



HAL
open science

“ Les Énigmes de l’histoire (1956-1957) : quand l’audace narrative et la créativité formelle sont au service de l’enquête historique à la télévision ”

Marie-France Chambat-Houillon, Bernard Papin

► **To cite this version:**

Marie-France Chambat-Houillon, Bernard Papin. “ Les Énigmes de l’histoire (1956-1957) : quand l’audace narrative et la créativité formelle sont au service de l’enquête historique à la télévision ”. Des Histoires, des images. Mélanges offerts à Myriam Tsikounas, 2021. hal-03913585

HAL Id: hal-03913585

<https://hal.science/hal-03913585>

Submitted on 27 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version d'auteur : « *Les Énigmes de l'histoire (1956-1957)* : quand l'audace narrative et la créativité formelle sont au service de l'enquête historique à la télévision » par Marie-France Chambat-Houillon et Bernard Papin, dans *Des Histoires, des images. Mélanges offerts à Myriam Tsikounas*, Sébastien Le Pajolec et Bertrand Tillier (dir.), Editions de la Sorbonne, Paris, 2021, p.173-183.

Au début des années 1960, et dans le prolongement des travaux de l'école de Francfort – cette pensée élitiste de l'art et de la culture qui se fait, en leur nom, pour condamner l'aliénation des masses dans les loisirs – Hannah Arendt, dans *La Crise de la culture*, met explicitement en accusation les industries culturelles que sont le cinéma, la radio et la télévision. Avec la révolution industrielle est née, dit-elle, la société de masse où le travailleur, après qu'il a satisfait à ses obligations de travail et de repos récupérateur, peut jouir d'« un temps de reste », consacré aux loisirs et au divertissement. Les objets *culturels* alors proposés ne sont plus ces « appartenances permanentes du monde » qu'étaient les œuvres d'art mais des « biens de consommation produits à la chaîne, en série, pour satisfaire une demande sans cesse croissante et destinés à être usés jusqu'à épuisement, comme n'importe quel autre bien de consommation¹ ». Ce type d'analyse imprègne encore aujourd'hui un certain nombre de discours critiques sur la télévision : vulgarisation à tout-va, recherche systématique du divertissement facile et rapide, production *en série* pour une consommation en flux tendu, avec mise en valeur marchande de tous ces *produits* par des médiateurs patentés (animateurs de renom, intellectuels médiatiques,...). La télévision française des années 1950-1960 n'échappe pas à ces critiques et, dès l'origine, elle hérita « du mépris avec lequel on regardait le cinéma à ses débuts² » car beaucoup lui dénièrent la capacité de s'inventer un langage nouveau et, *a fortiori*, toute prétention à devenir le « huitième art ». Aujourd'hui encore, aux yeux de certains, elle s'est discréditée, empêtrée qu'elle était dans une conception essentiellement « pédagogique-patrimoniales³ », en privilégiant l'adaptation littéraire, c'est-à-dire en pillant et recyclant paresseusement le matériau littéraire, comme eût dit Hannah Arendt.

¹ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Folio-Essais, 1996 (1972), p. 263.

² Jean Ungaro, « La fille prodigue ou le cinéma après la télévision », *La Télévision dans la République, Les années 50*, Marie-Françoise Lévy (dir), Bruxelles, Editions Complexe, 1999, p. 174. Cependant cette inquiétude intermédiaire doit être fortement nuancée, car si elle a existé de façon importante à la fin des années 1940 et au début des années 1950, elle ne fut pas non plus exclusive : de nombreuses voix issues du domaine cinématographique se sont félicitées très tôt de l'arrivée de la télévision en y saluant la possibilité de nouvelles expressions et inventions formelles. Voir Marie-France Chambat-Houillon « Quand la jeune télévision française épaula la création cinématographique : petit inventaire des relations entre cinéma et télévision », *Les Arts et la télévision*, P. Morissey et E. Thouvenel (dir.), Rennes, PUR, 2019, p.124-139.

³ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir Editions, 1996, p. 55.

La critique peut paraître rapide, sévère, voire injustifiée, si on se réfère notamment à la télévision française des premiers temps, celle des années 1950 tout particulièrement, qui eut pourtant l'ambition d'être une télévision de qualité, soucieuse de citoyenneté et d'éducation populaire⁴ et qui s'efforça, comme les travaux de Gilles Delavaud l'ont bien montré, de fonder un « art de la télévision⁵ », avec la volonté, de la part des « téléastes » de l'« Ecole des Buttes Chaumont » ou des responsables du Service de la recherche, d'inventer un langage télévisuel spécifique, qui fût à la fois adapté à la taille du « petit » écran (prédominance du gros plan) et au mode spécifique de réception de la télévision (l'adresse au téléspectateur). Parmi les réalisateurs, partisans du « direct » (comme Stelio Lorenzi) et ceux du « filmé » (comme Jean Prat) s'affrontèrent alors, sans parler de la singularité de la *mise en texte* avertyenne. Et les fictions quasi *expérimentales* furent légion dans les trois premières décennies de la télévision française⁶.

Ce texte a pour ambition de restituer à cette télévision des premiers temps sa part d'inventivité et d'audace. Pour mettre en évidence cette créativité en actes, nous avons choisi de nous intéresser de plus près à ce qui peut apparaître *a priori*, aux yeux des contempteurs de la télévision, comme la part la plus poussiéreuse de la production télévisuelle, la fiction historique, en focalisant notre attention sur une collection de « dramatiques » historiques des années 1950, *Les Énigmes de l'histoire*, dont nous voudrions ici souligner la fécondité en termes d'énonciation télévisuelle, de mélange des genres et de construction narrative, dans un rapport au matériau historique à la fois complexe et singulier.

Le genre de l'énigme et son rapport à l' « histoire médiatique »

Tout commence⁷, comme très souvent à cette époque, à la radio, selon le principe de la « remédiation » tel que décrit par Bolter et Grusin⁸. Depuis 1951, Alain Decaux et André Castelot animent avec succès une émission historique à la radio, *La tribune de l'Histoire*. Ils se présentent eux-mêmes comme des historiens grand public, assumant leur rôle de vulgarisateurs, comme ils le font dans la revue *Historia* à laquelle ils collaborent

⁴ Voir Bernard Papin, « L'utopie culturaliste de la Télévision Nationale Populaire », *Cinéma, littérature, adaptations*, Institut de recherche Etudes Culturelles, Université Montpellier 3, 2009, pp. 233-253.

⁵ Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Paris, De Boeck-Ina, 2005.

⁶ Voir par exemple les articles de Marie-France Chambat-Houillon et Séverine Barthes dans *Fictions sérielles au temps de la RTF et de l'ORTF (1949-1974)*, Bernard Papin et Myriam Tsikounas (dir.), avec le concours de Sabine Chalvon-Demersay, Paris, Edition L'Harmattan-Ina, coll. « Les médias en actes », 2018.

⁷ *Télé notre histoire*, 7 novembre 1999, <https://madelen.ina.fr/programme/alain-decaux-1>

⁸ David Jay Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Boston, MIT University Press, 1999.

régulièrement. Quand ils sont contactés par le réalisateur Stelio Lorenzi, à la demande de Jean d'Arcy, alors directeur des programmes de la RTF⁹ pour faire une émission de télévision, ils se montrent tout d'abord très réticents avant de se laisser convaincre. C'est pour eux le début d'une aventure télévisuelle qui va durer deux décennies. Le triomphe viendra avec *La caméra explore le temps* (39 émissions de 1957 à 1966), qui devient très vite l'émission préférée des téléspectateurs, lesquels se passionnent pour le procès de Marie-Antoinette et découvrent le « drame » des Cathares. Mais avant cette collection célèbre qui fait partie de la « légende » télévisuelle et marque « l'émergence de l'Histoire à la télévision¹⁰ », il y eut d'abord *Les énigmes de l'histoire*. Cette collection se décompose elle-même en deux séries : *Les énigmes ou À chacun sa vérité* (3 émissions en 1956) et *Les énigmes de l'histoire* (6 numéros en 1957)¹¹. Les titres insistent sur le caractère *énigmatique* des épisodes : « Le secret de Mayerling », « L'énigme du temple », « Le mystère de la Marie-Céleste ». S'il s'agit de percer les secrets de l'histoire, il s'agit aussi de proposer au téléspectateur une figure de l'historien qui « apparente le spécialiste du passé au juge ou au détective¹² ».

En 1956, l'annonce du lancement des trois premiers épisodes de la série s'accompagne d'une certaine hésitation dans sa dénomination. Dans les colonnes de l'hebdomadaire *Radio 56*, la série est annoncée soit par le simple titre *Énigmes*, soit par le double titre *Énigmes ou À chacun sa Vérité*. Dans les deux cas, on observe que ces stratégies titulaires passent sous silence l'importance de la dimension historique de la série qui de nos jours, rétrospectivement, nous apparaît pourtant comme sa caractéristique constitutive essentielle. Lors de la première saison, cette absence de détermination historique dans le titre de la collection présume d'une réception espérée qui accorde sans aucun doute plus d'attention aux enjeux narratifs et dramatiques présumés par le terme « énigme », lequel accentue la portée apéritive du titre auprès du public.

Cette hésitation dans la dénomination s'explique sans doute par les difficultés de positionner pour la première fois auprès des téléspectateurs français une proposition télévisuelle aussi originale que novatrice en matière d'histoire, qui peut par ailleurs effrayer par son côté

⁹ D'après Alain Decaux interviewé pour *Médias & Histoire*, archive consultée le 27 juillet 2020 : <https://mediasethistoire.wordpress.com/2012/06/09/alain-decaux-et-la-television-33/#more-103>

¹⁰ Maryline Crivello-Bocca, *L'écran citoyen. La révolution française vue par la télévision de 1950 au Bicentenaire*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 67. Pour en savoir plus sur l'émission, voir p. 67-88.

¹¹ Maryline Crivello-Bocca, « L'écriture de l'histoire à la télévision. La mobilisation des consciences : *La caméra explore le temps* (1956-1966), *La Télévision dans la République, Les années 50*, Marie-Françoise Lévy (dir.), *op.cit.*, p. 89-105. Liste complète des épisodes en annexe 2, p. 210.

¹² *Ibid*, p. 99.

sérieux et peut-être trop savant, même si le programme dispose d'une filiation radiophonique auréolée d'un succès populaire. Que les auteurs promeuvent davantage la dimension énigmatique de l'émission que sa nature historique est une façon d'inscrire assurément l'émission davantage du côté du divertissement que du côté des genres sérieux.

L'énigme devient ainsi un produit d'appel pour le nouveau programme précisément parce qu'elle relève d'une série culturelle¹³ clairement identifiée. En tant que forme discursive pré-médiatique, l'énigme est potentiellement connue et reconnue du plus grand nombre. Entre mythe oedipien, jeux mondains¹⁴ et devinettes populaires, elle couvre un très large spectre de discours allant des réflexions philosophiques de portée existentielle à des inventions ludiques jugées parfois – et souvent à tort – plus légères. Et cette présence au sein de discours très différents contribue à lui forger une plasticité culturelle incomparable qui la soustrait à une destinée communicationnelle exclusivement savante, sérieuse et élitiste. Proposition mystérieuse, l'énigme se caractérise également par une dimension interlocutive qui interpelle les téléspectateurs, en attisant leur désir de résolution et en les incitant à prendre part au jeu du déchiffrement. Cette dimension se traduit littéralement dans l'épisode consacré au Masque de Fer diffusé le 8 janvier 1957, par une sollicitation explicite du public à faire un effort afin de ne pas perdre le fil du développement argumentatif de l'enquête : « Si vous manquez une scène, peut-être n'arriverez-vous pas en même temps que nous à la fin de la démonstration. Alors un léger effort, s'il vous plait ! » insiste Alain Decaux. Puis, à des fins pédagogiques mais également pour susciter la curiosité, ces adresses aux téléspectateurs continuent lors des séquences fictionnelles mais sous la responsabilité du narrateur qui, regardant la caméra soit annonce de façon proleptique la scène qui va suivre : « Tiens, allons rendre visite à M. de Voltaire... » (scène 6), soit récapitule la démonstration en cours de façon analeptique : « Vous avez bien entendu... Tout ceci est très important, notez-le bien, car ces textes sont les seuls documents officiels que nous possédons concernant l'existence de l'homme au masque de fer » (scène 3). Ces nombreuses adresses aux téléspectateurs s'amuse avec les conventions de la représentation naturaliste des fictions télévisées. Et parce qu'elle appelle un dévoilement

¹³ « Une série culturelle est une création de l'historien : celui-ci saisit un thème, un savoir-faire culturel [...], dont il essaie de retracer et de comprendre le parcours identitaire à travers différentes mutations », A. Gaudreault, Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère numérique*, Paris, Armand Colin, p. 251. D'une part, une série culturelle peut d'une part se déployer sur plusieurs médias distincts (cinéma, télévision, littérature) et d'autre part un même contenu médiatique peut être traversé par différentes séries culturelles.

¹⁴ Dans les salons du XVIII^e siècle, les jeux verbaux fondés sur les énigmes étaient répandus. Ils offraient l'opportunité notamment de régler les prises de paroles entre hommes et femmes. Voir Stéphane Bikialo, « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *La Licorne - Revue de langue et de littérature française, L'énigme*, Rennes, PUR, 2003, consultable sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02513882/document>.

comme réponse, l'énigme dispose de fait d'un potentiel de mise en intrigue – en cela elle prend part à ce que Roland Barthes nomme le code herméneutique en tant que fondement de tout récit¹⁵ – qui provoque chez l'interprète un « effet de curiosité », si on admet avec les théoriciens du récit que « la curiosité est [...] fondée sur une incertitude concernant “ ce qui s'est passé ” »¹⁶, ce qui correspond en tous points aux objectifs déclarés de nos historiens médiatiques.

La série propose donc comme contenu historique des faits dont la réalité est certes attestée mais dont les interprétations sont incertaines et plurielles, illustrant ainsi le programme de la deuxième partie du premier titre de la série quelque peu oublié désormais, *À chacun sa vérité*. Et si l'on regarde par exemple de plus près ce que propose « Le mystère de la *Marie-Céleste* » (diffusion le 10 juillet 1956), on voit bien quel rapport à l'histoire cette collection entretient : certes, le « mystère » de ce bateau fantôme que l'on retrouva en 1872 au large des Açores sans personne à son bord est parfaitement attesté et a donné au fil du temps matière à de nombreuses spéculations mais l'ancrage historique n'apparaît véritablement que dans le débat final qui réunit nos deux historiens, le réalisateur Stelio Lorenzi et deux spécialistes de la navigation maritime : on y évoque, devant une carte marine, les différentes pistes précédemment citées dans le récit et les deux spécialistes font état d'une expertise quant aux conditions de navigation à la fin du XIX^e siècle, le profil des marins à l'époque, etc. Mais, jusque-là, on s'est davantage amusé avec des hypothèses farfelues, de poulpe monstrueux, d'île qui disparaît aussi soudainement qu'elle est apparue, de cuisinier psychopathe, pour expliquer la disparition de tout l'équipage sur le bateau à la dérive... Il est évident que l'histoire est ici vue, si l'on ose dire étant donné le sujet, par le bout de la petite lorgnette...

Et en mettant ainsi l'accent de manière récurrente sur des incidents biographiques, des événements ponctuels et des drames anecdotiques, la collection s'éloigne de l'histoire savante et entre dans la catégorie de ce que Pierre Nora nomme « l'histoire médiatique¹⁷ », laquelle privilégie l'attention aux détails en lieu et place des grandes structures et mouvements généraux.

¹⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 26.

¹⁶ Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, p. 108.

¹⁷ « Alain Decaux raconte...Alain Decaux. Entretien avec Pierre Nora », *Le Débat*, 1984/3, n° 30, Gallimard, consultable <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1984-3-page-45.htm>

Le « petit tribunal de l'histoire » : narration argumentative et mise en concurrence des conjectures

Le dispositif adopté pour cette investigation à caractère historique va subir au fil des épisodes quelques variantes en forme d'ajustements mais le scénario est à peu près toujours le même, avec une proposition de résolution de l'énigme en trois actes majeurs.

Tout commence en règle générale par un long préambule qui se décompose lui-même le plus souvent en deux temps, dont l'ordre peut être inversé. Il y a une série de documents iconographiques en plans fixes commentés en voix *over* et une séquence en plateau avec les auteurs de l'émission. Les documents présentés sont des œuvres d'art ou des archives historiques, qui permettent de préciser le contexte et de mettre en place l'énigme. Dans « L'inconnue de Berlin » (11/5/57), on voit plusieurs images d'articles de presse dont *Paris Match* relatant l'énigme de cette femme qui prétendait être la fille assassinée du dernier des tsars. Ce préambule peut parfois durer très longtemps : dans « Le secret de Mayerling », le tout premier épisode, diffusé le 22 mai 1956, il dure plus de six minutes avant qu'en plateau les deux historiens et le réalisateur Stelio Lorenzi ne viennent présenter l'affaire. Cette première apparition en plateau des auteurs de l'émission est à chaque fois pour eux l'occasion de préciser ou repréciser la règle du jeu, s'ils ont le sentiment, au vu des courriers reçus, que le téléspectateur n'a pas très bien compris quelles étaient exactement leurs intentions. Dans le premier épisode de la seconde série des *Énigmes*, « Le masque de fer », André Castelot et Alain Decaux, face à la caméra, s'adressent aux téléspectateurs en définissant ainsi plus généralement la promesse de toute la nouvelle collection qui va suivre et en réaffirmant par là-même le caractère constitutif de sa dimension historique. Ainsi, ils se présentent explicitement comme des historiens, promettent un « fond rigoureusement historique » et affirment ne prendre « avec l'histoire que des libertés de dialogue ou de présentation ». Certes, dans ce qu'ils qualifient de « tribune illustrée », les différentes thèses sont explorées par des « moyens dramatiques », mais il est clairement affirmé que ceux-ci sont au service de l'historien qui est ici avant tout un « détective », lequel tente de résoudre les énigmes qui « fourmillent » dans le passé. La tonalité insistante de ce préambule sur l'exigence historique de la série peut être comprise comme une tentative d'inflexion de la réception de la première saison, par une forte réaffirmation de l'ambition historique initiale, au point qu'on peut y voir les fondements d'un genre télévisuel en formation, l'émission historique.

Ensuite, avec de multiples variantes, on propose aux téléspectateurs une suite de scènes jouées en direct, avec en alternance des inserts filmés. Sous la conduite d'un narrateur-enquêteur – une figure essentielle sur laquelle nous allons revenir –, différentes hypothèses sont soumises à la sagacité du téléspectateur. Dans « Le secret de Mayerling », les auteurs, amusés de leur propre audace, lui proposent un marathon énigmatique où sont explorés plusieurs possibles narratifs : rien de moins que neuf suppositions, parfois des plus improbables, sont successivement examinées ! Il s'agit de savoir, une fois que « les personnages, comme dans les tragédies, sont en place », ce qu'il s'est passé dans la chambre du drame : suicide romantique, assassinat politique, crime passionnel, orgie qui tourne mal¹⁸,... En alternance avec ces scènes hypothétiques, des témoins sont convoqués à la barre et, sortant du noir de l'écran en l'absence de tout décor réaliste, sont interrogés par un juge au ton très comminatoire, qu'on ne voit jamais. Dans d'autres épisodes de la série, ces scènes d'enquête introduisent divers niveaux temporels, qui complexifient la perspective narrative. Dans « Le mystère de la *Marie-Céleste* » (10 juillet 1956), des scènes sont contemporaines de l'événement rapporté (1872), d'autres nous transportent en 1913 lors de la réunion de plusieurs écrivains de science-fiction dissertant sur le mystère, en 1950 sur un plateau de télévision de la BBC (avec perche et caméra dans le champ, en une superbe mise en abyme de l'émission !), en encore en 1930, avec un témoin qui se souvient...

Au terme de l'émission, une prise de position finale par les historiens, mimant en cela le dénouement d'une intrigue, s'impose. Commence alors le « petit tribunal de l'histoire » (« Le secret de Mayerling »). Pour ce faire, un dispositif de jury d'experts se met en place, dont la configuration peut varier selon les épisodes. Par exemple, pour l'épisode « Le secret de Mayerling », les historiens Marcel Dunan et Albert Moussef échangent en plateau avec Alain Decaux, André Castelot et Stellio Lorenzi pour mettre au jour non pas la vérité historique, mais la thèse la plus « vraisemblable » eu égard aux hypothèses investiguées précédemment dans l'émission, avant que Stellio Lorenzi ne propose une conclusion en forme de clin d'œil : « Nous n'avons pas de preuve formelle, sinon il n'y aurait plus d'énigme... » Ces experts sont essentiellement des historiens mais il arrive qu'un témoin soit interrogé : c'est ainsi qu'Alain Decaux, dans « L'inconnue de Berlin », interroge madame Bodkine qui affirme reconnaître Anastasia, la fille du tsar dont l'histoire dit qu'elle a été tuée avec ses parents par les bolcheviques... Au fil du temps, ce débat de spécialistes subsiste mais l'accent est davantage

¹⁸ Cette hypothèse audacieuse n'est cependant pas mise en scène comme les autres mais racontée par un historien qui témoigne à la barre du « procès » également mis en scène.

mis sur les échanges de plus en plus complices entre nos deux historiens « maison ». Dans l'émission consacrée au Masque de Fer, ils finissent presque par tomber d'accord sur l'identité du mystérieux homme masqué, mais divergent sur les motifs de son emprisonnement. Cet accord final fait figure d'exception dans la collection tant d'ordinaire les deux animateurs surjouent assez systématiquement l'affrontement, non sans cabotinage parfois, dans la proposition de résolution des énigmes : « Je ne crois pas que nous allons être d'accord » dit Alain Decaux à son contradicteur et compère historien au début du débat après la diffusion de l'émission « Le chevalier d'Eon » (13 août 1957). Chacun donne son avis sur le sexe de ce personnage au *genre* controversé, documents et archives à l'appui. Après un temps de discussion animée où chacun défend son hypothèse, Castelot accuse Decaux de « mauvaise foi »... Mais les deux complices se réconcilient très vite en riant de conserve à l'évocation des « parties mâles » de la *chevalière*... et renvoient la balle au téléspectateur sommé de se faire désormais son opinion, en fonction de ce que le récit qui précède et le débat lui ont apporté : « Erigez-vous en tribunal », concluent-ils à la toute fin de « L'inconnue de Berlin ».

La figure du narrateur-enquêteur

Une des grandes originalités de la série réside dans l'utilisation de plusieurs modalités du discours télévisuel et dans le mélange des genres : scènes de fiction bien entendu mais aussi reportages de terrain, interviews filmées, le tout sous une forme ludique où le téléspectateur est invité à participer à un savant jeu de piste. Cette ambition et cette inventivité sont portées essentiellement par la figure du narrateur-enquêteur. S'il arrive que nos historiens se transportent eux-mêmes sur les lieux, comme Alain Decaux qui se rend en Allemagne pour essayer de percer (sans grand succès) l'énigme de l'inconnue de Berlin, c'est dans « Le masque de fer » que cette figure prend toute son importance, d'une manière *a priori* déconcertante par rapport aux normes en vigueur dans le récit médiatique.

Réalisé par Stelio Lorenzi en direct, avec les aléas que cela comporte (hésitations, balbutiements, toux, bruits insolites), l'épisode est composé également d'inserts filmés. Il nous conte l'étrange histoire de l'homme au masque de fer, un mystérieux prisonnier du temps de Louis XIV, emprisonné pendant la plus grande partie de sa vie, et dans le plus grand secret de son identité. A la fin de la séquence « préambule » en plateau, Alain Decaux propose aux spectateurs de se « transporter » en 1703 à la Bastille lors de la veillée funèbre du Masque de Fer. On pourrait croire alors à une assez banale entrée dans la fiction, fiction dont on ne

ressortira, croit-on alors, qu'à la fin, avec la réapparition des deux compères historiens pour nous donner le « fin mot de l'histoire ». Mais le spectateur n'est pas au bout de ses surprises... Dans un mélange des genres totalement assumé et propre à la collection, « Le masque de fer » va nous proposer des échanges de plateau entre historiens (introduction et conclusion), des reportages de terrain, une enquête criminelle avec résolution finale dans la plus pure tradition ludique du roman policier à énigmes, à l'intérieur de laquelle s'insèrent diverses séquences fictionnelles (de statut et de niveau différents !). Cependant, malgré leur diversité, ces séquences sont reliées entre elles grâce au parcours dans les époques passées du personnage de narrateur-enquêteur incarné par le talentueux André Valmy, dont la présence incarne à elle seule toute la complexité du récit. Il se constitue en narrateur autodiégétique : la responsabilité du récit repose sur sa présence en tant que personnage prenant part de façon interne à l'histoire qu'il raconte. Et ce qui nous est raconté ici, ce ne sont pas tant les faits énigmatiques à éclaircir que la vérification de leur plausibilité historique. Le recouplement des sources s'opère par le truchement de personnalités historiques impliquées à différents degrés dans l'énigme relatée. De fait, si les faits antérieurs se donnent à voir grâce aux sauts temporels de notre narrateur-enquêteur, son rôle n'est pas simplement celui d'un médiateur qui informerait les téléspectateurs d'un passé qui aurait pu exister sans lui. Il prend ses distances avec l'usuelle figure du témoin oculaire en prenant part activement à la configuration des séquences se déroulant dans le passé. Hormis une scène, au début de l'épisode, où notre enquêteur part à la rencontre du gardien des ruines de la prison de Sainte-Marguerite sur les lieux mêmes de l'emprisonnement du Masque du fer, construite à la manière d'un reportage sur le terrain, la plupart du temps il se présente en train d'argumenter avec des personnages historiques attestés de l'époque afin d'évaluer leur implication dans les différentes suppositions qu'il soumet à l'épreuve.

La première moitié de l'épisode (environ 40 minutes) revient à passer en revue, puis à écarter, les nombreuses thèses autour de ce mystère, dont deux sont pourtant particulièrement attrayantes et populaires : la thèse qui attribue à l'inconnu masqué l'identité de Molière en revisitant les conditions de sa mort sur scène, et celle de l'existence du jumeau de Louis XIV qu'il faut tenir secrète pour ne pas bouleverser le régime monarchique alors en place. L'enquêteur-narrateur est amené à tester la crédibilité historique de cette séduisante dernière proposition en dialoguant avec Voltaire afin d'en préciser ses conditions d'émergence. Suite à une vérification des archives publiques d'un ministre de Louis XVI, M. de Maurepas, et à la mise en doute de la crédibilité de personnes qui, à l'époque, se sont fait l'écho de cette

supposition, notre enquêteur conclut au caractère caduc de cette conjecture potentiellement romanesque. La deuxième partie de l'épisode débute par une interpellation du narrateur à destination des téléspectateurs : « On quitte le domaine des hypothèses pour entrer dans le domaine de l'histoire, le domaine du document d'archive ». Cependant, pour ne pas courir le risque de perdre son public en quittant le champ du divertissement, il n'est pas question de filmer en gros plan les documents authentiques concernés, mais bien plutôt de rendre « vivantes » les informations qu'il est possible de tirer de leur lecture. Ainsi, selon un procédé très proche de l'hypotypose, les scènes ont pour finalité de mettre littéralement en scène les différentes opérations cognitives à l'œuvre dans la consultation et le recoupement des informations issues des archives – ce qui constitue la démarche historique par excellence – en faisant incarner par des comédiens les signataires des archives consultées. Ces derniers prennent ainsi vie dans le studio de télévision et sont alors en mesure de pouvoir répondre aux questions du narrateur-enquêteur, confrontés qu'ils sont à la cohérence de leurs déclarations de l'époque. Ainsi la démarche historique s'anime littéralement par le jeu des comédiens dans des scènes dont la temporalité demeure ambiguë. En effet, en mettant en scène un narrateur-enquêteur venu du présent télévisuel en prise avec des personnalités historiques inscrites dans leur époque, ces scènes du passé ne visent pas pour autant la représentation de faits authentiques. Construit de façon *ad hoc* par le procédé fictionnel de personnification des archives pour permettre une visualisation de la réflexion historique, le passé évoqué par ces scènes n'est pas le fruit d'une *reconstitution*. Ces séquences sont véritablement des artefacts échafaudés pour satisfaire les exigences de la télévisualisation de la démarche historique ; elles se démarquent des scènes qui ont pour ambition de représenter audiovisuellement des faits authentifiés ou jugés un temps vraisemblables (par exemple, les scènes représentant Molière ou Louis XVI). Nous en voulons pour preuve la longue séquence où sont réunis, dans des cellules-cages, de célèbres détenus politiques qui n'ont partagé ni le même espace ni le même temps historiques. L'enquêteur interroge leur geôlier, M. de Saint Mars, et écarte différentes pistes concernant l'identité du « Masque ». L'audace de cette séquence tient dans la distance que prend la représentation télévisuelle avec la prétention naturaliste accordée généralement aux productions télévisuelles : le décor est sobre et simplifié aux symboles de la prison. Ici, les procédés retenus tournent le dos à la vraisemblance, en faveur d'un usage inédit du langage télévisuel qui tente d'exprimer par la monstration audiovisuelle le raisonnement hypothético-déductif de l'historien face aux documents d'archives.

Un art de la télévision

L'inventivité de cette série est donc d'avoir su mobiliser l'énigme à la fois comme thématique historique fascinante et comme procédé formel et narratif particulièrement adapté à un régime télévisuel où des normes, des dispositifs sont en train d'émerger parallèlement à la formation des goûts et des intérêts d'un public naissant. Cette audace formelle est immédiatement soulignée dès la première saison par les critiques qui saluent davantage la maîtrise de la réalisation et du montage « en direct » que l'érudition de nos compères historiens. Le nom de Lorenzi devient alors la « garantie d'une série de spectacles qui resteront d'une qualité sans défaillance. [...] A cause de Stelio Lorenzi, à cause de l'intérêt que chacun porte aux ressorts secrets qui, parfois, ont mené les destinées du monde, nul doute que nous soyons tous fidèles au rendez-vous que nous donne *Énigmes* devant le poste. On peut presque affirmer, dès à présent, que ce ne sera jamais une soirée perdue¹⁹. » Et toute création qui met en place des contenus originaux de qualité, tout en se souciant de l'implication des téléspectateurs, ne peut laisser indifférent : « on y sent le souci constant du travail bien fait par des gens qui non seulement connaissent leur sujet mais savent entretenir le téléspectateur *d'une façon qui retient l'attention* »²⁰. En 1956, lors de la première saison, l'émission est plutôt présentée comme un divertissement télévisuel qui peut, malgré un contenu historique attesté, fédérer la totalité du public télévisuel de l'époque, allant du téléspectateur le moins instruit au plus érudit, du féru d'exactitude historique à l'amateur d'anecdotes insolites. La configuration énigmatique permet de neutraliser le didactisme et le pédagogisme présumés de l'exposé historique. Ce choix créatif correspond d'ailleurs parfaitement à l'esprit qui anime à l'époque les dirigeants de la télévision française, dont le responsable des programmes, Jean d'Arcy, souhaite n'opérer aucune ligne de partage entre les genres télévisuels afin d'éviter de marginaliser à l'antenne les contenus culturels et de connaissance, et segmenter les téléspectateurs : « Distraindre, informer, instruire » sont les buts de la télévision « mais ce ne sont là que des catégories de l'esprit, non des genres différents : il ne doit pas y avoir de distraction vide, d'instruction pure, ni d'information sèche ; les meilleures émissions, celles qu'accueillent le mieux les spectateurs, sont précisément celles qui sont en marge de ces catégories, qui poursuivent les trois buts²¹. »

Néanmoins, au fil du temps et des « saisons », l'exigence historique finit par s'imposer au détriment de l'inventivité narrative. Curieusement, dans un entretien de 1992, André Castelot, tout en soulignant la « gymnastique effroyable » de la réalisation en direct, semble renier cette

¹⁹ *Radio 56*, n° 606, 3 juin 1956, p. 43.

²⁰ *Radio 56*, n° 613, 22 juillet 1956, p. 45.

²¹ « Jean d'Arcy vous parle... », *Télévision radio cinéma*, 4-10 janvier 1959.

période de recherche formelle : « Au début, nous faisons une émission avec un meneur de jeu qui interrogeait les personnages. C'était un acteur en veston. Cela ne convenait pas du tout²². » Avec *La caméra explore le temps*, nouvelle collection qui succède donc aux *Enigmes* à partir de la fin 1957, l'émission va développer « un lien fétichiste à l'archive²³ », dans une conception qu'Alain Decaux qualifiera lui-même d'« élargie²⁴ ». Certes, la dimension énigmatique réapparaît à intervalles réguliers – par exemple, « L'orphelin de l'Europe », en janvier 1958, s'interroge sur l'« énigme » de Gaspard Hauser – mais l'heure est désormais et de plus en plus aux grandes interrogations sur l'histoire nationale : « Le procès de Marie-Antoinette », « La nuit de Varennes », « L'affaire Calas », « La Terreur et la Vertu » (deux émissions sur Danton et Robespierre), « Le drame cathare »... Ce questionnement de plus en plus sérieux, approfondi, voire militant, de l'histoire finira par coûter cher à l'émission, brutalement interrompue en pleine gloire²⁵... Mais ce que l'émission va gagner en crédit du côté de l'histoire, elle va quelque peu le perdre du côté de sa « mise en intrigue » et, au fil du temps, en effet, les numéros de *La caméra explore le temps* ressemblent de plus en plus aux « dramatiques » qui ont fait la gloire controversée de la télévision de l'époque.

Aujourd'hui, la série des *Énigmes* est quelque peu oubliée des anthologies de l'histoire de la télévision, éclipsée sans doute par la notoriété de sa descendance directe, *La caméra explore le temps*, pour des raisons tenant à la fois aux qualités internes de cette dernière, à sa longévité à l'antenne et à l'épisode politique de son arrêt brutal. En 1956, l'émission fut pourtant déclarée « la meilleure réalisation de la Télévision Française » par l'hebdomadaire *Radio*²⁶. Cette série exemplifie combien la télévision française a su, y compris dans des divertissements populaires, s'aventurer vers des contrées expressives et formelles qui ne cèdent pas à la tentation – assurément plus facile – de la représentation réaliste. Elle répondait alors aux attentes de ceux qui voulaient croire en la possibilité d'un art de la télévision fondée essentiellement sur le direct et qui ne soit pas un « cinéma simplifié²⁷ », pouvant déployer

²² « La caméra explore le temps. Entretien avec André Castelot », *CinémAction TV2*, « Les scénaristes de télévision », juin 1992, p.101. Propos recueillis par Valérie Villeglé.

²³ Maryline Crivello-Bocca, « L'écriture de l'histoire à la télévision... », *op. cit.* p. 93.

²⁴ Cité dans *ibid.*, p. 95.

²⁵ Le réalisateur Stelio Lorenzi, comme beaucoup de ses confrères réalisateurs, fut accusé par le pouvoir gaulliste de faire de la propagande par le truchement de ces diverses productions historiques... La suppression de l'émission provoqua de très vives réactions dans l'opinion.

²⁶ *Radio 56*, n° 613, 22 juillet 1956, p.45.

²⁷ André Bazin, « Les émissions dramatiques », *France-Observateur*, 15 mars 1956, cité par Jean Ungaro, « La fille prodigue ou le cinéma après la télévision », in *La Télévision dans la République. Les années 50*, Marie-Françoise Lévy (dir.), Paris, Editions Complexe, 1999, p. 185.

d'inventives ressources libérant les réalisations, même les plus sérieuses, des contraintes et des cohérences réalistes des temporalités narratives.
