

POSITIONS DE THÈSES

Coordination **Jamil Dakhli**a

Nouveau Monde éditions | « **Le Temps des médias** »

2018/2 n° 31 | pages 243 à 260

ISSN 1764-2507

ISBN 9782369427759

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2018-2-page-243.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Nouveau Monde éditions.

© Nouveau Monde éditions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

RECHERCHES - ACTUALITÉ

Coordination : Jamil Dakhli*

POSITIONS DE THÈSES

Keivan Djavadzadeh, *Wild Women Don't Have The Blues : Genre, race et sexualité dans le rap féminin états-unien*, Université Paris 8 (dir. Bertrand Guillarme), 16 novembre 2017.

De toutes les musiques populaires contemporaines, le rap, né dans le South Bronx à New York vers le milieu des années 1970, est probablement celle que l'on associe le plus communément à l'expression d'une misogynie décomplexée. Les discours médiatiques à son sujet manquent bien souvent de nuance. Plutôt que d'interroger ses aspects les plus oppositionnels, ils dissertent à l'envi sur l'objectivation sexuelle à l'œuvre dans le rap et ses effets sur un public jeune supposé incapable de prendre du recul quant à la dimension misogyne de certains textes et vidéoclips. Si l'on ne peut faire l'impasse sur le sexisme d'une partie de la production rap, la misogynie

dans le rap demande néanmoins à être contextualisée, notamment parce que cette musique n'est bien souvent qu'un vecteur de diffusion et de popularisation de messages préexistants dans le reste de la société. De plus, parler du rap comme d'un genre misogyne « par essence » revient à considérer cette musique comme un tout homogène et masculin, ce qui marginalise encore davantage les femmes dans la culture hip hop. S'il est vrai que les rappeuses sont minoritaires dans l'industrie musicale hip hop et qu'elles y occupent une place subalterne, elles sont néanmoins présentes depuis les débuts. Des premiers enregistrements commercialisés du rap en 1979 jusqu'à aujourd'hui,

* Professeur en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, chercheur à l'IRMÉCCEN (Paris 3), chercheur associé au LCP-IRISSO (UMR CNRS 7170, Paris-Dauphine).

plusieurs générations de rappeuses ont fait le choix d'investir cette musique, écoulant des dizaines de millions de disques et participant de manière significative à son développement, sans être reconnues à la hauteur de leur contribution la plupart du temps. Ces femmes rappeuses ont néanmoins dû composer avec un ensemble d'obstacles pour s'imposer dans un univers masculin, souvent avec le sentiment de devoir en faire deux fois plus pour moitié moins de reconnaissance.

Pourquoi et comment des femmes investissent-elles un espace qu'elles-mêmes décrivent fréquemment comme leur étant hostile, et quel discours donnent-elles à entendre ? Il s'agissait, dans un premier temps, de s'intéresser aux modalités de professionnalisation artistique pour des femmes dans une industrie dominée par des hommes souvent réticents à les intégrer. Cette recherche analyse les stratégies mises en place par des rappeuses pour négocier leur place, en insistant sur les capacités d'adaptation de ces dernières à des contextes changeants et souvent défavorables. Dans un deuxième temps, cette thèse s'intéresse aux représentations de la féminité et de la race dans les morceaux de rap. L'analyse du discours des rappeuses sur disque aide à mieux comprendre la façon dont se constituent et sont contestées les normes. Puisque la (re)production des normes passe

par la sphère médiatique mondialisée, le rap, devenu la nouvelle musique pop au cours des années 1990, offre un terrain particulièrement opportun pour analyser la façon dont la production discursive du genre s'articule à celle de la race. Enfin, en étudiant le contrat de communication qui lie les rappeuses à leur public, la thèse rend compte du rôle du rap dans l'espace public, en termes de représentation politique. Pour des personnes rarement audibles et visibles, le rap constitue une opportunité d'accéder à la parole et d'être représentées. Même si cet espace leur est souvent hostile, le rap est un espace de contestation stratégique pour les femmes des classes populaires qui accèdent grâce à lui à une forme de visibilité (et donc de reconnaissance) sociale. Les rappeuses jouent alors, pour le groupe social dont elles s'autorisent, le rôle d'intellectuelles organiques.

Inscrite au croisement de la science politique et des sciences de l'information et de la communication, cette thèse constitue la première monographie du rap féminin états-unien. Le rap apparaît comme un objet privilégié pour qui s'intéresse aux stratégies discursives des groupes subalternes et aux formes que prennent les politiques identitaires des groupes minorisés dans l'espace public.

Keivan Djavadzadeh

Lucie Alexis, *Réponses à la mission culturelle de la télévision publique. Analyse sémiologique des rapports institutionnels, des figures de l'artiste et des écritures numériques à France Télévisions (1993-2017)*, Université Paris 2 Panthéon-Assas (dir. Frédéric Lambert), 17 novembre 2017.

Dans cette thèse, nous nous intéressons à la mission culturelle de la télévision publique avec l'objectif d'identifier les moyens par lesquels France Télévisions produit une cohérence en matière d'expériences culturelles. Nous interrogeons la conception de la *culture de la télévision de service public*, ses qualités particulières et ses principes régulateurs. Pour cela, nous avons circonscrit la notion de culture à une définition restrictive qui inclut les grandes disciplines artistiques, renvoyant notamment aux noms des administrations opérationnelles actuelles du ministère de la Culture, et les productions des industries culturelles.

Cette problématique se déploie selon une démarche en trois «mouvements» permettant au lecteur de traverser des univers institutionnels et médiatiques larges. Pour structurer cette étude, nous avons proposé un parcours chronologique, ponctué par des moments clés de l'histoire de la télévision, qui associe une analyse de la communication des institutions publiques, une sémiologie des émissions télévisuelles et des écritures numériques. Il s'agit de saisir différents

temps de la culture quand la télévision publique est sommée par l'État de répondre à sa mission culturelle.

Nous nous inscrivons principalement dans une perspective sémiologique. Toutefois, nos travaux témoignent d'un projet mobilisant différentes méthodologies et nous empruntons quelques outils et concepts à l'analyse de discours, à l'approche par les modèles socio-économiques des industries culturelles, et nous proposons enfin une conduite d'entretien graphique.

Alors qu'en 1992, Antenne 2 et FR3 devenaient respectivement France 2 et France 3 et étaient regroupées au sein de «France Télévision», nous proposons, dans le premier mouvement, une analyse de rapports publics publiés entre 1993 et 2008. Si la manière dont leurs auteurs (Jacques Campet, haut fonctionnaire; Jean-Louis Missika, sociologue; Catherine Clément, romancière; Jean-François Copé, homme politique) prennent en charge leurs missions est conditionnée par leurs statuts sociaux, sur cette période de 15 ans, les quatre textes institutionnels se retrouvent, concernant la programmation de la culture, sur des principes récurrents.

Le deuxième mouvement s'attache à une étude de figures et portraits d'artistes tels que visibles dans trois émissions de plateau diffusées en fin de soirée, à partir desquelles nous avons constitué un corpus programmé entre la nomination de Rémy Pflimlin à la présidence de France Télévisions, le 5 juillet 2010, et la signature, le 22 novembre 2011, du Contrat d'Objectifs et de Moyens 2011-2015, marquant un nouveau temps pour France Télévisions. Les trois dispositifs télévisuels imposent aux artistes d'aménager leur parole et leur posture en fonction de la « promesse [de chacun] des genres » (François Jost) auxquels ces dispositifs appartiennent et se réfèrent. La place de l'artiste est alors pensée au sein des programmes autour de trois figures dominantes : une figure de l'artiste en promotion pour *On n'est pas couché*, en argumentateur-débatteur pour *Ce soir (ou jamais !)* et en créateur pour *Des mots de minuit*.

Alors que dans les objectifs de France Télévisions, le numérique est fortement présent, nous analysons, dans un troisième mouvement, des formes numériques d'écriture et de

diffusion de la culture, entre 2011 et 2017, afin d'interroger un renouvellement des expériences et de la programmation culturelles. Nous analysons un dispositif dit « transmédia », le portail culturel *Culturebox*, et restituons les résultats d'une enquête auprès des acteurs médiatiques du groupe public.

Un regard transversal sur nos corpus permet de questionner les périmètres et les définitions des catégories culturelles mobilisées par France Télévisions. L'hétérogénéité des « objets concrets » (Davallon, 2004) et des méthodologies que nous sélectionnons nous permettent de conclure que la *culture de la télévision de service public* se nourrit à la fois d'une conception majoritairement marquée par les mécanismes de consécration institutionnelle, d'une attention portée aux productions des industries culturelles et aux « médias-cultures » et qu'elle tend à s'élargir davantage au travers d'expériences numériques.

C'est d'une conjugaison de cet ensemble d'éléments sur un mode propre que procède la *culture de la télévision de service public*.

Lucie Alexis

Lucie Lachenal Taballet, *Beaux-arts et critique dans la presse parisienne sous la Restauration (1814-1830)*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (dir. Pierre Wat) 18 novembre 2017.

La critique d'art de la première moitié du XIX^e siècle est avant tout étudiée par le prisme des critiques de Salon dont le recensement a été réalisé par Neil McWilliam, Vera Schuster et Richard Wrigley (1991, 2 vol.). Cependant, elle ne se réduit pas aux discours publiés lors de cet événement majeur de la vie artistique. Largement diffusée par la presse, la critique d'art se développe de manière exponentielle au moment du retour des Bourbons et d'une plus large liberté accordée à la presse. La création artistique connaît alors elle-même des transformations importantes, notamment la remise en question de la hiérarchie des genres ainsi que celle de la théorie de l'imitation, l'affirmation de la sensibilité romantique et l'évolution du statut de l'artiste.

L'étude des discours sur les arts et la place de ces derniers au sein des périodiques de cette période a nécessité la constitution d'un corpus de textes critiques sur les beaux-arts publiés dans la presse. Un recensement systématique a été réalisé pour les périodiques s'intéressant au Salon. Quelques périodiques d'importance, publiés entre deux Salons y ont été adjoints. Ce premier travail a permis d'étudier

la fréquence des articles (par typologie de périodique et dans le temps), la manière dont les différents périodiques s'intéressent ou non à une actualité ainsi que la prédilection pour certains sujets ou médiums en particulier (la peinture, l'architecture, la sculpture, la gravure et les arts décoratifs). Un groupe d'auteurs très actifs dans l'écriture de critiques d'art a été identifié et leur carrière professionnelle comparée à l'aune des informations biographiques (formation, cercle de sociabilité, etc.) disponibles sur ces hommes souvent peu connus.

Le travail a cherché à mettre au jour les fonctionnements de la critique en prenant en compte trois éléments qui sont apparus comme déterminants : le contexte de publication et les conséquences qu'il implique, l'arrière-plan esthétique qui est plus ou moins clairement et directement exposé dans les textes et enfin l'étude des principales considérations et implications historiques et politiques qui traversent les textes. Le but de la thèse était de peindre le panorama de la critique d'art de cette époque et de chercher à donner les grandes tendances de cette pratique. L'analyse des textes a permis de montrer l'aspect protéiforme de

ces derniers, dans le ton et les registres employés ou encore dans l'écriture des critiques. Parallèlement à l'augmentation du nombre d'articles consacrés aux beaux-arts, la période de la Restauration voit la réapparition de journaux et revues spécialisés dans ce domaine, comme le *Journal des artistes*, *L'Observateur des beaux-arts* ou les *Annales de l'architecture*. Au sein des textes, les critiques discutent de leur rôle mais se mettent également en scène devant les œuvres. Cette posture ainsi que la revendication croissante d'un droit de regard et de contrôle sur toutes les actions en faveur des arts, qu'elles émanent du ministère, de l'Institut ou d'initiatives privées, signalent une nouvelle affirmation et revendication par les critiques de leur rôle.

L'étude de l'intertextualité mais aussi celle des débats (les sujets et les

sources d'inspiration à privilégier, le romantisme, la tension entre talent individuel et école française, la notion d'art national, le questionnement face au renouvellement artistique et à une possible décentralisation de l'art) permettent de tracer les différentes conceptions artistiques des critiques qui coexistent. Cependant, leurs positions sont complexes et chacun se construit ses propres critères d'appréciation, choisissant d'y mêler ou non des considérations extérieures. La littérature et la politique imprègnent parfois les textes critiques, notamment en raison de la porosité propre au périodique mais également des cercles de sociabilités fréquentés par les critiques. Enfin, se trouve l'idée fortement ancrée d'une adéquation profonde entre les arts et la société.

Lucie Lachenal-Taballet

Mélanie Lallet, *Le féminin dans les séries animées françaises pour enfants. Le genre joué et déjoué par les personnages d'animation*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (dir. Éric Maigret), 28 novembre 2017.

Cette thèse explore les dessins animés télévisés français depuis les années 1950, au prisme d'une perspective *Cultural Studies* et d'une approche sociohistorique centrée sur l'analyse des représentations genrées, en articulation avec les autres rapports de

pouvoir étudiés dans le féminisme intersectionnel. En plus d'un corpus audiovisuel de 462 épisodes issus de 56 séries animées françaises (1957-2014) retenues selon des critères de longévité et de reprise, un terrain ethnographique et 11 entretiens appro-

fondis ont été réalisés auprès de l'association Les Femmes s'Animent et de professionnel·le·s de l'animation en 2015-2016.

L'analyse qualitative a permis de dégager quatre grandes périodes de l'histoire des représentations genrées dans les séries animées pour enfants. Celles-ci montrent une évolution tendancielle positive des représentations du féminin, mais néanmoins non linéaire.

L'ère de l'ORTF, qui s'étend de 1957 à 1974, est caractérisée par une très forte pénurie de personnages féminins, avec une moyenne de 17,9 %¹. Les rares figures féminines servent de faire-valoir au héros d'aventure masculin blanc, comme la reine Fleur-de-Miel dans les séries de Jean Image, qui doit être maintes fois secourue par le jeune héros Joë². Néanmoins, quelques personnages endossent des rôles contre-stéréotypiques dès cette époque : en 1963, Mirabelle et Petit Louis s'échangent ainsi le fer à repasser et leurs costumes d'indien et de gitane³.

La période 1975-1989 laisse toujours peu de place aux femmes, avec en moyenne 19,6 % de personnages fémi-

nins. Marquées par le syndrome de la Schtroumpfette, les productions se contentent souvent d'un unique personnage féminin qui occupe toujours une position subalterne en dépit d'un rôle plus important dans l'intrigue. C'est le sort qui est réservé à la jeune Sophie dans *Inspecteur Gadget* (1983-1986, FR3), jamais récompensée pour ses exploits, ou à la jeune inca Zia, toujours victime de quelque enlèvement dans *Les Mystérieuses Cités d'or* (1982-1983, Antenne 2). La fin des années 1980 est également marquée par l'arrivée des séries destinées aux tout-petits, qui se concentrent sur un univers de la petite enfance reléguant les mères dans l'espace domestique (*Les Triplés*, 1985-1986, Canal+ et *Petit Ours Brun*, 1988, FR3).

De 1990 à 2001, la production d'animation française est en plein essor et oscille entre conformisme et renouveau. La proportion de personnages féminins augmente doucement pour atteindre une moyenne de 25,3 % entre 1990 et 2004. De nouvelles thématiques apparaissent, comme la recomposition familiale ou la sexualité, mais dans un cadre conservateur. Dans

¹ Ce chiffre correspond au pourcentage moyen de personnages féminins parlants dans le premier épisode des séries produites durant cette période.

² Voir *Joë chez les abeilles* (1960, 1^{ère} chaîne de la RTF) et *Joë au royaume des mouches* (1964, 1^{ère} chaîne de l'ORTF).

³ Voir *Bonne nuit* (1962-1973, 1^{ère} chaîne de la RTF), épisode 20, « En attendant le carnaval » et épisode 21, « Le Carnaval ».

les séries «*Bonjour*¹» de Dominique Dimey, les parents divorcés sont donc «loufoques», incapables d'assumer seuls les tâches traditionnellement dévolues à l'autre genre. Plusieurs reprises des années 1990 constituent un retour en arrière, comme les séries «*Il était une fois*²...» d'Albert Barillé ou les nouvelles aventures des héros de la bande dessinée comme *Lucky Luke* (1991-1992, FR3) et *Les Aventures de Tintin* (1992, France 3), où l'on retrouve l'idéalisation d'une masculinité impériale.

Les changements les plus nets en faveur d'un traitement plus équitable des genres interviennent entre 2002 et 2014, avec l'arrivée d'héroïnes et des reprises offrant un rôle plus important aux anciens personnages féminins. On notera ainsi la revalorisation du personnage de Margote dans *Le Manège enchanté* (2007-2008, Playhouse Disney

France et M6) et celle de Zia dans *Les Mystérieuses Cités d'or* (2012-2013 saison 1, TF1). Plusieurs créations originales mettent en avant des héroïnes combattives, comme *Totally Spies!* (2002-2007 saisons 1 à 5, 2013 saison 6, TF1) ou *Code Lyoko* (2003-2007, France 3), et la proportion de personnages féminins vient se hisser à 31,3 % entre 2005 et 2014.

Tout récemment enfin, le terrain auprès de l'association Les Femmes s'Animent montre que nous nous trouvons à un moment particulièrement dynamique de l'histoire de l'animation française, donnant lieu à l'émergence controversée des questions de genre dans le secteur. Ce constat permet de relativiser les résultats pessimistes qui se dégagent du corpus, centré sur les reprises des imaginaires plus anciens.

Mélanie Lallet



¹ *Bonjour les bébés* (1991, FR3); *Bonjour les mamans* (1992, France 3); *Bonjour les grands-parents* (1995, France 3); *Bonjour les papas* (1997, France 3).

² *Il était une fois... les Amériques* (1991, Canal+); *Il était une fois... les Découvreurs* (1994, Canal+) et *Il était une fois... les Explorateurs* (Canal+, 1996).

Clémence de Montgolfier, *Représentations des mondes de l'art contemporain à la télévision française de 1960 à 2013. De la médiatisation à la médiation*, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3 (dir. François Jost), 29 novembre 2017.

Depuis 2009, des programmes sur l'art contemporain inspirés de la télé-réalité sont apparus d'abord sur les écrans anglo-saxons puis en France, sur la chaîne Arte, mélangeant principe de compétition entre des artistes et promesses de démocratisation de l'art contemporain pour le public. Alors que dans les années 1960 a émergé la notion d'art contemporain selon les historiens, et que la Radiodiffusion télévision française portait la mission de transmettre la culture aux télé-spectateurs aux côtés de l'information et du divertissement, cette recherche a pour objectif d'examiner non seulement l'évolution télévisée de la notion d'art contemporain dans le champ des arts plastiques depuis 1960, mais aussi d'observer celle de la médiation audiovisuelle des œuvres d'art. Il s'agit alors de définir les enjeux de la médiatisation et de la médiation des mondes de l'art contemporain au prisme de la télévision.

L'étude s'appuie sur le visionnage d'un corpus de 769 émissions sur l'art contemporain, diffusées en France entre 1960 et 2013, suivant la méthodologie d'analyse sémiologique de François Jost. Nous avons constaté d'abord que la part des émissions éti-

quetées «culturelles» diminue et que ces dernières sont reléguées dans des heures creuses de la programmation depuis les années 1980 au moment de la libéralisation du secteur audiovisuel. Alors que les programmes des années 1960 à 1980 visent à transmettre l'expérience esthétique des œuvres d'art depuis le terrain, les années 1980 à 2000 voient des programmes plus dialogiques où experts et artistes discutent sur le plateau. Ces échanges présentant peu de critique négative relèvent principalement de la promotion culturelle. Depuis les années 2000, les émissions sur l'art contemporain s'inspirent des formes divertissantes de la télé-réalité tout en reprenant le discours de promotion d'un art pour tous. De nombreuses contradictions idéologiques surgissent entre la mission de médiation culturelle portée par l'ORTF puis les chaînes publiques et ces nouveaux récits de compétition. L'art contemporain se trouve alors au cœur des conflits de définition de la culture, dont trois dimensions ont été dégagées.

D'abord, l'évolution de la notion d'art contemporain dans les programmes est hégémonique, fidèle aux visions successives des ministères de

la Culture depuis 1959, les chaînes publiques poursuivant les mêmes objectifs culturels de démocratisation, de développement ou de démocratie culturelle selon les décennies. Le monde de l'art contemporain télévisé est largement institutionnel et présente ainsi constamment de fortes inégalités socioculturelles qui sont légitimées et même parfois célébrées, montrant un monde culturel hiérarchique.

Ensuite, les programmes télévisés produisent des récits de l'art contemporain qui se fondent sur des schémas narratifs familiers. Certains récits promettent un idéal de démocratisation de l'art contemporain pour le bien commun, où la télévision est un lieu d'accès à la connaissance sur l'art. D'autres sont orientés vers la compétitivité et les valeurs de singularité, d'innovation et d'originalité valorisant le succès individuel ; ces logiques individuelles et collectives entrent en contradiction.

Enfin, la médiation audiovisuelle des œuvres d'art dans les programmes

a évolué, depuis 1960, de l'exposition filmée sur le terrain vers une télévision « curatoriale », alors que les chaînes organisent des événements artistiques destinés uniquement à être filmés. Une promesse d'immédiateté de l'accès aux œuvres grandissante va paradoxalement de pair avec la multiplication des dispositifs de médiation autour de celles-ci, sur le plateau et sur les plateformes numériques. Les publics qui font l'objet de cette médiation augmentée restent pourtant largement exclus du discours sur les œuvres. C'est dans cette impossibilité de décider quelle est leur visée – notamment mettre en relation œuvres d'art et publics ou inciter à consommer des biens culturels – que les émissions sur l'art contemporain ne peuvent tenir leurs promesses.

Cette recherche sur un objet encore peu étudié laisse place à de nombreuses questions sur la place des arts à la télévision aujourd'hui et sur le rôle culturel d'une télévision en mutation en France.

Clémence de Montgolfier

Juliette Engammare, *Familles de part et d'autre de l'écran : fiction, expérience et transmission*, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, (dir. Guillaume Soulez), 20 décembre 2017.

Depuis des années, trois séries télévisées familiales américaines fortement plébiscitées par le groupe M6 sont réunies par leurs circonstances de diffusion : *La petite maison dans la prairie*, *Malcolm in the middle* (un « négatif » de la première) et *Desperate Housewives*. On a ainsi souhaité proposer une double confrontation : confrontation entre familles réelles et familles fictionnelles par écran interposé, mais aussi confrontation entre ces familles et la chercheuse venant les interroger.

L'enquête, sous forme d'allées et venues et menée chez sept familles du Nord de la France pendant cinq ans, s'appuie sur la démarche ethnosociologique (Lapassade, Bertaux) en tant qu'elle évite d'établir un cadre conceptuel théorique préparatoire. On a donc privilégié l'entretien non directif, laissé venir les digressions et laissé les familles apprécier elles-mêmes leur position sur le spectre des couches sociales. Afin de circonscrire au maximum la mise en scène (goffmanienne), les sujets ont aussi choisi les épisodes des séries qu'ils souhaitaient visionner (ou visionner à nouveau).

Les résultats de l'enquête montrent à quel point l'expérience fictionnelle irrigue l'expérience biographique, sans

parler pour autant d'attitude de fans. Les usages sont invisibles. La priorité des familles n'est pas la recherche de l'intertextualité, ni l'échange *ex post*. Nos sujets ne réécrivent pas l'histoire, ne connaissent pas le nom des acteurs, ne se saisissent pas des personnages pour les repenser, les réinventer, les *genderbender* mais s'en inspirent en l'état, les prennent pour modèles (ou contre-modèles), compagnons de route, *alter ego*. Le médium est tout à la fois exutoire, support de circulation des savoirs et des valeurs morales, objet de consolation (et de décoration), patrimoine familial, trace encore chaude de la vie d'enfant. Et peu importe sa nationalité, autant du point de vue de la « clarté historique » (Esquenazi) que de celui de l'écart culturel. La familiarisation avec les personnages et les comparaisons entre monde représenté et monde vécu, souvent soutenues par le motif nostalgique du « c'était mieux avant », prévalent sur l'exotisme et chaque série revivifie un segment relationnel familial spécifique. Le passé diégétique idéalisé entretient une critique de la réalité contemporaine. Ni passifs, ni reclus, les sujets sont pris dans une matrice fictionnelle qui, bien souvent, contribue au retissage des

liens familiaux, parfois *stricto sensu*, parfois par procuration.

On l'aura compris, on ne présuppose pas des *effets* de la télévision sur les sujets. On réfléchit plutôt aux mécanismes d'immersion et de transmission. Voilà quarante ans que, de génération en génération, on se transmet *La petite maison*. Et récemment, les plus jeunes font connaître *Malcolm* à leurs aînés. Intéressante socialisation *via* la transmission inversée, surtout quand la théorie de l'individualisme a le vent en poupe. *In fine*, s'observe une prolongation hors-écran, pratique-matérielle : on éduque ses enfants façon Charles Ingalls, on prend exemple sur Bree Van de Kamp pour aménager sa cuisine, (signe d'un aménagement plus profond), on se chauffe avec un poêle à bois, etc. En ce sens, l'attrait des sujets pour la chaîne M6, qui revendique la culture de la domesticité, aussi bien dans les séries que dans la kyrielle d'émissions de *coaching* proposées, joue un rôle central dans ce processus de *reproduction*. La fiction endosse le rôle

de l'animateur et voici les familles animatrices de leur quotidien à leur tour. L'immersion fictionnelle ne se borne donc pas aux commentaires sur le lieu de réception et le visionnage avec l'enquêtrice apporte un surcroît d'informations au déclaratif à froid.

C'est justement tout l'intérêt d'une enquête menée sur plusieurs années, avec tout ce qu'elle comporte de développement affectif et de liens de confiance, soi-disant néfastes parce qu'ils influencent ; terrain miné des artefacts qu'il ne faut pourtant pas hésiter à fouler. La longue durée promet un approfondissement des discours, une émancipation des observés, un renversement *dialectique*. Une fois que nos sujets réussissent à s'abstraire de la méthode, ils peuvent plus aisément tisser des liens et, finalement, créer leur propre saga. Ressource dans la vie, prétexte dans l'enquête, la série n'a jamais de rôle fixe et parler d'elle revient à parler de soi.

Juliette Engammare

Loïc Laroche, *Le journal Le Monde et les États-Unis de 1944 à nos jours*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (dir. Patrick Eveno), 10 février 2018.

Le journal *Le Monde* est un témoin formidable, voire un acteur de la vie de la République et de ses relations avec ses partenaires étrangers, à commencer par le plus important d'entre eux : les États-Unis d'Amérique.

En effet, ces derniers jouent un rôle majeur vis-à-vis de l'Hexagone depuis 1945, par leur puissance tant politique qu'économique, de même que par leur influence sociale, culturelle et notamment médiatique.

Cette thèse analyse d'une part l'image de l'Amérique dans les articles du *Monde*. Elle s'intéresse à la place consacrée aux États-Unis, à leur relation avec le reste du monde, à leur image économique et à leur niveau de développement, à la description de leur société et de leur peuple, à l'image de leur système démocratique et enfin à l'image de leur puissance. Elle emploie dans ce but la méthode de l'analyse du contenu, dont le caractère systématique, permet de marier quantitatif et qualitatif. Cette thèse étudie d'autre part la relation entre les États-Unis et la rédaction du *Monde* au sens large, c'est-à-dire journalistes et direction, durant les soixante-dix années écoulées depuis sa création, au fil des administrations présidentielles américaines. Elle utilise pour cela une étude bibliographique

et archivistique complétée d'une soixantaine d'entretiens semi-directifs.

Trois grandes périodes se dessinent ainsi dans l'histoire de la relation entre *Le Monde* et les États-Unis, la première correspond à la direction d'Hubert Beuve-Méry, qui marque durablement le journal de son souci d'indépendance matérielle et éditoriale. Ses successeurs essaient de maintenir son héritage tandis que l'Amérique divise la rédaction. Après la chute du mur de Berlin, une nouvelle génération, moderne, transforme le regard du journal sur l'Amérique, alors que le numérique révolutionne les médias.

Nous montrons comment, au cours de ces soixante-dix années, les directeurs successifs et les principaux rédacteurs concernés connaissent et apprécient les États-Unis, comment est réalisée la couverture de ce pays par le journal et l'importance de celle-ci. Ainsi, l'Amérique est omniprésente dans le journal depuis 1944 et cette présence se renforce, voire se généralise avec le temps. Nous étudions les rapports entre la rédaction du *Monde* et les autorités américaines, comment celles-ci accueillent, informent, essaient d'influencer ouvertement ou non le journal et ses équipes. Au delà, nous montrons comment la direction du

Monde s'inspire des États-Unis et de leur presse qui influence indiscutablement le journal, en particulier le *New York Times*, dont il adopte nombre d'innovations éditoriales, technologiques ou économiques.

En outre, nous étudions la ligne éditoriale du journal sur les États-Unis. Celle-ci, bien que globalement progressiste, est particulièrement large. Et l'Amérique y a ses défenseurs comme ses pourfendeurs. Les États-Unis exercent une vraie attraction sur *Le Monde* qui a d'eux une vision plutôt amicale, assez conformiste, toujours favorable à l'alliance américaine. Le journal est fasciné par l'avance technologique des États-Unis, l'université, le *melting pot* et le rêve américain, par l'immensité du pays et aussi par son système démocratique et les élections qu'il suit de plus en plus près. Il finit même par accepter la culture américaine et son influence qu'il a longtemps combattue.

Mais *Le Monde* demeure critique sur d'autres aspects des États-Unis, notamment leur unilatéralisme en politique étrangère. Il demeure de

même fondamentalement méfiant envers le capitalisme américain, surtout son caractère de plus en plus inégalitaire. Le journal est assurément le porte-voix du modèle économique et social français. *Le Monde* devenu moderne critique aussi ce qui lui paraît correspondre aux archaïsmes américains, notamment en matière de mœurs, comme la persistance du racisme, le droit au port d'armes, la peine de mort, le recours massif à l'emprisonnement et la place de la religion dans la sphère publique.

Enfin, les anti-antiaméricains évoquent volontiers l'antiaméricanisme du *Monde*. Au-delà de la difficulté à bien définir ce terme, cette thèse montre que le journal a globalement un traitement équilibré des États-Unis. Ainsi, *Le Monde* ne rejette pas l'Amérique, même s'il peut par moment utiliser abusivement le miroir américain pour critiquer certains aspects d'une modernité qu'il perçoit longtemps comme une menace pour l'identité française.

Loïc Laroche

Dunja Jelenkovic, *Une histoire culturelle et politique du Festival yougoslave du film documentaire et du court-métrage, 1954-2004. Du socialisme yougoslave au nationalisme serbe*, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (dir. Christian Delporte), 12 février 2018.

Pour de jeunes États devant construire leur identité et développer un sentiment d'unité parmi leurs citoyens, le passé représente une ressource vitale. Afin de créer un sentiment d'appartenance à un seul et même groupe, il faut d'abord écarter les informations susceptibles de venir menacer ce sentiment, puis mettre en avant celles susceptibles de le renforcer. Le résultat est souvent une incompréhension du présent et la création d'une histoire « désirable », qui domine l'espace public au détriment de l'histoire réelle. Dans ce contexte, la thèse présentée ici analyse la programmation du Festival yougoslave du film documentaire et du court-métrage, de sa création en 1954 à la fin officielle de sa période yougoslave en 2004, afin d'examiner la manière dont ce festival a participé à la création de l'identité commune (nationale) des deux États apparus avant et/ou pendant sa longue histoire, à savoir la Yougoslavie pluri-nationale et socialiste (1943) puis la Yougoslavie postsocialiste comme succédané d'État-nation serbe (1992). Cette thèse examine dans quelle mesure le festival, événement financé par l'État et seul lieu de présentation

de documentaires en Yougoslavie/Serbie pendant la période observée, a participé au *nation-building* en imposant à son public une certaine mémoire du passé et une certaine vision du présent. De cette manière, elle montre comment le festival est intervenu dans la création de la mémoire culturelle en Yougoslavie.

La recherche s'est concentrée sur l'étude des documentaires. Parce qu'il montre des images de véritables personnes, de vrais lieux et de vraies situations, le documentaire, au lieu d'être perçu comme la *vision* du présent d'un artiste et sa *mémoire* du passé, peut être confondu par le public avec la réalité même. Dès lors, l'objectif de ce travail était de questionner le type de « réalité » présenté aux différents publics, à une époque marquée par la succession de deux régimes également autoritaires, mais opposés sur le plan idéologique. Ces questions ont été abordées à travers l'analyse des programmes du festival – bien que l'étude propose une analyse textuelle de certains films, leur analyse ne sert qu'à analyser les programmes dans leur ensemble et leur place dans un contexte politique concret.

La recherche a montré que, malgré des cadres idéologiques diamétralement opposés des deux périodes analysées, des méthodes identiques ont été utilisées pour produire une identification au groupe : l'insistance sur la continuité avec les périodes historiques précédentes, la mise en avant des informations qui unifient et la mise à l'écart de celles qui divisent. Dans le contexte de la reconstruction du pays après la Seconde Guerre mondiale, ces techniques ont été utilisées pour renforcer l'unité des citoyens en dépit de leur diversité nationale. Dans le contexte du démembrement du pays, avant les guerres des années 1990, ces mêmes techniques ont été utilisées pour opposer entre eux les groupes nationaux et pour renforcer l'unité propre à chacun d'entre eux. De nombreux changements structurels et programmatiques survenus au début de la guerre, en 1991 et 1992, ont transformé le festival, jusqu'alors événement yougoslave, en un événement national serbe. Le nom « yougoslave », que le festival a conservé jusqu'en 2004, représente donc une sorte d'invention

de la tradition, nécessaire à la légitimation de ses nouveaux contenus.

Cette thèse offre donc un compte rendu détaillé de l'histoire culturelle yougoslave et des pratiques festivières de ce pays. Elle apporte aussi des informations importantes sur le rôle des médias dans les guerres yougoslaves. Après la réduction du festival aux seuls films serbes en 1991-1992, les programmes de télévision ont été introduits dans le festival. À un moment où la production nationale n'était plus suffisante pour remplir le programme et où se développaient toujours plus les technologies digitales, le festival a ouvert ses portes à la vidéo et au documentaire télévisuel. Les guerres yougoslaves des années 1990 ont été les premières menées en Europe sous le regard de la télévision qui, comme on le sait aujourd'hui, a joué un rôle actif dans leur déroulement. Cette thèse permet donc de voir comment la télévision a infiltré les institutions culturelles et a étendu encore plus son influence.

Dunja Jelenkovic

Ivan Schuliaquer. *La négociation des scènes médiatiques. Les gouvernements de gauche et les grands groupes médiatiques nationaux en Amérique du Sud*, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 / Université de Buenos Aires (dir. Eric Maigret et Gabriel Vommaro), 9 mars 2018.

L'arrivée d'Hugo Chavez au gouvernement du Venezuela, en 1998, a marqué le début d'une époque qui a vu différents pays d'Amérique du Sud (l'Argentine, le Brésil, la Bolivie, l'Équateur et l'Uruguay) élire des présidents de gauche qui sont apparus comme une rupture face aux expériences néolibérales qui les avaient précédés. Ces gouvernements ont remis en question les règles du jeu de leurs rapports avec les médias, les signalant comme une part centrale de leur opposition politique. La thèse se concentre sur deux cas principaux. D'une part, les deux premières présidences du Frente Amplio en Uruguay : celles de Tabaré Vázquez (2005-2010) et de José Mujica (2010-2015). De l'autre, les présidences du kirchnérisme en Argentine : celle de Néstor Kirchner (2003-2007) et les deux mandats de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015).

Pour expliquer la négociation des scènes médiatiques entre gouvernements et grands groupes médiatiques, nous avons mobilisé trois dimensions croisées qui ont permis d'accorder l'analyse du terrain historique, matériel et culturel où se joue cette négociation

(le système médiatique national), avec les modalités de l'expression sur les scènes médiatiques (la communication politique) et le rapport des gouvernements et des médias en tant qu'acteurs politiques (les politiques de communication).

La description des systèmes médiatiques nationaux révèle des différences claires entre les pays. En Uruguay, le gouvernement est capable d'imposer plus de conditions que les grands groupes médiatiques (les « Trois grands »). Cela s'explique à la fois par le poids relatif de l'État, la centralité forte de la médiation partidaria, ainsi que les cultures journalistiques, où, en plus de la hiérarchisation des paroles de la politique institutionnelle, influe la séparation des discours informatifs et d'opinion, ainsi que certaines limitations à l'intervention des propriétaires sur les contenus. Cela est nuancé par la force des grands groupes médiatiques nationaux qui, cependant, sont divisés. En Argentine, au contraire, au début du cycle étudié, le grand groupe médiatique (Clarín) détient une force relative plus importante que le gouvernement pour définir les conditions de la négociation. Pour cela, la présence

d'un groupe leader dans tous les domaines médiatiques est fondamentale (télévision, radio, journal quotidien, télévision par câble, fournisseur d'accès à internet, parmi d'autres), celui-ci centralisant une partie importante des scènes, avec un journalisme de dénonciation qui se présente comme contrôleur du gouvernement. Sur ce point, en Argentine le manque de séparation entre les discours informatifs et d'opinion et entre les domaines commerciaux et journalistiques influe également. Par ailleurs, la centralité de la médiation partisane est faible, ce qui augmente le pouvoir des autres instances de médiation – celle des médias, des journalistes et des leaders politiques.

En ce qui concerne la communication politique, en Argentine autant qu'en Uruguay, les gouvernements ont cherché à définir une partie des scènes médiatiques et à négocier de façon acceptable leur participation sur celles-ci. Vázquez et Mujica en Uruguay et Néstor Kirchner en Argentine y sont parvenus à travers les scènes des acteurs établis. Cristina Fernández n'y est pas parvenue: le lien a été rompu à partir du tournant éditorial de Clarín, qui cessa de présenter la présidente comme la représentante légitime des citoyens. De ce fait, le gouvernement a modifié ses modes de participation à travers des méca-

nismes de communication plus directs et en renonçant à interagir sur les scènes de Clarín.

En ce qui concerne les politiques de communication, bien que depuis le début, les gouvernements aient cherché à tendre leurs rapports avec les médias, ils ont au départ pris soin de ne pas modifier des lois-cadres héritées des dictatures, afin de ne pas affecter les grands du secteur. Ils ont envisagé de nouvelles législations en matière de communication comme une question impliquant un coût politique qu'ils préféreraient ne pas avoir à payer. Cependant, ces projets ont été transformés en loi. Dans le cas argentin, cela s'est produit après un point de rupture et dans le cas uruguayen, à l'initiative du parti de gouvernement, en conséquence de son programme et non d'une conjoncture critique. Comme ils l'avaient prévu, les législations sur les médias ont constitué des pics de tension de la dispute avec les grands groupes médiatiques qui sont passés d'une volonté d'obtenir des concessions étatiques discrétionnaires et directes, comme ils l'avaient fait tout au long de leur histoire, au maintien d'un *statu quo* quant à leurs propriétés.

Ivan Schuliaquer