

Introduction

Les fictions patrimoniales : une nouvelle catégorie interprétative

Raphaëlle MOINE & Pierre BEYLOT

Depuis la fin des années 1980, on assiste à un renouveau du film en costumes sur le grand et le petit écran français. Après une vague de films désignés comme « rétro », qu'inaugurent en 1980 *Le Dernier Métro* (François Truffaut) et *La Banquière* (Francis Girod), le *Jean de Florette* de Claude Berri (1986) ouvre au cinéma la voie à une longue série de films d'époque, qui se poursuit tout au long des années 1980, 1990 et 2000 avec des films aussi divers *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990), *Madame Bovary* (Claude Chabrol, 1991), *Indochine* (Régis Wargnier, 1990), *Germinal* (Claude Berri, 1993), *La Reine Margot* (Patrice Chéreau, 1994), *Le Hussard sur le toit* (Jean-Paul Rappeneau, 1995), *Ridicule* (Patrice Leconte, 1996), *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999), *Sade* (Benoît Jacquot, 2000), *Saint-Cyr* (Patricia Mazuy, 2000), *Les Destinées sentimentales* (Olivier Assayas, 2000), *Le Pacte des Loups* (Bruno Gans, 2001), *Un long dimanche de fiançailles* (Jean-Pierre Jeunet, 2004), *Gabrielle* (Patrice Chéreau, 2005), *Joyeux Noël* (Christian Carion, 2005)... À la télévision, mais plutôt à partir des années 1990, téléfilms, mini-séries, feuilletons illustrent également cette tendance avec *La Rivière Espérance* (Josée Dayan, France 2, 1995), *Les Filles du Maître de chai* (François Luciani, France 3, 1997), *Le Comte de Monte-Cristo* (Josée Dayan, TF1, 1998), *Les Misérables* (Josée Dayan, TF1, 2000), *Les Liaisons dangereuses* (Josée Dayan, TF1, 2003), *Colette* (Nadine Trintignant, France 2, 2004), *Princesse Marie* (Benoît Jacquot, Arte, 2004) ou encore *Les Rois maudits* (Josée Dayan, TF1, 2005).

Or, ces œuvres n'ont jamais été identifiées comme un ensemble par la critique française, et elles n'ont jamais non plus fait l'objet d'une étude transversale, de type générique, qui en ferait ressortir les caractéristiques et les enjeux esthétiques et idéologiques. Le présent ouvrage a pour ambition de dessiner les contours de ce renouveau du film en costumes et de poser les premières pierres

d'une analyse de cette tendance bien réelle dans le cinéma et la télévision française. Pour cela, nous proposons un nouveau terme, celui de « fiction patrimoniale », qui ne correspond à aucun genre institué. Il s'agit donc d'une notion en quête d'identité, d'une proposition de recherche et de désignation, et non d'un mode d'identification des œuvres audiovisuelles qui serait reconnu par la critique, les chercheurs et le grand public. L'appellation « fiction patrimoniale » permet de constituer ces films et téléfilms en une véritable série, alors que les vocables traditionnels de « fiction ou fresque historique », « film (ou téléfilm) en costumes », « adaptation », « film d'époque » d'une part désignent de façon imparfaite, en le segmentant, un phénomène intermédiatique global, et d'autre part en masquent la spécificité.

Le renouveau du film en costumes : une tendance bien réelle... mais invisible

La critique et les chercheurs français n'ont jusqu'à présent pas inventé de terme pour désigner le renouveau du film en costumes. Il semble même que, malgré le succès rencontré en France et à l'étranger par un certain nombre de ces œuvres et malgré la quantité extrêmement importante de films d'époque produits depuis deux décennies, l'existence de cet ensemble, que nous unissons par le vocable « fiction patrimoniale », n'ait pas été repérée.

Quand il s'agit du cinéma, ces films sont souvent méprisés ou condamnés pour leur « académisme » et parce qu'ils signeraient le retour d'une Qualité Française honnie. Ils sont désignés par des étiquettes génériques extrêmement variables (adaptation, film d'époque, film en costumes, drame historique, film historique, comédie, biographie, etc.) en fonction des genres ou sous-genres auxquels ils empruntent leur structure narrative ou leur tonalité. En revanche, la critique anglo-saxonne désigne depuis une dizaine d'années ces réalisations, ainsi que le « nouveau film en costumes » britannique, sous le nom de *heritage film*. Alors que cet ensemble a fait l'objet de nombreuses investigations génériques et suscité de nombreux débats Outre-Manche, notamment à partir de corpus filmiques anglo-saxons, et que le terme *heritage film* a également été mobilisé par les chercheurs britanniques pour rendre compte de cette tendance dans le cinéma français, le discours critique et universitaire national reste globalement muet sur cette tendance de fond du cinéma français. Pour Ginette Vincendeau, ce silence est révélateur des « pratiques de la critique cinéphilique en France, ainsi que de ses difficultés face au cinéma de genre surtout lorsqu'il est français ». La critique, ajoute-t-elle, jugeant les films sur des critères exclusivement esthétiques, « en est réduite à se rabattre sur la notion d'auteur dans un genre qui le nie ou du moins le problématise, puisqu'il met en avant le décor,

l'auteur du livre, et parfois le scénariste, les stars¹ ». Rien d'étonnant donc à ce que la critique française ne signale un « retour du film en costumes » qu'à l'occasion du festival de Cannes 2000 où l'on ne pouvait pas ne pas remarquer la sortie et la présentation simultanées de *Vatel* (Roland Joffé), de *Saint-Cyr* (Patricia Mazuy), des *Destinées sentimentales* (Olivier Assayas) et d'*Esther Kahn* (Arnaud Desplechin) : c'est uniquement à partir du moment où de jeunes auteurs s'intéressent à ce type de fiction que la critique française identifie une tendance, oubliant que figuraient déjà dans la sélection française présentée au festival de Cannes en 1990 *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau), en 1992 *Le Retour de Casanova* (Édouard Niermans), en 1993 *Louis l'enfant-roi* (Roger Planchon), en 1994 *La Reine Margot* (Patrice Chéreau), et en 1996 *Ridicule* (Patrice Leconte). Dans tous les cas, le terme *patrimonial*, que nous proposons comme dénominateur commun à ces fictions, n'est jamais utilisé pour désigner les films, qu'il s'agisse de grosses productions ou de films d'auteur à budget plus modeste : les mots « patrimoine » ou « patrimonial » ne reviennent sous la plume des critiques qu'à propos des adaptations, et toujours pour désigner exclusivement l'œuvre littéraire source.

Dans le champ télévisuel aussi, le renouveau du film en costumes est passé relativement inaperçu, auprès des critiques comme des universitaires, alors qu'il concerne différents formats : téléfilms unitaires, mini-séries, feuilletons. Dans le numéro de *CinémAction* « Littérature et télévision » (1996), le phénomène est complètement méconnu : la problématique dominante y est celle de l'adaptation et les différents articles reprennent les classements génériques très traditionnels — le policier, le fantastique, l'héritage du roman populaire : roman-feuilleton historique, roman-feuilleton de mystère, etc.². Dans *Quand la télévision explore le temps*, paru en 2000, Isabelle Veyrat-Masson note qu'après une période de fort déclin au cours des années 1980, la fiction historique connaît une résurgence dans la deuxième moitié des années 1990 illustrée par *Les Maîtres du pain* d'Hervé Baslé (France 2, 1993), *L'Affaire Dreyfus* d'Yves Boisset (France 2, avec ARTE, 1994), *La Rivière Espérance* de Josée Dayan (France 2, 1995), *L'Allée du roi* de Nina Companeez (France 2, co-produit avec ARTE, 1996) ou *La Bicyclette bleue* d'après Régine Deforges (France 2, 2000)³. L'auteure la met en rapport avec le retour des émissions historiques telles que *Histoire parallèle* (ARTE, 1989) ou *Les Brûlures de l'Histoire* (France 3, 1995), avec la politique

-
1. Ginette Vincendeau, « Un genre qui fait problème : le *Heritage Film* », in Raphaëlle Moine (dir.) *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005, p. 140.
 2. Pierre Beylot & Stéphane Benassi (dir.), *CinémAction* n° 79 « Littérature et télévision », Paris, Corlet-Télérama, 1996.
 3. Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps – L'histoire au petit écran*, Paris, Fayard, 2000, p. 372-396.

de développement du documentaire historique impulsée par Thierry Garrel sur ARTE dans les années 1990 et avec l'apparition en 1997 de deux chaînes câblées dédiées à l'histoire (*histoire* et *La Chaîne Histoire*). Elle souligne également le rôle de Didier Decoin, écrivain passionné d'histoire à la direction de la fiction sur France 2 de 1992 à 1997. Il prône une relecture « romanesque » de l'histoire qu'il va d'abord pratiquer sur le service public avant de la poursuivre sur TF1 en scénarisant les réalisations de Josée Dayan : *Le Comte de Monte-Cristo* (1998), *Balzac* (1999) ou *Les Misérables* (2000). Isabelle Veyrat-Masson met bien en parallèle ce renouveau de la fiction historique télévisée avec le développement des « fictions de prestige » au cinéma⁴, mais le phénomène est cantonné au vieux genre du film historique et il n'est pas vu comme une tendance différente et plus large.

L'étude que nous avons menée à partir des bases de données de l'Inathèque montre qu'il n'existe pas dans cette base de vocable unique qui permettrait de mettre en évidence le phénomène et qu'il faut donc croiser plusieurs termes pour le repérer. Si l'on met de côté des croisements très larges, et donc peu discriminants, entre « fiction » et « histoire » ou « fiction » et « adaptation » (plusieurs milliers de références), les productions que nous identifions comme des fictions patrimoniales apparaissent au travers de croisements avec des termes tels que « famille » (686 références), « reconstitution » (60), « tradition » (60), biographie (20) ou « portrait » (20), donc de manière toujours indirecte. Le croisement des termes « fiction » et « patrimoine » ne correspond, quant à lui, à aucun ensemble référencé (3 occurrences). Avant la fin des années 1990, la notion de fiction patrimoniale n'apparaît donc ni dans le discours critique ni dans celui des professionnels.

En revanche, on peut observer l'utilisation par les chaînes depuis quelques années de l'adjectif « patrimonial » pour identifier une case dans la grille de programme. Ainsi, le site de France Télévisions annonce en 2003 des « fictions patrimoniales », telles que *Les Thibault* ou *Colette* dans lesquels on verra Jean Yanne et Marie Trintignant dans leurs derniers rôles respectifs, mais aussi *Le Lion* d'après Kessel, *Robinson Crusoë* avec Pierre Richard, *Sissi* avec Arielle Dombasle, *Marie Bonaparte* avec Catherine Deneuve. Il faut souligner que ces productions sont décrites comme des histoires vues et revues par des blogs de téléspectateurs mécontents. Le site de France 2 affiche en 2004 un découpage de la semaine en fonction d'un certain nombre d'orientations génériques : le lundi soir est consacré aux fictions patrimoniales, romanesques et historiques ; le mercredi

4. *Ibid.*, p. 466 : « Après avoir semblé disparaître [...], l'histoire est revenue progressivement depuis 1994 sur nos petits écrans, puis triomphalement avec *Monte-Cristo* sur TF1 tandis qu'au cinéma les foules se pressent pour voir *Indochine*, *La Reine Margot*, *Titanic* ou *Jeanne d'Arc*. »

soir laisse place aux héros récurrents et aux fictions sociétales nourries par le quotidien : *L'Instit*, *Madame le Proviseur*, *Les Monos*, *Louis Page*, *Juliette Lesage médecine pour tous*, *Le Tuteur*, *Docteur Dassin généraliste*, *Faites le 15* ; enfin, les polars donnent rendez-vous chaque vendredi avec *P.J.*, *Avocats et Associés*, *La Crim'*, *Groupe Flag'*, *Central Nuit*. En 2005, l'émergence de la notion de fiction patrimoniale apparaît de manière encore plus évidente à travers les déclarations de Patrice Duhamel, chargé des antennes, du développement et de la diversification à France Télévisions. Ce dernier précise que, à partir de la fin du mois de novembre 2005, sera ajouté un nouveau créneau consacré à la fiction patrimoniale en début de soirée sur France 3, afin notamment d'augmenter la diffusion de programmes de théâtre et, plus généralement, d'émissions consacrées au spectacle vivant. On voit donc que le terme recouvre dans le discours des chaînes un ensemble de programmes de natures différentes et qu'une clarification conceptuelle s'impose.

La fiction patrimoniale : une notion en quête d'identité

La notion de fiction patrimoniale s'inspire à l'évidence de celle de *heritage film*, un genre repéré dès la fin des années 1980 par la critique anglo-saxonne dans le cinéma anglais : celui-ci connaît en effet aussi un renouveau des *costume/historical dramas* depuis *Chariots of Fire* (*Les Chariots de feu*, Hugh Hudson, 1981), dont témoignent par exemple les films de James Ivory, les adaptations cinématographiques et télévisuelles de Jane Austen, E. M. Forster ou Henry James, les films sur Elizabeth I^{re}, etc.⁵. La critique anglo-saxonne étend dans les années 1990 la notion de *heritage film* à d'autres cinématographies, dont le cinéma français⁶, ce qui ne correspond pas seulement à un choix interprétatif, mais aussi à une mondialisation du genre qui se voit parallèlement investi par des auteurs⁷ : on songera par exemple à Martin Scorsese avec *The Age of Innocence* (*Le Temps de l'innocence*) en 1993, ou à Jane Campion avec *The Piano* (*La Leçon de Piano*)

-
5. À propos des *heritage films* britanniques, voir Andrew Higson, *Waving the Flag : Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1995 ; Pam Cook, *Fashioning the Nation : Costume and Identity in British Cinema*, Londres, BFI, 1996 ; Claire Monk & Amy Sargeant (dir.), *British Historical Cinema : The History, Heritage and Costume Film*, Londres & New York, Routledge, 2002 ; Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema : Costume Dramas Since 1980*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
 6. Parmi les ouvrages sur le cinéma français qui mobilisent la notion de *heritage film*, on mentionnera Guy Austin, *Contemporary French Cinema*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1996 ; Phil Powrie, *French Cinema in the 1990s : Continuity and Difference*, Oxford, Oxford University Press, 1999 ; Susan Hayward & Ginette Vincendeau (dir.), *French Films. Texts and Contexts*, Londres & New York, Routledge, 2000.
 7. Voir, par exemple, Julianne Pidduck, *Contemporary Costume Film*, Londres, BFI, 2004 ; Ginette Vincendeau (dir.), *Film/Literature/Heritage*, Londres, BFI, 2001.

en 1993, puis *The Portrait of a Lady* (*Portrait de femme*) en 1996. Toutefois, bien que la notion de fiction patrimoniale, appliquée au champ des productions audiovisuelles françaises contemporaines, s'insère dans un vaste genre transnational qu'il est devenu commun de désigner comme *heritage cinema*, elle ne doit pas être considérée et utilisée comme une traduction en français du concept anglo-saxon : s'il ne fait pas de doute qu'on a affaire avec le renouveau du film en costumes sur les écrans français à une déclinaison nationale d'un mouvement plus international, les connotations du terme « patrimonial » ne sont pas les mêmes que celle du terme « *heritage* », le statut et l'utilisation idéologique, culturelle et politique du patrimoine, ses enjeux identitaires, varient en fonction des contextes nationaux, et les productions filmiques patrimoniales françaises présentent aussi des caractéristiques spécifiques que l'on ne retrouve pas dans le cinéma britannique ou bien qui apparaissent sous une forme différente. Ce présent ouvrage a précisément pour but, en même temps qu'il dessine les contours et enjeux des fictions patrimoniales françaises, de jeter quelques jalons susceptibles de permettre une comparaison entre les fictions patrimoniales françaises et leurs cousins *heritage films* d'Outre-Manche.

Comme toute nouvelle appellation, la « fiction patrimoniale » n'a de sens qu'à deux conditions : qu'elle permette tout d'abord de rendre visible un ensemble que l'absence d'étiquette unificatrice laisse dans l'ombre et dissout dans l'hétérogénéité des dénominations concurrentes ou complémentaires ; qu'elle renouvelle, par le choix de lecture qu'elle indique, l'interprétation de cet ensemble et des objets, ici filmiques, qui le constituent. Il faut en quelque sorte que, sur le plan de l'interprétation, on ait quelque chose à gagner à inventer et mobiliser une nouvelle catégorie, sans quoi elle resterait une coquetterie de chercheurs.

C'est d'abord sur un plan historique que s'avère utile la substitution du vocable « fiction patrimoniale » à l'éventail d'appellations traditionnelles. La création de ce nouveau terme permet de signaler une rupture, puisque cette série de films, téléfilms ou mini-séries surgit après une période d'éclipse des films en costumes sur le grand et le petit écran. Au cinéma, ces productions émergent dans les années 1980 après une vingtaine d'années qui ont vu une quasi-disparition des différentes formes classiques du film en costumes et la réalisation, ponctuelle, dans les années 1970 de films historiques sérieux et inspirés, dans leur démarche de reconstitution par la Nouvelle Histoire, comme *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (René Allio, 1975). Le phénomène apparaît de manière un peu plus tardive à la télévision, où les années 1980 sont marquées par le reflux à la fois de la fiction historique et de l'adaptation (« le costume ne marche plus »), malgré une résurgence – assez ponctuelle – de la fiction historique autour des célébrations de 1989, remarquée par Isabelle

Veyrat-Masson⁸ : ce n'est qu'à partir du début des années 1990, et plus significativement de 1995, avec *La Rivière Espérance* de Josée Dayan (France 2, 1995), *Les Steenfort, maîtres de l'orge* de Jean-Daniel Verhaeghe (France 2, 1996), ou *Le Grand Bâtre* d'après Frédérique Hébrard (France 2, 1997), que se fait ressentir un renouveau. Même si les chronologies du cinéma et de la télévision ne sont pas superposables (le succès public des films de cinéma contribuant peut-être aussi à adapter ensuite le concept à la télévision), il y a dans les deux cas une rupture assez nette qui peut justifier un nouveau terme. Celui-ci a aussi l'avantage d'éviter les connotations négatives associées de principe à des genres désuets comme la dramatique historique, pour la télévision, ou le film en costumes, pour le cinéma. De plus, concernant le cinéma, le poids de la tradition du film en costumes des années 1950, qui privilégie la Belle Époque et l'Ancien Régime, constitue un frein pour saisir un corpus contemporain qui intègre un passé plus récent : celui des fictions qui se passent pendant les années de guerre et d'Occupation — *Bon Voyage* (Jean-Paul Rappeneau, 2003), *Monsieur Batignole* (Gérard Jugnot, 2002) —, dans les années 1950 — *Les Choristes* (Christophe Baratié, 2004) — ou même dans les années 1970 — *La Parenthèse enchantée* (Michel Spinosa, 2000). Or le costume, la reconstitution d'époque, la mobilisation de signes destinés à éveiller chez les spectateurs une mémoire commune, recouvrent désormais un passé plus étendu et s'étendent au passé immédiat, traité ainsi comme patrimoine commun. Par exemple, la mini-série *Dalida* (mini-série en deux épisodes, France 2, Joyce Buñuel, 2005) est à la fois un *biopic* sur la vie de la chanteuse, et une galerie où sont exposées les tendances successives de la mode vestimentaire et de la décoration d'appartement, ainsi que l'évolution du matériel d'enregistrement et de restitution du son des années 1950 aux années 1980.

Le choix d'un nouveau terme est également motivé par le caractère profondément intermédiaire du développement des fictions patrimoniales. Même s'il y a des variations entre les réalisations télévisuelles et cinématographiques, il est intéressant de disposer d'un terme commun aux deux médias pour appréhender le phénomène comme un phénomène global dans le champ des productions audiovisuelles⁹. Les termes existants (dramatique historique, fiction de prestige ou mini-série pour la télévision ; film historique ou en costumes pour le cinéma) sont en effet spécifiques à chacun des deux médias.

8. Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps*, op. cit., p. 374-375.

9. Le cinéma et la télévision ne sont d'ailleurs vraisemblablement pas les seuls à être concernés par le développement et le succès des fictions patrimoniales. Le renouveau du roman régionaliste, qui prend la forme du « roman de terroir » popularisé par l'École de Brive et des écrivains comme Claude Michelet, Yves Viollier, Michel Peyramaure ou Martine-Marie Muller, est partie prenante du phénomène.

Enfin, la notion de « fiction patrimoniale » réunit des genres que traditionnellement l'on s'efforce de distinguer : le film historique, le film en costumes et l'adaptation, pour ne citer que les appellations les plus larges. L'usage veut en effet qu'on réserve l'étiquette « film historique » aux films qui mettent en scène, dans leur contexte historique, des personnages historiques réels, ordinaires ou célèbres, contrairement aux « films en costumes » qui présentent des personnages fictifs. De plus, le film historique est censé s'intéresser à des événements qui concernent la sphère publique, alors que le film en costumes se concentrerait davantage sur la sphère privée. Enfin, le film historique s'attacherait à produire une reconstitution sérieuse et documentée, voire une lecture de l'histoire, tandis que le film en costumes se contenterait de placer ses personnages sur une toile de fond historique. Or la distinction entre ces deux genres, certes possible mais souvent difficile (la reine Margot est autant une figure historique réelle que l'héroïne éponyme d'un roman de Dumas), devient réellement problématique à l'époque contemporaine¹⁰. En effet, les films d'époque contemporains — et c'est même une caractéristique de leur esthétique — pratiquent quasiment tous une reconstitution minutieuse, à valeur authentifiante, que l'on peut parfois même qualifier d'esthétique muséale. Il s'agit aussi de dépasser la distinction entre adaptation et film historique, non pour la nier, mais pour décentrer la perspective de lecture. Traiter les films (ou les téléfilms) comme des adaptations revient en effet à poser la question des rapports littérature/cinéma/télévision ; les envisager comme films historiques amène à centrer l'étude sur la représentation de l'histoire. Le recours à la catégorie interprétative « fiction patrimoniale » introduit donc un changement de perspective : elle permet d'interroger ces productions dans leur fonction mémorielle, dans leur capacité à proposer la mise en scène d'un héritage collectif, à constituer une communauté de spectateurs « unifiée » par un passé commun. Se pose donc la question de l'identité et de la nostalgie générées par ces fictions.

La mobilisation et l'explosion du patrimonial dans les productions audiovisuelles sont également en phase avec le formidable développement du patrimoine, dans le champ institutionnel et dans le secteur culturel, et avec l'engouement contemporain pour un patrimoine entendu comme une notion de plus en plus extensive, dont témoigne le succès croissant des Journées du patrimoine, créées en 1984, c'est-à-dire à peu près au moment où ce que nous considérons comme « fiction patrimoniale » apparaît au cinéma. Comme le rappelle André Chastel dans *Les Lieux de mémoire*, la notion de patrimoine, dans son sens collectif, apparaît au XIX^e siècle, dans le sens d'un « héritage artistique et monumental où l'on peut se reconnaître », et est indissolublement liée à

10. Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema*, op. cit., p. 11-13.

l'émergence d'un sentiment national¹¹. Aujourd'hui, la notion s'est considérablement étendue. D'abord, tout le passé, et même le présent, finissent par rentrer dans la notion de patrimoine à cultiver, garder et transmettre ; ensuite, le patrimoine a changé d'échelle : de national, il est aussi devenu mondial et régional — régionalisation que l'on retrouve notamment dans le corpus télévisuel ; enfin, le patrimoine n'est plus seulement monumental et architectural, comme cela était encore le cas lors du ministère Malraux, il est aussi devenu industriel, artisanal, écologique. Comme l'indiquent les documents officiels de présentation des Journées du Patrimoine (édition 2006), « parallèlement aux chefs-d'œuvre de l'architecture civile ou religieuse sont mis à l'honneur les témoins des activités industrielles ou agricoles, les parcs et jardins, les sites archéologiques, les objets mobiliers, le patrimoine littéraire, fluvial ou militaire... ». Pour les sociologues qui travaillent sur le sujet, l'extension et le succès du patrimoine, comme bien commun dans lequel on se reconnaît et qui scelle une identité collective et pérenne, sont à mettre en rapport avec les déstabilisations identitaires contemporaines, la mondialisation, la fin des États Nations. Le patrimoine permet de dire, pour reprendre les termes de Henri-Pierre Jeudy, qu'« il pourrait en être toujours ainsi. Dans cette dynamique collective de conservation, le décor impose la prééminence d'un temps immuable au temps qui file, un certificat de garantie du présent qui prendrait immédiatement valeur de passé¹² ». Une des hypothèses que nous formulons donc, et qui justifie l'étiquette « fiction patrimoniale », est que ce goût contemporain du/des patrimoine(s), qui aurait pour fonction de contenir l'angoisse commune, de procurer l'illusion de la pérennité en fixant le passé dans le présent qui le conserve pour le futur, s'exprime aussi, sous différentes formes, nostalgiques ou plus critiques, dans les fictions audiovisuelles. Cette fixation sur le passé n'entraîne toutefois pas nécessairement un figement des représentations : on peut au contraire penser que la caution du passé, la sécurité rassurante offerte par l'appel au patrimonial peut servir de déguisement protecteur (littéralement, de *costume*) pour exprimer certains enjeux et mutations du présent.

L'esprit patrimonial ne se limite pas au champ de la fiction. Les fictions patrimoniales, dans leur reconstitution ou leur célébration du passé, voisinent avec d'autres types de programmes ou de productions, documentaires, docudramas, émissions de plateau, qui manifestent le même rapport au passé et peuvent contenir une part de fiction. La reconstitution de l'école d'autrefois est un de ces topoï qui illustrent la dissémination du discours patrimonial dans

11. André Chastel, « La notion de patrimoine », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, tome 1, *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1433-1469.

12. Henri-Pierre Jeudy, « Le patrimoine en conserve », *Libération*, 16 septembre 2005. Voir aussi Henri-Pierre Jeudy, *La Machinerie patrimoniale*, Belval, Circé/Poche, 2008 [2001].

différents médias et dans différents types de programmes : plusieurs productions audiovisuelles récentes (et à succès) ont eu pour sujet l'école « d'avant », une école toujours située dans un cadre rural qui n'est donc pas représentatif de la sociologie et de la démographie française contemporaine, mais qui renvoie à une France rurale symboliquement rattachée au passé. Bien que le discours sur cette école puisse varier d'une production à l'autre, tantôt célébratoire et nostalgique, tantôt critique, tantôt ambivalent, il repose toujours sur une reconstitution précise — fictionnelle, documentaire ou ludique — du décor, du cadre et des pratiques scolaires. Au cinéma, *Les Choristes* et *Les Fautes d'orthographe* (Jean-Jacques Zilbermann, 2004) ont ainsi pour pendant, dans le genre documentaire, *Être et avoir* (Nicolas Philibert, 2002), qui a réuni en salles plus de 1,8 million de spectateurs, score rarissime pour un documentaire. Bien que le sujet de ce documentaire soit une école de montagne contemporaine, tout la rapproche d'un modèle ancien et, en ce sens, *Être et avoir* accomplit un geste patrimonial exemplaire (l'inscription du passé dans le présent). Le film raconte en effet une année scolaire dans une petite école primaire rurale à classe unique — un type d'école autrefois répandu et en voie de disparition aujourd'hui —, où l'instituteur, Gérard Lopez, tout bienveillant qu'il semble, est présenté comme un instituteur à l'ancienne : par son âge — il est à l'orée de la retraite —, par son parcours — il est emblématique de l'instituteur issu des classes populaires qui doit tout aux vertus de l'école républicaine —, et par ses choix pédagogiques. Et dans le sillage des *Choristes*, la chaîne M6 a développé deux programmes de télé-réalité, *Le Pensionnat de Chavagnes* (M6, 2004) puis *Le Pensionnat de Sarlat* (M6, 2006), où des jeunes d'aujourd'hui sont censés vivre et étudier selon les « dures » règles d'un pensionnat des années 1950, puis des années 1960. De manière générale, les interactions entre fiction patrimoniale et formes documentaires et ludiques sont particulièrement nombreuses à la télévision, où le rapport à la mémoire collective, idéalisée ou fantasmée, se manifeste aussi bien au travers de fictions que de docu-dramas, de programmes de télé-réalité — *Le Pensionnat de Chavagnes* déjà cité, mais aussi *Le Royaume* (TF1, 2006) où les candidats sont censés vivre dans les conditions matérielles et féodales du Moyen-Âge —, ou encore d'émissions de plateau dédiées à la remémoration de la télévision d'antan telles que *Les Enfants de la télé*¹³.

S'agissant des fictions, il faut cependant distinguer les fictions patrimoniales qui mettent en scène au passé des récits du passé censés avoir une valeur et une résonance collective dans le présent et les « films (ou séries) de patrimoine ». Le film de patrimoine semble être le terme pour désigner « les trésors du cinéma ou

13. Pierre Beylot, *Quand la télévision parle d'elle-même, 1958-1999*, Paris, Ina-L'Harmattan, collection « Mémoires de télévision », 2000, p. 143-157.

de la télévision d'hier qui méritent et doivent être conservés, montrés et légués aux générations futures ». La notion même est ambiguë : car de quel patrimoine s'agit-il ? Parle-t-on d'un patrimoine national ou mondial ? Ce désir de conservation et de célébration s'applique-t-il partout aux mêmes objets ? Ici, il s'agit d'une patrimonialisation du cinéma ou de la télévision, et non d'un cinéma ou d'une télévision patrimonialisants. La programmation télévisuelle a pu faire office fréquemment de vecteur de patrimonialisation, qu'il s'agisse de films-cultes destinés à entrer dans une sorte de panthéon cinématographique (c'était le rôle du « Cinéma de minuit ») ou de collections rassemblant des séries mémorables de la télévision française. Les bases de données de l'Inathèque font apparaître de nombreuses collections de ce type au cours des années 1990. Certaines sont des anthologies qui permettent de voir ou revoir des fictions parfois très anciennes : *Les Grandes Séries de la télévision française* (La Cinquième, 1995) : *Le Chevalier de Maison rouge* (1963), *Schulmeister, espion de l'empereur* (1971), *La Malle des Indes* (1982) ; *Les Grandes Biographies* (La Cinquième, 1997) : *Mazarin et Ce Diable d'homme* (1978) ; *La Bibliothèque d'or de la télévision française* (La Cinquième, 1995-96) : *Les Dames de la côte* (Nina Companeez, 1979), *Les Grandes Familles* (Édouard Molinaro, 1989), *Maria Vandamme* (Jacques Ertaud, 1989), *Les Misérables* (Robert Hossein, 1985), etc. D'autres, comme *Histoire de toujours* (France 2, 1995-1996), mêlent des rediffusions (*Les Gens de Mogador*, Robert Mazoyer, 1971) et des premières diffusions qui relèvent de l'adaptation patrimoniale (*Les Allumettes suédoises*, *La Marche de Radetzky*, *L'Affaire Dreyfus*, etc.). Enfin, le cas de *La Grande Collection* (France 2, 1991-95) repose sur le principe d'une double patrimonialisation : il s'agit en effet d'une quinzaine de téléfilms reprenant des films célèbres qui sont eux-mêmes des adaptations romanesques. Dans ces fictions doublement empruntées, la référence patrimoniale porte avant tout sur les œuvres cinématographiques – *Les Diaboliques*, *M. Ripois*, *Les Disparus de Saint-Agil*, *Jules et Jim*, *Senso* – qui, à quelques exceptions près, sont plus connues que leur modèle littéraire. On peut estimer comme Michèle Lagny que ces productions dont les sources sont majoritairement françaises (Clouzot, René Clément, Christian-Jaque, Duvivier, Melville), sont des « fantômes de la qualité française », marquant l'affaiblissement des œuvres originales au profit du ressassement de modèles¹⁴. Plus globalement, qu'il s'agisse de cinéma ou télévision, ce qui est à l'œuvre dans l'ensemble de ces productions fictionnelles et non fictionnelles c'est une même tendance à l'exploitation et à la construction du passé en patrimoine commun.

14. Michèle Lagny, « Le téléfilm comme remake culturel : *La Grande Collection* (France, 1991-1995) », in Antonini Anna (dir.), *Il Film e i suoi multipli/Film and Its Multiples*, Udine, Forum, 2003, p. 191-196.

Caractéristiques et enjeux idéologiques

L'hybridité est une caractéristique essentielle des fictions patrimoniales, ce qui fait leur complexité et leur richesse et explique aussi la difficulté à les appréhender comme un phénomène global. Cette profonde hybridité prend trois formes essentielles :

Un caractère intermédiaire et international

Les fictions patrimoniales autorisent le passage des acteurs et des stars du petit au grand écran (Depardieu, Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, etc.), passage qui confère à la fiction télévisuelle une légitimité nouvelle. Elles s'accompagnent également d'une participation d'acteurs étrangers dans des films ou des séries français (par exemple, John Malkovich, au cinéma dans *Le Temps retrouvé* (Ruiz, 1999), et à la télévision dans *Les Misérables*) — et, inversement, d'acteurs français dans des productions étrangères. Le phénomène s'inscrit donc dans un mouvement plus vaste d'internationalisation de la production, dont témoigne aussi le succès à l'exportation des films patrimoniaux français. La capacité à conjuguer des niveaux différents d'identité (locale, régionale, nationale, internationale) est par ailleurs sans doute un des atouts du genre.

Le dépassement des frontières entre cinéma d'auteur et cinéma populaire

Le genre, même s'il s'épanouit de manière privilégiée dans de grosses productions, est représenté autant dans le champ du cinéma d'auteur (Raoul Ruiz, Patrice Chéreau, Olivier Assayas, Patricia Mazuy, Benoît Jacquot) que dans celui du cinéma populaire (Gérard Jugnot, Claude Berri, Yves Robert). Il est également significatif que la fiction patrimoniale soit l'un des domaines d'expression privilégiés des auteurs populaires, c'est-à-dire de réalisateurs, dont les films rencontrent un large public, et dont le style et la manière ont été remarqués par la critique cinéphile sans pour autant que celle-ci les reconnaisse véritablement comme auteurs : Jean-Paul Rappeneau, Jean-Pierre Jeunet, Patrice Leconte, et, dans une certaine mesure, Claude Berri. À la télévision, on notera que la fiction patrimoniale accompagne, voire permet, l'émergence d'auteurs de télévision plutôt spécialisés dans le genre, tels que Josée Dayan avec *Le Comte de Monte-Cristo* (TF1, 1998), *Les Misérables* (TF1, 2000), *Les Liaisons dangereuses* (TF1, 2003), *Les Rois maudits* (TF1, 2005), ou Jean-Daniel Verhaeghe, qui a réalisé *Bouvard et Pécuchet* (FR3, 1990), *Jaurès* (France 2, 2005), *Le Père Goriot*, (France 2, 2005), et pour le cinéma *Le Grand Meaulnes* (2006).

Le mélange des plaisirs de la contemplation esthétique et du récit

Inscrits dans une perspective de recyclage que l'on peut qualifier de maniériste, ou « post-moderne », ces fictions développent une esthétique muséale dans laquelle le plaisir de la contemplation des costumes et du décor s'ajoute au plaisir narratif, voire le supplante. On peut noter dans un grand nombre de productions télévisuelles la minutie avec laquelle sont reconstituées des communautés familiales, régionales, villageoises ou professionnelles (du boulanger au batelier) inscrites dans des terroirs fortement identifiés (*La Rivière Espérance*, *Les Maîtres du pain*, *Le Grand Bâtre*, *Les Filles du maître de chai*, *Les Steenfort*, *maîtres de l'orge*, etc.). Le soin apporté aux décors, costumes, accessoires, et la recherche d'un effet d'authenticité (qui n'est pas synonyme d'exactitude historique) établit une distinction forte entre les fictions patrimoniales et les films historiques ou en costumes des périodes antérieures, dans lesquels les paysages naturels, les intérieurs d'époque et les costumes n'étaient souvent qu'un simple cadre à l'action¹⁵. La comparaison des deux versions du *Colonel Chabert* est sur ce point éclairante : alors que le film de Le Hénaff en 1943 construisait son récit surtout autour de Chabert/Raimu, celui d'Angelo (1994), tout en privilégiant aussi Chabert/Depardieu, décrit avec beaucoup plus de précision les lieux dans lesquels il évolue — cabinet d'avocat, appartements de la noblesse d'Empire.

Le positionnement idéologique des fictions patrimoniales est également un élément important, sans qu'on puisse donner une réponse univoque valable pour tous les films. La comparaison avec les *heritage films* anglais et les débats qu'ils ont suscités outre-Manche est une pierre de touche intéressante. Certains critiques anglais voient en effet ces films (notamment ceux de James Ivory) comme réactionnaires et nostalgiques. Andrew Higson affirme que « même les films dont le récit ironique critique le passé finissent par le glorifier et légitimer le spectacle d'une classe (bourgeoise) et d'une tradition culturelle aux dépens des autres, à travers un discours fondé sur l'authenticité et l'obsession de la

15. Signalons toutefois deux traits de continuité, en ce qui concerne le cinéma, entre les années 1950-1960 et la période contemporaine : le rôle des stars, et la recherche d'un grand spectacle national ; la présence de stars majeures (Adjani, Binoche, Depardieu, Huppert, etc.) dans les premiers rôles, voire dans certains films, comme *Le Temps retrouvé*, une galerie complète de stars et vedettes. Sous le masque des figures du passé (grands hommes, grandes femmes, héros plus ordinaires ou personnages fictifs), les films patrimoniaux donnent à contempler les grandes figures actuelles cinématographiques du présent, exactement comme le faisaient les films en costumes de l'après-guerre (*Si Versailles m'était conté* (Sacha Guitry, 1954) en est un exemple canonique). De même, aux deux époques, les grosses productions de prestige sont destinées à concurrencer Hollywood sur le terrain du spectaculaire, mais à partir d'éléments nationaux, à valeur artistique et identitaire ajoutée (châteaux, chefs-d'œuvre de la littérature, peinture, musique).

splendeur visuelle¹⁶ ». Mais cette critique se fonde sur un cinéma britannique qui met en scène de façon privilégiée la vie privée de la bourgeoisie ou de la noblesse anglaise, dans la campagne de Jane Austen ou aux époques victorienne ou edwardienne. *A priori*, même s'ils ne sont pas tous immunes de nostalgie et d'une vision idéalisée du passé (comme *Jean de Florette* ou *Indochine*), les films français semblent différents et en tout cas plus variés : par le choix de leurs époques, par des représentations de classe plus variées et par un intérêt pour des périodes plus sombres. Ce dernier point est manifeste à partir du milieu des années 1990 : la bataille d'Eylau dans *Le Colonel Chabert*, le massacre de la Saint-Barthélemy dans *La Reine Margot* ou les tranchées dans *Un long dimanche de fiançailles*, ne répugnent pas à proposer une représentation violente du passé commun, même si le parti pris d'une esthétisation de la violence amène à s'interroger sur la portée critique de cette représentation. De plus, dans le film de Jeunet, la reconstitution du front alterne avec les séquences consacrées à la quête de Mathilde, qui viennent atténuer l'horreur des tranchées : elles proposent en effet, avec un souci maniaque du détail authentique, un répertoire de lieux (le phare et la petite maison de pierre en Bretagne, la place de l'Opéra, les Halles) qui permettent au spectateur de s'accrocher à un album d'images et de représentations rassurantes et supposées communes.

L'analyse contextuelle des *heritage films* britanniques souligne aussi leur lien avec la politique de Margaret Thatcher et des conservateurs : pour certains commentateurs, les films exprimeraient un repli sur un passé prestigieux, reflet de la politique conservatrice du gouvernement de Margaret Thatcher ; pour d'autres au contraire, ils seraient des espaces de fabrication populaire de nouveaux « lieux de mémoire », permettant au grand public d'aborder l'histoire à travers une pédagogie plus ludique, et fonctionneraient donc plutôt le symptôme d'un rejet de l'Angleterre de Thatcher. La situation française est à envisager différemment puisque les fictions patrimoniales apparaissent quand la gauche est au pouvoir. C'est même sous l'impulsion de la politique culturelle de Jack Lang que ces nouveaux films d'époque fleurissent sur les écrans, plusieurs d'entre eux affichant même officiellement leur vocation patrimoniale. Subventionnés en partie par les pouvoirs publics *via* les systèmes d'aide à la production cinématographique, dont ils sont un des principaux bénéficiaires, ils se donnent pour but de célébrer les grands moments, les grandes œuvres et les « grands hommes » qui font l'identité de la France à travers son héritage historique et culturel. Si certains films permettent de donner une expression cinématographique à des fleurons de la culture (de gauche) comme *Germinal*, littéralement porté par les

16. Andrew Higson, « Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film », in Lester Friedman (dir.), *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, Minneapolis, University of Minnesota Press/Londres, UCL Press, 1993, p. 119.

ministères de la culture et de l'éducation nationale, d'autres, comme *Ridicule* ou *Cyrano de Bergerac*, participent d'une volonté de défense et d'illustration de la langue française, à l'honneur dans les années 1990. Ils ont pour mission d'être le ciment d'une nation ébranlée par les premiers échecs de la politique sociale de la gauche, mais ils sont aussi les ambassadeurs de l'identité nationale à l'étranger, notamment au début des années 1990 dans le contexte des négociations du GATT. Les fictions patrimoniales sont aussi en phase avec une politique de « mieux disant culturel », véritable étendard culturel de la lutte contre l'impérialisme américain dans les années 1980. Enfin, par leur budget souvent important, par leur système de production, par leur audience, elles contribuent activement à la stratégie d'intégration du cinéma aux « industries culturelles », affirmée dès le milieu des années 1980 par la politique de Lang¹⁷.

Toujours sur un plan idéologique, la critique britannique s'est aussi penchée sur les aspects progressistes des *heritage films*, notamment sur les questions de genre (*gender*), en notant la plus grande place qu'ils font aux femmes, aux gays et aux lesbiennes, tant lorsqu'on considère les auteur(e)s (des films ou des œuvres littéraires adaptées) que les représentations et le public visé. Il semble que le même phénomène peut s'observer à propos des fictions patrimoniales françaises : bien que l'abondance d'héroïnes féminines repose parfois, de manière assez conventionnelle, sur l'indiscutable séduction de stars féminines en costumes et sur la fascination du public pour les héroïnes tragiques (*Indochine*, *Camille Claudel*), les fictions patrimoniales contribuent néanmoins à réintégrer dans la représentation du passé les femmes exclues par l'historiographie traditionnelle : par exemple, *Saint-Cyr* de Patricia Mazuy adopte le point de vue de madame de Maintenon et des jeunes pensionnaires de Saint-Cyr, reléguant Louis XIV aux marges du récit. Le phénomène est sans doute plus marqué à la télévision qu'au cinéma : dans les téléfilms ou les mini-séries biographiques, les femmes célèbres (Marie Curie, Joséphine Baker, Régine, Colette, Dalida, Marie Bonaparte) entrent véritablement à la fin des années 1990 dans le répertoire, à part quasi égale avec les hommes qui avaient auparavant l'exclusivité du genre. Signalons toutefois que les fictions qui donnent le premier rôle à un personnage féminin (célèbre ou ordinaire) sont loin d'être toutes « féministes » : comme l'a montré Geneviève Sellier¹⁸, dans *La Reine Margot*, le féminin est exclusivement associé à deux pôles, la luxure et la mort. D'un côté, Chéreau reprend pour

17. Voir à ce sujet Jean-François Polo, « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix* n° 61 « Politiques du cinéma », Lavoisier et Politix, 2003, p. 123-149.

18. Geneviève Sellier, « Deux adaptations de *La Reine Margot* d'A. Dumas au cinéma : Jean Dréville (1954) et Patrice Chéreau (1994) », in Geneviève Sellier, Odile Krakovitch & Éliane Viennot (dir.), *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 205-218.

construire sa reine Margot « les pires pamphlets politico-pornographiques, sous prétexte d'une vision réaliste de la cour des Valois, pour faire de Marguerite une nymphomane qui part à la chasse au mâle dans les rues de Paris, quand ses amants de cour lui font défaut¹⁹ ». De l'autre, il fait de Catherine de Médicis une figure mortifère, par son costume, son apparence physique, en lui attribuant la décision du massacre de la Saint-Barthélemy et, plus encore que chez Dumas, toute une série d'assassinats.

Les quelques repères que nous venons de livrer ne prétendent pas offrir une définition des fictions patrimoniales : nous n'avons fait que tracer les contours d'une notion que les textes qui suivent viendront, à propos des cas particuliers qu'ils étudient, affiner, compléter ou nuancer.

Nous avons choisi de commencer le volume par deux textes, qui ne portent pas sur les fictions patrimoniales contemporaines. Écrits le premier par une linguiste, le second par un historien spécialiste du cinéma des années vingt, ils permettent un cadrage plus large de la notion de « fiction patrimoniale », en analysant le discours patrimonial ou en confrontant le modèle conceptuel de la « fiction patrimoniale » à la première vague de productions patrimoniales. Les chapitres suivants explorent différentes dimensions des fictions patrimoniales contemporaines, au cinéma, à la télévision ou dans les interactions entre les deux médias. À travers les chapitres 3 à 5, ce sont d'abord différents fonctionnements du patrimonial au cinéma et/ou à la télévision qui sont précisés, en mettant l'accent, suivant les auteurs, sur les dimensions culturelles, identitaires, esthétiques, historiques. Les chapitres 6, 7 et 8 sont consacrés à la construction des identités sexuées dans le cinéma patrimonial, en revenant sur la réception des films et en approfondissant notamment le rôle de la star et de la musique dans cette construction. Les auteurs des chapitres 9 et 10 analysent, dans une perspective historique, comment les fictions patrimoniales s'approprient, modifient et infléchissent les représentations historiques, de la première Guerre mondiale ou du parti communiste par exemple. Enfin, les trois derniers chapitres explorent les interactions entre la fiction patrimoniale et d'autres types de discours et de pratiques : le tourisme, le fait divers, le théâtre de boulevard.

19. *Ibid.*, p. 210.