Dimitri VEZYROGLOU, dir., *Le cinéma : une affaire d'État 1945-1970*

Paris, Documentation française, coll. Travaux et documents, 2014, 280 pages

Aurélio Savini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9429>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9429

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 382-384

ISBN : 978-2-8143-0233-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Aurélio Savini, « Dimitri VEZYROGLOU, dir., *Le cinéma : une affaire d'État 1945-1970* », *Questions de communication* [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 22 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9429> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9429>

Une « mesure » de résistance supplémentaire, mais pas directement explicitée ici, se trouve peut-être dans *La mesure et le grain* (2011, Paris, Presses universitaires de France), à propos du web sémantique : en effet, le web sémantique reste tributaire d'un petit nombre de relations sémantiques universelles mais pauvres, et un des enjeux pour la sémantique serait l'amélioration des moteurs de recherche. François Rastier proposait en effet une alternative « de moteurs de recherche en plein texte qui tiennent compte des avancées de la sémantique textuelle, notamment : (i) la définition d'unités textuelles non strictement bornées et séquentielles (les passages) ; (ii) l'extension du principe différentiel de la sémantique au contraste de corpus, entre discours, genres et sections de textes ; (iii) l'analyse des genres textuels en zones de pertinence différenciées » (p. 226). En tant que praticien de la transmission dans le domaine du web (j'enseigne dans un département intitulé Métiers du multimédia et de l'internet), ces propositions avaient reçu chez moi un écho enthousiaste, car la perspective visée est finalement la production de connaissances à partir de données massives. Les étudiants actuels ont un rapport à la recherche d'information fortement médié par cet outil du moteur de recherche, et agir sur cet outil, manié quotidiennement par ces apprenants, permettrait d'importer dans leur pratique une distanciation de l'idéologie managériale. Il s'agit alors, de la part de François Rastier, d'une proposition robuste face aux traitements souvent dépourvus de critères sémiotiques dans les champs de la fouille de données ou du traitement automatique des langues.

Au terme de l'ouvrage, on aura compris que l'éducation est un enjeu politique et éthique face à l'idéologie managériale : la culture générale permet la mise en contraste des normes, et la distance critique apprend à respecter et à se respecter. À ce propos, François Rastier cite Simone Veil sur le devoir de mémoire qui « est d'abord un devoir d'éducation » (p. 79). L'auteur préconise de « conduire une offensive résistante, dans le domaine de l'éducation tout d'abord » (p. 81). Face à l'idéologie managériale, « la culture permet en effet l'échange de valeurs dans la société civile, seule zone d'existence de contre-pouvoirs » (*ibid.*). Les différentes disciplines de sciences humaines et sociales, les cursus traditionnels qui offrent un bagage culturel disciplinaire et interdisciplinaire, parfois critiqués (par les tenants de cette idéologie managériale), ont donc un rôle central à jouer pour garantir le devenir de nos sociétés ouvertes et pluriculturelles.

Julien Longhi

CRTF, université de Cergy-Pontoise, F-95000
julien.longhi@u-cergy.fr

Dimitri VEZYROGLOU, dir., *Le cinéma : une affaire d'État 1945-1970*.

Paris, Documentation française, coll. Travaux et documents, 2014, 280 pages

Le système de soutien public au cinéma (production et diffusion) est souvent présenté comme une exception française laissant penser à une architecture précise dessinée dès ses débuts. Or, il se caractérise plutôt par la permanence d'échanges et de négociations entre les différents acteurs : monde politique (personnalités, travail des commissions), secteur professionnel, administration, dont l'action s'articule autour de 1959, moment décisif où le Centre national de la cinématographie (CNC) est transféré du ministère du Commerce et de l'Industrie à celui des Affaires culturelles. C'est l'apport principal de cet ouvrage collectif pluridisciplinaire dirigé par Dimitri Vezyroglou, issu des travaux du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication qui, à sa manière, renouvelle l'histoire du cinéma.

Avant d'aborder la période 1945-1970, l'introduction d'Alain Aulic (pp. 17-24) rappelle opportunément que la dimension artistique de cette intervention publique demeure peu présente dans les débats des années 30 qui « ont le plus souvent pour but de mettre en place des solutions d'urgence à des situations de crise conjoncturelle dont les dommages sont regardés en priorité du point de vue économique et social » (p. 19) même si certains acteurs, comme Jean Zay, pressentent déjà la nécessité d'une centralisation des moyens d'intervention. Parmi les différents outils imaginés, Dimitri Vezyroglou et Gaël Péton (pp. 27-58) décrivent le mécanisme élaboré en 1948 souvent contesté de nos jours outre-Atlantique au cours des négociations sur le commerce international : il s'agit de la fameuse « taxe additionnelle au prix des places ». Ce « système ingénieux – qui repose néanmoins sur une affectation des recettes contraire aux principes régissant la comptabilité publique – permet de ne pas toucher au budget de l'État et, en outre, de profiter de rentrées d'argent provenant des productions étrangères en exploitation sur le territoire français dans le but de financer exclusivement le cinéma français » (pp. 31-32). Cependant, Antoine Pinay n'apprécie guère sa nature et les professionnels y voient surtout une sorte d'autofinancement ou d'épargne solidaire. Genèse tourmentée également pour l'autre moyen d'intervention : le CNC, organisme régulateur qui succède en 1946 au Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) de 1940 et à l'Office professionnel du cinéma (OPC) de 1945, mais qui résulte surtout « d'une fusion entre une

direction d'administration centrale et d'un organisme professionnel pour devenir un établissement public à caractère administratif » (Pascal Legrand, p. 68), entre continuité et innovation, dans une sorte de cogestion du secteur.

En complément de ce soutien *quantitatif*, Guillaume Vernet (pp. 73-84) évoque les prémisses d'un soutien *sélectif* à la production nationale : le projet Jean Zay dans les années 30, l'action de Louis-Émile Galey à la tête de la Direction générale durant l'Occupation, les projets de détaxation à la qualité comme réponse aux accords Blum-Byrnes (accord franco-américain annulant une partie de la dette française et prévoyant en contrepartie la levée de l'interdiction des films américains dans les salles de cinéma françaises), sans oublier l'ambivalence de la profession qui peut y voir une simple « ristourne » (p. 77) fiscale ou un risque de « discrimination parmi la production française [...] car la qualité naît avant tout de la quantité » (p. 83). Mais, dès 1951, pointe le paramètre esthétique défendu par le critique Jacques Doniol-Valcroze comme seul capable d'encourager un nouveau style cinématographique. Frédéric Gimello-Mesplomb (pp. 85-102) évoque alors les trois brèches dans l'homogénéité initiale du système : l'aide sélective après réalisation (« primes à la qualité »), l'instauration d'un minimum garanti et, finalement, l'avance sur recettes théoriquement avant réalisation mais « la pratique du visionnage sur films terminés perdure jusqu'aux alentours de 1963 [...], ce qui explique la facture finalement très classique des cent quatre-vingt-douze films soutenus par le dispositif entre 1960 et 1965 dont seulement six appartiennent *stricto sensu* au cinéma dit de la Nouvelle Vague et peu à des genres plus périphériques » (pp. 99-100).

Dans une perspective plus macro-économique, Laurent Creton (pp. 103-118) aborde la question controversée des conséquences des accords Blum-Byrnes par le biais de l'indicateur de fréquentation et constate qu'il n'y a pas eu l'effondrement redouté de la part de marché du cinéma français : « Entre 1945 et 1949, le cinéma français et le cinéma américain font à peu près jeu égal, puis la part de marché du cinéma américain chute fortement et régulièrement pendant vingt-quatre ans, laissant le cinéma français dans une position prééminente qui se renforce régulièrement » (p. 113). Dans le débat retranscrit dans l'ouvrage, Laurent Le Forestier souhaite cependant relativiser cette tendance : « Lorsque l'arrangement Blum-Byrnes est signé, et que l'on décide que quatre semaines sur treize seront réservées dans chaque salle aux films français – et il me semble que cela n'a été relevé par personne –, il n'est pas spécifié que ces films français

seront des nouveaux films », par exemple, « la reprise de *La Grande Illusion* fait gonfler les statistiques » alors que le film du ministre André Malraux (1945), *Espoir, sierra de Teruel*, « a rencontré beaucoup de difficultés pour sortir en salles » (p. 118).

L'intervention de l'État dans le cinéma peut aussi prendre la forme de la censure. Frédéric Hervé (pp. 123-132) analyse le mécanisme imaginé en 1961 par Henry de Ségogne : il s'agit d'intercepter les projets sur demande d'un découpage dialogué et de prévenir aussi « les partenaires financiers du producteur : les banques, le Crédit national, les coproducteurs français ou étrangers, le réseau de distribution s'il est connu... » (p. 127). Mais Jean-Luc Godard et Georges de Beauregard trouveront la « parade [...] en ne communiquant que des notes d'intention au lieu des découpages dialogués réclamés et en présentant leurs projets en Commission d'agrément le plus tard possible afin de prendre la précensure de vitesse » (*ibid.*).

En décrivant les liens institutionnels entre armée et cinéma, Sébastien Denis (pp. 133-142) évoque l'activité de futurs cinéastes et l'évolution progressive de la propagande vers les « relations publiques ». Peu vus aujourd'hui, ces films l'ont bien été à l'époque : « Il ne s'agit pas d'une diffusion anodine, puisqu'en dix ans ce sont près de vingt millions de Français qui semblent avoir vu ces films en salles, sans qu'il soit évidemment possible d'en connaître l'impact. D'ailleurs, la guerre du Vietnam fait que le lien armée/nation destiné à la jeunesse évolue vers un rejet pur et simple de l'armée comme représentante d'un pouvoir fort, de la même manière que les "crs/ss" » (p. 142).

Durant ces années d'après-guerre, deux organisations s'intéressent particulièrement à la politique du cinéma : le Parti communiste français (PCF) et l'Église de France. Pauline Gallinari (pp. 143-150) observe les fluctuations de la position du PCF selon sa proximité avec la profession : « Le PCF se fait le relais et le porte-parole d'une première vague de protestations qui s'exprime en juin 1946... mais finit par ratifier les accords Blum-Byrnes le 1^{er} août 1946 au nom de la "raison d'État" » (p. 146). Le principe même de l'aide sélective (avance sur recettes de 1959 ou classement Art et essai de 1961) pourra se voir critiqué : « Fernand Grenier accuse Malraux de scinder le public en deux catégories : une élite intellectuelle à laquelle s'adresse le cinéma de qualité et des couches populaires qui n'ont accès qu'au cinéma de divertissement grand public » (p. 148). Mélisande Leventopoulos évalue l'action contestatrice de l'Église autour notamment des

cas de *Léon Morin, prêtre* (Jean-Pierre Melville, 1961) et *La Religieuse* (Jacques Rivette, 1967). Malgré un impact conjoncturel certain, elle considère cependant que cela « ne doit pas tromper tant le moment 1959 se présente comme unique et que le désarroi conciliaire transpose les enjeux politiques du cinéma » (p. 160) au point que pourra naître, à partir de 1965, une coopération nouvelle « entre cinéphilie catholique et politique culturelle de l'État, notamment par l'intermédiaire des salles familiales bientôt rattachées en nombre au label Art et essai » (*ibid.*).

Le dernier axe d'analyse concerne plus concrètement la diffusion de la culture cinématographique. Léo Souillès-Debats (pp. 163-172) étudie l'essor institutionnel des ciné-clubs : « Entre 1955 et 1957, le mouvement double ses effectifs, passant de 5 029 à 10 735 ciné-clubs. Réunissant alors près de 5 millions de spectateurs, le CNC en recense 3 millions de plus en 1964 » (p. 163). Pourtant, ce développement d'un aspect de l'éducation populaire est parfois accueilli froidement : par les professionnels qui y voient une concurrence déloyale et par André Malraux qui renvoie sa gestion vers l'Éducation nationale ou Jeunesse et sports. C'est finalement encore le CNC (à travers Paul Légise, chef du service culturel) qui réussit à concilier ces acteurs et à donner une « caution artistique au mouvement ciné-club qu'André Malraux lui refusera toujours » (p. 165). Autre pilier de la diffusion, cette fois bien encouragé par André Malraux : les maisons de la culture, même si, comme le relève Gaël Péton (pp. 173-184), à son départ du ministère en 1969, « seulement huit maisons de la culture sont en place » (p. 173). L'auteur revient sur les rapports compliqués entre André Malraux et Henri Langlois, symbole de la Cinémathèque française, notamment à propos du projet d'une « répartition des tâches entre l'État et l'association privée (le premier s'occupant du volet conservation et la seconde de la programmation et des expositions) » (p. 175), logique qui, pour Henri Langlois, est une menace pour son indépendance vis-à-vis de l'État. Le relais institutionnel de la diffusion semblerait alors pris par la structuration du secteur Art et essai : « Les salles classées sont déjà en 1966 au nombre de 127 et seront 495 en 1973 » (p. 177). Gaël Péton évoque également la question toujours actuelle des différentes pédagogies du cinéma : exégèse idéologique ou plaisir de donner à voir ? Ciné-clubs et maisons de la culture proposent des réponses circonstanciées, souvent divergentes. Finalement, ce questionnement traverse encore plus directement l'Art et essai et sa politique de la qualité analysée par Aurélie Pinto (pp. 185-194) puisque c'est « à l'initiative de l'Association française de la critique de cinéma qu'est créé à Paris au cours

de l'année 1949 un cinéma d'Essai » (p. 186). L'auteur établit même une comparaison internationale à travers la question décisive du classement comme élément de qualité, système existant déjà « à l'étranger [avec, par exemple,] la loi guatémaltèque du 9 février 1956 qui distinguait trois catégories de films ou le système du *Prädikat* allemand mis en place en 1951 autour des catégories *besonders wertvoll* et *wertvoll* ("de très grande qualité" et "de qualité") » (p. 193). Enfin, dans le dernier texte de l'ouvrage, Stéphanie-Emmanuelle Louis (pp. 195-204) évoque un aspect décisif et original de cette décentralisation : la diffusion du patrimoine cinématographique par l'institution du musée ou musée-cinémathèque, à partir notamment des cas de Toulouse et Lyon, avec pour corollaire un développement de l'accès matériel au film. Finalement, en « 1968, la décision de créer un Service des archives du film au CNC marque la fin d'une certaine hégémonie de la Cinémathèque française » (p. 204).

Devant cette masse d'informations et la multiplicité des angles de recherche, on ne peut qu'espérer une suite qui étudierait particulièrement les conséquences des mutations technologiques après 1970 sur l'ensemble du système, toujours à la lumière des archives institutionnelles et professionnelles.

Auréli Savini

Collège universitaire Sciences Po Paris,
Campus euro-américain à Reims, F-51100
aureliosavini@yahoo.fr

Langue, discours

Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*.

Paris, Presses universitaires de France, coll. L'Interrogation philosophique, 2014, 240 pages

L'ouvrage de Ruth Amossy, professeure émérite, titulaire de la chaire de culture française à l'université de Tel Aviv, est fondé sur une série d'analyses publiées dans le cadre des recherches du groupe Analyse du discours, argumentation et rhétorique (ADARR). Dans la continuité de ses réflexions trouvant leurs racines dans la rhétorique classique, l'auteur livre une définition de la polémique construite à partir de plusieurs analyses concrètes. À la suite de ses ouvrages les plus connus, *L'argumentation dans le discours* (2000, Paris, Nathan), *La présentation de soi* (2010, Paris, Presses universitaires de France), ainsi que de nombreux articles sur le discours polémique étudié dans un contexte politique, médiatique et au sein de l'espace public numérique, Ruth Amossy analyse le discours de manière empirique selon une problématique argumentative. C'est dans