1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

74 | 2014

Varia

Forbidden History: A propos de la collection « Forbidden Hollywood »

Édition Warner

Frédéric Cavé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4932>

DOI : 10.4000/1895.4932

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 174-179

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Frédéric Cavé, « *Forbidden History: A propos de la collection « Forbidden Hollywood »* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 16 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4932> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4932>

***Forbidden History: A propos de la collection
« Forbidden Hollywood », édition Warner***

Les investigations minutieuses des archives de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) à partir de 1984 ont précédé la parution d'articles (au cours des années 1980), de numéros de revues (*American Quarterly*; *QRV*) et d'ouvrages importants (au cours des années 1990) ou, plus prosaïquement, furent suivies de l'indexation des documents et de la mise à disposition de leurs fac-similés sur internet au cours des années 2000 (mppda.flinders.edu.au). Ces travaux, principalement dus à Frank Couvares, Lea Jacobs, Richard Maltby et Ruth Vasey, ont contribué à une refonte déterminante des enjeux liés à l'étude de la censure cinématographique dans le cadre des instances hollywoodiennes entre 1918 et 1942, essentiellement sur la nature et la fonction du Code de production.

Un des principaux aspects de leur argumentaire, dévoilé lors de la Biennale de Venise en 1991, consacrée justement à la période « Pré-Code » du cinéma hollywoodien, remet en cause l'existence même d'une telle période, couramment qualifiée de « parenthèse enchantée » entre 1929-1934, au cours de laquelle l'auto-régulation des studios aurait été inopérante. L'examen des archives démontre, au contraire, que cette période a prolongé, approfondi et appliqué divers mécanismes de régulation antérieurs. Par conséquent, l'ère « Pré-Code », entendue comme un moment d'irrévérence morale, sexuelle et politique se jouant de la censure, est une fabrication institutionnelle et commerciale dont on surestime la portée libertaire et, de fait, le classicisme hollywoodien des années 1930 n'est pas scindé en deux âges d'or, celui « des turbulences » (1929-1934) contre celui « de l'ordre » (1934-1942), comme les a définis Robert Sklar dans *Movie-Made America* (1994 [1975], p. 175).

Ce renversement épistémologique est contemporain de la commercialisation en Laserdisc du catalogue Warner par TCM sous l'étiquette *Forbidden Hollywood* à la fin des années 1990 (7 coffrets à ce jour en DVD zone 1) qui prône, quant à elle,

l'importance de cette période licencieuse entre la rédaction du Code (1929-1930) et sa mise en application effective (1934). Ce paradigme historique, qualifié par Clayton Koppes « d'interprétation héroïque » dans son article « Film Censorship: Beyond the Heroic Interpretation » (*American Quarterly*, vol. 44, n° 4, décembre 1992, p. 643), provient principalement de quelques ouvrages, aujourd'hui oubliés, publiés dans les années 1930-1940 (Jerome Adler, Ruth Inglis, Olga Martin, Martin Quigley...) qui ont exagéré la scission de 1934 afin de valoriser « l'épuration » des contenus cinématographiques. À leur suite, plusieurs textes ont fait autorité jusque dans les années 1970 : les mémoires de William Hays (*The Memoirs of Will H. Hays*, Doubleday, 1955) et l'ouvrage de Raymond Moley *The Hays Office* (Bobbs-Merrill Compagny, 1945), dont les affirmations sont accréditées par Jack Vizzard dans *See No Evil: Life inside a Hollywood Censor* (Simon and Schuster, 1971) voire exagérées par Kenneth Anger dans son *Hollywood Babylon* (Tristram, 2013 [1^{re} édition complète, Pauvert, 1975]).

Cette dernière position, hégémonique aujourd'hui, est principalement soutenue par Thomas Doherty dans *Pre-Code Hollywood: sex, immorality and insurrection in American cinema, 1930-1934* (Columbia University Press, 1999), où il reprend finalement la ligne défendue par Moley (ancien conseiller de la MPPDA et intime de Hays), par des documentaires (*Thou Shalt not: sex, sin and Censorship in Pre-Code Hollywood*) ou par des sites internet comme pre-code.com (dont la bibliographie n'intègre que des ouvrages en accord avec la ligne éditoriale...). En France, largement relayée dans les ouvrages historiques à vocations populaires (*L'Histoire du cinéma pour les nuls*, First, 2008), cette histoire traditionnelle n'a été amendée ni par les cinéphiles érudits (Tavernier et Coursodon ; Patrick Brion, notamment dans son récent *les Secrets d'Hollywood*, Vuibert, 2013), ni par les universitaires s'étant ouvertement penchés sur la question (Laurent Pécha, *la Censure cinématographique aux États-Unis*, Dixit, 2000 ; Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure*, CNRS éditions, 2005),

ni par ceux qui questionnent principalement l'Histoire esthétique hollywoodienne (« à partir de 1934 », comme le stipule la présentation du CICLAHO). A notre connaissance, seules quelques saillies de Joël Augros et Kira Kitsopanidou dans *L'Economie du cinéma américain* (Nathan, 2009) et le texte de Francis Bordat « le Code Hays. L'Autocensure du cinéma américain » (*Vingtième siècle, revue d'histoire*, 1987) ont proposé, à leur échelle, une histoire de l'auto-régulation moins univoque.

Il est donc compréhensible que, quinze ans plus tard, ce soit le même paradigme qui prévale, tant dans l'édition Warner de 37 films en DVD zone 2 dont l'appareil (critique?) a été confié à Hélène Frappat, que dans la réception (critique?) de cette collection dans la presse spécialisée. Mais au vu des enjeux historiographiques, l'occasion était propice à l'actualisation des savoirs puisque aucune sortie DVD de patrimoine n'avait suscité autant d'articles (*Libération*, *les Inrockuptibles*, *Positif*, etc.), de dossiers (*Cahiers du cinéma*) et d'émissions de radio (*Projection privée*, *Pendant les travaux*, *le cinéma reste ouvert*), écrits ou animés par des connaisseurs du cinéma américain (Hélène Frappat, Christian Viviani, Michel Ciment, Jean-Baptiste Thoret, Philippe Royer, etc.). Tous, pourtant, adoptent – avec ou sans prudence – le paradigme historique faisant du Pré-Code une « parenthèse enchantée [...] qui constitu[e] plus qu'une période, un genre à part entière du cinéma américain » (Frappat). Ce discours prépondérant se maintient malgré quelques arrangements cosmétiques : les articles s'accompagnent de la référence à Lea Jacobs (*Positif*) voire d'un article célèbre de Richard Maltby dont le titre, « More Sinned Against than Sinning: The fabrications of "Pre-Code Cinema" » (disponible sur www.sensesofcinema.com), est pourtant explicite (*Cahiers du cinéma*), sans tenir compte des thèses qui y sont scrupuleusement défendues (thèses niant l'existence d'une période « Pré-Code » telle qu'elle est aujourd'hui décrite). De même, les vocables employés par les nouveaux historiens sont globalement intégrés à ces discours actuels : « Production

Code » a remplacé « Code Hays », « négociations » a effacé « coupes », « auto-régulation » a supplanté « auto-censure »... On comprend dès lors la difficulté à démêler l'écheveau entre des conceptions théoriques antithétiques dont la principale emprunte des éléments valorisants à celle, marginale, qui peine à se développer en France, d'autant que l'ensemble de ses conclusions a été publié en langue anglaise.

Cette adaptation française de la collection *Forbidden Hollywood* en DVD ravive et cristallise la considération exclusive pour le Pré-Code, des effets de manche publicitaires au livret rédigé par Frappat. Dans le court texte introductif intitulé « Des âmes libres : le genre américain du cinéma "Pré-code" », Frappat opte pour une histoire allusive de la mise en place de l'auto-régulation hollywoodienne, faisant fi de toute précision. On ne sait d'ailleurs si cette introduction est destinée à un public néophyte à qui l'on épargnerait de longues explications ou, au contraire, à un public déjà éclairé à qui l'on n'oserait proposer un autre point de vue. Cette présentation, volontairement lacunaire, fut complétée par un compte-rendu laudatif et exalté paru dans *les Inrockuptibles* (18 décembre 2012) sous la plume... d'Hélène Frappat. Qu'il nous soit donc permis de considérer ces deux parties comme un tout, d'autant que certains passages migrent d'un support à l'autre. Sans pouvoir étayer ici les arguments et exemples qui proposeraient un discours dissemblable et renonçant à détailler l'ensemble des points litigieux de ce petit livret (datation, personnalités, caractérisation...), conservons uniquement quatre termes (« non-censurés », « parenthèse », « cinéma américain » et « féministe ») qui méritent à notre sens une attention particulière, en cela qu'ils génèrent et déterminent l'idéologie historiographique dominante portée sur l'auto-régulation hollywoodienne.

Les versions proposées seraient donc « non-censurées ». De fait, l'idée préconçue d'une période « progressiste » n'est pas ici réévaluée mais reconstituée et l'idée que ce moment serait celui d'une lutte entre Hollywood et les conservateurs catholiques est également assurée (ce que les chercheurs

américains surnomment « The Moley's account » et que Koppes désigne précisément comme « interprétation héroïque », de même que celle qui souligne l'incapacité du Hays Office à faire autorité (il faut entendre ces versions disponibles comme non-censurées par les *États*). Néanmoins, il est notable de trouver dans la presse du tout début des années 1930 des considérations comme celle de Gerard Donnelly. Dans sa lettre ouverte publiée dans *America* (plutôt conservateur), il admet que *Possessed* (présent dans la collection) et *Back Street* « ne contiennent aucun dialogue ou scène suggestive » mais qu'ils n'en demeurent pas moins « parmi les films les plus vicieux de la saison passée » (cité par Maltby, *Grand Design*, University of California Press, 1993, p. 54). En d'autres termes, malgré leur aspect controversé, le contrôle sur ces films a bien été effectué à la lettre. Selon Maltby, les coupes opérées par les censeurs étatiques baissent substantiellement (de 30 à 50 %) dès la mise en place du Code de production (en 1930) et Jacobs rappelle (*The Wages of Sin*, University of California Press, 1991, p. ix) que l'auto-régulation était efficiente dès 1928 au moins puisqu'elle n'avait pas pour but l'éradication (contrairement à ce que prétendent généralement les commentaires) de sujets sensibles mais leur *atténuation* (ce qui n'empêche pas les États d'y avoir à redire).

Par ailleurs, affirmer que les versions sont non-censurées est contestable sur bien des titres de la collection puisqu'ils portent explicitement la mention « passed by the National Board of Review » au générique. Si ce n'est pas le certificat de la MPPDA, il n'en demeure pas moins que ce sigle est délivré par une instance de censure, ancêtre d'une certaine manière, de la Production Code Administration. Instauré à l'initiative de John Collier en 1909 dans l'État de New York, le NBR se constituait, à ses débuts, de volontaires civils (éducateurs, clercs, travailleurs sociaux) qui suggéraient des coupes. A partir de 1916, il étend son autorité à l'ensemble du territoire américain (bien qu'il soit considéré dans les études contemporaines comme étant exclusivement le bureau de censure de l'État de New York – ce qui rend son rôle confus).

L'historiographie consacrée au NBR s'arrête généralement en 1922 (pour le voir remplacé par la MPPDA dans une forme de linéarité historique) mais en réalité son influence demeura considérable tout au long des années 1930, notamment par le biais de ses publications exhortant à l'éducation des publics (ces positions influenceront Daniel Lord, un des – nombreux – rédacteurs du Code de production), jusqu'à l'arrêt définitif de son activité en 1965. Ainsi, des milliers de films furent soumis volontairement par les studios au verdict de ses commissions, engendrant des coupes voire des destructions de copies. Son autorité ne fait aucun doute (bien que politiquement progressiste et « laxiste » à l'égard du contenu des films) puisque, à titre d'exemple, la Floride ne diffusait que des films approuvés préalablement par le NBR, et ce jusqu'à la fin des années 1930 au moins (William Davis, « To Make Better Film: Movies, Women's clubs and the Fight over censorship in the american south, 1907-1934 », *Masters of Arts*, University of North Carolina, 2008). Par ricochets il est donc aisé de contester le terme de « parenthèse » pour qualifier ce moment 1929-1934. Un terme doublement inapproprié. D'une part parce qu'il favorise l'homogénéité fabriquée et d'autre part parce qu'il nie la transformation des modalités de censure qui le précèdent ou lui succèdent. Tant la constitution de la MPPDA en 1922 (et donc l'arrivée de Hays) que les items catalogués dans le Code de production proviennent de tentatives de réunions antérieures. Opter pour une parenthèse indique significativement la volonté d'une coupure arbitraire et problématique puisqu'il ne s'agit pas d'une *naissance* de la censure (avec le scandale Arbuckle en 1922) mais d'une transformation, d'un avènement progressif et contradictoire depuis 1907 (soit depuis la sédentarisation du cinéma aux États-Unis). D'autre part, le terme donne à la période une homogénéité, même brève, qu'elle n'a pas pu avoir parce qu'à partir de 1929 la fonction du Code de production change pratiquement chaque année (tout comme les stratégies politiques pour l'instaurer). Entre 1930-1931 où le Code est respecté à la lettre et

1932-1933 où les instances insistent également sur son *esprit* (protection de la jeunesse et garant de la paix sociale); entre un Code à usage interne en 1930 et un Code public et obligatoire pour chaque domaine commercial en 1933 (le Code de production s'insère dans un Code plus général imposé par le National Industrial Recovery Act de Roosevelt, abrogé en 1935), les événements contredisent la possibilité de produire historiquement un *moment* homogène. A cela s'ajoute les attermolements des principaux acteurs de la mise en place de l'autorégulation, les opinions de chaque studio, les querelles internes, les dissidences, les relations avec l'ensemble des instances cinématographiques ou politiques qui brassent finalement une matière bien plus profuse d'informations et de complexité. Cette homogénéité temporelle se double d'une volonté globalisante accentuée par le terme de «cinéma américain» pour désigner le cinéma *hollywoodien*. Pourtant, malgré l'intégration verticale, les années 1920 et 1930 poursuivent le développement conséquent des exploitants indépendants libres de leur programmation. Une séance de cinéma n'est pas uniquement constituée de *Feature Films* et de *B movies*. La pluralité des images est importante et minoritairement contrôlée. Les actualités, les bandes tournées à des fins pédagogiques (commandées par le Gouvernement – ce qui indisposera la MPPDA), les films d'exploitations (on ne peut nier l'impact du groupe informel des «Forty Thieves of exploiters» mené par Dwain Esper ou Sam S. Millard des années 1920 aux années 1960), etc. ne sont pas encadrés par le Code de production. L'implantation géographique (et donc idéologique) des studios dont les productions (des films aux salles) organisent la façon dont elles seront valorisées n'est pas plus retenue. En d'autres termes, comme la production hollywoodienne est déterminée par son exploitation hétérogène, le Code se plie à ces exigences pragmatiques et syncrétiques. Dès lors parler d'«Hollywood interdit» n'a pas véritablement de sens puisque ces films n'ont pas été interdits en leur temps (certains ont même reçu des honneurs académiques), ou furent, pour quelques-uns après 1934,

montrés dans des salles spécialisées et autres Roadshows (*Freaks* datant de 1932 en est l'exemple le plus célèbre). Ainsi, la généralisation des agissements de la MPPDA à l'ensemble de la production nie autant la diversité intrinsèque de celle-ci que les systèmes d'exploitation forts variés sur le territoire nord-américain.

Au-delà de ces formalités et de ces précautions, Frappat insiste sur le contenu des films qualifiés de «plus incroyablement *crus*, humains, réalistes, audacieux, engagés, libres et surtout féministes, de toute l'histoire du cinéma, pas seulement hollywoodien»! Plus loin, elle affirme : «dans le cinéma du Pré-code, les femmes prennent le pouvoir à Hollywood, chaque film s'employant à montrer que les femmes sont des hommes comme les autres». Sur la question d'un cinéma féministe/féminisé au début des années 1930, ces propos téléologiques surprennent, puisqu'il s'agit d'une période où l'éradication des femmes des postes artistiques clés (réalisatrices, productrices et, dans une moindre mesure, scénaristes), entamée après la Première Guerre mondiale, est définitivement achevée. Le «féminisme» est convoqué ici comme un synonyme de *subversion*. Or, ces films ne sont pas aussi subversifs qu'on le laisse entendre et ne sont que les versions actualisées, et donc atténuées, de sujets prépondérants au cours des années 1910-1920 : la liberté professionnelle, maritale, sexuelle, la régulation des naissances, les maladies vénériennes, l'accouchement, la traite des blanches, la position envers la société de consommation, le désir, l'accès à des postes à responsabilités, l'activisme politique, la recherche de l'amour et de l'orientation sexuelle, le changement de sexe, etc. Toutes les revendications sociales sont illustrées, filmées, reformulées par le cinéma autour de la Première Guerre mondiale puis tout au long des années 1920 (voir l'échantillon proposé par le coffret *Treasures III: Social Issues in American Film, 1900-1934*) et sont complétées par un grand nombre de *serials* (avec pour héroïnes des femmes aventureuses, combattives, cascadeuses, etc.). Les films du début de la décennie suivante n'en sont donc qu'une forme «stérilisée» (formule

de Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the movies*, Cambridge University Press, 1996) par des modalités de régulation. Il en va de même pour la subversion ici présentée par la contestation de l'autorité masculine et patriarcale, simple prolongement inauguré par les *Flappers films* des années 1920 où la jeunesse féminine souhaite être différente, bohème et exubérante provoquant l'incompréhension de la société qui les entoure et refusant généralement le mariage de convention tant attendu (*The Prodigal Daughters*, *The Country Flapper*, *Bobbed Hair*). Les réclames d'époque sont très claires : « Image de la nouvelle liberté féminine [...]. Libérée des règles artificielles ; libre de travailler, de vivre- Whoa ! » (à propos de *Bobbed Hair*, cité dans Lucy Fischer, dir., *American cinema of the 1920's*, p. 77). De même, la représentation de la *working girl* (de la secrétaire à la patronne) est bien antérieure à la période mentionnée par les Trésors Warner (les liens entre l'industrie et les ligues ou syndicats de travailleurs scellent à plusieurs reprises des accords de représentativité selon les secteurs bien avant les années 1930)...

Au-delà de lacunes historiographiques, la stratégie adoptée pour singulariser ce « féminisme » repose sur le postulat récurrent d'un *happy end* imposé, contrecarrant grossièrement les prises de position du film (et donc à ignorer). Frappat omet donc sciemment la fin des films, le retour à l'ordre faisant fi des « valeurs compensatoires » qui doivent clore le film (combien de sacrifices, d'expiations, de rédemptions, parsèment les films nuançant fortement l'aspect libertaire au profit d'un embourgeoisement de circonstance et ce dès les années 1920 également). Pour étayer l'idée d'une émancipation systématique des personnages féminins, il se peut que les exemples développés soient « ajustés » pour répondre à l'injonction de modernité et de liberté du discours. Ainsi, l'auteur décrit Denis (Clark Gable) dans *la Belle de Saïgon* comme le « compagnon d'un jeu libre, sexuel, fantaisiste » et Vantine (Jean Harlow) comme dominant « tous les archétypes où le scénario tenterait de l'enfermer ». Une toute autre interprétation est valable : Vantine

est une prostituée inculte, maltraitée physiquement et psychologiquement par Dennis, qui lui préfère une véritable lady Barbara (Mary Astor). Le *happy end* n'étant finalement qu'un choix par défaut : Dennis n'accepte l'amour de Vantine que pour faciliter sa rupture avec Barbara dont il ne sent pas digne. On est loin du « pacte d'égalité » mis en exergue. Dans *Female*, souvent cité en exemple, Ruth Chatterton interprète une chef d'entreprise qui, effectivement, « s'approprie les règles phalocrates qui gouvernent la société masculine ». Ce personnage correspond, il est vrai, à tous les critères de féminisme, d'émancipation et de bouleversement des stéréotypes de genre. Comment cependant ne pas considérer la violence du retour sur les rails de la moralité finale ? Par amour, Alison (Ruth Chatterton) renonce à tout : son entreprise, dont elle confie la direction à l'homme qu'elle aime et, par ricochet, son indépendance financière et sexuelle, pourtant longuement mise en scène durant le film. Frappat signale cette fin paradoxale mais pour la balayer d'un revers de main sous prétexte qu'elle paraît artificielle. Au contraire, il nous semble que l'incongruité de la fin de *Female* souligne le désir d'un retour à l'ordre moral à tout prix, quitte à sacrifier la vraisemblance d'un scénario.

Frappat « féminise » donc un moment cinématographique qui n'est en rien féministe. De fait elle prône, involontairement sans doute, quelques années où s'opère le musellement des femmes de pouvoir présentes dans l'avènement du *Studio system*. Elle ne jamais fait allusion à ces dizaines de femmes cinéastes, actrices, productrices, scénaristes de grande notoriété (Ruth Ann Baldwin, Cleo Madison, Ruth Stonehouse, Elise Jane Wilson, Ida Mary Park, Grace Cunard, Dorothy Davenport, etc.) pourtant partiellement ou totalement anéanties à la fin des années 1920, juste avant cette « parenthèse enchantée » du féminisme hollywoodien (voir Anthony Slide, *Early Women Directors*, Da Capo Press, 1977 ; Karen Ward Mahar, *Women Filmmakers in Early Hollywood*, The Johns Hopkins University Press, 2006 ; Mark Garrett Cooper, *Universal Women: Filmmaking and Instu-*

tional Change in Early Hollywood, University of Illinois Press, 2010).

Cela étant, la féminisation de la période est sans doute la nouveauté la plus palpable de cette commercialisation de 37 films « Pré-Code ». Au-delà de l'effet de mode ou de l'équilibre vis-à-vis de séries à caractère masculin (westerns, films de guerre, films criminels sont les grandes tendances des autres collections Warner), l'interprétation naît d'une forme d'exaltation à la découverte de ces films rares, qui dessinent une histoire d'Hollywood peu mise en exergue et une promotion axée sur le « genre » plutôt que sur « l'auteur ». Dans le sillage de ce que propose la Warner aujourd'hui, il a fallu transformer en « genre » ce qui ne l'était pas. L'air du temps a indiqué la direction du vent : le recours à une féminisation outrancière des films. Cette « nouveauté discursive » s'appuie sur un discours dominant, consensuel, dont les tenants semblent parfaitement maîtrisés dans le discours cinéphilique français. Les réserves que nous avons émises valent autant pour l'auteure, pêchant par un excès de modestie dans la recherche, que pour l'étonnante complaisance faite à l'égard de cette écriture de l'histoire partielle et partielle. L'excitation originelle aurait dû trouver dans le questionnement et la reconfiguration des éléments historiques propres à la période une euphorie plus périlleuse encore.

Frédéric Cavé

(Remerciements

à Mélanie Boissonneau)

NOTES DE LECTURE

La Guerre d'Algérie, un conflit médiatique ?

Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), « La guerre d'Algérie et les médias, questions aux archives », *Théorème* n° 18, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2013, 184 p. et dvd.

Le n° 18 de la revue *Théorème*, dirigé par Jean-Pierre Bertin-Maghit, consacré à la représentation

de la guerre d'Algérie dans les médias, se signale tout d'abord par la qualité de sa présentation, son iconographie soignée et l'ajout d'un dvd. Il rassemble les interventions réalisées pour une journée d'études, tenue en février 2012 au Forum des Images et associant les principales institutions de conservation du patrimoine audiovisuel (Bibliothèque nationale de France, Archives de l'Institut national de l'Audiovisuel, les Archives audiovisuelles du ministère de la Défense ECPAD et Gaumont-Pathé Archives) avec des chercheurs issus de champs disciplinaires différents (études cinématographiques ou photographiques notamment). Le sommaire du numéro est partagé en trois parties : archives, temps de l'événement et mémoire de l'événement. Le volume a donc l'ambition, à partir d'un état des lieux des matériaux conservés en archives, d'associer réflexion historique et mise en perspective épistémologique. Bertin-Maghit rappelle en préambule qu'en dépit de travaux pionniers, les recherches actuelles sur la guerre d'Algérie ne sollicitent que peu les objets médiatiques, perspective méthodologique qui demeure minoritaire alors que les travaux universitaires abondent. Son ambition est donc de « susciter de futurs travaux » en présentant « quelques parcours de recherche » reposant sur les médias au sens large, puisqu'on trouve des études portant à la fois sur les images fixes ou animées, cinématographiques ou télévisuelles, mais aussi un texte sur la chanson. C'est également en ce sens qu'a été conçu le dvd qui accompagne le volume, puisqu'il a, selon Bertin-Maghit, une « double vocation » : là encore, les images, si elles illustrent les études, ont également été choisies afin de suggérer d'autres recherches. On trouve ainsi des documents de toutes sortes, issus des archives associées au projet, soit des actualités cinématographiques, des extraits de journaux télévisuels, des magazines aux armées ou des chansons.

1. *Les archives*. Dans une première partie, les responsables des archives respectives présentent leurs collections. Les exemples choisis posent quelques-unes des interrogations qui accompagnent les objets médiatiques, soit des questions de diffusion,