




IMPRESSION PROJECTION

Une histoire médiatique
entre cinéma et journalisme

Sous la direction de
RICHARD BÉGIN

THOMAS CARRIER-LAFLEUR
MÉLODIE SIMARD-HOUDE

Collection  *Littérature et
imaginaire contemporain*



Impression, projection

Une histoire médiatique entre cinéma et journalisme



Collection dirigée par François-Emmanuel BOUCHER
et Maxime PRÉVOST

Prise dans son sens le plus large, la littérature constitue depuis ses origines le lieu de dépôt et d'archivage des mythes. Avec la modernité, elle devient aussi productrice de nouvelles mythologies, expression des aspirations et des angoisses collectives qui constituent l'imaginaire contemporain.

Cette collection vise à cartographier l'imaginaire actuel à travers l'analyse des œuvres de représentation qui le définissent par leur survie, leur dialogue avec la tradition ou, parfois, leur radicale nouveauté.

Impression, projection

Une histoire médiatique entre cinéma et journalisme

Sous la direction de
Richard BÉGIN, Thomas CARRIER-LAFLEUR
et Mélodie SIMARD-HOUE



**Presses de
l'Université Laval**

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

| **Canada**

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.



Nous remercions le groupe de recherche Médias 19, le Laboratoire CinéMédias ainsi que le GRAFIM (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des identités médiatiques) dont le soutien a rendu possible la parution de cet ouvrage.

Maquette de couverture : Laurie Patry

Mise en pages : In Situ

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 4^e trimestre 2019

ISBN 978-2-7637-4578-7

PDF 97827637 45794

Les Presses de l'Université Laval

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

Table des matières

INTRODUCTION

Cinéma et journalisme : les affinités médiatiques 1

Richard BÉGIN, Thomas CARRIER-LAFLEUR et Mélodie SIMARD-HOUDE

PREMIÈRE PARTIE

Le Cinéma écrit par le journalisme

CHAPITRE PREMIER

Les Nouvelles littéraires et le cinéma 25

Comment le sujet «cinéma» investit un journal littéraire

Karine ABADIE

CHAPITRE 2

Popular Film face à la féminité 43

Une étude des éditoriaux (1926-1937)

Evelyne COUTEL

CHAPITRE 3

Voir l'Amérique, écrire le cinéma 63

La mécanique du reportage hollywoodien chez Blaise Cendrars et Joseph Kessel

Thomas CARRIER-LAFLEUR

DEUXIÈME PARTIE

Le Journalisme vu par le cinéma

CHAPITRE 4

«Love Is News» 83

Newspaper pictures et romcom à l'âge classique hollywoodien

Grégoire HALBOUT

CHAPITRE 5

Les *Newspaper comedies* des années 1930-1940 103

La représentation des médias écrits et la transmission mimétique du désir dans le cinéma hollywoodien classique (1931-1943)

Toufic EL-KHOURY

CHAPITRE 6

L'œuvre de Dieu, la part du diable 123

Le mythe du journaliste au tournant des années 1980 dans le cinéma américain

Baptiste CREPS

CHAPITRE 7

Métier d'homme, métier de femme? 147

Le sexe (et le genre) du journalisme au cinéma

Sandrine LÉVÊQUE et Denis RUELLAN

TROISIÈME PARTIE

Le Cinéma comme journalisme

CHAPITRE 8

Le « Tourneur de manivelle » 169

Ou l'entrée d'un reporter technicien dans l'imaginaire médiatique

Mélodie SIMARD-HOUDE

CHAPITRE 9

***Les Combattants de l'insolence* (1984) 191**

Une enquête filmée de Christophe de Ponfilly dans le conflit soviéto-afghan

Johanna CAPPI

CHAPITRE 10

Mafia, Sicile et cinéma 211

Ré-élaboration(s) formelle(s) du film-enquête dans les films de Pierfrancesco Diliberto (La Mafia uccide solo d'estate, 2013 et In Guerra per amore, 2016)

Fabien LANDRON

CHAPITRE 11

Témoign 2.0 et humiliation 227*Le cas des vidéos de fail*

Laurent PINEAULT

QUATRIÈME PARTIE

Le Cinéma contre le journalisme

CHAPITRE 12

L'Alternative « Television » 245*Enzensberger, vom Bruch et le (non-)montage*

Jeremy HAMERS

CHAPITRE 13

Krzysztof Kieślowski 267*Auteur-documentariste sous le communisme polonais*

Katarzyna LIPINSKA

CHAPITRE 14

**Les Revues clandestines cinématographiques
(1943-1944)** 285*Entre engagement politique et recherche de légitimité*

Xavier BITTAR

Notices biobibliographiques des auteurs 301

INTRODUCTION

Cinéma et journalisme : les affinités médiatiques

Richard BÉGIN

Université de Montréal

Thomas CARRIER-LAFLEUR

Université de Montréal

Mélodie SIMARD-HOUDE

Université Paul-Valéry Montpellier 3

« **Q**ue le Cinéma ait, pour une part importante, contribué, depuis le début du XX^e siècle, à l'évolution des idées et des mœurs, c'est indiscutable et c'est dans sa nature même. Il lui suffisait d'être lui-même et d'exercer son activité dans les voies et par les moyens qui lui sont naturels¹. » C'est par ces lignes programmatiques que s'ouvre l'ouvrage de René Jeanne et Charles Ford, *Le Cinéma et la Presse (1895-1960)*. On y trouve un discours qui, dès l'origine du média, a été utilisé pour définir son essence et sa fonction : selon des expressions aujourd'hui consacrées, le cinéma serait – ou à tout le moins *a été* – une «fenêtre ouverte sur le monde», un «miroir du réel». Mieux encore, il offrirait «le monde à portée de main²». Or,

-
1. René Jeanne et Charles Ford, *Le Cinéma et la Presse (1895-1960)*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 5.
 2. Sur les différents lieux communs qui ont été véhiculés sur le média cinématographique lors de son avènement, voir l'excellente anthologie constituée par Daniel Banda et José Moure (éd.), *Le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920)*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 2008. Pour constater l'évolution des discours sur le fait cinématographique, et son expansion dans la société moderne, il est également intéressant de consulter, des deux mêmes éditeurs, *Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2011.

donner à voir le « monde sous tous ses aspects », comme le suggèrent avec enthousiasme Jeanne et Ford, est aussi « *exactement* le rôle et la mission de la Presse³ ». De là, en 1961, alors que les deux médias, cinéma et journal, subissent des métamorphoses profondes, l'incitation à leur consacrer une étude sous forme de monographie⁴. Menacés par l'implantation de plus en plus généralisée de la télévision dans les foyers, le cinéma en salle et la presse écrite demandent implicitement que l'on commence à rédiger leur histoire réciproque. Qu'elles soient tangibles ou fabulées, d'ordre épistémique ou relevant du mythe, c'est à l'étude de ces « affinités électives » entre les deux médias-phares du XX^e siècle que se consacrera le présent ouvrage collectif. En observateurs attentifs, il faudra nous installer au carrefour du cinéma et du journalisme, afin d'inventorier des activités qu'abrite ce lieu bouillant, point chaud de notre imaginaire et de notre contemporanéité.

Naissances et crises d'un média

Il faut d'abord rappeler que la presse écrite a été le premier grand témoin de la « naissance » du cinématographe, suite à la mythique soirée du 28 décembre 1895 au Salon indien du Grand Café, à Paris. Quelques jours plus tard, en page trois de l'édition du 31 décembre 1895 du *Radical*, quotidien politique et littéraire fondé une quinzaine d'années plus tôt par Henry Manet, on trouve l'un

3. Jeanne et Ford, *Le Cinéma et la Presse (1895-1960)*, *op. cit.*, p. 6. Nous soulignons.

4. Bien qu'elles ne soient pas abondantes ou régulières, quelques autres études importantes ont été réalisées depuis la parution de l'ouvrage de Jeanne et Ford. On retiendra notamment celles-ci, qui témoignent d'approches différentes et complémentaires pour aborder cette question intermédiaire qui est aussi la nôtre : Anne-Marie Thibault-Laulan, *Cinéma, presse et public*, Paris, Retz, coll. « La bibliothèque du CEPL », 1978 ; Giorgio Gosetti et Jean-Michel Frodon (dir.), *Print the Legend. Cinéma et journalisme*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004 ; Sonia Dayan-Herzbrun, *Le Journalisme au cinéma*, Paris, Seuil, coll. « Médiathèque », 2010 ; Matthew C. Ehrlich et Joe Saltzman, *Heroes and Scoundrels. The Image of the Journalist in Popular Culture*, Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2015. Ajoutons que tout récemment, le groupe de recherche Numapresse (<http://www.numapresse.org/>) s'est penché sur le discours journalistique à propos du cinéma lors de la journée d'étude « L'écriture cinématographique dans la presse du premier XX^e siècle au prisme des humanités numériques » (13 mars 2019).

des plus beaux témoignages de cette naissance, aujourd’hui presque inconcevable, qui, pour la presse de l’époque, s’inscrit plutôt banalement dans le défilé ordinaire des heures et des jours. Entre une rubrique nécrologique et une nouvelle titrée «L’Affaire Arton», texte portant sur Léopold Émile Aron (dit Arton) qui, à cette époque, faisait régulièrement la manchette en raison de son implication dans le scandale de Panama, on peut lire ces lignes qui, pour le lecteur contemporain, constituent la véritable *attraction* de cette page :

LE CINÉMATOGRAPHE

Une merveille photographique

Une nouvelle invention qui est certainement une des choses les plus curieuses de notre époque, cependant si fertile, a été produite hier soir, 14, boulevard des Capucines, devant un public de savants, de professeurs et de photographes. Il s’agit de la reproduction, par projections, de scènes vécues et photographiées par des séries d’épreuves instantanées. Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre de personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l’illusion de la vie réelle. [...] On recueillait déjà et l’on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l’on reproduit la vie. On pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu’on les aura perdus⁵.

Dans ce passage, dont les propos sur la reproduction de la vie et la victoire sur la mort dialoguent non sans intérêt avec la rubrique nécrologique qui borde le texte, on note aussi que le rapporteur de cette naissance du cinématographe a besoin, pour légitimer cette «nouvelle invention», de la réfracter dans le prisme de «séries culturelles⁶» déjà connues des lecteurs, dont la grande majorité

5. Anonyme, «Le Cinématographe: une merveille photographique», *Le Radical*, 31 décembre 1895, p. 3.

6. Sur la notion de «séries culturelles», voir André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma? Un média en crise à l’ère du numérique*, Paris, Armand Colin, coll. «Cinéma/Arts visuels», 2013. Cette notion permet aux auteurs de penser sous une forme plurielle et plastique l’arrivée d’un nouveau dispositif technique, plus tard nommé «*média*»: «un média naît toujours deux fois. Une première naissance survient lorsqu’une innovation technologique est utilisée pour permettre un

ignore tout du dispositif des frères Lumière. D'une part, donc, l'auteur anonyme de ce texte renvoie à la série de la reproduction/projection d'images fixes, par l'entreprise de la photographie, et, d'autre part, il évoque la série de la collecte et de la diffusion d'artéfacts sonores. Même avant de devenir parlant⁷, le cinématographe est pensé comme une entité médiatique au croisement de ces deux séries, qu'il conjuguera ensuite parfaitement une trentaine d'années plus tard, jusqu'à les rendre inséparables. Pour traduire l'expérience proposée par un nouveau média, le réflexe « législatif » est ainsi de la placer à l'aval de l'histoire des médias déjà en activité, et dont l'autorité n'est en cela plus à faire. Dans cette pensée généalogique des médias, l'hybridation est donc toujours première: le nouveau-né ressemble tout autant à son père qu'à sa mère. Même que, aux yeux de plusieurs, il partage aussi bien certains traits avec un oncle lointain. Né sur la page d'un journal, qui sera le vecteur premier – en termes d'importance et de chronologie – pour la diffusion de son imaginaire, le cinématographe revendique ainsi sa filiation dans un *continuum médiatique*, du daguerréotype au phonographe, en passant par la photographie et le panorama. Relevant tout autant de l'histoire que de la fable, une telle image de l'origine et de la descendance est toujours une image plurielle, malgré la revendication d'une certaine forme d'homogénéité (où « ceci » donne naturellement naissance à « cela »). Média lui-même hybride, le journal offre au cinéma un espace discursif malléable pour produire son récit d'origine et gloser sur son évolution⁸. Le journal,

renouvellement des pratiques et des séries culturelles existantes, sous l'autorité desquelles vient se placer cette technologie. Une seconde naissance survient lorsque les ressources expressives que le média – plus exactement: un dispositif technologique devenu média – a permis de développer gagnent une légitimité institutionnelle et tendent à établir leur spécificité comme norme» (p. 153).

7. Sur les histoires parallèles du cinéma parlant et des rapports entre son et images cinématographiques, il faut renvoyer à ces deux ouvrages: Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films. Les projection avant 1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Le spectaculaire: cinéma», 2010; Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, coll. «Cinéma & audiovisuel», 2004.
8. Comme l'a brillamment montré Laurent Le Forestier avec son récent livre sur André Bazin, ces réflexions ontologiques sur la nature du cinéma structurent aussi les discours journalistiques des années 1930 et 1940. Voir *La Transformation Bazin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Le Spectaculaire: cinéma», 2017.

donc, ne témoigne pas tant de l'invention «réelle» du cinématographe qu'il ne lui offre, dans l'exacte simultanéité de son avènement, un champ de thèmes et de figures à investir pour mieux se comprendre lui-même.

Cette imbrication profonde des discours sur la nature du cinéma dans la page imprimée du journal ne sera d'ailleurs pas propre au seul cinéma dit «des premiers temps». S'ils sont nés dans une même épistémè, où la représentation du réel était un nœud idéologique majeur, cinéma et journalisme sont aujourd'hui unis par un même *imaginaire de la crise*. Bien de l'encre a coulé depuis la soirée du 28 décembre 1895, au point où l'encre n'est même plus au centre de la mythologie journalistique. Aussi, la restitution photographique du réel grâce à l'impression du réel sur la pellicule a laissé sa place à de nouveaux procédés, tandis que le numérique a succédé à l'analogique. Nous sommes aujourd'hui dans une «ère du soupçon» qui touche à la fois le contenu et la forme de la représentation médiatique. Néanmoins, tant s'en faut, ces crises et ces soupçons ne sonnent pas le glas des récits que les médias font d'eux-mêmes, car si l'invention est un pôle discursif privilégié, l'adversité et les bouleversements le sont tout autant. À la suite d'André Gaudreault et Philippe Marion, sans doute faut-il même avancer que les crises que traverse inévitablement tout média, en raison des pressions exercées sur lui par l'environnement médiatique global, tendent à bonifier son être et à l'amener vers un nouveau statut, image même du carrefour, celui d'«*intermédia*» :

Nous entendrons [...] par *intermédia* le système complexe résultant des relations et échanges intermédiatiques dans un écosystème médiatique donné. L'*intermédia* est donc lié à la porosité des médias et à l'abolition relative des frontières qui les séparent. Résultat des échanges fusionnels provoqués par la fameuse convergence (des médias et des plateformes), l'*intermédia* est en quelque sorte la condition de nos hypermédias⁹.

Du XIX^e siècle à l'ère numérique, chaque crise qui ponctue l'évolution d'un média – crise du cinéma parlant, crise du journalisme radiophonique, crise de la télévision et de la chute des studios,

9. Gaudreault et Marion, *La Fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, *op. cit.*, p. 64.

crise de la miniaturisation des appareils de captation, crise du journalisme citoyen, etc. – ne fait peut-être finalement que resserrer les acteurs de la scène médiatique pour un même portrait de groupe. En dépit des bouleversements technologiques et des incertitudes institutionnelles, le cinéma et le journalisme sont toutefois demeurés, tant sur le plan de la fabrique que de l’imaginaire, des phénomènes socioculturels majeurs dont l’influence s’exerce conjointement sur toutes les sphères médiatiques. Voilà entre autres pourquoi, en retraçant le fil de cette convergence des identités médiatiques, il faut tenter une histoire qui se pense et se fait *entre* les médias.

Imprimer, projeter la culture de masse

La force d’imprégnation des mythologies ou des imaginaires médiatiques attachés à la presse et au cinéma, tout comme leur propre capacité à produire et à diffuser des mythes et des imaginaires sociaux, sont indissociables de leur appartenance commune à la culture de masse ouverte au XIX^e siècle. « Le journalisme, vois-tu, c’est la religion des sociétés modernes, et il y a progrès¹⁰. » Comme le souligne ici Balzac en 1831, quelques années avant « l’an un de l’ère médiatique¹¹ » incarné par le lancement du quotidien *La Presse* par Émile de Girardin en 1836, le journalisme est rapidement devenu inséparable d’une certaine image du monde moderne, dans lequel l’imprimé se fait éphémère, sériel, omniprésent. Encore au début du XX^e siècle, le journalisme incarne une *puissance* industrielle et culturelle, symbolisée par exemple dans le motif des presses électriques fonctionnant à plein rendement :

On n’entendait plus, dans l’immense ruche qu’était l’immeuble de la *Vertu française* [un journal fictif], que le halètement de la génératrice d’énergie électrique par quoi se mouvait tout l’organisme de la grande maison d’information universelle.

Les « rouleuses » américaines à cent mille à l’heure [...] achevaient leur déglutition géante de « papier » tout imprimé et tout compté.

-
10. Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001 [1831], p. 73.
 11. Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *1836: L’An I de l’ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde, 2001.

Le million d'exemplaires de la feuille modèle d'information battait ses derniers battements d'ailes, s'envolait sur la province affamée de sa pâture quotidienne : nouvelles étrangères, faits-divers sensationnels, feuilletons suggestifs, propres à émouvoir le cœur romanesque des lectrices fidèles¹².

Le cinéma se fera volontiers l'héritier de cette image feuilletonnesque du monde journalistique en ruche bourdonnante, véritable machine à produire de l'information. On en trouve l'écho dans les nombreuses scènes de salles de rédaction au grand écran, où les reporters se meuvent lestement au milieu du bruit incessant des sonneries de téléphone et des machines à écrire. Fasciné par le journalisme en tant que générateur frénétique d'actualités et de discours, le cinéma l'a assurément été, sans doute parce que lui-même constitue un autre vecteur d'imaginaires tourné vers le grand public. L'institutionnalisation du cinéma succède de quelques décennies à celle de la presse d'information. Comme elle, il deviendra rapidement l'art de masse et le moyen d'expression des foules, poursuivant ainsi le processus benjaminien de la dégradation de l'«aura» par l'«exposition» du réel¹³. Via l'organisation hollywoodienne du «star-system», l'industrialisation du cinéma a été tout autant objet de critique que la «littérature industrielle¹⁴» produite par le journal.

Mais, justement à titre de *fabrique de récits en série*¹⁵, le cinéma incarne aussi ce qui captive l'imaginaire journalistique et l'esprit du temps. Claude Blanchard, reporter du *Petit Parisien*, trouve en 1930 dans une salle de cinéma de Broadway les éléments d'une description qui, dans ses accents, n'est pas tellement éloignée de la vision des presses industrielles évoquée précédemment. À la «sensation

12. Georges de Labruyère, *Les Possédés de Paris*, *Le Matin*, 4 mai 1910.

13. Sur la dialectique entre la valeur auratique et la valeur d'exposition, voir, bien sûr, Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (version de 1939), traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 2007, p. 269-316.

14. Selon la célèbre critique de Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle», *Revue des Deux Mondes*, t. 19, 1^{er} juillet 1839, p. 675-691.

15. Sur le cinéma, la presse et la littérature comme les modalités d'une culture sérielle globale, voir l'important travail de Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2017.

du grandiose» générée par le luxe des lieux – «tapis rouges», «escaliers d'apparat» et «volutes dorées» – succède l'étroitesse d'une salle bondée. L'extraordinaire, l'étourdissante portée de la diffusion de masse s'y mêle à la standardisation culturelle :

Dès qu'on atteint la salle, l'impression change. Le plus grand cinéma du monde est trop petit. Depuis huit heures et demie du matin jusqu'à deux heures après minuit, les huit mille places sont occupées par des catégories de foules différentes. [...]

Il [le cinéma] attire chaque jour vingt millions de spectateurs américains, toute la population des États-Unis en une semaine ! Vue sous cet angle, cette gigantesque salle de spectacle me faisait penser à une usine distribuant la distraction en série à tout un peuple standardisé¹⁶.

Si chaque média, des presses à l'écran, dispose de ses moyens techniques propres pour produire et diffuser la culture en série, le cinéma et le journalisme possèdent sans doute une puissance égale de production culturelle, une puissance qui a marqué les représentations de l'un et de l'autre, et qui a pu participer à la reconnaissance de l'un comme le miroir diffractant de l'autre.

Figures héroïques

Sur fond grillagé, c'est sur les mots «*No trespassing*» que s'ouvre *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), où le reporter Jerry Thompson est mandaté pour faire la lumière sur la vie d'une icône américaine. Dès les premières images, la caméra, comme le ferait justement un journaliste, traverse les frontières et les obstacles, accède à l'interdit pour en témoigner. Foisonnant dans le cinéma de fiction, du muet à aujourd'hui, ce motif journalistique était aussi déjà repérable au XIX^e siècle. On le trouve par exemple sous la plume du reporter Gaston Vassy, qui, non sans un écho prémonitoire à ce que suggère l'ouverture du film de Welles, rédige en 1874 un texte pour la rubrique du *Figaro* sur un affaissement de terrain qui vient d'avoir lieu au cimetière du Père-Lachaise :

16. Claude Blanchard, «Pour mieux comprendre les États-Unis. Le cinéma à New York», *Le Petit Parisien*, 25 juillet 1930.

L'éboulement s'est produit le long du mur d'enceinte, à cent mètres environ de la mosquée du cimetière musulman. On arrive là en passant par-dessus le mur au moyen de deux échelles disposées à cet effet. La consigne est de ne laisser entrer que les ouvriers, mais les reporters du *Figaro* ont libre passage partout...¹⁷

Pour mener à bien son travail, le reporter doit aller là où personne d'autre n'est en mesure de se rendre, et il doit le faire le plus rapidement possible. Dans cette logique, qui sera au cœur de bien des récits journalistiques, le reporter est d'abord un corps, un œil et une oreille : il note ce qu'il voit et ce qu'il entend, pour mieux le traduire ensuite sur le papier. Il est un dispositif mobile d'enregistrement et de captation qui, comme le suggère Camille Mauclair en décembre 1892, fait preuve d'une « incompréhensible ubiquité » :

Il va sans dire que le reporter est chaussé de bottes, souliers vernis, souliers de plage, raquettes, chaussons, snow-boots, qu'il est ferré à glace pour les expéditions au Pôle Nord, qu'il est transportable en railway, traîneaux, fiacres, cabs, dos de chameau, chariot à bœuf, dos de mulet, paquebots, banquises, aérostats et bois flotté, etc., etc., en sorte qu'il faut laisser toute espérance de fuir son incompréhensible ubiquité¹⁸.

Proprement extraordinaire, la mobilité du reporter deviendra un motif des fictions du journalisme, faisant de lui une figure héroïque dont l'évolution va jusqu'aux journalistes chevronnés que sont les Superman et Spiderman de notre univers contemporain. Dans une certaine mythologie du journalisme, le reporter – doté ou non de pouvoirs surhumains – est celui qui, notamment par sa *maîtrise de l'espace*, perce l'illusion des apparences et dévoile la corruption du système. Personnage axé sur la révélation soudaine de la vérité, il devient lui-même une attraction visuelle qui suscite un excès de monstration et un plaisir de la narration. Certes, il arrive aussi fréquemment que l'institution journalistique soit elle-même avilie, tombée entre les mains des puissants, mais, même dans de tels cas, la rhétorique ne change pas : la représentation fictionnelle de l'activité journalistique provoque une réflexion « héroïque » sur le bien et le mal, le vrai et le faux, le visible et le

17. Gaston Vassy, « L'Éboulement du Père-Lachaise », *Le Figaro*, 11 février 1874.

18. Camille Mauclair, « Le Reporter », *Le Figaro*, 10 décembre 1892.

caché – toutes questions particulièrement vibrantes pour le cinéma lui-même, également préoccupé par la représentation (et le franchissement) de ces trois frontières.

Des fabriques hybrides

Un autre élément contribue à rapprocher le cinéma et le journalisme, résidant cette fois-ci dans les formes plutôt que dans l'imaginaire. Au même titre que, depuis la division archétypale entre bas et haut de page, le journal a été investi comme un ensemble multi-forme – accueillant nouvelles, entrefilets, échos, chroniques, reportages, feuilletons, publicités, illustrations et photographies, etc. –, le média cinématographique repose également sur l'hybridité de la chronique et du romanesque, du document et de la fiction.

Par l'assemblage composite de discours qu'il constitue, le journal a instauré dès le XIX^e siècle une forte *porosité* entre les discours factuels et fictionnels, entre les espaces dédiés à l'actualité et ceux de la fiction. Nulle cloison étanche ne tient dans le brassage des genres et des imaginaires qu'opère la page imprimée du journal, production collective où le roman emprunte son inspiration – et parfois même ses formes – à l'actualité, où le reportage emprunte ses procédés au roman¹⁹. L'étude des genres journalistiques montre bien les constants renouvellements de ces porosités, par lesquelles, par exemple, le reportage devient littérature, intègre des personnages parfois inventés, des scénarios, des motifs issus du roman-feuilleton, et se destine à être repris en volume²⁰. Cette porosité est aussi celle des objets de discours, perméables à leur environnement médiatique, et l'on verra que la nature du périodique (littéraire ou spécialisé) ou du médiateur de presse (critique ou reporter, homme

19. Plusieurs travaux ont porté sur ces échanges entre discours factuels et fictionnels au sein du journal. On pourra se reporter en premier lieu au travail fondateur de Marie-Ève Thérénty sur les porosités de la «matrice journalistique» et de la «matrice littéraire» de la presse. Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2007.

20. Voir Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004 et Mélodie Simard-Houde, *Le Reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Médiatextes», 2017.

ou femme) qui parle de cinéma module singulièrement ce qui en est dit.

Le cinéma, quant à lui, a eu tôt fait de décliner au grand écran des formes de journalisme adaptées à son langage. Avec la propagation des actualités filmées au début du XX^e siècle et l'invention d'un «reportage cinématographique», le cinéma concurrence d'emblée le journalisme sur son propre terrain. Or, dans son cas aussi les formes du journalisme cinématographique se définissent par l'hybridité et la multiplicité des déclinaisons : où tracer les frontières du documentaire et du reportage, ou encore celles du «réel» et du documentaire scénarisé, à la Robert Flaherty? L'actualité filmée, qui se caractérise par son anonymat, sa brièveté et les modalités particulières de sa diffusion, est-elle encore reportage (sous-entendu : au long cours), est-elle à tout le moins journalisme? En quoi le documentaire se spécifie-t-il vis-à-vis de l'actualité filmée? Ce sont là quelques-unes des questions soulevées par les frontières floues entre diverses déclinaisons cinématographiques du journalisme, auxquelles les contributions ici réunies tentent d'apporter des réponses.

Aussi, force est de constater que ces questions, loin de s'estomper au cours du XX^e siècle, ont gagné en acuité tandis que le journalisme commençait d'investir d'autres espaces, en premier lieu l'écran télévisuel, qui lui-même se positionne en tant que concurrent immédiat de l'institution filmique. Fait de sons et d'images en mouvement, le journalisme télévisuel s'est approprié rapidement le langage du cinéma, non sans que le canal de diffusion oriente le choix des sujets, le regard posé sur eux, le langage utilisé pour ce faire, redessinant ainsi un jeu entre contraintes et liberté qui, avant de se transposer à l'écran, a d'abord été celui du journalisme écrit. S'y ajoutent aujourd'hui le journalisme numérique et les pratiques amateurs, dans lesquels se réorganisent encore une fois les possibles d'une production désormais potentiellement le fruit de tous, captée dans la vie quotidienne, facilement diffusée en ligne par le biais des réseaux socionumériques. Depuis l'invention du cinéma, l'univers du documentaire filmique s'est ainsi dilaté et reconfiguré à de multiples reprises ; il a constamment témoigné de sa porosité aux pratiques journalistiques. La remédiation du cinéma par le journalisme et du journalisme par le cinéma a dès

lors contribué à l'émergence de nouveaux genres cinématographiques, tels le reportage cinématographique, le cinéma-vérité, le cinéma direct ou le film-enquête. Les films du Nouvel Hollywood, contemporains du «*New Journalism*», s'inscrivent également dans cette hybridité où la fiction et le documentaire se réinventent mutuellement²¹. Or, il n'est pas moins vrai que l'émergence du cinéma a, par une semblable fécondation, suscité de nouvelles formes et de nouveaux supports journalistiques, que l'on pense à la critique cinématographique ou aux hebdomadaires spécialisés, qui contribuent dès les années 1920-1930 à l'institutionnalisation du «septième art».

Enfin, du côté de la littérature, entre autres dans le roman, la référence cinématographique s'est imposée comme un outil pour aborder l'union de l'écriture et du réel. Écrire le cinéma est, pour la littérature, l'occasion de revisiter sa propre nature de témoignage, son rapport à l'histoire et sa capacité d'investir l'imaginaire. Même avant l'invention de l'appareil cinématographique des frères Lumière, la littérature, par le biais de ses fictions, a d'ailleurs anticipé l'arrivée d'un média capable de reproduire l'image et le son. Que l'on pense à des romans d'anticipation scientifique qui, tels *L'Ève future* (1883) ou *La Vie électrique* (1890), multiplient les possibles de telles inventions audiovisuelles avant même leur avènement. Aux côtés du journalisme, dont elle reprend les discours pour les moduler aux formes de ses univers diégétiques, la littérature propose ainsi une histoire parallèle du cinéma, renouvelant par là même sa propre fabrique²². Par la médiation du journal, qui joue ici le rôle d'intercesseur, le cinéma va ainsi s'immiscer dans l'atelier de la littérature. Des scénarios imaginaires signés par les poètes

21. Sur les rapports entre «*New Journalism*» et Nouvel Hollywood, voir entre autres l'ouvrage de Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

22. On en trouve un bon exemple dans *À la recherche du temps perdu*, où Proust, tout en reproduisant quelques lieux communs de la «cinéphobie» littéraire de son époque telle qu'on pouvait la lire dans un certain type de presse, propose aussi implicitement une alliance plus profonde entre la nature de l'art cinématographique et la mécanique, sinon la mission, du roman. Sur ce cas, voir l'étude de Thomas Carrier-Lafleur, *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Carnier, coll. «Bibliothèque proustienne», 2016.

surréalistes²³ jusqu'aux expériences immersives du Nouveau Roman, la littérature ouvrira ses grilles et se laissera visiter par la forme cinématographique telle que d'abord médiatisée une première fois dans la page du journal, reprenant ouvertement les codes, les outils et le langage du cinéma pour construire ses histoires et, surtout, pour dire quelque chose du présent dans lequel elle s'inscrit.

*

À travers quatre angles d'approche distincts déployés en autant de parties, notre ouvrage propose d'explorer la relation miroitante qui se tisse entre deux médias de masse centraux pour la culture du XX^e et du XXI^e siècle – le cinéma et le journalisme –, tous deux également producteurs de représentations et d'illusions, façonneurs de nos imaginaires collectifs et de nos sociétés, embrayeurs de formes et de discours. Se dessine ainsi l'histoire conjointe d'une redéfinition mutuelle des médias, de la culture de l'imprimé à la révolution numérique, dont les alliances et les rivalités entre cinéma et journalisme offrent un exemple privilégié.

Le Cinéma écrit par le journalisme

La réflexion s'ouvre avec une première partie abordant l'écriture du cinéma par la presse. Les genres, les supports de presse et les médiateurs journalistiques qui ont permis cette inscription sont multiples. La critique, l'éditorial et le reportage – objets des contributions qui suivent – comptent parmi les genres qui ont participé à la légitimation artistique du cinéma, à la diffusion de ses formes, à la médiatisation de ses réalisateurs et de ses lieux de production, et ce, au cours de la période charnière de l'entre-deux-guerres. Celle-ci voit l'apparition du cinéma parlant et l'essor de l'industrie hollywoodienne, deux mutations majeures autour desquelles s'articulent les contributions de cette partie.

23. Sur ce corpus de prédilection pour une histoire littéraire du cinéma, voir Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles», 2014.

Karine Abadie montre comment s'élaborent des formes de la critique cinématographique au sein de l'hebdomadaire français *Les Nouvelles littéraires*. Écrire sur le cinéma dans un lieu veillant à l'institutionnalisation de la littérature soulève par ricochet des questionnements quant à l'auctorialité des réalisateurs, au statut d'œuvre d'art des films, à la posture du journaliste qui parle de cinéma, au lieu de parler de littérature. Evelyne Coutel, pour sa part, s'intéresse à un modèle de presse contemporain mais distinct de celui de l'hebdomadaire littéraire, en analysant les éditoriaux de la revue espagnole *Popular Film*, parue entre 1926 et 1937. Hebdomadaire important pour la constitution d'une presse cinématographique spécialisée en Espagne, *Popular Film* véhicule un système de représentations sexuées qui a partie liée avec la légitimation du cinéma. En une décennie, les représentations de la «féminité» y connaissent une mutation qui constitue progressivement les caractéristiques du genre féminin (tels la beauté physique des stars ou les contenus frivoles) en éléments dangereux dont on cherche à purger le cinéma. Se dessinent par ce repoussoir d'autres valeurs de légitimation, comme les critères esthétiques, l'auctorialité du cinéaste (au masculin) et les procédés filmiques. L'intérêt des analyses d'Abadie et de Coutel réside notamment dans la mise en relation du discours sur le cinéma avec le système esthétique des hebdomadaires considérés, tous deux fondés dans les années 1920. La modernité de leur format journalistique, les contenus et les valeurs qu'ils véhiculent déterminent le regard posé sur le cinéma et sur la cinéphilie, regard d'ailleurs appelé à évoluer avec le modèle des revues, les débats contemporains et la transformation du champ cinématographique lui-même.

Thomas Carrier-Lafleur, quant à lui, se penche sur deux écrivains-reporters français, Blaise Cendrars et Joseph Kessel, qui ont en commun d'avoir publié chacun une enquête sur l'industrie hollywoodienne du milieu des années 1930, après l'arrivée du cinéma parlant. Usant d'une forme journalistique moderne – le reportage – pour épuisser les secrets d'un lieu emblématique de la modernité et du rêve américain, ces reporters esquissent les contours d'une ville-mirage, miroitante, pétrie de tensions et d'illusions. À la croisée du journalisme et de la littérature, du journal et du livre, leurs enquêtes sont également tendues entre une visée

informative (trouver la «vérité» d’Hollywood) et une part fabulatrice, personnelle, arrimée à ce qu’Hollywood représente intimement pour deux écrivains-reporters qui ont également cultivé – ou, dans le cas de Cendrars, tenté de cultiver – une pratique cinématographique.

Le Journalisme vu par le cinéma

La deuxième partie de l’ouvrage renverse l’angle de vue pour considérer les représentations des journalistes et du monde de la presse dans les fictions cinématographiques. Celles-ci se trouvent saisies dans une perspective à la fois esthétique, historique et sociologique, qui met en évidence les facteurs ayant influencé les mutations de l’imaginaire cinématographique de la presse, et ce, depuis *The Front Page* (1931) de Lewis Milestone jusqu’à *The Post* de Steven Spielberg (2017). Si le corpus américain occupe une place centrale dans ces contributions, s’y joignent des films européens et internationaux, afin de produire une vision synthétique et diachronique de l’imaginaire de la presse au cinéma.

Il s’agit ainsi en premier lieu de saisir les transformations historiques de cet imaginaire, perceptibles dans les thématisations successives de la presse au grand écran, depuis les *newspaper movies* fondateurs jusqu’au cinéma contemporain. Entamant ce parcours chronologique, les contributions de Grégoire Halbout et de Toufic El-Khoury se penchent sur l’âge d’or du cinéma hollywoodien classique des années 1930. Leurs conclusions respectives dévoilent le faisceau de tensions qui déterminent les représentations de la presse dans les films de cette période. Tensions génériques d’abord, puisque les *newspaper movies*, aussi nommés *newspaper pictures* ou *newspaper comedies*, sont nés dans un contexte de standardisation de la production et de codification des genres cinématographiques. Devant la forte demande en scénarios, l’industrie fait appel à un bassin de journalistes rompus à la rédaction sous pression et à l’écriture de dialogues, phénomène de mobilité professionnelle qui fait de la presse écrite un réservoir naturel d’intrigues pour ces nouveaux scénaristes issus du monde journalistique. Conçus pour répondre aux attentes des spectateurs de la classe moyenne, les *newspaper movies* entremêlent enquêtes, aventures amoureuses et

comédie, autour des lieux et du personnel journalistiques. À ce mélange générique s'ajoute une tension axiologique entre une vision sereine et une vision plus sombre de la presse. D'une part, Grégoire Halbout met en avant la liberté d'expression et la « culture de la négociation – sexuelle et amoureuse » – remarquables dans ce corpus incluant plusieurs « comédies du remariage ». Laisant place à la représentation de différentes formes d'entente amoureuse et sexuelle, ces films destinés au grand public agissent comme liant social, dans un contexte de censure morale du cinéma américain. La presse y occupe un rôle central et positif ; elle endosse des fonctions multiples, dont la médiatisation des enjeux liés à la sphère intime. Le reporter, issu des classes populaires, y est un agent libéral de brassage social aux côtés de personnages féminins modernes, telle la « *reporter girl* ». D'autre part, cependant, Toufic El-Khoury insiste sur le versant parfois sombre de la presse dans ce corpus, où le personnage de journaliste peut aussi être un individu manipulateur, peu scrupuleux, tout à la fois comique et cynique, avide de scoop, agissant à la solde des élites ou avec peu d'égards pour ses lecteurs. Dans une analyse qui puise aux réflexions de René Girard, El-Khoury rappelle que la presse y est, de par son rôle médiatique, « un vecteur complexe et ambivalent de désir ». Souvent voyeuriste et emportée – tout comme le cinéma par ailleurs –, la presse déploie une influence impérative dans sa manière de définir, de modeler, parfois de déformer puis d'exposer au public les objets médiatisés et illusoire du désir, à commencer par les femmes.

On comprend que, dès ses origines, le cinéma hollywoodien a présenté une dualité ou une ambivalence forte dans sa manière d'imaginer le monde de la presse et de le considérer pour partie comme un miroir – pas toujours flatteur – qu'il se tendrait à lui-même. Au fil du temps, la représentation positive de la presse et de son rôle social par le cinéma américain s'est donc accompagnée de la présence complémentaire et continue, plus ou moins forte selon les époques, de représentations péjoratives ou à tout le moins ambivalentes. La persistance de ces deux facettes témoigne des liens forts noués entre deux médias de masse et de la richesse que le thème de la presse offre au cinéma qui en propose la remédiatisation. Pour mieux comprendre les logiques de ces équilibres successifs, Baptiste Creps effectue une lecture d'inspiration sociocritique

des films d'Alan Pakula (*The Parallax View* [1974] et *All the President's Men* [1976]) à la lumière du contexte sociopolitique et médiatique de leur époque de production. Cette lecture trouve son amorce dans le récent *The Post* (2017) de Steven Spielberg, lequel, suggère Creps, nous parle de la politique actuelle tout en mettant en scène les années 1970 et le scandale des «Pentagon Paper», objet des films de Pakula. C'est donc à une relecture comparée des représentations des liens entre hommes politiques américains et médias que nous convie Creps. Ce faisant, il interroge le rapport des productions hollywoodiennes aux mondes politiques et journalistiques, dans les années 1970 comme aujourd'hui. L'industrie hollywoodienne et la sphère journalistique sont toutes deux «miroirs de l'actualité», toutes deux lieux possibles de sa critique. Au gré des époques et des forces politiques, le cinéma hollywoodien s'est ainsi constitué par moment en allié de la presse, représentée sur le grand écran comme contre-pouvoir et vecteur de vérité.

Sandrine Lévêque et Denis Ruellan poursuivent cette lecture historique et sociologique en interrogeant la vision genrée du métier de journaliste dans un corpus international de 18 films sortis entre 1975 et 2015. Le reportage de guerre, en particulier, apparaît comme une spécialisation héroïsée et masculine par excellence au sein du reportage, lui-même un genre journalistique typiquement masculin – tant dans son personnel réel que dans ses représentations – depuis sa cristallisation au XIX^e siècle. C'est que le reportage entraîne le journaliste qui le pratique loin des sphères traditionnellement féminines (domicile, quotidien, vie familiale) et le rend témoin de violences. L'analyse de Lévêque et Ruellan met en évidence les stéréotypes forts qui sous-tendent une production où ont dominé longtemps les personnages de reporters masculins. Si les femmes reporters s'y taillent une place nouvelle depuis les années 1990, celle-ci est toutefois loin d'être déprise des injonctions associées au fait d'être femme.

Le Cinéma comme journalisme

La troisième partie du volume modifie à nouveau l'angle d'approche en abordant cette fois non plus les représentations fictionnelles, mais les pratiques filmiques documentaires qui ont partie

liée avec l'univers journalistique, ses appellations, ses contraintes, ses visées et ses institutions. La définition du cinéma documentaire qui se dégage de ces contributions est en partie contrastée, en partie cohérente avec celle du reportage écrit, qui agit dans certains cas comme point de comparaison pertinent, tant il a profondément marqué, à ses origines, l'imaginaire et les pratiques de l'enquête documentaire. Un autre point de convergence mis en relief dans cette section concerne l'hybridité générique des productions examinées, où se mêlangent un discours arrimé au réel, à prétention factuelle, et des procédés de mise en image, de mise en récit et de scénarisation qui soulèvent la question de la fictionnalisation de l'image documentaire. Une telle hybridité hérite de la figure tutélaire de Robert Flaherty, référence pour plusieurs des réalisateurs évoqués ici. En outre, il s'agit d'une production filmique souvent caractérisée par une visée performative associée à une posture engagée des cinéastes, une volonté d'agir sur le spectateur, d'explorer des réalités historiques, sociales, politiques tout en transmettant sur elles un certain regard, à coup sûr orienté.

Posant les jalons d'une perspective historique sur les interactions du documentaire filmique et du journalisme, Mélodie Simard-Houde explore les origines du «reportage cinématographique» dans les années 1920-1930, époque où cette appellation est concurrente de celle de «documentaire». Ce faisant, elle éclaire les représentations du reporter cinématographique et de l'opérateur à la lumière de celles de leur homologue, le reporter de la presse écrite, héros de l'information au début du XX^e siècle. Deux imaginaires médiatiques opposés peuvent alors être distingués : l'un mettant en avant la subjectivité du reporter de la presse écrite et, l'autre, les moyens techniques d'enregistrement du «tourneur de manivelle». Plus particulièrement, cette contribution examine comment ces imaginaires se construisent dans trois documentaires produits par Léon Poirier et Titayna, dont le langage cinématographique présente une grande variabilité, signe de la flexibilité générique du reportage de ces années, qu'il soit filmique ou écrit.

Les trois contributions suivantes interrogent la postérité transmédiatique du reportage filmique au XX^e siècle. Johanna Cappi aborde cette question par une analyse du film *Les Combattants de l'insolence* (1984) de Christophe de Ponfilly. Tourné en Afghanistan,

ce documentaire est récipiendaire du tout premier Prix Albert Londres – du nom du célèbre reporter « briseur de chaînes » des années 1920-1930 –, une récompense originellement destinée à couronner des reportages écrits, mais augmentée à partir de 1985 d'une section audiovisuelle. Dans son étude, Cappi trace ainsi les contours d'un cinéma documentaire associé à la tradition du reportage engagé. Elle interroge son langage, la posture adoptée par le documentariste sur le terrain et dans son film, et les moyens esthétiques de l'engagement politique, telle la place conférée aux « voix combattantes ». Fabien Landron aborde quant à lui un corpus de films italiens où se négocie la tension entre documentaire et fiction. La représentation de la mafia sicilienne et de la *malavita* s'adosse en effet à des faits divers et à des événements historiques réels depuis l'œuvre engagée de Francesco Rosi, dans les années 1960-1970, jusqu'aux influences du film-enquête et du néoréalisme dans la production des années 2000-2010, considérée par l'auteur. Plusieurs films récents revisitent l'histoire tragique de la Sicile et en font une lecture engagée, dénonciatrice. Landron insiste sur l'hybridité formelle du film-enquête, entremêlant les influences du journalisme télévisé, du reportage et de la fiction dans la recherche d'une « autre vision de la réalité », d'un récit alternatif modelé par des procédés de mise en scène, de mise en image et des effets documentaires. Il en examine plus en détail le langage dans deux longs métrages du cinéaste et journaliste d'enquête Pierfrancesco Diliberti, *La Mafia uccide solo d'estate* (2013) et *In guerra per amore* (2016), tous deux ancrés dans des événements réels, articulés autour de la narration du personnage d'Arturo Giammaresi, double du cinéaste, et portés par une volonté de dénonciation de la mafia.

Pour clore cette partie, Laurent Pineault se penche sur une autre pratique documentaire à visée performative, quoique légèrement décalée : la pratique d'imagerie amateur qui cherche à susciter le rire par l'humiliation, dans les vidéos de « *fail* » (gaffes, accidents ou ratages plus ou moins spectaculaires). Ceux-ci sont étudiés au regard du « témoin 2.0 », utilisateur des médias socionumériques et producteur de contenu. En effet, les vidéos de « *fail* » témoignent de la démocratisation de la production et de la distribution de contenus audiovisuels à l'ère du web 2.0. L'auteur montre la complexité esthétique et éthique d'une pratique en apparence anodine, en

dépliant les niveaux d'intervention de ce témoin 2.0, à la fois témoin physique, sur les lieux, témoin appareillé captant la scène, diffuseur et audience sur le web. Cette démocratisation des tâches répercute la question de la responsabilité du témoin sur plusieurs plans – de la présence réelle, de l'enregistrement, de la diffusion virtuelle. Les modalités esthétiques de l'image et la mise en récit opérée orientent, comme le montre Pineault, la réception qu'en fait le spectateur, l'émotion ou la complicité qu'il peut ressentir. Dans ces interactions entre producteurs et récepteurs, l'imagerie amateur sur le web se présente comme un «journalisme participatoire».

Le Cinéma contre le journalisme

Enfin, la dernière partie de l'ouvrage examine plus avant un aspect qui a été relevé par certaines contributions de la deuxième partie, soit la portée critique du cinéma à l'égard de la presse. La critique de la presse par le cinéma est toutefois envisagée ici moins dans les représentations de la presse au cinéma que dans l'élaboration d'un cinéma qui se veut la contrepartie nécessaire du discours et de l'image journalistiques. Élaboré dans le contexte politique tendu de l'Europe centrale pendant la Guerre froide, le cinéma d'auteur militant considéré par les contributions de Jeremy Hamers et de Katarzyna Lipinska se fait le lieu privilégié de l'expression d'une critique des médias d'information (notamment télévisuels), ou à tout le moins un lieu d'expression en décalage avec ces derniers et le pouvoir politique qui les contraint. L'étude de ces productions met en relief les moyens dont dispose le langage du cinéma et de la vidéo pour construire, dans sa forme même, un tel discours critique, notamment via le montage et les témoignages rapportés. Comme pour les films étudiés dans la partie précédente, la performativité politique est centrale pour ces productions. On peut d'ailleurs voir dans cette question de la performativité l'un des effets les plus prégnants de l'influence du journalisme sur le cinéma.

Spécifiquement, Jeremy Hamers se penche sur la vidéo *Das Schleyer-Band I & II* (1978) de Klaus vom Bruch, œuvre issue du cinéma ouest-allemand militant de gauche des années 1960-1980. Comme le montre Hamers, Bruch s'appuie sur un discours critique envers les médias, celui de Hans Magnus Enzensberger, lui-même

influencé par l'École de Francfort, pour proposer la critique en acte de la presse télévisuelle. Pour se réaliser, cette critique détourne le langage même de la presse, par exemple par le montage hétérogène de contenus d'actualité, et ce faisant, le met à distance. Katarzyna Lipinska, pour sa part, considère le cas du cinéaste polonais Krzysztof Kieślowski, connu à l'Ouest pour ses films de fiction des années 1980-1990, mais ayant débuté comme réalisateur à l'Est, en tant que documentariste sous le communisme polonais, dès 1966. La particularité des documentaires de Kieślowski sur la Pologne populaire des années 1970 est d'avoir été produits dans un studio étatique de Varsovie, sous contrôle du Comité Central du parti et destiné également à la production des Actualités filmées officielles. Alors qu'ils devraient normalement répondre aux mêmes principes idéologiques que les médias sous le joug du Parti, les documentaires de Kieślowski montrent en fait le décalage entre la représentation de la vie polonaise véhiculée par la presse et la vie «réelle» des Polonais que tente de saisir le documentaire, notamment celle des ouvriers des usines sous le régime communiste, alors secoué par des grèves ouvrières. Lipinska interroge ainsi l'image respective qu'actualités filmées et documentaires livrent de la Pologne populaire du début des années 1970. Elle énonce également les causes possibles de cet écart de représentation – à la fois tributaire de la politique, de l'esthétique et de la tradition du documentaire en Pologne –, écart venu se loger comme un grain de sable dans le mécanisme de la censure et de la propagande communiste, et faisant du documentaire un «contre media».

Enfin, pour renverser la perspective et montrer comment le journalisme peut aussi s'opposer au cinéma, Xavier Bittar mène l'enquête dans la France de la Seconde Guerre mondiale pour faire la lumière sur l'implication de trois revues clandestines spécialisées en cinéma qui, parallèlement aux revues clandestines généralisées, ont dénoncé le régime de Vichy ainsi que la société de production Continental Films. Publiées entre la fin de l'année 1943 et le milieu de l'année 1944, il s'agit des revues *L'Écran français*, *La Cinématographie française* et *Opéra*. Bittar analyse la ligne de fracture qui existe quant à leurs influences politiques : *L'Écran français* est lié au Front national, une émanation du Parti communiste, *La Cinématographie française* est l'organe de l'Union des syndicats du film CGT tandis

qu'*Opéra* est plutôt d'obédience gaulliste. Les différents partis pris de ces revues clandestines annoncent ainsi les difficultés de la réorganisation du cinéma français en 1945, de même qu'ils soulignent la porosité des frontières entre combat culturel et combat politique.

Au terme de ce parcours, qui amène tour à tour à considérer le cinéma depuis la presse et inversement, c'est plus largement la porosité des frontières propres à l'environnement médiatique moderne et contemporain que l'ensemble de ces contributions souhaite éclairer et mettre en perspective. En s'intéressant aussi bien aux questions d'ordre éthique qu'aux problèmes matériels ou esthétiques – ces dimensions étant très souvent interreliées –, les textes ici réunis offrent une réflexion sur l'histoire des interactions entre les médias traditionnels, au gré des crises identitaires ou politiques, des âges d'or et des réinventions que cinéma et journalisme ont traversés depuis le début du XX^e siècle jusqu'au tournant numérique des dernières années. À l'heure où les médias connaissent une redéfinition générale de leurs interactions, passant du statut de « simple » média à celui d'*hyper* ou d'*inter*médias, une telle réflexion semble s'imposer.

PREMIÈRE PARTIE

Le Cinéma
écrit par le journalisme

CHAPITRE PREMIER

Les Nouvelles littéraires et le cinéma

Comment le sujet « cinéma » investit un journal littéraire

Karine ABADIE

University Memorial of Newfoundland

Si les revues de cinéma ont été nécessaires pour assurer la diffusion des idées sur le cinéma et pour construire différentes modalités d'expression critique spécifiques, la présence du cinéma dans les revues de littérature est aussi révélatrice de la place du septième art dans la vie culturelle française de l'entre-deux-guerres. Son entrée dans les pages des revues littéraires témoigne de l'apparition d'une nouvelle forme de représentation et des débats de l'époque, permettant à des écrivains de prendre la plume afin de s'approprier un nouveau sujet, exemplaire de la modernité.

Nous savons désormais, grâce aux travaux d'Alain Carou sur le cinéma français et les écrivains autour des années 1910¹ ou encore à ceux de Carole Aurouet sur les rapports entre poètes et cinéma durant l'entre-deux-guerres², que les rapports entre littérature et cinéma sont nombreux, riches et complexes au début du XX^e siècle. Cependant, nous devons encore nous plonger dans certaines publications spécifiquement littéraires pour constater à quel point la littérature a pu et a parfois souhaité accueillir le

1. Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains : histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, École nationale des chartes, coll. «Mémoires et documents de l'École des chartes», 2002.

2. Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2014.

cinéma. Dans cette perspective, la lecture de l'hebdomadaire *Les Nouvelles littéraires* montre une présence forte et constante du cinéma comme sujet dans ses pages. Dès le premier numéro du 21 octobre 1922, le cinéma a bénéficié d'une rubrique signée par le père de l'expression «septième art» : Ricciotto Canudo. À cette rubrique en succéderont d'autres, signées par des auteurs comme René Jeanne, Jean Prévost ou Alexandre Arnoux. Mais la place du cinéma dans la revue est beaucoup plus importante que la seule chronique y étant consacrée. La lecture de la publication montre en effet un intérêt croissant pour le septième art, ce dernier intervenant dans toutes les sphères abordées par la revue. Ainsi, nous pouvons fréquemment lire des articles ayant recours au cinéma pour faire la critique des nouveautés littéraires ou pour agir comme point de comparaison dans les chroniques dramatiques, ou encore des textes traitant des enjeux liés à l'écriture pour le cinéma et des rapports entre littérature et cinéma³.

En nous intéressant au développement d'une écriture sur le cinéma et en examinant le traitement du sujet principalement dans les chroniques y étant consacrées entre 1922 et 1932⁴, nous tâcherons de dessiner les contours d'une posture particulière de chroniqueur, à la fois écrivain, spécialiste de cinéma et spectateur. Pour ce faire, nous aborderons, dans un premier temps, les spécificités de la publication pour ensuite nous pencher sur cette posture de chroniqueur. Finalement, nous recenserons différentes déclinaisons du cinéma dans les chroniques y étant dédiées afin de nous interroger sur les manières dont le sujet «cinéma» a su investir une publica-

3. Par exemple, l'article du 8 août 1925 de Benjamin Crémieux, «Cinéma et littérature», ou encore celui de Lucien Wahl, «Le Cinéma dans la littérature», publié le 29 novembre 1930.

4. La période sur laquelle courent *Les Nouvelles littéraires* (de 1922 à 1958) étant étendue, nous nous sommes limitée aux dix premières années de publication de la revue (du 21 octobre 1922 au 31 décembre 1932). De plus, il nous paraissait pertinent de sélectionner un corpus de textes se situant en amont de l'important bouleversement qu'a constitué l'avènement du parlant dans l'histoire du cinéma. Voir à ce sujet Martin Barnier, *En route vers le parlant : histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma, 1926-1934*, Liège, Éditions du Céfal, coll. «Travaux et thèses», 2002. Les différents numéros consultés sont disponibles dans la collection numérique de la Bibliothèque nationale de France, Gallica, en ligne [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328268096/date>].

tion littéraire présentant des ambitions d'ouverture aux préoccupations du monde moderne.

***Les Nouvelles littéraires*, « hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie⁵ »**

Fondées en 1922 par Jacques Guenne et Maurice Martin du Gard, *Les Nouvelles littéraires* occupent, dans la France des années 1920 à 1930, une place médiane entre la revue littéraire et le supplément de la presse quotidienne dont elles empruntent le grand format et l'attention portée à l'actualité. Les deux fondateurs vont diriger le périodique plusieurs années : du Gard en reste son directeur jusqu'en 1940 tandis que Guenne le quitte en 1930, moment où il prend la direction de *L'Art vivant*, revue artistique parente des *Nouvelles littéraires*, fondée en 1925 par les deux hommes et dont la parution est bimensuelle.

L'ambition des fondateurs des *Nouvelles littéraires* est de proposer une publication hebdomadaire de grand format avec un nombre de pages allant de quatre (pour les premiers numéros de 1922) à dix (pour les numéros de 1932), qu'on peut lire partout et qui traite surtout de littérature, mais aussi d'art et, plus généralement, de culture. Organe de presse indépendant, il se fait l'écho de la jeune littérature (Francis Carco, Raymond Radiguet, Philippe Soupault, etc.), mais laisse aussi une place aux classiques de l'époque (Paul Bourget, Jean Giraudoux, Paul Valéry, etc.). Le journal innove entre autres en proposant des articles autour de l'actualité littéraire, témoignant ainsi de la vie littéraire contemporaine (anniversaires et décès de gens de lettres, prix et distinctions, polémiques littéraires, etc.). Son prix modique permet de s'adresser au grand public et de satisfaire une volonté de diffusion et de vulgarisation⁶. En effet, la

5. *Les Nouvelles littéraires* ont pour titre complet *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques* et pour titre complémentaire, *Hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie*. En 1934, le titre complémentaire sera modifié pour devenir *Grand Hebdomadaire intellectuel*. Voir la fiche sur *Les Nouvelles littéraires* dans la base de données de l'Institut national d'histoire de l'art, AGORHA, en ligne [https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/003144256].

6. Tel que les rédacteurs l'ont déclaré dans « À nos lecteurs », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2, 28 octobre 1922.

publication s'adresse aux lecteurs parisiens et provinciaux ainsi qu'aux libraires, fournissant dans ses pages de précieuses indications bibliographiques sur les parutions. De plus, sa périodicité hebdomadaire assure une régularité que les autres publications littéraires de l'époque, comme *La Nouvelle Revue française*, qui paraît une fois par mois, ne procurent pas. La modernité de la publication, en plus de se jouer dans les sujets traités (le cinéma, mais aussi l'art moderne ou l'actualité du disque), peut être remarquée dans la mise en page des articles. Avec des titres accrocheurs, la présence de photographies, de portraits dessinés accompagnant certains articles, de *comic strips*, d'extraits de pages manuscrites, et avec le développement de l'entretien d'écrivain, *Les Nouvelles littéraires* se détachent d'une publication comme *La Nouvelle Revue française*, qui n'intègre aucun support visuel pour illustrer ses articles et ne réserve qu'une timide place au cinéma comme sujet de chronique.

Dans son deuxième numéro, daté du 28 octobre 1922, le journal propose un texte, «À nos lecteurs», énonçant les intentions de la publication. Y est fait état du besoin que le journal comble, indiquant qu'il «manquait au public un organe qui, par la précision de son information, son impartialité tant politique que littéraire [...] [pouvait] permettre de suivre à peu de frais les diverses manifestations de la vie intellectuelle, dans leurs tendances les plus audacieuses ou les plus traditionnelles⁷». Cette absence de parti pris, rappelée en clôture du texte⁸, permet au journal de s'intéresser à une diversité d'aspects du monde moderne et d'accorder, entre autres, une place importante au cinéma. Ainsi, *Les Nouvelles littéraires* agissent comme «point de repère⁹», guidant le lecteur dans l'ensemble des propositions littéraires et artistiques contemporaines.

Ce sont à la fois cette ouverture à une diversité de sujets et cet ancrage fortement littéraire qui font de ce journal hebdomadaire

7. Sans auteur, «À nos lecteurs», *Les Nouvelles littéraires*, n° 2, 28 octobre 1922, p. 1.

8. «Tel est le journal que nous avons créé, et dont nous étendrons considérablement le champ d'action, grâce au concours du public: tel est ce journal qui, *en dehors de tous les partis et de toutes les écoles, indépendant de toute influence commerciale, et n'acceptant que la plus franche publicité* [nous soulignons], s'efforcera de travailler à la diffusion du livre et du génie français au delà [*sic*] de nos frontières [...]» (*id.*).

9. *Id.*

un témoin particulièrement intéressant de la place occupée par le cinéma dans l'espace culturel du début du XX^e siècle. Il n'est évidemment pas le seul périodique littéraire s'étant intéressé au cinéma, mais il demeure sans aucun doute un de ceux qui ont le mieux anticipé l'importance que le nouvel art allait prendre. Certes, des revues comme le *Mercure de France* ou *La Nouvelle Revue française* vont ouvrir leurs pages au cinéma : le *Mercure de France* (1890-1965) propose, entre 1920 et 1926, une chronique intitulée « Cinématographie », tenue par Léon Moussinac ; *La Nouvelle Revue française* (1909-...) s'intéresse de manière ponctuelle au cinéma avec, par exemple, la publication du conte cinématographique « Donogoo-Tonka ou les miracles de la science » de Jules Romains en 1919, ou encore la publication du scénario de *La Coquille et le Clergyman* d'Antonin Artaud en 1927. Mais *La NRF* ne dédie une chronique régulière au cinéma qu'à la fin de l'année 1927, chronique tenue par l'écrivain Jean Prévost¹⁰. Ainsi, malgré un timide intérêt s'affermissant progressivement, peu de revues littéraires à grande diffusion proposent une chronique régulière sur le cinéma dès le premier numéro.

La Posture de chroniqueur de cinéma

Le premier numéro du journal donne le ton : la rubrique cinématographique sera signée par Canudo, figure incontournable de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle et, surtout, défenseur du cinéma comme forme artistique. Dès 1908, il a soutenu le cinéma comme art – le « sixième¹¹ » – et est l'initiateur (tout comme

10. Jean Prévost signera par ailleurs de nombreux articles dans *Les Nouvelles littéraires* entre 1926 et 1927. Voir Karine Abadie, « Jean Prévost, critique de cinéma aux *Nouvelles littéraires* », dans Emmanuel Bluteau et François Ouellet (dir.), *Jean Prévost le multiple*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 65-79.

11. Ricciotto Canudo, « Triomphe du cinématographe », dans Jean-Paul Morel (dir.), *L'Usine aux images*, Paris, ARTE-Séguier, 1995 [25 novembre 1908], p. 23-31. Avant d'être le septième art, le cinéma sera présenté comme cinquième, puis sixième art. Émile Vuillermoz, dans l'article « Devant l'écran » publié en 1917, en parlera comme du « cinquième art », tout comme Louis Delluc, en 1919, dans *Cinéma et cie*. Quelques années plus tôt, en 1911, la place de « sixième art » avait été donnée au cinéma par Ricciotto Canudo, puis, en 1923, dans le « Manifeste des Sept Arts »,

Louis Delluc) de différentes entreprises de légitimation (revues, conférences, ciné-clubs). Instigateur, en 1913, de la revue *Montjoie!*, qui accueille dans ses pages d'importantes figures de l'avant-garde artistique (Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Igor Stravinski, etc.), il fonde en 1922 *La Gazette des Sept Arts* (1922-1924), revue associée aux activités du Club des Amis du Septième Art (CASA) et qui offre une tribune privilégiée pour la défense du cinéma comme art¹². À cela s'ajoute une pratique d'écrivain que ne manque pas de rappeler Eugène Marsan dans l'article hommage annonçant sa mort, en 1923, en première page des *Nouvelles littéraires*¹³.

Cette association entre une voix majeure de la défense du cinéma comme art et une publication littéraire permet dès le départ de positionner le cinéma au sein de l'hebdomadaire. En choisissant Canudo comme chroniqueur, *Les Nouvelles littéraires* posent le cinéma comme un art et indiquent que sa légitimité ne sera pas remise en cause. Cette posture, telle que Canudo l'a présentée, annonce alors une attitude partagée par l'ensemble des chroniqueurs de cinéma de la publication. Ce chroniqueur «type» est à la fois écrivain, ayant généralement une place dans le champ littéraire, et spécialiste de cinéma, œuvrant parfois dans le milieu du cinéma et ayant la plupart du temps une connaissance précise du média, mais il est aussi spectateur. Cette dernière dimension lui permet d'être lié en permanence à son lectorat puisque tous deux partagent ce même statut. Entre 1922 et 1932, cinq plumes participent successivement à l'écriture au sujet du cinéma : Ricciotto Canudo (21 octobre 1921 au 16 juin 1923), Édouard Ramond (20 novembre 1923 au 29 mars 1924), René Jeanne (18 octobre 1924 au 18 avril 1925), Jean Prévost (10 avril 1926 au 10 décembre 1927) et Alexandre Arnoux (17 mars 1928 au 26 décembre 1936)¹⁴. Leur place dans le champ litté-

l'écrivain italien tentera une théorisation de ses idées et consacra l'expression «septième art», qui a encore cours aujourd'hui.

12. Voir Fabio Andreatza, *Canudo et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, coll. «Le Cinéma des poètes», 2018.
13. Eugène Marsan, «Canudo», *Les Nouvelles littéraires*, n° 57, 17 novembre 1923, p. 1.
14. D'autres journalistes signent ponctuellement des articles, assurant les transitions entre les différents chroniqueurs. Ainsi, Jérôme Maynard signe un article le 17

raire est très variable¹⁵, mais leur association au milieu du cinéma est avérée, même si elle prend différentes formes. Certains, comme Canudo, sont plutôt théoriciens, d'autres, comme Prévost et Arnoux, sont surtout critiques. Ils collaborent parfois de près à des films, proposant des scénarios, et ils écrivent aussi différents ouvrages sur le cinéma. Cependant, ces publications, sauf dans le cas d'Arnoux, sont ultérieures à leurs activités de journalistes.

Les articles publiés sont donc ceux de chroniqueurs, à la fois écrivains, spécialistes de cinéma et spectateurs. Toujours indépendants dans leur propos – les articles sur le cinéma publiés dans *Les Nouvelles littéraires* ne semblent pas être à la solde des exploitants, comme cela a pu être le cas dans certaines publications spécialisées au début des années 1920¹⁶ –, ces chroniqueurs présentent une activité journalistique dont la dimension professionnelle est de plus en plus explicite au fil des années, notamment dans le cas des articles d'Alexandre Arnoux, qui rappelle souvent qu'il est salarié et qu'il est contraint par l'espace dans le développement de son propos. Ainsi, au terme de son article sur *Le Pont d'Acier* de Joris Ivens et *Les Deux Timides* de René Clair, il écrit :

mai 1924 et Jean-François Chrismant publie sept entretiens entre le 18 octobre 1924 et le 18 avril 1925, principalement avec des réalisateurs comme Germaine Dulac, Jacques Feyder ou encore Abel Gance. Georges Charensol, dont le nom est indissociable du cinéma (entre autres pour la publication en 1930 de son *Panorama du cinéma*), rédige aussi quelques articles (20 novembre 1926, 11 mai 1929, 18 janvier 1930, 12 novembre 1932 et 26 novembre 1932), spécifiant parfois qu'il est une plume intérimaire.

15. Nous avons peu d'information sur les activités proprement littéraires d'Édouard Ramond et de René Jeanne. Ricciotto Canudo est l'auteur de poèmes (par exemple «La Chanson de Vatiluck. Église de Macédoine» [1923]) et de romans (comme *Les Transplantés [La Ville Visage-du-monde]: les romans des foules nouvelles* [1913]); Jean Prévost écrit des recueils de nouvelles (*Nous marchons sur la mer* [1931], *Lucie-Paulette* [1935]), des romans (comme *Les Frères Bouquinquant* [1930]) et quelques essais (*Vie de Montaigne* [1931], *La Création chez Stendhal: Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain* [1942]); Alexandre Arnoux a publié le recueil de poésie *L'Allée des mortes* en 1906 et, dans les années 1920, les romans *Indice 33* (1920) et *Le Chiffre* (1926).
16. Voir J. P. Restoueix, «À l'origine du "sixième sens". La constitution du discours sur le cinéma pensé comme art à travers les revues spécialisées avant 1914: vingt premières années du cinéma français», dans Michel Lagny (dir.), *Les Vingt premières années du cinéma français: actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle. 4, 5 et 6 novembre 1993*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle/Éditions de l'AFRHC, 1995, p. 311-325.

Je voulais vous conter l'intrigue des *Deux Timides* [...]. Je n'ai plus le temps, ni la place. Du reste, vous n'avez qu'à aller voir *Les Deux Timides*. Je ne suis pas, après tout, payé pour déflorer votre plaisir ni pour, quand vous aurez ri, vous prouver, par raison démonstrative, que vous eussiez dû baïller¹⁷.

Les contraintes matérielles du métier de critique sont rappelées ainsi qu'un des mandats de ce dernier : ne rien dicter au lecteur-spectateur. En effet, ce lecteur, potentiel spectateur, doit établir sa propre opinion en faisant l'effort d'aller voir les films. Le critique répond ainsi à sa vocation d'information, tout en s'engouffrant dans l'espace d'expression qui lui est offert pour exprimer un avis et proposer des avenues de réflexion. Ce dernier aspect assoit la compétence du chroniqueur dans un discours critique sur le cinéma et non pas uniquement dans un discours critique sur les films et leur actualité.

La dimension proprement informative de ces textes reste faible – on indique généralement le titre du film et son réalisateur, parfois la salle où il est présenté –, mais une véritable volonté de formation et d'éducation aux images peut être repérée, ce dont témoignent des articles comme «L'Autonomie du cinéma» (10 avril 1926) et «Le Cinéma et la critique» (15 janvier 1927) de Jean Prévoist. Mais cette volonté n'est pas toujours dénuée de parti pris. Ainsi, les textes de René Jeanne, dans les années 1924-1925, témoignent d'une attitude revancharde vis-à-vis du cinéma américain, qui a repris la main sur la production cinématographique d'après-guerre. Cette position reste personnelle et, au fil des années, elle sera considérablement revue et nuancée. Plus tard, vers la fin des années 1920, les articles d'Alexandre Arnoux montreront plutôt une fascination mesurée par rapport à des productions venant d'outre-Atlantique, indiquant les possibilités offertes par les nouvelles avancées techniques qui mèneront à l'avènement du parlant.

Il est aussi à noter que certains chroniqueurs bénéficient d'une attention plus importante que d'autres. C'est le cas, par exemple, de Canudo et d'Arnoux. À la suite du décès, le 10 novembre 1923,

17. Alexandre Arnoux, «Le Pont d'acier», *Les Nouvelles littéraires*, n° 334, 9 mars 1929, s. p.

de l'écrivain italien, un article hommage est publié en première page de l'édition du 17 novembre. Ce texte fait suite à des filets informatifs publiés avec un peu de retard sur les événements (compte tenu de la périodicité hebdomadaire de la publication) afin d'informer les lecteurs de l'état de santé du chroniqueur. On indique, par exemple, le 10 novembre 1923, que «[l']opération assez grave subie par notre collaborateur M. Canudo a pleinement réussi. [...] M. Canudo pourra corriger bientôt les épreuves de son prochain roman *L'Escalier des Sept femmes*». Ces quelques informations illustrent une certaine préoccupation pour un chroniqueur vedette de la publication, mais rappellent aussi l'importance de sa collaboration et son ancrage dans le champ littéraire par la référence à la sortie prochaine de son nouveau roman. Arnoux bénéficie également d'une attention particulière. On annonce en effet son arrivée comme collaborateur le 17 mars 1928 :

Nous avons le plaisir d'annoncer à nos lecteurs que l'auteur de *La Nuit de St-Barnabé*, du *Cabaret*, du *Chiffre*, de *Suite Variée* [*sic*], des *Rencontres avec Richard Wagner*, M. Alexandre Arnoux, tiendra, désormais, deux fois par mois, aux *Nouvelles littéraires*, la rubrique cinématographique. On trouvera à la onzième page le premier article d'Alexandre Arnoux, consacré au *Cirque* de Charlie Chaplin.

Là encore, on identifie un collaborateur en rappelant son inscription dans le champ littéraire, ce qui permet d'insister sur cette identité d'écrivain-chroniqueur. Cette précision souligne l'intérêt porté par le journal au cinéma et à ses évolutions, tout en maintenant une association forte à la littérature.

Les Déclinaisons du sujet « cinéma »

Le cinéma a progressivement investi l'entièreté des *Nouvelles littéraires*, ce qui permet de constater l'importance graduellement prise par le septième art dans le monde culturel. Des chroniques régulières y sont consacrées, mais on y fait aussi référence dans divers articles, dans les publications recensées (par exemple, on annonce la sortie du numéro spécial de 1924 du *Disque Vert* consacré à Charlot, on fait de la publicité pour la revue internationale *Close-Up*, menée par le groupe Pool, on annonce des conférences accompagnées de projections à l'occasion de la sortie des numéros 16-17

de 1925 des *Cahiers du mois*, consacrés au cinéma) et on fait parfois (quoique ce type d'intervention soit très rare) de la publicité pour des films. C'est par exemple le cas pour le film *La Ruée vers l'or*, qu'on annonce comme suit, le 14 novembre et le 5 décembre 1925 : « En exclusivité à la Salle Marivaux. Le succès le plus sensationnel de l'année ». Bien qu'il soit possible, par ce type d'affirmation, de s'interroger sur la réelle indépendance de la publication vis-à-vis de l'industrie cinématographique, ces éléments permettent malgré tout d'accentuer la vocation informative de l'hebdomadaire et d'illustrer le contexte dans lequel il s'inscrit. Mais les déclinaisons du cinéma doivent surtout être observées dans les chroniques régulièrement proposées et qui illustrent plusieurs facettes du sujet « cinéma ». Le premier article sur cet objet, signé par Canudo, donne le ton en inscrivant le cinéma au sein des autres pratiques artistiques et les articles suivants permettent de prolonger et d'approfondir ce premier postulat. Ainsi, plus on avance dans le temps, plus les chroniques deviennent spécifiques, suivant l'évolution du cinéma. Les rédacteurs font la critique de films, proposent des textes de réflexion, se penchant entre autres sur l'avenir du cinéma, parlent aussi de livres sur le sujet, font des bilans et se placent dans une perspective historique en tentant d'identifier des classiques. De plus, la rédaction accompagne ponctuellement, puis systématiquement, les articles d'illustrations ou de photographies.

Le premier article de Canudo publié dans *Les Nouvelles littéraires*, « *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier », le 21 octobre 1922, prend le prétexte de la sortie du dernier film de Marcel L'Herbier pour exposer un certain nombre d'idées s'articulant autour de la dimension artistique du cinéma et de sa contestable dépendance à l'industrie. Canudo, comme cela se pratique bien souvent dans les articles de cette période, dit peu de choses du film, si ce n'est qu'il présente « l'identité, sur le plan de l'inquiétude, de deux symboles vivants issus du cerveau lyrique : Faust, synthèse de la volonté de puissance, et Don Juan, synthèse de la volonté de séduction¹⁸ ». Le chroniqueur se sert surtout de *Don Juan et Faust* pour exposer que

18. Ricciotto Canudo, « *Don Juan et Faust* de Marcel L'Herbier », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1, 21 octobre 1922, p. 4.

L'Herbier propose un film à «l'âme artiste¹⁹», renouant avec le monde de la poésie d'où il vient. Canudo rappelle aussi qu'un film ne doit pas être «l'illustration par photographies animées, plus ou moins belles, d'un texte romanesque, plus ou moins banal²⁰». Au contraire, le cinéma propose une nouvelle forme artistique dont il faut se saisir, pensée comme «image et [...] développement d'images²¹», perspective dans laquelle s'inscrit le film de L'Herbier. Canudo en profite aussi pour rappeler que le cinéma est la synthèse des arts rythmiques et plastiques, le «Septième Art qui les résume et les recrée selon une formule insoupçonnable jusqu'à nous, n'en déplaise à M. Louis Delluc²²». Cette dernière formule, répétée trois fois dans l'article, nous rappelle la rivalité entre les deux critiques qui s'est développée, par exemple, autour du lexique cinématographique, Canudo souhaitant imposer le terme *écraniste* pour désigner le réalisateur : «Non Canudo, tout ce que vous voudrez, mais pas écraniste. C'est horrible. Trouvons autre chose. Les Américains disent : directeur, les Allemands : régisseurs, et les Français : metteurs en scène. Pas beau, tout ça. Trouvons, trouvez autre chose²³». Canudo conclut finalement son article en identifiant trois autres réalisateurs qui se situent dans la même lignée que L'Herbier, David W. Griffith, Robert Wiene et Victor Sjöström, réalisateurs mettant en image des nouvelles esthétiques sur lesquelles il importera de revenir.

Si les chroniqueurs qui font suite à Canudo développent plutôt une perspective critique et réflexive que théorique, ils reprennent tous l'idée que le cinéma est et doit être envisagé comme un art. Cette présence dans une revue littéraire aux côtés de quantité d'articles portant sur la littérature accentue ce postulat, supporté par l'ensemble des propos sur le cinéma. Seul Jean-François Chrismant

19. *Id.*

20. *Id.*

21. *Id.*

22. *Id.*

23. Louis Delluc [L'œil-de-chat], «Réponses à quelques lettres», *Cinéa*, n° 2, 13 mai 1921, p. 2. Louis Delluc écrivit plusieurs textes sous le pseudonyme de «L'œil-de-chat».

défend²⁴, dans la portion personnelle des entretiens qu'il mène, l'idée que le cinéma est et doit être pensé comme une industrie.

La critique de films occupe une place importante dans le journal et même si elle est généralement prétexte à la réflexion, elle tend à devenir de plus en plus présente, constituant, par exemple chez Alexandre Arnoux, l'essentiel de sa production de chroniqueur des années 1934-1936. Ce mouvement du texte de réflexion vers la critique de films peut sans doute s'expliquer par la constitution comme telle d'une véritable critique cinématographique, légitimant un cinéma définitivement admis dans le domaine des arts²⁵. Les films critiqués suivent évidemment les propositions de l'époque : les chroniqueurs s'arrêtent sur le cinéma allemand, américain, français, russe, suédois, avec plus ou moins de passion ou d'intérêt pour telle ou telle cinématographie. Ainsi, si Ricciotto Canudo ratisse très large dans ses articles, s'intéressant à ce qui appuie sa vision du cinéma, Édouard Ramond et René Jeanne s'évertuent à critiquer le cinéma américain à qui ils reprochent d'être un cinéma hégémonique et une industrie savamment organisée. Ces deux chroniqueurs défendent alors principalement des films et des réalisateurs français (entre autres Louis Delluc, Abel Gance et Jacques de Baroncelli) et s'interrogent sur les difficultés du cinéma français à rivaliser avec son parent américain.

Les choses changent avec Jean Prévost et Alexandre Arnoux, qui reportent leur attention sur l'ensemble de la production qui

24. Pour le moment, nous ne disposons d'aucune information sur Jean-François Chrismant.

25. À la fin des années 1920, la fondation de l'Association amicale de la critique cinématographique, constituée à la suite du procès intenté à Léon Moussinac pour sa critique du film *Jim le Harponneur* (1926), mettra en avant la nécessité de la liberté d'expression en matière de critique de cinéma. La motion du 18 octobre 1928 réclamera «[...] que soit confirmé le droit absolu de tout critique cinématographique, au même titre que tout critique littéraire, théâtral ou musical, de juger en toute indépendance les œuvres qui sont représentées en public, donc, de ce fait même, relèvent du jugement de la critique» (Jean-Pierre Jeancolas, «Le Harponneur, Léon Moussinac, et la critique», *1895 – Mil huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 11, 1991, p. 117). Ainsi se joindra au désir d'éduquer le spectateur aux choses de l'écran la volonté d'aborder sérieusement et librement un art méritant un traitement similaire à celui réservé aux arts traditionnels.

leur est offerte et qui signalent des genres particuliers – ce qu’avait déjà fait Canudo avec le documentaire, et Jeanne avec le «roman-feuilleton cinématographique²⁶». Arnoux porte également son attention sur de nouvelles propositions avant-gardistes, comme les films de Luis Buñuel, sur les films soviétiques, ainsi que sur le cinéma japonais, à propos duquel il avoue tout ignorer²⁷. Et à partir de 1929, les critiques d’Arnoux sont ponctuées de remarques sur les avancées du parlant, les préoccupations qu’il suscite et les attentes qu’il fait naître.

Même si nous pouvons repérer de fortes tendances critiques dans la plupart des articles, l’imbrication et la dépendance entre critique et réflexion restent constantes. En effet, derrière la défense ou la critique de certains films, réalisateurs ou filmographies, se cachent généralement des éléments de réflexion qui concernent le cinéma en général. Le sujet de la censure occupe une place importante à ce niveau puisque l’ensemble des chroniqueurs s’y intéressent à un moment ou à un autre. La question des droits d’auteur préoccupe Canudo dès 1923²⁸, Prévost se penche sur les rapports entre cinéma et critique²⁹, mais ce sont sans doute les enjeux liés aux évolutions techniques du cinéma qui provoquent le plus de réflexions : Ramond aborde la découverte de la couleur³⁰, Prévost se penche sur le ralenti³¹ et Arnoux rédige une grande quantité d’articles dans lesquels il réfléchit à l’apparition du parlant, à la mort du muet, aux problèmes liés aux versions multiples et aux difficultés de la synchronisation. Il prend position pour le parlant, sans pour autant le défendre aveuglément. Il développe une position nuancée, indiquant les dangers d’un retour vers le théâtre et rappelant que le cinéma muet a parcouru un long chemin vers son

26. René Jeanne, «Le Roman-feuilleton cinématographique», *Les Nouvelles littéraires*, n° 124, 28 février 1925, p. 7.

27. Alexandre Arnoux, «Routes en croix», *Les Nouvelles littéraires*, n° 332, 23 février 1929, s. p.

28. Ricciotto Canudo, «La Révolte et la défense de l’écrivain au cinéma», *Les Nouvelles littéraires*, n° 28, 28 avril 1923, p. 6.

29. Prévost, «Le Cinéma et la critique», *op. cit.*

30. Édouard Ramond, «Le Film en couleur est découvert», *Les Nouvelles littéraires*, n° 70, 16 février 1924, p. 5.

31. Jean Prévost, «Le Ralenti», *Les Nouvelles littéraires*, n° 190, 15 janvier 1927, p. 7.

affranchissement de cet art dominant, chemin qu'il importe de refaire afin d'atteindre de nouvelles perfections. Ces commentaires restent ponctuels, mais peuvent être compris comme un rappel d'une modernité intrinsèque au cinéma, se traduisant par une composante technique qui fascine certains chroniqueurs.

Parler du cinéma implique aussi parler des publications qui y sont associées. Même si cette déclinaison du sujet n'occupe pas la majorité des chroniqueurs – ce qui s'explique sans doute par l'intérêt prépondérant porté aux films, mais également par la faiblesse de la production éditoriale consacrée au sujet entre 1922 et 1932 –, les principales publications associées au septième art sont recensées. Ainsi, Édouard Ramond fait référence, dans son article du 5 janvier 1924³², à l'ouvrage d'André Lang, *Déplacements et villégiatures littéraires*, un recueil d'entretiens menés pour *La Revue hebdomadaire* en 1923 sur l'état présent du cinéma. En août 1927, Jean Prévost consacre un article à l'ouvrage d'Édouard Ramond sur Charlie Chaplin³³; en mars 1930, Alexandre Arnoux rend compte du *Panorama du cinéma* de Georges Charensol³⁴ et consacre quelques lignes, en juillet 1931, au livre de Georges Altman, *Ça, c'est du cinéma*³⁵. Bien sûr, certaines publications recensées sont celles de collègues (Ramond, Charensol), ce qui peut faire penser à une volonté éditoriale de l'hebdomadaire de faire la promotion du travail de ses collaborateurs. Cependant, bien que ces comptes rendus soient élogieux, ils sont rédigés dans la perspective de démontrer que le cinéma doit être désormais pris avec sérieux puisqu'une histoire à son sujet commence d'être écrite.

L'exercice du bilan arrive tardivement dans le journal. Il est principalement réalisé par Alexandre Arnoux, clôturant une saison cinématographique et reprenant en cela le modèle de la saison théâtrale. Le bilan de l'année 1929 est sans doute le plus intéressant

32. Édouard Ramond, «La Promenade au Royaume des images de M. Lang», *Les Nouvelles littéraires*, n° 64, 16 février 1924, p. 4.

33. Jean Prévost, «Un livre sur Charlie Chaplin», *Les Nouvelles littéraires*, n° 253, 5 juin 1926, p. 8.

34. Alexandre Arnoux, «À propos du *Panorama du cinéma* de Charensol», *Les Nouvelles littéraires*, n° 385, 1^{er} mars 1930, s. p.

35. Alexandre Arnoux, «Cinéma», *Les Nouvelles littéraires*, n° 455, 4 juillet 1931, s. p.

puisqu'il montre un cinéma en crise: «L'année a été grave pour l'art muet³⁶». Pour Arnoux, cette année 1929 se résume en trois mots: «duel muet-parlant³⁷», ce qui annonce la suite du développement du cinéma et la lunette à travers laquelle il sera observé. Qui sera le vainqueur de ce duel? Dans l'éventualité d'un renversement du parlant par le muet, Arnoux, comme nombre de ses contemporains, s'interroge sur ce que fera Charlie Chaplin. Ce dernier étant considéré comme la boussole mondiale du cinéma, la suite qu'il donnera à son cinéma est attendue avec impatience afin d'envisager de quel côté la balance penchera.

Avec l'exercice du bilan vient l'envie de considérer le cinéma dans sa dimension historique. Il s'agit d'un exercice auquel se prête à nouveau Alexandre Arnoux puisqu'il est le chroniqueur en poste lors du premier grand bouleversement de l'histoire du cinéma: l'avènement du parlant. Il cherche alors à identifier des films et des réalisateurs comme classiques et incontournables. Ainsi les films de Méliès et *Forfaiture* de Cecil B. DeMille marquent-ils deux moments clés, *Mélodie du monde* de Walter Ruttmann est présenté plusieurs fois comme une date importante, faisant partie de ce qu'Arnoux nomme «des films plates-formes», avec *Sous les toits de Paris* de René Clair et *Hallelujah!* de King Vidor³⁸. Ce dernier film est d'ailleurs fondamental pour Arnoux dans la mesure où il permet de montrer que le parlant a un avenir.

L'apparition du parlant est également l'occasion de faire un retour sur l'histoire du cinéma, de constater le chemin parcouru depuis ses balbutiements et d'exprimer la crainte des dangers vers lesquels il se dirige:

Né aux environs de 1900, de recherches de laboratoire, un primitif de génie, Méliès, lui donne son impulsion, et le cinéma muet atteint, au bout d'un quart de siècle, c'est-à-dire à une cadence à peu près dix fois accélérée par rapport aux arts précédents, son classicisme; puis il s'évanouit soudain, et totalement, en moins de deux années, par l'acquisition du bruit, du son et de la parole. Effondrement sans

36. Alexandre Arnoux, «Fin d'année», *Les Nouvelles littéraires*, n° 350, 29 juin 1929, s. p.

37. *Id.*

38. Alexandre Arnoux, «Oraison funèbre du silence», *Les Nouvelles littéraires*, n° 417, 11 octobre 1930, s. p.

exemple. Mais la forme nouvelle, au milieu d'innombrables navets, nous donne une douzaine d'ouvrages qui méritent ce nom et deux ou trois chefs-d'œuvre³⁹.

Cette autre déclinaison du cinéma le montre donc dans une forme de maturité, même si son évolution est ébranlée par les avancées sonores⁴⁰.

Dernier élément à relever au sujet des déclinaisons du sujet «cinéma» dans *Les Nouvelles littéraires*, les illustrations associées aux différentes chroniques permettent d'insister sur l'importance accordée à l'art nouveau. *Les Nouvelles littéraires* ont placé l'écrivain au centre de la publication, proposant des portraits d'écrivains prenant plusieurs formes : entretiens, enquêtes, souvenirs, visites, le tout accompagné de photographies ou de dessins afin d'accentuer le primat de la personnalité de l'auteur sur son œuvre⁴¹. Un déplacement est opéré en ce qui concerne le cinéma, puisqu'à part dans les entretiens de Jean-François Chrismant, on insiste peu sur les réalisateurs. On accompagne quelquefois les articles de photographies tirées des films passés en revue, mais la chose reste rare avant 1933. Par contre, la pratique devient systématique à la fin des années 1930. À partir du 20 octobre 1928 et jusqu'au 31 mai 1931, on accompagne les rubriques de cinéma de différentes illustrations en bandeau, précédant le texte et s'inspirant du propos de l'article. Supplément décoratif, ces illustrations attirent le regard sur la chronique de cinéma, en faisant un incontournable de la page.

L'ensemble d'articles examiné rend compte de dix années de cinéma et constitue une plongée dans des rapports entre littérature

39. Alexandre Arnoux, «Son. Relief. Couleur. Télévision», *Les Nouvelles littéraires*, n° 438, 7 mars 1931, s. p.

40. Depuis son apparition, le cinéma a eu à affronter des résistances et des attitudes hostiles à son égard. Voir à ce sujet Alain Carou, «“Cinéphobie” et “cinéphilie” dans les milieux littéraires de la Belle Époque», *Revue d'études proustiennes*, vol. 2, n° 4, 2016, p. 199-215. Avec l'avènement du parlant, ces oppositions se poursuivent, mais occupent un autre terrain : on ne se dresse plus contre le cinéma en général, mais plutôt contre la nouveauté qu'est le parlant et qui risque de ramener le septième art vers le théâtre dont il a si ardemment tenté de se dissocier.

41. Voir Myriam Boucharenc, «La Figure de l'écrivain dans *Les Nouvelles littéraires* des années vingt», *Fabula/Les colloques*, «Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?», 17 février 2012, en ligne [<http://www.fabula.org/colloques/document1458.php>].

et cinéma pris sous l'angle de la valorisation et de la légitimation d'un art par un autre. *Les Nouvelles littéraires* ont accueilli favorablement et de manière pérenne le cinéma, et ont consacré des espaces multiples et variés à ce sujet. Ce dernier a été décliné sous différentes formes et a été saisi par des plumes s'inscrivant dans différentes sphères (littéraire et/ou cinématographique), toujours en dialogue avec les lecteurs, dont les chroniqueurs partagent forcément le statut de spectateur. Même si, au fil des années, les chroniqueurs de cinéma prennent en compte leur statut de journaliste (ce qu'on observe chez Alexandre Arnoux) et se concentrent de plus en plus sur les films, la réflexion sur le cinéma n'est jamais complètement évacuée. Ainsi passe-t-on de la défense du cinéma comme art au constat qu'une histoire est en train de s'écrire, ce qui se traduit, par exemple, par une attention aux publications portant sur le cinéma et par l'exercice du bilan.

L'arrêt sur un journal littéraire fournit une meilleure compréhension de la valorisation du cinéma dans l'espace culturel des années 1920 et 1930, en France, et rappelle que l'acceptation du cinéma comme art et son développement se sont aussi faits par l'écriture, dans les colonnes des journaux de l'époque. Ce survol des *Nouvelles littéraires* montre donc l'apport de publications parallèles aux publications spécialisées, dans lesquelles fourmillent des chroniques et des références au cinéma qui doivent être envisagées comme partie prenante d'entreprises plus larges de légitimation du cinéma.

CHAPITRE 2

Popular Film face à la féminité

Une étude des éditoriaux (1926-1937)

Evelyne COUTEL

École normale supérieure de Lyon, IHRIM

Habituellement considérée comme la revue qui marque l'essor de la presse cinématographique en Espagne¹, *Popular Film*² totalise 558 numéros, publiés à une fréquence hebdomadaire entre 1926 et 1937³. Le premier éditorial affiche d'emblée les ambitions de cette publication qui se distingue des titres antérieurs par l'élaboration et la diversité de ses contenus, ainsi que par la technique d'impression utilisée – l'héliogravure⁴ –, qui garantit un visuel de qualité. L'hétérogénéité des thématiques, de même que les couver-

-
1. Marta García Carrión souligne en effet le «saut qualitatif» («salto cualitativo») qui s'est opéré au milieu des années 1920 dans la presse spécialisée espagnole grâce à l'apparition de *La Pantalla* et de *Popular Film* (Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español* [1926-1936], Valencia, Universidad de Valencia, 2013, p. 82). Aitor Hernández Eguiluz situe la revue parmi ce qu'il dénomme les «sept magnifiques» («las siete magníficas»), aux côtés de *Arte y cinematografía* (1910-1936), *El Cine* (1912-1935), *Films Selectos* (1930-1937), *Nuestro Cinema* (1932-1935), *Cinegramas* (1934-1936) et *Projector* (1935-1936) (Aitor Hernández Eguiluz, *Testimonios en huecograbado. El cine de la 2ª República y su prensa especializada* [1930-1939], Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009, p. 39).
 2. Nous utiliserons désormais le sigle *PF*.
 3. La revue était éditée à Barcelone; elle fut dirigée par Mateo Santos jusqu'au 18 avril 1935, puis par Lope F. Martínez de Ribera.
 4. Cette technique née au XIX^e siècle s'appuie sur le principe de la gravure en creux de la taille-douce, où les plaques de cuivre sont gravées manuellement à l'aide d'outils. Il s'agit d'utiliser une forme imprimante – un cylindre – qui est gravée en creux par voie chimique. Ce procédé, particulièrement adapté aux longs et très longs tirages, permet une haute qualité d'impression, y compris pour les couleurs.

tures qui présentent souvent le visage d’une star, convoquent un modèle de revue que l’on pourrait caractériser comme populaire ou hybride et qui sera peu à peu remplacé par la revue d’art et d’essai, moins hétéroclite et plus volontiers destinée à une élite cultivée. Loin de se revendiquer comme « cinéphilique » – selon le sens savant que la notion de cinéphilie revêtira progressivement⁵ –, *PF* se fixe pour objectif premier la satisfaction de ses lecteurs et souhaite atteindre le grand public : le premier éditorial souligne d’ailleurs que la revue est « accessible à tous les portefeuilles⁶ ».

-
5. Si ce sens savant est généralement associé à la Nouvelle Vague française et aux critiques des *Cahiers du cinéma*, sa construction s’est amorcée dès les années 1920, au moment où des intellectuels (cinéastes, critiques et journalistes cinématographiques) ont commencé à revendiquer le statut artistique du cinéma. Dans l’ouvrage qu’il lui consacre, Antoine de Baecque définit la cinéphilie comme une « contre-culture très particulière [qui] emprunte au *cursus honorum* universitaire ses critères d’apprentissage (l’érudition, l’accumulation d’un savoir) et de jugement (l’écriture et le goût pour le classicisme), et au militantisme politique son engagement (la ferveur et le dévouement), pour les transférer vers un autre univers de références (l’amour du cinéma). » Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : invention d’un regard, histoire d’une culture, 1944-1968*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 20. La cinéphilie implique un ensemble de rituels et de codes qui régissent les usages et les lectures des films, et qui relèvent d’un regard intellectualisé sur le cinéma. En ce sens, elle a constitué un « puissant instrument de légitimation d’un art encore largement méprisé » (*ibid.*, p. 14). Plus récemment, d’autres auteurs ont révisé le concept et ont souligné l’importance de revenir à une conception moins élitiste de la cinéphilie. C’est notamment le cas de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, selon qui « la cinéphilie ne se réduit pas au discours savant sur le cinéma et sur certains films véhiculés par les médias et les publications. Il existe une cinéphilie ordinaire, qui ne sort pas du cadre de la conservation amicale et intime, celle de l’amateur de cinéma ordinaire (*ordinary movie fan*, disent les Anglais). Cette diversité est un bien, comme toute diversité culturelle. Mais la “modernité”, au sens à la fois artistique et scientifique, défendue par la cinéphilie académique soucieuse d’intégrer le cinéma au patrimoine scolaire gêne la perception de la cinéphilie du simple consommateur. Une rhétorique professionnelle de l’“artiste créateur”, qui attache la création au seul artiste, renforce cette difficulté à prendre en compte le rôle du consommateur “sans qualités” dans la transmission du sens de la qualité artistique et sa contribution à la pérennisation de la vie du cinéma. [...] Étudier la cinéphilie aujourd’hui impose de tenir compte conjointement de cette expérience individualisée du cinéma et du pouvoir d’agrégation sociale du film, d’articuler l’approche esthétique et l’observation sociologique du cinéma. » Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphilies et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 3-4.
6. La Redacción, « Prólogo necesario », *PF*, n° 1, 5 août 1926.

PF constitue une source de premier choix pour apprécier les mutations qui s'opèrent au sein de la culture cinématographique à la croisée des années 1920 et des années 1930, ainsi que les évolutions de la cinéphilie qui, à l'origine, désignait le simple fait d'aimer le cinéma, par opposition à une « cinéphobie » qui pointait du doigt son « immoralité » et sa qualité de spectacle de masse⁷. Le terme « cinéphile » n'était alors pas réservé à une élite cultivée, mais pouvait concerner un spectateur « ordinaire ». Peu à peu va émerger l'idée d'un « vrai » cinéphile, capable de faire un usage digne et légitime des films. De fait, au cours de la période mentionnée, le processus de légitimation artistique du cinéma s'intensifie et provoque le rejet ou la « purge » d'éléments indésirables qui, aux yeux des journalistes impliqués dans cette cause, contribuent à le dégrader et à en faire un divertissement sans transcendance. Nous montrerons dans quelle mesure la féminité constitue l'une des cibles de ce combat. Par « féminité », nous faisons ici référence non seulement à la présence des femmes au sein de la culture cinématographique, mais aussi à toute composante qui, selon un système de représentations sexuées qui associe des caractéristiques spécifiques à un genre donné, sera reliée par ces journalistes au féminin et perçue comme « féminine ». S'agissant de la culture cinématographique, cette « féminité » inclura notamment le culte de la beauté physique – qui convoque celui des stars –, de même que certains contenus jugés frivoles – films centrés sur les relations sentimentales et amoureuses, interviews d'acteurs et actrices, potins – par opposition à la critique centrée sur des critères esthétiques et sur l'analyse des procédés filmiques⁸.

7. Pour l'Espagne, les travaux de Rafael Utrera permettent d'apprécier cette opposition entre cinéphilie et cinéphobie qui a pu diviser les intellectuels dès les années 1900 : voir Rafael Utrera Macías, *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1981 ; *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones Monte León, 1985.

8. Cette segmentation traduit et perpétue une « polarisation sexuée entre haute et basse culture » qui, comme l'a montré Noël Burch, est au cœur du modernisme et constitue l'un des piliers de la cinéphilie savante qui opère « un détournement [...] de ce qui était en train de devenir l'art de masse par excellence du XX^e siècle ». Noël Burch, « Des effets pervers de la notion d'auteur », dans Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 97.

Nous nous appuyerons pour cela sur l'étude des éditoriaux de *PF*, un corpus peu étudié⁹ qui permet de constater une évolution dans la prise en compte et dans la représentation de la féminité qui, au cours des premières années, tend à être valorisée – nous verrons selon quelles modalités – puis, à partir des années 1930, évincée et dénigrée. Outre la volonté de revendiquer le statut artistique du cinéma, il faut tenir compte d'un autre facteur pouvant expliquer ces mutations : le pouvoir d'attraction des actrices – notamment hollywoodiennes, mais aussi nationales – qui, sous la Seconde République (1931-1936), peut effrayer les journalistes en raison des droits que le nouveau Régime politique en place va accorder aux Espagnoles. Chaque éditorial est généralement consacré à un objet unique – une thématique, un film, un réalisateur, une actrice – et comporte souvent une colonne intitulée «Notre couverture» («*Nuestra portada*»), destinée à présenter l'actrice ou l'acteur qui figure à cet endroit. Dans le cas de *PF*, l'éditorial fonctionne véritablement comme la «vitrine idéologique¹⁰» de la revue et il révélera la volonté, commune aux principaux critiques, de mettre la féminité à l'écart. Si celle-ci est d'abord glorifiée dans une certaine mesure, elle est ensuite de plus en plus contrôlée et marginalisée au profit d'une cinéphilie qui se construit au masculin.

9. Outre l'ouvrage déjà mentionné de M. García Carrión – qui révèle la présence, dans la presse cinématographique des années 1920 et 1930, d'un discours nationaliste qui se déploie autour du cinéma – et celui d'A. Hernández Eguíluz, qui étudie les caractéristiques de cette presse, on peut mentionner la thèse de doctorat inédite d'Ana María Bragulat Majoral : *Popular Film 1926-1937: aportació a la historia de la crítica cinematográfica*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986. Consacrée à *PF*, cette thèse apporte une vision d'ensemble sur la revue et ses perspectives, répertoriant ses principaux contributeurs et soulignant son rôle dans l'avènement d'une critique cinématographique à caractère professionnel. Il semble néanmoins nécessaire de prolonger ces travaux en se concentrant plus précisément sur les textes et les discours et en s'intéressant au traitement de la féminité dans cette publication.

10. Voir Thierry Herman et Nicole Jufer, «L'Éditorial, "vitrine idéologique du journal" ?», *Semen : revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 13, 2001, en ligne [<http://journals.openedition.org/semeh/2610>].

La Féminité glorifiée : un faire-valoir pour le cinéma, pour la Nation et pour la revue

Parler de «présence féminine» dans *PF*, c'est mentionner avant tout les actrices et les stars du grand écran. Cette présence se manifeste non seulement par le biais des photographies mais aussi au sein des textes, faisant l'objet de descriptions et de commentaires très variés. À ses débuts, la revue prend en compte les actrices au point de les inclure dès l'éditorial où elle leur donne la parole, soit sous la forme d'interviews soit en publiant directement leurs textes. Cette seconde modalité concerne surtout les actrices étrangères dont les propos sont traduits en espagnol, comme dans les éditoriaux intitulés «Mon rôle favori, par Clara Bow¹¹», «Si j'étais blonde¹²» – texte de Pola Negri – ou dans celui du numéro 6 qui reproduit des conseils de l'actrice May Allison directement adressés aux lectrices : «Toutes celles qui, parmi nos lectrices, rêvent de devenir un jour des stars de l'écran ne doivent jamais oublier les propos que nous reproduisons ici [...]»¹³. L'éditorial met ainsi l'accent sur la nécessité de savoir combiner la beauté, l'intelligence et la ténacité pour pouvoir entreprendre une carrière cinématographique. Non seulement les lectrices sont intégrées dès l'éditorial, mais le métier d'actrice est lui aussi valorisé en étant rattaché à la création artistique.

Dans la deuxième moitié des années 1920, l'actrice constitue l'un des piliers de légitimation artistique du cinéma que poursuivent les journalistes de *PF*. Les qualités des actrices, de même que la passion qu'elles nourrissent pour le cinéma, sont autant d'arguments qui permettent de revendiquer la valeur de ce nouvel art qui peine encore à être reconnu en tant que tel par une élite intellectuelle qui lui préfère le théâtre, ou encore par les autorités religieuses qui le considèrent comme immoral. Le fait d'attirer

11. «Mi papel favorito, por Clara Bow», *PF*, n° 63, 13 octobre 1927.

12. «Si yo fuese rubia», *PF*, n° 38, 21 avril 1927.

13. «Aquellas de nuestras lectoras que sueñen con ser algún día estrellas de la pantalla, no deben olvidar jamás las palabras que reproducimos a continuación [...]». Mateo Santos, «Dice May Allison: la belleza es insuficiente para triunfar en el cine», *PF*, n° 6, 9 septembre 1926.

l'attention sur le niveau d'exigence inhérent à cette profession s'explique également par la volonté de contribuer au prestige de la production nationale, ce qui implique une démarche d'éducation vis-à-vis des lectrices, qui sont potentiellement les futures actrices de la Nation et qui devront être suffisamment talentueuses pour pouvoir rivaliser avec leurs homologues étrangers.

Entre 1926 et 1929, de nombreux éditoriaux sont consacrés aux actrices, en particulier nationales, afin de revendiquer le statut artistique du cinéma. Ces dernières sont ainsi louées en tant que véritables créatrices dévouées au septième art. Le journaliste Luis Gómez Mesa joue un rôle majeur dans cette entreprise à travers les nombreuses interviews qui seront publiées en première page, souvent accompagnées d'un portrait biographique et physique de l'actrice interviewée. Ces éditoriaux révèlent une volonté de mythification du cinéma qui repose sur les actrices, elles-mêmes mythifiées. Ils revêtent en effet des accents romanesques et comportent des images et des métaphores qui transportent le lecteur dans un monde enchanteur. On en trouve un exemple dans l'interview de Celia Escudero :

Depuis toute petite – selon ses propres mots –, dès qu'elle eut l'âge de raison, Celia Escudero rendit hommage au cinématographe par son enthousiasme.

Enfermée, emprisonnée jour et nuit chez les bonnes sœurs, Celia accueillait avec ferveur les dimanches et jours de fête. Et c'était lors de ces moments de répit que ses rêves d'enfant, peuplés de princes charmants et d'histoires romantiques, quittaient l'enveloppe de la fantaisie pour acquérir, sur la toile blanche, des airs de réalité.

Peu à peu, de façon imperceptible, les miraculeux rayons qui projettent les images l'encerclèrent. Et, une fois toutes les issues condamnées, elle s'engouffra de plus en plus dans le filet aux mille subtilités¹⁴.

14. «Desde muy pequeña – estas son, textualmente, sus palabras –, desde que tuvo uso de razón, distinguí Celia Escudero al cinematógrafo con su favor. Encerrada, aprisionada día y noche en un colegio de monjas, recibía Celia, jubilosa, a domingos y días de fiesta. Y era en esas horas de asueto cuando sus sueños infantiles, poblados de príncipes encantadores y de románticas historias, dejaban la envoltura de la fantasía para adquirir, en el blanco lienzo, visos de realidad. Poco a poco, insensiblemente, los milagrosos rayos proyectores de imágenes, la

La mise en valeur de la carrière des artistes peut s'effectuer sur un mode hyperbolique, comme dans l'éditorial intitulé «Des kilomètres et des kilomètres de celluloid ou la carrière artistique de Marina Torres¹⁵». Cette exagération entre parfois en contradiction avec les informations fournies par l'actrice interviewée, ce qui met d'autant plus en évidence l'intention première du journaliste : placer le cinéma au-dessus des autres arts. C'est le cas lors d'une interview avec Rosario Pino, une actrice de théâtre qui aurait été «conquise» par le cinéma : «Une autre grande figure [...] du camp adverse, le théâtre, que le cinéma conquiert pour sa gloire¹⁶». Pourtant, Rosario Pino ne cessera de clamer sa préférence pour le théâtre : «Le cinéma me plaît énormément ; certes, il nous vole des spectateurs et c'est un terrible concurrent, mais je ne peux le détester [...], il m'amuse tellement!... Cependant, le théâtre...¹⁷». Quoi qu'il en soit, le titre de l'interview – «Une nouvelle conquête : Rosario Pino» – fera prévaloir le point de vue du journaliste.

La représentation de l'actrice en tant que professionnelle dotée d'un talent artistique peut amener à s'interroger sur les positions de ces journalistes quant à la place des femmes dans la société. On aurait tort d'assimiler une telle glorification à un parti pris féministe, même si les actrices ainsi sacralisées peuvent convoquer le féminisme, comme cela se produit dans un éditorial où Gómez Mesa s'entretient avec Ana Siria. Cet échange reflète bien les ambivalences que suscitent les évolutions de la condition féminine au sein de l'élite masculine de *PF*, qui semble nourrir certaines réserves à ce sujet :

— [...] Les femmes comme vous justifient l'existence du féminisme et lui donnent toute sa raison d'être, parce qu'en nous persuadant,

cercaron. Y cerradas todas las salidas, metiése cada vez más en la sutilísima red.» Luis Gómez Mesa, «¡Zambomba, con Celia Escudero!», *PF*, n° 31, 3 mars 1927.

15. Luis Gómez Mesa, «Kilómetros, kilómetros de celuloide o la carrera artística de Marina Torres», *PF*, n° 39, 28 avril 1927.
16. «Otra gran figura [...] del campo opuesto, el teatro, que el cinematógrafo conquista para su lustre y presunción.» Luis Gómez Mesa, «Otra conquistada: Rosario Pino», *PF*, n° 72, 15 décembre 1927.
17. «El cine me agrada extraordinariamente, y el caso es que nos quita espectadores y que es un terrible competidor; pero no puedo detestarlo [...] ¡me distrae tanto!... Sin embargo, el teatro...». *Id.*

nous les hommes, que le sexe opposé, en plus d'être doté d'une grande beauté, est capable de réfléchir et d'étudier, nous finissons par accéder à vos désirs d'égalité et nous vous concédons même la liberté que vous réclamez.

— Avec la résignation du tyran qui fait grâce de la vie à ses sujets soumis, alors que ce que vous faites est on ne peut plus naturel. Et, pour comble, en maintenant le droit d'administrer les biens de l'épouse. Tant que l'on ne nous permettra pas de disposer de ce qui est à nous et que l'on nous humiliera [...], le problème restera entier, même si officiellement on nous fait l'honneur de nous attribuer des postes de conseiller, député, professeur des universités et académicien.

— Vous défendez merveilleusement vos droits; mais changeons de direction, ce n'est pas ce chemin que nous devons suivre. Nous sommes ici pour parler de films, non de lois¹⁸.

La dignification des actrices qui s'opère dans les éditoriaux de *PF* au cours de la deuxième moitié des années 1920 ne relève pas d'un engagement, de la part des journalistes, envers les droits des femmes. S'il est probable que le contexte marqué par les débats sur la condition féminine ait pu favoriser, dans un premier temps, la reconnaissance de l'actrice comme artiste et créatrice, il n'en reste pas moins que la simple évocation du féminisme suffit à les faire battre en retraite. La présence féminine que l'on peut constater dans les premiers éditoriaux correspond davantage à une instrumentalisation de l'actrice comme faire-valoir pour le cinéma, de même que pour la Nation et pour la revue.

18. «[...] Mujeres como usted justifican la existencia del feminismo y le favorecen enormemente, porque al convencernos a los hombres de que en el sexo contrario, además de haber belleza en grado sumo, se discurre y se estudia, transigimos con sus ansias niveladoras y hasta le concedemos la libertad que reclama. / Con depresivo gesto de tirano que otorga la gracia de la vida a sus sumisos súbditos, cuando lo que hace es naturalísimo. Y para colmo continuando con la administración de los bienes de la esposa. Mientras no se nos permita disponer de lo que es nuestro y se nos humille [...] el problema se mantendrá en pie, aunque oficialmente se nos honre con los cargos de concejal, diputado, catedrático y académico. / Defiende usted maravillosamente sus derechos; pero cambiemos de rumbo, que no es este el camino que debemos seguir. Nuestra papeleta se refiere a películas y no a leyes.» Luis Gómez Mesa, «Charla enjundiosa con Ana Siria», *PF*, n° 23, 6 janvier 1927.

S'agissant de la Nation, il ne s'agit pas davantage de prendre parti en faveur des femmes, mais plutôt de récupérer un schéma qui consiste à évaluer la grandeur d'une communauté en fonction de ses femmes et des qualités qui leur sont prétendument inhérentes – vertu, moralité, beauté. À cet égard, l'éditorial du numéro 117 comporte des commentaires sur l'actrice Carmen Rico, qui apparaît en couverture. Après avoir souligné à quel point la beauté de cette femme constitue un motif d'orgueil national, Mateo Santos la met sur le même plan que l'architecture et les paysages : « Le prototype de la femme espagnole est cette femme, dont le visage se dérobe à tout examen [...]. Elle est si typique, si nettement espagnole, qu'elle pourrait, au même titre que nos monuments et nos paysages, constituer un motif d'admiration hors de nos frontières¹⁹ ».

L'actrice fonctionne en outre comme un faire-valoir pour la revue qui fonde son prestige sur la beauté des corps qu'elle exhibe. Certains éditoriaux comportent d'ailleurs des photographies d'actrices qui font l'objet de commentaires lascifs, à l'instar de ceux qu'émet Mateo Santos dans le numéro 25 où figurent les photographies de deux pin-up :

Le nu, pour en venir à la sculpture, possède au cinéma la même force plastique qu'au théâtre et, bien sûr, une valeur artistique bien supérieure. L'absence physique de la femme mi-nue crée une sensation artistique plus complète que lorsque nous la voyons en chair et en os, comme c'est le cas dans les grands spectacles de cabaret.

Eugenia Gilbert et Mary Mabery, les deux « vedettes » [...] qui mettent cette page en valeur, incarnent, outre le charme féminin, l'harmonie de deux Tanagras [...]²⁰.

19. « El prototipo de la mujer española es esta mujer, cuya cara resiste a todo examen [...]. Es tan típica, tan netamente española, que pudiera, como nuestros monumentos y como nuestros paisajes, ser un motivo de admiración extranjera. » Mateo Santos, « Nuestra portada: Carmen Rico », *PF*, n° 117, 25 octobre 1928.

20. « El desnudo, entrando ya en el terreno de la escultura, tiene en el cine la misma fuerza plástica que en el teatro y, desde luego, mucho más valor artístico. La ausencia física de la mujer semidesnuda da una más completa sensación de arte que cuando la vemos materializada como ocurre en los grandes espectáculos y revistas teatrales. Eugenia Gilbert y Mary Mabery, las dos “vedettes” [...] que valoran esta página, añaden, al encanto femenino, la armonía de dos delicadas

Le corps féminin est ainsi réduit à une fonction décorative et instrumentalisé dans le but de rehausser l'attrait visuel de la revue, ce qui revient à le réifier et à le considérer comme un simple objet érotique. Les expressions qui apparaissent au sein des commentaires relatifs aux couvertures sont emblématiques de cette dimension érotomane²¹ : Lupe Vélez est décrite comme une «petite féline gâtée qui sait sortir ses griffes²²» et il n'est pas rare de rencontrer des adjectifs comme «statuaire» («*estatuaria*») ou «sculptural²³» («*escultural*») lorsqu'il est question de caractériser la silhouette d'une femme.

Néanmoins, si les journalistes de *PF* consacrent une place importante aux actrices dans les éditoriaux des premières années, ils tenteront rapidement d'évacuer cette présence qui leur semblera nocive. Qu'il soit question pour eux d'évoluer vers une cinéphilie de plus en plus spirituelle ou de contrecarrer l'influence que ces modèles – puissants, malgré tout – pourraient exercer sur les lectrices, on ne peut que constater un évincement progressif de la présence féminine constatée dans les éditoriaux des premières années. De fait, les journalistes sont pleinement conscients de la «féminité» de la culture cinématographique qui tend à conférer aux femmes un pouvoir inédit et à faire évoluer leur statut dans la société. Mateo Santos fait allusion à «l'influence exercée sur nos coutumes, sur la mode féminine et même sur la morale par le cinéma yankee²⁴» et Jesús Alsina constate que «tout tourne autour

Tanagras [...]». Mateo Santos, «Influencia de las Bellas Artes en el cine», *PF*, n° 25, 20 janvier 1927.

21. A. de Baecque a décelé une tendance similaire chez les cinéphiles de la Nouvelle Vague française (voir Antoine de Baecque, *La Cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, *op. cit.*, p. 263), mais sans relever le fétichisme et le voyeurisme qu'implique un tel rapport à la femme, mécanismes commentés dans Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague: un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 26-31.
22. «Gatita mimada que sabe enseñar las uñas». Mateo Santos, «Ecos», *PF*, n° 150, 13 juin 1929.
23. Par exemple, «la escultural Gilda Gray». Mateo Santos, «Propagandas cinegráficas», *PF*, n° 69, 24 novembre 1927.
24. «*La Influencia ejercida en nuestras costumbres, en la moda femenina e incluso en la moral por el cine yanqui*». Mateo Santos, «El Poder del cinema», *PF*, n° 381, 30 novembre 1933.

d'un même axe : la femme²⁵ ». Dans un éditorial en deux parties intitulé « Le Cinéma révolutionne le monde », Luis Champín Antoli exprime de façon encore plus explicite les changements amenés par le cinéma :

Des milliers d'années durant, la femme a supporté docilement son statut décoratif [...].

Prisonnière du foyer, privée de personnalité, soumise à la condition d'esclave, elle a vu passer les jours et les années [...].

Et il en eût été ainsi pour les siècles des siècles..., si le cinéma n'était pas arrivé et ne lui avait pas murmuré à l'oreille : « *Surge et ambula* ». Lève-toi et marche²⁶ !

La culture cinématographique peut être perçue comme dangereuse dès lors qu'elle accorde une trop grande place aux femmes de l'écran et qu'elle souligne leur pouvoir, leur talent et même leurs propriétés physiques, qui peuvent être copiées par les lectrices. C'est sans doute pour cela que plusieurs journalistes vont s'employer, dès la fin des années 1920, à contrôler la féminité, sa présence et sa contribution au sein de la culture cinématographique.

La Féminité sous contrôle

Cette entreprise de contrôle s'appuiera en particulier sur le dénigrement et sur un discours conservateur. Le critique Clemente Cruzado ouvre la voie à la stigmatisation en 1929 en signant plusieurs éditoriaux qui véhiculent une image dégradante de la féminité. Dans un texte intitulé « Qu'est-ce qu'un grand film ? », il condamne « ces revues anti-esthétiques qui regorgent de jolies

25. « Todo danza en torno a un mismo eje: la mujer ». Jesús Alsina, « Heroínas e ídolos », *PF*, n° 337, 26 janvier 1933.

26. « Durante millares de años la mujer ha soportado con mansedumbre su puesto decorativo [...].

Prisionera del hogar, privada de personalidad, sometida a la condición de esclava, vio pasar los días y las horas [...]. Y así hubiera sido por los siglos de los siglos..., hasta que el cine llegó diciéndola al oído: “Surge et ambula”. ¡Levántate y anda! [...]. » Luis Champín Antoli, « El Cine revoluciona al mundo, II », *PF*, n° 121, 22 novembre 1923.

femmes²⁷» et les films qui mettent en scène «d’innombrables troupes de femmes vêtues dans le goût le plus farfelu²⁸». Ce même journaliste publie, quelques semaines plus tard, un autre éditorial où il entend caractériser l’influence que le cinéma exerce sur les femmes. Ce texte foncièrement misogyne récupère les lieux communs sur la volubilité et la fragilité constitutives des femmes, dont il souligne l’incapacité à effectuer de bons usages du cinéma, à distinguer la réalité et la fiction sans chercher à reproduire cette dernière dans la vie réelle. Selon lui, le cinéma ne fait que confirmer le «problème féminin»: «nul doute que le caractère de la femme est influençable, et qu’elle a un tempérament nerveux, et ce toujours dans une proportion supérieure à celui de l’homme. [...] Tout cela trouve une explication précise et pertinente dans l’histoire de la physiologie [...]»²⁹. À travers ce type de texte, on ne peut que constater combien la cinéphilie fait l’objet d’une appropriation de la part des critiques de sexe masculin, s’assimilant de plus en plus à l’«espace réservé» qu’évoque Bourdieu, l’espace où se déroulent les «jeux sérieux» réservés aux hommes et dont les femmes sont exclues³⁰. Au début des années 1930, l’écrivain Antonio Guzmán Merino – signataire d’un grand nombre d’éditoriaux entre 1932 et 1937 – tient un discours similaire en s’insurgeant contre «l’exposition dispendieuse de femmes à moitié nues³¹» dans les films d’Hollywood. Il ne s’agit pas de protester contre la nudité du corps féminin et le voyeurisme qui s’ensuit – ce qui relèverait d’une démarche positive du point de vue du féminisme –, mais plutôt d’évincer la féminité et de combattre un archétype qui suscite chez

27. «Esas antiestéticas revistas llenas de mujeres bonitas». Clemente Cruzado, «¿Qué es un gran film?», *PF*, n° 122, 29 novembre 1928.

28. «Comparsas innumerables de mujeres ataviadas con el más estrambótico gusto». *Id.*

29. «No hay duda de que el carácter de la mujer es impresionable, y su temperamento nervioso, siempre en mayor grado que el del hombre. [...] Todo esto encuentra justa y adecuada explicación en la historia de la fisiología [...]». Clemente Cruzado, «La Influencia del cinematógrafo en la mujer», *PF*, n° 125, 20 décembre 1928.

30. Pierre Bourdieu, «La Domination masculine», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, septembre 1990, p. 26.

31. «La Dispendiosa exhibición de mujeres semidesnudas». Antonio Guzmán Merino, «La Humanización del cine», *PF*, n° 384, 21 décembre 1933.

ces journalistes de nombreuses craintes et des sentiments ambivalents, entre désir et répulsion : la femme fatale, incarnée à cette période par un grand nombre d'actrices, notamment hollywoodiennes. Merino fera ainsi en sorte de dissuader les lectrices d'imiter les stars et de chercher à en devenir une :

Et les sacrifices féminins faits au nom de la beauté ? Obtenir une silhouette svelte, pour ne pas dire squelettique, est la clef de voûte du succès. [...] Non, n'enviez pas, mes belles lectrices, la vie tourmentée des «stars» de Hollywood. Quoique pour être tout à fait honnête, il y a beaucoup plus d'hommes que de femmes qui succombent. [...] Le fait est que ces dernières n'ont pas à entreprendre des exercices aussi périlleux que ceux de Tom Mix [...] ni à s'anéantir à base d'efforts surhumains comme ce pauvre Fred Thomson. Il suffit aux femmes d'être belles [...] ³².

Si les actrices étaient valorisées pour leur talent artistique dans les premiers éditoriaux, Merino réduit ici la profession à la simple possession de la beauté, et il effectue par ailleurs une distinction avec les acteurs qui déploient une force physique au service de l'interprétation des rôles et qui se mettent parfois en danger au cours des tournages. Le dénigrement du métier d'actrice est associé à une volonté de contrôler les lectrices qui pourraient être séduites par les modèles de féminité véhiculés par le grand écran, au point de les imiter. Les stratégies mises en œuvre pour contrôler cette influence peuvent être constatées dans les éditoriaux, ce qui révèle les craintes présentes au sein de l'élite masculine de la revue qui, au début des années 1930, voit ses prérogatives remises en cause par les nouvelles lois adoptées en Espagne en faveur des femmes.

À titre d'exemple, on peut citer l'éditorial intitulé «Maximes matrimoniales», où Joan Crawford délivre des conseils aux lectrices afin de faciliter le quotidien de leur époux. Bien que l'on ne puisse

32. «¿Y los sacrificios femeninos en aras de la belleza? Adquirir una esbelta, o mejor, casi esquelética figura es el alfa y el omega del éxito. [...] No, no envidiéis, bellas lectoras, la vida atormentada de las “estrellas” de Hollywood. Aunque en honor a la verdad, sucumben muchos más hombres que mujeres. [...] Y la razón es que ellas no tienen que emprender ejercicios tan arriesgados como los de Tom Mix [...] ni aniquilarse con esfuerzos sobrehumanos como el pobre Fred Thomson. A las mujeres les basta con su belleza [...]». Antonio Guzmán Merino, «Estrellas fugaces», *PF*, n° 280, 24 décembre 1931.

pas valider avec certitude l'inauthenticité des propos soi-disant tenus par l'actrice, il est très probable que ceux-ci ont été inventés, du moins en partie, selon les intérêts des journalistes. Les dernières lignes le montrent sans la moindre ambiguïté : «Joan a oublié de mentionner la dernière maxime, celle qu'aucune femme ne doit ignorer. La voici : faire en sorte que la lune de miel ne se termine jamais. En effet, qui a entendu parler de divorce plutôt que de lune de miel³³ ? ».

S'il est une pratique qui taraude ces critiques, c'est bien le divorce, qui, à cette période, fait l'objet de débats qui aboutiront, en 1932, à l'approbation de la loi sur le divorce. Selon toute probabilité, cette loi ne fit pas l'unanimité au sein de la rédaction de *PF*. L'éditorial du numéro 136 – qui comporte un volet intitulé «Le Divorce à Cinéland» – fait apparaître des réserves qui se fondent en particulier sur des critères moraux. Le divorce est présenté comme exogène, propre à l'univers hollywoodien, qui favorise les déviances et qui semble même encourager les couples à rompre leur union : «comme ces choses on ne peut plus pittoresques ont généralement lieu, plus que dans tout autre milieu social, chez les artistes de cinéma, il faut supposer que l'environnement des studios alimente le désir de changer de “moitié”³⁴ ».

Précisons que ce discours contraste fortement avec le contenu de la rubrique intitulée «Courrier féminin», dans lequel la journaliste Alicia Ferrán transmet à ses lectrices des recommandations bien différentes. Par exemple, dans le numéro 290, elle leur dévoile les stratégies utilisées par les actrices hollywoodiennes afin d'obtenir le divorce³⁵. Il existe donc une hétérogénéité prononcée entre les editoriaux qui émanent de l'élite de *PF* et d'autres sections qui peuvent les contredire et révéler des divergences au sein de l'équipe

33. «Joan se olvidó de mencionar la última máxima, aquella que ninguna mujer debe ignorar. Y es ésta: no dejar que la luna de miel termine jamás. Porque, ¿quién ha oído hablar de divorcio con prioridad a la luna de miel?». Anonyme, «Máximas matrimoniales», *PF*, n° 233, 29 janvier 1931.

34. «Como estas cosas, harto pintorescas, suelen ocurrir, más que en ningún otro medio social, entre los artistas de la pantalla, hay que suponer que el ambiente de los estudios estimula el deseo de cambiar de “media naranja” [...]». Mateo Santos, «El Divorcio en Cinelandia», *PF*, n° 136, 7 mars 1929.

35. Alicia Ferrán, «Correo femenino: filosofía conyugal», *PF*, n° 290, 3 mars 1932.

de rédaction. Là où les articles écrits par des femmes ou par des journalistes moins emblématiques peuvent aller en faveur des droits des femmes, les éditoriaux affichent des positions nettement conservatrices et s'emploient de plus en plus à discréditer le versant «féminin» de la culture cinématographique.

Une composante marginalisée

L'équipe de rédaction de *PF* fera toujours place aux femmes et, par ordre chronologique, on peut en dénombrer au moins sept qui y contribueront de façon plus ou moins longue et régulière : *Miss Gladys*³⁶, *Leonor de Santa Pola*, Laura Galaviz, Alicia Ferrán, Carmen de Pinillos, Gloria Bello et *Sylvia Mistral*.

Cela pourrait être interprété comme l'expression du «féminisme» de *PF*, une possibilité qui admet de nombreuses nuances. Plusieurs indices laissent penser que ces femmes n'ont pas le même statut que les contributeurs de sexe masculin, et qu'elles ne bénéficient pas de la même reconnaissance. Par exemple, Carmen de Pinillos écrit depuis Hollywood où elle observe la vie des studios et tente d'obtenir des informations sur les stars. Ses articles s'inscrivent donc avant tout dans une logique économique. Par ailleurs, rares sont celles qui accéderont à la page la plus prestigieuse de la revue : l'éditorial. À quelques exceptions près, celui-ci est toujours signé par un journaliste de sexe masculin qui occupe une position plus ou moins centrale dans l'équipe de rédaction³⁷.

La mise à l'écart de la féminité est apparue comme une étape indispensable pour que le cinéma puisse réellement advenir en tant qu'art et devenir «fréquentable» aux yeux d'une élite masculine peu encline à prêter attention à des contenus «féminins», c'est-à-dire sentimentaux ou de bas étage. C'est ce que montre l'éditorial

36. L'italique correspond à des pseudonymes.

37. Les pseudonymes mentionnés correspondent bel et bien à des femmes, comme l'attestent les textes qui leur sont associés, ainsi que des photographies ou des données biographiques publiées par la revue. Quant à la possibilité inverse – qu'une signature de genre masculin corresponde en réalité à une femme –, cela est peu probable dans le cas des éditoriaux dans la mesure où ces hommes sont des figures plus ou moins connues qui ont laissé des traces dans les histoires du cinéma.

écrit par un certain José Santacreu, qui expose les évolutions ayant rendu possible sa « conversion » au cinéma, pour reprendre le terme qu'il utilise. Si ce néo-cinéophile considérait auparavant le cinéma comme un « spectacle de concierges et de nourrices³⁸ », il l'estime désormais digne d'intérêt. D'après lui, en rejetant les stars et les films d'Hollywood, les critiques ont mis à l'honneur un autre cinéma : « Un art masculin. Un art révolutionnaire³⁹ ». En d'autres termes, un cinéma au sein duquel chaque film est rattaché, non pas au nom d'une star qui peut être de sexe féminin, mais à celui d'un cinéaste. La revendication d'un « cinéma d'auteur » était déjà perceptible à la fin des années 1920, comme l'indique le titre de plusieurs éditoriaux où la création artistique est clairement associée au genre masculin : « L'Homme et son œuvre⁴⁰ », « L'Œuvre d'un génie⁴¹ ». Cette tendance s'accroît dans les années 1930 et est certainement liée, outre à l'infléchissement de la cinéphilie dans un sens élitiste, aux spécificités du contexte politique espagnol. À une période où les femmes acquièrent de nouveaux droits, il est logique d'observer une offensive antiféministe qui se traduit par la promotion d'un cinéma qui réduit à la fois la place et le pouvoir des actrices.

L'étude des éditoriaux de la première moitié des années 1930 confirme ces perspectives. Dans celui du numéro 309, Merino met en scène un dialogue dans lequel un interlocuteur éclairé formule le souhait suivant : « Ah, ne me parlez pas de "stars" platine et sculpturales. Parlons de cinéma ou, si vous préférez, d'Eisenstein, de René Clair, de Poudovkine...⁴² ».

Au cours de la même année, la journaliste Gloria Bello aura le privilège de signer cinq éditoriaux, ce qui s'avère inédit, du moins

38. « Espectáculo de porteras y nodrizas ». José Santacreu, « Nuestra conversión al cinema », *PF*, n° 335, 1^{er} juin 1933.

39. « Un arte masculino. Un arte revolucionario. » *Id.*

40. Mateo Santos, « El Hombre y su obra », *PF*, n° 36, 7 avril 1927.

41. M. de R., « Metrópolis: la obra de un genio », *PF*, n° 40, 5 mai 1927.

42. « Ah, no me hable usted de "estrellas" platino y esculturales. Hablemos de cine o, si usted prefiere, de Eisenstein, de René Clair, de Poudovkin... ». Antonio Guzmán Merino, « Fijando magnitudes », *PF*, n° 309, 14 juillet 1932.

quantitativement, au sein de la revue⁴³. Bello contribue de manière hebdomadaire à *PF* entre 1931 et 1933 sous la forme d'articles consacrés aux modèles féminins du cinéma qu'elle analyse minutieusement, faisant apparaître ses préoccupations quant à certaines modalités de représentation – manichéisme, voyeurisme. Ces articles, qui s'appuient sur des exemples précis de stars, comportent un intérêt certain pour les lectrices qui peuvent construire leur propre opinion à partir des idées que leur propose la journaliste. Toutefois, les thématiques qu'elle aborde dans ces cinq éditoriaux ne sont pas celles qui lui inspirent ses articles hebdomadaires. Les titres sont en eux-mêmes révélateurs : « «Notre» cinéma⁴⁴ » – texte où elle aborde la question du cinéma national – «La Technique américaine dans la cinématographie⁴⁵», «Il faut un réalisateur⁴⁶», «Les Films «Grand-Guignol»⁴⁷», «Quand Charlot revient-il ?⁴⁸». Gloria Bello aura pu accéder à l'éditorial, mais au prix de modifier ses centres d'intérêt et d'en choisir d'autres que l'élite masculine aura jugé dignes de figurer en première page.

La double évolution qui consiste à commenter les films à partir d'un «auteur» et sous un angle technique et esthétique s'affirmera au fil des éditoriaux. Les titres – «SOS! SOS! Un réalisateur⁴⁹-poète!⁵⁰», «Défense du réalisateur⁵¹», «Frank Capra et Howard

43. Avant Bello, seule Isabelle Roy, la correspondante de *PF* à Berlin, semble avoir bénéficié de cette prérogative à une reprise (voir Isabelle Roy, «El Cine sonoro en Alemania y yo», *PF*, n° 172, 14 novembre 1929). Sylvia Mistral signera l'éditorial du numéro 544 («Apostillas a un tema», *PF*, 28 janvier 1937).

44. Gloria Bello, ««Nuestro» cine», *PF*, n° 294, 31 mars 1932.

45. Gloria Bello, «La Técnica americana en la cinematografía», *PF*, n° 295, 7 avril 1932.

46. Gloria Bello, «Hace falta un director», *PF*, n° 296, 14 avril 1932.

47. Gloria Bello, «Los Films de «Grand Guignol»», *PF*, n° 300, 12 mai 1932.

48. Gloria Bello, «¿Cuándo vuelve Charlot?», *PF*, n° 354, 25 mai 1933.

49. Au vu de notre analyse, le terme «réalisateur» pourrait presque être traduit en français par «directeur».

50. Antonio Guzmán Merino, «¡SOS!... ¡SOS!... ¡Un director poeta!», *PF*, n° 497, 27 février 1936.

51. Antonio Guzmán Merino, «Defensa del director», *PF*, n° 505, 23 avril 1936.

Hawks⁵²», «L'Esthétique cinématographique⁵³», «Éloge de l'écrivain du cinéma⁵⁴» – sont symptomatiques d'une association de la création artistique au genre masculin et d'une prédilection de plus en plus affirmée pour des thématiques qui requièrent des connaissances spécifiques, moins susceptibles d'intéresser un lectorat qui serait captivé par la lecture de l'interview d'un(e) interprète populaire.

Cette analyse des éditoriaux de *PF* a permis de mettre en lumière des évolutions significatives en termes d'inclusion ou de rejet de la féminité par les principaux tenants de la revue. Au cours des premières années, les textes publiés en première page font place aux femmes – articles destinés aux lectrices, interviews d'actrices, traductions d'articles écrits par des actrices étrangères. Si cela ne traduit pas des positions féministes chez les journalistes qui utilisent les actrices afin de défendre leurs idées, il n'en reste pas moins qu'une telle prise en compte de la présence des femmes au sein de la culture cinématographique peut avoir des effets bénéfiques pour ces dernières. C'est sans doute la prise de conscience face à cette possibilité qui incitera ces journalistes à faire marche arrière et à contrôler les usages du cinéma faits par les lectrices. Au fil des années 1930, les éditoriaux se «masculinisent» de plus en plus en évacuant les contenus et thématiques perçus comme «féminins», une manœuvre qui revêt des modalités multiples : stigmatisation de la féminité présentée comme incompatible avec une démarche créatrice, diabolisation du *star system* et mise à l'honneur de cinéastes qui sont toujours de sexe masculin, préférence pour des contenus à caractère technique, etc. Si ces pratiques sont constitutives de l'évolution de la cinéphilie, qui sélectionne de «bons» objets et de «bons» usages du cinéma, elles peuvent aussi être considérées comme des réactions face aux avancées féministes que connaît l'Espagne à cette période. Le contexte politique influence de manière significative la culture cinématographique et la nourrit,

52. Antonio Guzmán Merino, «Frank Capra y Howards Hawks», *PF*, n° 511, 4 juin 1936.

53. Antonio Guzmán Merino, «La Estética cinematográfica», *PF*, n° 530, 22 octobre 1936.

54. Alberto Mar, «Elogio del escritor de cinema», *PF*, n° 535, 26 octobre 1936.

donnant lieu à des discours contradictoires au sein de *PF*: le contenu des éditoriaux ne s'étendra pas à toutes les pages de la revue et des journalistes moins emblématiques – nous pensons notamment à Gloria Bello – véhiculeront d'autres discours plus progressistes. Néanmoins, ces contributeurs ne figurent pas parmi les grands noms de la critique cinématographique et ils ne sont pas cités dans les histoires ou dans les dictionnaires du cinéma.

CHAPITRE 3

Voir l'Amérique, écrire le cinéma

La mécanique du reportage hollywoodien chez Blaise Cendrars et Joseph Kessel

Thomas CARRIER-LAFLEUR

Université de Montréal

Et pour finir, en présence des faits peut-être invraisemblables rapportés dans ce récit, que le lecteur veuille bien ne point oublier – circonstance atténuante – que tout cela s'est passé en Amérique!

— Jules Verne, *Le Testament d'un excentrique*

Nombreux sont les auteurs français à s'être intéressés aux États-Unis d'Amérique. De Chateaubriand à Butor, en passant par Tocqueville, Baudelaire, Verne, Villiers de L'Isle-Adam, puis Claudel, Apollinaire ou Céline, l'espace étasunien s'est imposé comme un *défi à l'écriture*, qu'elle soit poétique, philosophique, romanesque ou journalistique¹. Sur place ou depuis l'autre côté de l'Atlantique, pour ceux qui ne risquent pas le voyage, on a tenté de trouver les mots justes pour dire l'Amérique et en révéler l'imaginaire. Géographiquement et symboliquement, les États-Unis

1. En 1974-1975, Michel Butor donna un cours sur ce sujet à l'Université de Genève. Intitulé «La Représentation des États-Unis dans la littérature française», ce cours est disponible en version audio sur le site de l'université. Il s'agit d'une influence importante pour notre travail. Voir aussi Denis Lacorne, Jacques Rupnik et Marie-France Toinet (dir.), *L'Amérique dans les têtes. Un siècle de fascinations et d'aversion*, Paris, Hachette, 1986 et Mélodie Simard-Houde, «L'Amérique imaginée des reporters (1929-1937)», dans Marie-Astrid Charlier et Yvan Daniel (dir.), *Journalisme et mondialisation. Les Ailleurs de l'Europe dans la presse et le reportage littéraires (XIX^e-XXI^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Interférences», 2017, p. 43-56.

demeurent bien différents, pour les écrivains, des contrées américaines voisines comme le Canada ou le Mexique. À parcourir ces différents textes comme une géographie et une historiographie fictives, on constate que les États-Unis représentent l'image première de l'Amérique : c'est par les États-Unis que l'Amérique se donne à voir ; c'est par eux qu'elle devient une attraction littéraire, qu'elle fasse rêver à une vie autre ou qu'elle menace une certaine tradition européenne. À partir d'un espace précis – celui d'Hollywood – et avec un genre littéraire en particulier – celui du reportage –, la présente étude tentera de révéler et mettre en relation quelques-uns des principaux aspects de cette mythologie américaine. S'orchestrera ainsi une double rencontre : d'une part, la rencontre entre l'Amérique et l'écriture et, d'autre part, celle entre la littérature, sous la forme du reportage publié en volume, et le cinéma, depuis le lieu qui sert de berceau à son industrie.

Pour ce faire, nous analyserons deux reportages sur Hollywood, publiés sous forme livresque en 1936 : d'abord *Hollywood, la Mecque du cinéma* de Blaise Cendrars², puis *Hollywood, ville mirage* de Joseph Kessel³. Nous verrons comment deux écrivains-journalistes ont su investir les *topoi* du reportage sur Hollywood, les détourner de manière personnelle et originale. Pour l'écriture journalistique, Hollywood sera un vaste dispositif artificiel, à l'image de ce que l'on y produit. Cette illusion hollywoodienne se trouve chez Cendrars comme chez Kessel, sauf que, là où le second tend à dénoncer cette réalité mensongère au profit d'une démarche sceptique, le premier semble tenter de la hausser à titre de principe esthétique. Voyage initiatique d'un côté, voyage de désillusion de l'autre. Or, dans les deux cas, le reportage est la lente mise en scène d'une révélation finale, retournement ou conversion. Toujours, enquêter sur le berceau de l'industrie cinématographique revient à chercher l'authenticité à même l'artifice, à partir à la conquête du point où le vrai et le faux deviennent indiscernables.

-
2. Blaise Cendrars, *Hollywood, la Mecque du cinéma*, suivi de *L'ABC du cinéma* et de *Une nuit dans la forêt*, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Denoël, 2001 [1936]. Dorénavant, «HMC» entre parenthèses, suivi du numéro de page.
 3. Joseph Kessel, *Hollywood, ville mirage*, Paris, Gallimard, coll. «NFR», 1936. Dorénavant, «HVM» entre parenthèses, suivi du numéro de page.

Hollywood, la Mecque du cinéma : reflets de la marge

«Voici donc mon petit livre sur Hollywood. Il est bien incomplet» (HMC, 5), écrit Cendrars avant de commencer la liste des célébrités ayant échappé aux mailles du reportage : son «ami» Charlot, Louise Fazenda, la plupart des metteurs en scène et scénaristes du moment, tous les grands producteurs. On s'attendait sans doute à autre chose. En quinze jours à Hollywood, le reporter n'aurait fait aucune rencontre avec des gens du milieu, comme s'il s'était promené dans une ville fantôme. Alors que tous ces gens sont en train de travailler derrière les murs de quelque studio, Cendrars, qui a toujours été une sorte de reporter dandy, déambule au gré de ses désirs et sans aucune urgence de méthode ou d'exhaustivité. Son contrat avec *Paris-Soir*, premier lieu de publication du reportage, semble lui offrir la liberté nécessaire pour cette pratique. Ainsi, Cendrars a d'abord ceci d'extravagant qu'il insiste à de nombreuses reprises sur l'écart qui le sépare de la machinerie cinématographique. Du début à la fin du reportage, Cendrars se dépeint volontairement en tant qu'excentrique : il ne fait pas partie de l'engrenage qu'il décrit. Étrange posture pour un texte où il s'agit précisément de révéler l'envers du décor hollywoodien.

Pour surprenant qu'il soit, cet aveu se rattache aussi à l'évolution des rapports personnels que Cendrars a entretenus avec l'art cinématographique. Très tôt, il s'est en effet passionné pour le cinéma, au point de vouloir en faire son métier⁴. On le sait, il travaillera momentanément pour Abel Gance, écrira des scénarios, dont l'intournable *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* (1919). Le roman de Cendrars *Le Plan de l'Aiguille* (1929) s'inspirera également du film *La Roue*, réalisé par Gance en 1923. Mais, très tôt, ce désir de cinéma a aussi été frustré par divers événements que regrettera l'écrivain. La rencontre manquée entre Cendrars et le cinéma vient

4. Voir Jean-Carlo Flückiger, *Cendrars et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place, coll. «Le Cinéma des poètes», 2017. Voir aussi Alain Carou, «“Cinéphobie” et “cinéphilie” dans les milieux littéraires de la Belle Époque», *Revue d'études proustiennes*, n° 4, 2016, p. 199-215 ; Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles», 2013 ; Laurent Guido, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, coll. «Cinéma», 2007.

entre autres du fait que, pour lui, l’imaginaire cinématographique se cristallisait autour d’une idée bien précise : celle du « cinéma pur » (image, il est vrai, également véhiculée par bien d’autres poètes et écrivains). On en prend connaissance à la lecture de *L’ABC du cinéma*, texte empli de cette utopie. Ainsi, pendant les années 1910-1920, le cinéma était pour Cendrars une sorte de dispositif imaginaire, fabulé, aérien, un art complètement abstrait, fait de mouvement et de vitesse, loin de la lourdeur technique et administrative nécessaire à l’industrie du film narratif. L’inévitable arrivée du cinéma parlant met rapidement fin à ce rêve. Plus que jamais, faire du cinéma demande un équipement technique volumineux et perfectionné. Il faut maintenant raconter des histoires, suivre le fil d’une narration, prendre le spectateur par la main. Entre la représentation idyllique du cinéma pur fantasmée par Cendrars et cette machine-là, dont Hollywood est précisément la matrice, il y a un infranchissable seuil. C’est donc par le réemploi de cet écart entre Cendrars et le cinéma que s’ouvre le reportage. Progressivement, l’écart sera toutefois comblé, renversé : jouant ostensiblement avec l’horizon d’« objectivité » de l’écriture journalistique, le reporter va mettre son écriture au service d’une représentation de plus en plus fantasmée du cinéma et de l’Amérique, dans laquelle il tente de retrouver l’ivresse caractéristique des origines du média. Tout axé qu’il soit sur le présent et l’actualité, *Hollywood, la Mecque du cinéma* est d’abord et avant tout un texte retors, qui raconte en creux la nostalgie pour un temps médiatique révolu. Le reporter s’efforce ainsi de reconstruire l’identité du cinéma, en réfractant le présent d’Hollywood dans le prisme d’une mythologie toute personnelle.

*

Sur cette question de la réfraction, voire de l’esquive, il faut d’abord relever l’insistance avec laquelle Cendrars décrit Hollywood comme une ville européenne. Le reporter ne s’intéresse pas tant au présent d’Hollywood qu’à sa généalogie. Par la recherche de vieilles photographies montrant l’évolution de la topographie, Cendrars souhaite retracer l’histoire du lieu, avant même l’arrivée des studios au début des années 1910. Il s’agit là d’une archéologie visuelle, non sans rapport avec la nature de ce qui est cherché.

Dans le sillage de cette entreprise, Cendrars tente de trouver le portrait de Dacida Wilcox Beveridge, une Anglaise, surnommée la «marraine de Hollywood» (HMC, 14). On l'appelle ainsi car son mari et elle ont donné des terres, en 1887 – année de naissance de Cendrars –, pour aider au développement de la région. En 1903, c'est elle qui nomme la ville «Hollywood», en français: «Le Houx». Le portrait de la «marraine» demeurera introuvable, mais, en revanche, le reporter dit avoir trouvé de nombreux plans des balbutiements de la ville et des photographies qui retracent son édification. Effeillant cette mémoire photographique, Cendrars découvre un château, démoli au moment où s'écrit le reportage. Il appartenait à un autre européen, «M. Paul de Longpré, un artiste peintre français, établi depuis le début à Hollywood, et qui passe pour avoir été le fondateur de la ville en tant que centre, que ville d'art et l'initiateur [...] de la vie sociale, voire de la vie mondaine dans ce coin perdu de la lointaine Californie» (HMC, 17). À l'image de France-Ville dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, Hollywood est présenté par le reporter comme une ville française, poussée presque par hasard en plein milieu du désert. Il ne manque d'ailleurs pas une occasion pour rappeler ce détournement européen de l'imaginaire américain: «comme à Florence ou à Paris, je suis réveillé tous les matins par le chant des oiseaux» (HMC, 19). Cette filiation européenne de cette terre étasunienne remonte encore plus loin dans le temps, complétant du même coup le basculement de l'actualité dans l'histoire, voire dans le mythe: «Je note, sans vouloir faire étalage d'une vaine érudition, que le vieux chroniqueur espagnol Cabrillo (1542) signale l'exubérance de la végétation, l'abondance du gibier dans la vallée [...], à l'emplacement exact que le site de Hollywood occupe aujourd'hui» (HMC, 21). Cabrillo, en effet, est le premier explorateur européen à avoir navigué jusqu'à la côte ouest de l'Amérique. Indirectement, Cendrars se place dans cette filiation d'aventuriers et de découvreurs. Il se projette dans la peau d'un explorateur célèbre, se fait à la fois chroniqueur de lui-même et de l'Amérique. À la ville moderne, vivante, bruyante et chaotique que l'on attendait d'emblée, se superpose une image floue d'Hollywood, une vision au seuil de la chronique et de la légende, que l'écrivain, bien installé dans son cabinet de travail, découvre comme s'il tournait les pages

d'un vieux livre. Le reporter ne tient aucun *scoop*, ne cherche aucune source. C'est à peine si les vedettes existent et si les artisans du cinéma travaillent. Cendrars, donc, lit, décrypte de vieilles images ; il flâne à la recherche de souvenirs, fabulant le passé à défaut de pouvoir décrire le présent.

Le reporter finira néanmoins par franchir les murs d'un studio. Après un détour à travers les siècles, il va commencer à s'intéresser à la matérialité de cette industrie du cinéma qui produit autre chose qu'une rêverie historique sur l'héritage européen de l'Amérique. Au passage, il n'hésite pas à souligner la mise en scène de l'isolement propre aux studios hollywoodiens, où se glisse toujours une imperfection savamment placée : «Ce mur, qui entoure chaque studio, est percé d'une petite ouverture où, infailliblement, il y a foule car toutes les autres issues de l'enceinte sont barricadées, grillagées, verrouillées, closes» (HMC, 52). Paradoxalement, les murs du studio forment à la fois un dispositif de clôture et de vision (un cache et une fenêtre). À Hollywood, *tout est cinéma* : même le studio devient une attraction visuelle, que se disputent les passants, tous devenus spectateurs. Jouant avec la mythologie du reportage⁵, Cendrars évoque alors les premières phrases de *L'Enfer* de Dante, en plus de comparer le gardien du studio à un cerbère sorti de chez Homère. Intertexte et maquillage, voilà à quoi se résume souvent l'interdit hollywoodien dans *Hollywood, la Mecque du cinéma*. Sans même l'aide d'un cicérone, le reporter va réussir à traverser l'écran, à soudoyer le garde et à franchir le seuil de cette «serre chaude» (HMC, 72) qu'est le studio.

Après avoir épuisé cette poétique de l'exclusion, Cendrars lève alors magiquement toutes les difficultés et pénètre le Saint des Saints. C'est là que la seconde réfraction de l'imaginaire hollywoodien dans la mythologie personnelle du reporter a lieu. Le passage, justement, débute par une remarque autobiographique :

Ayant fait moi-même durant des années du cinéma et de la mise en scène, du temps du «muet», j'ai été [...] certainement beaucoup moins surpris ou amusé qu'un autre, par exemple qu'un visiteur

5. Voir Marie-Ève Thérénty, «Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique», *Autour de Vallès*, n° 38, 2008, p. 57-72.

bénévole et non initié, par le pittoresque, l'inattendu, les à-côtés d'une séance de prises de vues; mais j'ai, par contre, immédiatement remarqué la différence apportée par le «sonore» dans le travail qui s'exécutait sur les plateaux. (HMC, 72)

On l'a dit, Cendrars a souvent décrié la lourde technique du cinéma sonore, brimant la liberté de création. Le reportage sur Hollywood est donc pour lui l'occasion de régler ses comptes avec de vieux démons: «[C]e travail au studio [...] n'a plus rien d'artistique» (HMC, 73). Éminemment datées, ces remarques ne présentent pas à première vue un grand intérêt. Il s'agit à la fin d'une doxa littéraire et d'un *topos* du reportage hollywoodien, accentué par l'historique entre Cendrars et le métier du cinéma. Mais, après avoir consacré quelques paragraphes à l'exposition de ses marottes, après avoir classé et reclassé la division du travail à Hollywood selon les différents postes nécessaires à la confection d'un film parlant – chaque nouvelle division, insinue le reporter, nous éloignant de plus en plus de la création véritable –, un coup de théâtre advient dans le texte.

Le reporter est sur le plateau. Robert Z. Leonard tourne en ce moment *The Great Ziegfeld* (*Le Grand Ziegfeld*, 1936), film biographique en l'honneur de Florenz Ziegfeld, céléberrissime producteur des *Ziegfeld Follies*, revue théâtrale de Broadway inspirée des Folies Bergère. Paris n'est jamais loin d'Hollywood. La tâche n'est pas évidente: il faut transposer à l'écran «les spectacles les plus féeriques et les plus onéreux non seulement de l'Amérique, mais de l'univers» (HMC, 94). Le reporter, lui, doit trouver les mots pour décrire cette hardie entreprise. Cendrars donne précisément l'impression que c'est l'univers entier qui défile sous ses yeux en ce moment, et non plus la lourdeur mécanique d'une équipe technique au travail: «Le studio était plein de jazz: pianos, violons, flûtes, saxophones, coups de gong, fanfares, batterie. Par milliers, des lampes scintillaient, toutes proches, et des centaines de projecteurs viraient, chaviraient dans de l'éloignement» (HMC, 95). En lui-même, le plateau de tournage est un spectacle de sons et de lumières. Puis un homme se met à chanter et, enfin, apparaissent les danseuses. Le cinéma est ici décrit comme un spectacle vivant, une attraction en chair et en os, dévorée des yeux par le reporter, dispositif de captation non moins efficace et perçant que la caméra.

En une longue phrase, de plus de 200 mots⁶, Cendrars cherche à dire ce cinéma retrouvé, non moins féerique que le cinéma muet ou que le cinéma dit des premiers temps⁷. Délaissant la critique pour la performance, Cendrars s'extasie, joue le jeu du cinéma. Il exhibe le spectacle de l'écriture qui admire son propre défilé. Le temps d'une phrase – qui, elle-même, s'étale sur toute une page –, il y a parfaite adéquation entre les oppositions jusque-là présentes dans le texte: adéquation entre le dire littéraire et la monstration cinématographique, entre la fiction et le reportage, le réel et l'imaginaire. Le reporter insiste sur cette fusion des contraires, lorsqu'il évoque cette «poésie tout à la fois charmante et bouleversante parce que tout à la fois anecdotique et cosmique, historique et réelle et, malgré sa splendeur ineffable, toujours d'une profonde, d'une éternelle, d'une véritable humanité» (HMC, 96-97). Se présentant d'abord comme exclu de la secte hollywoodienne, Cendrars fait maintenant son propre cinéma. C'est là qu'advient un nouveau court-circuit, clou du spectacle hollywoodien.

*

-
6. Que voici: «Tout à coup une voix d'homme s'éleva et se mit à chanter un refrain sentimental de caf conc', refrain que reprenaient les orchestres et les chœurs, tandis que sur le plateau un jeu compliqué de vélums et de rideaux prestigieux glissaient sur leurs tringles, dévoilant peu à peu et tour à tour un gigantesque monument, une espèce de montagne truquée qui pivotait lentement sur sa base, en exposant à chacune de ses évolutions, progressivement, de nouvelles et de nouvelles cohortes de belles jeunes filles chantantes, des ensembles de danseurs et de danseuses, tout un régiment immobile d'habits noirs, adossés perpendiculairement autour de l'énorme fût cannelé de la massive colonne centrale qui se dressait et allait se perdre dans un ciel nocturne, tropical, étoilé, et dans chaque volute, sur chaque palier de l'escalier en spirale qui aboutissait au sommet de cette tour animée et vertigineuse à une plate-forme tournante, perdue très haut en l'air, de nouvelles et de nouvelles jeunes filles, étagées et comme entraînées dans le mouvement de rotation très lente des constellations, reprenaient, souriantes et nostalgiques, ce refrain initial de caf conc' qui avait tout mis en branle et qui tombait maintenant de là-haut en sourdine, comme arrive jusqu'à terre, atténuée et comme un doux murmure, des profondeurs effarantes du ciel la lointaine musique des sphères» (HMC, 96).
7. Voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, coll. «Cinéma», 2008.

L'écrivain est interloqué par le cinéma. Mais, après l'ivresse de cette reconnaissance de la vie au cœur de l'artifice, il redevient suspicieux. Apparaît tout à coup un sentiment de stupeur :

à travers mon émotion je sentis poindre et se faire jour petit à petit la certitude d'avoir déjà assisté à ce spectacle et [...] je reconnus se concrétisant, se reconstituant, se matérialisant sous mes yeux qui ne pouvaient croire à ce prodige, parce qu'il se réalisait sur un autre plan, dans une ambiance sonore d'harmonies et toute pétillante des feux du studio, la page 89 de mon roman *Le Plan de l'Aiguille* où j'avais décrit, dix ans auparavant, et dans le silence du cabinet, un semblable monument de synthèse plastique et d'apothéose de la vie. (HMC, 97)

Dans un premier temps marginalisé par le cinéma, par Hollywood et par le système des studios, le reporter ne retrouve finalement que *lui-même* une fois qu'il a traversé les barrières de ce petit monde. Plus qu'une industrie, Hollywood est une zone où nos rêves peuvent se réaliser sous nos yeux : «[M]on émotion était si grande de voir naître et prendre forme dans le vif à Hollywood ce que je n'avais fait que rêver et évoquer en noircissant du papier, une nuit, dans ma chambre d'écrivain à Paris, – et cette matérialisation formelle et vivante était d'un art si pur» (HMC, 98). De Paris à Hollywood, le possible circule et prend forme. Une vérité esquissée plusieurs années plus tôt sur le coin d'une table trouvera son plein potentiel de l'autre côté de l'Atlantique. Voilà une singulière actualisation du rêve américain. En somme, le reportage se montre ici comme un dispositif romanesque plein de renversements, rendus possibles par les artifices du cinéma. Aussi, Cendrars n'est plus marginalisé par la mécanique cinématographique, mais est projeté en son centre. Pendant que les frontières s'effacent, le réel et l'imaginaire tendent à devenir indiscernables⁸.

8. Notons au passage que cette rhétorique de la révélation se répétera à de nombreuses reprises, dont ici, où Cendrars, en route vers Hollywood, oublie soudainement qu'il est en terre étasunienne : «Où étais-je ? Non?... pas possible!... J'étais réellement dans le train, en Amérique, au XX^e siècle?... et non pas en plein XVIII^e, dans une télègue à la suite, traversant les steppes d'Ukraine, lors du mémorable voyage de Catherine II en Crimée... comme je venais d'en avoir la soudaine illumination?» (HMC, 46).

Bien que plusieurs autres anecdotes et observations ponctuent l'aventure hollywoodienne de Cendrars, il faut concéder à cette scène d'autorévélation la part du lion. Reportage dans lequel l'errance fait place à la découverte et où le présent de l'industrie cinématographique existe au détriment d'un passé autrement glorieux, *Hollywood, la Mecque du cinéma* transcende finalement la mélancolie et le pessimisme au profit d'une mécanique quasi miraculeuse dans laquelle la vérité se révèle là où on l'attendait le moins. Par la bande, le reportage y est décrit comme une quête non systématique de réminiscences et comme une pratique artisanale de découverte de soi. *Deviens ce que tu es*, voilà ce qui devrait être écrit sur l'enceinte des grands studios.

Hollywood, ville mirage : reconstruire l'illusion

Si Kessel se rend à Hollywood, ce n'est pas pour y découvrir une quelconque vérité sur lui-même. Comme l'indique d'emblée la dédicace d'*Hollywood, ville mirage*, qu'il offre à un ami réalisateur – « Pour Anatole Litvak, qui m'a tout appris d'un métier nouveau » (HVM, 5) –, le rapport de Kessel avec le cinéma est plus direct et moins houleux que celui entretenu par Cendrars. Ayant régulièrement travaillé comme scénariste et dialoguiste, il a vu plusieurs de ses romans être adaptés au cinéma, à Hollywood comme en Europe⁹. Aussi, là où les plus belles pages d'*Hollywood, la Mecque du cinéma* sont consacrées à la révélation *inattendue* de la vérité, *Hollywood, ville mirage* semble proposer une vision moins extravagante de la ville et de son fonctionnement. Or, même si le dispositif journalistique ne sera pas détourné par un rhizome de lubies et d'obsessions personnelles, Kessel reporter va également se mettre en scène, incarnant le personnage principal du récit. Seulement, son autoreprésentation est plus systématique, plus orientée. À la brusque explosion de la vérité prônée par Cendrars, Kessel opte pour une révélation progressive de son sujet, de même que pour une représentation plus classique de la dramaturgie du reporter au travail.

9. Là où Cendrars a dû se contenter de la révélation involontaire d'une page du *Plan de l'Aiguille* et de l'adaptation, discréditée par l'auteur, de son roman *L'Or* par James Cruze avec *Sutter's Gold*, en 1936.

Dans *Hollywood, ville mirage*, l'enquête sur le cinéma se fait théâtralisation d'une quête sceptique. Méthodiquement, Kessel en exposera l'origine : « Avant d'avoir passé par Hollywood, je n'avais aucune notion, je l'avoue, de l'existence qu'on pouvait y mener, de ses usages sociaux, des mœurs qui la devaient régir » (HVM, 57). Le peu que le reporter savait venait précisément de la presse :

Mais quelques échos de presse et des histoires obscures colportées depuis longtemps me faisaient croire à un mélange coloré, violent, à une atmosphère qui tenait déjà de la chaleur mexicaine, à une bohème insouciance, à des nuits remplies de chansons, de guitares, traversées par les éclairs de l'alcool ou feutrées par la brume opaline des drogues. (*id.*)

Comme beaucoup de Français, Kessel, donc, imaginait Hollywood dans une perpétuelle ambiance de fête, un vivre-ensemble où règne encore la légende de l'Ouest. Hollywood serait ce lieu par-delà la frontière où la loi n'a pas encore atteint la rigueur impénétrable des villes de la côte Est. Ce sera alors la reconnaissance d'une illusion :

Toutes mes vues étaient fausses et puériles. La ville que j'imaginais avant d'y aborder avait existé peut-être. Les chevauchées des cow-boys, les orgies, la jeunesse, la fantaisie avaient pu présider à la naissance de Hollywood et à son premier développement. Mais, en ce printemps de 1936, il n'en restait pas la moindre trace. (HVM, 58)

Le reporter doit ainsi reprogrammer son imagination, remettre à neuf son entendement. « Ville mirage », Hollywood est d'abord une illusion pour l'esprit. Il faut percer ce voile fantaisiste, afin de juger réellement de ce qui se cache derrière. Contrairement à Cendrars, l'exclusion et la marge ne semblent pas une option pour Kessel.

Le premier mirage hollywoodien est donc celui que notre esprit nous impose. Avant même de mettre les pieds dans les rues d'Hollywood, le reporter voyage avec une image mentale qui structure un réseau de signifiants. Évidemment, ce jeu entre crédulité et scepticisme est une mise en scène de Kessel, et sans doute est-il applicable à toute forme de reportage ; mais on ne peut pas nier que, lorsqu'il s'agit d'un reportage sur ce lieu factice et mythique d'entre tous qu'est Hollywood, le procédé gagne rapidement en épaisseur et en complexité. Chimère, microcosme, matrice d'images

et de sons, Hollywood est un embrayeur journalistique particulièrement fécond.

*

Et que rencontre le reporter, encore habité par ses visions, une fois débarqué dans la réalité matérielle de la ville ? « On a l'impression d'un asile pour retraités de grand luxe ou d'un immense sanatorium distribué en pavillons somptueux. Pas de vie populaire, pas de cohue pittoresque. Seules roulent les automobiles qui portent des gens dignes et pressés » (HVM, 59). Kessel développe ici le même *topos* que l'on a déjà rencontré chez Cendrars : Hollywood est une ville de travail, une ville vide, sans réelles interactions humaines. Mieux, Hollywood est une usine. En lui-même peu original, ce constat devient porteur lorsque le reporter l'utilise pour opposer frontalement ce qu'est empiriquement Hollywood à son extension dans l'imaginaire.

Machine à faire rêver, Hollywood est donc *aussi* un dispositif qui va tuer le rêve, bloquer l'idée. Le reportage doit trouver les mots pour dire cette vérité, qui, non sans surprise, est contraire au mythe américain qu'elle tente elle-même de dépeindre : « *If the legend is better than the story, print the legend* », dit un personnage de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). Résumant l'essentiel du western et du rapport de l'Amérique avec sa production artistique, cette célèbre réplique condense aussi l'idéologie qui doit être renversée par le reporter. Il faut publier l'histoire, non la légende, même si Hollywood se veut d'abord et avant tout une légende. Le reporter découvre et doit dire un Hollywood *matérialiste*, c'est-à-dire un monde où l'idée se concrétise et se pèse. Le réel est là, devant nous : il s'achète, se vend, passe de main en main. « Les idées, le talent, la couleur, le rythme, les êtres vivants deviennent à Hollywood des marchandises » (HVM, 30). Kessel ne va pas contourner cet écueil, également relevé par la plupart de ses contemporains : usine à rêves, Hollywood est également une dépoétisation de l'imaginaire. L'intérêt du reportage sceptique sera de montrer le dispositif qui sous-tend ce renversement paradoxal.

Un personnage-type permet d'illustrer cette idée : celui du scénariste. Cendrars y consacre aussi des pages importantes, sous le titre évocateur « La Métamorphose de l'idée ». Mettant en scène

ses discussions avec les travailleurs hollywoodiens, Kessel évoque ainsi longuement sa rencontre avec deux scénaristes, Charles Graham Baker et, en particulier, Gene Towne. À deux, ils signèrent plus de 200 films entre 1915 et 1958, soit de l'industrialisation du média cinématographique jusqu'à l'arrivée massive de la télévision. «Par leur truchement, mieux que par l'enquête la mieux approfondie, je pus me rendre compte de ce qu'est la géhenne où sont plongés les auteurs achalandés de Hollywood» (HVM, 43), écrit le reporter. Ils évoqueront la pression des producteurs, le travail à la chaîne, le culte de la nouveauté, le poids de la censure, les horaires impossibles ou l'immanquable recyclage de l'héritage culturel. Mais, au-delà de la simple critique, cette rencontre avec les scénaristes permet à nouveau au reportage de réfléchir à ses propres conditions d'existence :

Si l'on songe qu'il sort des usines à images neuf cents films par an et que cela dure depuis des années, on est confondu par la débauche d'ingéniosité qu'il faut aux écrivains spécialisés dans cette industrie. Car ce n'est plus un art. C'est une mécanique intellectuelle. Rien ne peut plus être vu sous l'angle normal. Rien ne vaut plus rien si les choses ne sont pas présentées à une vitesse qui ébranle les nerfs, dans l'imprévu, le choc, la trouvaille incessante du détail. Toutes les ficelles semblent tirées, toutes les ruses éventées. Et pourtant il faut encore du nouveau, du sensationnel, car, à la base même du film et à l'égal de l'argent, c'est l'histoire qui compte. (HVM, 43)

Vitesse, choc, sensationnalisme, mécanique bien huilée, quête incessante de nouveauté, n'est-ce pas là, à grands traits, une définition opératoire de l'art du reportage? L'activité scénaristique éclaire les différents engrenages du métier journalistique, et inversement. Pour l'écrivain-reporter, Hollywood est toujours un miroir. Cette fois, ce ne sont plus les désirs qui sont exposés au grand jour, mais les craintes que l'on aurait préféré garder secrètes. Dans la machinerie littéraire, le reporter est l'équivalent du scénariste à Hollywood: destinées à être rapidement oubliées ou à être reprises par d'autres qui les transformeront en œuvres pour les rendre pérennes, ses histoires n'ont pas de valeur en elles-mêmes: «C'est en série qu'il faut débiter selon le goût public» (HVM, 70). Dans la ville mirage, l'écriture est toujours d'occasion, surtout quand elle prétend atteindre quelque chose d'original et de novateur.

«Pourquoi donc restez-vous à Hollywood?» (HVM, 47), demande Kessel à Towne, qui lui répond ainsi: «Est-ce que vous demandez à un chercheur d'or qui a trouvé une veine pleine de pépites pourquoi il se crève à son labeur?» (*id.*).

*

Kessel, lui, quittera prématurément Hollywood, «cette chaudière d'images, toujours sous pression, cette chaîne d'illusions toujours en mouvement» (HVM, 25). Il veut laisser toutes ces illusions derrière lui. Les scénaristes lui ont donné accès aux entrailles et aux quartiers secrets de la ville. Même les serveurs ne rêvent qu'à devenir acteurs. Ne se contentant pas de jouer les garçons de café, ils *jouent à jouer*, afin qu'un producteur ou un réalisateur les remarque. Avant de quitter la ville, Kessel aidera cependant Anatole Litvak à terminer un scénario à la hâte. Ce sera la preuve empirique de la mise en garde formulée par Towne et Baker: Hollywood a une force magnétique.

Il est donc non moins difficile de percer le monde hollywoodien que d'en sortir: «Une sorte d'invisible muraille sépare Hollywood du reste du monde. Les convulsions nationales, le rythme de l'univers, la vie et la mort n'y ont pas accès» (HVM, 90). Tout juste avant le départ de Kessel, un élément du dehors arrivera néanmoins à pénétrer ce «baigne doré, factice et mystérieux» (HVM, 93) érigé sur les bords du Pacifique: l'affaire Lindbergh et le sort nébuleux de Bruno Hauptmann, le criminel condamné à mort pour l'enlèvement et le meurtre du fils (âgé d'à peine vingt mois) du célèbre aviateur Charles Lindbergh. L'affaire est tout sauf claire: en retour de la rançon, Hauptmann aurait accepté de rendre l'enfant à ses parents, mais un troisième homme serait impliqué dans la transaction, qui aurait alors déraillé pour le pire. À la fin du XX^e siècle, d'autres preuves insinuent même que Hauptmann, s'étant incriminé dans un délire, n'aurait pas été réellement impliqué dans l'enlèvement, qu'on l'aurait battu et menacé, et, enfin, que la police et le FBI auraient effacé pendant plus d'un demi-siècle toutes les traces de ces «faits alternatifs». Toujours est-il que, à l'époque même du procès, Kessel, comme d'autres journalistes, a déjà un doute: «On sentait remuer autour de cette affaire des intérêts politiques, tout un monde douteux, des trafics d'influence, des combats obscurs et sordides» (HVM, 98). Il y voit

une mascarade médiatique, une « basse tragédie » qui, par ses jeux de coulisse et son artificialité, vient refléter la propre facticité d'Hollywood. En somme, l'affaire Hauptmann ne fait qu'accentuer le scepticisme du reporter quant à la galerie de faux semblants dans laquelle il erre depuis son arrivée dans l'Ouest américain. Même si l'enquête n'est pas terminée, même s'il reste d'autres acteurs du système hollywoodien à questionner, pour Kessel, il sera temps de sortir du mirage. D'abord récit d'infiltration, d'exploration méthodique de l'envers du miroir, le reportage devient alors le roman d'une évasion, une ligne de fuite dans le désert.

« Il y a eu l'or. Il y a eu le pétrole. Le tour est maintenant aux films » (HVM, 16). À la fin de son voyage, le reporter effectue un mouvement contre-nature pour le sol californien, cette terre des *rush*, des ruées, terre qu'il s'agit de creuser, non de fuir. Kessel répète vouloir quitter la ville, se défaire de l'illusion hollywoodienne et espérer retrouver un rapport direct, honnête à l'existence. Mais le désert, avec ses mirages, ses trésors imaginaires et ses espoirs déçus n'est-il pas simplement un autre lieu de l'illusion ? « Allez donc passer quelques jours au désert ! » (HVM, 121), crie-t-on au reporter sceptique en manque de vérité. Quitter Hollywood, certes, mais pas pour retomber dans les griffes de l'illusion. « Quand le voyageur arrive à Hollywood, sans être initié à ses mœurs, à son jargon, à ses misères et à ses charmes, il est surpris d'entendre parler très souvent du désert » (*id.*). Le désert serait-il une extension de la ville mirage ? Est-il devenu une attraction ? Est-ce une réelle oasis ou une nouvelle salle d'exposition ? Le reporter doit aller juger par lui-même. Il prend la voiture, pour un voyage de quelques heures. En quittant Hollywood, il tente de mettre ses pensées en ordre : « Leur désert, me dis-je, sera quelque énorme trucage, pareil à celui des studios » (HVM, 123). Comme le trajet se fait de nuit, le reporter s'endort. Puis, au réveil : « C'était, vraiment, le désert » (HVM 124). Enfin, quelque certitude : « le désert était toujours là, autour de nous, en nous, tragique, auguste, fascinant. Il montrait que l'Amérique n'est pas ce fouillis de gratte-ciel, ce mouvement frénétique, cet agio incessant, cette immense foire » (*id.*). Mais le branle entre l'illusion et la vérité n'est pas encore tout à fait terminé. Au cœur du désert, Kessel retrouvera une forme de civilisation, celle des bars, des casinos : « La raison profonde des Dunes était le jeu.

Roulette et “craps” [...] en formaient les assises» (HVM, 141). Ce monde du jeu est aussi dangereux que celui du désir mimétique propre à Hollywood. On ne se débarrasse pas ainsi de l’illusion. Le rêve américain est le médiateur de toutes les passions: devenir acteur, être célèbre, gagner le million. On ne perd pas ainsi son scepticisme, qui se régénère à la moindre occasion. Ce n’est pas seulement d’Hollywood dont il faut douter, mais de l’Amérique tout entière.

Puis arrive l’ultime révélation. Dans le dernier chapitre de ce reportage construit comme un roman initiatique, Kessel va discuter avec un producteur, qui lui vantera les beautés de l’Americana: petites villes, bourgades, communautés marginales, gens simples et aimants, voisins attentionnés, mères dévouées, etc. «N’oubliez jamais les petites villes d’Amérique» (HVM, 165). C’est pour leurs habitants qu’Hollywood existe. C’est à eux qu’est destinée l’illusion, qui ne sert pas à tromper, mais à *rassembler*, à faire tenir ensemble ce petit monde rabiboché. Rien ne sert de juger le cinéma hollywoodien et l’industrie américaine des images et des sons depuis des critères européens, ceux de la grande culture. À la fin d’*Hollywood, ville mirage*, cette hypothèse se dessine: les États-Unis ne sont factices que si l’on ne possède pas les mots pour parler d’eux adéquatement, pour percer leur poésie et leur mode d’existence. Ainsi, au moment d’en quitter la terre, le reporter vivra une *conversion étasunienne*, dont la communauté est l’élément-clé pour comprendre la vraie raison d’être d’Hollywood:

Alors se produit une entente, une communication oubliée depuis des siècles entre les foules et ceux qu’une culture trop raffinée, livresque et abstraite a détachés d’elles pour les choses de l’esprit. Comme du temps du *Roman de la Rose* et des mystères médiévaux, le clerc et l’homme du peuple s’accordent dans la même joie. [...] Le film peut ressusciter cette joie. (HVM, 169-170)

La tension n’est sans doute pas tout à fait résolue, mais un progrès a eu lieu: «[J]e me suis montré, au cours de ces chapitres, peut-être trop dur envers la ville des mirages» (HVM, 170). Après avoir dénoncé toutes les illusions, Kessel va maintenant être tenté de les reconstruire, de les légitimer. Il laissera ce chantier à son lecteur. Un tel changement de perspective est le suc de l’équation journalistique, *ce qu’il fallait démontrer*. C’est en plongeant au cœur du faux et

de ses charmes que la vérité hollywoodienne peut apparaître pour le reporter.

« *There were kings here* »

Nous ne sommes plus à Hollywood, mais en Italie. Le producteur Jeremy Prokosch se promène sur la rampe de ses studios. Il est devant la salle de projection n° 6. Tout est en ruine. Ce n'est plus un studio, à vrai dire, mais son vague souvenir. Le producteur commence une tirade, destinée au scénariste Paul Kaval :

Only yesterday, there were kings here. Kings and queens, liars and lovers, all kinds of real human beings. All the real human emotions. Yesterday, I sold this land.

« C'est la fin du cinéma », résume Francesca Vanini, son interprète. Bien sûr, nous ne sommes plus en 1936, mais en 1963. Cette scène du *Mépris* de Jean-Luc Godard, film qui, de loin, adapte le roman éponyme d'Alberto Moravia, exprime un fort sentiment quant à l'évolution du média cinématographique. Après la Seconde Guerre mondiale, après l'arrivée de la télévision, après la montée des cinémas indépendants, après l'affirmation des minorités sur la scène culturelle et politique mondiale, après la chute des studios, surtout, le portrait de ce qu'est et de ce que peut le cinéma a bien changé. Toujours vivant, toujours producteur de milliers de films, Hollywood est maintenant une entité qui se pense essentiellement au passé. Il y a eu un âge d'or (deux même, si l'on compte l'âge d'or du muet et celui du parlant). Au mieux, l'avenir est incertain. Voilà, semble-t-il, un constat bien différent de celui que l'on trouve dans les reportages hollywoodiens de Cendrars et de Kessel. D'abord terre de l'avenir, Hollywood est maintenant l'emblème d'un certain passé glorieux. Les illusions qui y sont produites ne sont plus considérées dans leur fausseté, mais comme une vérité à jamais perdue. Nombreux sont les films – ou *métafilms*, selon l'expression de Marc Cerisuelo – à aborder ce sujet, à commencer par le chef-d'œuvre *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950)¹⁰. La fin d'Hollywood est un vecteur de souvenirs et de fictions.

10. Voir Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran: essai de poétique historique des films. L'exemple des métafilms américains*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Œil vivant », 2000.

Or, comme on l'a vu avec les différentes avenues empruntées par les reporters Cendrars et Kessel, bien hardi celui qui pourra résumer Hollywood à n'être que ceci ou cela. Mecque du cinéma, ville mirage, lieu de toutes les illusions, Hollywood est d'abord un dispositif d'écriture, un véritable roman. Géographiquement, il est un centre paradoxalement né dans la marge, un lieu hors du monde qui a le potentiel d'accorder à ceux qui en percent les codes une renommée légendaire. Ville invisible, elle porte en elle la promesse de la plus grande visibilité qui soit. Univers de matière, Hollywood est aussi une contrée imaginaire, à l'instar des îles utopiques. Monde de la vitesse, de l'instantané et du choc, Hollywood est néanmoins construit en plein désert, espace immémorial et mystique, où l'on divague, où l'on gagne à se perdre pour se retrouver. Aujourd'hui, à l'ère du numérique, Hollywood est plus immatériel que jamais. Le film n'est plus fait sur un plateau de tournage, mais dans une salle de montage, encore plus secrète et mieux gardée que l'était l'enceinte des grands studios. Les caméras, à proprement parler, ne *tournent* même plus. Tandis que les frontières entre les médias sont de plus en plus floues, la nébuleuse qu'est Hollywood ne cesse de s'agrandir, de se réfracter, de se multiplier, de s'écrire. «Moi, ce qui m'étonne, c'est que cet ensemble byzantin fonctionne» (HMC, 76), disait déjà Cendrars. Ce ne serait pourtant pas la première invraisemblance rapportée tout droit d'Amérique.

DEUXIÈME PARTIE

Le Journalisme vu par le cinéma

CHAPITRE 4

«*Love Is News*»

Newspaper pictures *et* romcom à l'âge classique hollywoodien

Grégoire HALBOUT

Institut Universitaire de Technologie de Tours / Université de Tours, Laboratoire ICD

Dans les années 1930, la notion de genre cinématographique s'impose définitivement comme consubstantielle au cinéma hollywoodien. Pour les studios, produire près de 250 films par an nécessite à la fois une standardisation des contenus, gage d'efficacité et de rentabilité, et une capacité de différenciation permanente¹. Cette expertise permet de distinguer chaque film des précédents et de ses concurrents, en apportant la touche de surprise narrative qui renouvelle le plaisir de la familiarité des intrigues, partagé par les studios et leurs publics. Steve Neale identifie seize principaux genres parmi lesquels le western, la comédie, la comédie musicale et le film de guerre². Cet arsenal constitue un système d'innovation progressive auquel participent les «cycles», axes narratifs transversaux aux genres qui permettent d'identifier les films par groupes d'intrigues³. Précisément, dès le début du parlant,

1. Janet Staiger, «Standardization and Differentiation. Re-enforcement and Dispersion of Hollywood Practices», dans David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson (dir.), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 96-97.

2. Steve Neale, *Genre/Hollywood*, Londres et New York, Routledge, 2000, p. 51.

3. Le découpage du western s'effectue en six grands cycles : le peuplement, les guerres indiennes, la guerre de Sécession, le bétail, le conflit mexico-texan, le cycle du

la presse écrite, avec ses journaux et ses reporters, fournit des thèmes emblématiques de la mythologie américaine. En 1931, *The Front Page*⁴ instaure le journalisme d'investigation comme sujet à succès, dans le sillage des formules précédemment éprouvées par les films muets.

Au sein de ce foisonnement organisé, la comédie, expression majeure du classicisme hollywoodien⁵, s'impose comme une des formules dominantes des années 1930⁶, période sur laquelle porte cette réflexion. En symbiose avec le contexte historique et social américain, elle se définit comme un genre indéfini et ouvert, déterminé par son accentuation stylistique et une élasticité thématique lui permettant d'intégrer un large spectre de variations thématiques. Elle recycle histoires et ambiances inspirées du film de gangs-

banditisme et de la loi. Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, p. 48.

4. Lewis Milestone, *The Front Page* [Spéciale première] © United Artists, 1931.
5. Le classicisme hollywoodien se définit en général comme une période qui court des débuts du parlant jusqu'à l'abandon des principes du Code de production, en 1966, lorsque la MPAA (*Motion Picture Association of America*) adopte le nouveau «*rating system*». Selon Jacqueline Nacache, trois critères permettent de définir l'âge classique à Hollywood: une organisation industrielle fondée sur une intégration verticale de la production (des structures économiques découle l'instauration d'un style); la position du cinéma comme premier médium jusqu'à la fin des années 1940, fort de ses 83 millions de spectateurs par semaine; enfin, son statut légal paradoxal: considéré comme un «*business, pure and simple*» par la décision *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio* de la Cour Suprême en 1915, il lui faut attendre la décision *Joseph Burstyn Inc. v. Wilson* de 1952 pour être reconnu comme une forme artistique bénéficiant de la protection de la liberté d'expression des 1^{er} et 14^e amendements à la Constitution américaine. Jacqueline Nacache, «Introduction: Hollywood en partage», dans J.-L. Bourget et J. Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9-17.
6. On identifie habituellement trois inflexions différentes au sein de la comédie classique. La comédie sophistiquée, héritée du muet, porte essentiellement sur des intrigues amoureuses qui s'épanouissent dans les salons des nantis (Ernst Lubitsch, *Angel* © Paramount, 1937). La comédie populiste met en avant un contexte social qui prévaut sur l'histoire d'amour (Sam Wood, *The Devil and Miss Jones* [Le Diable s'en mêle] © RKO, 1941; Garson Kanin, *Bachelor Mother* © RKO, 1939; Frank Capra, *Mr. Smith Goes to Washington* [M. Smith au sénat] © Columbia, 1939). La comédie *screwball* (ou loufoque), apparue en 1934 (Frank Capra, *It Happened One Night* [New York-Miami] © Columbia), propose une histoire sentimentale fondée sur des dialogues enlevés et un burlesque physique. Grégoire Halbout, *La Comédie screwball hollywoodienne*, Arras, Artois Presses Université, 2013, p. 150-170.

ters, du film policier, du mélodrame, du film de guerre, du fantastique ou encore de la comédie musicale. C'est ainsi que les comédies hollywoodiennes classiques produisent, au gré des occasions et des initiatives d'écriture, un sous-genre à succès : les *newspaper pictures*. Situées dans les rédactions des journaux nationaux ou locaux, les histoires s'adaptent aux perpétuelles évolutions des protagonistes au travers des professions exercées. La convocation récurrente de l'univers du journalisme n'est pas le fruit du hasard et ne répond pas seulement à la fonction utile de remédiation⁷ souvent observée d'un médium à l'autre. Elle contribue avant tout à l'imagerie de ces comédies « de l'égalité » identifiées par Stanley Cavell⁸, qui dominent l'expression comique du moment. Aussi dénommées « comédies du remariage », elles posent la conversation amoureuse comme une condition nécessaire du dialogue démocratique. La représentation de la presse ne saurait trouver contexte plus propice que ce genre qui se réfère explicitement à des valeurs fondamentales américaines : la liberté d'expression et la culture de la négociation – sexuelle et amoureuse, ici.

-
7. Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1999. Le terme « remédiation » (à distinguer de la « médiation » de la figure du journaliste par le film, ici) désigne le complément apporté à un média par un autre média. En l'occurrence, on suppose que le cinéma, considéré sous la forme du *newspaper picture*, soutient idéologiquement la figure du journaliste et « remédie » ainsi à la presse écrite en la valorisant. Cette fonction se traduit notamment par la représentation des reporters au travail, ce qu'à l'époque la presse écrite n'était pas en mesure d'effectuer.
 8. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur: Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993 (édition originale: *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981). La presse et ses représentants sont identifiés par Cavell comme une composante essentielle de la comédie du remariage. Que les journalistes soient représentés dans les rôles principaux (Howard Hawks, *His Girl Friday* [*La Dame du vendredi*] © Columbia, 1939; Frank Capra, *It Happened One Night*, *op. cit.*) ou qu'ils occupent des fonctions secondaires et « de support » (George Cukor, *The Philadelphia Story* [*Indiscrétions*] © MGM, 1940; Leo McCarey, *The Awful Truth* [*Cette sacrée vérité*] © Columbia, 1937), leur présence signifie que ces mariages en cours de (re)discussion constituent une affaire publique et qu'ils intéressent la communauté des citoyens dans son ensemble.

Cette réflexion envisage la fonction de la presse dans la comédie américaine de cet entre-deux-guerres marqué par les turbulences politiques et sociales. En dépit du contexte institutionnel éprouvant pour la création hollywoodienne, muselée par un arsenal de réglementations internes (le Code de production), le genre de la *romcom* rappelle l'importance sociale de la liberté d'expression en introduisant une représentation politique du lien amoureux. Instruments privilégiés de cette entreprise, les rôles de journalistes sont convoqués dans les récits et remplissent ainsi une triple fonction. Incarnation d'une nouvelle race de reporters, ils imposent une catégorie inédite de personnages qui s'essaient à une redistribution des rôles masculins et féminins. Dans le même temps, ces couples travailleurs et modernes, présentés comme les héros de la relève démocratique, proposent un nouveau modèle de citoyenneté à travers leur lutte contre la corruption. Enfin, cette représentation idéalisée du cinquième pouvoir s'inscrit dans un contexte spécifiquement cinématographique avec la présence des unes de journaux. Comme un personnage, la presse, omniprésente, dotée d'un don d'ubiquité, exacerbe la fonction sociale du film par son interférence visuelle, narrative et symbolique, en procédant à une mise en spectacle de cette mission sociale qui conduit à une vision renouvelée de la conjugalité.

Le Monde du journalisme, renouveau de la fiction hollywoodienne

Les premières années du parlant à Hollywood sont marquées par une modernisation des intrigues et des personnages. Au cours de la phase d'ajustement, les « *pre Code movies* » (aussi appelés « *tough movies* »), proposent des histoires de gangsters, de drogue, de filles perdues et commencent à représenter le monde de la presse. Pour la comédie, le succès est au rendez-vous avec des films comme *She Done Him Wrong*, adapté d'une pièce de Broadway, et *I'm No Angel*, tous deux écrits par l'actrice Mae West⁹. À partir de 1934 toutefois, l'entrée en vigueur du Code de production signe la mise au pas de

9. Lowell Sherman, *She Done Him Wrong* [*Lady Lou*] © Paramount, 1933 et Wesley Ruggles, *I'm No Angel* [*Je ne suis pas un ange*] © Paramount, 1933.

ce qu'une large partie de l'opinion publique américaine et les Églises considèrent comme les excès des *moving pictures*. L'impossibilité de poursuivre dans la direction des *sex comedies* et le rejet par le public des comédies sophistiquées d'inspiration européenne conduisent à réorienter la stratégie éditoriale. Le réalisateur George Stevens exprime un point de vue pragmatique :

Nous avons besoin d'histoires accessibles, toujours bien jouées, bien écrites et incarnées par des acteurs et des actrices capables de donner aux personnages de fiction une forme de réalité. Quand on propose des histoires sur des gens que tout le monde connaît et comprend, on rencontre toujours l'adhésion du grand public¹⁰.

Les récits se déplacent des intrigues de salon vers le quotidien de la classe moyenne américaine. Les studios diversifient les sources de fiction et puisent dans la culture grand public : le théâtre, les journaux et les magazines. Frank Capra rappelle dans ses mémoires avoir lu par hasard dans *Cosmopolitan* une nouvelle d'un ton nouveau (*Night Bus*), traitant d'un voyage de nuit en autocar. Cela produisit la première comédie *screwball* associant comédie romantique, *road movie* et *newspaper picture*¹¹. Encore fallut-il procéder aux ajustements scénaristiques nécessaires pour rendre l'histoire suffisamment américaine. Son coéquipier Robert Riskin l'avertit à propos du profil des personnages :

Le gars, il ne faut pas que ce soit un type du genre sophistiqué, il faut que ce soit un type que nous connaissons tous et que nous aimons bien. Peut-être un reporter, un gars qui n'a pas froid aux yeux, genre redresseur de torts, trop indépendant pour ne pas être à couteaux tirés avec son grincheux de rédacteur en chef¹².

L'artiste new-yorkais aux cheveux longs devint Peter Warne, reporter sans états d'âme, interprété par le gouaillieur Clark Gable, qui s'éprend d'une riche héritière en fuite.

10. Interview réalisée par Wood Soanes, dans *Screen and Radio Weekly*, 21 août 1935, citée dans Paul Cronin (dir.), *George Stevens. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, p. 3.

11. Capra, *It Happened One Night*, *op. cit.*

12. Frank Capra, *Hollywood Story*, Paris, Ramsay, 1985 [*The Name Above the Title*, New York, MacMillan, 1971], p. 224-225.

L'évolution de la société américaine et la sonorisation entraînent une diversification de la matière fictionnelle et une modification de l'écriture scénaristique. Avec la consolidation du *studio system*, la continuité dialoguée (*shooting script*) prend le pas sur l'histoire originale et devient l'élément central pour déterminer le budget de la production, le plan de tournage et le planning. L'écriture scénaristique s'installe ainsi au cœur de la création filmique et Hollywood fait appel à des auteurs recrutés dans les milieux de la littérature et du journalisme, à Chicago ou à New York. Ancien journaliste au *Chicago Tribune*, Herman Mankiewicz est l'un des premiers à traduire dans les scénarios hollywoodiens le style imposé à Broadway par le dramaturge George Kaufman avec *The Front Page*, en 1928. Il fait venir à Hollywood Ben Hecht, Marc Connelly, Edna Ferber, Moss Hart, Ring Lardner, Dorothy Parker et Morrie Ryskind. Les journalistes (*newspapermen*) constituent le premier vivier de nouveaux auteurs. Habités à la dictature des rédacteurs en chef et au compromis, rompus aux délais de «bouclage» serrés, ils s'adaptent au rythme des studios. Sur le plan technique, le principe du «qui-quoi-pourquoi-où-quand-comment» qui régit le journalisme d'investigation convient aux règles narratives hollywoodiennes. Ces écrivains apportent un style concis, nourri de langage parlé, d'argot et de jeux de mots, ainsi que la maîtrise de jargons divers. Billy Wilder attribue ainsi à sa formation de journaliste le talent de son co-équipier Charles Brackett, qui savait monter des histoires rapidement parce qu'il avait rédigé des nouvelles et des feuilletons pour le *Saturday Evening Post*¹³. Les grands quotidiens métropolitains fournissent aux studios des scénaristes tels que Ben Hecht, Nunnally Johnson, les frères Mankiewicz, Charles MacArthur, Dudley Nichols, Frank Nugent.

Il s'agit d'un phénomène plus ample qu'une simple migration professionnelle. Cette transhumance signe l'avènement de médias de masse (la presse et le cinéma) et de l'interdépendance des différentes formes de *storytelling*. Elle favorise l'émergence d'intrigues traitées sur un mode contemporain et factuel que les classes moyennes sont en mesure de se réapproprier. C'est la rencontre

13. Cameron Crowe, *Conversations with Wilder*, New York, Alfred Knopf, 2001 [1999], p. 40.

entre une société de consommateurs – qui constitue aussi une opinion publique – et des corporations médiatiques arrivées à maturité. Hollywood s’organise selon un modèle industriel et, du côté de la presse, on compte près de dix quotidiens, rien qu’à New York, dès le début de la décennie (*The World, The Sun Mail, The New York Times, The Journal...*).

Cette nouvelle génération d’auteurs puise son inspiration dans ses expériences et transpose dans les scénarios les milieux qu’elle a connus. Ainsi se produit la rencontre entre une élite intellectuelle cosmopolite et l’Amérique des classes moyennes, décrite par Raymond Durnat, qui, en ce milieu des années 1930, accède à la conscience nationale et se recentre sur elle-même. Sollicitée par un nouveau cinéma qui lui parle, cette Amérique du milieu, composée de travailleurs et de nombreux chômeurs, attend des sujets familiers (*nearer home*), en adéquation avec une vision réaliste de la vie et de la société¹⁴.

De son côté, la critique de cinéma du *New Yorker*, Pauline Kael, a insisté sur le rôle joué par ces scénaristes, issus du monde de la presse quotidienne et des magazines, dans l’émancipation du cinéma américain en imposant à l’écran de nouveaux héros créés à l’image de leurs auteurs : « des reporters à la langue acérée¹⁵ ». Les nouveaux modèles sont journalistes et rédacteurs en chef (Peter Warne dans *It Happened One Night*, Walter Burns dans *His Girl Friday...*). Leurs enquêtes et leurs aventures amoureuses permettent ainsi de « socialiser des modèles pour traiter des problèmes concrets¹⁶ ». Ainsi une thématique intergénérique s’installe, le *news-paper picture*, qui signifiait un film américain, contemporain et coriace. Aux États-Unis, la presse écrite est en effet devenue le grand outil d’information des masses et s’est érigée en défenseuse

14. Raymond Durnat, *The Crazy Mirror. Hollywood Comedy and the American Image*, Londres, Faber and Faber, 1969, p. 117-122.

15. Pauline Kael, *The Citizen Kane Book*, Boston, Little, Brown, 1971.

16. Jürgen Habermas, *L’Espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978 [Hermann Luchterhand Verlag, 1962], p. 179-180.

de la démocratie avec la tradition des *muckrackers*¹⁷ et la figure emblématique de Randolph Hearst, créateur d'un empire, libre de toutes pressions. Depuis *The Front Page*, film précurseur de 1931, les comédies exploitent le filon des journaux : *Platinum Blonde* (où Loretta Young joue le rôle de la journaliste), *It Happened One Night, Mr. Deeds Goes to Town* (avec Jean Arthur dans le rôle de la *reporter girl*), *The Gilded Lily* (un journaliste, interprété par Fred MacMurray, transforme une dactylo en star), *Libeled Lady*, *Love Is News, Nothing Sacred, The Mad Miss Manton, Café Society, His Girl Friday* (le remake de *The Front Page*), *The Philadelphia Story, They All Kissed the Bride, Woman of the Year*¹⁸. Toutes rappellent, à leur façon, que dans un monde régi par la corruption et la démesure des nantis, le journaliste incarne le rempart de l'honnêteté et de la raison.

Des héros au service de la démocratie et des citoyens

De tout temps, les studios ont entretenu des relations ambiguës avec la presse d'information. Cette tension se reflète dans l'ambivalence du discours tenu par les films au cours de cette décennie marquée par une forte idéalisation de la démocratie et la conscience d'avoir une mission citoyenne à accomplir¹⁹. Avec une

-
17. Littéralement «fouille-merde». *Muckrackers* ou «déterreurs de scandales»: c'est ainsi que le président Théodore Roosevelt qualifie en 1906 ces journalistes-enquêteurs, qui dénoncent le gangstérisme des tout-puissants patrons des trusts et la corruption des politiciens qui l'accompagne. Le début du XX^e siècle voit, aux États-Unis, le développement d'un marché de masse, marché pour les trusts, mais aussi pour les nouveaux magazines populaires qui les dénoncent : *Mac Clure's, Cosmopolitan, Everybody's, Collier's*...
18. Frank Capra, *Platinum Blonde* [*Blonde platine*] © Columbia, 1931 ; Frank Capra, *New York Miami*, *op. cit.* ; Frank Capra, *Mr. Deeds Goes to Town* [*L'Extravagant M. Deeds*] © Columbia, 1936 ; Wesley Ruggles, *The Gilded Lily* [*Aller retour*] © Paramount, 1936 ; Jack Conway, *Libeled Lady* [*Une fine mouche*] © MGM, 1936 ; Tay Garnett, *Love Is News* [*L'Amour en première page*] © Fox, 1937 ; William Wellman, *Nothing Sacred* [*La Joyeuse Suicidée*] © Selznick, 1937 ; Jason Leigh, *The Mad Miss Manton* [*Miss Manton est folle*] © RKO, 1938 ; Edward Griffith, *Café Society* [*Femme du monde*] © Paramount, 1939 ; Howard Hawks, *La Dame du vendredi*, *op. cit.* ; George Cukor, *Indiscrétions*, *op. cit.* ; Alexander Hall, *They All Kissed the Bride* [*Embrassons la mariée*] © Columbia, 1942 ; George Stevens, *Woman of the Year* [*La Femme de l'année*] © MGM, 1941.
19. La devise de la Warner proclame : «Faire de bons films, en bons citoyens» (« *Good picture making with good citizenship* »), citée par Ruth Ingliss, *Freedom of the Movies, A*

certaine pratique du grand écart, les scénaristes-journalistes ne sont pas loin de diaboliser leur milieu d'origine. Dans la comédie *screwball*, le personnage du reporter prend souvent les traits d'une personnalité manipulatrice qui cache sa véritable identité pour mieux utiliser l'opportunité de *scoop* et de scandale fournie par l'héritière (*It Happened One Night*, *Cafe Society*). Représentés en groupe, les journalistes sont en général incompetents et peu empressés de découvrir la vérité (*His Girl Friday*), voire enclins aux préjugés et à la misogynie (*Theodora Goes Wild*). La comédie sociale n'est pas en reste, qui dépeint les journalistes en mercenaires à la solde d'élites délinquantes : la presse locale relate sans distance critique l'accusation portée contre Dilg dans *The Talk of the Town*²⁰. Le scandale journalistico-politique qui accompagne la sortie de *Mr. Smith Goes to Washington*, en 1939, est à la mesure de la critique de la presse et de ses dirigeants. Pour Capra, le peuple et l'opinion sont sur le point d'être manipulés par l'invention démocratique la plus puissante : la presse. Il illustre le pouvoir de cette hydre irrépressible par une célèbre *montage sequence* qui montre, en quelques plans de coupe, le magnat de la presse (Taylor) activer son réseau pour abattre le jeune Jefferson Smith. La description aligne un impitoyable appareillage : téléphones, livraisons de journaux, foules silencieuses²¹.

Ces traits perfides ne sont que de nécessaires prolégomènes pour mieux asséner la nécessité d'un journalisme d'investigation courageux qui fera triompher le bien du mal. Pour Michel Cieutat, « les Américains ont fait de la presse le porte-drapeau [de la vérité] ». Le journaliste, vu par Hollywood, est ce héros des temps modernes, « observateur omniprésent à l'affût des nouvelles²² ». Il appartient à cette nouvelle catégorie de personnages qui tournent le dos à la génération précédente, responsable de la crise. La fiction américaine grand public de l'entre-deux-guerres se détourne du modèle

Report on Self-Regulation from the Commission on Freedom of the Press, Chicago, The University of Chicago Press, 1947, p. 190.

20. George Stevens, *The Talk of the Town* [*La Justice des hommes*] © Columbia, 1942.

21. Jacqueline Nacache, « Revoir *M. Smith au sénat* », dans Francis Bordat et Serge Chauvin (dir.), *Les Bons et les méchants*, Nanterre, Université de Paris 10, coll. « Bulletin du CICLAHO », n° 4, 2005, p. 377-388.

22. Michel Cieutat, *Les Grands Thèmes du cinéma américain*, Paris, Cerf, 1988, p. 128-131.

de l'homme d'affaires pour promouvoir une classe de leaders constituée de ces professions libérales prêtes à agir pour le bien du pays : avocats, professeurs, médecins et... journalistes²³. Toujours selon Michel Cieutat, ces derniers sont « individualistes, cyniques et darwiniens dans les années trente [...] mais dévoués à leur profession et prêts à reconnaître leurs torts », comme Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) dans *Meet John Doe*²⁴ et Peter Warne (Clark Gable) dans *It Happened One Night*.

L'émergence de ces roturiers au profil de justiciers permet ainsi de diversifier les contextes sociaux de la comédie romantique, le plus souvent fondée sur les appariements incongrus et le « conte de fées à rebours²⁵ ». C'est l'histoire du prince et de la bergère inversée, dans laquelle Cendrillon prend les traits d'un journaliste désargenté dont la trajectoire vient heurter celle d'une riche héritière, indépendante et capricieuse, avec laquelle il faudra en découdre (*Cafe Society*, *Libeled Lady*, *Love Is News*), selon le stéréotype instauré par Capra et Riskin en 1934 dans *It Happened One Night*. Cette réinterprétation du *meet cute* (« jolie rencontre »), figure imposée de l'itinéraire sentimental, introduit l'espoir d'un brassage social et, singulièrement, une esquisse de redistribution des rôles amoureux et professionnels dans le couple. À propos du cinéma hollywoodien des années 1930, Sam Girgus parle de « renaissance hollywoodienne²⁶ » et décrit une approche esthétique qui replace au centre du récit les principes démocratiques. Il convoque le cinéma de John Ford et Frank Capra pour illustrer notamment une entreprise de « gender equalization » et s'intéresse à la représentation des rôles professionnels et à la façon dont ils sont filmés, comme pour la séquence du Lincoln Memorial (Jean Arthur et James Stewart) dans *Mr. Smith Goes to Washington*. De fait, la plupart

23. Hans Gerth, « Values in Mass Periodical Fiction, 1920-1940 », dans Joseph Bensman, Arthur J. Vidich et Nobuko Gerth (dir.), *Politics, Character and Culture. Perspectives from Hans Gerth*, Westport et Londres, Greenwood Press, 1982 [1949], p. 72-103.

24. Frank Capra, *Meet John Doe* [*L'Homme de la rue*] © Warner, 1941.

25. Yann Tobin, « Mitchell Leisen, faiseur de rêves », *Positif*, n° 322, décembre 1987, p. 31-54.

26. Sam Girgus, *Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra and Kazan*, Cambridge (U. K.), Cambridge University Press, 1998, p. 66.

des personnages féminins de la comédie classique des années 1930 travaillent et se situent sur le même terrain que leurs partenaires masculins. Elles discutent les termes de leur mariage (actuel ou futur) et ébauchent un « nouvel accomplissement de l'identité féminine », selon Irène Théry²⁷. Dans ce « féminisme qui n'en porte pas le nom²⁸ », deux figures complémentaires émergent de l'affrontement homme-femme situé dans l'univers du journalisme : celle de la *reporter girl* (*His Girl Friday*) et celle de la riche héritière qui traite d'égal à égal avec le journaliste (*Libeled Lady*, *Love Is News*, *The Mad Miss Manton*). Ici, la guerre des sexes et la discussion sur les relations amoureuses conduisent à une métaphore sociale : celle du rapport de forces entre la plèbe (le journaliste qui enquête ou traque la jeune héritière) et les classes dirigeantes (la jeune héritière qui affronte le reporter). Dans les deux cas, la question de l'indépendance économique des femmes vient renforcer leur indépendance statutaire abordée dans la comédie du remariage à travers le modèle du *marriage conversation* identifié par Stanley Cavell²⁹.

Une telle redistribution des rôles permet d'envisager un projet de plus grande ampleur. Le duo romantique (*romantic pair*) unit ses forces pour travailler à l'amélioration de la société. Lorsqu'il s'agit d'un couple de journalistes, leur mission porte sur la régénération de la démocratie. En 1939, *His Girl Friday* met au point le prototype du couple de journalistes qui vient au secours du fonctionnement démocratique. Dans cette histoire de faux coupable condamné à mort à la suite d'une machination, Hildy Johnson (une journaliste) accepte de retravailler pour son ex-mari (Walter, rédacteur en chef d'un grand quotidien), afin de tirer au clair les malversations politiques qui camouflent cette erreur judiciaire. À la veille de l'exécution, la jeune femme fait éclater la vérité envers et contre tous (le maire de Chicago, les élus, la police et les journalistes assignés à la couverture de l'événement). Son futur mari – le film appartient à la

27. Irène Théry, « L'Énigme de l'égalité. Mariage et différence des sexes dans *À la Recherche du bonheur* », dans Marc Cerisuelo et Sandra Laugier (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 83.

28. *Ibid.*, p. 77.

29. *Ibid.*, p. 85.

catégorie du remariage – immortalise son travail en des termes crus et accusateurs :

C'est une révolution : tu as pris une ville [Chicago] gangrenée par la corruption depuis 40 ans par la même bande. Tu es en train de nous en débarrasser et de nous donner la chance d'avoir le même gouvernement qu'à New York sous LaGuardia.

Comme le souligne Michel Cieutat, le triomphe de la vérité conduit au bonheur et l'Amérique d'Hollywood attend de ses héros journalistes qu'ils la protègent³⁰, opinion publique et institutions comprises. Pour cette raison, la presse enveloppe les héros de son aura protectrice dans la comédie classique. Elle y devient organe d'approbation du projet social de ce genre filmique.

La Presse et la mise en abyme : publicisation de l'intimité

La comédie est une question d'espace et de territoires à conquérir. Dans son expression hollywoodienne classique, elle propose une discussion amoureuse, érotique et sociale qui formule des revendications sur les termes de la relation et le pacte conjugal. C'est une composante du dialogue démocratique, car elle fournit un espace à la fois réel (les images, les acteurs, le film) et symbolique (les histoires d'amour qui provoquent des affrontements à la fois dans le couple et avec l'entourage familial et social). Il s'agit d'une alliance toujours ouverte et librement consentie, comme l'a décrite Stanley Cavell dans sa théorie du remariage. Sur ce terrain de jeu fictionnel, toutes les valeurs et toutes les règles doivent être expérimentées et risquées : divorce (*The Awful Truth*), bigamie (*Too Many Husbands*), union libre (*Hands Across the Table*), non-consommation du mariage (*Vivacious Lady*), expression de la frustration sexuelle (*My Favorite Wife*). Ce dialogue médiatisé par Hollywood et ses genres interroge une fois encore le rapport entre individu et société, aventures individuelles et destin collectif, en particulier lorsque ces questions interviennent dans un contexte idéologique sombre, celui des années 1930, où le cinéma américain ne bénéficie pas de la protection du premier amendement sur la liberté d'expression et doit se

30. Cieutat, *Les Grands Thèmes du cinéma américain*, op. cit., p. 128.

plier aux règles du Code de production de 1934, qui garantit l'acceptabilité morale des contenus.

Expressions mythologiques contemporaines, les films et leurs héros romantiques, journalistes à l'occasion, s'efforcent à la fois d'exemplariser ce débat et de prévenir la rupture du lien social. Cette recherche du compromis explique que comédie romantique rime avec publicité. Pour être légitime, une union doit faire l'objet d'une déclaration et d'une reconnaissance publiques. Les personnages contestataires appartiennent aussi à la communauté qui garde un œil sur leurs errances et les accueille grâce à des repères symboliques qui rappellent le maintien du lien social (espaces verts, grands magasins, fêtes collectives). À cet affichage des sentiments, à cette orchestration de la promesse d'une vie en groupe, il faut une médiatisation, un relais et une représentation. C'est la fonction de la presse et des journaux.

Dans la comédie romantique, il existe un espace supplémentaire, virtuel, qui s'insère à la fois dans le récit et entre l'illusion narrative et les spectateurs : il est ouvert par l'omniprésence des journaux. Leur apparition prend la forme d'une intrusion et d'une rupture par des plans *insert* dont la fonction est, en premier lieu, stylistique et narrative. Ces pages, brandies sous forme de gros plans, introduisent des pauses narratives et organisent la transition vers l'épisode suivant. Tel est le cas de l'apparition du journal, dans *Too Many Husbands*, qui intervient lorsque la police met un terme aux péripéties conjugales de Vicky Lowndes (Jean Arthur). La manchette annonce l'imminence de la conclusion. L'irruption de la presse fournit un procédé elliptique qui évite les transitions lourdes et juxtapose deux séquences au profit d'une économie narrative et de l'enchaînement des événements. Vicky est accusée de bigamie par la police ; c'est désormais à la justice de trancher (« “double wife” faces judge »). Dans ces situations, l'article de journal fournit un résumé des épisodes précédents et accélère le temps diégétique. On obtient ainsi la représentation d'un destin qui s'accomplit à l'insu des intéressés et qui appelle la réaction : dans *The Awful Truth*, Lucy Warriner (Irene Dunne) découvre par les journaux le flirt poussé de son ex-mari avec la riche héritière et décide de rendre visite à celui-ci.

La presse est omnisciente. Ses interventions introduisent une distanciation, à l'instar du commentaire d'un auteur sur son propre récit. Dans certains cas, les journaux raillent les excentricités de la classe des riches et remplissent leur devoir de révélation. M. Borden apprend par un entrefilet que son épouse se montre en public avec un jeune séducteur (*Fifth Avenue Girl*³¹).

Par ailleurs, lorsqu'elle agit en délégué du spectateur ou de la conscience collective, elle stigmatise les responsabilités et les défaillances au nom de la morale publique. Dans *The Devil and Miss Jones*, le conseil d'administration des grands magasins Neeley's apporte au président le journal qui relate l'histoire: «L'effigie de l'homme le plus riche du monde a été pendue devant son magasin sur la trente-huitième rue³²». La presse a aussi pour devoir de pointer les déviances comportementales que l'opinion publique est en droit de réprocher. Cela couvre aussi bien le cambriolage sentimental (*Libeled Lady*: «Une héritière, voleuse de mari: Connie Allensbury citée en justice par Mme William Chandler pour détournement de sentiments³³») que la transgression des codes sociaux élémentaires, dans *Too Many Husbands*³⁴. Le titre à la une proclame: «Une double épouse confrontée à la justice». Il est accompagné de trois photos légendées: «Un mort ou un chef de clan?»; «Marié ou laquais («dupe»)?»; «Bigame, veuve ou jeune mariée³⁵?»

Toutefois, la presse apporte aux personnages une présence magique et bienveillante. Elle entoure les héros de sa protection et leur fournit son soutien lorsqu'ils font appel à elle. Stanley Cavell a souligné à propos de *It Happened One Night* cette omniprésence des manchettes de journaux qui accompagnent la progression de Ellie Andrews (Claudette Colbert) vers New York. Telle une fée protectrice, la presse et, à travers elle, son père, la communauté et les

31. Gregory LaCava, *Fifth Avenue Girl* [*Un ange en tournée*] © RKO, 1939.

32. «Richest man in the world hungs in his effigy before his shop on 38th Street.»

33. «Heiress husband stealer: Connie Allensbury being sued for alienation of affection by Mrs. William Chandler.»

34. Wesley Ruggles, *Too Many Husbands* [*Trop de maris*] © Columbia, 1940.

35. «“Double wife” faces judge». «Dead Man or Head Man?» (Bill Cardew). «Bridegroom or Stooge?» (Henry Lowndes). «Bigamist, Widow or Bride?»

spectateurs, gardent un œil vigilant sur l'héroïne en fuite. Un concert d'attentions entoure le destin de l'enfant rebelle. Dans *Theodora Goes Wild*³⁶ et *Love Is News*, la presse et ses émissaires, «*the Gentlemen of the Press*» («ces messieurs de la presse»), répondent aux appels des héroïnes et se placent à leur côté. *Le Clairon de Lynnfield* relaie favorablement les scandales de Theodora (Irene Dunne) et reproduit dans ses colonnes ses théories sur la condition féminine. Dans *Love Is News*, les reporters entourent de leur sollicitude Tony Gateson, l'héritière, et l'accompagnent dans son aventure amoureuse, des fiançailles publiques à l'étreinte finale. Dans la scène au café italien, où Tony est venue trouver Steve, ils l'entourent à la manière d'un groupe de «*boys*» dans un numéro musical.

La comédie hollywoodienne met en spectacle une certaine vision de la société. Elle contribue à créer un nouvel ordre où les aventures sentimentales des gens de la bonne société remplacent à la une les grands événements mondiaux. Ces fictions représentent l'élargissement de la sphère privée, cette «publicisation» de l'intimité, théorisée par Jürgen Habermas. Par la lecture des aventures des couples, se créent un lien communautaire et une conscience publique. Les premières pages des journaux n'affichent pas seulement le scandale des vies privées et des extravagances des nantis. Elles portent sur la place publique le débat sur le couple et le mariage. Ainsi, par l'édification éditoriale, «se créent un prolongement et un complément de la sphère d'intimité familiale³⁷». L'adhésion du lecteur-spectateur est en outre favorisée par la technique journalistique de ces manchettes et de ces pages mondaines. Elle s'inscrit dans la continuité de la presse du dimanche américaine et de la presse à sensation qui présentaient déjà à la fin du XIX^e siècle leurs informations sous la forme d'une littérature narrative (*news and fictions stories*³⁸). Dans *The Awful Truth*³⁹, le journal lu par Lucy Warriner relate sous la forme d'un roman-photo l'aventure de son ex-mari Jerry (Cary Grant) avec la riche Barbara Vance. Il s'agit donc bien ici de «médiation littéraire», pour reprendre la formule

36. Richard Bolewslavski, *Theodora Goes Wild* [*Théodora devient folle*] © Columbia, 1936.

37. Habermas, *L'Espace public*, *op. cit.*, p. 180.

38. Littéralement : les «histoires de fiction et d'actualités».

39. McCarey, *Cette sacrée vérité*, *op. cit.*

d'Habermas, dont l'évolution tend à estomper – ce qui sert le propos du genre – la frontière entre la réalité et la fiction. Ici, la presse de la comédie *screwball* s'appuie sur le fonctionnement mis au point par la presse «moderne» et qui consiste à «socialiser des modèles pour traiter des problèmes concrets». Les déboires sentimentaux, les frasques conjugales qui remplacent les grands événements en une et s'étalent dans les pages mondaines traduisent cette fusion entre espace public et espace privé.

Ces modèles ont acquis une priorité si grande que la sphère publique devient la sphère où l'on rend publiques des biographies privées : on donne de la publicité au destin d'un homme moyen ou de stars fabriquées ; ou, à l'inverse, des décisions d'importance publique sont travesties sous une présentation qui leur donne un caractère privé⁴⁰.

L'invasion des journaux par les problèmes sentimentaux et conjugaux des héros exprime la montée de la sphère de l'intimité et l'intensité de la discussion sur le mariage. La comédie *screwball* et ses personnages incarnent les questions de société et la presse le confirme. Par cette démarche, elle officialise l'interpénétration des domaines privé et public et le rôle des journaux : «Cette presse n'est plus seulement organe de la circulation des informations, mais le prolongement des discussions de personnes privées, médiateur et stimulant des discussions publiques⁴¹». Par la proximité qu'elle établit entre les fictions filmiques et les journaux, la comédie hollywoodienne s'associe manifestement à cette démarche.

Complice du couple, la presse s'impose dans le récit pour rappeler l'importance du débat démocratique et de la liberté d'expression. En décrivant avec tant de précision les faits et gestes des héros, en nommant certaines déviations (bigamie, vol de mari), elle retranscrit les termes exacts de la discussion sur le mariage entre les personnages et officialise ainsi le débat sur la définition du mariage moderne. Publication et nomination valent ici reconnaissance. Comme le remarque Irène Théry, c'est une démarche d'authentifi-

40. Habermas, *L'Espace public, op. cit.*, p. 179.

41. *Ibid.*, p. 190-191.

cation du privé par le public⁴². Lorsque «*love is news*», lorsque «l'amour [devient] une actualité», la recherche du bonheur, par une redéfinition de l'intimité et du concept de mariage, devient un sujet qui peut remplacer les grands événements nationaux et mondiaux en première page. Le mariage en une, ainsi proclamé par l'organe démocratique par excellence, fournit un modèle de contrat social. Ici sont rappelées, à travers l'exemplarité de la négociation dans le couple, les valeurs de libre choix, d'égalité et de contrat ouvertement discuté. La presse affiche les héros, les «leaders» de la société qui montrent la voie du progrès et le chemin des réformes. Les journaux reproduisent sous une forme figée les événements mis en image dans le film, ils sont œuvre dans l'œuvre. Cette mise en abyme, ce retour du film sur lui-même contribuent à faire ressortir le message principal des *newspaper pictures* et des films qui ancrent leur intrigue dans le monde du journalisme. Par cette action réflexive, le récit valide sa propre démarche et rappelle le caractère fondateur de la liberté d'expression aux États-Unis. Il agite le symbole de la liberté d'écrire et de penser au nez de la censure interne hollywoodienne à laquelle il doit soumettre synopsis, scénarios et films achevés. La présence de la presse dans ces intrigues sentimentales vise à rappeler qu'elle est l'incarnation du pluralisme. Car la comédie classique hollywoodienne, en particulier dans son inflexion *screwball*, est engagée dans son époque : en convoquant le cinquième pouvoir et en donnant ces représentations de nouveaux couples comme modèles d'attitude démocratique, elle renvoie l'Amérique de la censure face à elle-même.

De la vertu du pari romantique

Les genres narratifs ne disparaissent pas. Ils évoluent au gré des transformations sociétales et politiques pour continuer à remplir leur fonction sociale. Dans son approche «légitimiste» et institutionnelle, la comédie hollywoodienne classique a instauré une constante narrative transversale aux genres en posant l'importance de la presse et de ses représentants, capables d'inventer un nouveau

42. Théry, «L'Énigme de l'égalité. Mariage et différence des sexes dans *À la Recherche du bonheur*», *op. cit.*, p. 67-93.

modèle conjugal en même temps qu'ils travaillent à l'amélioration des mœurs démocratiques. Cette posture a ouvert la voie à une figuration récurrente du journalisme d'investigation et de la responsabilité politique de la presse par Hollywood. Certaines œuvres ont marqué leur époque : *All the President's Men* et *Network* lors du Nouvel Hollywood ou, plus récemment, *Frost/Nixon* et *The Pentagon Papers* et son récent remake, *The Post*⁴³. De son côté, le traitement « romantique » proclame que l'amour et le sexe sont des sujets d'intérêt général et que leur légitimation doit faire l'objet d'un affichage public. Convoquée à grands frais, la presse, ici devenue accessoire narratif et instrumentalisé, cautionne et légitime cette prise de parole. Mais dans les deux configurations, les journaux tendent aux personnages et aux spectateurs un perspicace miroir démocratique.

Expression cinématographique à l'innocence trompeuse, la comédie hollywoodienne des années 1930 s'est invitée dans le débat démocratique en livrant ses interrogations sur les questions d'intimité et d'égalité conjugale. Elle a ainsi porté sur la place publique une conversation censée rester privée. Ses meilleurs avocats furent les stars du moment qui surent incarner, en particulier dans le sous-genre du *newspaper picture*, des champions de l'idéalisme démocratique. Ces héros-citoyens, symboles du *self-made man*, y réaffirment le succès de la mixité et du brassage social, tels qu'on pouvait les représenter à cette époque, et se risquent sur le terrain de l'égalité des sexes et du travail des femmes dans un discours qui place au même rang mariage, liberté individuelle et amour.

L'amour, précisément. Soupçonné de camoufler les pires compromissions : endormissement des consciences, mensonge porté au rang de promesse par la société bourgeoise et ses journaux, si l'on s'en tient à la première analyse d'Habermas. Ou bien, au contraire, le « pari romantique », également relayé par les mêmes organes de presse, ne chercherait-il pas à s'opposer aux entreprises

43. Alan Pakula, *All the President's Men* [*Les Hommes du président*] © Warner, 1974 ; Sidney Lumet, *Network* [*Main basse sur la télévision*] © MGM, 1976 ; Ron Howard, *Frost/Nixon* [*L'Heure de vérité*] © Universal, 2008 ; Rod Holcomb, *The Pentagon Papers* [*Les Hommes du Pentagone*] © Paramount, 2003 ; Steven Spielberg, *The Post* [*Pentagone Papers*] © DreamWorks, 2017.

collectives de domination, en tant qu'expression de la résistance des individus, à travers l'intimité, à l'écrasement par le collectif ? Sans doute faut-il interpréter la presse comme un espace de négociation entre le public et le privé. Dans son exégèse de Cavell, Irène Théry souligne «le caractère double de l'être humain, à la fois public et privé». Cette caractéristique «[protégerait] l'individu démocratique de lui-même. Sa dualité le tire d'un côté vers la folie solipsiste, de l'autre vers la civilisation⁴⁴». Cette analyse a été écrite il y a près de vingt ans. On est en droit de s'interroger sur cette aptitude du journalisme à rassembler le plus grand nombre dans une vision idéalisée du corps social à une époque où les médias se rétrécissent et perdent leur dimension plurielle au profit d'une segmentation et d'une personnalisation des contenus, toujours plus soucieux de satisfaire les singularismes individuels. Le cinéma hollywoodien classique, médium dominant, verticalement intégré et fort d'un mode de diffusion unique, était en mesure d'instaurer un tel dialogue avec un public expert dont il savait évaluer les attentes.

44. Théry, «L'Énigme de l'égalité. Mariage et différence des sexes dans *À la Recherche du bonheur*», *op. cit.*, p. 90-91.

CHAPITRE 5

Les *Newspaper comedies* des années 1930-1940

La représentation des médias écrits et la transmission mimétique du désir dans le cinéma hollywoodien classique (1931-1943)

Toufic EL-KHOURY

Université Saint-Joseph de Beyrouth

Les personnages évoluant dans les milieux de la presse occupent une place de choix dans la production hollywoodienne des années 1930-1940, et plus particulièrement dans le genre comique. La cause du phénomène est avant tout professionnelle : au moment de l'introduction du parlant, une véritable « ruée vers l'or » a lieu, de la côte Est vers Hollywood. Dramaturges, chroniqueurs mais surtout journalistes de formation font le voyage vers la Californie au moment où Hollywood a un besoin urgent de professionnels à l'aise avec l'écriture de dialogues. Nous dénombrons ainsi, parmi les scénaristes qui se sont imposés dans les années 1930, une vingtaine d'anciens reporters chevronnés, auteurs de plus d'une cinquantaine de comédies en dix ans, la plupart d'entre elles situées dans le monde sensationnel, et sensationnaliste, de la presse.

D'autres raisons sont d'ordre esthétique et commercial : à la suite de la multiplication des adaptations théâtrales du répertoire européen (dont Lubitsch s'est fait l'instigateur et le spécialiste), les producteurs d'Hollywood devinent un besoin du public de s'identifier à des personnages au parler plus reconnaissable et populaire.

Ainsi, les reporters de formation, plus familiers avec les idiomes du parler américain, qu'ils reproduisent et retravaillent dans leurs scénarios, libèrent le cinéma parlant hollywoodien des conventions théâtrales, en cherchant à trouver, dans leurs recherches d'une écriture des dialogues spécifique au cinéma, un équilibre improbable entre sophistication et naturel.

Mais ce sont les représentations de la pratique journalistique et des sujets abordés qui interpellent : loin du journalisme d'investigation rigoureux, les auteurs travaillant surtout dans le genre comique privilégient la description d'une presse à scandales sans scrupules, introduisant des personnages cyniques, voire désabusés, qui s'amuse de manière effrontée, à travers un art particulier de la manipulation et un manque flagrant d'objectivité, des désirs des lecteurs. Ainsi, à partir d'un corpus réduit de comédies, identifiées comme un cycle sous la désignation informelle de *newspaper comedies*¹ (*It Happened One Night*, *Love Is News*, *The Philadelphia Story*²...), et en prenant appui sur la théorie de « médiation externe du désir » de René Girard³, nous essayons de définir la manière dont les auteurs comiques conçoivent le médium de la presse, à l'instar du cinéma, comme un vecteur complexe et ambivalent de désir.

La Transformation du personnel dramatique et des modes narratifs d'Hollywood durant les années 1930

L'apparition du sous-genre comique généralement désigné par l'expression *newspaper comedy* est intimement liée aux bouleversements du système de production hollywoodien lors de la transi-

-
1. James Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood: From Lubitsch to Sturges*, New York, Da Capo Press, 1998, p. 85.
 2. Voir la filmographie en fin de chapitre pour la liste des films étudiés et leurs références complètes.
 3. La médiation externe du désir selon Girard renvoie à la disposition d'un personnage à imiter et à se conformer aux actes d'un modèle qui n'appartient pas à son propre univers diégétique. Le rapport du sujet au modèle ne génère pas de rivalité directe entre eux, mais le conflit est en quelque sorte intériorisé (René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1999 [1961]). Girard précise par ailleurs que « le désir selon l'*Autre* est toujours le désir d'être un *Autre* » (*ibid.*, p. 101).

tion au cinéma sonore⁴. Les studios hollywoodiens cherchent immédiatement à renouveler une communauté de scénaristes peu préparée aux nouvelles exigences du parlant. Le premier réflexe des producteurs d'Hollywood est de se tourner vers la communauté théâtrale, aussi bien pour acheter en masse les pièces les plus populaires du répertoire européen ou national que pour engager, à prix d'or, les dramaturges les plus en vogue de la côte Est, en particulier les professionnels de Broadway⁵. Ainsi, Hollywood voit débarquer, en l'espace de quelques années, une génération de dramaturges qui s'associe aux cinéastes établis. À l'instar de Ben Hecht⁶ avec Howard Hawks ou de Robert Riskin avec Frank Capra, une des associations les plus productives de cette période est l'association entre Ernst Lubitsch, dont le goût pour le théâtre mitteleuropéen est connu depuis les années 1920, et Samson Raphaelson, dramaturge de Broadway. Cette association, qui s'étend de 1931 à 1948 et à travers neuf films (dont cinq avant 1934), donne naissance à un cycle de comédies fortement marquées par les traditions théâtrales comiques de l'Europe continentale.

-
4. Plusieurs *newspaper comedies* traitées ou évoquées dans cet article appartiennent également au corpus de films que Stanley Cavell désigne par «comédies du remariage» (*It Happened One Night*, *The Philadelphia Story*, *His Girl Friday*) dans son étude du genre hollywoodien des années 1930-1940 (Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur: Hollywood et la comédie du remariage*, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Cahiers du cinéma, coll. «Essais», 1993). La question de la circulation du désir au sein du couple y est longuement traitée – mais de manière sensiblement différente à l'angle privilégié dans le présent article.
 5. Ce phénomène ne s'arrête d'ailleurs pas aux dramaturges seuls, mais s'étend même aux metteurs en scène – Rouben Mamoulian et George Cukor étant deux exemples d'une transition réussie entre les deux médias.
 6. Une lettre datant déjà de 1926 de Herman J. Mankiewicz, scénariste et producteur à la MGM, à Ben Hecht, reporter puis dramaturge new-yorkais et enfin scénariste vedette, est devenue légendaire: «Acceptes-tu 300 par semaine pour travailler à la Paramount, tous frais payés? Les trois cents c'est rien. Des millions sont à gagner ici et ta seule compétition c'est des idiots. N'en parle à personne» (*«Will you accept 300 per week to work for Paramount Pictures all expenses paid? The three hundred is peanuts. Millions are to be grabbed out here and your only competition is idiots. Don't let this get around»*). Ben Hecht, *A Child of the Century*, New York, A Playbill/Ballantine Book, 1954, p. 435, cité par Régine Hollander, «Child of the Century: Ben Hecht à Hollywood», dans Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 176.

Mais les adaptations théâtrales, surtout issues du répertoire européen, connaissent immédiatement leurs limites. Les producteurs hollywoodiens continuent d'adapter en masse – un phénomène qui n'a par ailleurs jamais connu d'essoufflement. Mais désormais, ils adaptent principalement du théâtre américain⁷. Le phénomène n'est pas surprenant, les dramaturges étant initialement engagés par les studios hollywoodiens pour adapter leurs propres travaux, puis ceux de leurs confrères. Cette nouvelle génération de scénaristes va occuper une place de plus en plus prépondérante dans la redéfinition des conventions narratives hollywoodiennes.

Par ailleurs, un phénomène prend peu à peu forme : le public américain, quelque peu lassé de la reproduction à l'écran d'univers théâtraux, encense désormais des comédies et des mélodrames ancrés de manière plus précise dans la réalité américaine, et surtout dans une réalité marquée, après le Krach financier de 1929, par la précarité économique. C'est ainsi que, dans la colonie qui vient nouvellement s'installer à Hollywood, plusieurs dramaturges se démarquent par leur expérience affirmée dans le journalisme, expérience qui leur a permis d'avoir une proximité avec la rue, ainsi qu'une connaissance et une maîtrise d'un certain parler populaire américain que le public, lassé du caractère «sophistiqué» des adaptations théâtrales européennes, semblait exiger de plus en plus. James Harvey résume cette idée en affirmant :

Autant Hollywood recherchait la sophistication dans un sens, autant il la méprisait dans l'autre, et de manière probablement plus authentique. [...]. [*La newspaper comedy*] a défini le ton, le style, le «look» et le parler de la comédie hollywoodienne mieux que toute autre comédie de l'époque⁸.

-
7. Michel Ciment décrit les trois groupes qui composent la colonie de scénaristes sous contrat à Hollywood : les journalistes, les dramaturges de Broadway (dont plus de la moitié émigrent à l'ouest) et les romanciers. Michel Ciment, «En exil au paradis, les écrivains», dans Alain Masson (dir.), *Hollywood, l'âge d'or des studios : la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Autrement, coll. «Mémoires», n° 9, 1993, p. 148-155.
 8. «For just as much as Hollywood in one direction pursued sophistication, in another – and probably more authentic – spirit, it despised it. That hatred surfaced mostly in its comedies [...]. [*The newspaper comedies*] did more to define the tone and

C'est ainsi qu'une tendance apparaît dans le cinéma américain des années 1930, et de manière plus visible dans le genre comique : l'association, durant la phase d'écriture, entre un scénariste ayant une expérience théâtrale et un vétéran du journalisme, quand ce n'est pas la même personne, comme dans le cas de Ben Hecht, Charles MacArthur ou Claude Binyon. Ces associations peuvent être officielles, comme dans le cas de Charles Brackett et Billy Wilder⁹, ou officieuses, certains scénaristes effectuant des révisions non créditées des scénarios de leurs confrères, revoyant en général les dialogues. Mais elle est rendue possible grâce à la division rigoureuse des métiers à l'intérieur des studios et à l'existence dans chacune des *Majors* d'un département scénario. D'une certaine manière, le dialogue cinématographique, héritier du théâtre mais libéré de toutes les exigences spécifiques à ce médium, fruit d'une recherche paradoxale d'un équilibre entre artifice d'écriture et naturel – la vraisemblance du dialogue ne pouvant être achevée qu'à travers un travail d'élaboration complexe et un processus interminable de réécriture –, va naître dans le cadre de ces expérimentations et de ces associations.

Ces différentes raisons historiques relatives aux transformations internes du système des studios hollywoodiens pourraient expliquer, en grande partie, l'apparition régulière des milieux de la presse et de la figure du reporter dans les films des années 1930, les scénaristes situant leurs intrigues dans des environnements qui leur sont immédiatement familiers. En faisant un simple exercice de recherche en ligne, à partir du moteur de recherche IMDB, et à partir d'un seul mot-clé, «*newspaper reporter*», nous pouvons identifier,

style, the look and the sound of Hollywood comedy than any other work of its time». Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood: From Lubitsch to Sturges*, *op. cit.*, p. 85. Notre traduction.

9. Voir, pour les films écrits ou co-écrits par les scénaristes cités, la filmographie en fin de chapitre. Nous pouvons ajouter à cette liste les noms d'Herman J. Mankiewicz, Dudley Nichols, Jo Swerling, Maurine Dallas Watkins, George Oppenheimer, Lawrence Stallings, Bartlett Cormack, Ring Lardner Jr., Charles Lederer, S.N. Behrman, Jerome Chodorov, John Lee Mahin, Nunnally Johnson, plus certains chroniqueurs de l'Algonquin Table: Donald Ogden Stewart, Dorothy Parker, Robert Benchley. La plupart de ces scénaristes, quoiqu'étant arrivés à Hollywood grâce à leur expérience théâtrale, se sont initialement aiguisés les dents en tant que reporters ou chroniqueurs.

sur un total de 578 films, plus de 220 films produits entre 1931 et 1943 (c'est-à-dire 40 % du total de films traitant du sujet) se situant, de près ou de loin, dans le milieu de la presse ou ayant un personnage, au moins secondaire, de journaliste. Par ailleurs, une grande partie de ces 220 films est concentrée dans les années 1940-1943. Malgré la réserve que nous pouvons avoir envers ce moteur de recherche, cette part très élevée de productions de la période traitant du sujet mérite d'être soulignée.

Le médium de la presse écrite et l'univers auquel il renvoie semblent se prêter naturellement à la représentation et à la fiction cinématographique. «Premier médium moderne avec lequel [le cinéma] noue une alliance¹⁰», le monde de la presse, tel que traité au cinéma, se fond avec les tendances voyeuristes attribuées au médium cinématographique, mais surtout avec la volonté des studios hollywoodiens du début des années 1930, surtout la Fox et la Warner, de privilégier une écriture rapide, nerveuse, emportée. Dans ces intrigues, le parler et le débit rapide des reporters, confrontés aux problèmes de la rue, évoluant dans des intrigues construites sur des faits divers et ancrées dans une réalité immédiatement reconnaissable pour un public issu principalement de la classe moyenne inférieure¹¹, se révèlent être une alternative visuelle aux univers en huis clos hérités du théâtre.

Mais c'est le traitement particulier de ce métier et de cet univers professionnel au cinéma, dans les comédies de la période, qui intrigue. En tant que médium qui possède un évident pouvoir d'influence, la presse écrite ne se contente pas de définir les objets de désir, mais s'amuse également, comme le cinéma (pour reprendre un mot de Slavoj Žižek), à montrer comment désirer¹². Le reporter

10. Jean-Louis Leutrat, *Le Cinéma en perspective, une histoire*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 36.

11. Une étude de 1931 conclut que les familles de salariés dépensent deux fois plus pour le cinéma que les familles de professions libérales aux revenus deux fois plus élevés (Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain: cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, coll. «Langue et civilisation anglo-américaines», 1994, p. 155).

12. Dans le film qu'il présente, *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006), Slavoj Žižek affirme: «Il n'y a rien de spontané, rien de naturel, à propos des désirs humains. Nos désirs sont artificiels. Il faut qu'on nous apprenne à désirer.

retravaille et modèle les faits divers et la réalité à sa guise, sélectionnant des objets de désir spécifiques, le plus souvent des héroïnes exposées au regard public et à l'attention opprimante de la presse populaire, objets que le reporter iconise et détruit dans le même mouvement. Ainsi, si des «affinités électives» existent entre cinéma et presse, c'est surtout en tant que puissants médiateurs du désir – le reporter servant dans ce cas d'intermédiaire cynique.

Le Médium de la presse et la transmission problématique du désir

Les *newspaper comedies*, dès le début des années 1930, construisent leur univers diégétique autour du milieu de la presse, avec ses décors représentatifs et ses intrigues conventionnelles tournant autour de la chasse à l'information : les salles d'impression et de rédaction, les locaux réservés à la presse dans la prison ou au tribunal... Cet univers bien défini iconographiquement connaît un essor à partir de 1931 et du succès, aussi bien à la scène qu'à l'écran, de *The Front Page*¹³. La presse y prend le relais de la littérature comme principal vecteur moderne de désir : le sensationnalisme des titres de presse détermine les objets à regarder et à désirer – ou à ne pas désirer. La presse s'avère être un médiateur puissant bien que hautement discutable et critiqué, et s'impose comme le principal régulateur des désirs des masses, à l'instar du cinéma qui, pour les raisons professionnelles évoquées plus haut, investit en force ce médium écrit et en exploite le potentiel dramatique.

Le cinéma explicite ainsi les effets durables d'un médium sur les destinées des personnages et sur leur tendance aux dédoublements. L'influence de la presse sur les sensibilités, surtout féminines, est régulièrement évoquée. Dans *Libeled Lady* (Conway, 1936), Gladys Benton (Jean Harlow) se console dans la lecture d'un

Le cinéma est l'art pervers par excellence. Il ne te dit pas quoi désirer, il te montre comment désirer».

13. Pièce de Ben Hecht et Charles MacArthur présentée pour la première fois à Broadway entre août 1928 et avril 1929 (276 représentations), adaptée au cinéma en 1931 par Lewis Milestone, en 1941 par Howard Hawks (*His Girl Friday*) et en 1974 par Billy Wilder.

magazine intitulé simplement *Real Love Stories*, visiblement un torchon sentimentaliste se faisant passer pour une fidèle « expression du réel ». Mais l'héroïne est sans cesse rattrapée par cette réalité, plus cruelle qu'elle ne le croyait, à travers les machinations cyniques de son fiancé, rédacteur en chef d'un journal friand de scandales, et du collègue de ce dernier – qui veulent forcer la jeune femme à jouer le rôle d'une épouse bafouée dans l'affaire de diffamation qu'ils essaient d'organiser. Dans *Front Page Woman* (Curtiz, 1935), le journaliste Curt Devlin (George Brent) essaie de dissuader sa fiancée, consœur et rivale, Ellen Garfield (Bette Davis), d'assister à l'exécution d'une femme, et lui reproche d'avoir « trop lu de la littérature de presse » durant son enfance, suggérant le décalage entre la réalité d'une chose et sa représentation, mais surtout l'écart qu'il considère naturel entre le pragmatisme masculin et l'idéalisme féminin, une attitude représentative de la volonté du héros des années 1930 de prendre en charge l'éducation de la femme – comme dans *It Happened One Night* (Capra, 1934). La médiation littéraire à laquelle le héros fait allusion laisse place à une médiation sociale : il rêve de faire d'elle une femme au foyer, un être inactif et dépendant, en cherchant à rectifier son aveuglement romantique.

L'objectif des héros comiques, eux-mêmes journalistes, créateurs et destructeurs de mythes, est de se libérer des illusions créées et perpétuées par la presse, de regarder par-delà les idoles que le médium modèle et détruit dans un même mouvement, de se détacher ainsi d'une fascination mimétique qu'ils alimentent chez leurs lecteurs, au risque d'en être eux-mêmes les victimes, puisqu'il leur arrive de croire parfois aux histoires qu'ils inventent eux-mêmes (*Four's A Crowd, Love Is News, Nothing Sacred*)¹⁴.

Le cynisme des reporters envers le contenu des gros titres qu'ils rédigent et les histoires sordides ou fastueuses qu'ils aident à exagérer s'intensifie à mesure qu'ils deviennent eux-mêmes les victimes de leurs inventions, avant de se résoudre à accepter les personnes dont ils dénonçaient la vanité. Dans *Nothing Sacred*

14. On peut citer plusieurs autres titres déjà évoqués : *Libeled Lady, The Philadelphia Story, His Girl Friday, The Gilded Lily, Love On the Run, Roxie Hart...*

(Wellman, 1937), Hazel Flagg (Carole Lombard) fait croire à Wally Cook (Fredric March), un reporter peu scrupuleux, qu'elle est atteinte d'une maladie incurable due à un empoisonnement au radium. Ce dernier l'emmène à New York où l'on s'émeut et l'on compatit du sort et de la douleur d'une femme mourante qui profite des derniers jours de sa vie. Découvrant la vérité, le reporter ne peut se résoudre à détruire le mythe d'une Hazel Flagg héroïque qu'il a lui-même aidé à mettre en place. La fin du film montre les deux héros s'enfuir en laissant intact un mythe fabriqué de toutes pièces et dont ils ne cherchent plus à démonter les rouages. Manipulateurs jusqu'au bout, ils préfèrent laisser le public se complaire encore dans le récit mélodramatique et exemplaire d'une victime fictive¹⁵.

Le reporter de profession (et parfois par obligation), héros comique partagé entre une aigreur existentielle et un romantisme à fleur de peau, contribue à alimenter la fascination du lectorat pour des personnages spécifiques (« riches héritières » fantasques et imprévisibles présentées comme de parfaits objets de désir), tout en étant le premier critique du pouvoir médiatique de la presse. Il fait preuve d'un scepticisme constant envers la sincérité affective des

15. Ce cynisme affiché est une caractéristique principale de la *screwball comedy* des années 1930. Cela ressort paradoxalement quand certains cinéastes s'éloignent du sous-genre, comme Frank Capra dès le milieu des années 1930 : ses personnages, surtout féminins, se mettent désormais à s'aligner sur des représentations idéales défendues par des héros vertueux. La critique des médiations externes véhiculées par des médias laisse place en définitive à une vision de plus en plus conformiste du monde. Dans *Mr. Deeds Goes to Town*, *Mr. Smith Goes to Washington* ou *Meet John Doe*, Jean Arthur ou Barbara Stanwyck jouent des reporters durs à cuire qui doivent sans cesse revoir leurs positions féminines et professionnelles initiales : leur éducation passe par leur conversion à la vision du monde et aux schèmes sociaux véhiculés par les personnages masculins joués par Gary Cooper ou James Stewart, étrangers à l'univers journalistique. Elles doivent se désengager des nécessités de leur profession et désavouer leur attitude cynique pour trouver le bonheur. Le pragmatisme féminin du début laisse donc place à un idéalisme masculin prononcé : la rédaction par Longfellow Deeds (Cooper) de cartes de vœux ou la récitation par Jefferson Smith (Stewart) de passages de la Constitution américaine devant la statue de Lincoln, s'apparentent à un attachement exemplaire au texte et à une certaine vision idéalisée de l'Amérique. Les héroïnes abandonnent peu à peu leur mission informative, et l'illusion de l'égalité sociale par la reconnaissance professionnelle, pour espérer le bonheur privé : elles s'alignent ici sur une position radicalement différente de leurs aspirations initiales.

protagonistes féminins, personnalités fortement exposées au regard public. Dans *Platinum Blonde* (Capra, 1931), *It Happened One Night* ou *The Philadelphia Story* (Cukor, 1940), et dans la confrontation entre le journaliste cynique et la riche héritière, la question du désir originel, et original, est au cœur des débats. Le reporter, aigri et pragmatique, ne cesse de présenter la presse comme un vecteur de désir ambivalent qui ne sépare pas le vrai du faux, la franchise du mensonge, l'authentique de l'artifice. Héros récalcitrant, il voit dans l'héroïne une mystificatrice, l'objet qui nourrit le contenu du médium. Il fait ainsi de la femme une idole sans cesser de contester la validité du contenu, stigmatisant ainsi la capacité de l'héroïne à la spontanéité et au naturel. Il érige des modèles et leur jette par la même occasion la première pierre, révélant dans l'héroïne désirée une dualité problématique qui gêne toute réciprocité possible : l'image perçue et l'être réel de l'objet exposé aux désirs du public. Ainsi, il met en lumière, à travers les pratiques journalistiques, un phénomène de mimétisme d'appropriation (la capacité du médium – la presse, et par extrapolation le cinéma – à susciter des imitations), tout en prévenant contre les dangers d'un tel processus mimétique.

L'équilibre délicat entre spontanéité et imitation détermine les actions des héros comiques de la *newspaper comedy*. Dans *Love Is News* (Garnett, 1937), une riche héritière, « Tony » Gateson (Loretta Young), se venge de Steve Leyton (Tyrone Power), un reporter qui a réussi à lui soutirer des informations personnelles, en le présentant comme son fiancé, écornant ainsi sa crédibilité professionnelle, le confrontant aux conséquences de ses propres machinations et l'exposant à l'attention envahissante du monde dont elle est elle-même victime. Il tombe amoureux d'elle tout en la suspectant de manquer de sentiments vrais, de n'être capable que d'en mimer. Les hésitations du héros sont dues à la vanité dont il accuse l'héroïne, et « montrer à une femme vaniteuse qu'on la désire, c'est révéler un *soi* inférieur [...]. C'est donc s'exposer à désirer toujours sans jamais provoquer le désir¹⁶ ». Ce désir ne serait du moins pas aussi spontané que celui initialement exprimé. Le reporter réduit

16. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 128.

ainsi l'héroïne à une image, disponible aux désirs de tous et incapable d'affects : le médium de la presse réduit en effet le corps à sa représentation, à un double illusoire.

À la suite d'un quiproquo malheureux, Leyton, désireux de se venger, accepte la proposition d'un directeur de vaudeville américain pour jouer son propre rôle dans une mise en scène de sa brève histoire d'amour avec « Tony » : il se prête au jeu et répète avec une actrice jouant le rôle de l'héroïne. La vraie « Tony » débarque pour découvrir avec dégoût la transposition vaudevillesque de ses propres expériences et la trahison de Leyton. Dans une mise en abyme théâtrale, Leyton crée une distance par rapport à son objet de désir et à leur vécu commun, cherchant à dénoncer l'apparente fausseté de leur idylle. L'imitation parodique du récit amoureux en cours est un effet de miroir caractéristique du genre : elle oppose la vérité à un enchaînement d'artifices et de simulacres, où le vivre-ensemble devient une matière comique grossière.

Par un retournement final de situation, c'est « Tony » qui se doit de prouver sa disposition à la confession amoureuse et à la spontanéité. Dans la dernière scène du film, composée principalement d'un plan-séquence, elle poursuit dans la rue le héros, dont les intentions et la destination sont encore inconnues, et lui expose sa nouvelle manière de percevoir le monde et les choses. Mais cette séquence finale ne résout qu'en apparence la crise de la réciprocité : en appelant son journal pour annoncer son mariage, alors que sa fuite en avant laisse d'abord croire qu'il refuse tous les compromis que l'héroïne propose, Steve Leyton exerce dans le dernier plan sa vengeance de la même manière qu'elle a auparavant préparé la sienne, et les expose tous les deux à la communauté journalistique qui les a suivis. La résolution comique perpétue les faux-semblants entre les protagonistes, qui ne se réconcilient et ne se rejoignent que dans leur capacité à se renvoyer efficacement la balle et à se copier à l'infini.

Mais au-delà du *happy end* traditionnel, ce qui ressort est principalement la dépendance des héros de ce sous-genre comique envers des modèles, succombant à une image faussée de l'autre, subissant les illusions véhiculées par le médium de la presse tout en prenant conscience des médiations dont ils sont victimes, retardant

ainsi leur accès au bonheur. Ils révèlent, dans leurs comportements amoureux et sociaux, ce que René Girard désigne par la « médiation externe du désir¹⁷ ». La médiation externe décrit les effets d'un personnage ou d'un médium occupant une certaine position d'autorité par rapport au sujet, et qui influence ses actions avec des résultats divers, le plus souvent négatifs, voire catastrophiques. Cette médiation se caractérise donc par l'imitation de la part du sujet d'un modèle qui ne fait pas partie de sa sphère d'action directe. Le médiateur ou modèle peut être un personnage diégétique ou fantasmé par l'un des héros, voire un mode exemplaire d'existence. En littérature comme au cinéma, le modèle que le sujet cherche à imiter, et à partir duquel il veut légitimer ses actes et son entreprise héroïque, est extérieur à l'action diégétique, et ne constitue donc pas une menace directe pour le héros. L'exemple de Don Quichotte est exemplaire: le héros de Cervantès calque ses actions sur les aventures chevaleresques d'Amadis de Gaule¹⁸, héros des romans que Don Quichotte lit et absorbe jusqu'à la folie¹⁹. Le principe parodique repose sur cette surimpression de deux réalités, de deux êtres, effectif et symbolique, l'un cherchant à se modeler sur l'autre avec des conséquences plus ou moins prévisibles.

Le désir suit une logique triangulaire, le triangle comportant ici deux personnes physiques, la troisième instance étant un modèle, un idéal amoureux ou une figure exemplaire, auquel le héros cherche à se conformer. Le triangle est « virtuel » dans la mesure où le tiers n'est qu'un être idéal perçu et façonné par le sujet, mais où toute compétition est faussée, le sujet étant condamné à souffrir d'une mise en comparaison insurmontable.

Dans *The Philadelphia Story*, le reporter Mike Connor (James Stewart) est obligé de couvrir le mariage de Tracy Lord (Katharine Hepburn), une femme du monde encensée par la presse et l'objet de fascination pour beaucoup. Connor s'engage à détruire l'image « faussée » qu'a le lectorat de son journal de l'héroïne, mais se

17. *Ibid.*, p. 22-23.

18. *Ibid.*, p. 17.

19. Madame Bovary offrant pour sa part une version féminine et tragique de cette médiation.

retrouve, peu à peu, en train de succomber au charme de cette dernière, incapable de séparer l'image qu'il se fait d'elle et l'image qu'elle projette au monde. De même, l'héroïne a de plus en plus conscience que l'image idéalisée que son entourage projette d'elle lui a aliéné cet entourage même. Ces deux héros révèlent dans la comédie hollywoodienne classique une scission symbolique chez les sujets comiques entre leur être réel et leur double symbolique et fantasmé, mais aussi un renvoi à des médias artistiques introduisant dans le cinéma comique hollywoodien une dimension autoréflexive. C'est une caractéristique qui revient couramment dans le genre, et qui en révèle le caractère moderne.

L'attitude des héros comiques rappelle ce que Northrop Frye désigne, dans sa classification des mythes littéraires, par la jonction des mythos comique et ironique/satirique²⁰, puisque le héros y refuse de changer « l'esprit de la société où il se trouve », et tend au contraire « [à l'abandonner] ou [à] lui [échapper] en la laissant dans sa forme antérieure²¹ ». La résolution comique entraîne la disparition de certaines illusions, puisqu'elle dénonce l'influence des illusions romantiques sur les héros, mais fait également état des efforts de ces derniers pour s'en libérer. Chez Girard, la « médiation externe » est une composante essentielle de la fiction puisqu'elle révèle la dimension ironique dans les destinées des héros. Dans le genre comique, elle expose une vérité inhérente au processus narratif : le désir est continuellement remis en question puisqu'il ne s'exprime que par le biais de modèles, de rivaux, de créations culturelles. L'amour est malheureux en comédie comme dans le mélodrame. Mais si, dans le genre mélodramatique, le médiateur du désir, véhiculant une conception exemplaire de l'amour, offre une certaine légitimité à l'amour profane, comme l'expression presque divine de l'amour des deux amants dans *The Seventh Heaven* (Borzage, 1927) ou *You Only Live Once* (Lang, 1937), l'amour profane en comédie voit sa légitimité écornée par son imitation d'un modèle inaccessible : une supercherie est en quelque sorte mise à jour, puisque les expressions du désir deviennent les copies d'une copie,

20. Northrop Frye, *L'Anatomie de la critique*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, NRF, 1969 [1957], p. 37-40.

21. *Ibid.*, p. 219.

le résultat d'une double illusion. Ce désir sert de médiation entre le héros comique et les objets du réel, ce qui crée le décalage nécessaire au fonctionnement du comique, puisque les aspirations du sujet ne s'accordent pas à la médiocrité ni à la rationalité du monde.

Dans les comédies des années 1930-1940, la presse finit par jouer simultanément le rôle de médiateur et de pourfendeur des désirs du public, et des protagonistes. Sans être spécifique, certes, au genre comique, la médiation externe du désir en explicite pourtant un aspect important et met en lumière certains principes développés par Henri Bergson dans son étude du comique. Le philosophe se penche sur le comique de transposition qui est l'une des formes de la répétition comique. L'effet comique est obtenu par la transposition d'une « expression naturelle d'une idée dans un autre ton » ou un autre style. En se situant par rapport à deux tons extrêmes, le familier et le solennel, il définit la parodie comme la transposition du solennel au familier : « L'effet de parodie [se prolonge] jusqu'à des cas où l'idée exprimée en termes familiers est de celles qui devraient, ne fût-ce que par habitude, adopter un autre ton²² ».

La transposition parodique repose sur l'opposition la plus générale, du réel à l'idéal, « de ce qui est à ce qui devrait être », et s'effectue dans les deux directions, générant l'ironie (énoncer « ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est ») ou l'humour (décrire minutieusement ce qui est, « en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être »)²³.

À partir de deux termes dichotomiques, le solennel et le trivial, le très grand et le très petit, le meilleur et le pire, la transposition peut s'effectuer dans un sens comme dans un autre, privilégier la dégradation aussi bien que l'exagération, deux formes distinctes et complémentaires d'une certaine forme de comédie. Selon les principes de la dégradation ou de l'exagération, la transposition du solennel au familier, ou bien du familier au solennel, donne lieu donc à deux formes de comique. Dans la première, les affaires sérieuses du monde deviennent l'objet d'une vulgarisation excessive

22. Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 [1900], p. 94.

23. *Ibid.*, p. 97.

et assumée²⁴. Nous pouvons en trouver un exemple dans le vocabulaire journalistique des années 1920-1930 où sont résumées de manière dérisoire des situations complexes²⁵. Dans *Adam's Rib*, les situations quotidiennes du tribunal sont régulièrement reprises dans les journaux en de gros titres aguicheurs. Précédemment, les salles de rédaction de *Platinum Blonde*, *Libeled Lady*, *Love Is News*, sont les lieux intermédiaires où les histoires de cœur ou les affaires politiques deviennent des sujets de rhétorique comique.

Le Cinéma comme vecteur et pourfendeur des désirs

La presse écrite s'inscrit dans une tendance cinématographique de réappropriation et de distanciation critique par rapport au pouvoir d'influence des médias. Les comédies au cinéma avaient exploré les dépendances des héros comiques aux univers créés et véhiculés dans la radio, le théâtre, la littérature et même le cinéma, ce dernier médium servant de frontière fantasmatique dès *Sherlock Jr.* (Keaton, 1924). Le héros, lui-même projectionniste de cinéma et détective en herbe, se projette dans l'écran de cinéma et dans un univers fantasmé pour résoudre une intrigue dont il est victime dans sa propre réalité diégétique et incapable de s'y confronter convenablement. C'est peut-être une des premières occurrences dans le cinéma hollywoodien d'un «film dans le film» et d'un écran de cinéma présenté comme une instance mimétique²⁶. Olivier Mongin relève déjà que «de *Sherlock Jr.* au *Caméraman*, la question du cinéma est centrale dans les scénarios de Keaton. C'est dire que

24. *Ibid.*, p. 98. Bergson donne l'exemple du vocabulaire des affaires appliqué à la sphère mondaine ou privée.

25. La légende veut que Claude Binyon, journaliste pour *Variety* à Chicago, devenu ensuite le scénariste attitré de Wesley Ruggles à Hollywood, ait fameusement résumé le Krach d'octobre 1929 par le gros titre suivant : «*Wall Street lays an egg*» (expression dont l'équivalent en français serait approximativement : «Wall Street fait un flop»).

26. Même si Edwin S. Porter réalise déjà en 1902 un film de deux minutes intitulé *Uncle Josh at the Moving Picture Show*.

l'individu anonyme, celui qui ne se prend pas pour ce qu'il n'est pas, dévoile ici une autre facette de lui-même²⁷ ».

Ces nouveaux outils de communication artistiques et techniques suscitent naturellement un désir d'imitation, les comédies soulignant la manière dont ces nouvelles technologies se révèlent être de puissants médiateurs. Équivalents modernes des romans de chevalerie qui troublent l'esprit de Don Quichotte, le théâtre, la radio, et enfin la presse à sensation se développent avec le culte moderne de la célébrité. Parmi les nouvelles formes artistiques et populaires, le cinéma lui-même s'impose comme le nouveau médium de masse²⁸ et place les protagonistes dans une position passive, en spectateurs d'une action périphérique qui monopolise brièvement le récit. Se reflètent dans les images ou dans les pages d'un quotidien leurs désirs (d'être un détective, un héros romantique, une amante exotique), mais aussi les limites de ceux-ci. La médiation est ici comique dans le sens où les héros sont immédiatement rattrapés par la vanité d'une telle projection. Mongin note que *Sherlock Jr.* cherche à nuancer la projection du héros dans l'image, à lui trouver des points d'appui hors de cet «écran dans l'écran» :

Pourquoi ce retour brutal du réalisme du métier de détective, au moment même où l'imaginaire du cinéma est exhibé dans un film de Keaton? Pourquoi cette méfiance envers le rêve hollywoodien? Ce film condense la morale de Keaton, les ressorts de son comportement et les motifs qui le poussent à agir. Sherlock se donne des allures de doux rêveur, il fait penser au petit étudiant ridicule du début de *Cadet d'eau douce*, mais l'écran de cinéma lui apprend qu'il ne faut pas trop rêver²⁹.

Les héros comiques, dont font partie les reporters cyniques des années 1930, intentent «un procès à l'imaginaire, à toutes ces inventions de l'esprit qui peuvent laisser croire mensongèrement

27. Olivier Mongin, *Éclats de rire: variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, coll. «La couleur des idées», 2002, p. 88.

28. Pour les échanges professionnels entre théâtre, radio et cinéma dès le début du parlant, voir Thomas François, «Radio et cinéma», dans Alain Masson (dir.), *Hollywood, l'âge d'or des studios*, op. cit., p. 190-196.

29. Mongin, *Éclats de rire: variations sur le corps comique*, op. cit., p. 88.

que le spectacle peut se substituer à la réalité³⁰», inscrivant ainsi ces personnages comiques dans une généalogie «quichottesque». Mais les *newspaper comedies* constatent et stigmatisent par la même occasion le pouvoir de fascination des médias mis en scène. Elles illustrent le mot de Girard qui suggère qu'entre «Don Quichotte et le petit-bourgeois victime de la publicité, la distance n'est pas si grande que le romantisme voudrait le faire croire³¹».

Plus que les médias qui lui sont contemporains, le cinéma a un double rôle, artistique et idéologique. Comme le note Leutrat :

La leçon à tirer de la confrontation du cinéma avec les médias qui lui ont été contemporains est qu'il a toujours été quelque chose de plus qu'eux (une forme d'art et un exercice de la pensée), et que sa présence à leurs côtés permet de les envisager d'un point de vue critique, pour ne pas dire du point de vue d'une éthique³².

Dans les comédies hollywoodiennes, ce double rapport critique-éthique peut être perceptible dans l'intervention de médiateurs extérieurs véhiculant des manières d'aimer, de vivre et de penser. La presse, dans ce cas, joue le rôle diégétique de régulateur des passions d'une audience, à travers les manigances d'un reporter lucide, ainsi que de pourfendeur des médiations qui emprisonnent les personnages dans l'imitation de modèles illusoire.

Filmographie non exhaustive (en ordre chronologique)

Capra, Frank, *Platinum Blonde* © Columbia, 1931 (scén.: Robert Riskin, Jo Swerling et Dorothy Howell).

Milestone, Lewis, *The Front Page* © United Artists, 1931 (scén.: Bartlett Cormack, Charles Lederer, Ben Hecht et Charles MacArthur).

Capra, Frank, *It Happened One Night* © Columbia, 1935 (scén.: Robert Riskin).

Curtiz, Michael, *Front Page Woman* © Warner, 1935 (scén.: Laird Doyle, Lillie Haywarth et Roy Chanslor).

30. *Ibid.*, p. 90.

31. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 45.

32. Leutrat, *Le Cinéma en perspective, une histoire*, *op. cit.*, p. 39.

- Ruggles, Wesley, *The Gilded Lily* © Paramount, 1935 (scén. : Claude Binyon).
- Ruggles, Wesley, *The Bride Comes Home* © Paramount, 1935 (scén. : Claude Binyon).
- Capra, Frank, *Mr. Deeds Goes to Town* © Columbia, 1936 (scén. : Robert Riskin).
- Van Dyke, W.S., *Love on the Run* © MGM, 1936 (scén. : John Lee Mahin, Manuel Seff et Gladys Hurlbut).
- Boleslawski, Richard, *Theodora Goes Wild* © Columbia, 1936 (scén. : Mary McCarthy et Sidney Buchman).
- Conway, Jack, *Libeled Lady* © MGM, 1936 (scén. : Maurine Dallas Watkins, Howard Emmett Rogers et George Oppenheimer).
- Wellman, William E., *Nothing Sacred* © Selznick International, 1937 (scén. : Ben Hecht).
- Garnett, Tay, *Love Is News* © 20th Century Fox, 1938 (scén. : Harry Tugend et Jack Yellen).
- Conway, Jack, *Too Hot to Handle* © MGM, 1938 (scén. : Lawrence Stallings et John Lee Mahin).
- Curtiz, Michael, *Four's a Crowd* © Warner, 1938 (scén. : Casey Robinson et Sig Herzig).
- Jason, Leigh, *The Mad Miss Manton* © RKO, 1938 (scén. : Philip G. Epstein).
- Van Dyke, W.S., *It's a Wonderful World* © MGM, 1936 (scén. : Ben Hecht et Herman J. Mankiewicz).
- Capra, Frank, *Mr. Smith Goes to Washington* © Columbia, 1939 (scén. : Sidney Buchman et Myles Connolly).
- Cukor, George, *The Philadelphia Story* © MGM, 1940 (scén. : Donald Ogden Stewart et Waldo Salt).
- Hawks, Howard, *His Girl Friday* © Columbia, 1941 (scén. : Charles Lederer, d'après la pièce *The Front Page* de Ben Hecht et Charles McArthur).
- Cukor, George, *Two-Faced Woman* © MGM, 1941 (scén. : S.N. Behrman, Salka Viertel et George Oppenheimer).
- Stevens, George, *Woman of the Year* © MGM, 1941 (Scén. : Ring Lardner Jr. et Michael Kanin).

Hall, Alexander, *My Sister Eileen* © Columbia, 1942 (scén. : Joseph Fields et Jerome Chodorov).

Capra, Frank, *Meet John Doe* © Warner, 1942 (scén. : Robert Riskin).

Capra, Frank, *Arsenic and Old Lace* © Warner, 1942 (scén. : Julius J. Epstein et Philip G. Epstein).

McCarey, Leo, *Once Upon a Honeymoon* © RKO, 1942 (scén. : Sheridan Gibney).

Wellman, William E., *Roxie Hart* © 20th Century Fox, 1942 (scén. : Nunnally Johnson, Ben Hecht et Maurine Dallas Watkins).

Clair, René, *It Happened Tomorrow* © United Artists, 1944 (scén. : Dudley Nichols, René Clair et Helen Fraenkel).

CHAPITRE 6

L'Œuvre de Dieu, la part du diable

Le mythe du journaliste au tournant des années 1980 dans le cinéma américain

Baptiste CREPS

Université Paris-Est Marne-la-Vallée

«Dans les années 1930, même Métropolis, la grande cité, ne fut pas épargnée par la crise économique et mondiale. En ces temps de désarroi, la mission d'informer le public était assurée par le *Daily Planet*, le grand quotidien de la métropole, dont la clarté et l'honnêteté symbolisaient l'espoir pour les habitants de Métropolis¹.»

— *Superman, le film.*

«*Make America Great Again!*»

Ce slogan de campagne, parfois abrégé «*MAGA*» et créé en 1979 pour la campagne présidentielle de Ronald Reagan, fut utilisé pour la première fois lors de la convention du parti républicain pour les primaires présidentielles en 1980. L'expression

1. «In the decade of the 1930s, even the great city of Metropolis was not spared the ravages of the worldwide depression. In times of fear and confusion, the job of informing the public was the responsibility of the *Daily Planet*, a great metropolitan newspaper whose reputation for clarity and truth had become the symbol for hope in the city of Metropolis...». Richard Donner, *Superman* © Warner Bros, 1978.

apparaît ainsi sur les badges et affiches de campagne du candidat Reagan.

Utilisée à nouveau avec plus de mesure par le candidat et futur président démocrate Bill Clinton en 1992, cette formule connaît une popularité actuelle bien évidemment due au recyclage qu'en fait le milliardaire Donald Trump depuis la campagne présidentielle de 2016. Le président Trump a pris pour habitude de marteler très régulièrement cette phrase lors de ses discours ou sur les réseaux sociaux. Nombreuses sont les raisons qui ont poussé Trump à se saisir de cette locution. La plus évidente était sans doute, pour le clan Trump, la volonté de rattacher fermement un candidat dont l'orientation politique semblait insaisissable au fil des décennies – il fut aussi proche du parti démocrate que républicain selon les périodes – à l'histoire récente du parti républicain américain. Que Donald Trump souhaite nouer son image politique à celle de Ronald Reagan nous paraît d'autant plus remarquable que celle-ci est plus volontiers associée depuis deux ans à celle d'un autre président américain républicain, Richard Nixon.

Depuis le début de l'enquête Mueller sur l'ingérence russe dans les élections américaines, les comparaisons entre Trump et Nixon se sont en effet multipliées. Interrogés par CNN le 28 février 2018, les journalistes Carl Bernstein et Bob Woodward, récipiendaires du prix Pulitzer en 1973 pour leur enquête et les révélations sur l'affaire du Watergate dans le *Washington Post* en 1972, font eux-mêmes ce rapprochement, Woodward déclarant ironiquement : «Dieu merci, Nixon n'avait pas Twitter²».

De tous les adversaires de Donald Trump, la presse américaine semble ainsi être le plus tenace. Hollywood se situe sans doute en second. Une majorité écrasante des stars du *show business* s'est prononcée ouvertement contre la politique du milliardaire. Clint Eastwood, non sans une certaine retenue, Jon Voight et le chanteur Kanye West sont parmi les seules célébrités américaines influentes à avoir soutenu la candidature du président Trump.

2. L'interview peut notamment se retrouver sur le site *CNN Politics*, en ligne [<https://edition.cnn.com/videos/politics/2018/03/01/bob-woodward-carl-berstein-nixon-trump-sot-ac.cnn>].

Journalisme et cinéma, ces deux entités, sont souvent connexes aux États-Unis. Le journalisme est un sujet clé de l'histoire d'Hollywood et nombre de journalistes ont épousé à l'écran la figure du héros ou de son antagoniste. Par ailleurs, Hollywood est lié au journalisme dans le sens où l'industrie cinématographique américaine se révèle régulièrement un puissant miroir de l'actualité, pouvant aussi bien placer n'importe quelle personnalité politique sur un piédestal que mettre en lumière les scandales les plus retentissants contre le pouvoir en place. Les décennies 1970 et 1980 sont sans doute parmi les plus passionnantes à étudier de ce point de vue. Le rôle du journaliste se métamorphose au fil des ans, passant de l'enquêteur droit et intrépide à la figure du demi-dieu, avant de payer le prix d'une telle ascension et d'offrir un visage nettement moins reluisant à partir des années 1980. Cette perception évolutive du journaliste et les rapports entre le pouvoir et les médias tels que les a représentés Hollywood durant ces années vont concentrer toute notre attention. Cependant, nous ne souhaitons pas ici rendre compte d'un simple rappel historique du cinéma hollywoodien moderne. Il nous semble plus pertinent de tisser des liens entre passé et présent, non dans le but de montrer que l'Histoire n'est qu'un éternel recommencement, mais pour pousser le lecteur à construire, peut-être, sa propre réflexion sur l'actualité cinématographique et politique d'un sujet toujours à l'ordre du jour. La sortie toute récente de *Pentagon Papers* (*The Post*, 2017) de Steven Spielberg nous apparaît ainsi comme une véritable occasion pour traiter un tel sujet. Ce film juxtapose deux époques : le début des années 1970 dans lequel l'action prend place mais également, en filigrane, le temps présent. Nous ne manquerons pas d'y revenir très rapidement. Établir un parallèle entre ces deux époques, c'est précisément ce que nous souhaitons suggérer au lecteur de cet article de faire. C'est la raison pour laquelle nous ferons intervenir au fil des mots l'actualité entourant Donald Trump ou le film de Spielberg, de sorte que l'écho que produit le passé puisse se répercuter dans nos réflexions présentes et futures sur le sujet du journalisme au cinéma. De sorte, également, que l'on puisse à la fin de ce chapitre ouvrir la réflexion et répondre à ces deux questions : pourquoi Donald Trump fuit-il l'image de Nixon pour embrasser celle

de Reagan et pourquoi Spielberg assure-t-il la sortie d'un film sur le sujet des Pentagon Papers en cette fin d'année 2017 ?

***Pentagon Papers* : un prologue de Steven Spielberg**

Pentagon Papers envahit les salles obscures en décembre 2017 en sortie limitée – avec la visée de se placer dans la course aux Oscars – et en janvier 2018 pour la sortie nationale. D'un point de vue analytique, il y aurait beaucoup à dire sur ce film dans une perspective d'histoire des formes hollywoodiennes. Nous ne nous y attardons pas, mais nous pouvons tout de même schématiquement dégager du film le dessein d'embrasser, dès l'ouverture en pleine guerre du Vietnam, une esthétique héritée de la période du Nouvel Hollywood : la caméra est portée et, d'apparence, moins stable et maîtrisée que d'ordinaire chez Spielberg ; l'effet de grain prononcé rappelle la pellicule d'époque et l'utilisation de la musique de Creedence Clearwater Revival, groupe phare de cette période aux États-Unis, renvoie à l'exploitation de la musique pop et rock par le cinéma hollywoodien à travers, par exemple, des films de guerre aussi variés que *MASH* (Robert Altman, 1970), *Le Retour* (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978) ou *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) et des artistes tels Johnny Mandel, Buffalo Springfield ou The Doors. Le choix de Creedence Clearwater Revival peut également évoquer *Forrest Gump* (1995) de Robert Zemeckis dont Spielberg fut le mentor et reste un proche.

En termes d'image, la colorimétrie paraît volontairement délavée et, dans une sorte de symbiose artistique, renvoie autant au travail de Spielberg et de son directeur de la photographie Janusz Kaminski sur un film comme *Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) qu'à l'imagerie souvent terne des films de la période.

Puis viennent la lumière, l'espace urbain, la famille et le fédéralisme à l'américaine : Washington. Le film donne la part belle aux intérieurs des bureaux, maisons ou bâtiments officiels de la ville à la manière d'une œuvre de studio de l'époque classique. La personnalité de Spielberg s'exprime cependant par le dynamisme d'une scénographie qui vise à placer le spectateur autant que les personnages en mouvement dans son cadre : la caméra est presque

toujours mobile. Le plan-séquence vient défier le champ-contre-champ à la manière de certains grands maîtres classiques. On pense à Hitchcock, mais Spielberg cite volontiers Frank Capra et *La Vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, 1946) comme référence lorsqu'on évoque le dynamisme dans le plan et le découpage de ses films³.

Enfin, *Pentagon Papers* se clôt dans la pénombre de l'immeuble du Watergate, contrastant assez fortement avec la grande luminosité du reste. L'épilogue reconstitue très fidèlement le prologue des *Hommes du président* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976) : cinq personnes entrent par effraction dans le quartier général du parti démocrate, situé dans l'immeuble du Watergate à Washington. Un gardien de sécurité découvre une porte déverrouillée, refermée avec du ruban adhésif. Il prévient la police, qui se rendra sur les lieux et arrêtera les cambrioleurs. Spielberg signe son crime dans un quasi retournement final : *Pentagon Papers* est un *prequel* du film de Pakula.

Peu de temps avant cet épilogue, Spielberg, à travers plusieurs séquences, se dégage de l'enquête et du reportage que constitue en grande partie le récit du film pour s'abandonner à quelques courts moments cérémonieux. Le personnage de Katherine Graham d'abord, interprétée par Meryl Streep, emprunte les escaliers du bâtiment de la Cour suprême des États-Unis et devient, le temps d'un instant, un étendard du féminisme suscitant l'admiration de la foule exclusivement féminine qu'elle rencontre. S'ensuit un discours du juge assesseur de la Cour suprême, Hugo Black, rappelant l'importance de la liberté et de l'indépendance de la presse et son rôle «de servir les gouvernés et non les gouvernants⁴». Enfin, le cinéaste sacralise un dialogue entre les personnages de Meryl Streep et de

3. Lors du *DGA 75th Anniversary Event*, un hommage fut rendu à Steven Spielberg par la *Directors Guild of America* (DGA). Interviewé par les cinéastes James Cameron, J.J. Abrams et Michael Apted, on peut le voir discuter de l'impact d'un plan-séquence de ce film sur sa manière de penser le dialogue et le dynamisme au cinéma. Cet extrait est disponible sur le site de la DGA, en ligne [<https://www.dga.org/Events/2011/08-august-2011/75th-Spielberg-Event.aspx#anchor>].

4. «The founding fathers gave the free press the protection it must have to fulfill its essential role in our democracy. The press was to serve the governed, not the governors». Steven Spielberg, *The Post* © Fox Searchlight Pictures et Amblin Entertainment, 2017, 01 :46 :00. Notre traduction, comme pour les suivantes.

Tom Hanks – Benjamin Bradlee, personnage que l'on retrouve interprété par Jason Robards dans *Les Hommes du président* – en auréolant dans le plan leur présence par un jeu de faisceaux de lumière blanche issus des plafonniers. Nous y reviendrons. Dans les trois cas, la musique de John Williams met en exergue la solennité du moment.

Alors que ces thématiques (féminisme et liberté de la presse) sont évoquées subtilement avant cet enchaînement de séquences, celui-ci fait presque penser à une morale de fin de fable. À travers ces passages empreints de symbolisme, le désir d'explicitement ce qui était alors sous-jacent apparaît bien prémédité. Spielberg ne sert pas une morale à son spectateur, il veut que son œuvre porte un message clair et affirmé : *Pentagon Papers* est en réalité un film éminemment politique.

En effet, outre un certain nombre de scandales causés par son peu de considération pour la gent féminine, Donald Trump entretient depuis son élection une relation avec la presse américaine qui tend à se désagréger. Si l'on rappelait l'emploi régulier de l'expression «*MAGA*», «*Fake News*» viendrait certainement en second dans la liste des locutions les plus employées par le milliardaire. Tenant peut-être pour exception la chaîne *Fox News*, le président américain véhicule l'idée qu'il doit faire face à une conspiration de la presse américaine à son encontre. L'ensemble des grands journaux et médias américains est relégué par le Président au rang de journaux à scandale ou de tabloïds⁵. Voir le dernier Spielberg mettre en exergue le double combat de «*Kay*» Graham contre la masculinité du monde médiatique et contre la pression gouvernementale est évidemment tout sauf fortuit. Dans ses œuvres récentes, certains films sont des projets de longue date, comme *Lincoln* (2012), tandis que d'autres sont produits sous le coup de l'impulsion, à l'instar de *Cheval de guerre* (*War Horse*, 2011), dont il décida d'adapter subitement la pièce à la suite d'une représentation. *Pentagon Papers* fait partie de la seconde catégorie, Sony ayant acquis les droits du

5. Il est au passage cocasse de noter sa proximité avec *Fox News* et Rupert Murdoch, son propriétaire, alors que ce dernier est également propriétaire de journaux de type tabloïd justement, dont le plus célèbre d'entre eux : le quotidien britannique *The Sun*.

scénario écrit par Liz Hannah en 2015 et Spielberg étant attaché au projet depuis mars 2017 seulement. Spielberg, fervent soutien et généreux donateur du parti démocrate (il est notamment proche des Clinton⁶), transmet à travers ce film un message à charge contre le président américain et dresse lui-même le parallèle entre Trump et Nixon, en vertu de leur relation respective à la presse. Il n'y avait eu aucun film centré sur le sujet des *Pentagon Papers*. Adapter ce sujet en 2017 est la marque, assez singulière pour Spielberg, de la volonté d'offrir un film engagé politiquement.

Les années 2010 ne manquent pas de portraits cinématographiques, plus ou moins politisés ou iconiques, du journalisme et des journalistes. Alors que, depuis 2013 et *Man of Steel* (Zack Snyder), la figure de Superman et de son alter ego journaliste non moins héroïque, Clark Kent, est régulièrement présente sur nos écrans par le biais des différents films DC Entertainment, l'une des œuvres contemporaines les plus notables de la période faisant des médias son sujet est certainement *Night Call* (*Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014). C'est le récit d'un jeune homme, Lou Bloom interprété par Jake Gyllenhaal, qui découvre par hasard le monde du journalisme indépendant de faits divers. Le film pose clairement la question de savoir jusqu'où la presse à scandale peut aller pour exploiter le *scoop*. La réponse donnée est claire : loin. Il s'agit d'un portrait au vitriol du journalisme moderne. Le succès d'estime et commercial de *Night Call* sous la seconde mandature d'Obama nous pousse ainsi à mettre en perspective sa sortie et celle de *Pentagon Papers*, quelques années plus tard sous la présidence de Trump, avec l'impact des grands films américains sur le journalisme dans les années 1970, comme *Les Hommes du président* ou *Network : main basse sur la télévision* (*Network*, Sidney Lumet, 1976). Plus précisément, si Hollywood peut promouvoir le mythe du journalisme dans une période où celui-ci se trouve dans l'adversité face au pouvoir exécutif, *Les Hommes du président* et *Pentagon Papers* en témoignent, il

6. Au point qu'Hillary Clinton aurait fait appel à lui pour améliorer son aisance face à la caméra lors des débats de 2016, comme l'explique Edward Klein, auteur de l'ouvrage *Unlikeable: the Problem with Hillary*, au *New York Post*, en ligne [<https://nypost.com/2015/09/26/hillary-enlisted-steven-spielberg-to-make-her-more-likeable/>].

nous paraît intéressant de porter aussi notre réflexion sur la situation inverse : comment Hollywood peut-il s'attacher à démystifier ce mythe au cours de la mandature suivante ou précédente ? Si *Night Call* paraît être un choix contemporain très illustratif de cette idée, nous nous attarderons sur *Absence de malice* (*Absence of Malice*, 1981) de Sydney Pollack pour trouver son homologue durant les années Reagan. Ainsi nous souhaitons étudier s'il est possible de comprendre le désir de Donald Trump d'embrasser l'héritage reaganien en analysant l'évolution de l'image du journalisme au cinéma durant l'intervalle allant du milieu des années 1970 aux années 1980.

La Parallaxe Pakula

Entre 1971 et 1976, le cinéaste américain Alan J. Pakula forme avec *Klute* (1971), *À cause d'un assassinat* (*The Parallax View*, 1974) et *Les Hommes du président* ce que le journaliste américain Richard T. Jameson est le premier à appeler «la trilogie de la paranoïa⁷». Déjà, *À cause d'un assassinat* met en scène un journaliste face à une conspiration et à une sombre organisation (la Parallax Corporation) qui planifie des assassinats. À la fin du film, il est lui-même exécuté et une commission (référence à peine voilée à la commission Warren), plongée dans une forte obscurité, statue sur la mort du reporter et lui fait porter la responsabilité des autres homicides qui constituaient le sujet de son enquête. Pakula déclarera à ce propos que «le film représente [sa] vision de ce qui se passe actuellement dans le monde... l'individu détruit dans un dédale secret par des forces invisibles dont il n'a aucune connaissance⁸». Le sentiment de paranoïa est grandissant au début des *seventies* avec l'impact de l'assassinat de JFK et l'enlisement dans la guerre du Vietnam alors que les scandales des Pentagon Papers et du Watergate s'apprêtent à faire la une de l'actualité. L'impact de ces événements sur le cinéma américain est parfaitement mis en exergue par

-
7. Richard T. Jameson, «The Pakula Parallax», *Film Comment*, vol. 12, n° 5, septembre-octobre 1976, p. 8.
 8. Alan J. Pakula cité dans Ray Pratt, *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*, Lawrence, University Press of Kansas, 2001, p. 130.

Jean-Baptiste Thoret dans ses ouvrages *26 secondes: l'Amérique éclaboussée* et *Le Cinéma américain des années 70*. Pour replacer le cinéma de Pakula et *À cause d'un assassinat*, en particulier, dans ce contexte politique et de «contre-classicisme hollywoodien⁹» dans lequel «l'image fait soudainement question», il nous faut insister sur l'atmosphère paranoïaque qui résulte de la publication par le magazine *Life* des passages les plus choquants du film d'Abraham Zapruder, dans lequel on voit le président Kennedy se faire assassiner. La commission Warren put visionner le film original, détenu par le magazine, mais lorsque le rapport de la commission est publié, certains photogrammes manquent dans le volume regroupant les prises de vues, alors que d'autres parties sont endommagées et témoignent d'une réparation de fortune. De ces amputations visibles naissent tous les fantasmes de conspirations et une propension naturelle à croire que la vérité se trouve dans ce qui est invisible ou absent. Empruntons un extrait à Thoret pour mieux comprendre le parallèle entre ce contexte et le film de Pakula :

The Parallax View travaille sur l'écart entre l'objet et sa représentation et interroge les liens unissant le visible et le réel (tout ce qui est visible n'est pas réel et vice versa) avec pour matrice invisible, le film d'Abraham Zapruder et toutes les hypothèses de lecture qu'il a suscitées [...]. C'est à l'intérieur de cette aiguille cristalline [le Space-Needle, célèbre tour à l'architecture futuriste de Seattle] et sous une lumière solaire qu'aura lieu l'assassinat d'un sénateur démocrate. Notons ici le contrepoint ironique que pose Pakula entre la transparence des lieux et l'opacité des motivations criminelles. Deux ans après *The Godfather (Le Parrain)*, Gordon Willis, qui signe la photographie du film, établit à nouveau un lien entre les activités secrètes voire mafieuses de la Parallax et une lumière largement sous-exposée. Comme l'écrit Hannah Arendt : « Plus est visible le pouvoir du totalitarisme, plus ses véritables desseins deviennent secrets. »

Lorsque Joe Frady découvre au Texas l'existence de l'organisation (une série de tracts évoquant un test de recrutement), l'action se déroule en pleine obscurité [...]. La faible luminosité empêche de

9. Jean-Baptiste Thoret, «Je suis donc j'enquête», dans Giorgio Gosetti et Jean-Michel Frodon (dir.), *Print the Legend, cinéma et journalisme*, Paris, Locarno, Cahiers du cinéma, Festival internazionale del film Locarno, 2004, p. 146.

distinguer les visages, signe plastique d'une identité imprécise [...]. En même temps, et contrairement aux entreprises mafieuses, la Parallax opère au grand jour [...]. Elle y incarne un pouvoir totalitaire, souterrain mais surpuissant, qui agit dans la doublure du pouvoir officiel et détermine son action¹⁰.

Cette idée de Thoret du visible et du réel, le concept de « parallaxe » en filigrane, transparait donc chez Pakula notamment dans l'utilisation de l'éclairage. Quoi de mieux pour établir ici le mythe du héros journaliste que de le placer au sein d'une lutte entre le bien et le mal ? L'opacité urbaine américaine est un décor parfait pour ce dessein. Chez Pakula, avec l'aide de Gordon Willis, l'esthétique est clairement héritée du film noir. Dans *Les Hommes du président*, Washington épouse la figure de la ville tentaculaire et l'idée du labyrinthe s'y impose pour les journalistes enquêteurs du *Washington Post*. Pour reprendre la prose de Nicholas Christopher, la ville de Washington devient, à l'image de la ville noire classique, « une bête avec sa propre vie qui accueille dans ses tripes la quête du héros¹¹ ». Pour Thoret :

dans les *Hommes du président*, l'envers positif de *The Parallax View* [...] [.] l'opposition lumière/obscurité retrouve naturellement son emploi métaphorique classique. La salle de rédaction, vaste *open space* où tous les bureaux communiquent, baigne jour et nuit dans une lumière blanche presque aveuglante. Dans un monde où les plus hautes autorités de l'État cultivent le secret et le mensonge, le *Post* devient l'unique lieu de vérité, une espèce de phare journalistique tentant de faire la lumière sur un pouvoir aux pratiques opaques¹².

Steven Spielberg reprendra d'ailleurs avec beaucoup de mimétisme la représentation de cette salle de rédaction dans *Pentagon Papers*, preuve supplémentaire en faveur de l'idée que ce dernier soit un *prequel* du film de Pakula.

10. Jean-Baptiste Thoret, *26 Secondes : l'Amérique éclaboussée : l'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond, 2003, p. 121-122.

11. Nicholas Christopher, *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, Emeryville CA, Schoemaker & Hoard, 2006 [1998], p. 18.

12. Thoret, *26 Secondes : l'Amérique éclaboussée : l'assassinat de JFK et le cinéma américain*, *op. cit.*, p. 122.

Dans la continuité de cette analyse esthétique, Matthew C. Ehrlich, spécialiste de la question du journalisme au cinéma, développe, dans son ouvrage *Journalism in the Movies*, le point de vue suivant :

Pakula plonge son récit presque documentaire dans une atmosphère inquiétante [...]. Alors que la salle de rédaction du *Post* est montrée dans une lumière blanche éclatante, le reste de Washington est souvent immergé dans les ténèbres. Le ton *noir* est particulièrement prononcé dans les séquences nocturnes des rencontres entre Woodward et Gorge Profonde, la dernière se terminant avec le reporter fuyant un poursuivant fantôme dans un moment de tension créé notamment par la musique inquiétante de David Shire¹³.

Le combat du journaliste devenu héros devient donc graphique avec ce contraste entre un éclat presque sacré et la nébulosité des ténèbres. Il se dessine également d'un point de vue géométrique en «restaurant une topographie classique du secret basée sur la verticalité : la salle de rédaction est perchée au dernier étage d'un immeuble, tandis que tout ce qui émane de l'administration Nixon se retrouve associé à des lieux obscurs ou souterrains, à l'image exemplaire du personnage de "Gorge Profonde", cet informateur anonyme qui ne se manifeste que dans l'ombre et à l'intérieur d'un parking sombre¹⁴».

Le Mythe du journaliste héroïque : l'œuvre de Dieu

Les *Hommes du président* propose donc un manichéisme binaire très classique. En effet, «la presse se place sans ambiguïté du côté de la vertu ; l'administration Nixon – avec la furtive et contradictoire exception de Gorge Profonde – se place sans ambiguïté du

13. «Pakula then overlaid the documentary details with an air of foreboding [...]. Whereas the *Post* newsroom was shown in brilliant white light, the rest of Washington was often shrouded in darkness. The noirish tone was especially pronounced in Woodward's nocturnal meetings with Deep Throat, the last of which ended with the reporter running from a phantom pursuer to the ominous strains of David Shire's music.» Matthew C. Ehrlich, *Journalism in the Movies*, Chicago, University of Illinois Press, 2004, p. 114.

14. Thoret, *26 Secondes : l'Amérique éclaboussée : l'assassinat de JFK et le cinéma américain*, op. cit., p. 123.

côté du vice¹⁵», ce qui amena de nombreux observateurs à remettre en question, avec raison, la portée documentaire du film pour le considérer comme une «*romance narrative*¹⁶».

Si la question du journaliste comme mythe s'impose à travers *Les Hommes du président*, c'est, comme le remarque justement Michael Schudson, spécialiste du sujet, que le Watergate représente «le mythe central du journalisme américain¹⁷». Cette recherche acharnée de la vérité et le courage des journalistes du *Washington Post* pour finalement faire tomber en disgrâce un président américain offrent au journalisme une inspiration pour être suffisamment puissant afin de justifier les protections constitutionnelles dont jouit la presse. Mais, pour Michael C. Ehrlich, le débat dépasse cette question et le mythe américain s'en voit transcendé :

The Parallax View nous parlait de l'impuissance de l'individu ; *All the President's Men* nous parle d'individus s'élevant contre le pouvoir institutionnalisé. [...] Si la mythologie américaine suggère que n'importe quel petit garçon peut grandir dans le but de devenir président, le film suggère que n'importe quel petit garçon peut grandir dans le but de renverser un président corrompu, tout particulièrement s'il est «assoiffé de justice» et qu'il possède un partenaire tout autant motivé, un rédacteur en chef intrépide et une source secrète dans un parking¹⁸.

La figure de ces journalistes intrépides, Brian McNair la catégorise, dans son ouvrage *Journalists in Film: Heroes and Villains*, comme celle de «garde-fou» [«*watchdog*»] :

-
15. «The press is unambiguously on the side of virtue; the Nixon administration – with the furtive, conflicted exception of Deep Throat – is unambiguously on the side of vice.» Ehrlich, *Journalism in the Movies*, *op. cit.*, p. 118.
 16. *Id.*
 17. «the central myth of american journalism». Michael Schudson, *Watergate in American Memory*, New York, Basic Books, 1992, p. 124.
 18. «Alan J. Pakula's *The Parallax View* told of individual powerlessness; *All The President's Men* tells of individuals standing up to institutionalized power [...] If American mythology holds that any boy can grow up to be president, the movie suggests that any boy can grow up to topple a corrupt president, especially if he is "hungry" and has an equally hungry partner, an intrepid editor, and a secret source in a parking garage.» Ehrlich, *Journalism in the Movies*, *op. cit.*, p. 120.

Dans le monde réel, comme au cinéma, l'idée du journaliste comme héros trouve sa plus pure et plus noble expression dans la figure du garde-fou [...]. Il occupe l'espace social et culturel entre l'élite gouvernante et la non-élite gouvernée ; il agit comme un médiateur ou comme un pont entre ceux qui exercent le pouvoir et ceux au nom duquel, dans une forme de gouvernement démocratique, il est censé être exercé. En ce sens, le journaliste est une figure profondément politique, appelé à être le champion du peuple, son avocat et son représentant. Il est le gardien qui s'élève [...] face aux puissants¹⁹.

Pour parvenir à ces fins, les garde-fous que sont Woodward et Bernstein (Robert Redford et Dustin Hoffman) deviennent de véritables détectives accumulant les preuves, vérifiant leurs sources avec opiniâtreté, comparant leurs notes et construisant leur dossier avec soin. Le film est d'une très limpide linéarité sur la manière dont une enquête journalistique est menée, un véritable « *master class* de technique journalistique²⁰ ».

Au-delà de toutes ces caractérisations du mythe du journaliste tel qu'il est traité dans le film de Pakula, il convient de s'intéresser à l'avis du cinéaste lui-même sur la question de la représentation du mythe américain dans son œuvre, puisque celui du journaliste lui est ici intrinsèquement lié. Pour Pierre Berthomieu, Pakula :

[...] puise dans la fabrique héroïque de l'Amérique pour la malmener. À ses yeux et à juste titre [...] [.] le *thriller* moderne doit rester, par essence, dans le territoire du mythe, avec sa stylisation et son sens de l'hyperbole. *Klute* s'apparente à un conte pervers et à

19. «In the real world, as in the cinema, the idea of the journalist-as-hero finds its purest, most noble expression in the figure of the watchdog [...] [He] has been expected to occupy the social and cultural space between governing elite and governed non-elite ; to act as a buffer, or bridge, between those who wield power and those on whose behalf, in a democratic polity, it is supposed to be wielded. In this respect the journalist is a deeply political figure, called upon to be the champion of the people, their advocate and representative. He is the standing guard [...] over the powerful.» Brian McNair, *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010 [1988], p. 57.

20. «a master class in journalistic technique.» *Ibid.*, p. 61.

cause d'un assassinat emprunte par exemple des codes du western, de l'Americana, d'une Amérique jugée perdue²¹.

Berthomieu de citer ensuite directement Alan J. Pakula :

Ma première idée était de traiter le film avec le style des affiches illustrées. Un style américain baroque. [...] C'est la technique à la Hitchcock : si on fait un film qui se passe en Suisse, on met un coucou et des chocolats. Pour l'Amérique, on met des images de golf, de gamins avec des têtes de vignettes illustrées et la tour de Space needle [...]. J'ai essayé de multiplier les éléments du mythe américain et de son idéal de machisme²².

Dans la continuité de la vision du garde-fou, du gardien de la liberté, du journaliste-héros mais également d'un certain manichéisme, la figure du journaliste se retrouve propulsée sur un piédestal plus liturgique encore à travers la place symbolique qu'elle occupe dans le *Superman* (1978) de Richard Donner.

Ainsi, deux ans après *Les Hommes du président*, le paysage hollywoodien a subi une nouvelle métamorphose. Le temps du « contre-classicisme » et du Nouvel Hollywood touche à son terme. Le retour d'un indéniable goût classique, dans lequel s'inscrit *Superman*, s'impose dans cette fin de décennie :

Si l'héritage du spectacle et des genres reste primordial [aux yeux de cinéastes comme Spielberg, Lucas ou Coppola], l'âge du cinéma hollywoodien qui s'inaugure avec *Rencontres du 3^e type* (*Close Encounters of the 3rd Kind*), *La Guerre des étoiles* (*Star Wars. A New Hope*) ou *Apocalypse Now* et *Coup de cœur* (*One from the Heart*), qu'il soit néo-classique pour les uns ou post-classique et post-moderne pour les autres, affiche avant tout une ambition de synthèse, de progrès et de stade spirituel : un âge métaphysique se reconstruit de lui-même, pleinement puisque consciemment, ouvert sur l'aventure du cosmos, le sens du mystère, l'embrassement d'époques entières, de mondes entiers, du temps lui-même, et même un pari sur les images de l'au-delà. Sous l'influence et le modèle de Francis Coppola et George Lucas, les années 1978-2000 voient l'avènement d'un rêve de cinéma-

21. Pierre Berthomieu, *Hollywood, le temps des voyants*, Pertuis, Rouge Profond, 2011, p. 279.

22. Jared Brown, *Alan J. Pakula. His Films and His Life*, New York, Back Stage Books, 2005, p. 136, cité par Pierre Berthomieu, *Hollywood, le temps des voyants*, op. cit., p. 279.

spectacle, de cinéma populaire expérimental qui peut apparaître comme un aboutissement de l'histoire hollywoodienne²³.

Sorti en 1978, *Superman* est un film tout à fait emblématique de ce nouvel âge du cinéma hollywoodien décrit par Pierre Berthomieu. Le mythe américain, les codes du western et de l'Americana évoqués précédemment s'y affirment dans la partie se déroulant à Smallville, dans la campagne des Kent.

La métaphysique qu'évoque Berthomieu y est, elle, présente dès les majestueux crédits d'ouverture terminés. Porté par un final musical de John Williams en hommage à *Ainsi parlait Zarathoustra* (*Also sprach Zarathustra*, Richard Strauss, 1896), Richard Donner amène son spectateur sur la planète Krypton en évoquant symboliquement *2001, l'Odyssée de l'espace* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) : la planète est rouge comme l'œil de HAL et les distorsions des couleurs et de l'image de ce fameux générique renvoient directement à la partie expérimentale du métrage de Kubrick. Pourquoi insister sur ce lien ? Parce que le film de Kubrick tente de faire ressentir, plus que de chercher à les expliquer, les origines et la prochaine étape de l'évolution de l'espèce humaine. Dans un élan métaphysique, le film propose à travers diverses représentations (du monolithe à l'enfant-lumière en passant par la porte des étoiles) un voyage vers l'inexplicable, vers ce qui est céleste. Ce n'est donc pas un hasard si la figure du père de Superman, Jor-El, incarné par Marlon Brando, apparaît dans un élan kubrickien au début du film de Donner. Comme le remarque Berthomieu, « plusieurs fois Brando sera, dans cette période, l'incarnation mythique de Dieu et de son pouvoir, de Don Corleone au Kurtz d'*Apocalypse Now*, involontairement annoncé par le Jor-El de *Superman*, grand sage de Krypton et père du Messie envoyé pour aider les Terriens²⁴ ». Dans une métaphore à peine voilée, Donner fait de Superman le fils de Dieu. Le journaliste est donc promu, à Hollywood, du stade de héros grec à la figure divine en l'espace de deux ans, à l'image d'Hercule mais sans ses douze travaux. Zack Snyder insistera encore davantage sur cette idée dans *Man of Steel*

23. *Ibid.*, p. 41.

24. *Ibid.*, p. 473.

et sa suite, *Batman v Superman: L'aube de la justice* (*Batman v Superman: Dawn of Justice*, 2016), où l'idole Superman devient déchue pour une partie de la population, dont le personnage de Batman. L'inscription «faux dieu» («*false god*») est même visible sur une statue érigée en l'honneur du superhéros et rappelle en filigrane les «*fake news*» brocardées régulièrement sur le compte Twitter de Trump.

Au-delà du héros en lui-même, c'est le journalisme tout entier qui devient symbole d'espoir et défenseur de la justice. Comme l'illustre l'épigraphe de notre texte, qui ouvre le film de 1978 avant de s'effacer dans un spectaculaire effet de fondu pour le générique, le *Daily Planet* est emblème d'honnêteté et de droiture. Ce qu'il suscite trouve un écho graphique avec l'insigne que Superman porte sur son costume, le «S», qui signifie, dans la langue de krypton, «espoir». Quelle représentation plus vertueuse de l'image du journalisme que celle proposée dans *Superman* peut-on trouver? Le mythe du journalisme y est à son firmament. Il est l'œuvre de Dieu.

«Journalisme bas de gamme» et erreur de parallaxe : la part du diable

Ainsi, la chute n'en sera que plus violente. Dès 1976, parallèlement au film de Pakula, *Network* déplace l'idée de la conspiration et de l'organisation secrète qui va jusqu'à fomenter des assassinats vers la sphère médiatique. La compagnie maléfique souterraine s'incarne cette fois-ci au travers du conglomérat CCA, qui rachète le réseau télévisé UBS. La menace est toujours voilée et ne s'incarne pas encore au grand jour à travers une figure machiavélique toute puissante. C'est ce que proposera par exemple Roger Spottiswoode en 1997 via l'opus de James Bond qu'il réalise, *Demain ne meurt jamais* (*Tomorrow Never Dies*), dans lequel le personnage d'Elliot Carver, interprété par Jonathan Pryce, est un puissant magnat de la presse dirigeant l'empire médiatique du Carver Media Group Network (CMGN). La figure de Carver s'inspire librement de Rupert Murdoch, dont on a signalé précédemment²⁵ la proximité

25. Voir, ci-dessus, note de bas de page n° 5.

avec Donald Trump. Dans *Network*, le diable a mille visages, couverts par le masque des médias. Le présentateur du journal de télévision, Howard Beale (Peter Finch), qui exhorte les spectateurs à se rebeller contre le système en subira les conséquences dans un final funeste à l'instar du reporter Joseph Frady (Warren Beatty) dans *À cause d'un assassinat*.

Si ces exemples frontaux (*Network* et *Demain ne meurt jamais*) paraissent expliciter à merveille une vision bien plus pessimiste du journalisme, c'est plutôt dans une certaine tendance du journalisme à l'orée des années 1980 et de l'avènement de Ronald Reagan que la part du diable va véritablement s'exprimer. Dans le chapitre «Myth and Antimyth in Contemporary Film²⁶» de *Journalism in the Movies*, Matthew C. Ehrlich revient sur l'évolution du journalisme américain dans les décennies post-Watergate et met en relief l'impact du câble, du satellite puis d'Internet sur les journaux traditionnels et le journalisme d'investigation :

De vénérables journaux de presse écrite ont passé l'arme à gauche. Les grands réseaux de télévision des *majors* devinrent la propriété de nouvelles corporations, qui imposèrent des coupes dans les budgets et des licenciements dans les départements du traitement de l'actualité, pendant qu'elles demandaient plus d'attention sur l'actualité à la marge.

Prêts à tout pour retenir les lecteurs et spectateurs qui leur restaient, beaucoup de médias eurent recours à une vieille stratégie : tomber dans le bas de gamme. Des récits de tabloïd comme ceux d'Amy Fisher, O. J. Simpson et Monica Lewinsky dominèrent désormais l'attention du public. [...] Le co-auteur de la plus grande investigation journalistique jamais contée, Carl Bernstein, accusa les médias d'aider à propager une «culture de l'idiotie» et «une machine à scandale affamée de sensationnel et de célébrités qui consume le journalisme respectable»²⁷.

26. Ehrlich, *Journalism in the Movies*, *op. cit.*, p. 132-165.

27. «Venerable newspapers passed from the scene. The major television networks came under new corporate ownership that imposed budget cuts and layoffs on the news divisions while demanding that they pay more attention to the bottom line. / Desperate to hold the readers and viewers they still had, many news outlets resorted to an old strategy: going downmarket. Tabloid-like stories such as Amy Fisher, O. J. Simpson and Monica Lewinsky dominated public attention. [...] The

La descente aux enfers du journalisme américain est enclenchée. Le résultat est aux antipodes de ce qui était véhiculé par *Les Hommes du président* et *Superman* : une vision, pour reprendre les mots de Michael Schudson, du « Watergate au sein du journalisme²⁸ » dans laquelle la presse trompe le public innocent, certains faits divers relatés étant entièrement fictifs²⁹. Ainsi, la presse devient l'antagoniste et les médias, exactement ce que *Network* avait prophétisé. Les films hollywoodiens allaient ainsi faire la part belle aux journalistes pour leurs rôles de *bad guy* et de manipulateurs comme peuvent l'illustrer pour la décennie 1990, outre l'exemple d'Elliot Carver, le personnage de Suzanne Stone Maretto, apprentie « prête à tout » pour parvenir à ses ambitions, interprété par Nicole Kidman dans *Prête à tout* (*To Die For*, Gus Van Sant, 1995), et celui de Max Brackett (Dustin Hoffman) dans le *Mad City* (1997) de Costa-Gavras, reporter vétérán déchu, opportuniste et sans scrupules dont les remords subviendront bien trop tardivement pour une éventuelle rédemption. Là encore, la porosité du cinéma américain au contexte socio-politique et médiatique apparaît limpide : les films hollywoodiens sont directement en prise sur le contexte journalistique et l'imaginaire du journalisme y évolue dans un lien étroit avec le discours ambiant sur la presse et les scandales.

Aux rayons des films présentant un portrait détaillé de cette presse versant dans le scandale figure *Absence de malice* (*Absence of Malice*), film de Sydney Pollack de 1981 – date qui sert d'autant mieux notre réflexion qu'elle marque le début du premier mandat Reagan. Il faut de prime abord concéder, comme le fait remarquer

co-author of the greatest investigative story ever told, Carl Bernstein, attacked the media for helping propagate an “Idiot Culture” and “a ravenous celebrity-and-sensationalism-and-scandal machine that is consuming decent journalists”. » *Ibid.*, p. 132.

28. Schudson, *Watergate in American Memory*, *op. cit.*, p. 109.

29. Ehrlich cite le cas du *Washington Post*, devenu le quotidien le plus respecté des États-Unis, qui fut contraint de retourner un Prix Pulitzer pour l'histoire totalement fabriquée de Janet Cooke et de son enfant héroïnomane en 1981. Il explique également qu'en 2003, le *New York Times* avait admis que le reporter Jayson Blair avait inventé des faits divers similaires. Voir Ehrlich, *Journalism in the Movies*, *op. cit.*, p. 132.

justement Brian McNair, que le portrait du journaliste comme scélérat ne date pas d'hier :

Il est vrai de dire que la majorité des portraits passés ont été « positifs » [...]. Nous devrions cependant réaliser que les représentations passées du journalisme qui sont aujourd'hui les plus prisées de la critique et des observateurs, incluant les journalistes eux-mêmes, comportent des rôles de *villains* tout à fait mémorables. Des *villains* dominent trois des classiques les plus incontestables du genre – *Citizen Kane*, *Ace in the Hole* et *Sweet Smell of Success*. Charles Foster Kane commence sa vie à l'écran comme une victime, puis devient un jeune idéaliste, puis un cynique monstrueux. Chuck Tatum dans *Ace in the Hole* est le genre de journaliste pour lequel le terme « reptile » semble entièrement approprié, tandis que J. J. Hunsecker dans *Sweet Smell of Success* se situe au-delà de toute rédemption possible. Tous sont des personnages captivants, mais pourris jusqu'à la moelle³⁰.

Absence de Malice exprime pleinement cette part du diable qui dévore le journalisme des années Reagan et le fait sombrer dans la presse à scandale, tout comme *Night Call* s'emparera du sujet en 2014 dans un contexte sensiblement différent. Dans sa représentation antagoniste de la presse, il « résume parfaitement les sentiments anti-presse de l'ère post-Watergate³¹ », selon les mots de Schudson. Dans ce film, le FBI compromet un homme innocent, Michael Colin Gallagher (Paul Newman), bien que ce dernier soit neveu d'un baron de la mafia locale, et manipule une journaliste en recherche de *scoop*, Megan Carter (Sally Field), dont les articles sensationnels auront

30. «If it is true to say that the majority of past representations have been “positive” [...] we should take note that the past portrayals of journalism which are today most highly valued by critics and commentators, including journalists themselves, feature some memorable villains. Villains dominate three of the undisputed classics of the genre – *Citizen Kane*, *Ace in the Hole* and *Sweet Smell of Success*. Charles Foster Kane begins his screen life as a victim, then becomes a youthful idealist, then a cynic and a monster. Chuck Tatum in *Ace in the Hole* is the kind of journalist for whom the term “reptile” seems entirely appropriate, while J. J. Hunsecker in *Sweet Smell of Success* is entirely beyond redemption. All are compelling characters, but rotten to the core.» McNair, *Journalists in Film: Heroes and Villains*, *op. cit.*, p. 49.

31. «the movie perfectly encapsulates the anti-press sentiments of the post-Watergate era». Schudson, *Watergate in American Memory*, *op. cit.*, p. 120.

des conséquences dramatiques. Une amie de Gallagher, institutrice, se suicidera après avoir lu l'un d'entre eux.

Pollack prend le contrepied de Pakula et «le film semble diamétralement s'opposer à *All the President's Men*. Au lieu de démasquer les abus institutionnels, le journal devient un de leurs outils; au lieu de sauver la république, il détruit une femme pathétiquement vulnérable³²». Le film semble être le reflet malin du film de Pakula. Esthétiquement, la salle de rédaction du journal est très proche de celle du *Post* dans le film de Pakula. Néanmoins, Benjamin Bradlee, le rédacteur en chef très rigoureux sur la vérification des sources et des informations, mais bienveillant, incarné par Jason Robards chez Pakula ou Tom Hanks dans la version Spielberg, trouve son pendant négligent voire arrogant avec celui d'*Absence de malice*, McAdam (Josef Sommer). Il ne se demande pas pourquoi le FBI est si prompt à glisser des informations dans son journal. Il explique même «que si l'on essaie de comprendre pourquoi les gens divulguent des informations aux journaux, on ne publiera plus que mensuellement³³». Plus directement, l'avocat du journal exprime dans la première partie du récit la part de vice que dénonce le film :

Ce que je vous dis, c'est que la véracité de votre récit n'est pas pertinente. Nous ne savons absolument pas si l'histoire est fausse, par conséquent, c'est un cas d'absence de malice [*we're absent of malice*]. Nous avons été tous les deux raisonnables et prudents, par conséquent, nous ne sommes pas négligents. Nous pouvons dire ce que nous voulons à propos de M. Gallagher. Il est impuissant et ne peut nous nuire. La démocratie est servie³⁴.

32. «The movie seems almost diametrically opposed to *All The President's Men*. Instead of unmasking institutional abuses, the newspaper becomes a tool of them; instead of saving the Republic, it destroys a pathetically vulnerable woman.» Ehrlich, *Journalism in the Movies*, *op. cit.*, p. 134.

33. «If we try to figure out why people leak stories, we'll publish monthly.» Sydney Pollack, *Absence of Malice* © Columbia Pictures, 1981, 00:13:09.

34. «I'm telling you that the truth of your story is irrelevant. We have no knowledge the story is false, therefore, we're absent of malice. We've been both reasonable and prudent, therefore, we're not negligent. We may say whatever we like about Mr. Gallagher. He is powerless to do us harm. Democracy is served». *Absence of Malice*, *op. cit.*, 00:14:44.

Ce passage met bien en exergue toute l'arrogance et le caractère destructeur dont est capable la presse dans le film.

Le portrait de la journaliste Megan Carter est cependant plus complexe que ce que nous décrivons ici. Elle constate ses erreurs et apprend de ces dernières. Le mal que produisent ses articles la pousse à une remise en question. En ce sens, *Absence de malice* se positionne dans l'héritage du *Gouffre aux chimères* (*Ace in the Hole*, 1951) de Billy Wilder et place le personnage de Carter dans le sillage de Chuck Tatum (Kirk Douglas).

À la fin du film, Carter dicte sa version de sa relation avec Gallagher – ils ont eu une aventure – à un autre reporter. À propos de celle-ci, il demande : « c'est la vérité, non ? » Carter lui répond : « non [...] Mais c'est juste [*it's accurate*] ». Ehrlich explique que :

la différence entre rendre compte avec précision [*reporting accurately*] et rendre compte de la vérité est un thème aussi vieux que le genre du film sur le journalisme lui-même. Dans *Citizen Kane*, la plupart de ce que le reporter Thompson rassemble comme informations sur Kane semble juste et superficiel, mais Thompson reconnaît qu'il n'a pas réussi à dépeindre le véritable portrait de l'homme³⁵.

La nuance est fine, mais fondamentale.

Ce décalage entre l'illusion et la notion de vérité rejoint naturellement le concept de « parallaxe », implicite aux théories de Thoret sur la transparence de l'image, avec pour film matriciel pour les années 1970 l'ingénieux *Parallax View* de Pakula. Ainsi, la parallaxe semble donc effectivement s'être déplacée, dans les années 1980, des forces obscures de l'administration Nixon ou d'organisations secrètes vers la sphère journalistique. L'expression de Schudson, « Watergate au sein du journalisme », paraît donc pertinente. Autrement dit, si la vérité est moins belle, imprimez la légende³⁶...

35. « The difference between reporting accurately and reporting truthfully is a theme as old as the journalism movie genre itself. In *Citizen Kane*, most of what the reporter gathered about Kane seemed superficially accurate, but Thompson recognized that it did not add up to a true picture of the man. » Ehrlich, *Journalism in the Movies*, *op. cit.*, p. 136-137.

36. Nous faisons bien sûr ici un clin d'œil à *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) et à sa fameuse maxime : « quand la légende

À ce propos, nous évoquions avec *Pentagon Papers*, au début de notre réflexion, un dialogue final entre Kay Graham (Streep) et Ben Bradlee (Hanks), que Spielberg sacralise par la mise en scène :

Vous savez ce que mon mari disait à propos des journaux d'actualités : il les appelait la première ébauche brute de l'Histoire [...]. Oh, nous ne le faisons pas toujours de la bonne manière. Nous ne sommes pas toujours parfaits, mais je pense que si l'on s'attache à faire le travail correctement, c'est l'idée non³⁷ ?

Ainsi, le personnage de Graham assume tout comme Carter ses «erreurs de parallaxe». On peut lire à travers ces paroles un appel à revenir aux fondamentaux à cause de l'actualité : la presse n'est pas parfaite, elle n'est pas «*absent of malice*», mais elle ne mérite pas le traitement abject qui lui est fait actuellement par le pouvoir en place. La liberté et l'indépendance de la presse doivent s'élever au-dessus des erreurs de celle-ci et du jugement lapidaire du gouvernement. Peut-être est-il préférable d'avoir foi en la légende que de lui préférer des contre-vérités. Le discours du film de Spielberg peut sans doute s'interpréter ainsi, comme témoin de l'évolution dépeinte précédemment, comme film-somme de toutes les œuvres abordées jusque-là, dans une logique bien évidemment fordienne.

Il n'existe pas, dans l'époque contemporaine, un film de fiction qui ait le rôle et l'impact qu'eut *Les Hommes du président* dans les *seventies*. En revanche, il est possible de comparer ce dernier à un film documentaire qui a fait le tour du monde en 2014, *Citizenfour* (Laura Poitras). À travers le récit d'Edward Snowden, le monde prend connaissance de l'existence de ces lanceurs d'alerte («*whistle-blowers*») qui cherchent à mettre en garde le grand public à propos de la toute-puissance des systèmes de surveillance des gouvernements et grandes entreprises. C'est sans doute le seul film contemporain qui ait porté un nouveau type de journalisme d'investigation sur un piédestal et qui motive, peut-être, Spielberg à défendre la cause du journalisme moderne.

devient réalité, imprimez la légende » [*«when the legend becomes facts, print the legend»*].

37. «You know what my husband said about the news : he called it the first rough draft of History [...]. Oh well, we don't always get it right you know. We're not always perfect but I think if we just keep on it you know, that's the job isnt it?» Spielberg, *The Post*, *op. cit.*, 01 :46:40.

À la lumière de notre réflexion, sachant Hollywood presque entièrement opposé à Donald Trump, il semble possible qu'un film comme *Night Call*, dénonçant les dérapages de la presse, dans la lignée certaine d'*Absence de malice*, ne puisse voir le jour actuellement, tant les médias semblent souffrir de la guerre avec leur Président.

A contrario, *Pentagon Papers* rencontre en 2018 un succès critique et commercial aux États-Unis et à l'international. La vision de Spielberg évoque la croyance en «la clarté et l'honnêteté» que Richard Donner attribuait au *Daily Planet* dans *Superman*, croyance qu'il faut avoir dans les grands journaux contemporains pour susciter en nous un peu d'espoir en ces temps troublés. Notre mise en perspective aura permis, nous l'espérons, de comprendre en quoi il est nécessaire pour le film de Spielberg de s'autoproclamer héritier de l'œuvre de Pakula. Plus généralement, c'est le désir de revisiter le journalisme des *seventies*, l'heure de gloire du journalisme américain, qui anime sans aucun doute le réalisateur américain dans sa quête de lauriers pour le journalisme contemporain.

De la même manière, parmi d'autres nombreuses raisons, on comprend aisément pourquoi Donald Trump cherche tant à placer son mandat dans le droit fil de celui de Reagan. Outre la personnalité de l'ancien président, c'est aussi une époque tout entière dont Trump est nostalgique. Une période où fleurissaient à foison ces fameuses *fakes news*. Un temps où l'opinion publique s'est retournée contre des médias devenus tout puissants. De McAdam dans *Absence de malice* à Elliot Carver dans *Demain ne meurt jamais*, il n'y a qu'un pas, un dangereux pas à franchir. L'évolution moderne du journalisme au cinéma semble trouver ainsi sa parfaite métaphore avec la traduction française du titre du roman de John Irving, *The Cider House Rules: L'Œuvre de Dieu, la part du diable*.

CHAPITRE 7

Métier d'homme, métier de femme ?

Le sexe (et le genre) du journalisme au cinéma

Sandrine LÉVÈQUE

Université Lumière Lyon 2, Laboratoire Triangle

Denis RUELLAN

Sorbonne-Université, CELSA – Gripic

De nombreux travaux ont mis en évidence le caractère genré du métier de journaliste. Non seulement les femmes ont été historiquement exclues de la profession, mais aujourd'hui encore les rédactions demeurent des espaces où s'opère une division sexuée et hiérarchisée des tâches qu'objectivent aussi bien les statistiques professionnelles que les analyses plus qualitatives du processus de professionnalisation journalistique en France¹ et plus généralement dans les démocraties avancées². La profession journalistique n'échappe guère à la division sexuée horizontale et verticale qui caractérise l'ensemble des secteurs professionnels. Historiquement, l'arrivée progressive des femmes dans les métiers prestigieux dont elles ont été longtemps exclues n'a pas permis de renverser les

-
1. Voir Béatrice Damian-Gaillard *et al.* (dir.), *Le Journalisme au féminin: Assignations, inventions, stratégies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
 2. On pense ici, parmi d'autres, aux contributions réunies par Cynthia Carter, Gill Branstson et Stuart Allan (dir.), *News, Gender and Power*, London, Routledge, 1998, ou plus récemment, à Caroline M. Byerly, *The Palgrave International Handbook of Women and Journalism*, New York, Springer, 2016.

normes de genre. La féminisation des groupes professionnels s'opère, classiquement, par un double processus préservant l'identité masculine du métier et les logiques de domination qui s'y exercent : d'un côté, les femmes entrent dans ces métiers par le biais de « niches » qui naturalisent la division sexuée des tâches (les magistrates sont juges pour enfants³, les femmes médecins pédiatres⁴, les femmes politiques s'occupent du *care*⁵) ; de l'autre, et c'est particulièrement vrai des pionnières, les femmes qui transgressent ne sont plus considérées comme de « vraies » femmes : elles sont le plus souvent célibataires⁶, sans enfants, souvent présentées comme des femmes « qui en ont » (sous entendu : des attributs masculins) et qui du même coup sont disqualifiées en tant que femmes. Ainsi, les journalistes femmes ont longtemps été cantonnées dans des espaces réservés (la presse dite de femmes par exemple) et lorsqu'elles se sont aventurées en dehors de ces derniers, elles ont été masculinisées, comme le montre l'iconographie rassemblée par Juliette Rennes⁷. La féminisation d'un métier, au sens quantitatif du terme, n'est donc pas forcément synonyme d'une féminisation du métier au sens qualitatif. Elle n'implique pas qu'il devient un « métier de femmes », c'est-à-dire un de ces métiers dont on peut dire « qu'ils sont “bien pour une femme” », et qui du même coup “obéissent à un certain nombre de critères, qui dessinent autant de limites », ainsi que le mentionne Michelle Perrot⁸.

-
3. Anne Boigeol, « De la difficile entrée des femmes dans la magistrature à la féminisation du corps », dans Christine Bard *et al.*, *Femmes et justice pénale : XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 363-371.
 4. Nathalie Lapeyre et Nicky Le Feuvre, « Féminisation du corps médical et dynamiques professionnelles dans le champ de la santé », *Revue française des affaires sociales*, n° 1, 2005, p. 59-81.
 5. Catherine Achin et Sandrine Lévêque, « Femmes, énarques et professionnelles de la politique. Des carrières exceptionnelles sous contraintes », *Genèses*, vol. 67, n° 2, 2007, p. 24-44.
 6. Sur la féminisation du professorat et de ses représentations (en particulier de la femme célibataire), on se reportera à Marlaine Cacouault-Bitaud, « Professeur : une profession féminine ? Éléments pour une approche socio-historique », *Genèses*, n° 36, 1999, p. 92-115.
 7. Juliette Rennes, *Femmes en métiers d'hommes. Cartes postales 1890-1930*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Éditions Bleu autour, 2013.
 8. Michelle Perrot, « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », *Le Mouvement social*, n° 140, 1987, p. 3-8.

Dès lors, comprendre ce que sont un métier de femmes et un métier d'hommes, c'est d'abord et avant tout saisir comment se forment les représentations attachées à chacune des identités professionnelles, réfléchir sur les qualités généralement attendues pour exercer ces métiers et sur la définition des rôles professionnels ainsi prescrits⁹ ainsi qu'à leur image, souvent sexuée. Cela implique de travailler sur les représentations de ce métier et de comprendre comment celles-ci sont « enracinées dans l'histoire, le symbolique et le langage » et « sont donc des constructions sociales liées au rapport des sexes¹⁰ ».

De ce point de vue et comme l'a montré Juliette Rennes à propos des professions à diplôme sous la Troisième République¹¹, la fiction, en particulier la fiction populaire (dans son étude, le théâtre et la littérature), est un espace propice à la fabrication des identités professionnelles et à l'analyse de leur transgression. Les livres et les pièces de théâtre mais aussi plus largement les représentations visuelles renseignent sur ce que doivent être les métiers et s'ils sont ou non conformes à la masculinité ou à la féminité telles qu'elles sont définies à un moment donné ; plus largement encore, ils informent sur les rapports sociaux des sexes à une époque précise. De ce point de vue, la production cinématographique offre un matériau particulièrement riche pour saisir comment se forment historiquement les représentations d'un métier dans différents espaces nationaux¹². Il ne s'agit pas bien entendu de dire ici que ces représentations ont des effets directs sur la perception que les indi-

-
9. Claude Dubar, *La Socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 1991.
 10. Catherine Achin, « Un "métier d'hommes" ? Les représentations du métier de député à l'épreuve de sa féminisation », *Revue française de science politique*, vol. 55, n° 3, 2005, p. 477-499.
 11. Juliette Rennes, *Le Mérite et la nature. Une controverse républicaine, l'accès des femmes aux professions de prestige (1880-1940)*, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 2007.
 12. Denis Ruellan, « Des reporters en plein paradoxe. Représentation au cinéma (1975-1988) », p. 17-29, dans Sandrine Lévêque, Denis Ruellan (dir.), *Journalistes engagés*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010. Sonia Dayan-Herzbrun, *Le Journalisme au cinéma*, Paris, Le Seuil, coll. « Médiathèque », 2010. Alexandra Boudet-Brugal, « Propagandes, films et guerre du Vietnam : histoires d'hommes et de femmes ou propagande du "genre" de *The Deer Hunter* (1978) à *Path to War* (2002) », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 6, n° 1, 2008, p. 263-278.

vidus ont de ce métier, ni même de penser que le cinéma serait le reflet d'une quelconque réalité, mais de comprendre, à la manière de Goffman¹³ étudiant la publicité, quelle image le cinéma donne à voir du journalisme. Il convient dès lors de montrer les récurrences des représentations de la féminité et de la masculinité qui se dégagent du corpus que nous avons choisi, mais aussi de comprendre ce que ces «ritualisations» de la féminité (et de la masculinité) nous disent plus généralement des rapports sociaux de sexe à un moment donné, et si cette image colle (ou non) aux stéréotypes de la féminité et de la masculinité à différents points du temps. Nous ne cessons donc de considérer les films, ainsi que nous y invitent Noël Burch et Geneviève Sellier, comme «des constructions culturelles et non comme des reflets de la société¹⁴», dont les représentations genrées sont irréductibles aux intentions des auteurs et dont la réception n'est en aucune façon univoque.

Notre étude s'inscrit ainsi dans une perspective située à la croisée de la sociologie du genre et de la sociologie du journalisme et de ses transformations. Elle s'insère dans des recherches plus larges portant sur la féminisation du journalisme¹⁵ et des métiers de la représentation politique en général¹⁶, et du reportage en particulier¹⁷. Pour traiter cette question, nous nous sommes appuyés sur un corpus de dix-huit films (voir tableau), principalement européens et étasuniens, pour comprendre ce qu'ils nous disent du

-
13. Erving Goffman, «La Ritualisation de la féminité», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 14, avril 1977, p. 34-50.
 14. Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 9-10.
 15. Sandrine Lévêque, «Feminization in the Professionalization of French Journalism: From *La Fronde* to *E Magazine*, or How Journalism Became a "Woman's Job"», *Laboratorium*, vol. 9, n° 2, 2017, p. 4-29.
 16. Frédérique Matonti et Sandrine Lévêque, «Fille, mère, épouse ou concubine. L'institution présidentielle à l'épreuve des rôles sociaux genrés», dans Anne-Marie Gingras (dir.), *Genre et politique dans la presse en France et au Canada*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 3-28.
 17. Einat Lachover, «The Gendered and Sexualized Relationship Between Israeli Women Journalists and Their Male News Sources», *Journalism*, vol. 6, n° 3, 2005, p. 291-311. Denis Ruellan, «Reportères de guerre», *Travail, genre et sociétés*, vol. 36, n° 2, 2016, p. 61-78. Lucie Schoch, «"I Love to Play the Bimbo Sometimes with Athletes"», *Journalism Practice*, vol. 7, n° 1, 2013, p. 96-111.

genre du journalisme et des représentations dominantes de ce métier. Le choix du corpus privilégie des œuvres de grande circulation, ayant été présentées au cinéma, à la télévision et en diffusion à la demande ; elles sont souvent le fait de réalisateurs renommés (et tous masculins, c'est un premier fait qui résulte de la sélection pourtant large). Second principe de sélection, celui de s'intéresser non pas à tous les films qui prennent le journalisme pour cadre ou les journalistes pour sujet, mais particulièrement au reporter de guerre, figure centrale et mythique du métier de journaliste, représentative de la masculinité de cette activité et du mythe qui y est attaché, incarnant des valeurs de force, de courage, d'engagement. Enfin, les œuvres sont relativement récentes : le corpus débute essentiellement dans les années 1980 à une époque où les médias, et plus largement des supports de représentation, s'intéressent aux conséquences des processus de décolonisation, de bipolarisation politique et de mondialisation des échanges économiques et culturels. La figure du reporter, de guerre notamment, permet aux œuvres d'interroger les transformations contemporaines. On peut observer deux moments, que divise la chute du mur de Berlin et des régimes prosoviétiques : avant, les films ont pour cadre des conflits résultant de l'affrontement Est-Ouest ; puis, après une pause durant la dernière décennie du XX^e siècle (avec deux films seulement, centrés sur le conflit dans les Balkans, en 1997 et 2000), ils s'imprègnent des guerres résultant des tensions entre l'Orient et l'Occident.

À partir de ce corpus et en restant attentifs aux conditions de production (entendues au sens large) des films, nous chercherons à montrer comment ces films placent au centre de leur trame narrative les rapports femmes-hommes, construisant des représentations genrées du métier de journaliste et en particulier de reporter. Nous essayerons aussi de comprendre comment évoluent et se transforment les représentations du métier de journaliste au cinéma et comment ces représentations conservent ou non des marqueurs de genre affirmés, voire stéréotypés.

Tableau du corpus

Titre du film	Sortie	Nationalité	Genre	Réalisateur
<i>Whiskey Tango Foxtrot</i>	2016	US	Biopic	Glenn Ficarra, John Requa
<i>Le Combat ordinaire</i>	2015	France	Drame	Laurent Tuel
<i>Back Home</i>	2014	Norvège	Drame	Trier Joachim
<i>Oriana Fallaci</i>	2014	Italien	Biopic	Marco Turco
<i>L'Épreuve</i>	2013	Norvège	Drame	Erik Poppe
<i>Hemingway & Gellhorn</i>	2012	US	Biopic	Philip Kaufman
<i>Forces spéciales</i>	2011	France	Guerre	Stephane Rybojad
<i>The Bang Bang Club</i>	2010	Canada	Biopic	Steven Silver
<i>Eyes of War</i>	2009	Irlande	Drame	Danis Tanovic
<i>Harrison's Flowers</i>	2000	France	Drame	Elie Chouraqui
<i>Welcome to Sarajevo</i>	1997	UK	Drame	Michael Winterbottom
<i>War Zone</i>	1987	Israël USA RFA	Drame	Nathaniel Gutman
<i>Salvador</i>	1986	UK	Drame	Oliver Stone
<i>La Déchirure</i>	1984	US	Biopic	Roland Joffé
<i>Underfire</i>	1983	US	Drame	Roger Spottiswoode
<i>L'Année de tous les dangers</i>	1982	Australie	Drame	Peter Weir
<i>Le Faussaire</i>	1981	Allemagne	Drame	Volker Schlöndorff
<i>Profession Reporter</i>	1975	US	Drame	Michelangelo Antonioni

Un corpus généré

Geneviève Sellier rappelle que les études cinématographiques, particulièrement en France, ont très longtemps été *gender blind*¹⁸, alors même qu'une immense majorité des films de cinéma ne font que décrire, quelle que soit leur intrigue explicite, les rapports hommes-femmes. Les films de journalistes, genre à part entière, n'échappent guère à cette norme. Ainsi, avant même de parler du métier de reporter de guerre et de les décrire au travail, les films de

18. Geneviève Sellier, «Gender studies et études filmiques», *Cahiers du Genre*, vol. 38, n° 1, 2005, p. 63-85.

notre corpus placent au centre de leur trame narrative les rapports sociaux de sexes dont ils ne remettent pas en cause les fondements traditionnels, qu'ils ont d'ailleurs tendance à accentuer.

Douze des dix-huit films de notre corpus ont un homme comme personnage principal. De même, les hommes occupent l'essentiel des seconds rôles. Le couple d'hommes – en particulier mais pas seulement celui formé du reporter occidental et du journaliste local – est parfois un élément central de l'intrigue, comme dans *La Déchirure*, *L'Année de tous les dangers* ou encore *Eyes of War*. *Bang Bang Club*, quant à lui, montre un groupe de quatre photographes hommes. Cette centralité du masculin se retrouve dans les conditions de production des films elles-mêmes. Décrivant des hommes entre eux, les films sont aussi tous réalisés par des hommes et très majoritairement scénarisés par eux¹⁹. On compte dans le corpus trois femmes co-scénaristes (elles ne sont jamais seules). Il s'agit d'Isabel Ellsen pour *Harrison's Flower*, de Barbara Turner pour *Hemingway & Gellhorn*, et de Kim Barker pour *Whisky Tango Foxtrot*. Deux de ces films sont inspirés de la propre trajectoire des co-scénaristes femmes, ce qui n'est sans doute pas un hasard. Leur histoire construit l'intrigue, mais elles ne sont pas autorisées à la raconter toutes seules.

Si, d'un point de vue féministe, aucun des films retenus dans notre corpus ne passerait avec succès le test de Bechdel²⁰, ils ne font finalement que reproduire une forme de «réalité» d'un métier, le reportage de guerre, qui, situé au sommet de la hiérarchie implicite

19. Cette production masculine d'une représentation du journalisme en particulier s'inscrit dans une tradition plus longue, celles «des romans du journalisme» qui ont été de la même manière largement produits par des hommes, en particulier au XIX^e siècle, et ont sans aucun doute façonné durablement les visions dominantes de la profession. Voir par exemple sur ce point Guillaume Pinson, «L'Imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX^e siècle», *CONTEXTES*, n° 11, 2012, 16 mai 2012, <http://journals.openedition.org/contextes/5306>.

20. Conçu en 1985 par Alison Bechdel, ce test repose sur trois variables: présence de deux femmes identifiables par leurs noms, dialogue entre ces deux femmes, contenu de leur interaction distinct de l'évocation d'un personnage masculin.

du journalisme, fut historiquement un bastion masculin²¹ et le demeure en partie²². Cette «réalité» s'impose d'autant plus que les scénarios de douze des dix-huit films étudiés sont inspirés d'œuvres biographiques ou romancées, écrites le plus souvent par des hommes à un moment où ils disposent d'un quasi monopole sur l'activité. C'est le cas par exemple de *Salvador*, qui raconte l'histoire de Richard Boyle, co-scénariste du film avec Oliver Stone, de *La Déchirure*, qui retrace la trajectoire au Cambodge de Sidney Schanberg, reporter au *Times*. C'est le cas aussi, dans un autre registre, de *Combat Ordinaire*, inspiré par la bande dessinée en partie autobiographique de Manu Larcenet. Si l'on ajoute à ces films ceux qui sont inspirés de faits réels, comme les biopics *Oriana Fallaci*, basés sur des interviews et témoignages de la célèbre journaliste italienne, et *Hemingway & Gellhorn*, seuls deux films peuvent être considérés comme des œuvres originales : *Back Home* et *Profession Reporter*, qui sont par ailleurs plus proches des exigences artistiques que des impératifs économiques au sein du champ cinématographique²³. Basés sur les témoignages (même romancés), les films décrivent aussi des terrains de guerre bien réels qui les inscrivent dans des réalités historiquement situées, qui évoluent d'ailleurs avec le temps et l'actualité du moment : les guerres d'Espagne, du Nicaragua, du Salvador, du Cambodge, du Liban, d'Afrique du Sud, d'ex-Yougoslavie, d'Irak et d'Afghanistan.

Cependant, si les décors changent, le propos sur les rapports entre les hommes et les femmes qui sont décrits ne semblent pas

21. Sur la construction du métier de reporter, Marc Martin, *Les Grands Reporters : les débuts du journalisme moderne*, Paris, Audibert, 2005.

22. Si les effectifs de femmes et d'hommes sont à parité parmi les jeunes reporters issus des pays européens et nord-américains, ils sont déséquilibrés à mesure que les années passent, les femmes ayant de plus grandes difficultés à concilier vies professionnelle et personnelle, la maternité constituant souvent une étape dans les carrières. De plus, la majorité des journalistes de guerre sont désormais des reporters locaux, très majoritairement masculins dans les pays du Moyen-Orient et en Afrique où ont lieu les principaux conflits. Les taux de mortalité en mission de reportage de guerre témoignent de la persistance de cette disparité : plus de neuf victimes sur dix sont des hommes. Voir Denis Ruellan, *Reportières de guerre. Goût et coûts*, Paris, Presses des Mines, 2018.

23. Sur la structuration du champ cinématographique, on se reportera à Julien Duval, *Le Cinéma au XX^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS éditions, 2016.

transformés d’un film à l’autre. Les films étudiés reproduisent pour la plupart une vision stéréotypée des rapports de genre fondés sur des rôles sociaux traditionnels et hétéronormés où le masculin, quel que soit le personnage qui l’incarne, domine le féminin.

Des rapports hétéronormés

Comme c’est le cas de nombreuses fictions²⁴, la grande majorité des films donnent ainsi à voir des rapports convenus où les rôles traditionnellement assignés aux hommes et aux femmes sont respectés, notamment par la place qu’occupent la famille et la parentalité dans l’intrigue. Si la maternité apparaît comme un élément constitutif de l’identité des femmes reportères représentées, la paternité occupe chez les hommes une place plus ambivalente. Ainsi, les films centrés sur les femmes vont faire du dilemme de la conciliation entre vie privée et vie professionnelle (et de la culpabilité qui l’accompagne) l’élément central de leur propos. C’est le cas pour *L’Épreuve*, articulé autour du conflit intérieur vécu par Rebecca entre sa famille et son métier, ou de *Back Home*, où Isabelle Reed est racontée par les hommes de sa vie (son mari, ses deux fils et son amant) et où son engagement ou son désengagement à l’égard de ses fils est vécu comme problématique. La figure de la « mauvaise mère²⁵ », celle qui abandonne ses enfants, est ainsi régulièrement mobilisée et explicitement dénoncée (aussi dans *Le Faussaire* et *Harrison’s Flowers*); celles qui restent à la maison dans l’attente du retour du reporter héros sont au contraire valorisées (*Eyes of War*; *Welcome to Sarajevo*).

D’une façon générale, les personnages féminins sont empêtrés dans leurs relations familiales : dans *Underfire*, Claire (personnage secondaire), en dépit des aventures (amoureuses) qu’elle vit succes-

24. On se reportera sur ce point aux travaux de Laetitia Biscarrat sur le caractère stéréotypé des productions télévisuelles, par exemple Laetitia Biscarrat, « Fiction, genre et pouvoir politique : L’État de Grace et la “République des mâles” », *Études de communication*, vol. 48, no 1, 2017, p. 139-154.

25. Sarah Lécossais, « Les Mères ne sont pas des parents comme les autres. Genre et parentalité dans les séries télévisées françaises », *Revue française des sciences de l’information et de la communication*, n° 4, 2014, 15 janvier 2014, <http://rfsic.revues.org/706>.

sivement sur le terrain, téléphone régulièrement à sa fille et rappelle ainsi qu'elle reste une mère. Sarah Lloyd (*Harrison's Flowers*) colle jusqu'à la caricature au rôle de mère et d'épouse exemplaire dans la première partie du film (ce qui permet de mieux mesurer la rupture qui s'opère dans la deuxième partie, située sur un terrain de guerre). Et lorsque la maternité n'est pas centrale et qu'elle est même déniée par certains personnages féminins, elle revient comme un rappel à l'ordre de l'incomplétude du personnage : c'est le cas par exemple pour Elsa Casanova, la journaliste enlevée et libérée dans *Forces Spéciales*, sommée de retourner chez elle pour faire des enfants dès qu'elle aura été sortie d'affaire par les soldats venus à son secours. C'est le cas aussi dans *Oriana Fallaci*, où la journaliste éponyme est une nullipare forcément frustrée, rappelée à l'ordre par une étudiante enceinte qui ne conçoit pas l'exercice du métier sans la maternité.

Le rapport des hommes reporters à la structure familiale est assez différent et présente plusieurs facettes. Les reporters décrits par les films ont soit un rapport relâché aux schémas familiaux traditionnels, soit pas de rapport du tout. Sydney Schanberg (*La Déchirure*), Russel Price (*Underfire*) ou Guy Hamilton (*L'Année de tous les dangers*) n'ont ni épouse ni enfant. Hemingway est bien marié au début du biopic, mais c'est un mari infidèle, comme d'ailleurs Richard Boyle (*Salvador*), qui a une double vie familiale avec femmes et enfants, une femme à San Francisco (qui le quitte) et une au Salvador (qui est dépendante de la situation). David Locke de *Profession Reporter* est quant à lui séparé de sa femme et cherche à tout prix à lui échapper. Dans *Le Faussaire*, Georg Laschen part au Liban pour faire le point sur le chaos de sa vie personnelle et son insatisfaction dans le cadre familial ; il rejoint une autre femme dont il ne supporte pas la liberté amoureuse qu'il se permet lui-même.

Lorsque la famille des reporters hommes est présente dans les films, elle intervient le plus souvent en soutien voire en réparation lorsque l'exercice du métier devient difficile. Dans *Le Faussaire*, le foyer est le havre qui permet au reporter de retrouver le sens de la vie qu'il ne rencontre pas dans ses voyages, c'est là que Pénélope l'attend fidèle (et inaccomplie quand elle est infidèle). Dans *Welcome to Sarajevo*, Michael a besoin de sa famille pour accueillir en son sein

la jeune fille qu'il souhaite faire sortir de l'orphelinat et ainsi incarner un engagement qui lui échappe dans le cadre strict du journalisme d'information. Dans *Le Combat ordinaire*, réussir à établir une relation stable avec une femme est ce qui permet au reporter de se libérer de ses angoisses profondes qui sont liées à son passé. Dans *Bang Bang Club* et dans *Eyes of War*, les photographes ne parviennent à s'équilibrer que parce qu'ils ont des compagnes aimantes qui les soignent, et celui qui n'en a pas sombre dans la dépression et le suicide (*BBC*). Les reporters qui doutent ou qui quittent le métier sont tués (David dans *Eyes of War*) ou sont contraints dans des états qui rappellent l'hystérie (c'est le cas pour Mark Walsh [*Eyes of War*] ou pour Marc Stevenson [*Harrison's Flowers*]). Incapables de maîtriser la peur en situation de danger, ils perdent alors une partie de leurs attributs masculins pour basculer dans une forme de féminité (un peu) pathologique.

Hors du schéma familial traditionnel, les rapports femmes-hommes frôlent bien souvent la caricature. Les hommes sont présentés comme actifs dans la relation de séduction, tandis que les femmes sont à l'inverse des trophées qu'il s'agit de se disputer et de conquérir : c'est le cas de la concurrence entre Yeager et Harrison (*Harrison's Flowers*) ou de celle de Russel Price et Alex Gazier (*Underfire*) qui s'exprime autant sur un plan professionnel (lorsqu'il s'agit de gagner des prix) que personnel (lorsqu'il s'agit de conquérir des femmes). Dans la relation de séduction et conformément aux attentes sociales liées à leur genre, les protagonistes féminines restent passives y compris lorsqu'elles sont incarnées par des actrices dont la notoriété dépasse très largement celle de leurs partenaires masculins. C'est le cas de Juliette Binoche (Rebecca) associée à Nikolaj Coster-Waldau (Marcus) dans *L'Épreuve*, d'Isabelle Huppert (Isabelle Reed) et Gabriel Byrne (Gene Reed) dans *Back Home*, d'Andy Mac Dowell (Sarah Lloyd), Elias Koteas (Yeager Pollack) et David Strathairn (Harrison Lloyd) dans *Harrison's Flowers*. À notoriété équivalente, c'est encore et toujours Mel Gibson (Hamilton) qui séduit Sigourney Weaver (Jill Bryant) dans *L'Année de tous les dangers*, ou bien encore Diane Kruger (Elsa Casanova) qui se trouve conquise par Benoît Magimel (capitaine Tic-Tac) dans *Forces Spéciales*.

Au-delà du rapport de séduction décrit dans les films et qui montre leur faiblesse et leur disponibilité sexuelle, les reportères apparaissent aussi comme des êtres qu'il convient de protéger y compris contre elles-mêmes; elles sont et demeurent sous protection. Le schéma s'applique de façon caricaturale dans *Forces spéciales*: Elsa Casanova prend des risques inconsidérés et presque toute une section de soldats puissants et valeureux est sacrifiée pour la sauver d'un enlèvement. Ernest Hemingway enferme Martha Gellhorn dans sa chambre, car elle n'est pas consciente des risques d'agression sexuelle en temps de guerre. Dans *War Zone*, le journaliste ne parvient pas malgré ses efforts à empêcher la panique d'une jeune Palestinienne, dont la conséquence sera mortelle, mais il réussit à sauver une infirmière israélienne (le film est en lui-même une propagande pour la politique de l'État hébreu). Les hommes sont forts et protecteurs, ils sont aussi raisonnables, alors que les femmes sont impulsives et dépendantes de leurs émotions. Ainsi, dans *Whiskey Tango Foxtrot*, Kim Baker est chaperonnée par son fixe, chauffeur et interprète afghan; médecin de formation, il sait trouver un «chouchou» pour ses cheveux au bon moment, ne pas traduire les propos insultants que son attitude irresponsable entraîne, et finalement la prévenir qu'elle est aussi dépendante aux émotions liées aux situations de violence que le sont des patients aux opiacés qu'il a eu l'occasion de traiter. Il prend d'ailleurs la décision d'arrêter de la seconder, pour se consacrer à sa famille, et la laisse ainsi livrée au danger, avant – évidemment – de se raviser pour pallier sa faiblesse.

En mettant en scène de la sorte des rapports femmes-hommes si conformes à l'ordre social traditionnel, voire de façon si caricaturale, la plupart des films de notre échantillon conduisent à présenter comme problématique l'exercice du métier de reporter par une femme. La transgression qu'ils décrivent, lorsqu'ils mettent en scène des femmes journalistes, est d'autant plus difficile à opérer qu'elle induit pour celles qui s'y engagent un arrachement aux rôles sociaux auxquels elles sont généralement assignées. Cette transgression est d'autant plus forte que les films donnent aussi à voir un exercice du métier de reporter éminemment genré, où le masculin l'emporte.

Où le masculin l'emporte

On l'a dit, les hommes sont toujours plus nombreux, en tant que personnages principaux ou secondaires, que les femmes dans l'ensemble des films de notre échantillon. Pour les hommes, l'exercice du métier est réalisé en groupe, au sein duquel les valeurs masculines (le courage, la camaraderie, le danger...) sont érigées en normes professionnelles. Les amitiés entre hommes sont très souvent décrites dans les films (*La Déchirure*, *Eyes of War*, *Hemingway & Gellhorn*, *Bang Bang Club*) alors que les femmes sont toujours les seules de leur sexe. L'homosociabilité est ainsi mise en scène et conduit à une exclusion des femmes notamment par des attitudes explicitement sexistes (blagues salaces ou attitudes à un moment ou un autre dans la plupart des films). Les femmes sont soit réduites à des rôles de faire valoir, soit contraintes d'adopter des attitudes masculines qui, en fin de compte, se révèlent forcément perdantes. Les femmes qui transgressent les rôles féminins attendus apparaissent ainsi comme des modèles négatifs, trop ambitieuses ou irresponsables, et dénoncées comme telles. C'est le cas des personnages secondaires (on pense ici à une reportère de télévision dans *Salvador* ou aux consoeurs cyniques et voyeuristes avec qui Michael Henderson se dispute dans *Welcome to Sarajevo*), mais aussi des héroïnes qui, comme Sarah Lloyd (*Harrison's Flowers*) ou Rebecca (*L'Épreuve*), font figure d'irresponsables, alors que les hommes adoptent à l'inverse des postures plus professionnelles.

Les reportères, lorsqu'elles sont les personnages principaux des films, restent des femmes d'exception au double sens du terme : elles sont exceptionnelles, ce qui signifie, comme l'écrivent Michèle Riot Sarcey et Eleni Varikas, qu'elles ne peuvent être suivies et imitées, ce qui du même coup invalide la possibilité même de la féminisation de la profession²⁶. Dans ces films, ces femmes d'exception, loin de constituer un modèle enviable, ne font que rappeler que «l'exclusion des femmes ne peut être rompue de manière socialement acceptable qu'individuellement, à titre d'exception qui

26. Michèle Riot Sarcey et Eleni Varikas, «Réflexions sur la notion d'exceptionnalité», *Les Cahiers du GRIF*, juin 1988, p. 77-89.

pour ne pas déstabiliser les statu quo, doit permettre de confirmer la règle de l'exclusion des femmes en tant que genre²⁷».

Dans *Harrison's Flowers*, Sarah rencontre Cathy (Marie Trintignant), mais la rencontre est brève. Cathy est rapidement éliminée du scénario, elle meurt subitement et sans explication. Sarah reste seule, protégée par des hommes. Dans *Hemingway et Gellhorn*, alors que le film se veut réaliste (il est entrecoupé d'archives filmiques de la guerre d'Espagne), Hemingway est entouré de tout un tas de «camarades» (le photographe Robert Capa, l'écrivain John dos Passos, le cinéaste Joris Ivens), Gellhorn est seule. Contre toute vérité historique, alors que Capa est l'un des personnages importants du film, la photo-reportère Gerda Taro n'apparaît jamais dans le film et n'est même pas évoquée, alors qu'elle pourrait incarner elle aussi une figure du reportage. Rebecca ou Isabelle Reed semblent elles aussi seules sur le terrain et lorsque cette dernière est accompagnée, c'est de son amant (qui révélera son suicide et mettra ainsi l'accent sur sa solitude). Aucun des films ne décrit une amitié (professionnelle) féminine alors que l'on voit par ailleurs que la solidarité et l'entraide sont des clefs de la survie sur le terrain. Kim Baker (*Whiskey Tango Foxtrot*) se lie avec une autre reportère, mais très rapidement celle-ci se révèle une concurrente traîtresse. Oriana Fallaci est présentée à travers les hommes qu'elle a aimés (ou n'a pas su aimer, car tous l'ont quittée), n'a aucune amie et repousse la jeune journaliste qui vient l'interviewer et lui exprime son admiration ; elle est campée en femme dure et seule. Quant à Elsa (*Forces spéciales*), elle n'est entourée que d'hommes pour qui elle est l'enjeu d'un combat à mort.

Du genre au journalisme, des transformations corrélées

L'analyse de ce corpus de films peut être prolongée par un travail plus interprétatif des représentations à propos du journalisme et de ses transformations. Si, comme on l'a dit, le genre des *journalism movies* parle plus des relations entre les femmes et les hommes (y compris en faisant briller les figures féminines par leur

27. *Ibid.*, p. 79.

absence, puisqu'elles sont toujours là, à conquérir, à sauver, à panser les blessures des héros, rarement à penser par elles-mêmes) que de journalisme, il n'en élude pas les aspects ni les évolutions, et ce qu'il avance à propos des relations de genre est à mettre en rapport avec les transformations du métier telles que les auteurs de films se les représentent.

Un regard sur l'historicité de la production des films du corpus permet le constat que l'arrivée des femmes journalistes correspond à un changement dans la description même des situations de guerre rapportées dans les films (et qui correspondent à une forme de réalité historique). Dans les années 1970 et 1980, les films étaient ainsi plus nettement politiques et interrogeaient les relations Nord-Sud (marquées par la tension Est-Ouest), la responsabilité de l'Occident dans le déroulé des guerres. Films de genre, ils sont aussi produits par des réalisateurs engagés, comme Stone, Weir, Joffé ou Schlöndorff et, porteurs d'un message doublement politique, ils posent la question de l'engagement du cinéma en même temps que celui du journaliste. À partir des années 1990 et 2000, la guerre semble devenir un prétexte, une toile de fond à des films plus introspectifs, moins analytiques et engagés sur le plan politique. C'est à ce moment-là que les femmes deviennent des héroïnes acceptables. Leur engagement professionnel n'est donc plus proprement politique mais intime et mû par des sentiments, des instincts et des passions. C'est d'ailleurs le plus souvent de cette façon que sont présentées les vocations journalistiques féminines. Alors que les hommes investissent un modèle de journaliste justicier au service

d'une cause qui les dépasse mais qui renvoie à l'intérêt général, les femmes reportères, quant à elles, semblent s'engager pour des raisons plus personnelles et intimes, ce qui d'un point de vue professionnel réduit la légitimité de leur engagement. Le métier de reporter est ici conforme à d'autres métiers²⁸ où les compétences féminines semblent naturaliser ce qui les exclut du même coup du monde professionnel auquel elles aspirent²⁹.

Il est intéressant de mettre en relation plusieurs transformations que les films tendent à montrer. Ainsi, la récurrence des rapports asymétriques entre les femmes et les hommes (ceux-ci cherchent constamment à protéger celles-là et à les conquérir, et elles sont sinon passives devant ces intentions, du moins elles finissent par baisser les bras devant tant de conviction à les entourer) est la conséquence d'une opposition entre deux conceptions culturelles de la place des femmes. *Forces spéciales* soutient explicitement que la compétition pour posséder la journaliste héroïne du film est tendue par des différences qui opposent radicalement les pays occidentaux aux nations où l'Islam est la religion dominante culturellement et politiquement. Dans *Oriana Fallaci, L'Épreuve, Back Home*, les femmes journalistes ne sont pas seulement porteuses de leur propre identité, elles véhiculent aussi celle d'un monde fragile, incompréhensif des mœurs violentes des pays qui n'ont pas la sagesse de vivre en paix. Isabelle Reed et Rebecca notamment illustrent le désarroi de l'Occident face à la barbarie des cultures africaines et orientales qui massacrent femmes et enfants par cupidité et par idéologie mortifère.

28. Sur la naturalisation des «compétences» féminines dans le monde du jazz, par exemple, on se reportera à Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS, 2007.

29. À ce sujet, Érik Neveu, «Le Genre du journalisme. Des ambivalences de la féminisation d'une profession», *Politix*, vol. 51, n° 3, 2000, p. 179-212. Marlène Coulomb-Gully et Cécile Méadel, «Jardinières et plombières. Résultats d'enquête et considérations méthodologiques sur la représentation du genre dans les médias», *Sciences de la Société*, Presses universitaires du Midi, n° 83, 2011, p. 15-35. Marie-Ève Thérenty, «LA chronique et LE reportage: du "genre" (*gender*) des genres journalistiques», *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 115-125. Béatrice Damian-Gaillard, Cégolène Frisque et Eugénie Saitta, «Le Journalisme au prisme du genre: une problématique féconde», *Questions de communication*, n° 15, 2009, p. 175-201.

Ce désarroi de l'Occident est aussi exprimé par l'intrusion de la violence dans l'univers intime. Il serait faux de prétendre qu'auparavant, à travers des personnages masculins, le cinéma n'avait exprimé que l'assurance des pays développés pour le modèle social et politique qu'ils cherchaient à imposer à travers des programmes de développement et des œuvres culturelles. C'est en partie le thème de l'errance de David Locke (*Profession reporter*, 1975), qui devient à moitié fou tant il ne comprend rien aux mondes sociaux africains dont il prétend rendre compte. *Le Faussaire* (1981) est un reporter qui prend conscience de l'imposture du journaliste dans un espace aussi étranger pour lui que le Liban. Dans *L'Année de tous les dangers* (1982), Guy Hamilton découvre la subtilité de rapports sociaux qu'il croyait binaires, le bien et le mal, le rouge et le noir. *La Déchirure* (1984) raconte la sidération après la cécité devant la violence des Khmers rouges. Mais tous ces films semblent contenir la violence et l'incompréhension qui en résultent en dehors des frontières européennes et nord-américaines : elles demeurent dans les pays où elles se produisent. Le changement s'opère avec deux oeuvres de 1997 et 2000, dont le théâtre est la Bosnie, un pays d'Europe ; la guerre se rapproche et commence à entrer dans les foyers des journalistes. Sarah Lloyd (*Harrison's Flowers*) tente d'en sauver son mari reporter, Michael Handerson (*Welcome to Sarajevo*) la contient en ramenant une jeune fille : c'est un sauvetage exclusif, une extraction qui justifie et protège la paix de son propre milieu familial.

Mais avec *Back Home* (2014) et *L'Épreuve* (2013), le registre change : la volonté de femmes d'aller rapporter à propos des lieux de violence a pour conséquence de ramener la guerre au sein de leur foyer, au cœur même du territoire à défendre, dans le lieu ultime qui jamais ne devrait être abandonné : la famille. Les deux films n'accusent pas de la même manière les reportères d'être responsables de cet envahissement ; dans le premier, le bouleversement de la famille est le résultat de l'incapacité de la journaliste à résister elle-même aux forces extérieures maléfiques (elle finit par se suicider tant elle est affectée par la violence observée et ainsi subie) ; dans *L'Épreuve*, c'est la croyance de la reportère dans la nécessité de dénoncer les injustices et dans les possibilités de les empêcher qui conduit au chaos familial et à la rupture du couple. Dans les deux

cas, les femmes sont clairement accusées d'apporter la violence dans leur foyer, et ainsi de renoncer par leur entêtement au rôle social qui leur est traditionnellement dévolu. L'analyse des transformations du journalisme, accusé d'introduire le mal au sein même de la citadelle occidentale, passe par une mise en accusation des femmes, comme si elles en étaient en définitive la cause. Elles sont présentées comme irresponsables et dénuées de sens politique ; peu capables de pondération, elles sont dominées par leurs émotions et finalement asociales. Elles ne font pas que désertir le foyer, elles le perturbent par des engagements dénués de sens.

Néanmoins, les scénarios semblent parfois ouvrir la porte à une compréhension différente des conséquences des convictions et des choix des reportères. Dans *Whiskey Tango Foxtrot*, Kim Baker construit une carrière stable de présentatrice à partir de son expérience de reportère de guerre. Alors que son compagnon ne parvient pas à se priver de la vie superficielle du correspondant de presse aux affiliations professionnelles multiples et passablement vagabond, elle représente la maturité. Elsa Casanova est sauvée par les *Forces spéciales* et en retour, elle permet le rapatriement des derniers soldats chargés de la secourir, parmi lesquels celui dont elle est tombée amoureuse et dont on peut imaginer qu'elle aura les nombreux enfants promis au cours de l'aventure par un autre militaire. De même, le plus jeune fils d'Isabelle Reed (*Back Home*) se remet bien mieux de sa disparition, car il n'a jamais formulé (comme son père et son aîné) le reproche à sa mère de ne pas assurer son rôle social. Dans *L'Épreuve*, la fille de Rebecca finit par soutenir le courage de sa mère et considérer que d'autres enfants dans le monde ont besoin de sa protection plus qu'elle-même, déjà favorisée par son lieu de vie. Autre exemple, la jeune femme qui vient interviewer la journaliste italienne (*Oriana Fallaci*) lui affirme crânement qu'elle ne voit pas de contradiction à être mère et reportère de guerre, car le père s'occupera aussi de l'enfant. Autrement dit, le cinéma, après avoir accusé les femmes d'abandon, procède à une forme de réconciliation : il prône une résilience des situations de conflit familial malgré l'incursion que les femmes ont faite dans le journalisme de la violence et qu'il a réprouvée. Et ce faisant, il renouvelle clairement leur assignation à leur rôle parental et domes-

tique. Elles sont excusées, mais bien parce qu’elles sont exceptionnelles.

Longtemps invisibles et secondaires, les femmes sont désormais au premier plan des rôles des films sur le reportage de guerre. Cette présence nouvelle est probablement liée à l’évolution de la sociologie du métier, qui a vu croître de façon notable les effectifs féminins depuis les années 1990, jusqu’à atteindre la parité parmi les générations les plus jeunes. Elle est aussi à mettre en relation avec les transformations du champ cinématographique lui-même : plus engagés et politiques, les premiers films de notre corpus donnent à voir un journalisme qui exclut les femmes. En se centrant progressivement sur l’intériorité des personnages et en gommant la dimension politique des histoires racontées, les films admettent progressivement plus de reportères tout en accentuant la division genrée du monde social. Les films étudiés développent alors un discours doublement discriminatoire : tout d’abord, ils posent à propos des reportères la question de la compatibilité des rôles professionnel et parental dans le cas précis de ce métier, ce qui n’avait jamais été fait à propos des hommes ; en ce sens, ils tendent à montrer que le reportage de guerre n’est pas un métier vraiment acceptable pour les femmes, et renforcent du même coup une vision du monde sexuée et hiérarchisée où le masculin l’emporte sur le féminin. Par ailleurs, ils posent, à travers des personnages féminins, la question de la légitimité du journalisme à révéler la violence, à en « infecter » les sociétés occidentales en paix ; ce qui revient à lier la féminisation du métier avec sa dépréciation, processus de dévalorisation symbolique souvent observé quand un métier d’hommes devient un métier de femmes³⁰.

30. Marlaïne Cacouault-Bitaud, « “Prof, c’est bien... pour une femme?” », *Le Mouvement social*, n° 140, 1987, p. 107-119.

TROISIÈME PARTIE

Le Cinéma comme journalisme

CHAPITRE 8

Le « Tourneur de manivelle »

*Ou l'entrée d'un reporter technicien
dans l'imaginaire médiatique*

Mélodie SIMARD-HOUDE

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Les Territoires d'un paradigme documentaire

Au tournant du XIX^e siècle, le «tourneur de manivelle¹» fait son entrée en scène et donne naissance au cinéma documentaire. Si l'on définit ce dernier comme un cinéma de non-fiction – dont les productions sont présentées comme des films factuels, situés dans un décor naturel, réputés transmettre un savoir sur le «réel» –, le cinéma documentaire recouvre très tôt des pratiques diversifiées. Avant d'entrer dans le cœur de notre sujet et d'aborder le reportage cinématographique des années 1920-1930, il apparaît utile de tracer les origines de cette production.

L'image filmique est liée, dès son invention, à une fonction documentaire : avec les «sujets actuels» tournés par les opérateurs Lumière à partir de 1896², elle incarne l'enregistrement fiable de la

1. C'est ainsi que Félix Mesguich se qualifie dans son volume de souvenirs: Félix Mesguich, *Tours de manivelle. Souvenir d'un chasseur d'images*, préface de Louis Lumière, Paris, Grasset, 1933.

2. Pour René Jeanne et Charles Ford, ces petites bandes constituent de «minuscules reportages» portant sur des sujets divers. René Jeanne et Charles Ford, *Le Cinéma et la presse. 1895-1960*, Paris, Armand Colin, coll. «Kiosque», 1961, p. 173-174.

réalité. Félix Mesguich, l'un des premiers opérateurs formés par les Lumière, évoque en ces mots son travail des années 1896 à 1919 : « il m'a été donné de révéler sous leur "forme visuelle" à toute une génération, les paysages de notre planète et les mœurs de ses habitants les plus lointains, dans leur *exacte réalité*³ ». À côté d'un cinéma de studio se constitue ainsi un cinéma conçu comme document, tourné en plein air, l'objectif « ouvert sur le monde⁴ ». Rapidement, les actualités filmées codifient un des formats du reportage cinématographique. Les premiers journaux, le *Pathé-faits-divers* (1908) et le *Gaumont-Actualités* (1910)⁵, juxtaposent une série de brefs sujets d'actualité⁶. L'organisation hiérarchique du personnel s'y apparente à celle de la presse écrite, organisée en un service du reportage : chez Pathé, un « chef des reportages » dirige une équipe d'opérateurs de terrain⁷. Vers la même époque s'invente un reportage filmique au long cours : Félix Mesguich tourne en Europe et en Afrique du Nord puis entreprend un tour du monde en 1909-1910 pour la *Société Éclipse*⁸. Il qualifie cette entreprise de « premier grand reportage cinématographique des aspects de l'Univers⁹ ». Le voyage de Mesguich conduit *Pathé-Journal* à investir dans l'envoi d'opérateurs à l'étranger¹⁰. En parallèle, les « Archives de la planète », entreprise privée des années 1910-1920, contribue au développement d'un cinéma documentaire au long cours¹¹. Après la Grande Guerre, les actualités filmées reviennent en force et deviennent sonores à la fin des années 1920. Peu après, l'avènement de la prise de son en direct modifie le travail de l'opérateur en l'insérant au sein d'une équipe

3. Mesguich, « Avant-propos », *Tours de manivelle. Souvenir d'un chasseur d'images*, *op. cit.* Nous soulignons.

4. *Ibid.*, p. 38.

5. Marcel Huret, *Ciné-Actualités. Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Henry Veyrier, coll. « Cinéma », 1984, p. 28-30.

6. *Ibid.*, p. 7.

7. *Ibid.*, p. 21.

8. Mesguich, « Deuxième partie », *Tours de manivelle*, *op. cit.*, p. 155-299.

9. *Ibid.*, p. 157.

10. Huret, *Ciné-Actualités*, *op. cit.*, p. 37.

11. Danielle Tartakowsky, « Les Manifestations de rue dans les actualités cinématographiques Éclair et Gaumont, 1918-1968 », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 66, « *Les Actualités filmées françaises* », juillet 1997, p. 25-32, p. 26.

de tournage¹². C'est l'apogée des actualités filmées, qui prennent place dans la séance type de cinéma¹³ en plus de bénéficier de salles spécialisées, les «Cinéac¹⁴». La fin des années 1930 cristallise tardivement le statut professionnel des opérateurs à la solde des journaux filmés, qui peinent à être admis au sein de la Fédération de la Presse Française¹⁵.

En dehors des actualités filmées, le territoire du reportage filmique du début du siècle recouvre en partie celui du film «documentaire¹⁶» – un type d'interférence entre cinéma et journalisme qui retiendra spécifiquement notre attention. À partir des années 1920, on peut distinguer du documentaire la production destinée aux journaux filmés, contrainte par l'actualité, où les opérateurs évoluent dans l'anonymat¹⁷ et où chaque sujet est très bref¹⁸. Par son auctorialité, sa souplesse vis-à-vis de l'actualité et sa durée, le documentaire filmique s'apparente plutôt au grand reportage écrit, tandis que l'actualité filmée est comparable à la dépêche d'agence. Le documentaire filmique se constitue à la croisée de plusieurs courants : du cinéma d'avant-garde, du documentaire romancé, du

12. Jeanne et Ford, *Le Cinéma et la presse, 1895-1960*, *op. cit.*, p. 212.

13. Huret, *Ciné-Actualités*, *op. cit.*, p. 85.

14. Jean-Jacques Meusy, «Cineac, un concept, une architecture», *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 66, «*Les Actualités filmées françaises*», juillet 1997, p. 92-119, p. 95.

15. Jeanne et Ford, *Le Cinéma et la presse, 1895-1960*, *op. cit.*, p. 214. Jacques Siracusa précise les étapes de cette lutte pour le statut professionnel qui, en 1939, donne aux opérateurs, «en principe, droit à la carte d'identité professionnelle» et aboutit, à la fin des années 1970 seulement, à conférer «aux cameramen un statut comparable à celui de leur confrère rédacteur» avec le titre de «JRI (journaliste reporter d'images)». Jacques Siracusa, «Du chasseur d'images à la presse lumineuse. Les évolutions du travail dans le journalisme cinématographique», *The Web Journal of French Media Studies*, vol. II, n° 1, mai 1999, <http://wjfms.ncl.ac.uk/siracuWJ.htm>. Voir aussi Denis Ruellan, «L'Invention de la carte de presse ou la fermeture de la frontière journalistique (1936-1940)», dans M. Mathien et R. Rieffel (dir.), *L'Identité professionnelle des journalistes*, Strasbourg, Alphacom-CUEJ, 1995, p. 13-38.

16. Le terme serait apparu dans le catalogue de la société Gaumont autour de 1910 pour désigner de petits films à vocation éducative et scientifique. Guy Gauthier, *Un siècle de documentaires français*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 11.

17. On ne retrouve pas de crédits à la fin des journaux filmés. Jeanne et Ford, *Le Cinéma et la presse, 1895-1960*, *op. cit.*, p. 242 et Huret, *Ciné-Actualités*, *op. cit.*, p. 77.

18. Siracusa, «Du chasseur d'images à la presse lumineuse. Les évolutions du travail dans le journalisme cinématographique», *loc. cit.*

documentaire social et du documentaire au long cours¹⁹. De même que Mesguich qualifie indistinctement ses bandes de «documentaire» et de «reportage» dans ses souvenirs, on peut hésiter sur l'appellation à donner aux films de reporters voyageant à leur compte et de cinéastes accompagnant des expéditions coloniales. Il paraît justifié de voir un équivalent filmique du grand reportage écrit dans les films d'un René Brut, puisque celui-ci est rattaché au *Pathé-Journal*, et ce, même si seuls des fragments en sont projetés dans les actualités filmées²⁰. Il peut toutefois sembler plus arbitraire de relier au reportage les longs métrages de cinéastes non contraints par la tutelle d'un journal. Dans ces cas, les mentions employées par la presse fournissent de précieuses indications sur la réception et le cadrage générique des films, comme nous le verrons.

L'objet de cet article est ainsi d'éclairer une production filmique distincte des actualités filmées mais ayant partie liée avec le journalisme, le geste de collecte d'informations sur le terrain et l'imaginaire du reportage, en France, dans les années 1920-1930. Interroger les déclinaisons génériques du reportage cinématographique semble d'autant plus pertinent que des recherches récentes ont montré la diversité du reportage écrit. La définition de ce dernier est alors des plus chatoyantes; elle englobe le journalisme d'agence comme la production d'écrivains-reporters. Les appellations «reportage» et «reporter» sont employées à propos de la correspondance de guerre comme du reportage sportif, des enquêtes sociales ou des voyages exotiques. Le reportage désigne aussi bien le compte rendu de l'actualité de dernière heure que des enquêtes rédigées à l'avance, truffées de dialogues et de scènes reconstitués, publiées en série de livraisons²¹. Ces productions entretiennent des rapports plus ou moins resserrés à l'actualité, qui confère à la pratique des journalistes un cadre temporel d'écriture et de publication, désigne des sujets d'enquête. Cependant, la pres-

19. Jean Breschand, *Documentaire, l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP, «Les Petits Cahiers», 2002, p. 5-21; Gauthier, *Un siècle de documentaires français*, *op. cit.*, p. 52-71.

20. Huret, *Ciné-Actualités*, *op. cit.*, p. 72, 79.

21. Mélodie Simard-Houde, *Le Reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Médiatextes», 2017.

sion temporelle varie selon le support auquel le reportage est destiné, la conception de l'information dont il relève. Ces variations modulent la manière dont le journal présente l'article et la façon dont le journaliste se campe dans son récit.

Comme on le verra, la fluidité générique du reportage écrit trouve écho dans les pratiques du reportage cinématographique. L'extension du reportage ne se limite ni à la presse ni à l'écrit ; elle est plus largement tributaire d'un changement de paradigme de représentation. Elle est liée à la montée du récit factuel, qui se substitue pour partie à la fiction dans la presse du dernier tiers du XIX^e siècle – c'est l'invention du reportage et du journalisme d'information²² –, et à l'intérêt pour le document, qu'il soit texte ou image. Cette force d'attraction demeure vive au début du XX^e siècle et assure la vogue d'une littérature d'enquête qui englobe, au-delà du reportage, des romans se donnant pour « vécus » et des « romans-reportages ». La fiction demeure présente dans le journal, mais plutôt sous le mode allusif de la fictionnalisation²³. Ce changement de régime dans la presse est une déclinaison d'un renversement culturel plus vaste qui assure la montée de productions de non-fiction en des supports variés. En ce sens, les manifestations du reportage cinématographique gagnent à être considérées partant d'un constat posé sur le journalisme écrit, afin de participer à la

-
22. Sarah Mombert, « La Fiction », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty, Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 819-820.
23. Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 135. À l'origine, le repérage de la fictionnalisation ou des « indices de fictionnalité » relève d'une volonté de « caractérisation interne de la communication fictionnelle » (Olivier Caïra, *Définir la fiction, du roman au jeu d'échecs*, Paris, EHESS, coll. « En temps & lieux », 2011, p. 179), à laquelle se sont attelés par exemple les travaux de Käte Hamburger ou de Dorris Cohn. Mais ces indices qui caractériseraient l'énonciation du récit fictionnel sont en fait « susceptibles de migrer vers le discours documentaire » (*ibid.*, p. 195-196), où ils introduisent une fictionnalisation. Sarah Mombert, à propos de la fictionnalisation du journal au XIX^e siècle, y range par exemple les procédés suivants : « Scènes détaillées, dialogues rapportés in extenso et littéralement, descriptions étendues, intrusions dans la subjectivité des personnages, verbes de sentiment et de pensée, monologue intérieur, style indirect libre, dissociation entre auteur et narrateur » (Mombert, « La Fiction », *loc. cit.*, p. 825-826).

cartographie du reportage et au repérage d'un paradigme documentaire plurimédiatique.

La palette des pratiques entourant la figure du reporter cinématographique mérite qu'on s'y arrête, en portant attention aux scènes d'énonciation (« scénographies ») filmiques. La scénographie est cette part réflexive du récit où se met en scène un imaginaire du métier, de l'enquête ou du film en train de se faire, du journalisme moderne. Le concept a été défini dans le cadre de l'analyse du discours et employé dans les travaux sur la poétique du reportage écrit²⁴. Il semble pertinent de le mobiliser pour l'étude du reportage filmique qui, avec son langage propre, transpose les enjeux d'énonciation et de mises en scène de l'opérateur. L'analyse de la scénographie met en relief la présence (ou l'absence) de la mise en scène réflexive du reporter filmique à même les films qu'il produit et renseigne sur la pratique et les représentations du métier. À cet effet, trois études de cas illustreront les déclinaisons du reportage filmique dans l'entre-deux-guerres, alors que le paradigme documentaire est à son faite : il s'agit d'un des films liés aux raids automobiles des années 1920, *La Croisière noire* (1926) de Léon Poirier, ainsi que de deux films de Titaÿna diffusés en 1932, *Indiens, nos frères* et *Promenade en Chine*²⁵.

Dans cette traversée, il s'agit enfin d'interroger un « imaginaire médiatique²⁶ », soit une façon qu'a le média de parler de lui-même, de montrer ses acteurs et ses codes. Le reporter de la presse écrite draine un imaginaire médiatique fort véhiculé notamment par le roman populaire²⁷, qui en fait un héros dédié à l'aventure ; de plus, le journal le transforme en enquêteur, héros et auteur de

24. Thérénty, *La Littérature au quotidien*, *op. cit.* ; Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004 ; Simard-Houde, *Le Reporter et ses fictions*, *op. cit.*

25. Titaÿna est le pseudonyme d'Élisabeth Sauvy (1897-1966).

26. Guillaume Pinson, *L'Imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012.

27. Jules Verne est l'un des premiers auteurs – mais il est loin d'être le seul – à avoir transformé le reporter en personnage héroïque du roman d'aventures, notamment dans *Cinq Semaines en ballon* (1863), *L'Île mystérieuse* (1874-1875), *Michel Strogoff* (1876) et *Claudius Bombarnac* (1892). Voir Pinson, *L'Imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 185-230 et Simard-Houde, *Le Reporter et ses fictions*, *op. cit.*, p. 289-326.

l'information, écrivant avec style et subjectivité. Qu'en est-il du «reporter cinématographique» dont les représentations tendent à accentuer, au contraire, la maîtrise technique et l'effacement derrière l'objectif de son appareil? L'étude comparée des représentations du «tourneur de manivelle» dans les scénographies filmiques mais aussi dans les discours d'opérateurs et de journalistes permettra de faire ressortir les spécificités de cette figure et de l'imaginaire médiatique qui y est associé.

De l'autochenille à la caméra : un imaginaire de la mobilité technique

Dans l'entre-deux-guerres, le terme «reportage» évoque tout un imaginaire de l'aventure et de l'enquête; il renvoie, plutôt qu'à un genre très spécifique, à la nature du regard qu'un témoin, à la recherche d'exotisme social ou géographique, pose sur le monde. Les films liés aux raids automobiles africains des années 1920, financés par Citroën ou Peugeot, sont intéressants, car ils activent un tel exotisme géographique en plus de se situer dans un dispositif plurimédiatique qui fait intervenir presse et cinéma. *La Première Traversée du Sahara en autochenilles* (1923), *Les Mystères du continent noir* (1926), *Le Désert vaincu* (1928)²⁸ constituent autant de reportages filmiques reposant sur un itinéraire effectué par une mission et trouvant un pendant dans la presse. Par exemple, l'expédition Tranin-Duverne est médiatisée à la fois par un reporter du *Petit Parisien*²⁹ et par la production du film *Le Désert vaincu*, dédoublement qui met en évidence la dimension promotionnelle du voyage. À l'instar des reporters qui envoient leurs articles à la presse écrite, les cinéastes produisant ces films de raids automobiles s'insèrent dans un dispositif dicté par la convergence d'intérêts médiatiques, politiques et industriels. Ils participent à la diffusion d'un imaginaire de l'aventure géographique, du raid périlleux et du triomphe technique de même qu'à la promotion d'une image de marque.

28. Exemples cités par Gauthier, *Un siècle de documentaires français, op. cit.*, p. 68-70.

29. Edmond Tranin, *À travers l'Afrique inconnue, Le Petit Parisien*, 14 juin-12 juillet 1925.

L'exemple de *La Croisière noire. Journal cinématographique de l'expédition Citroën-Centre-Afrique* (1926) permet d'interroger le rapport de ce type de documentaire à la scénographie et à l'imaginaire du reportage écrit. Ce film a été tourné par Léon Poirier pendant l'expédition Citroën-Centrafrique qui, de janvier à juin 1923, voyage en autochenilles d'Oran à Tananarive. Même si la forme narrative adoptée est celle d'un effacement de Poirier derrière son objectif, l'opérateur est présenté comme un « membre de la mission » par la voix off chargée de la narration. Cette voix accole aux images un récit reconstitué, usant tantôt du passé simple, tantôt du présent. La voix est peut-être celle de Léon Poirier, mais rien ne l'indique – ni mention ni utilisation de la première personne qui supposerait l'inclusion du narrateur dans l'aventure. De plus, un autre élément du dispositif appuie *a contrario* l'effacement énonciatif de Poirier : quelques scènes campent un autre acteur de la mission chargé d'une fonction de médiatisation, le peintre-dessinateur, crayonnant une plante exotique³⁰, assis devant un cahier au bord d'une rivière³¹ ou prenant sur le vif le portrait d'un indigène³². Poirier n'aurait pu mieux mettre en évidence la distinction entre son propre effacement et la visibilité que la caméra confère au dessinateur, comme pour signaler en creux la spécificité de son médium, qui serait de produire une immédiateté documentaire, l'opérateur demeurant une instance invisible occultée par la technicité de l'enregistrement.

Malgré l'effacement de l'opérateur, les péripéties qui composent le fil narratif de *La Croisière noire* s'apparentent aux motifs du reportage écrit en ce qu'elles forment une aventure remplie d'épreuves. Le montage fait alterner différents types de plans et de scènes dont le narrateur explicite le sens : plans d'une carte dessinant la progression de la mission, des membres de la mission à bord des autochenilles, des paysages traversés, des peuplades indigènes et de leurs traditions. Entre ces plans sont intercalées des scènes

30. Léon Poirier, *La Croisière noire. Journal cinématographique de l'expédition Citroën-Centre-Afrique*, 1926, deuxième bobine, 00:00:16. Le film est conservé sur six bobines consultées au Centre National du Cinéma et de l'image animée, à Bois d'Arcy (France).

31. *Ibid.*, quatrième bobine, 00:00:52.

32. *Ibid.*, cinquième bobine, 00:01:54.

illustrant les difficultés rencontrées : sol pierreux, inondations, autochenille renversée. Celles-ci ponctuent le voyage d'incidents à la manière d'un récit d'aventures – ce que le reportage écrit contemporain constitue bien souvent. « C'est, bientôt, une lutte sans arrêt entre la dune et la chenille. Mon auto tangué, roule, se cabre, descend des ravins, chute dans des trous, grimpe à 45°, et, cela, en plein désert », écrit Jean Renaud, un journaliste relatant dans les pages du *Monde illustré* un épisode de la même mission à laquelle il a pris part³³. Illustrant bien la place qu'occupe le corps du témoin dans le reportage écrit, Renaud ajoute : « L'auto-chenille va, le sable me griffe ; mon visage, mes yeux, ma gorge sont véritablement brûlants, des fantômes de chameaux passent à travers le brouillard doré au milieu duquel le soleil éclaire comme à travers un papier huilé [...] »³⁴.

Si Jean Renaud accorde une place de choix à l'autochenille, son récit à la première personne est marqué par les impressions sensorielles. Au contraire, dans le film de Léon Poirier, l'homme s'efface devant les engins mobiles. Les péripéties du trajet, telles que la caméra les rapporte, ne sont jamais représentées par le ressenti d'un témoin et de son corps exposé. L'aventure humaine se mue en aventure technique, alors que la voix narrative insiste sur la progression des autochenilles : les voitures deviennent les principaux protagonistes, visibles dans un grand nombre de plans répétitifs, objets techniques en mobilité défilant à travers l'Afrique, indifférenciés. Ce caractère impersonnel est augmenté par l'apparence uniforme des acteurs de la mission, autant d'hommes interchangeables, souvent montrés de loin au sein de plans d'ensemble, silhouettes démultipliées de l'explorateur colonial reconnaissable (mais non individualisé) à son uniforme. La mobilité des autochenilles est également le propre de la caméra, qui filme parfois le paysage traversé depuis l'une des voitures en mouvement³⁵ ou à

33. Jean Renaud, « Le Retour de la mission Citroën », *Le Monde illustré*, 24 mars 1923, p. 213-215, p. 213.

34. *Ibid.*, p. 214.

35. Poirier, *La Croisière noire*, *op. cit.*, troisième bobine, 00:09:59. La caméra filme, depuis une voiture en mouvement au travers d'un village, les indigènes courant derrière.

bord d'un radeau³⁶. Ce procédé est d'autant plus sensible que la majorité des autres plans sont fixes, sauf de légers mouvements horizontaux de la caméra.

En conséquence, dans le récit filmique de Poirier, la mission, dont le personnel humain est représenté par un opérateur invisible et des acteurs indifférenciés (sauf de rares plans-portraits), s'incarne principalement dans la mobilité et les tribulations des autochenilles, fleurons de la technique française, auxquelles la technicité et la mobilité de la caméra documentaire répondent. De fait, le complet effacement de Poirier laisse la place au déploiement d'une énonciation objective, dépourvue de traces de subjectivité sinon lorsqu'elle se fait mobile, renvoyant alors à la position de l'opérateur sur l'auto – mais cette position semble elle-même faire allusion à la prouesse technique de l'enregistrement à bord d'un moyen de transport. *La Croisière noire* trace ainsi le récit d'une aventure technique, mobile, à l'image du rôle de l'opérateur, un sens contenu dans la symbolique des dernières images du film : un montage rappelle les étapes du voyage en demi-transparence sur le fond d'un ultime plan mobile, celui de l'eau qui s'écoule, filmée depuis le bateau qui ramène les protagonistes en France³⁷.

Le sous-titre rhématique de l'œuvre, «journal cinégraphique», semble affirmer quant à lui la volonté de Poirier de fonder sa propre logique générique tout en inscrivant son film dans le champ journalistique. Selon une recherche des occurrences de l'expression «journal cinégraphique» dans les documents numérisés par la Bibliothèque nationale de France³⁸, Poirier est l'un des premiers à employer cette mention, à deux exceptions près : en 1921, la rubrique de cinéma de *Comœdia* évoque un «nouveau journal cinégraphique» belge, *Le Cinéma international*, à parution hebdomadaire³⁹, tandis que *L'Ouest-Éclair* emploie la mention dans un contexte semblable, en août 1923, pour qualifier les «si intéres-

36. *Ibid.*, quatrième bobine, 00:00:29.

37. *Ibid.*, sixième bobine, à partir de 00:08:41.

38. En mode texte, qui permet une telle recherche, sur la plateforme Gallica, <http://gallica.bnf.fr>.

39. *Comœdia*, 1^{er} janvier 1921, p. 3.

santes actualités Gaumont, véritable journal cinégraphique⁴⁰». Ces usages témoignent de la connotation journalistique du sous-titre choisi par Poirier : le «journal», ici, présente un double sens sans doute séduisant, renvoyant potentiellement au journal de voyage comme au journal d'actualités filmées et situant *La Croisière noire* entre ces deux pôles.

Regards ethnographiques, entre transparence et mise en scène

Dans un registre distinct de l'aventure technique, soit par le prisme d'un regard curieux avant tout des modes de vie humains, la production de Titaÿna témoigne aussi de l'intérêt du cinéma de l'époque pour l'exotisme géographique. Reportages écrit et filmique ont en commun une volonté d'investigation sur des sujets qui ne sont pas forcément appelés par l'actualité brûlante mais par la volonté de restituer une dimension d'un monde lointain. De plus, l'exemple illustre le fait que même si le documentaire filmique se définit par opposition au «cinéma romanesque dominant⁴¹», scénarisé et joué par des acteurs, il ne fait pas l'économie d'une part de mise en scène, toutefois pas incompatible avec la conception contemporaine du reportage.

Titaÿna, de son vrai nom Élisabeth Sauvy (1897-1966), pratique à la fois le reportage écrit⁴² et filmique. Elle réalise coup sur coup *Indiens, nos frères* – un documentaire scénarisé sur les Mayas – et *Promenade en Chine* – le récit d'un voyage effectué avec l'opérateur Robert Lugeon⁴³. Les deux films, diffusés en 1932, recoupent des sujets traités par Titaÿna dans des reportages écrits issus des mêmes voyages. Le périple de 1930 dans les régions

40. *L'Ouest-Éclair*, 5 août 1923, p. 4.

41. Jean Vigo, extrait de la présentation de *À propos de Nice*, 14 juin 1931, cité dans Gauthier, *Un siècle de documentaires français, op. cit.*, p. 17.

42. Elle collabore non seulement à *Paris-Soir*, mais aussi au *Matin* et à *Voilà*, et publie des volumes de reportage.

43. Titaÿna, *Indiens, nos frères* © Éclair, 1932, 26 minutes. Titaÿna et Robert Lugeon, *Promenade en Chine*, 1932, 72 minutes. Nous avons consulté les copies numérisées par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) à Bois d'Arcy (France).

mexicaines du Yucatan et du Chiapas pour *Indiens, nos frères* génère quelques reportages dans *L'Intransigeant*⁴⁴, tandis que le voyage en Chine de 1931 est traité dans des articles parus dans les hebdomadaires *Le Miroir du monde* et *Je suis partout*⁴⁵. Les deux films ont en commun de comporter une dimension ethnographique, en quête d'une vérité des sociétés mayas et chinoises. Pour Titaÿna, il est pressant de fixer par l'image la vie de ces mondes traditionnels qui semblent menacés par le progrès technique. «Les derniers Indiens vont mourir de la grande uniformité du monde. Et mon film ne peut avoir que la beauté morte des choses disparues⁴⁶», conclut-elle à la fin d'*Indiens, nos frères*. Cependant, les deux productions usent d'un langage cinématographique très différent pour transposer le regard ethnographique et, en cela, elles incarnent deux conceptions opposées du reportage filmique.

La forme d'*Indiens, nos frères* fait écho à l'annonce d'une mort prochaine des «derniers Indiens», puisque ce film propose de fixer, en le reconstituant, le mode de vie maya traditionnel. Cette visée mobilise la mise en scène des habitants d'un village, désignés par des prénoms à l'effet fictionnalisant (tel un jeune Maya, «Chahal», dont le prénom devait intituler le film avant même que le voyage ne soit réalisé⁴⁷). La scénarisation est perceptible dans la trame narrative qui traverse à grande vitesse la vie de Chahal. Ce scénario permet à Titaÿna d'évoquer les étapes rituelles et les mœurs ponctuant l'existence des Mayas. Le récit biographique se lit comme celui d'une vie typique, moins celle de Chahal en tant que personnage réel, individualisé, que comme représentant prototypique de son peuple. Comme dans *La Croisière noire*, une voix off (ici féminine) est chargée de la narration et de l'explication des images et son mode d'énonciation est impersonnel, effaçant toute trace de la

44. Titaÿna, «Les Compagnons de ma vie. Bêtes de brousse», *L'Intransigeant*, 6 novembre 1930, p. 1 ; «Quand l'homme tue. La nuit du Sang», *L'Intransigeant*, 23 novembre 1930, p. 1 ; «Le Sens de la propriété dans le monde. Le bien d'autrui chez les Indiens», *L'Intransigeant*, 29 mai 1932, p. 1-2.

45. Selon des annonces repérées dans *Le Petit Parisien* (11 juin 1932) et *Le Journal* (26 novembre 1931).

46. Titaÿna, *Indiens, nos frères*, *op. cit.*, 00:26:01.

47. Dès le mois d'août 1930, le film est annoncé sous le titre *Chahal, le maya* (entrefilet publicitaire, *Le Journal*, 10 août 1930, p. 6).

subjectivité de l'énonciatrice. Une seule exception intervient à la fin du film lorsque, dans l'extrait précédemment cité, la voix évoque «[son] film» – on suppose alors qu'il s'agit de celle de Titaÿna. Sauf cette présence vocale, la posture de la documentariste fait preuve d'une grande sobriété.

Cette forme s'inspire des documentaires de Robert Flaherty, devenu, avec *Nanouk l'Esquimau* (1922), l'emblème d'un cinéma documentaire à «prétention ethnographique», misant sur des tableaux reconstitués. Flaherty hérite d'Edward S. Curtis dans la volonté de «trouver un fil narratif en impliquant les hommes qu'il filme», tout en ayant le souci de fixer un mode de vie ancestral. Ses documentaires reposent sur une démarche enquêtrice, puisqu'ils sont tournés auprès des peuples filmés, devenus «les interprètes de leur propre vie cinématographique⁴⁸». Contrairement à Titaÿna, Flaherty paraît à deux reprises dans le champ de la caméra dans *Nanouk l'Esquimau*, en compagnie d'Inuits⁴⁹.

Bien que sa position de réalisatrice soit entièrement effacée, hormis dans la présence impersonnelle de sa voix, Titaÿna produit avec *Indiens, nos frères* un documentaire à la manière de Flaherty, dont elle dit l'influence⁵⁰. Comme *Nanouk l'Esquimau*, *Indiens, nos frères* se veut le vecteur d'un savoir ethnographique, bien qu'entièrement scénarisé. La volonté de centrer le film sur la peinture de mœurs est sensible dans l'esthétique faite de plans moyens, rapprochés, de portraits et de gros plans, des cadrages plaçant hommes et femmes au cœur des saynètes. Cependant, rien, dans ce dispositif, n'explicite le rôle de témoin de Titaÿna; aucun lieu de tournage n'est mentionné, alors que Flaherty intégrait à *Nanouk l'Esquimau* le plan d'une carte indiquant la zone du tournage. On peut toutefois supposer que dans le cas de Titaÿna, l'habitude qu'a acquise le

48. Toutes les citations qui précèdent, à propos de Flaherty, sont tirées de Breschand, *Documentaire, l'autre face du cinéma*, *op. cit.*, p. 11.

49. Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimau* © Les Frères Revillon / Pathé Exchange, 1922, 00:08:46 et 00:09:57.

50. «Mon idée serait de rapporter un film analogue à ce qu'ont été pour les Esquimaux, Nanouk et Moana pour les Îles du Sud», affirme-t-elle au journaliste de *Paris-Soir* qui l'interroge sur le projet d'*Indiens, nos frères*. T. R., «Titaÿna part pour le Yucatan et le Chiapas», *Paris-Soir*, 5 juillet 1930, p. 2.

public du documentaire scénarisé de même que la célébrité de la reporter sont suffisantes pour que le spectateur perçoive *Indiens, nos frères* comme un travail documentaire. Surtout, les articles de presse publiés avant et lors de la sortie du film posent un cadrage factuel en employant tour à tour les mentions «reportage», «documentaire», «grand reportage» et «reportage romancé»⁵¹. Ce fait signale par ailleurs le flou des frontières du reportage et du documentaire dans les années 1930, également visible dans la formule pléonastique «reportage documentaire»⁵². De plus, la presse exhibe la fabrique du film en évoquant les conditions du voyage, entamé en juillet 1930⁵³. Titayna s'explique dans une interview sur la sélection de son opérateur, Jimmy Berliet, «choisi parce qu'il a fait du reportage dans l'Afrique centrale»⁵⁴. La scénarisation du documentaire est évoquée dans des articles qui stimulent l'attente du film: «Le scénario écrit par Mme Titayna est agrémenté d'une documentation très serrée et émouvante. / Mme Titayna pense filmer une épidémie de fièvre jaune [...] et des scènes de sorcellerie dont les rôles et la figuration seront tenus par les indigènes du pays»⁵⁵.

La scénographie d'*Indiens, nos frères*, accompagnant un tel cadrage du genre et de la fabrique du film, peut être rapprochée de la forme du «roman-reportage» de l'époque. Il s'agit d'un récit écrit qui se dit factuel, qui a la prétention d'apporter une connaissance sur un sujet donné, mais qui se distingue du reportage par une narration à la troisième personne d'où s'efface le témoin journalistique et par des procédés fictionnalisants. Comme le roman-reportage, *Indiens, nos frères* contribue, en tant que «reportage romancé», à dessiner les contours de la production documentaire et de ses variations narratives: dans le domaine écrit comme filmique, des œuvres scénarisées comportant une part de reconsti-

51. Voir Maurice Huet, «Indiens, nos frères», page «Cinéma / théâtres», *Le Petit Parisien*, 26 juin 1931, p. 5.

52. On en trouve une occurrence dans l'article suivant: «Des Films à voir», *Cinéa*, février 1932, p. 33.

53. Entrefilet publicitaire, *Le Journal*, 10 août 1930, p. 6.

54. T. R., «Titayna part pour le Yucatan et le Chiapas», *Paris-Soir*, 5 juillet 1930, p. 2.

55. Anonyme, «Écrans et studios», *Le Journal*, 5 septembre 1930, p. 4.

tution élargissent les conceptions de ce qui est document, reportage, et permettent d'affirmer le tropisme qu'exerce le paradigme documentaire sur les productions culturelles de l'entre-deux-guerres.

Promenade en Chine, pour sa part, dessine une tout autre déclinaison du reportage filmique, qui peut se lire, cette fois, comme un décalque de la scénographie à la première personne du reportage écrit. En 1931, Titaïna voyage en compagnie de Robert Lugeon, avec qui elle a déjà collaboré et qui a lui aussi pratiqué le reportage filmique scénarisé⁵⁶. Tous deux partent munis d'un matériel d'enregistrement léger qui s'harmonise à l'idée d'une «promenade». Leur itinéraire les mène de la Grande muraille à Pékin puis aux villages de pêcheurs de Hankou. Les deux reporters remontent ensuite le cours du Yang-Tsé avant de terminer leur périple à Shanghai et à Hong-Kong.

Promenade en Chine affirme l'auctorialité de Titaïna, présentée au générique d'ouverture comme la seule auteure du film, avant d'être donnée à voir au spectateur par un plan rapproché⁵⁷. Cette visibilité de la réalisatrice instaure au premier abord une rupture nette avec *Indiens, nos frères*. De plus, la scénographie comporte un récit encadrant, représenté par des plans de micros qui ouvrent et closent le film⁵⁸. S'y superpose la voix de Titaïna, qui évoque les difficultés que lui a causées la censure chinoise : «Nous avons enregistré presque tout le film avec un appareil portatif dissimulé dans nos vêtements». Ce récit-cadre met en avant la démarche, les visées du film et contribue à outrer le caractère sensationnel des images. La mise en scène des conditions de réalisation du reportage inscrit l'héritage de la scénographie du reportage écrit dans les premières images du film.

56. Avec André-Paul Antoine, Lugeon réalise en 1928 *Chez les mangeurs d'hommes*, un film sur les «cannibales» des Nouvelles-Hébrides, suivi de la publication d'un livre documentaire illustré de photographies, auquel Titaïna a collaboré. Elle y a inséré un «Avant-propos» affirmant le caractère véridique du film et le travail de terrain des réalisateurs (Titaïna, André-Paul Antoine et Robert Lugeon, *Chez les mangeurs d'hommes*, Paris, Éditions Duchartre, 1931).

57. Titaïna et Lugeon, *Promenade en Chine*, *op. cit.*, 00:00:20.

58. *Ibid.*, 00:01:28 et 01:12:08.

Par la suite, un des fils du récit consiste en des interventions de la voix de Titaÿna à laquelle se joint celle de Robert Lugeon. Une série de dialogues exhibe la fabrique du film. Ils évoquent les choix d'itinéraire en cours de route, moments qui dessinent une parenté du reportage filmique avec le carnet de voyage et ses notations au jour le jour. Lugeon et Titaÿna rejouent oralement leur rôle de voyageurs en simulant une énonciation au présent, comme si leurs voix avaient été enregistrées lors de la prise de vues: «– C'est ça, Pékin? – Mais oui, c'est Pékin!⁵⁹» Cette scénographie sonore est le fruit d'une reconstitution, mais de nature différente de celle d'*Indiens, nos frères*, puisqu'elle touche la mise en scène des documentaristes. Elle a valeur d'attestation de présence sur le terrain. On peut la rapprocher de la narration du reportage écrit par l'abondance des déictiques et des verbes au présent («voici», «maintenant», «regardez»), le tout produisant une immédiateté illusoire – un «comme si on y était» – qui affirme le statut documentaire des images.

Ces échanges s'accompagnent de séquences où l'on voit parfois Lugeon (opérateur principal) et surtout Titaÿna dans le champ de la caméra. Celle-ci est filmée tandis qu'elle parle à des Chinois, visite une cabane de pêcheur, discute avec le commandant français de la canonnière à bord de laquelle les reporters remontent le fleuve. Le commandant fournit aux reporters des indications topographiques et culturelles selon un *topos* emprunté au reportage écrit, où le personnage du guide est récurrent⁶⁰. Les séquences de mise en scène des reporters rapportent les rencontres et péripéties ponctuant le voyage. Titaÿna et Lugeon sont également campés en héros médiatisés par les journaux: lors d'inondations du Yang-Tsé, les autorités croient les voyageurs disparus, un fait relaté par un journal français dont la une est filmée en gros plan⁶¹. Le motif constitue un autre *topos* du reportage écrit et des romans du reporter, où le journaliste est souvent un héros médiatisé⁶².

59. *Ibid.*, 00:05:59.

60. Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. «L'Univers historique», 2013, p. 205-238.

61. Titaÿna et Lugeon, *Promenade en Chine, op. cit.*, 00:27:28.

62. Simard-Houde, *Le Reporter et ses fictions, op. cit.*, p. 399-407.

Certaines des scènes d'autoreprésentation, à dimension spéculaire, montrent le travail de prise de vues. On peut voir Titaïna un appareil à la main⁶³, Lugeon tournant la manivelle⁶⁴ ou encore un autoportrait de Lugeon à bord d'une embarcation qui vogue dans une ville inondée, se filmant dans la vitrine d'un immeuble⁶⁵. Ce dernier plan est symbolique : il convoque un imaginaire du voyage et de la technicité de la prise de vues, l'opérateur se filmant à bord d'un moyen de transport, à la manière des plans en mobilité de Léon Poirier, mais en y ajoutant l'autoreprésentation. Ces séquences qui montrent les reporters sur le terrain, maniant leurs appareils enregistreurs, sont, comme tous les motifs de mise en scène des reporters que l'on vient d'évoquer, des éléments narratifs traçant un imaginaire du métier de reporter cinématographique et liant les autres séquences entre elles.

En effet, les séquences de scénographie du reportage sont intercalées avec des séquences d'images documentaires sans narration. Ces plans varient les échelles et la nature des choses vues : animaux et paysages de la campagne, activité grouillante de la ville, fleuve Yang-Tsé et villages riverains. Par leur économie de commentaire explicatif, ces plans montés en séquences allant jusqu'à deux ou trois minutes⁶⁶ renferment l'idée d'une pure restitution de la «réalité» enregistrée par la caméra, transmise sans paroles. Le montage met en valeur des plans en mobilité, par exemple des paysages filmés depuis des embarcations et un pousse-pousse en marche dans les rues de Pékin. Dans ce dernier cas, les plans de la ville de Pékin alternent avec un plan rapproché du tireur de pousse-pousse vu de dos, en train de courir ; la caméra subjective produit l'impression de voir le tireur de pousse-pousse par les yeux de Lugeon ou de Titaïna. Un autre effet de caméra subjective est produit lorsque Titaïna arpente un terrain marécageux et qu'un plan montre l'avancée du sol devant elle⁶⁷. Ces procédés accen-

63. Titaïna et Lugeon, *Promenade en Chine, op. cit.*, 00:15:33.

64. *Ibid.*, 00:16:49. Le dialogue entre Titaïna et Lugeon, accompagnant ce plan, va ainsi : « – Vous venez, Lugeon ? – Je tourne un bout et j'arrive. »

65. *Ibid.*, 00:30:00.

66. Par exemple *ibid.*, de 00:23:44 à 00:26:30.

67. *Ibid.*, 00:14:44.

tuent la convocation d'un imaginaire du reporter en mobilité. Le trajet et les moyens de transport constituent une dimension effective du voyage et une trame forte de *Promenade en Chine*; en conséquence, ils ont un impact sur les procédés cinématographiques employés. Ceux-ci, en retour, renforcent l'imaginaire de la mobilité associé au média, prégnant dans le corpus envisagé mais aussi, plus largement, dans les films et l'imaginaire social de la première moitié du XX^e siècle, où le cinéma et le journal sont liés par leur commune et « constante recherche de mouvement et de portabilité⁶⁸ ».

Entre ces deux types d'images – des « cinéastes en Chine » ou de « la Chine » –, un effet de décalage énonciatif intervient. Les premières, avec les dialogues, reconstituent une présence tout en attestant le travail de terrain de l'opérateur, tandis que les deuxièmes prétendent transmettre un document visuel qui tend à occulter momentanément toute médiation. En dépit de ce télescopage, l'imaginaire de la mobilité et le régime du témoignage dominant pour produire une déclinaison subjective du reportage cinématographique en partie calquée sur la scénographie du reportage écrit tout en exploitant des possibilités propres du média. À la lumière de ce qui a été exposé, la « promenade » promise dans le titre renvoie, comme le journal cinégraphique de Poirier, à la forme adoptée, ici fondée sur l'exhibition de l'itinéraire de voyageurs. Contrairement à Léon Poirier, Titaïna ne cherche pas la production d'une immédiateté documentaire qui occulterait le témoin opérateur; elle explore les moyens de transposition de l'énonciation à la première personne du reportage écrit. La production de cette réalisatrice-reporter est ainsi remarquable tant les variations sont grandes entre la brièveté et l'effacement de l'opérateur d'*Indiens, nos frères*, et la longueur et l'énonciation subjective de *Promenade en Chine*. Cependant, l'objectivité énonciative du premier film, associée à la scénarisation, n'équivaut pas forcément à une plus grande authenticité.

68. Comme l'a montré Thomas Carrier-Lafleur à propos des films mettant en scène le monde journalistique : « Courir derrière la vérité. Souvenirs, fictions et hantises de la mobilité journalistique chez David Fincher (*Zodiac* et *The Girl with the Dragon Tattoo*) », dans *Cinéma et portabilité* (dir. Richard Bégin, Thomas Carrier-Lafleur, Gilles Mouëllic, Benoît Turquety et Caroline Zéau), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire/Cinéma » (à paraître).

Variations autour d'un reporter technicien

À de tels écarts formels s'ajoutent des modalités de diffusion variables au sein de la production de films de non-fiction de l'entre-deux-guerres. Documentaires et actualités filmées se confondent parfois par la circulation entre les formats : « Si les Actualités ont fréquemment diffusé des extraits de courts métrages [...], inversement, nombre de grands reportages édités en "Actualités" ont donné lieu, ensuite, remontés en longueur, à une extension sous forme de court ou moyen métrage⁶⁹ ». Le reportage filmique découvre, comme le reportage écrit, une interrelation complexe entre une production qui se conçoit comme artistique, où l'auctorialité est forte, et une production marquée par les contraintes de l'actualité, où l'auctorialité est faible. Or, ces écarts de visibilité et d'auctorialité se répercutent dans les enjeux de représentation du reporter cinématographique et les appellations professionnelles en usage.

Tandis que le terme « opérateur⁷⁰ » renvoie à la dimension technique du métier, celui de « reporter cinématographique », employé avant la reconnaissance des opérateurs comme journalistes, est, à l'époque de Titayna, l'expression d'une revendication⁷¹. La connotation de ces termes apparaît dans ce commentaire, qui appelle en 1932 l'existence d'un film colonial aussi intéressant que les récits des grands reporters :

On fit du « documentaire » [...] mais sans engager la mise de fonds nécessaire ; on continua à se borner à un bon travail d'opérateur de prises de vues, là où il aurait fallu le travail d'un bon reporter cinématographique.

C'est à dessein que nous avons employé le mot de reporter ; car il faudrait qu'un cinéaste [...] sût nous peindre par la lumière et le

69. Huret, *Ciné-Actualités*, *op. cit.*, p. 56.

70. Néologisme né avec le cinéma, et pas encore pris en compte par le *Petit Larousse* de 1910. Huret, *Ciné-Actualités*, *op. cit.*, p. 34.

71. Comme c'est le cas chez Marcel Petiot, qui emploie l'expression dans le titre de ses souvenirs : « Souvenirs d'un reporter cinématographique », *La Revue du cinéma*, 1^{er} août 1930.

son ce que nous trouvons peint par la plume d'un Henri Béraud, d'un Joseph Kessel⁷².

À l'«opérateur» la prise d'images mécanique; au «reporter cinématographique» le tournage d'un «“reportage” vraiment évocateur⁷³». La spécificité de l'opérateur résiderait dans cette exacerbation du *métier*, par opposition à l'aura artistique de l'écrivain-reporter.

Cette technicité se lit dans les traits associés au reporter cinématographique qui, de ses origines à l'invention de la caméra à ressort⁷⁴, sont ceux d'un «tourneur de manivelle». Félix Mesguich évoque dans ses souvenirs sa «main qui tourne la manivelle, la bobine qui se déroule et s'enroule⁷⁵». La silhouette du «chasseur d'images⁷⁶» est indissociable de son matériel: «Je me revois [...] lourdement chargé de mon trépied et de ce rouet magique avec lequel j'ai “tourné” sous toutes les latitudes et *emmagasiné* le monde sur le film⁷⁷». L'attirail confère au reporter une apparence signalétique. En 1908, une affiche du *Pathé-Journal* représente un reporter courant plus vite que tous les moyens de transport modernes figurant en arrière-plan – paquebot, train, automobile et bicyclette. Il a les pieds ailés d'un Hermès au plumage complété par le coq de Pathé et dirige sa caméra vers une actualité située hors-cadre⁷⁸.

Le prestige du reporter cinématographique est encore amoindri par la production collective des actualités filmées. André Lang y voit un motif pour refuser à l'opérateur le statut de journaliste. La division des tâches, pour lui, «[vide] son travail de toute

72. Ph.-R. Montchanin, «À propos du film colonial», *La Marine de France*, n° 284, novembre 1932, p. 1649-1650.

73. *Ibid.*, p. 1652.

74. Autrement dit, sans manivelle. Le premier appareil automatique est le *Sept* (1923) de Debie. Il est maniable, mais ne permet d'emmagasiner qu'une longueur limitée de film (7 mètres ou environ 23 secondes de tournage). La première caméra *Bell and Howell* automatique (1932) combine les avantages du mécanisme à ressort et du chargeur à plus grande capacité (30 mètres). Huret, *Ciné-Actualités, op. cit.*, p. 52.

75. Mesguich, *Tours de manivelle, op. cit.*, p. 50.

76. *Id.*

77. «Avant-propos», *ibid.*, p. XII.

78. Affiche recueillie dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 66, “*Les Actualités filmées françaises*”, juillet 1997, p. 4.

personnalité⁷⁹», le départit de l'intention associée à l'œuvre d'un seul auteur. Selon une conception héritière de la littérature, Lang appelle un reportage filmique qui fût une entité organique et déplore l'inaptitude des opérateurs à l'écriture. Ces critiques mettent en évidence ce que doit le prestige du reporter à l'activation de la fonction auctoriale et le gouffre qui sépare alors, dans l'imaginaire, l'opérateur d'actualités du reporter-réalisateur à la manière de Titayna. La force avec laquelle la critique filmique de la fin du XX^e siècle a préféré la mention «documentaire» à celle de «reportage» pour désigner *a posteriori* une production qui, à son époque, portait aussi bien l'une et l'autre mentions génériques, est peut-être symptomatique de la volonté de promouvoir l'auctorialité du cinéaste et de couper artificiellement sa production du monde journalistique et d'une conception plurimédiatique, alors opératoire, du «reportage».

Au bout du compte, des points de convergence comme des distinctions se sont laissés saisir entre les reportages écrit et filmique. L'héroïsation du témoin journalistique repose dans une large mesure sur l'instauration d'une scénographie du reportage en train de se faire, favorisée par le mode d'énonciation du média écrit et, au contraire, défavorisée par l'objectivité apparente du média filmique. Bien souvent, les réalisateurs recherchent une énonciation objective, peut-être pour accroître l'impression de véridicité produite par l'image filmique, ce qui s'accompagne de l'occultation de la figure du cameraman. Néanmoins, le reportage cinématographique tend aussi, occasionnellement, à transposer les scénographies du reportage écrit, comme l'a montré *Promenade en Chine*, qui rend visible deux figures de reporters-opérateurs. Ce mimétisme indique la prégnance de l'imaginaire médiatique instauré par la presse écrite et par les fictions contemporaines, selon lequel le reporter doit aussi être un *personnage* de son enquête.

Pourtant, le média filmique se détache pour partie de l'emprise du reportage écrit afin de jouir de l'effet d'immédiateté de l'image et de déployer un imaginaire médiatique concurrent, celui

79. André Lang, *Tiers de siècle*, Paris, Plon, 1935, cité dans Jeanne et Ford, *Le Cinéma et la presse, 1895-1960*, *op. cit.*, p. 239.

de la capture technique et de la mobilité de l'appareil d'enregistrement. Ainsi, la convergence symbolique entre le développement de l'industrie automobile, l'imaginaire du raid et le reportage filmique est exploitée dans *La Croisière noire* : la caméra de l'opérateur effacé serait cette machine en mouvement, traversant le désert africain, à l'instar des autochenilles, technologie mise au point par l'homme mais qui semble désormais opérer presque seule. Le cas est exemplaire de la manière circulaire dont un média (le cinéma) formate un sujet médiatisé (le raid en autochenilles) de manière à parler aussi de lui-même, dans une recherche de réflexivité qui repose, dans cet exemple, sur la mise en valeur de la mobilité.

En conséquence, l'essor du reportage cinématographique a déterminé l'amorce d'une transition entre deux imaginaires associés à la production documentaire des années 1900-1930. D'une part, le reportage filmique s'appuie sur un premier imaginaire de la modernité médiatique, où la subjectivité du reporter témoigne de l'héritage de la presse du XIX^e siècle. D'autre part, il génère un nouvel imaginaire médiatique, dominé par la technique et la recherche d'un effet d'immédiateté, où l'objectivité énonciative supplante le point de vue subjectif sur l'événement et affaiblit l'auctorialité des reporters. L'une des conséquences de la recherche d'un tel effet d'immédiateté, sur le plan de l'imaginaire, est de conduire à l'effacement des médiations humaines auxquelles se substituent soit une sorte de transparence illusoire (comme dans *La Croisière noire* et *Indiens, nos frères*), soit le dévoilement des médiations techniques, réputées plus fiables, plus exactes (telles les scènes d'autoreprésentation de Lugeon et de Titaÿna en opérateurs dans *Promenade en Chine*). Dans les années 1900-1930, ces deux imaginaires médiatiques – du point de vue subjectif et de la capture objective – se chevauchent. Leur dialogue inaugure une concurrence entre technicité et subjectivité qui subsiste jusqu'à aujourd'hui dans les formes diverses du reportage, de l'écrit à l'écran, du bulletin télévisé aux prix Albert Londres, de l'image photographique au bédereportage.

CHAPITRE 9

Les Combattants de l'insolence (1984)

Une enquête filmée de Christophe de Ponfilly dans le conflit soviéto-afghan

Johanna CAPPI

Sorbonne-Université, CELSA – Gripic

En France, le prix Albert Londres est fondé en 1932 en hommage à la pratique du célèbre grand reporter du début du XX^e siècle. En 1985, la création d'une section audiovisuelle du prix, impulsée par Henri de Turenne, récompense *Les Combattants de l'insolence* (1984), une enquête de Christophe de Ponfilly menée au cœur du conflit soviéto-afghan. Le film correspond au troisième voyage effectué par le cinéaste en Afghanistan, depuis 1981. Parrainé par Antenne 2 et réalisé en collaboration avec Bertrand Gallet¹, le grand reportage, sous la forme d'une avancée immersive au côté des combattants moudjahidin, évoque la situation et les actions de différentes garnisons postées dans le Pandjchir afghan.

Le 25 décembre 1979, un pont aérien militaire est mis en place entre Moscou et Kaboul par les Soviétiques. Environ deux cents avions débarquent des hommes et du matériel dans la capitale afghane. Le 27 décembre, les commandos soviétiques se placent à des points stratégiques sur les hauteurs qui entourent la ville et prennent le Palais présidentiel. Le président Hafizullah Amin est

1. Si Bertrand Gallet, aujourd'hui politicien, accompagne Christophe de Ponfilly en tant qu'ami et journaliste lors de ce voyage et tournage en Afghanistan en 1984, son rôle consiste surtout à conseiller le grand reporter. Derrière ou face à la caméra, les interventions de Gallet demeurent ponctuelles.

assassiné et, peu après, les Soviétiques placent au pouvoir Babrak Karmal. De janvier à mars 1980, l'Armée rouge se livre à des opérations militaires. Une alliance des moudjahidin est fondée à Peshawar, au Pakistan, mais le Hezb-é-islami ne s'y rattache pas. C'est le début de la «résistance afghane». En juin 1980, de nombreux responsables politiques sont exécutés. La Mission de la Croix rouge internationale est, quant à elle, expulsée vers la frontière pakistanaise où elle installe ses hôpitaux. Désormais, c'est illégalement que les organisations humanitaires non gouvernementales pénètrent l'Afghanistan. De même, les journalistes occidentaux sont considérés comme indésirables. Une rumeur se répand : à cinquante kilomètres de Kaboul, cinq mille hommes et femmes afghans résistent aux Soviétiques et vivent en autonomie dans la vallée du Pandjchir, sous le commandement d'un jeune chef nommé Massoud². Il faut se souvenir que les Afghans sont un peuple de nomades composés de tribus ethniques pour lesquelles les frontières n'ont jamais eu beaucoup d'importance. Terre ancestrale de passage traversée par la route de la soie, l'Afghanistan est historiquement un territoire constamment disputé par différents empires et diverses civilisations³. En juillet 1981, les journalistes Jérôme Bony et Christophe de Ponfilly décident de se rendre clandestinement dans la vallée du Pandjchir durant l'été pour témoigner, la caméra au poing, du climat de la guerre et de la condition de vie des hommes. De cette collaboration, ils réalisent leur premier grand reportage, *Une vallée contre un empire* (1981). Jérôme Bony connaît le Nord de l'Afghanistan : il l'a parcouru en 1977 avec une caméra super-8 dans le cadre de l'émission télévisée *La Course autour du monde*. Dans ces mêmes années 1970, Christophe de Ponfilly,

-
2. Nous renvoyons à la chronologie rédigée par Christophe de Ponfilly dans *Massoud l'Afghan*, Paris, Éditions du Félin et Arte Éditions, 1998, p. 257-291.
 3. L'Afghanistan est fondé au XIX^e siècle afin de servir de pays «tampon» entre l'empire russe et l'empire britannique. Le pays obtient son indépendance en 1921. En 1973, le prince Daoud renverse le roi Zaher et intensifie les relations avec l'URSS, avant d'être assassiné en 1978 : le premier ministre Amin installe un gouvernement pro-soviétique et répressif. La résistance (les rebelles) organise la lutte armée contre l'invasion par l'URSS. Les Soviétiques entrent en Afghanistan en décembre 1979. Amin est exécuté. Babrak Karmal est installé au pouvoir par les Soviétiques.

étudiant en droit à l'université, s'immerge dans les œuvres de Joseph Kessel, d'Henry de Monfreid et dans les photographies au long cours de Sabrina et Roland Michaud qui couvrent l'Asie centrale. Parmi ses œuvres cinématographiques préférées, on compte *La Passe du diable* (1956) de Jacques Dupont et Pierre Schoendoerffer, à partir d'un scénario de Joseph Kessel sur le thème du Bouzkachi et *Voyage en Afghanistan* (1967) d'Igor Barrère. De plus, depuis son adolescence, Ponfilly effectue régulièrement, le temps des congés scolaires, des voyages le sac au dos et muni d'une caméra super-8 offerte par un oncle commandant d'un paquebot des Messageries maritimes et effectuant régulièrement la ligne France-Japon⁴.

En 1984, après les violences de l'offensive du printemps dans le Pandjchir afghan et une rumeur annonçant la résistance du Nord anéantie, Christophe de Ponfilly souhaite témoigner à nouveau de la situation et informer le public français. À cette époque, le retour clandestin dans le conflit acte un premier positionnement du cinéaste. La force du reportage réside d'abord dans la volonté tenace des voyageurs retournant sur le terrain pour la réalisation filmique : ils endurent un long périple sportif et dangereux et doivent franchir quatorze cols de montagnes de l'*Hindou-Kouch*, d'une hauteur de cinq mille mètres, en moins de trois mois. Une expédition dont témoigne, en 1981, le grand reportage *Une vallée contre un empire*. Au moment du tournage de Ponfilly en Afghanistan en 1984, les Soviétiques s'efforcent de déloger les moudjahidin positionnés dans l'Est montagneux par des actions militaires de masse et des opérations de commandos. Pour y parvenir, les Soviétiques visent aussi les habitations civiles des provinces voisines. Malgré la succession de bombardements aériens, les envois de blindés et de soldats sur la région, les Soviétiques n'ont pas pris possession de la vallée du Pandjchir. Ponfilly veut témoigner du fonctionnement interne de la logistique de lutte de l'armée du Nord

4. Notre entretien avec Christophe de Ponfilly en 2004, lors de la rédaction du mémoire «Subjectivité et témoignage dans le cinéma documentaire. L'œuvre cinématographique afghane de Christophe de Ponfilly» dans le cadre du Master I Histoire de l'art, option «Cinéma et télévision», sous la direction de Nicole Brenez, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, CERHEC, UFR 03.

et fait le tour des différents campements résistants installés au-dessus de la vallée. Du point de vue formel, si le document poursuit la trace des représentations des lointaines images afghanes glanées dans *Une vallée contre un empire* (1981), l'ouverture filmique rompt avec le schème du voyage : les représentations visuelles s'ancrent *ex abrupto* dans les villages récemment bombardés et parmi les combats montagnards ; cependant, dans son carnet de route *Le Clandestin*⁵, rédigé durant le périple, Ponfilly détaille les coulisses du trajet menant des frontières du Pakistan au maquis des combattants du Pandjchir.

Anthropomorphisme du reportage guerrier

Dans *Les Combattants de l'insolence*, d'emblée, le sujet journalistique épouse la cause maquisarde et documente l'action guerrière. D'une manière générale, les premiers épisodes introduisent le spectateur *ex abrupto* dans le feu des affrontements au côté des moudjahidin. Nous assistons à la mise en place de mitrailleuses ou de dachakas montées sur trépied, puis aux échanges de tirs. Des plans montrent les combattants qui se camouflent dans les roches et répliquent aux agresseurs. L'intensité des événements est ainsi restituée à différents niveaux filmiques sur le principe conducteur de la caméra portée à l'épaule et du cadrage multiple employant toutes les échelles. Ces prises de vues actent la corporéité de l'enquêteur-reporter dans le conflit. En effet, la caméra positionnée soit au-dessus, soit en dessous, des combattants et des actions guerrières, suit, capture et documente le combat en cours. Sur le terrain, la mise en danger du cinéaste pose frontalement la question de la responsabilité de l'information face à l'histoire du conflit. Les séquences traduisent l'engagement du grand reporter et sous-tendent une réflexion sur la déontologie de l'information. Sur les

5. «La fatigue, la soif nous ralentissent considérablement. Les souffrances commencent à se faire sentir; je me souviens à nouveau de ce qu'il en coûte de réaliser un tel reportage [...]. Chaque pas soulève une poussière de roches effritées. Un calvaire que d'escalader cette muraille séparant le Pakistan de l'Afghanistan... et ça ne fait que commencer!», Christophe de Ponfilly, *Le Clandestin: carnet de route d'un grand reporter dans la résistance de Massoud*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 50.

traces de Joris Ivens, pionnier du cinéma documentaire engagé tourné en caméra portée, auprès des Républicains espagnols luttant contre le Franquisme (*Terre d'Espagne*, 1937), et de René Vautier, au côté des combattants de l'ALN dans le maquis algérien (*Algérie en flammes*, 1958⁶), en Afghanistan, Ponfilly façonne un document qu'il pense susceptible de mener à la libération du Pandjchir.

Après les saynètes d'introduction aux actions du combat enregistrées sur le vif, une séquence déploie la marche d'une dizaine de combattants contournant un massif ocre. Positionné sur les hauteurs d'en face, le cinéaste, par une prise de vues dominante, capture la marche du groupe d'hommes qui chantent (son diégétique). La focale offre d'abord une vision distanciée des guerriers englobés dans un plan panoramique avec la vallée escarpée pour décor. Pour le plan suivant, le reporter s'avance à la rencontre du groupe: le champ resserré enregistre, sur le même lieu, par des plans moyens, les hommes chantant et se rapprochant du filmeur. Puis, Ponfilly réduit de nouveau le cadrage, seuls les visages, les sourires sont capturés en gros plans lors de leur passage devant l'objectif positionné en contre-plongée, au ras du sol. Les changements du dispositif optique traduisent la mobilité du cinéaste inscrite dans un désir de proximité, dans une volonté de documenter le sujet par une appréhension variée des corps combattants. Les moudjahidin viennent d'être relevés du front et s'acheminent vers leur campement pour se reposer. Une séquence marque l'étape du repos dans la garnison. Le montage alterné du récit s'efforce de restituer une représentation du déroulé du périple. La narration suit à présent l'itinéraire de l'enquête parmi les campements de combattants installés dans des grottes. Par un effet de surplomb, la caméra expose, dans un même plan, les hommes de profil, face à leurs chefs: avant de poser leurs armes, les responsables font une synthèse des actions récentes menées au front. La scène témoigne d'un respect mutuel exercé sans cérémonial et sans décoration. Lorsque les hommes se saluent, devant la caméra, c'est simplement

6. Johanna Cappelletti, «Praxis visuelle: l'Algérie en flammes filmée par René Vautier (1958)», *La Furia Umana*, n° 14, "René Vautier", Nicole Brenez (dir.), 2012, <http://www.lafuriaumana.it/index.php/archives/41-lfu-14/122-johanna-cappi-praxis-visuelle-l-algerie-en-flammes-filmee-par-rene-vautier-1958>.

en se serrant la main et lorsque les combattants mangent assis côte à côte sur les roches, il est difficile de les hiérarchiser. Du point de vue épistémologique, la succession de différents niveaux d'images transcrit la dynamique documentaire appliquée à inventorier les corps, à décomposer les figures et à analyser le mouvement de la résistance du Nord.

Dans le Pandjchir, les campements de la résistance forment un ensemble de vingt-cinq garnisons, ou «karargas», soit vingt-cinq bases comprenant chacune entre deux cents à cinq cents combattants. Les garnisons forment des microsociétés sans femme ni enfant. Sur le principe de la fresque, le film recompose l'ampleur du parcours du cinéaste parmi cinq karargas de la vallée : celles de Poshghour, de Shawa, de Khenj, d'Astana et de Safid Tchechr. Du point de vue formel, l'agencement des épisodes documente une partie de l'organisation moudjahed. Il s'agit principalement de filmer l'attente des hommes près des fronts de la lutte : les moudjahidin rient, prient, cassent des amandes, ils jouent aux dames ou se racontent des blagues. Autonomes, ils entretiennent les armes, ils cuisinent et réparent eux-mêmes leurs chaussures. Les saynètes enregistrent une trace du maquis, son effervescence et évoquent un quotidien des combattants. Le procédé cinématographique ramène la guerre sur un plan humain et fraternel. Dans l'attente d'une rencontre avec le commandant Massoud, confie Ponfilly dans son carnet de route *Le Clandestin*, les reporters essaient d'approfondir les liens avec les moudjahidin. Si ces périodes de socialisation entre le grand reporter et les combattants n'apparaissent pas dans la diégèse du film, leur réussite est signifiée par la spontanéité des confidences livrées à Ponfilly par ces moudjahidin, face à la caméra. Pour chaque garnison parcourue, la trame narrative cinématographique convoque des portraits de combattants, collectifs ou individuels, dont la plupart sont des engagés volontaires. Ponfilly portraiture les hommes de Massoud comme Albert Londres campa des figures de soldats dans les camps militaires des fronts français durant la Grande Guerre. Le film accentue les liens de solidarité qui unissent et renforcent les moudjahidin dans une même volonté de vaincre l'Armée Rouge, des liens d'autant plus visibles pour l'enquêteur durant les temps de repos. La stratégie d'enregistrement sur le terrain adopte une approche presque anthropologique centrée sur

les occupations des combattants entre les périodes au front. Le recours aux nombreux gros plans serrés sur les visages traduit une relation de confiance installée entre les résistants et le cinéaste qui s'associe à leur combat politique.

Recentrant le registre du quotidien, plusieurs épisodes documentent les moyens de sustentation des combattants. Lors de l'étape à la garnison d'Astana, la caméra enregistre les gestes de deux combattants devant lesquels est posée une haute balance romaine. Le spectateur assiste au tri appliqué et à la pesée des pommes de terre, une denrée rare. Le cadrage des hommes, au ras du sol, dans un plan moyen rapproché, renforce la sensation de proximité recherchée par le reporter. Dans la garnison de Safid Tchehr, une saynète complémentaire évoque la préparation des repas. Une succession de plans exposent de grandes marmites noires, posées sur des cailloux, pendant qu'un combattant attise les braises et surveille la cuisson du riz. Le cinéaste revient sur les coulisses de cet épisode et sur ses échanges avec le cuisinier dans son carnet de route :

Pour accélérer la cuisson, le cuisinier de la kararga met de la pâte à pain sur les rebords de la marmite, joint efficace pour garder la vapeur à l'intérieur. Il place même de la braise sur le couvercle. Chaud en bas, chaud en haut. La cocotte-minute afghane est là, devant nous⁷.

Une séquence complémentaire montre trois moudjahidin attelés à la découpe de morceaux de viande posés sur un rocher qui sert d'établi. Attentif, le reporter enregistre la maîtrise des gestes du parage et les discussions joviales entre les combattants. La figuration des hommes pendant les activités quotidiennes offre un temps de respiration paisible dans le récit filmé de la lutte guerrière. Cependant, le registre des représentations renseigne à un autre niveau : par le procédé privilégiant l'aspect humain du terrain des événements, Christophe de Ponfilly consolide son positionnement journalistique pour une cause pensée juste. Une dernière saynète significative renseigne sur le rapport des combattants au danger et

7. Ponfilly, *Le Clandestin : carnet de route d'un grand reporter dans la résistance de Massoud*, *op. cit.*, p. 143.

à la mort. Organisés devant la caméra, des moudjahidin manipulent des engins explosifs afin de démontrer leur maîtrise au cinéaste⁸. Filmé plain-pied, de face, un moudjahed explique le recours à la récupération des armes usagées et leur transformation. Un second combattant, cadré en plan moyen, s'avance vers Ponfilly, une mine antipersonnel à la main, et lui explique que « ces petites merveilles explosives », si elles blessent le bétail ou les civils, « ne leur [font] plus peur⁹ ». Subitement, il jette la mine à quelques mètres vers le sol. La caméra enregistre les aléas du tournage en direct : le bruit de l'explosion, le nuage de poussière, la stupeur exprimée oralement par le reporter et les rires des combattants alors que le lanceur réapparaît légèrement blessé au visage par des éclats de cailloux. L'esprit d'insouciance et l'envie du jeu dominant les interactions entre les résistants rassemblés autour du cinéaste. Si la séquence traduit la banalité du conflit vécu au quotidien, elle informe également sur les rapports des moudjahidin au protocole d'observation journalistique. Durant cette phase de repos, le comportement du moudjahed avec l'engin explosif répond certainement à la présence du dispositif filmique prêt à enregistrer son acte téméraire. Ce passage éclaire les enjeux des postulats fondamentaux de l'enquête cinématographique – capter des apparences, des gestualités ; restituer une diversité des phénomènes – sur lesquels Ponfilly s'interroge :

Chaque jour, nous pénétrons plus avant dans notre connaissance de ces hommes, cherchons sans relâche à leur faire dire ce qu'ils pensent vraiment, à trouver ensemble le terrain des confidences, à les faire être devant la caméra ce qu'ils sont réellement lorsque nous sommes absents, lorsqu'ils sont ensemble, entre Afghans, à vivre leur quotidien. Le banal et l'extraordinaire. Actuellement, nos efforts visent à ce que le film capte des émotions, des scènes intimistes, sensibles. Les Afghans sont tellement pudiques qu'il nous est toujours très difficile de détecter chez eux la trace d'une tristesse ou la manifestation d'une lassitude, d'un ras-le-bol. Et pourtant, nous ne voulons pas brosser un tableau idéal [...]. Nous leur demandons

8. Christophe de Ponfilly, *Lettre ouverte à Joseph Kessel sur l'Afghanistan*, Paris, Éditions Bibliophane-Daniel Radford, 2002, p. 112.

9. *Ibid.*, p. 113.

de réfléchir sur la façon dont ils perçoivent la mort, la perte d'un des leurs. Curieusement, la mort s'est banalisée avec la guerre¹⁰.

Une orchestration de voix combattantes

Précisément, *Les Combattants de l'insolence* s'ouvre *ex abrupto* sur une séquence de patrouille dans un village bombardé et anéanti. Les reporters arrivent dans un village du Pandjchir quarante-huit heures après le départ de troupes commandos parachutistes soviétiques. La caméra positionnée en « regard arrière » embarque le spectateur à la suite d'un moudjahed. Filmé de dos, en plan rapproché, l'homme prend la mesure des destructions, une kalachnikov posée sur l'épaule. Des extraits de plusieurs émissions, diffusées sur les ondes de Radio Kaboul, scandant des slogans révolutionnaires au nom de la liberté et commentant l'offensive d'avril, sont ajoutés au montage des images en bande sonore. Ce procédé sélectif de commentaires exogènes propagandistes renforce le positionnement politique du film pour la cause de la résistance. Il s'agit de défaire l'idéologie du pouvoir soviétique. La séquence suivante consolide le discours de la nécessaire libération du pays. Lors d'une halte dans l'enceinte d'une habitation en ruine, le reporter effectue sa première interview. Filmé face à la caméra en plan rapproché poitrine, un combattant fait un *debriefing* sur les conséquences des récents bombardements. La détermination qui se dégage du commentaire symbolique – « Sept fois nos maisons ont été détruites par les Soviétiques, sept fois nous les avons reconstruites » – résonne avec ceux des Pandjchiris recueillis dès 1981, dans *Une vallée contre un empire*. Dans ce contexte de l'occupation soviétique, le processus d'enquête reprend les formes classiques de l'entretien journalistique, puisque le « métier de journaliste est d'abord un métier de témoin¹¹ », afin de faire entendre en Occident la voix de la résistance moudjahed et de la population du Pandjchir.

10. *Ibid.*, p. 143, 144.

11. Roger Louis cité par Hervé Brusini et Francis James, « Télévision d'enquête », dans *Voir la vérité: le journalisme de télévision*, Paris, PUF, coll. « Recherches politiques », 1982, p. 68.

Si plusieurs épisodes des visites des karargas transcrivent la volonté du cinéaste de recueillir les témoignages de combattants et de faire valoir leur voix, les voix du camp ennemi trouvent aussi leur place ; ainsi, à Poshghour, une séquence témoigne de la capture d'un soldat afghan de l'armée régulière soutenue par l'Union Soviétique. Le reporter filme son entretien avec l'un des chefs de la résistance. Ce dernier l'interroge sur les raisons qui l'ont poussé à intégrer l'armée. Le prisonnier répond qu'il a été enrôlé lors d'une rafle, il raconte les exactions dont il a été témoin dans les provinces voisines (des femmes et des enfants brûlés vifs), il explique sa capture lors d'une embuscade : son refus de tirer sur des moudjahidin a entraîné la mort d'officiers de l'armée régulière. À cette séquence succède une saynète enregistrée dans la garnison de Shawa : des moudjahidin se présentent face à la caméra, alignés côte à côte, assis les jambes en tailleur, sous des roches grises, ils prennent la parole chacun leur tour. Parmi eux, le responsable de la province de Parwan explique la « coordination pour la Guerre sainte » : les groupes sont formés par province, ou par région, et généralement reliés à l'autorité de Massoud. La variété des portraits individuels pour témoigner du groupe moudjahed témoigne de la circulation des ethnies au sein de la résistance afghane et dynamise la multiplicité des points de vue. D'autre part, le témoignage du prisonnier de l'armée régulière afghane dévoile en amont la complexité de la situation politique.

« Outil politique par excellence », selon la formule de Jean-Pierre Vernant¹², la parole devient, par le biais de la caméra, l'un des instruments de visibilité de la lutte. Éclairant le processus d'enquête, le montage cinématographique recompose la trajectoire de garnison en garnison. À chaque étape, les responsables sont invités à se présenter et à raconter les dernières missions. Ainsi, le chargé des finances de la garnison d'Astana relate de nouvelles exactions militaires soviétiques, l'incendie des récoltes, la destruction des habitations. Au montage, les commentaires ajoutés du cinéaste complètent la situation de l'événement raconté hors champ : en off, Ponfilly explique comment les moudjahidin s'efforcent également

12. Cité par François Hartog, « Orateurs et historiens », dans *L'Évidence de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard-EHESS, 2005, p. 45.

de protéger la population des villages lorsqu'ils sont en mesure d'anticiper les opérations soviétiques. À Astana, ces derniers ont évacué le bétail et les habitants dans la montagne. Dans la kararga de Safid Tchehr, des portraits filmés renouvellent des confidences de combattants. Les hommes abordent les raisons de leur implication dans la guerre sainte et parlent des métiers qu'ils exerçaient dans le civil avant l'invasion soviétique (un étudiant, un ouvrier agricole, etc.). Un Turkmène, rallié à la résistance, relate sa désertion de l'armée soviétique, après avoir fait son service militaire au Kazakhstan et en Afghanistan. Une dernière séquence témoigne d'un hommage rendu aux combattants tués au front. Assemblée en demi-cercle, une dizaine d'hommes se recueille pendant qu'un combattant, coiffé d'un turban, psalmodie un verset du Coran, les yeux fermés. La mélodie de baryton se faufile *a cappella* entre les parois rocheuses. Du point de vue narratologique, les modalités d'expression organisant la construction du reportage valorisent l'importance du témoignage comme vecteur d'informations et comme instrument de médiation politique. En tant que journaliste et cinéaste, Ponfilly prend en charge la mémoire sociale des groupes de moudjahidin qu'il rencontre et se fait leur porte-voix¹³. Les moudjahidin deviennent les orateurs de la résistance dont l'histoire, narrée à l'écran, fait récit, et que le grand reporter valide. Pour chaque prise de parole, les propos sont sous-titrés à l'image. Préservant les caractéristiques originelles des tonalités langagières, le cinéaste attribue au spectateur une place de témoin privilégié. L'entrelacs stratégique des voix «autres» forme un éloge du discours des combattants. Du point de vue symbolique, la circulation filmique de la parole recueillie au gré des garnisons convoque une puissance performative qui rassemble les hommes en un même lieu et pour une même cause dans une fraternité manifeste.

Pendant leur tour des garnisons, Ponfilly et Gallet offrent aussi une tribune au commandant Massoud. Si le film s'inscrit dans le registre de représentations guerrières, la dynamique filmique est

13. Lors de la première diffusion télévisée du reportage, le 31 janvier 1985, Ponfilly se rend sur le plateau de l'émission d'Antenne 2 pour défendre son travail face à la controverse soulevée par le journaliste Jacques Abouchar qui a suivi la résistance moudjahed dans l'Ouest de l'Afghanistan.

portée par le désir des reporters d'une ouverture sur le dialogue et sur la résolution du conflit. Loin de la forme improvisée des interviews de Massoud réalisées en 1981, dans *Une vallée contre un empire*, cette fois, la performance de Massoud comme orateur transparait à l'écran. En l'espace de quatre années, le commandant du Pandjchir a renforcé sa technique de communication. En 1984, le discours filmé de Massoud concède à sa parole une aptitude à s'affirmer, à affirmer ses convictions et à convaincre. Le Commandant s'exprime dans sa langue natale et ses propos sont également sous-titrés. À la suite de cette tribune, un épisode témoigne de Massoud au travail, donnant tour à tour des ordres ou des consignes à ses combattants. Commandant et conseiller, le «lion du Pandjchir» incarne à la fois la figure d'un chef de guerre et celle d'un chef de tribu. En «homme politique», il est perçu comme «le chef naturel¹⁴» : sa parole est aussi action [*ergon*]¹⁵. Une séquence tournée en extérieur, filmée à distance, témoigne de discussions du chef avec ses hommes lors de l'observation des positions ennemies par le moyen d'une paire de jumelles optiques. À l'écran, Massoud et ses combattants incarnent des figures doublement héroïques, à la manière des héros homériques analysés par Hartog, «en parole et en action, à la guerre comme à l'assemblée¹⁶», ils deviennent à la fois des «faiseur[s] d'exploits¹⁷» et des conteurs d'histoires. Dans la dernière partie du documentaire, une séquence retransmet un entretien de Massoud réalisé par Bertrand Gallet. Le journaliste l'interroge sur les armes qui auraient été fournies par le gouvernement américain à la résistance. Les deux protagonistes sont cadrés en plan large et Massoud répond en français par un démenti du communiqué de presse. À ce niveau du récit, la mise en scène de la parole illustre un souci commun de vérité. Par définition, le recours au cinéma documentaire vise de manière asymptotique une vérité¹⁸.

14. Hartog, «Orateurs et historiens», dans *L'Évidence de l'histoire*, *op. cit.*, p. 45.

15. *Id.*

16. *Ibid.*, p. 44.

17. *Id.*

18. «Le caractère documentaire, explique François Niney, [n'est] pas déterminé par le seul contenu (informatif) mais par la forme (d'interaction caméra/monde) et par le mode d'adresse (sérieux et non feint) et de croyance (plutôt anthropologique

Ainsi contextualisée, la parole devient débat, discussion, argumentation face à un public supposé : les Occidentaux.

Deux épisodes évoquent la relation du commandant Massoud avec un jeune Soviétique, prisonnier des moudjahidin depuis plus d'un an, qui a gagné leur sympathie et appris leur langue¹⁹. Dans le premier, filmé sur la kararga de Datch Riwat, le commandant du Pandjehir et le prisonnier sont accroupis au sol devant une carte dépliée, sur laquelle travaillait un officier du K.G.B. Massoud veut comprendre les indications inscrites par «l'ennemi» sur le document : «Est-elle datée ?»; «Qu'est-ce qui est écrit ici ?», demande-t-il. Le deuxième épisode relate la remise en liberté du prisonnier par Massoud. Dans un premier plan, le jeune homme apparaît ému et content tandis que le commandant, bienveillant, l'interroge sur sa famille puis lui explique que les reporters l'aideront à passer la frontière et entrer au Pakistan. Les derniers plans témoignent des adieux et des poignées de mains échangées entre les combattants et le Soviétique libéré. Ce que ce film n'explique pas, mais que nous savons aujourd'hui, c'est qu'arrivé au Pakistan, l'ancien prisonnier, nommé Nicolas Saline, est placé dans un lieu secret par un responsable du *Jamiat-é-islami* afin d'éviter les problèmes avec les autorités pakistanaïses. Mais le jeune homme est abattu pendant une tentative d'évasion²⁰. *L'Étoile du soldat*, fiction réalisée par Ponfilly et sortie dans les salles françaises en novembre 2006, est inspirée de la rencontre du cinéaste avec Saline.

Deux derniers épisodes retransmettent des prises de paroles intéressantes pour comprendre une partie du fonctionnement de la résistance du Nord. Dans le premier, sur un champ de bataille, des moudjahidin décrivent spontanément aux reporters leur tenue vestimentaire : une mosaïque de l'arlequin guerrier dédiée à l'art du combat. À ce niveau du film, la saynète acquiert un statut emblématique quant au système de représentation et à l'ethos du combattant moudjahidin. En effet, les combattants récupèrent de

et historique) demandé au spectateur», François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 11-17.

19. Ponfilly, *Lettre ouverte à Joseph Kessel sur l'Afghanistan*, *op. cit.*, p. 121.

20. *Ibid.*, p. 122.

nombreux éléments sur les dépouilles ennemies russes ou tchèques : des bottes, un pantalon et sac à dos russes ; une kalachnikov russe ; un ceinturon avec une boucle de laiton imprimée de l'étoile, du marteau et de la faucille, les trois symboles entourés par la couronne de laurier. En gros plans indiciels, la caméra détaille chaque élément inventorié sur l'un des moudjahidin, puis elle remonte sur le visage du combattant qui s'exclame avec humour en désignant son voisin : «ça, c'est une bouille d'Afghan coiffé d'un chapeau nouristani!».

Un dernier portrait, celui du chef d'une caravane d'approvisionnement, dévoile aux reporters la réalité du transit de pierres semi-précieuses, comme le lapis-lazuli, dont les taxes sont destinées à l'effort de guerre. Un homme âgé expose devant l'objectif des pierres bleues de la taille de deux gros poings (cadrés en plans indiciels), puis explique face à la caméra (gros plan resserré visage) que la vente permet d'acheter des armes, des munitions mais aussi de rémunérer les combattants²¹ : «Les pierres arrivent du Badakhshan. Une taxe de 5 % est prélevée au profit de la Résistance. Elles sont acheminées à Peshawar – Pakistan²²». Suivant la logique des représentations filmiques, le caravanier n'est pas un combattant armé, cependant son travail participe aux manœuvres internes du financement de la résistance et son témoignage renforce la compréhension de son fonctionnement. Si le montage filmique traduit la tentative des reporters d'apporter des informations concrètes en fonction de l'enquête, en aèdes, Ponfilly et Gallet chantent la geste et les exploits des héros de la résistance du Pandjchir. Il s'agit de renverser les tyrans, c'est en ce sens que les moudjahidin acceptent de mourir pour le *Jihad*. De manière symbolique, la saynète d'un enfant chantant la gloire des combattants clôt le récit cinématographique.

Domages civils

Quelques séquences relatent aussi le quotidien des civils. Aux deux tiers du film, les premières figures non armées surgissent lorsque les reporters accompagnent un groupe de quatre

21. *Ibid.*, p. 69.

22. Les propos de l'Afghan sont sous-titrés à l'écran.

moudjahidin à la recherche de leurs familles mises à l'abri dans une zone montagneuse de la vallée, et dont ils sont sans nouvelle. Après une ellipse temporelle, la caméra enregistre à distance les retrouvailles avec les familles au milieu d'un champ. Capturé en direct, le micro-événement valorise la tournure favorable de l'enquête des combattants et du reporter. Cadrés dans un plan large, deux petits garçons, suivis par des hommes plus âgés, s'approchent des combattants. Le spectateur assiste à la rencontre des protagonistes qui se saluent par des accolades et aux conversations qui s'ensuivent. La séquence suivante contextualise un des lieux où vivent les familles réfugiées. Toujours à distance, positionné au fond d'une tente exigüe, Ponfilly filme les discussions des mêmes protagonistes. Les jeunes garçons, restés au-dehors de la tente, observent la scène depuis la route, faisant face à l'objectif de la caméra. Ainsi introduit sous l'habitation sommaire, le spectateur devient le témoin discret de la réunion de famille dont la localisation acte aussi la présence de campements de réfugiés. Au moment des bombardements, la majorité de la population civile a abandonné la vallée du Pandjchir pour se réfugier dans les vallées voisines, à quatre mille mètres d'altitude.

Un second épisode rend compte des activités de paysans occupés dans les champs qui ont échappé aux bombardements. Comme Joris Ivens filmait, en région autonome de la République Populaire de Chine, les peuples nomades de la Commune Populaire Vent d'Est fauchant l'orge et le millet dans les *Kazakhs* (1977), en 1984, le retour du motif des moissons, irriguant auparavant *Une vallée contre un empire* (1981), réaffirme la sensibilité de Ponfilly aux paysages afghans et au quotidien des populations. De la séquence émane une même ferveur poétique. Positionnée à ras du sol, comme elle l'était souvent dans le feu des combats, la caméra enregistre la gestuelle, à hauteur d'homme. Le blé doré taillé à la serpette contraste avec l'éclat du ciel azur. Au milieu de paysages ravagés, le processus d'enquête anthropocentré dévoile la résurgence de la vie villageoise. Dans la chronologie filmique, les saynètes champêtres ont cependant pour fonction d'introduire une nouvelle séquence d'interview dans laquelle l'interprète interroge, pour les reporters, un jeune Afghane allongé dans des herbes hautes. Un nouveau contraste esthétique s'opère, plus symbolique cette fois, entre la

douceur de la nature et l'abomination des exactions confiées et décrites gestuellement devant la caméra. L'Afghan relate l'assassinat collectif des habitants d'un village voisin dont il a été témoin. La transmission orale de l'événement (voix diégétique) surgit au montage sur différents plans du paysage alentour – le vent souffle dans des fleurs de chardons. La structure cinématographique adoucit la réception de l'information sans en atténuer l'intensité. D'un point de vue politique, la présence participante des civils confère une légitimité à la fois à la cause des combattants de la résistance et à celle des reporters.

Quelques portraits d'enfants dans la guerre prolongent le procédé d'hypotypose et documentent étrangement le reportage. Le premier est celui du jeune orphelin Walid, adopté par une kararga et vivant dans la vallée. Un premier plan-séquence déroule ses activités de jeu au milieu de la confrérie des combattants. La caméra suit la trajectoire enfantine : vêtu de jaune vif, le garçonnet surgit souriant, un carquois en bandoulière. Il passe dans le champ de la caméra puis s'en éloigne, traverse d'un pas décidé devant des habitations en ruines. Le plan de la saynète suivante forme la continuité de l'action de l'enfant. Le reporter l'a donc suivi, cueillant sur le terrain les événements qui le séduisent. Le garçon s'amuse à tirer à l'arc dans les feuillages d'un arbre, concentré. L'instant enfantin, saisi au gré du tournage, illumine le reportage d'un nouvel élan poétique. Le choix du cadrage de l'action en plongée impose le surplomb d'une observation adulte sur le passe-temps du gamin, mais pas seulement. La poétique du montage propose une relecture de l'histoire sous une forme plus allégorique. Assurément, le plan-séquence de l'enfant jouant seul parmi les combattants soutient une dialectique entre le lyrisme enfantin et la noirceur, la brutalité de la guerre. La fable de l'enfance qui se joue à l'image forme l'antithèse du combattant mais suggère également la perte d'un paradis perdu²³, celui du temps de la paix.

D'autres figures d'enfants forment un lien dans la construction du récit. Dans la vallée du Nuristan, avant d'arriver dans le

23. Jacques Rancière, «L'Enfant metteur en scène», dans *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «La Librairie du XXI^e siècle», 2001, p. 93.

Pandjchir, le grand reporter, bloqué dans un village presque désert, est témoin d'une saynète animée. Une petite fille, postée sur le seuil d'une maison, observe de jeunes garçons fumer des cigarettes dans une cour en rigolant, puis détalier devant un adulte qui les a repérés. Ici, la trame narrative est réorganisée selon une sélection de signes, de traces glanés au début de l'enquête²⁴ mais restitués dans la dernière partie du reportage afin d'en condenser le sens. La construction filmique traduit la dynamique mémorielle du cinéaste : si, en 1981 (dans *Une vallée contre un empire*), les enfants de la région bénéficiaient encore d'une éducation adaptée, en 1984, ils apparaissent démunis, voire livrés à eux-mêmes. De fait, l'affect et la nostalgie du reporter surgissent dans le choix de la recomposition cinématographique. Mais la présence des enfants objective également des manières différentes de vivre la guerre. Si les séquences enfantines créent des liaisons entre les représentations des combattants et celles des civils, c'est parce qu'elles imposent une facture visuelle poétique au périple guerrier. Du point de vue narratif, pourtant, la présence envahissante, à ce moment du film, du commentaire off, juxtaposé aux saynètes et relatant les stratégies du commandant Massoud, produit un décalage entre les informations transmises par la voix du narrateur et les images qui se déploient à l'écran²⁵. À ce niveau du récit, la stratégie de la construction cinématographique repose sur un jeu des apparences « du visible et de son envers²⁶ », selon la formule de Rancière. Dans ces épisodes enfantins, finalement, les enfants sont privés de parole afin que le reporter rappelle le rythme (adulte) imposé par le conflit guerrier.

Une dernière composition intègre au montage une juxtaposition d'archives photographiques et de lettres de correspondance trouvées sur des soldats soviétiques morts. Dans un plan fixe, un des reporters feuillette, une à une, une dizaine de photographies (des

24. Christophe de Ponfilly relate le moment précis du tournage des prises de vues au Nuristan dans les premiers chapitres du *Clandestin*, *op. cit.*, p. 62.

25. Deux versions du reportage existent. La première est celle diffusée à la télévision en 1985 et sur laquelle nous travaillons. La seconde, remise pour le concours du prix Albert Londres, est une version dénuée du commentaire principal, sur cette séquence, et éditée dans le coffret DVD des éditions Montparnasse.

26. Rancière, « L'Enfant metteur en scène », dans *La Fable cinématographique*, *op. cit.*, p. 94.

portraits de particuliers) que les Soviétiques conservaient sur eux. Au déroulé des images, le montage adjoint la lecture d'une lettre intime, une lettre de femme (d'une mère ou d'une amie) adressée à un soldat russe envoyé en Afghanistan dont le contenu (lu dans la langue originelle) déplace l'émotion du côté de «l'ennemi». Le parti pris dramatique de l'épisode souligne le contrechamp de la souffrance afghane. La puissance d'expression par laquelle la lecture et les images se combinent produit du sens et résonne avec la situation des combattants du Pandjchir. De fait, le processus cinématographique souligne les similitudes émotionnelles et les sacrifices affectifs engendrés par le conflit. Ces documents privés, découverts par les combattants de Massoud, ont été confiés au reporter par ce dernier, pour le faire réfléchir²⁷. La présence des documents renforce le régime de «vérité» du reportage. C'est-à-dire que dans ce film, le journaliste-enquêteur et cinéaste-documentariste travaille à la manière de l'historien dans le sens où «l'appréhension du passé dans ses traces documentaires est une observation au sens fort du mot; car jamais observer ne signifie enregistrer un fait brut²⁸». Raconter une histoire, par exemple par le recours au cinéma documentaire, c'est procéder à une synthèse historique et faire une analyse²⁹. La «subjectivité impliquée³⁰» de l'auteur est engagée. Pour Ponfilly, il s'agit à présent de dénoncer les victimes soviétiques du contingent qui subissent aussi la folie de la guerre. Les lettres et les archives photographiques sont envisagées comme un document mémoriel à part entière qui offre un nouveau point de vue sur le vécu des familles (sur leur sentiment d'inquiétude). La puissance du montage lutte ainsi contre le silence des histoires. De fait, le surgissement des documents intimes en

27. Ponfilly, *Le Clandestin*, *op. cit.*, p. 174.

28. «Reconstituer un événement ou plutôt une série d'événements, ou une situation, ou une institution, à partir de documents, c'est élaborer une conduite d'objectivité d'un type propre, mais irrécusable: car cette reconstitution suppose que le document soit interrogé, forcé à parler; que l'historien aille à la rencontre de son sens [...], c'est cette recherche qui à la fois élève la trace à la dignité de document signifiant, et élève le passé lui-même à la dignité de fait historique», Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001, p. 29, 30.

29. *Id.*

30. *Ibid.*, p. 28.

conclusion du film marque une rupture dans la ligne narratologique de l'histoire de la résistance afghane. L'espace-temps du reportage réorganise un dialogue entre les images privées des Soviétiques et le présent évoqué des combattants. Si la dramatisation dépasse le cadre de l'Afghanistan pour effleurer les deux côtés des acteurs du conflit, elle présage aussi une nouvelle réflexion méthodologique sur la pratique de l'enquête par Ponfilly. Une amorce cinématographique est enclenchée afin de combattre le fantasme d'une altérité radicale de l'ennemi. Désormais, chez le cinéaste, si la dynamique narrative approfondit les schémas des enquêtes antécédentes, elle renouvelle aussi la perspective de composition. Le regard posé sur la guerre inclut désormais les différents partis.

Dans l'histoire du cinéma comme du journalisme, Christophe de Ponfilly est une figure tutélaire de l'engagement mené caméra au poing. Si l'enquête rend visible une trajectoire des moudjahidin en 1984, elle éclaire surtout les débuts du positionnement politique du grand reporter, poursuivi jusqu'à la fin de sa vie. *Les Combattants de l'insolence* est un film de maquis, selon l'expression militaire, il se structure sur le principe du montage en parallèle et de la composition découpée et ordonnée d'un récit politique : 1/ les actions des hommes dans le maquis ; 2/ la parole des combattants ; 3/ les dommages civils. La force du film réside dans sa construction caractérisée par un travail de reportage sur le terrain : les informations (images) enregistrées sont mises en forme (montage en parallèle) selon une unité de lieu (le maquis), une unité de temps (la guerre de terrain) et une unité de sujet (la lutte pour l'indépendance). Cependant, si l'objectif est de convaincre, l'argumentation politique s'entrelace à une poétique du sensible. En ce sens, l'œuvre de Ponfilly s'inscrit à la suite de celles de Joris Ivens et de René Vautier et s'affirme comme praxis, comme la nécessité de produire des images de résistance, une information qui lutte du côté des peuples opprimés.

CHAPITRE 10

Mafia, Sicile et cinéma

*Ré-élaboration(s) formelle(s) du film-enquête
dans les films de Pierfrancesco Diliberto
(La Mafia uccide solo d'estate, 2013
et In Guerra per amore, 2016)*

Fabien LANDRON

Université de Corse, UMR CNRS 6240 LISA

L'Italie est, depuis longtemps, une terre de contrastes : péninsule s'étirant des Alpes, au Nord, à l'une de ses deux îles majeures (avec la Sardaigne), la Sicile, au Sud, en plein cœur de la Méditerranée, elle est une mosaïque de territoires, de cultures, de dialectes, qui s'unissent pour constituer un pays à l'identité plurielle dont le cinéma est l'un des reflets. En effet, il existe en Italie non pas « un » cinéma, mais « des » cinématographies régionales et/ou insulaires : des mouvements relatifs à des villes ou à des territoires ; des écoles, tantôt affirmées, tantôt en devenir, qui sont autant de représentations audiovisuelles de ces identités régionales. La définition même de ces cinématographies toscane, romaine, napolitaine, sarde, sicilienne, etc. pourrait sembler problématique car les critères relatifs à ces appellations régionales sont discutables (cinéma *en* région ? cinéma *sur la* région ? par des réalisateurs de la région ou hors région ?), mais il conviendra, pour la Sicile, de retenir la suivante, comme cela a été fait pour le « nouveau cinéma sarde¹ » : des films

1. Fabien Landron, *Nouveau Cinéma sarde : la réappropriation identitaire à travers l'écran*, Ajaccio, Alain Piazzola, 2017.

tournés en Sicile, par des Siciliens, sur des problématiques propres à la Sicile, telle serait la définition d'un cinéma sicilien, écho régional, insulaire et méditerranéen à d'autres cinématographies méridionales dont les questions relatives à la représentation et à la représentabilité se croisent souvent.

Mafia et cinéma : déclinaisons d'un genre

Ainsi, parmi ces territoires insulaires méditerranéens, la Sicile a noué depuis longtemps des rapports étroits avec le cinéma en général et le long métrage de fiction en particulier. La question de la représentation et de la représentabilité des réalités locales (qu'elles soient sociales, sociétales, politiques, historiques) à travers l'écran y est très prégnante. Elle n'a pu (et ne peut encore) échapper à une monstration stéréotypée : Dominique Budor évoque « le stéréotype plein et tranquille de *la Sicile* telle que la dépeignent les agences de voyage – le soleil brûlant, les temples grecs, les agrumes et la mafia [...] »², pour souligner la vision parfois erronée et souvent réductrice d'une terre à la marge. Parmi les clichés relatifs à la Sicile, un semble récurrent : la mafia, associée à la mauvaise vie (*la malavita*), véritables fléaux de la société sicilienne, fournissent depuis longtemps des trames à de nombreux films – fictions et documentaires – qui s'inspirent de faits réels (parfois de faits divers) et revendiquent cet appui sur l'« h/Histoire vraie ». Si le génois Pietro Germi semble avoir été le premier réalisateur à aborder le thème de la mafia dans le cinéma italien avec *Au Nom de la loi* (1949), c'est bien *Salvatore Giuliano* (1962), du napolitain et Maître du cinéma engagé des années 1960-1970, Francesco Rosi, qui apparaît, aujourd'hui encore, comme l'un des films majeurs sur le thème. Depuis, le cinéma traitant de la mafia semble avoir hérité du traitement réservé par le Néoréalisme puis le film-enquête du *cinema d'impegno*. Si l'on se limite à observer les œuvres du « nuovo cinema italiano » du XXI^e siècle, nombreux sont les films qui dénoncent les agissements de la branche sicilienne mafieuse appelée *Cosa nostra* : le

2. Dominique Budor, « Préface : Sicile, une et plurielle », dans Dominique Budor et Maria Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 11.

biopic *I Cento Passi* de Marco Tullio Giordana (2000) autour de la vie et de la mort de Peppino Impastato, *Alla Luce del sole* de Roberto Faenza (2005) sur le prêtre Don Pino Puglisi assassiné à Palerme en 1993, *La Siciliana ribelle* de Marco Amenta (2009) inspiré de la vie de Rita Atria ne sont que quelques exemples de ces films qui proposent une relecture, filtrée par le récit cinématographique, d'événements tragiques qui ont entaché l'histoire récente de la Sicile. À cette lecture historique et dénonciatrice des faits se superpose celle, stéréotypée, proposée par des films dits «de gangster», un genre cinématographique à part entière dont les œuvres incontournables sont notamment la trilogie du *Parrain* de Francis Ford Coppola (1972, 1974, 1990) et *Les Affranchis* de Martin Scorsese (1990), entre Italie et États-Unis³. C'est sans doute cet effet-corpus, de la reconstitution historique au film de genre, qui, parallèlement à l'affirmation de nouvelles formes narratives inspirées du journalisme télévisé et/ou des formes d'écriture hybrides comme le roman non fictionnel ou roman témoignage, à mi-chemin entre le reportage, le documentaire et le roman⁴, a «fabriqué», en quelque sorte, de nouvelles formes de récit filmique, où la notion même de film-enquête est réélaborée en s'éloignant de l'effet documentaire, pour offrir aux spectateurs une *autre* vision de la réalité. Ainsi, en l'espace de quelques années, le traitement des faits et la représentation de la mafia sicilienne par les cinéastes tendent à s'affranchir du réel en délaissant les formes cinématographiques les plus représentatives de la réalité au profit d'œuvres plus originales. Au centre de ces films, le drame et la (ou les) victime(s) servent, comme toujours, le message dans une démarche de dénonciation soutenue à la fois par des stratégies de mise en scène et en images propres au film de fiction et par un renvoi au réel censé impliquer le spectateur à la première personne. C'est ainsi que, dernièrement, ont émergé, dans ce cinéma sicilien de dénonciation de la mafia, plusieurs formes inté-

3. Voir Gianni Canova, «La (dis)onorata società. La rappresentazione delle mafie nel cinema italiano», *Quaderni del CSCI*, n° 7. «Storia del Bel Paese: L'Italia attraverso il cinema dal Risorgimento ad oggi», 2011, p. 145-150, cité par Louis D'Orazio dans «La Représentation de la mafia dans le cinéma italien», <http://www.cinefiltours37.fr/index.php/le-journal-de-lassociation/le-dernier-journal/252-2015-03-15-14-28-40>.

4. On parle alors de *creative non fiction*.

ressantes : la comédie, la comédie romantique, le conte fantastique (*Sicilian Ghost Story* d'Antonio Piazza et Fabio Grassadonia en 2017), soit des genres cinématographiques très codifiés, qui offrent de nouvelles clés de lecture d'une Histoire en mouvement et rendent compte du caractère multiforme de la Mafia dont l'étymologie est, selon l'ethnologue palermitain Giuseppe Pitre cité par l'historien Salvatore Lupo dans son ouvrage de référence *Histoire de la mafia des origines à nos jours*⁵, «un terme presque impossible à définir». D'ailleurs, Lupo la désigne⁶ successivement comme «miroir de la société traditionnelle», «entreprise», «organisation», «système juridique». Il ajoute que «[le terme] désigne un rapport étroit entre politique, affaires et criminalité, l'illégalité ou la corruption diffuses, une perversion des mœurs faite de favoritisme, de clientélisme, de fraudes électorales, d'incapacité à appliquer les lois de façon impartiale⁷». La mafia revêt donc différentes acceptions, traduisant l'ambiguïté du concept, à laquelle s'ajoute une déclinaison selon les territoires en Italie et ailleurs : si *Cosa nostra* renvoie à la Sicile et à sa correspondante américaine, la criminalité organisée à Naples et en Campanie porte le nom de *Camorra* tandis qu'elle s'appelle *N'drangheta* en Calabre. La mafia dépasse donc sa région de naissance, la Sicile, pour se répandre ailleurs : un mal national, en quelque sorte, dont le récit – cinématographique, littéraire, journalistique – se fait régulièrement l'écho. De Milan (*A Casa nostra* de Francesca Comencini, 2006) à Rome et Ostia (*Suburra* de Stefano Sollima, 2015), de Naples (*Gomorra* de Matteo Garrone, 2008 ; *Fortapàsc* de Marco Risi, 2009) à la Calabre (*Anime nere* de Francesco Munzi, 2014), les variantes territoriales de la mafia sont une source d'inspiration inépuisable pour différentes formes d'expression dont le cinéma : l'organisation tentaculaire et multiforme gangrène le pays, du Nord au Sud ; elle se fait moins populaire, moins rurale, plus bourgeoise, plus financière ; elle est alors au centre de films tournés ailleurs que dans les territoires mafieux traditionnellement montrés au cinéma (Sicile, Campanie) ; la violence évoquée dans les films est plus sourde, parfois politique,

5. Paris, Flammarion, 1999 [1996], p. 20.

6. *Ibid.*, «Introibo», p. 13-48.

7. *Ibid.*, p. 14.

sociétale, financière. Dès lors, les auteurs semblent s'essayer à différentes formes pour l'évoquer, du récit-vérité (*Gomorra*) à la parodie du personnage mafieux à travers le rôle du Gitan déjanté dans le film italien de super-héros déjà culte *Lo Chiamavano Jeeg Robot* de Gabriele Mainetti (2015). Les genres et les formes se décroissent donc, à l'instar, sans doute, d'une mafia de plus en plus insaisissable :

[...] les étymologies sont toutes erronées parce que le mot ne signifie rien, il veut indiquer une chose que l'on ne comprend pas : le mystère est la contradiction intrinsèque du phénomène et il naît au moment où quelqu'un cherche à comprendre ce qu'il est. Sur le plan historiographique, quelque chose compte dans sa construction dans le temps et non pas dans sa fixation en un moment unique. La mafia devrait être perçue comme un phénomène qui advient et change dans le temps⁸.

L'hétéroclisme et le caractère mouvant du terme *mafia* semblent donc trouver une correspondance dans l'évolution même du traitement cinématographique des faits liés à la *Piovra*⁹. L'analyse de deux longs métrages siciliens (*La Mafia uccide solo d'estate* et *In Guerra per amore* datant respectivement de 2013 et 2016) de l'auteur multi-cartes palermitain Pierfrancesco Diliberti aka Pif, dont la démarche est qualifiée de «journalisme d'enquête innovant et original¹⁰» par le critique de télévision Aldo Grasso, illustre cette idée selon laquelle le cinéma de genre(s) s'est emparé du thème «mafieux» pour ré-élaborer la forme même du film-enquête.

La Mafia uccide solo d'estate, une démarche journalistique ?

Pierfrancesco Diliberto, né à Palerme en 1972, est une figure connue des spectateurs de télévision italiens sous le nom de Pif. Il a fait partie, de 2000 à 2007, des reporters de la célèbre émission

8. Salvatore Lupo, «La Sicile entre métaphore et histoire», p. 33-41, dans Dominique Budor et Maria Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui, op. cit.*, p. 36.

9. La Pieuvre, avec ses tentacules, est le symbole de la Mafia.

10. Valentina Santarpia, «Dall'impegno contro la mafia alla tv irriverente, il tornodo Pif», dans *Il Corriere della sera*, 11/10/2016, http://www.corriere.it/spettacoli/cards/dall-impegno-contro-mafia-tv-irriverente-pif-senza-limiti/nome-per-caso_principale.shtml.

d'enquêtes *Le Iene* [Les Hyènes], diffusée sur la chaîne nationale privée Italia 1 (groupe Mediaset) avant de rejoindre la chaîne MTV où il se met en scène dans *Il Testimone* [Le Témoin], une émission documentaire dans laquelle Pif évoque des histoires et des rencontres au moyen d'une petite caméra vidéo qu'il tient à la main. En parallèle, il se rapproche du cinéma en étant, notamment, l'assistant de Marco Tullio Giordana sur le tournage de *I Cento passi*. C'est en 2013 qu'il s'essaie à la réalisation avec son premier long métrage de fiction, *La Mafia uccide solo d'estate* [La Mafia tue seulement l'été], dont il signe le scénario avec Marco Martani. Pif remporte en 2014 le prestigieux prix *David di Donatello* pour le meilleur réalisateur débutant. Le succès critique et public sera tel que le film sera ensuite adapté à la télévision sous la forme d'une série en 2016, puis en 2018 pour une deuxième saison programmée sur la chaîne publique Rai Uno.

La Mafia uccide solo d'estate entretient le lien à l'Histoire, puisque le film évoque, de façon détaillée, une période sombre du passé récent de la Sicile, à partir du «soir du 10 décembre 1969¹¹». En effet, la séquence d'ouverture du film fait référence à une «inatendue visite de courtoisie» d'une «sympathique bande» composée de «plusieurs hommes habillés en policiers mais sans l'être [qui] allaient à une réunion, mais sans être invités.» Ces mots sont prononcés par le narrateur (Arturo Giammaresi, double fictionnel de l'auteur Pif) sur un ton ironico-comique, sans doute pour souligner le caractère absurde de l'événement tragique évoqué. La séquence fait référence au «massacre du Viale Lazio» à Palerme, un soir de décembre 1969 au cours duquel Michele Cavataio dit «le cobra», un boss mafieux, fut assassiné lors d'une expédition punitive orchestrée notamment par le tristement célèbre parrain Totò Riina, qui s'imposa alors comme l'une des figures incontournables de Cosa Nostra¹². Salvatore Riina, chef du clan des Corleone, était surnommé «le fauve»: il aurait commandité plus de 150 assassinats, dont ceux des juges Falcone et Borsellino en 1992; il est

11. Je traduis en français les citations prononcées en italien dans les films du corpus.

12. On peut lire le récit des faits en ligne: Andrea Cotone, «La Strage di Viale Lazio spiegata dal pentito chiave», dans *Live Sicilia*, 28/04/2009, http://livesicilia.it/2009/04/28/la-strage-di-viale-lazio-spiegata-dal-pentito-chiave_4568/.

décédé en novembre 2017, en prison, où il purgeait 26 peines de détention à vie après son arrestation le 15 janvier 1993. L'énumération des faits sanglants orchestrés par la mafia se poursuit. Le film évoque ainsi le premier conseil municipal guidé par le maire Vito Ciancimino (du parti de la Démocratie Chrétienne), « considéré par beaucoup en odeur de mafia¹³ » à cause de « ses amitiés particulières » selon le narrateur – il mourra dix ans plus tard, assassiné de cinq balles. Parallèlement à l'enfance d'Arturo Giammaresi, personnage principal de l'histoire, des événements tragiques se succèdent dans la diégèse : l'assassinat, dans une boucherie, du *maresciallo* Attilio Bonincontro, puis ceux du *brigadiere* Filadelfio Apero et du journaliste Mario Francese sont mis en scène ou évoqués par des documents d'archives audiovisuelles (télévision, radio) insérés dans le film. D'autres meurtres suivront : celui du juge Dalla Chiesa, nommé pour combattre la Mafia, assassiné avec son épouse dans le centre de Palerme ; l'inspecteur Boris Giuliano, assassiné quant à lui dans une pâtisserie ; le juge Rocco Chinnici, tué dans l'explosion de sa voiture en plein cœur de Palerme ; le juge Giovanni Falcone puis son confrère Paolo Borsellino, dont la mort¹⁴ entraînera la mise en place du fameux maxi-procès et la condamnation, pour la première fois, des membres de Cosa Nostra ; l'assassinat de Salvo Lima, homme politique tué de plusieurs balles dans le dos. « Nous voyions les gens mourir tous les jours », confie le narrateur ; tous ont été assassinés par Totò Riina, qui « avait décidé de conquérir notre ville et pour la prendre, il était prêt à exterminer tout le monde, même les clans rivaux ». Il s'agit surtout d'une guerre entre factions rivales et boss mafieux, qui entraîne avec elle tous ceux qui oseraient s'interposer, sous le regard presque indifférent des Palermitains pour qui la vie, pourtant mêlée à la mort, semble continuer. Pour évoquer ces personnages, lieux et faits réels, le

13. L'expression « *in odore di mafia* » est ici traduite littéralement ; fréquemment employée en italien pour désigner, de façon négative, les personnes ou les actions en lien avec la mafia, elle s'oppose à l'expression « *in odore di santità* », correspondant au français « en odeur de sainteté ».

14. Les deux juges anti-mafia sont morts dans des attentats d'une violence inouïe et commis par Cosa Nostra : le juge Falcone meurt dans l'explosion d'une portion d'autoroute près de Palerme ; Paolo Borsellino mourra deux mois plus tard lors d'un attentat à la voiture piégée dans le chef-lieu sicilien.

réalisateur choisit d'intégrer le réel à la fiction, en mélangeant habilement images d'archives (extraits de journaux télévisés, presse de l'époque) et reconstitution historique, dans une démarche se voulant didactique : on retrouve ici une déclinaison des activités journalistiques télévisées de Pierfrancesco Diliberto. De la même façon, l'inaction du gouvernement de l'époque est ouvertement critiquée. L'ombre de Giulio Andreotti, alors Président du Conseil, est présente pendant une grande partie du film, en filigrane : le personnage du jeune Arturo Giammaresi le découvre à la télévision, interrogé par le journaliste Maurizio Costanzo ; l'enfant choisira de se déguiser, lors du carnaval de l'école, en Andreotti, à la démarche, au physique et au phrasé tournés en ridicule (Arturo remportera le prix du plus beau costume, en tant que «bossu de Notre-Dame»!). Le spectateur perçoit progressivement le côté obscur de Giulio Andreotti : accusé indirectement de collusion avec la Mafia, il prétend ne pas savoir quoi faire pour la Sicile et son absence lors des obsèques du juge Dalla Chiesa sera fortement critiquée. Le propos du film à l'égard de Giulio Andreotti est provocateur, irrévérencieux – comme l'a été le film *Il Divo* de Paolo Sorrentino, en 2008 – comme si Pif en profitait pour régler ses comptes avec le passé et une Histoire de l'Italie et de la Sicile qu'il préfère regarder de façon amusée, pour mieux en souligner les dysfonctionnements.

C'est d'ailleurs cet habile mélange des genres, entre tension dramatique, reconstitution historique et veine comique, qui caractérise la démarche, pouvant parfois être perçue comme déroutante, de Pif : dans l'évocation de ces drames à peine croyables et pourtant bien réels, le ton oscille entre la gravité et le regard amusé sur les faits, comme pour en souligner l'absurdité ou en annihiler le caractère littéralement insupportable. La séquence d'ouverture du film en est un bon exemple : le massacre du Viale Lazio est sanglant, violent mais le bruit des tirs est remplacé par une musique extradiégétique enjouée, aux antipodes de la scène visuellement reconstituée. Dans un montage alterné, les parents du personnage Arturo Giammaresi s'unissent pour concevoir leur enfant et le spectateur suit en parallèle du massacre le parcours du spermatozoïde jusqu'à l'ovule : une illustration de la dichotomie vie-mort qui semble hanter la Sicile au cours de ces années dramatiques. L'ironie est

parfois outrancière (mais drôle) vis à vis des mafieux, montrés dans des situations grotesques comme quand Leoluca Bagarella (un autre chef mafieux, allié de Totò Riina) est dépeint comme un fan de l'icône pop-kitsch de la variété italienne Ivana Spagna, ou bien encore quand Totò Riina n'arrive pas à comprendre comment fonctionne la télécommande d'une climatisation réversible. Pif réussit même l'exploit de dédramatiser l'image atroce d'une pratique courante chez les mafieux, consistant à faire disparaître un corps dans de l'acide, en l'insérant dans une scène comique : les petites mains s'affairent à dissoudre une victime dans une baignoire rouge sang, comme s'il s'agissait d'une tâche anodine (le narrateur parle de «vieilles habitudes»); l'un des mafieux compte des billets, tandis qu'un autre mange un sandwich pour compenser les calories brûlées pendant le travail et par peur de voir sa glycémie baisser. Là, c'est bien du contraste entre une discussion banale entre deux collègues et l'inhumanité de l'acte commis que naît le comique; ce traitement ironique souligne la gravité des faits et le côté presque habituel, en tout cas récurrent, de pratiques pourtant difficiles à regarder et à admettre dans un autre contexte. Le comique se fait parfois plus doux, à travers le personnage principal d'Arturo aux faux airs de Forrest Gump et dont le jeu rappelle parfois celui de l'acteur comique italien, aujourd'hui disparu, Massimo Troisi.

La Mafia uccide solo d'estate utilise d'autres ressorts du divertissement populaire à travers la mise en scène d'une histoire d'amour initialement contrariée (mais qui finit bien) entre deux enfants qui se retrouveront plus tard, à l'âge adulte. Le jeu de séduction entre Flora et Arturo, concurrencé par le jeune Fofò, introduit une légèreté censée divertir le spectateur tout en soulignant, paradoxalement, les drames qui se jouent en marge. Ainsi, le récit des faits authentiques se mêle à la fiction, dans un mélange des genres inattendu dans un film de dénonciation. Et, peu à peu, la tension dramatique se renforce en même temps que l'ancrage dans la dure réalité, jusqu'à se substituer, dans le fond et dans la forme, au récit fictionnel. La révolte des palermitains, scandant «*Fuori la mafia dallo Stato!*» [Chassons la mafia de l'État], empêchés d'assister aux obsèques du juge Borsellino, est évoquée à travers des images d'archives et/ou reconstituées. Le film bascule alors de la comédie légère au drame, comme pour souligner une prise de conscience, à la fois des

palermitains dans la diégèse et des spectateurs. La dénonciation prend alors tout son sens. Cette idée se renforce vers la fin du film, quand fiction et réalité se mêlent à nouveau. Le personnage fictionnel d'Arturo, qui peut être vu comme son double réel Pif, montre à un enfant qui grandit plan après plan (dans la diégèse) et au spectateur (à la manière d'un journaliste) les plaques qui commémorent les disparitions tragiques des hommes d'escorte, des juges, des innocents, soit tous ceux qui sont tombés pour avoir combattu, d'une façon ou d'une autre, la mafia. Caméra à la main (comme il le fait dans son émission télévisée *Il Testimone*), Arturo-Pif décline l'âge et l'identité des disparus. L'idée de transmission (à un enfant, à un public) est renforcée par le propos narré : « Quand je suis devenu père, j'ai compris que les parents ont deux devoirs fondamentaux : le premier est de défendre son enfant face à la cruauté du monde ; le deuxième est d'aider à la reconnaître ». Telle est sans doute la mission d'un film engagé : *La Mafia uccide solo d'estate* est un hommage aux victimes de Cosa Nostra, ces « héros » dont les photographies apparaissent successivement à l'écran dans la séquence finale du film. Cette dernière reprend la dédicace « aux jeunes de la section Catturandi¹⁵ de l'équipe mobile de Palerme », « à la "quarto savona 15"¹⁶ » et « à tous les agents d'escorte qui sont tombés dans l'accomplissement de leur devoir », insérée en surimpression au début. Ainsi, le film est placé dans un contexte particulier et renforcé, dans une dimension parafilmique, par la référence à l'association citoyenne Addiopizzo qui lutte contre le racket organisé par Cosa Nostra. *La Mafia uccide solo d'estate* est donc clairement un film militant s'apparentant à la démarche journalistique de l'auteur lui-même : son double fictionnel Arturo veut d'ailleurs devenir journaliste. C'est aussi, sans doute, un récit intime, voire autobiographique : narré à la première personne, il semble interpeller directement le spectateur, posant ainsi la question du format du film, entre fiction pure et effet documentarisant.

15. La section d'élite chargée d'arrêter les mafieux en fuite les plus dangereux.

16. La voiture d'escorte du juge Falcone.

***In guerra per amore* : aux sources du mal**

Pour son deuxième long métrage de fiction, *In Guerra per amore*¹⁷, Pierfrancesco Diliberto choisit une nouvelle fois d'évoquer «sa» Sicile, mais en s'intéressant cette fois-ci à une autre période historique liant l'île à Cosa Nostra : pendant la Seconde Guerre Mondiale, les Alliés américains entreprennent la libération de la Sicile des effets du fascisme en s'appuyant sur les réseaux mafieux coordonnés par Lucky Luciano (le sicilien Salvatore Lucania), alors en prison aux États-Unis et qui sera libéré plus tard «pour services rendus». Cette opération américaine aura des conséquences dramatiques sur l'avenir de la Sicile, puisqu'elle favorisera l'implantation légale de la Mafia sur toute l'île. L'idée du film-enquête prend une nouvelle fois tout son sens, car il s'agit pour le réalisateur de trouver les causes historiques probables du mal qui ronge, aujourd'hui encore, la Sicile. Il s'agit d'une démarche allant de l'individuel (à travers l'*io narrante* du personnage – de nouveau nommé Arturo Giammarsi – et de son double réel Pif) au collectif (quand le narrateur fait allusion à «*la nostra vita*» [notre vie]). Le film repose sur des faits réels et documentés. Ainsi, Salvatore Lupo rappelle, dans son *Histoire de la mafia*, l'importance et les conséquences de la vague migratoire aux États-Unis en provenance de la Sicile : «Les familles mafieuses, comme les familles naturelles, se séparent et se reconstituent dans le faisceau de relations qui traverse l'océan dans les deux sens¹⁸». Lupo évoque aussi Luciano, soupçonné d'avoir joué un rôle dans le débarquement allié en Sicile. Il confirme (*a priori*) la version des faits telle qu'elle est relatée par *In Guerra per amore*, au sujet de la puissance renforcée de la Mafia en Sicile au sortir de la guerre :

La mafia acquiert du crédit *après* la fin des combats dans l'île. Les Anglo-Américains doivent administrer. De l'écroulement de l'appareil d'État, ils ne savent que les carabinieri ou le Service interprovincial de sûreté publique [...]; ils cherchent donc les détenteurs de quelque pouvoir informel (prêtes, aristocrates), en ayant en tête le modèle du boss italo-américain ou celui du chef indigène,

17. Le film a bénéficié d'une sortie nationale en France, le 23 mai 2018, sous le titre *Bienvenue en Sicile*.

18. Lupo, *Histoire de la mafia des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 181.

collaborateur du colonialisme anglais. Pour le rôle de maire, ils font confiance à des notables d'avant le fascisme, parmi lesquels les «hommes de respect» ne manquent pas¹⁹.

Le film assume donc son renvoi à l'Histoire à travers le genre cinématographique de la reconstitution historique inspirée de faits réels à travers les décors, les costumes, certains faits et personnages inspirés de la réalité. Ainsi, le Lieutenant Catelli, pendant fictionnel du Capitaine américain W.E. Scotten, écrit une lettre à Roosevelt ; le personnage d'Arturo devra, dans le film, la remettre en mains propres au Président américain (le film opère une boucle, car le récit est un flash-back encadré par une même séquence devant la Maison Blanche à Washington). Le contenu de cette lettre fictive n'est dévoilé que vers la fin du film en voix off (en anglais sous-titré, comme pour asseoir la véridicité de la situation et du propos) après le décès du personnage Catelli :

Depuis que nous sommes en Sicile, nous avons favorisé la renaissance de la mafia. Le gouvernement allié a ordonné de libérer de nombreux criminels en leur donnant des postes à responsabilité. Nous risquons de ne pas laisser derrière nous la démocratie et la liberté mais un autre type de dictature.

Par ces mots, l'auteur entend dénoncer les racines de la mafia actuelle en Sicile, en indiquant au spectateur que tout ceci aurait pu être évité. Ces faits, apparemment fictifs car inscrits dans la diégèse, trouvent une authenticité à la fin du film, quand sont présentés au spectateur, sur un fond noir, des documents d'époque, comme des preuves. En surimpression, un texte explique : «Le 29 octobre 1943, le capitaine de l'armée américaine W.E. Scotten, en service à Palerme, remet un rapport au gouvernement allié». Puis un zoom sur le document en fait apparaître le titre, écrit en anglais : «The Problem of Mafia in Sicily» [Le problème de la mafia en Sicile]. Des extraits d'autres pages sont mis en évidence : ils évoquent la réaffirmation de la mafia depuis l'occupation alliée et indiquent que l'une des conséquences pourrait être la gestion du territoire par les pouvoirs criminels et pendant une longue période. Une prémonition qui, malheureusement, s'avérera et dont la responsabilité,

19. *Ibid.*, p. 232-233.

collective, incombe non seulement aux américains mais, plus largement, à toute une communauté, quand le personnage Catelli dit à Arturo : « ta terre, tu n'en as rien à faire du tout ». Cette lourde condamnation de la passivité ou du refus de voir la vérité est appuyée par la séquence finale du film. Dans cette scène très forte, le personnage de Don Calò, chef mafieux nommé maire du village imaginaire de Crisafullo, est filmé en légère contre-plongée. Il se tient debout, à la tribune, et prononce son premier discours. Tandis que la caméra s'approche lentement du personnage, de plus en plus inquiétant au fil de la séquence, le propos s'intensifie ; en même temps, la musique extradiegetique souligne la force des mots et le caractère dramatique de la situation. Sans jamais citer explicitement la mafia, il conclut en disant : « nous avons survécu à tout, aux guerres, aux gouvernements, aux fascistes, aux nazis et nous survivrons aussi aux communistes car la vérité est que, dans ce pays, nous sommes la démocratie ! ». Le plan suivant représente Arturo, de dos, face à la Maison Blanche ; il soupire, comme si tout commentaire était vain. Cette fin dramatique est en contraste avec les autres genres cinématographiques (la comédie romantique, la comédie) abordés par le film. Comme pour son premier long métrage de fiction, Pif recourt au divertissement : l'histoire d'amour entre Arturo et Flora²⁰ se superpose à l'histoire "vraie" et les scènes comiques s'enchaînent. La succession des gags permet sans doute de souligner davantage encore la gravité du propos dans les séquences finales, d'accentuer la prise de conscience chez le spectateur en jouant sur l'effet de surprise. Il s'agit, encore une fois, de raconter une histoire, de brouiller les pistes, de divertir pour mieux surprendre et donner toute sa force à la dénonciation. La démarche est – comme pour *La Mafia uccide solo d'estate* – celle, aussi, d'un journaliste incarné par l'auteur Pif et, là encore, par son double fictionnel Arturo. Le glissement est subtil mais efficace, comme si Pierfrancesco Diliberto s'exprimait à travers son personnage principal, comme s'il lui déléguait la fonction de raccrocher la fiction narrée à la surprenante réalité en citant l'accès au pouvoir rendu possible par les américains à Giuseppe Genco Russi à Mussomeli, à Calogero Vizzini à Villalba, au futur maire de Palerme Vito Ciancimino,

20. Pif reprend les mêmes prénoms que dans son premier film.

au futur banquier de Cosa Nostra Michele Sindona à Patti, à la libération en 1946 de Lucky Luciano, pour qui «le débarquement en Sicile avait été la meilleure affaire de toute sa vie».

Dans le tout dernier plan du film, Flora a rejoint Arturo face à la Maison Blanche. Leur histoire d'amour se termine bien. Mais l'Histoire, réelle, non. Elle promet des heures sombres à la Sicile et le spectateur d'aujourd'hui le sait bien.

Le Film-enquête au service de l'engagement

Le concept de mafia est indissociable de la notion d'*omertà*, cette loi du silence, ce refus de parler par crainte de représailles. Or le cinéma, comme d'autres *media*, permet de «montrer» pour «dire» : en racontant une histoire, inspirée du réel ou non, l'œuvre cinématographique permet d'atteindre le spectateur et de dénoncer. Et comme l'analyse des films de Pierfrancesco Diliberto l'a montré, les genres dits «populaires» ou «commerciaux» comme la comédie ou la comédie romantique n'enlèvent rien au sérieux du propos. Au contraire, ils le soulignent, l'amplifient, tout en lui permettant un accès facilité, notamment à un jeune public. Et, après tout, un film «engagé» n'est pas nécessairement un film «sérieux», comme le rappelle justement Franck Fischbach dans son essai consacré à *La Critique sociale au cinéma*²¹. Il est vrai que la comédie à l'italienne, genre-roi dans l'Italie des années 1960-1970 amusait autant qu'elle dénonçait une société en mutation. Dès lors, pourquoi vouloir nécessairement catégoriser les œuvres cinématographiques en genres et sous-genres? Chloé Delaporte nous rappelle dans son ouvrage sur le genre cinématographique que :

[...] peu de discussions sur le cinéma se tiennent sans faire appel à la notion de «genre» pour caractériser les films. Des étiquettes traditionnelles (comédie, drame, romance, science-fiction) et des appellations plus modernes (blockbuster, websérie, docufiction, pocket film) coexistent dans le vocabulaire courant, construisant un

21. Franck Fischbach, *La Critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin, 2012, p. 39.

lexique générique commun qui permet aux individus de partager leurs expériences des films²².

En outre, cela permet un «mode de catégorisation pérenne [...], étendu [...] et partagé²³». L'auteure met aussi en avant le traditionnel clivage «film de genre» (à visée mercantile et populaire) et «film d'auteur» (cinéphile, artisanal, artistique)²⁴. Or, les films de Pierfrancesco Diliberto dépassent ce clivage, car le réalisateur mélange les genres et crée ainsi des films hybrides, entre divertissement et dénonciation: une nouvelle forme de film-enquête, détournée, qui va jusqu'à briser la forme même de l'œuvre en la déclinant sur petit écran sous la forme d'une série télévisée. Dans tous les cas, la démarche opérée par Pif prend en compte les récepteurs de l'œuvre, les communautés de spectateurs auxquelles il cherche à transmettre un message. Comme dans tout film conforme à la définition d'un cinéma engagé, l'objectif est de transmettre un message au spectateur, engager chez ce dernier un processus de prise de conscience d'un fait, d'un état, qu'il pourra/devra gérer en fonction de son expérience, de son vécu, de ses aspirations. Dans le cas des films traitant de la mafia – sicilienne ou non – les vrais héros sont les victimes de l'organisation criminelle et tous ceux qui s'opposent à ce symbole de violence et d'injustice, de l'auteur du film au récepteur, en passant par les personnages, doubles fictionnels des personnes réelles. Ainsi, ce dispositif serait un écho à ces mots écrits par Antonio Ingroia, l'ancien magistrat engagé dans la lutte antimafia: «La fin de la Mafia, au fond, dépend de chacun de nous, citoyens du monde²⁵». Conformément au principe du cinéma engagé, il appartiendrait au spectateur de s'approprier les histoires racontées par Pif pour les transformer en action(s) citoyenne(s). Ainsi l'intention du film-enquête de Pierfrancesco Diliberto peut se prolonger au-delà du visionnement de l'œuvre, pour poursuivre, d'une certaine façon, l'engagement de son auteur.

22. Chloé Delaporte, *Le Genre filmique: Cinéma, télévision, internet*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 13.

23. *Id.*

24. *Ibid.*, p. 19.

25. Antonio Ingroia, «La Voie judiciaire et politique dans la lutte contre la mafia», dans Dominique Budor et Maria Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 51.

CHAPITRE 11

Témoignage 2.0 et humiliation

Le cas des vidéos de fail

Laurent PINEAULT

Université de Montréal

L'avènement des médias socionumériques et du web 2.0, au milieu des années 2000, a entraîné des changements profonds dans les sphères sociales et médiatiques, tant au niveau des producteurs que des utilisateurs de contenu. C'est d'abord un brouillage entre ces deux pôles qui s'est produit, donnant naissance à ce que Henry Jenkins a nommé la «culture participative» qui aurait démocratisé l'accès à la production médiatique : «La culture participative décrit ce qui constitue parfois des aspects très ordinaires de nos vies à l'âge du numérique. La culture participative englobe les valeurs de diversité et de démocratie dans chaque aspect de nos interactions avec autrui¹». Cette démocratisation aurait donc comme conséquence une diversification des contenus allant du plus banal au plus utile d'un point de vue journalistique :

On considère souvent que l'imagerie amateur procure au journalisme global une nouvelle forme de proximité, une perspective «crue», immédiate et intensément subjective sur les événements de crise vus à travers le regard de gens ordinaires tentant d'être témoins de la scène qui se déroule devant leurs yeux².

1. Henry Jenkins, Mizuko Ito et D. Boyd, *La Culture participative*, Caen, C&F éditions, 2017, p. 31.

2. «Amateur imagery is often credited with providing global journalism with a new kind of closeness, that is a 'raw', immediate, intensely subjective perspective on crisis events through the eyes of ordinary people struggling to bear witness to the

Toutefois, cette culture participative connaît également une face plus sombre, par exemple quand des utilisateurs profitent de l'accessibilité de ces différents outils et plateformes pour faire du mal à autrui ou l'humilier, comme le montre le phénomène préoccupant de la cyberintimidation. Nous nous intéresserons particulièrement à la figure de ce que nous appellerons le «témoin 2.0» qui se distingue du témoin médiatique traditionnel par sa capacité d'être non seulement source d'information, mais également créateur et distributeur de contenu³. Ce pouvoir accru amène une plus grande part de responsabilité et d'implication où la neutralité fait souvent défaut. Cette neutralité questionnée du témoin n'est pas sans rappeler celle développée par les théories sur l'humiliation où le témoin est nécessaire à ce qu'il y ait expérience humiliante, de par sa nature publique⁴, mais où il sert aussi de «baromètre social», jugeant s'il s'agit ou non d'une humiliation et de son degré d'acceptabilité⁵. Qu'arrive-t-il quand nous sommes à la fois témoin physique d'un tel acte et témoin-appareillé le filmant? De quelle manière la neutralité de notre position est-elle doublement remise en question? Qu'en est-il des témoins des vidéos découlant de ces pratiques? Pour illustrer cette problématique, nous utiliserons l'exemple des vidéos de *fail*, genre populaire depuis une dizaine d'années sur YouTube montrant des gens échouant littéralement à des actions qu'ils entreprennent. Hybride entre documentaire du quotidien et comédie *slapstick*, entre accident et mise en scène devant caméra, où le filmeur se fait tantôt journaliste citoyen, tantôt cinéaste amateur, ces vidéos illustrent bien l'ambiguïté de la position du témoin (physique et appareillé) qui devient à la fois spectateur, enregistreur, créateur et relayeur de l'événement humiliant.

scene around them», Kari Andén-Papadopoulos et Mervi Pantti, *Amateur Images and Global News*, Bristol, Intellect Books, 2011, p. 13.

3. Mette Mortensen, «The Eyewitness in the Age of Digital Transformation», dans Andén-Papadopoulos et Pantti, *Amateur Images and Global News*, *op. cit.*, p. 62.
4. Donald Klein, «The Humiliation Dynamic: Viewing the Task of Prevention From a New Perspective», Special Issue, *Journal of Primary Prevention*, part I, 12, n° 2, Donald Klein (dir.), New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1991, p. 94.
5. Myra Mendible, «Visualizing Abjection: Gender, Power and the Culture of Humiliation», *Gender Forum 1*, 2005, <http://www.genderforum.org/fileadmin/archiv/genderforum/imagendering/mendible.html>.

Nous démontrerons que cette hybridité et cette ambivalence éthique de la vidéo de *fail* découlent de certaines caractéristiques nouvelles de la position du témoin 2.0, dont les différents rôles sont de plus en plus brouillés et accélérés dans leur application par la portabilité et la connectivité accrues des dispositifs d'enregistrement audiovisuel qu'il utilise.

Le Témoin 2.0

La figure du témoin, qui a une longue histoire d'acceptions légale (témoin d'un crime), théologique (synonyme de martyr) et historique (témoin d'atrocité), a commencé à intéresser différents spécialistes des médias à partir des années 2000. Notons d'abord John Ellis qui dans son ouvrage *Seeing Things* (2000) décrit la position de témoin d'images télévisuelles comme en étant une à la fois d'impuissance, de sécurité et de complicité :

Le sentiment de témoin qui accompagne les médias audiovisuels en est un de séparation et d'impuissance : les événements se déroulent qu'on le veuille ou non. Ils se déroulent ailleurs et – spécialement dans le cas d'un film – dans une autre temporalité aussi. D'un autre côté, bien sûr, l'acte du témoin est également puissant. Il permet au spectateur d'ignorer les événements ou de les voir de plus de points de vue qu'une personne physiquement présente : de voir plus d'angles, de plus près ou plus loin, en accéléré ou en décéléré, en répété et raffiné. En même temps, par l'acte même de regarder, les individus du public de témoins deviennent complices des événements qu'ils voient. Les événements à l'écran émettent un appel muet : Tu ne peux pas dire que tu ne savais pas⁶.

6. «The feeling of witness that comes with the audio-visual media is one of separation and powerlessness: the events unfold, like it or not. They unfold elsewhere and – especially in the case of film – another time as well. So for the viewer, powerlessness and safety come hand in hand, provoking a sense of guilt or disinterest. In another sense, of course, the act of witness is nevertheless powerful. It enables the viewer to overlook events, to see them from more points of view than are possible for someone physically present: to see from more angles, closer and further away, in slow and fast motion, repeated and refined. Yet at the same time, and by the very act of looking, individuals in the witnessing audience become accomplices in the events they see. Events on the screen make a mute appeal: You cannot say you did

Cette complicité du témoin, surtout quand il s'agit d'images violentes, est corroborée par Susan Sontag qui, dans *Regarding The Pain of Others* (2003), se questionne sur la capacité des images de souffrance à nous toucher, capacité qui dépend du contexte de réception et de la relation du spectateur au média et à son esthétique, mais qui donne au témoin une certaine responsabilité face aux événements montrés. Qui plus est, ce sentiment de responsabilité et d'engagement moral du spectateur face à l'événement ne dépend pas de l'intimité et de la proximité de la caméra à l'événement, mais plutôt «de paramètres spécifiques qui déterminent comment la victime est dépeinte dans une image particulière et comment la scène de souffrance est mise en récit dans un discours particulier⁷». La problématique du témoin en est finalement une de médiation et de communication en ce qu'elle «pose des questions de vérité et d'expérience, de présence et d'absence, de mort et de souffrance, de vision et de discours, et de fiabilité de la perception – en somme, des questions fondamentales de communication⁸». John Durham Peters considère aussi la question du témoin comme étant fondamentalement un problème de communication, puisqu'il peut à la fois être le témoin physique présent à l'événement, le texte (ou média) comme témoin, et l'audience de l'événement médiatisé comme multitude de témoins. Comme Peters le dit de manière succincte: «the witness (speech-act) of the witness (person) has been witnessed (by an audience)⁹». Mette Mortensen, dans *The Eyewitness in The Age of Digital Transformation* (2011), s'intéresse aux changements apportés à la figure du témoin par la prolifération d'appareils mobiles munis de petites caméras en traçant six caractéristiques du témoin producteur d'images :

not know». John Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*, Londres, I.B. Tauris, 2000, p. 11.

7. Andén-Papadopoulos et Pantti, *Amateur Images and Global News*, *op. cit.*, p. 13.
8. «It raises questions of truth and experience, presence and absence, death and pain, seeing and saying, and trustworthiness of perception – in short, fundamental questions of communication.» John Durham Peters, «Witnessing», dans Paul Frosh et Amit Pinchevski (dir.), *Media Witnessing*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009, p. 707.
9. *Ibid.*, p. 709.

1. **Présence** : le témoin est présent à l'événement muni de sa caméra.
2. **Communication** : il diffuse ses images sur différents médias socionumériques.
3. **Compétence** : il a certaines habiletés techniques lui permettant de prendre des images et les diffuser.
4. **Relationalité** : il n'est jamais séparé de l'événement et occupe une certaine position (physique, sociale, morale).
5. **Participation** : l'acte de filmer en est un de transformation.
6. **Subjective** : sa vision et celle de sa caméra sont nécessairement partiales.

Notons particulièrement la nature d'autant plus participative du témoin producteur d'images qui remet encore plus en question sa prétendue neutralité :

Témoigner devient une partie de l'événement, changeant tout autant son cours que la perception du témoin. La simple présence d'une caméra est souvent suffisante pour exercer une influence, encore plus dramatiquement dans des pays où elle est interprétée comme signe de dissidence dans l'espace public, mais aussi quand les gens deviennent conscients de leur transformation en images. Les événements se déroulant devant des lentilles ne se seraient peut-être pas déroulés de la même manière ou, peut-être même, n'auraient jamais été des événements¹⁰.

Toutefois, ce ne sont pas que les témoins présents à l'événement qui sont de plus en plus actifs de par leur appareillage, mais également les témoins comme audience, qui, avec le développement des sites de contenu généré par les utilisateurs, peuvent commenter les images et les redistribuer sur d'autres médias socio-numériques. Nous proposerons donc le terme de «témoin 2.0»

10. «Witnessing becomes part of the event, changing both the course of the event and the witness' perception of the event. The mere presence of a camera is often sufficient to exert an influence, most dramatically in countries where it is interpreted as a sign of dissent in public spaces, but also when people become conscious of themselves as future images. Events take place in front of the lens, which would otherwise not have happened in that way, or, perhaps, would not have happened at all.» Mortensen, «The Eyewitness in the Age of Digital Transformation», *op. cit.*, p. 60.

pour regrouper en un terme les trois niveaux de témoignages de Peters (témoin physique, texte, audience), tout en prenant compte, d'une part, de la nature participative du web 2.0, qui implique le témoin de manière plus active face à l'événement, et, d'autre part, de sa responsabilité à chacun des trois niveaux.

Témoin et humiliation

La figure du témoin occupe aussi une place centrale dans les théories sur l'humiliation, et elle est souvent considérée comme nécessaire à l'existence même de l'expérience humiliante. Pour le psychosociologue Donald Klein, dans son article *The Humiliation Dynamic* (1991), toute humiliation doit être vue comme une dynamique triangulaire entre, minimalement, un agresseur, une victime et un témoin. Il s'agit donc d'une dynamique qui se joue entre le soi et le social, où le statut symbolique du sujet se retrouve amoindri. Selon Donald Klein, l'expérience de l'humiliation contient un mélange des quatre sentiments suivants : être dégradé ou mis face contre terre (humiliation vient du mot latin *humus* qui signifie terre), être exclu ou amoindri, perdre la face et ressentir une invasion du soi. En ce sens, le témoin agit ici comme une sorte de juge, de « baromètre social », déterminant s'il s'agit ou non d'une humiliation et de son degré d'acceptabilité¹¹. De par son caractère d'exposition publique non consentante, l'humiliation peut être conçue également comme une dynamique forte entre le soi et ses images où la question de la médiation se pose donc d'ores et déjà.

Dans un contexte de prolifération des téléphones portables munis de caméras et connectés au web, le témoin d'humiliation prend un rôle de plus en plus actif, en ce sens qu'il y a de plus en plus de chance qu'il filme l'humiliation et la partage sur le web, créant une multiplicité de témoins potentiels supplémentaires. Bien que le réflexe de sortir son téléphone et filmer puisse paraître neutre pour le témoin, pour qui le geste n'est « qu'une extension de

11. Mendible, « Visualizing Abjection: Gender, Power and the Culture of Humiliation », *op. cit.*

l'habitude banale de documenter visuellement sa vie¹²», dans le cas d'une humiliation, la présence du téléphone redouble l'expérience de l'humiliation de la victime qui, en plus d'être exposée devant témoin humain, est exposée devant une caméra connectée au web qui menace de répandre l'humiliation de manière imprévisible. Qui plus est, en ce qu'elle risque de répandre la peur de l'humiliation, qui est «un des moteurs les plus puissants des comportements humains individuels et collectifs¹³», la circulation de la vidéo pourrait avoir un impact délétère sur toute personne qui s'identifierait à la victime par des caractéristiques communes. Il y a donc une responsabilité indéniable du témoin appareillé d'humiliations qui se doit d'être étayée. Pour ce faire, nous avons choisi de prendre l'exemple des vidéos de *fails*, qui ne sont pas tellement reconnues comme relevant de l'humiliation, puisque généralement considérées humoristiques, bien qu'il s'agisse bel et bien de vidéos de gens qui «perdent la face». Nous verrons comment ce sont les différentes ambivalences du genre (Mise en scène ou accident? Comique ou non? Prise de vidéo consentante ou non? La personne s'est-elle réellement fait mal?) qui y rendent la problématisation de la position du témoin particulièrement pertinente.

Les Vidéos de *fail*

Les vidéos de *fail* sont un type de vidéos apparu avec le développement des médias de contenus générés par les utilisateurs, tels que YouTube, et montrant des gens échouant à une action qu'ils ont entreprise. «Elles impliquent souvent des humiliations inattendues, de l'embarras, de la douleur ou de l'autodérision. Les vidéos de *fail* les plus divertissantes deviennent souvent des vidéos virales ou des mèmes¹⁴.» Une recherche du terme «fail videos» sur

12. «[...] an extension of the mundane habit of visually documenting our lives [...]», Mortensen, «The Eyewitness in the Age of Digital Transformation», *op. cit.*, p. 72.

13. Klein, «The Humiliation Dynamic: Viewing the Task of Prevention from a New Perspective», *op. cit.*, p. 96.

14. «A fail video is a video documenting an act of failure, often involving unexpected humiliation, embarrassment, pain, or self-ownage. Entertaining fail videos sometimes become viral videos or memes.» null_device, «fail video»,

YouTube révèle bien cette popularité du genre, la vidéo la plus populaire ayant 210 millions de visionnements. On constate également qu'elles sont souvent regroupées en compilations par des utilisateurs dont le plus célèbre est *FailArmy* (13 millions d'abonnés). Prenons donc un exemple à la fois récent et populaire provenant de cet utilisateur, soit la vidéo « Best Fails of the Year 2017 (Part 1)¹⁵ », publiée le 15 décembre 2017. La compilation dure 13 min 16 sec et comprend 67 clips différents, ayant donc une courte durée moyenne de 11 secondes par vidéo. On constate, en premier lieu, une grande variété de contenus : des accidents de sports extrêmes, diverses tentatives d'acrobaties, des pièges tendus, des accidents avec des objets ménagers, des essais avec des explosifs, armes et autres matériaux dangereux, des vidéos montrant des enfants et même des animaux. S'agissant de la forme, le téléphone portable reste la caméra de prédilection, mais on voit encore l'utilisation de caméscopes, et aussi, de manière plus marginale, de caméras de surveillance (montrant diverses situations dans des lieux publics), de caméras go-pro (montrant le plus souvent des accidents de sports extrêmes) et de caméras de voiture (montrant divers carambolages). Les vidéos sont courtes et n'utilisent presque jamais de montage, l'effet le plus souvent présent étant une répétition au ralenti du moment du « fail ». Malgré cette courte durée de la vidéo, la plupart des éléments minimaux de compréhension y sont présents et nous saisissons souvent dès le début ce qui risque de se produire (e.g. un homme sur un toit qui s'apprête à sauter dans une piscine). Il y a donc souvent une certaine mise en scène à la vidéo, le filmeur ayant braqué sa caméra en prévision qu'un incident risquerait de se produire. Il y a toutefois plusieurs cas où le « fail » est tout à fait imprévisible par rapport à l'intention filmique, par exemple, un père qui filme sa fille sur le bord d'un quai près duquel surgit une otarie qui entraîne la petite sous l'eau. Il arrive aussi que ce soit la victime qui se filme elle-même, par exemple une femme qui essaie de boire un verre de vinaigre et qui s'étouffe. Finalement, il y a

Urban dictionary, 14/05/2009, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=fail%20video>.

15. FailArmy, « Best Fails of the Year 2017: Part 1 (December 2017) », *YouTube*, 15/12/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=xnCsZ6YaWew&t=16s>.

aussi d'autres cas où le «fail» se situe au niveau d'objets inanimés, comme des maisons qui s'écroulent pour diverses raisons.

Les vidéos de *fail* ne surgissent pas de nulle part comme forme de divertissement et se trouvent dans la parenté des formes d'humour issues de la comédie *slapstick*, soit une «forme de comédie tapageuse marquée par des *gags* visuels ou différentes plaisanteries ou incidents violents, comme glisser sur une peau de banane¹⁶». On n'a qu'à penser à n'importe quel film de Buster Keaton qui contient plusieurs types d'incidents qui auraient pu avoir une place de choix dans une compilation de *fails*. Toutefois, là où la comédie *slapstick* met en scène des accidents truqués, les «*fails*» de nos vidéos sont bel et bien réels. Il faut donc aussi trouver une généalogie du côté de pratiques plus documentaires.

L'histoire du cinéma amateur est bien riche à cet égard. Sans nous attarder aux problématiques définitionnelles bien documentées par Roger Odin dans *Le Cinéma en amateur*, nous nous attarderons plutôt à certaines pratiques souvent regroupées sous cette dénomination. Premièrement, il saute aux yeux que plusieurs vidéos de *fails*, particulièrement celles montrant de jeunes enfants, constituent des films de famille, ou plutôt des incidents issus de films de familles. Ces films avaient comme caractéristiques un usage ludique de la caméra dans un cadre intime, qui «n'a pas à se plier aux normes du cinéma, car il appartient au paradigme de la photographie comme instrument de mémoire¹⁷». Toutefois, il faut se demander à quel point, avec l'utilisation grandissante de ce type d'images par divers médias à des fins de divertissements, l'intention du filmeur de famille continue à se situer uniquement du côté de la mémoire ou du souvenir dans un contexte où ces images sortent de plus en plus du cercle familial :

Le premier mouvement est l'inscription des productions amateurs et de l'amateur lui-même dans l'espace de la télévision. Non seulement la migration des productions amateurs vers l'espace de la télévision est devenue un véritable phénomène de société (elle concerne

16. «A boisterous form of comedy marked by sight gags and absurd or violent mishaps or pranks, such as slipping on a banana peel.» Sans auteur, *The Free Dictionary*, «slapstick», <http://www.thefreedictionary.com/slapstick>.

17. Roger Odin, *Le Cinéma en amateur*, Paris, Seuil, 1999, p. 27.

quasiment tous les types d'émissions), mais de plus en plus de cinéastes amateurs filment avec l'intention de voir leurs images passer à la télévision (au point que l'on a pu parler d'un processus de *professionnalisation* du cinéaste amateur): il s'arrangera pour que son enfant tombe dans la casserole de confiture pour envoyer une cassette à Videogag; il décidera d'aller passer le week-end dans un village inondé; dans la rue où spectateur d'une course automobile, il guettera l'accident en espérant rapporter un *scoop*¹⁸.

Les vidéos de *fail* sont donc également à situer en continuité avec des émissions de télé telles que *America's Funniest Home Videos* (États-Unis), *Vidéo gag* (France) et *Drôle de vidéo* (Québec), qui montrent divers incidents comiques, des animaux, des enfants et des coups montés, mais aussi avec des émissions montrant des accidents beaucoup plus graves telles que *Real TV* (États-Unis) et *Plein les yeux* (France). Les vidéos de *fail* auraient donc effectué une remédiation de ces deux genres, ce qui pointe déjà vers une certaine ambivalence quant à la nature comique et au malaise que peut créer ce genre.

Le rapport des vidéos de *fail* au journalisme traditionnel est également intéressant à noter. Par le type de technologies utilisées et le statut amateur du filmeur, elles se rapprochent du journalisme participatoire¹⁹, bien qu'elles soient rarement reprises dans les bulletins de nouvelles (sauf sous forme de fait divers) dû à la banalité habituelle des événements représentés. À l'inverse, ce sont souvent les bulletins de nouvelles qui font l'objet de compilations de *fail* (e.g. «Best News Fails Compilation») ²⁰. Ainsi, par ce rapport railleur et ludique, tant au réel qu'au dispositif journalistique, la vidéo de *fail* est également héritière du bêtisier (ou *blooper* en anglais), compilation d'accidents ou d'erreurs télévisuelles ou filmiques qui, dès les années 1950, sont présentées au cours du générique ou font l'objet d'émissions complètes. Toutefois, s'il reprend la forme de ces pratiques télévisuelles, le créateur de compilations de *fail*, sur les médias numériques, a, d'une part, accès à une plus grande diversité

18. *Ibid.*, p. 32.

19. Andén-Papadopoulos et Pantti, *Amateur Images and Global News*, *op. cit.*, p.11.

20. LikeMasterHD, «Best NEWS Fails Compilation», *YouTube*, 05/03/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=nU6E8tnnAQ0>.

de matériel et possède, d'autre part, une plus grande liberté quant à leur montage et à leur diffusion, contournant ainsi le *gatekeeping* du journalisme traditionnel²¹.

Vidéos de *fail* : problématisation

Où se situe donc ce témoin filmant le *fail*? Reprenons comme exemple la compilation «Best Fail of the Year 2017». Si nous posons d'abord la question de la position physique du témoin filmeur, nous voyons une grande diversité découlant autant de la nature de l'appareil utilisé que du type d'événement filmé. Ainsi, les vidéos de famille ou entre amis vont avoir tendance à être filmées de plus près, alors que les accidents de plus grande envergure vont le plus souvent être filmés de loin. Autres situations, pour ce qui est des accidents filmés par GoPro et des incidents survenant devant webcam, la victime et le filmeur sont souvent la même personne, et pour ce qui est des *fails* filmés par caméra de surveillance, il n'y a souvent pas de filmeur au moment de l'incident. En plus de cette position physique, la position sociale et morale du filmeur par rapport à la victime peut aussi être déduite par différents indices tels que la présence de la voix du filmeur. Le plus souvent, ce sont d'abord des expressions de surprises («Oh my god», «Oh shit») souvent suivies de rires. Parfois, il arrive que le filmeur exprime son empathie («Are you OK?») à partir de laquelle on peut déduire un lien familial ou amical. Finalement, dans bien des cas, nous n'entendons pas la voix du filmeur. Toutefois, ce qui ressort de ces vidéos, et qui émane surtout d'une certaine limite de la forme de la compilation, c'est qu'elles nous donnent peu d'informations, autres que de montrer le *fail*, ce qui soulève plusieurs problèmes.

Ainsi, une deuxième question se pose : la personne s'est-elle réellement blessée? Dans bien des cas, l'innocuité de l'accident est évidente : une personne est sur une balançoire statique, les cordes rompent et elle fait une chute de moins d'un mètre. Par contre, dans d'autres cas, la victime ne semble pas s'en être sortie indemne,

21. Vincent Glad, «Les Journalistes sont hors jeu. Est-ce à Facebook de décider de la vérité?», *Libération*, n° 18, novembre 2016.

comme lors d'accidents de sports extrêmes où, par exemple, un homme saute d'une falaise d'une quinzaine de mètres et atterrit sur un bateau plutôt que dans l'eau. Dans d'autres vidéos, on voit la victime rire après son accident et on peut croire qu'elle ne s'est pas fait très mal, mais souvent, la réaction de la victime n'est aucunement discernable. Déjà, ce manque d'information crée un malaise pour le spectateur qui ne sait pas quel degré d'empathie accorder d'une vidéo à l'autre.

Se pose ensuite la question : s'agit-il d'une humiliation ou non ? Encore une fois, la réponse à cette question est limitée par le manque d'information de plusieurs vidéos. Peut-être devrions-nous poser la question inverse, soit : quand pouvons-nous dire qu'il ne s'agit pas d'une humiliation ? Ici, la question du rire entre en jeu, le « rire » étant, pour Donald Klein, une des cinq manières de gérer ou résoudre une humiliation :

Administrée avec amour et compréhension, une simple dose, au moment opportun, dissout l'importance personnelle, met en lumière la souffrance, connecte la victime avec la vulnérabilité de l'être humain et se moque de ceux qui se présentent comme supérieurs²².

On sent tout à fait, dans cet extrait, l'esprit qui semble motiver les créateurs de vidéos et de compilations de *fail*, soit de participer à une sorte d'ode à l'humilité, de grande farce humaine, où c'est en se plantant et en riant d'eux-mêmes que des individus découvrent une précarité toute humaine et remettent leur ego en perspective. Dans un cas classique, un individu se fait filmer par un ami sur le point d'accomplir une figure quelconque, se plante, et rit de lui-même en regardant la caméra. On pourrait donc dire que l'humiliation est résolue au sein même de la vidéo. Toutefois, même ici, la question du consentement se pose, puisqu'on ne sait pas si la victime, bien que riant de ses déboires, a voulu que ces images circulent à ce point sur le web. La question se pose d'autant plus

22. « If administered with love and understanding, a single dose, at one and the same time, dissolves self-importance, makes light of suffering, connects the victim with the vulnerability of being human, and pokes fun at those who set themselves up as superior. » Donald Klein, « Managing Humiliation », *Journal of Primary Prevention*, vol. 3, n° 12, Donald Klein (dir.), 1992, p. 259.

pour des vidéos où les victimes ne rient pas ou ne semblent pas être conscientes de la présence de la caméra, ou des vidéos où les victimes sont de jeunes enfants qui peuvent difficilement consentir. Toutefois, vu la grande diversité de forme et de contenu des vidéos qui se retrouvent dans ces compilations de *fail videos*, il devient difficile non seulement de généraliser, mais surtout d'imputer toute la responsabilité aux témoins filmeurs, et il nous faut aussi questionner ceux qui créent les compilations.

Les différents utilisateurs derrière des canaux tels que *FailArmy* ou *FailCity* sont peut-être même encore plus les créateurs du *fail* que les filmeurs des vidéos utilisées, en ce sens que ce sont eux qui montent ces vidéos hétéroclites l'une à la suite de l'autre et créent le genre du *fail videos* à partir de ce montage. Dans le cas de *FailArmy*, ils fonctionnent de la même manière que des émissions telles que VidéoGag en demandant aux utilisateurs de leur envoyer leurs vidéos qu'ils monteront en compilations, mais dans le cas de plusieurs autres créateurs de compilation de *fails* plus «mineurs», le *modus operandi* est plutôt de compiler des vidéos qu'ils auront eux-mêmes choisies sur le web. Il y a bien sûr un problème de consentement plus grand dans le deuxième cas, mais tout filmeur devrait savoir qu'il s'expose à ce genre de récupération du moment que sa vidéo est diffusée sur le web et il y a donc une certaine responsabilité à chaque niveau de témoin. Néanmoins, peu importe la manière de trouver leur matériel, les créateurs de compilations de *fail* finissent tous par opérer un certain aplanissement des différentes expériences singulières en la figure du *fail*. Ce que nous voulons dire par là, c'est qu'en enlevant plusieurs éléments de mise en contexte de chacune des vidéos pour ne garder que le moment du *fail*, nous perdons toutes les différences d'expérience entre chaque événement pour n'avoir que le moment de «chute» ponctuée. Ici, ce qui est perdu, et d'autant plus problématique, ce sont les différences de gravité entre chacune des situations, où nous pouvons passer d'une chute banale filmée par un ami et qui fait rire tout autant la victime, à une vidéo prise de manière malveillante pour blesser la victime, en passant par des vidéos où l'accident a pu mener à une hospitalisation. Le *fail* ne se situe donc que dans le présent décontextualisé de l'événement et fait fi de ses différentes conséquences. Cette transformation en «figure de la victime» rappelle la description

qu'en avait faite Richard Bégin par rapport aux vidéos de *Happy Slapping*, vidéos montrant des gens qui se font frapper par surprise au visage, où en plus de subir l'humiliation physique, l'individu «doit de surcroît supporter l'image signifiante que le spectateur lui impose désormais, soit celle de lui *apparâtre* en victime²³». Cette victimisation de l'image de soi est renchériée par la menace réelle que la vidéo ne devienne virale ou un mème.

Finalement, il faut aussi s'intéresser au dernier niveau de témoins, soit les spectateurs, qui, comme nous l'avons dit, servent de «baromètre social» déterminant s'il s'agit ou non d'une humiliation et qui, dans le cas du web 2.0 et de sites comme YouTube, jouent un rôle d'autant plus actif, puisqu'ils peuvent commenter ou partager les vidéos. Reprenons le même exemple de la compilation «Best fails of 2017» en regardant les différents types de commentaires qui se retrouvent en dessous. Déjà, plusieurs ne s'entendent pas sur l'aspect comique de certaines vidéos choisies, particulièrement les accidents violents: «Is horrible! It's not a fail any. Ore.» (EonHD23) ou «6:04 That wasn't cool. She almost died.» (Vaniyah videos). D'autres se demandent ce qui est advenu de la victime: «9:40 5 secs of fun, 5 years of therapy» (Jai) ou «So anyone know what happened to the guy at 2:50» (Matt Boehmke). Finalement, d'autres considèrent que les victimes ont cherché ou mérité l'accident qui leur est arrivé: «And that, my friends is why you don't hide under trees during lightning storms» (Nathan Binns) ou «I don't recommend this iron" I mean I'm pretty sure it's your own fault your hair caught on fire» (Mocha 907). Dans tous les cas, on voit une diversité d'opinions quant à l'aspect comique ou éthique des vidéos qui montrent bien le pouvoir et la visibilité accrus qu'ont les audiences du web 2.0 qui deviennent à leur tour des *gatekeepers* dans ce que l'on a appelé le *audience gatekeeping* où «les utilisateurs se partagent des nouvelles déjà existantes et les commentent en se basant sur leurs propres critères déterminant ce qui constitue une

23. Richard Bégin, «Violence et culture numérique: autour du phénomène du *Happy Slapping*», dans Bernard Perron, Lucie Roy et Richard Bégin (dir.), *Figures de violence*, Montréal, L'Harmattan, 2012, p. 96.

nouvelle²⁴». C'est donc également à ce niveau que s'effectue une forme de journalisme citoyen décentré et échappant au dispositif journalistique traditionnel quand le témoin se fait diffuseur de contenu à travers les médias socionumériques.

Ce que nous avons voulu montrer, par cet exercice, en prenant l'exemple des vidéos de *fail*, c'est l'ambivalence de la position du témoin 2.0 où chaque niveau de témoignage détient sa propre forme de responsabilité là où la neutralité lui fait défaut. Le témoin filmeur est responsable du fait d'avoir sorti sa caméra et transformé l'événement en vidéo. Le témoin relayeur est responsable du fait d'avoir monté les vidéos et de les avoir diffusées sur le web. Finalement, le témoin spectateur est responsable du fait d'avoir regardé la vidéo et d'avoir le pouvoir de la commenter et de la rediffuser. Cette responsabilité n'est pas que négative ou condamnable, mais montre bien que chaque niveau détient une part d'agentivité qui lui permet de jouer un rôle face à l'humiliation²⁵. Ainsi, une voie de sortie possible pourrait être une forme d'éducation aux médias, où chaque utilisateur prendrait conscience de la nature de sa position, et des spécificités du web 2.0, éducation qui questionnerait, par exemple, les problèmes reliés à la diffusion de vidéos sur le web qui finissent très souvent par échapper à notre contrôle ou à la nécessité de prendre une vidéo plutôt que de venir en aide à la victime. Ce sont des considérations d'éthique et de responsabilité qui rejoignent certains enjeux des pratiques journalistique et cinématographique et dont la comparaison mériterait un plus grand développement futur pour en étayer les similitudes, les différences et les transformations dans une optique plus fondamentale dépassant l'étude de cas.

-
24. K. Hazel Kwon, Onook Oh, Manish Agrawal et H. Raghav Rao, «Audience Gatekeeping in the Twitter Service: An Investigation of Tweets about the 2009 Gaza Conflict», *AIS Transactions on Human-Computer Interaction*, vol. 4, n° 4, 2012, p. 213.
 25. Laurent Pineault, *Les Vidéos de gay bashing: des agresseurs à YouTube*, Montréal, mémoire d'études cinématographiques, Université de Montréal, 2016, p. 78.

QUATRIÈME PARTIE

Le Cinéma contre le journalisme

CHAPITRE 12

L'Alternative « *Television* »

Enzensberger, vom Bruch et le (non-)montage

Jeremy HAMERS

Université de Liège

De la fin des années 1960 au début des années 1980, le paysage médiatique ouest-allemand est le théâtre de nombreuses tensions qui opposent la gauche extraparlamentaire à une presse populiste anti-communiste dont le fleuron est le quotidien *Bild*. Cette époque est ponctuée par plusieurs moments de crise aiguë. Ainsi, en 1968, encouragé par un journal d'extrême droite qui invite ses lecteurs à « arrêter » le parcours du leader du SDS (l'association socialiste des étudiants), Rudi Dutschke, un militant d'extrême droite abat le jeune homme dans une rue de Berlin. Cet événement accentue la polarisation de l'information journalistique et aiguise le conflit entre la presse allemande de droite et de centre-droit d'une part, l'opposition extraparlamentaire et ses organes médiatiques de l'autre. La réponse du mouvement étudiant et de la nouvelle gauche dans son ensemble reste toutefois modérée dans un premier temps. Parmi d'autres actions, le SDS organise des marches contre l'éditeur Springer (*Bild*, *BZ*, *Die Welt*) qui se soldent par quelques dégâts matériels. La fondation de la Fraction Armée Rouge (RAF) par Gudrun Ensslin, Andreas Baader, Horst Mahler et Ulrike Meinhof en 1970 marque un temps de radicalisation de ces tensions. Plusieurs actions violentes et plusieurs communiqués du groupe visent alors les journaux de l'éditeur Springer et la presse dans son ensemble, tandis que les représentations stigmatisantes et dépolitisées de la RAF dans les médias, ainsi que la chasse aux sympathisants dont ces médias se font les supports, enveniment encore des rapports déjà

conflictuels entre la nouvelle gauche et la presse professionnelle. La critique des médias formulée par Ulrike Meinhof dans le texte fondateur de la RAF, «Le Concept guérilla urbaine», n'est, à cet égard, qu'une synthèse d'un sentiment partagé par une frange importante de la gauche extraparlamentaire :

Il n'existe aucun moyen de publication qui ne serait contrôlé par le Capital, via le commerce des petites annonces, en raison de l'ambition des rédacteurs de se hisser par leurs textes jusqu'au très haut *establishment*, à travers les appareils de la radio, ou par le biais de la concentration du marché de la presse. L'espace public dominant est l'espace public des dominants, subdivisé en créneaux marchands, développant des idéologies propres à certaines catégories sociales ; ce qu'ils propagent est au service de leur affirmation de soi sur le marché. La catégorie journalistique s'intitule : vente. La nouvelle comme marchandise, l'information comme consommation¹.

Outre quelques grands noms de la littérature emmenés par Heinrich Böll, plusieurs réalisateurs du Nouveau Cinéma allemand se font les relais de la critique ambiante du journalisme professionnel dans leurs films. Celle-ci se cristallise notamment dans un ensemble de personnages de reporters sensationnalistes dont le traitement scénaristique manichéen vise à dénoncer les pratiques d'une presse fondamentalement immorale et liberticide. À travers ces figures de reporters véreux, la presse semble alors entièrement dévolue à la bonne une, au *scoop* haineux, à l'information choc. Dans *Maman Küsters s'en va au ciel*² (1975) par exemple, Rainer Werner Fassbinder met en scène la confrontation à armes inégales entre une veuve dont le mari a tué un patron, et un reporter qui tente, coûte que

-
1. «Es gibt keine Publikationsmittel, die nicht vom Kapital kontrolliert würden, über das Anzeigengeschäft, über den Ehrgeiz der Schreiber, sich in das ganz große Establishment reinzuschreiben, über die Rundfunkräte, über die Konzentration auf dem Pressemarkt. Herrschende Öffentlichkeit ist die Öffentlichkeit der Herrschenden, in Marktlücken aufgeteilt, schichtenspezifische Ideologien entwickelnd, was sie verbreiten, steht im Dienst ihrer Selbstbehauptung auf dem Markt. Die journalistische Kategorie heißt: Verkauf. Die Nachricht als Ware, die Information als Konsum.» Anonyme [RAF; attribué à Ulrike Meinhof], «Das Konzept Stadtguerilla», dans *Rote Armee Fraktion: Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Berlin, ID-Verlag, 1997, p. 43.
 2. Rainer Werner Fassbinder, *Maman Küsters s'en va au ciel* © Filmverlag der Autoren / Tango Film, 1975.

coûte, de transformer une tragédie sociale en fait divers sordide. La même année, *L'Honneur perdu de Katharina Blum*³ de Volker Schlöndorff, une adaptation d'un récit éponyme de Heinrich Böll, raconte la descente aux enfers d'une jeune femme qui, le temps d'une nuit, a hébergé un anarchiste recherché. Harcelée par la presse à scandale, elle finit par abattre le journaliste qui est responsable de son malheur et confirme ainsi l'image de femme dangereuse que cette presse tentait de lui apposer. Dans *Les Années de plomb*⁴ encore, Margarethe von Trotta propose en 1981 une version romancée de la vie des sœurs Ensslin, dont l'une devient la fondatrice d'un groupe terroriste d'extrême gauche tandis que l'autre s'engage dans le militantisme et la presse féministe. Ici encore, bien que de façon plus discrète, la réalisatrice dénonce le lynchage médiatique des activistes de gauche.

Dans les films rapidement évoqués ici, la critique de ce que l'on pourrait qualifier de «journalisme des années de plomb» est explicite, frontale et tout à fait partisane. Sans la réduire à l'expression autobiographique d'un malaise vécu par les cinéastes eux-mêmes, il convient de rappeler qu'elle puise sa virulence dans l'expérience personnelle des réalisateurs qui ont connu, eux aussi, le calvaire de ceux que la presse qualifiait alors de «sympathisants⁵».

3. Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, *L'Honneur perdu de Katharina Blum* © Bioskop Film, 1975.

4. Margarethe von Trotta, *Les Années de plomb* © Bioskop Film, 1981.

5. En 1976, *Die Welt*, un des quotidiens édités par le groupe Springer, également éditeur de l'essentiel de la presse à sensation allemande, qualifie Volker Schlöndorff de «Baader-Meinhof-Sympathisant». Quelques années plus tard, Rainer Werner Fassbinder déclare : «Je pense que mon téléphone est de toute façon sur écoute depuis des années, en raison de mes contacts passés avec Horst Söhnlein, Andreas Baader, Holger Meins et quelques autres. Mon téléphone se trouve sur écoute. Mais que peuvent-ils faire ? Ils ne peuvent presque rien me faire. Par ailleurs, cette chasse aux sympathisants, c'est davantage un processus qui se déroule en toi, parce que tu sais en permanence qu'ils savent que tu existes. Alors tu deviens plus prudent et peureux.» Hans-Bernhard Moeller, George Lellis, *Volker Schlöndorff's Cinema-Adaptation, Politics, and the "Movie-Appropriate"*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2002, p. 131 ; Rainer Werner Fassbinder, «Für uns Paradiesvögel wird es enger. Aus einem Gespräch mit Renate Klett über die politische Entwicklung und "Deutschland im Herbst"» [printemps 1978], dans

Au même moment, plusieurs foyers de la création vidéo ouest-allemande s'emparent également de l'actualité politique et produisent des reportages qui tentent d'instaurer une nouvelle relation entre actualité et création audiovisuelle. Inspirés d'une part par une lecture rapide des écrits de quelques héritiers de la Théorie critique tels que Oskar Negt et Alexander Kluge (*Öffentlichkeit und Erfahrung*⁶) ou Hans Magnus Enzensberger («Baukasten zu einer Theorie der Medien⁷»), d'autre part par l'arrivée en 1969 du premier dispositif de vidéo portable *Portapak* sur le marché allemand, les vidéastes se lancent dans la production de reportages de contrainformation. Leur mot d'ordre est simple : il faut lever toute distinction hiérarchique entre filmeur et filmé pour faire vaciller le monopole étatique de la télévision⁸. Proches des multiples associations et organisations de la nouvelle gauche qui animent alors les marges du paysage poli-

Michael Töteberg (éd.), *Rainer Werner Fassbinder: Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 92.

6. Alexander Kluge, Oskar Negt, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1972. Pour une traduction partielle en français, voir : Oskar Negt, *L'Espace public oppositionnel*, Alexander Neumann (trad.), Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2007.
7. Hans Magnus Enzensberger, « Baukasten zu einer Theorie der Medien » [littéralement « Jeu de construction pour une théorie des médias »], *Kursbuch*, n° 20, 1970, p. 159-186. Pour la première publication anglaise de cet essai, voir : Hans Magnus Enzensberger, « Constituents of a Theory of the Media », *New Left Review*, n° 64, 1970, p. 13-36. Une traduction française doit paraître en 2020 : Hans Magnus Enzensberger, *Jeu de construction pour une théorie des médias*, Jeremy Hamers et Céline Letawe (trad.), suivi de Jeremy Hamers et Céline Letawe (dir.), *Usages d'une théorie marxiste des médias*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Médias/Théories », à paraître. Dans la suite du présent article, les citations françaises sont empruntées au manuscrit de ce texte à paraître, avec l'accord des traducteurs.
8. Voir à ce sujet, notamment : Carsten Does, « fünfundvierzig minuten straßenschlacht, ungeschnitten : Stichworte zur Geschichte einer linken Videowarbeit in der brd », *Hybrid Video Tracks*, 2001, en ligne [<http://www.hybridvideotracks.org/2001/archiv/minuten.pdf>]; Margret Köhler, préambule à Margret Köhler (éd.), *Alternative Medienarbeit: Videogruppen in der Bundesrepublik*, « Schriftenreihe des Institut Jugend Film Fernsehen » t. 3, Munich, Opladen, Leske Verlag + Budrich, 1980, p. 7; Gerd Roscher, « Gegenöffentlichkeit und Hilfe zur Selbsttätigkeit : Die Arbeit in unabhängigen Medienzentren als Beitrag zu einer alternativen Öffentlichkeit », dans Wulf Herzogenrath (éd.), *Videokunst in Deutschland. 1963-1982 : Videobänder, Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien*, Stuttgart, Hatje, 1982, p. 119; Joachim Paech, « Anmerkungen zur VIDEOgeschichte von

tique allemand, ces nouvelles coopératives vidéo produisent des programmes d'information qui donnent la parole à tous ceux qui n'ont guère voix au chapitre dans la presse traditionnelle. Groupes de soutien aux prisonniers politiques, coopératives de quartier, élèves en décrochage scolaire, militantes pro-avortement, écologistes se retrouvent dans d'innombrables reportages qui, dans bien des cas, sont souvent des imitations approximatives de programmes télévisés professionnels. Leur faible originalité formelle ainsi que l'instabilité de leur support technique expliquent pour une part que ces productions soient aujourd'hui tombées dans l'oubli. À cet égard, alors que ces expérimentations alternatives se nourrissent de la critique de l'industrie culturelle et de ses reprises par des auteurs tels que Hans Magnus Enzensberger et Oskar Negt, elles en ignorent par ailleurs la composante esthétique et tombent finalement dans le risque déjà pointé par Enzensberger en 1970: «Le programme réalisé par l'amateur isolé n'est jamais qu'une mauvaise copie dépassée de ce qu'il capte de toute façon⁹».

Pour Enzensberger, un des principaux héritiers intellectuels de la Théorie critique en Allemagne, toute critique des médias doit se concentrer sur leur forme. Dans ses textes, la une du *Bild*, un programme d'actualités filmées, la grille des programmes télévisés ou la succession rapide de dépêches, deviennent les matrices formelles d'une critique qui se détourne du strict contenu de l'in-

Gegenöffentlichkeit», dans Köhler (éd.), *Alternative Medienarbeit: Videogruppen in der Bundesrepublik*, op. cit., p. 19-20.

9. Enzensberger, *Jeu de construction pour une théorie des médias*, op. cit. Il convient toutefois de relativiser ce qui apparaît a posteriori comme un échec en rappelant qu'à l'époque de leur réalisation et de leur diffusion, la nouveauté de ces reportages réside aussi dans le processus qui en est à l'origine – le partage de l'outil vidéographique –, non dans le produit fini. À partir du milieu des années 1970, le champ de la production vidéographique est animé, en effet, par un débat de plus en plus vif, opposant le camp du «Prozessorientiertes Video», une vidéo orientée vers le processus, tenu par les défenseurs de la pratique vidéo en tant que processus d'émancipation – l'œuvre n'est ici qu'un moyen pour mener ce travail d'émancipation et de prise de conscience – et celui du «Produktorientiertes Video», une vidéo orientée vers le produit, soutenue par les alliés d'une pratique qui place toujours le produit final au centre de ses préoccupations et de ses remises en question. Pour une distinction entre ces deux tendances du mouvement vidéo, voir: Hartmut Horst, Wolfgang Lohding, *Operatives Video*, Berlin, Medienoperative Berlin e.V., 1977, p. 51-57.

formation pour l'envisager avant tout comme une forme. S'attaquant à la violence des procès diffamatoires des tabloïds via l'analyse plastique de leurs titres criards ou à l'idéologie de la télévision à travers ses grilles de programmes, l'écrivain se distancie en un même geste des médias d'information et de la critique simple que la nouvelle gauche leur adressait. Or, cette approche a, elle aussi, nourri un ensemble de créations audiovisuelles encore peu étudiées à ce jour sous l'angle d'une critique formelle des médias d'information. Aux marges de la critique des médias comme faiseurs d'opinion et vecteurs du *statu quo*¹⁰, d'autres pratiques audiovisuelles ont tenté, en effet, d'exploiter les médias d'information *de l'intérieur*. C'est à l'exploration de l'une d'entre elles que sont consacrées les deux sections principales de ce texte.

Dans la première partie, essentiellement théorique, je rappellerai d'abord que, dans le sillage de l'École de Francfort, Enzensberger a proposé une critique des médias qui ne les bannit pas des modes d'expression de la pensée critique. Dans un deuxième temps, plus analytique, j'établirai un ensemble de parallèles entre cette pensée constructive ou inclusive d'un usage critique des médias et une œuvre de Klaus vom Bruch, *Das Schleyer-Band I & II*, dont l'histoire du cinéma et de la vidéo n'a rendu qu'insuffisamment compte jusqu'à présent.

Critique du flux et impureté des médias

Dès ses premiers essais critiques, l'écrivain Hans Magnus Enzensberger prend pour cible les médias d'information. Visant les *news magazines*, les quotidiens ou les actualités filmées, il rappelle d'abord que la presse est une des grandes conquêtes de la bourgeoisie. Raillant dès lors les piètres résultats d'un journalisme socialiste qui tente de faire abstraction de ses fondements bourgeois,

10. Cette notion est essentielle dans la critique de la télévision par Theodor W. Adorno. Voir notamment : Theodor W. Adorno, « Prologue sur la télévision », dans *Modèles critiques : Interventions – Répliques*, Marc Jimenez et Eliane Kaufholz (trad.), Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2003 [1953], p. 61-71 ; Theodor W. Adorno, « La Télévision et les patterns de la culture de masse », Géraldine Savary, Jean-Yves Pidoux et Paul Beaud (trad.), *Réseaux*, n° 44-45, 1990 [1954], p. 225-242.

Enzensberger souligne à quel point son origine de classe confère à la presse une solidité à toute épreuve contre laquelle le lecteur critique semble bien impuissant :

Aussi longtemps que l'existence d'un journal dépendra des rentrées qui lui viennent des annonces et de la publicité, un organe qui représente les intérêts de ses annonceurs aura la partie plus belle que celui qui les combat. [...] Tant que durera cette situation (et l'on n'en prévoit pas la fin), tout lecteur doué d'esprit critique en sera réduit à lire les journaux bourgeois des pays démocratiques ; les rares feuilles qui méritent ce nom resteront la mesure de ce que le journalisme peut présentement réaliser. Un journal qui a la prétention de faire partie de ces feuilles s'expose par là même à la critique la plus rigoureuse et au jugement le plus sévère¹¹.

Chez Enzensberger, l'impuissance du «lecteur critique» se double plus largement d'une inefficacité de la critique de l'École de Francfort. Dans un contexte déterminé par l'industrie culturelle toute puissante – que l'écrivain rebaptise «l'industrie du façonnement des esprits¹²» –, la critique n'a pas de prise sur la presse. Elle est réduite à n'être qu'une dénonciation de l'existant et contribue de la sorte au maintien du *statu quo* dénoncé par Adorno. Or, pour l'essayiste, «un bilan critique du *statu quo* ne suffit pas¹³», encore faut-il penser la transformation des médias, c'est-à-dire identifier les conditions dans lesquelles leur transformation est objectivement possible. Pour Enzensberger cette transformation passe nécessairement par un investissement des médias, de l'intérieur même de ces médias. Cette orientation, qu'il défend jusqu'à aujourd'hui, est étroitement liée à sa relecture des écrits fondamentaux de la Théorie critique dont il rend compte dans un de ses premiers essais : «Le façonnement industriel des esprits¹⁴». Dans ce texte court, Enzensberger fait sienne – tout en la radicalisant – une des intuitions

11. Hans Magnus Enzensberger, «Le Journalisme ou la danse des œufs : description d'un "Journal universel pour l'Allemagne"», dans *Culture ou mise en condition*, Bernard Lortholary (trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. «Le Goût des idées», 2012 [1962], p. 25-26.

12. Hans Magnus Enzensberger, «Le Façonnement industriel des esprits», dans *Culture ou mise en condition*, *op. cit.*, p. 13-22.

13. Enzensberger, *Jeu de construction pour une théorie des médias*, *op. cit.*

14. Hans Magnus Enzensberger, «Le Façonnement industriel des esprits», *op. cit.*

fondamentales de la critique des Lumières par Adorno et Horkheimer: dans le contexte de l'industrie culturelle, la raison doit devenir objet de sa propre critique, sans quoi elle reproduira malgré elle le *statu quo* que lui dictent les produits de l'industrie culturelle. Pour Enzensberger, il est dès lors erroné de compter sur le travail d'une raison immaculée qui, dans un geste de retrait, pourrait préserver les conditions minimales de son propre travail. Elle doit, au contraire, assumer pleinement que son existence dépend directement de l'industrie du façonnement des esprits. L'essayiste en déduit que tout travail critique doit nécessairement prendre un risque, celui de se perdre dans ce qu'il prétend combattre. Il s'agit là du prix à payer pour maintenir une critique qui ne s'illusionne pas au sujet de sa propre lucidité et de sa propre capacité à se tenir éloignée du monde qu'elle observe :

Le rapide développement du façonnement industriel des esprits, son accession au rang d'instance-clé de la société moderne transforment le rôle social de l'intellectuel. Il se voit exposé à de nouveaux dangers et à de nouvelles éventualités. Il doit compter avec des tentatives de corruption et de chantage d'une espèce nouvelle et subtile. Volontairement ou non, consciemment ou non, il devient le complice d'une industrie dont le sort dépend de lui comme il dépend du sien, et dont la mission actuelle, qui est de cimenter le pouvoir établi, est incompatible avec la sienne. Quelle que soit son attitude, il n'engage pas dans ce jeu seulement ce qui lui appartient¹⁵.

Cet exercice critique nouveau se fonde sur le constat que les médias sont, dans leur forme contemporaine, marqués par une contradiction interne essentielle. Ils renferment en effet en leur sein les conditions de leur propre subversion. C'est à cette impureté des médias qu'Enzensberger consacre en 1970 un de ses textes les plus fameux. Traduit très rapidement en anglais, critiqué par Baudrillard dans «Requiem pour les media¹⁶» deux ans plus tard, mais inédit en français à ce jour, le «Jeu de construction pour une théorie des médias» pose les fondements d'une conception participative des médias. Largement diffusé dans le milieu des collectifs de vidéastes,

15. *Ibid.*, p. 22.

16. Jean Baudrillard, «Requiem pour les media», dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», 1972, p. 200-228.

ce texte devient dans les années 1970 un des piliers théoriques d'une pratique médiatique qui tente de lever la distinction entre émetteur et récepteur. Enzensberger y avance que tout médium est porteur d'une contradiction fondamentale «entre l'état actuel des médias et leur potentiel révolutionnaire»: appareil de production centralisée et de diffusion de masse, la télévision est aussi un appareil de production décentralisée en puissance dont tout le monde peut s'emparer. En raison de cette contradiction, la frilosité de la nouvelle gauche à l'égard des *mass media* est une erreur. Au lieu de s'épouvanter devant la force manipulatoire des nouvelles technologies de l'information pour préserver l'illusion d'une «praxis politique envisagée de façon puritaine¹⁷», il s'agit d'amener tous les sujets à les utiliser :

Une manipulation, littéralement «prise en main», est une intervention technique délibérée sur un matériau donné. Quand il s'agit d'une intervention immédiatement pertinente pour la société, la manipulation est un acte politique. C'est par définition le cas dans l'industrie du façonnement des esprits. Toute utilisation des médias présuppose donc la manipulation. Les procédés les plus élémentaires de la production médiatique, du choix du médium lui-même jusqu'à la distribution en passant par l'enregistrement, le montage, la synchronisation et le mixage, sont tous des interventions sur le matériau existant. On ne peut pas écrire, filmer ou diffuser sans manipulation. Par conséquent, la question n'est pas de savoir si les médias sont manipulés ou pas, mais bien de savoir par qui ils sont manipulés. Un projet révolutionnaire ne doit pas faire disparaître les manipulateurs. Il doit, au contraire, faire de chacun un manipulateur¹⁸.

Toutefois, cette proposition élaborée dans le sillage de la pensée de la radio de Brecht¹⁹ ne résulte pas seulement des potentialités techniques d'un dispositif médiatique qu'il serait aisé de «prendre en main». Elle se double également d'un pendant formel. Car, pour

17. Enzensberger, *Jeu de construction pour une théorie des médias*, *op. cit.*

18. *Id.*

19. Enzensberger cite un extrait d'un des textes centraux de ce que l'on qualifie d'ordinaire de «Théorie de la radio» de Brecht: Bertolt Brecht, «La Radio, appareil de communication», dans *Écrits sur la littérature et l'art 1*, Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre (trad.), Paris, L'Arche, 1970 [1932], p. 135-141.

l'auteur, l'usage critique des médias, de l'intérieur même du dispositif, doit également en exploiter et en subvertir la forme.

Tout au long de sa carrière, que ce soit en radio, en télévision ou en presse écrite, Enzensberger n'a eu de cesse de déployer son travail critique à l'intérieur même des médias. Ses chroniques pour le *Spiegel*, dans lesquelles il joue avec ce qu'il a raillé d'abord comme le «Langage du *Spiegel*²⁰», en témoignent. Cet investissement critique «de l'intérieur même» d'une forme médiatique est aussi au centre d'un ensemble d'essais qui prennent divers médias d'information pour cible. C'est notamment le cas, en 1959, dans sa critique des actualités filmées²¹, ainsi que dans les années 1980, dans ses critiques du *Bild-Zeitung*²² et de la télévision²³. Sans résumer la substance de ces textes qui mériteraient de longs développements, on relèvera qu'ils sont tous traversés par un même motif formel, une technique rhétorique commune : l'imitation du flux informationnel par la production de listes de titres, de chapeaux, de brèves et de légendes de photographies. Ainsi mis en série, ces éléments reconstituent un flux indistinct proche du «*flow*» identifié par Raymond Williams en 1974²⁴. Dans son pamphlet réflexif contre le *Bild-Zeitung* par exemple, l'écrivain allemand démontre, par des listes de titres et de brèves, que l'information médiatique s'apparente désormais à une accumulation d'éléments disparates dont il serait illusoire de vouloir dénoncer une quelconque orientation politique :

Un matelas, spécialement fabriqué pour Karajan (75 ans), qui souffre du dos, va être transporté en Amérique par avion. Madame Dudka était nue sous sa robe d'intérieur. Elle a été élue «Miss

-
20. Enzensberger, «Le Langage du Spiegel», dans *Culture ou mise en condition?*, *op. cit.*, p. 71-98.
 21. Hans Magnus Enzensberger, «Un monde en petits morceaux : dissection d'«Actualités» filmées», dans *Culture ou mise en condition?*, *op. cit.*, p. 99-123.
 22. Hans Magnus Enzensberger, «Le Triomphe du *Bild-Zeitung* ou la catastrophe de la liberté de la presse», dans *Médiocrité et folie : recueil de textes épars*, Pierre Gallissaires (trad.), Paris, Gallimard, coll. «Le Messenger», 1991 [1983], p. 84-97.
 23. Enzensberger, «Le Degré zéro du média ou pourquoi toutes les plaintes contre la télévision sont sans objet», *op. cit.*, p. 98-111.
 24. Raymond Williams, *Television : Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge, 1974.

Popotin» à Munich. «Le travail, c'est la liberté», lisait-on au-dessus de l'entrée du camp de concentration, à Auschwitz. C'est alors que, par bonheur, sa maîtresse entendit un léger gémissement. Des inconnus. Debout près de son lit. Celui dont le visage était recouvert d'un bas leva une nouvelle fois la main. «Comment votre gosse préfère-t-il boire son chocolat? – Moitié moitié. – Comprends pas! – Moitié dans la bouche et moitié dans la culotte.» De légers coups, à peine perceptibles, pendant une demi-heure. On construit un champ magnétique dans la région pubienne. Nancy Reagan, la première dame d'Amérique, joue gaiement avec le pompon de sa toque de docteur. Tout sur l'argent, le sexe et l'horrible mort de la millionnaire, page 9²⁵.

Cette façon de remettre en texte – comme on remettrait en scène – la forme de l'information médiatique permet à Enzensberger de battre définitivement en brèche la critique, prétendument de gauche, des médias comme faiseurs d'opinion, précisément cette critique qui se trouvait au centre des campagnes anti-Springer mais aussi des films que j'ai mentionnés en introduction :

La critique du *Bild-Zeitung* ne s'est pas tue après 1968. En 1974, Heinrich Böll a essayé de reprendre, par les moyens de la narration mélodramatique, la question telle qu'elle avait été posée par Kierkegaard, et Günther Wallraff devait même tenter, non sans héroïsme, de s'attaquer personnellement à ce monstrueux phénomène par le côté de la production. Ces offensives étaient moralement et politiquement tout à fait honorables; les livres, les films et les reportages qui en sont issus ont connu une large diffusion et il y aurait quelque méchanceté à reprocher à leurs auteurs qu'ils furent incapables d'arrêter la progression du journal. Néanmoins, l'impuissance de la critique est un fait massif, et sa raison évidente. Toute tentative pour faire la lumière au sujet du *Bild-Zeitung* est vaine, parce qu'il n'y a rien à dire sur lui que tout le monde ne sache déjà²⁶.

Pour l'écrivain, la juxtaposition d'informations hétérogènes, plutôt que d'orienter l'opinion du spectateur, la noie sous un ensemble

25. Enzensberger, «Le Triomphe du *Bild-Zeitung* ou la catastrophe de la liberté de la presse», *op. cit.*, p. 87.

26. *Ibid.*, p. 92-93.

hétéroclite qui ne signifie plus rien. Corollairement, la critique doit se déplacer du contenu vers la forme du journal :

On ne lit pas le *Bild* bien qu'il ne parle de rien, mais pour cela même : parce qu'il a largué le contenu par-dessus bord, ne connaît ni passé ni avenir et met en pièces toutes les catégories historiques, morales et politiques. Non pas bien que, mais parce que : parce qu'il menace, bêtifie, fait peur, débite des obscénités, sème la haine, parle pour ne rien dire, bave, console, manipule, transfigure, ment, fait l'idiot et détruit. C'est précisément cette terreur, immuable et quotidienne, qui procure au lecteur une paradoxale jouissance, commune à tous les intoxiqués et inséparable de l'avalissement consciemment vécu qui lui est lié²⁷.

Si cette pensée critique s'inscrit dans la droite lignée de la dénonciation du *statu quo* chère à l'École de Francfort, elle s'en distingue également en ce qu'elle ne dénonce plus l'imposition d'une idéologie donnée, mais bien l'enfouissement de la pensée critique dans un continuum d'informations qui toutes se valent. Cette réorientation de la critique, du contenu idéologique d'un journal vers une forme qui « met en pièces toutes les catégories historiques, morales et politiques », suscite chez Enzensberger une imitation de cette même forme. En produisant des listes qui rejouent littéralement le non-montage médiatique, il démontre que la critique doit désormais investir la forme du critiqué. Corollairement, la création d'une sphère publique d'opposition ne doit pas se fonder sur la constitution d'un réseau à la marge des moyens de production et de diffusion des médias tout puissants. Elle doit au contraire les investir de l'intérieur, c'est-à-dire non seulement à l'intérieur des dispositifs existants, mais également à *l'intérieur de leur forme*.

Plusieurs créateurs vont s'essayer, à partir de la seconde moitié des années 1970, à la transformation de la télévision et de l'information de l'intérieur même de leurs dispositifs. Par exemple, à côté des canaux de diffusion propres au cinéma étudiant dans le giron de la Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, la télévision est déterminante pour l'œuvre de Harun Farocki dès ses premières productions. De la même façon, après avoir fondé et expérimenté le principe d'un cinéma d'auteur subsidié, Alexander Kluge va

27. *Ibid.*, p. 93.

proposer une autre information télévisée à l'intérieur de la télévision privée cette fois. Tant Farocki que Kluge exploitent ainsi les interstices des moyens de production de la télévision tout autant que les potentialités de sa forme. Dans le champ du cinéma et de la vidéo, Klaus vom Bruch est, quant à lui, nettement moins connu que ses illustres collègues. Sans doute cela est-il dû avant tout à la rareté de ses œuvres d'une part, à leur intégration au seul champ de l'art contemporain de l'autre. Il offre pourtant une des expressions les plus claires et les plus abouties d'un usage critique de l'intérieur même du journalisme télévisuel dans *Das Schleyer-Band I & II*, dont je voudrais rendre compte dans la deuxième partie de ce texte.

Das Schleyer-Band

Das Schleyer-Band I & II est une bande-vidéo en deux parties réalisée par Klaus vom Bruch en 1978. Composée exclusivement d'images et de sons enregistrés à la télévision durant «l'automne allemand» ainsi que dans l'immédiat après-crise, cette œuvre de montage dresse un large panorama d'un pays embourbé dans un ensemble de polémiques qui ont trait à la lutte armée (*Fraction Armée Rouge, Mouvement 2 juin*, etc.) et à la réponse que lui oppose l'État. Avis de recherche diffusés en télévision, extraits de conférences de presse, extraits de journaux télévisés, mais aussi publicités et émissions de hit-parade s'y côtoient dans un brouhaha médiatique qui réalise le non-montage critiqué par Enzensberger depuis la fin des années 1950. Dans un contexte extrêmement polarisé – d'un côté les médias officiels qui, entre autocensure et contrôle gouvernemental se montrent peu critiques à l'égard de l'État, de l'autre côté le Nouveau Cinéma allemand ainsi que la contrinformation vidéo-graphique qui dénoncent les agissements d'un État liberticide –, la vidéo de vom Bruch est remarquable pour l'apparente froideur de son propos. Si l'on s'en tient aux images et aux sons compilés par le vidéaste, on assiste en effet à un récapitulatif très factuel des événements qui ont secoué les médias allemands de l'époque : grèves de la faim, mort des terroristes à la prison de Stammheim, détournement d'un Boeing de la Lufthansa par des pirates de l'air qui se déclarent solidaires de la RAF, etc. En somme, la «télévision

alternative²⁸ » de vom Bruch semble pieds et poings liés au langage de la télévision professionnelle de l'époque.

Si l'image générale qui résulte de ce façonnement de la forme de l'œuvre par la forme de son matériau d'origine est celle d'un flux médiatique continu, le montage du vidéaste accentue aussi ce flux auquel il expose son public pendant près de deux heures. Cette accentuation, cette aggravation du non-montage d'éléments disparates, est productrice d'un double effet critique, l'un simple, l'autre plus complexe. Tous deux convergent toutefois vers ce principe élémentaire que je voudrais brièvement illustrer : le flux pastiché est dans *Das Schleyer-Band* le socle même d'une rupture avec le continuum télévisuel de son époque ; son imitation est la condition liminaire même de son renversement.

Premièrement, *Das Schleyer-Band* est composé de deux parties distinctes, séparées par un intertitre d'une trentaine de secondes qui prie le spectateur d'attendre la suite du programme : « Veuillez patienter s'il-vous-plaît. La suite de votre programme dans quelques instants²⁹ ». Cette interruption se justifie bien entendu par les limites techniques de la bande vidéo qui, à l'époque, ne peut contenir la totalité des 110 minutes de l'œuvre. Mais elle permet aussi à Klaus vom Bruch, par la citation d'une injonction qui renvoie le public au discours télévisuel lui-même, d'attirer l'attention du spectateur sur les balbutiements narratifs de la télévision lors d'un relais d'émetteurs ou d'une fin de programme. Situé entre les deux volets de son œuvre, cet intertexte entre en résonance avec bon nombre d'autres séquences qui proposent différentes formes de mise en attente et de marqueurs d'énonciation synonymes d'une interruption momentanée du flux télévisuel.

On en trouve un premier exemple particulièrement explicite dès la fin de la séquence d'ouverture lorsque le journaliste de la ARD Udo Philipp, posant devant le décor de l'enlèvement de Hanns Martin Schleyer, micro au poing, interrompt brusquement

28. «Alternativ Television» est le nom de la structure de production informelle que vom Bruch fonde avec Marcel Odenbach et Ulrike Rosenbach, et sous la bannière de laquelle il réalise *Das Schleyer-Band I & II*.

29. «Bitte bleiben Sie am Gerät. Neue Meldungen folgen.» (Littéralement : «Veuillez rester devant votre téléviseur. De nouvelles annonces vont suivre.»).

sa relation des faits, dramatique et affectée, par un inattendu «Voilà, ça suffit!». En insérant cette conclusion prématurée et non coupée au montage, Klaus vom Bruch dévoile la narration médiatique comme une pure construction dramatique. Dans la suite de sa vidéo, l'artiste accumule ces moments d'interruption qui adoptent tour à tour les traits d'une mise en attente ou, comme c'est le cas dans la séquence précitée, de propos destinés au «hors-antenne». Par exemple, après l'annonce des suicides de Baader, Ensslin et Raspe à la prison de Stammheim, un intertexte bref invite le spectateur à patienter un instant, car une conférence de presse en direct depuis la prison est annoncée. Suit effectivement une conférence de presse, mais qui est déjà en cours.

Le choix de la séquence consacrée à une des escales du Boeing de la Lufthansa *Landshut*, détourné en octobre 1977 pour forcer l'État allemand à libérer les terroristes incarcérés, témoigne également de la volonté de vom Bruch d'exacerber les hésitations d'une télévision qui tente, avec des fortunes diverses, de reconstituer la couverture simultanée de plusieurs réalités dans le monde. On y voit l'avion sur le tarmac de l'aéroport de Dubaï tandis qu'en voix off, le journaliste commentateur nous apprend que l'appareil a décollé il y a une demi-heure environ. L'information disponible à ce moment est maigre, comme le souligne le dialogue entre le correspondant *in situ* et le speaker resté en Allemagne. Le décalage entre l'événement et l'image devient dès lors un des sujets de l'information elle-même :

Speaker en Allemagne : «Je vais tenter maintenant de joindre notre correspondant, Monsieur Metlitzky, par téléphone. La régie, pourriez-vous me passer Monsieur Metlitzky ? [sonnerie de téléphone en fond sonore] C'est l'autre ? Un moment s'il-vous-plaît. [sonnerie de téléphone en fond sonore] Allo ? Nous voyons les images de l'appareil, images qui ont déjà quarante minutes. Elle n'a donc pas attendu la fin de l'ultimatum... [une voix au téléphone se fait entendre brièvement] Oui ? La fin de l'ultimatum donc. Vous avez été le témoin oculaire du décollage. Que pouvez-vous en dire ? »

Metlitzky [en direct par téléphone de Dubaï] : «L'appareil a décollé dans un immense nuage de poussière. Les réacteurs ont fait virevolter le sable du bord de la piste.»

Speaker: «Oui, chez nous, l'appareil est encore à l'arrêt. Nous allons voir cela bientôt.» [pendant ce premier dialogue, l'image montre un boeing de la Lufthansa à l'arrêt sur une piste d'aéroport au milieu du désert] [...]

Speaker: «Oui, Monsieur Metlitzky, je voudrais...» [à l'image, l'avion se met en mouvement sur la piste]

Metlitzky: «Il est difficilement imaginable que le sultan de Muscat-Oman tienne beaucoup à les garder longtemps chez lui.»

Speaker: «Oui, je dois maintenant..., Monsieur Metlitzky restez en ligne, expliquez à nos téléspectateurs, vous avez déjà fait le récit du décollage en tant que témoin oculaire. Car nous voyons maintenant le décollage sur cet enregistrement et nous pouvons suivre ce que vous avez décrit plus tôt, comme ce nuage de sable que nous pouvons reconnaître sur les images qui nous sont proposées par la télévision de Dubaï. [à cet instant, le cadre ne permet pas de reconnaître le nuage de sable dont il est question] Maintenant, chez nous, le 737 baptisé "Landshut" roule sur le tarmac, et devrait, euh, bientôt décoller. [...] Maintenant, chez nous, l'appareil est dans les airs»³⁰.

À l'instar de cette séquence qui attire l'attention du spectateur sur les décalages temporels et les creux informationnels de la couverture en direct, et par conséquent sur l'écart entre le récit télévisuel et l'œuvre de vom Bruch, de nombreux autres passages de *Das Schleyer-Band* interrompent régulièrement la succession d'informations pour mettre le spectateur en situation d'attente non satisfaite. Après un appel à témoins diffusé pour le compte de la police judiciaire, un intertexte invite par exemple à rester attentif car «[u]n autre communiqué de la police fédérale judiciaire sera diffusé demain à la même heure». Il en va de même pour plusieurs autres adresses au téléspectateur qui annoncent la diffusion d'un programme «dans quelques instants», ou encore lorsque le vidéaste insère dans son montage des animations (barrettes, disques animés d'un mouvement circulaire) qui visualisent le temps d'attente restant.

30. Extraits des dialogues de *Das Schleyer-Band I* (Klaus vom Bruch, 1978). Notre traduction.

Das Schleyer-Band I & II, plutôt que d'imiter le flux télévisuel, le révèle en dévoilant les moments creux. Demandant au spectateur de patienter alors qu'il assiste à un défilement d'actualités passées, l'exposant à des propos de journalistes qui trahissent la mise en scène de l'information « en direct », et le confrontant à des accroc de la transmission d'informations, la vidéo souligne l'artifice du flux³¹. Révélée en quelque sorte par son contraire devenu absurde, sans pour autant soumettre le matériau journalistique à une artification propre au cinéma de *found footage* expérimental (à titre de contre-exemple: *Dial H-I-S-T-O-R-Y* de Johan Grimonprez³²), l'actualité comme récit est mise en évidence par l'exagération de ses ingrédients principaux. En d'autres termes encore: le flux subit chez vom Bruch une forme de saturation qui conduit à l'enrayement de sa continuité même. La critique de l'information télévisuelle dépend donc directement de la reproduction de la forme du critiqué et réalise ainsi le déplacement qu'Enzensberger appelait de ses vœux.

Le second effet critique du montage de vom Bruch, plus complexe celui-là, marque toutefois un écart par rapport à la critique du flux. Dans *Das Schleyer-Band I & II*, le vidéaste assemble des matériaux visuels et sonores prélevés sur un ensemble de programmes très différents. Des avis de recherche accompagnés de leur description quasi physiognomonique sont interrompus après quelques minutes par un bref extrait d'un programme musical dans lequel une chanteuse/danseuse très apprêtée se tortille énergiquement sur fond de décors brillants et entourée de halos lumineux. Dans un autre passage, vom Bruch juxtapose des extraits d'interviews mettant en scène le patron du patronat allemand et ancien SS Hanns Martin Schleyer, des films publicitaires pour

31. Au sujet de l'interruption du flux à l'origine de la récolte même du matériau constitutif de *Das Schleyer-Band*, voir Sabine Maria Schmidt, « Dans Schleyer-Band I/II », dans Rudolf Frieeling et Wulf Herzogenrath (éd.), *40 Jahre Videokunst. Die Digitale Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006, p. 162-167. Au sujet de la critique du rythme télévisuel, brièvement abordée ici, je me permets également de renvoyer le lecteur à: Jeremy Hamers, « "Bitte bleiben Sie am Gerät": Montage, flux et critique de la télévision dans *Das Schleyer-Band I & II* de Klaus vom Bruch », *Interval(le)s*, n° 7, 2015, p. 109-125.

32. Johan Grimonprez, *Dial H-I-S-T-O-R-Y* © Zap-O-Matik, 1997.

Mercedes (dont Schleyer est un des administrateurs), et une vidéo de l'homme d'affaires réalisée par les terroristes de la RAF en octobre 1977, quelques semaines avant son exécution. Le montage repose, ici encore, sur un principe d'accumulation tous azimuts qui met le spectateur dans la position paradoxale d'un zappeur passif. Son effet ne peut toutefois être réduit à la seule aggravation (par saturation) du non-montage médiatique mis en évidence par Enzensberger. Car la compilation hétérogène révèle également que l'ensemble des images et des sons prélevés sur le flux médiatique participent d'une seule et même constitution d'un corps télévisuel, celui d'un sujet médiatique surexposé, qu'il soit otage, terroriste, star ou homme d'affaires.

En première lecture, cet effet du montage se distingue du flux identifié par Enzensberger qui insistait, on l'a vu, sur la perte définitive de « toutes les catégories historiques, morales et politiques³³ ». Car en reconstituant un flux hétérogène, vom Bruch révèle aussi l'homogénéité supérieure du matériau compilé. Et il ne peut plus alors être question d'un montage qui aurait « largué le contenu par-dessus bord³⁴ ». En seconde lecture toutefois, telle est mon hypothèse conclusive, cet effet du montage résulte d'une aggravation du non-montage et en déploie finalement toute la force critique. Pour en prendre la mesure, il faut resituer la vidéo de vom Bruch dans son contexte journalistique d'origine. Extraordinairement polarisé par les tenants de l'information professionnelle et les tenants de la contrinformation, ce contexte ne laisse que peu de place à une troisième voie. À cet égard, le montage de Klaus vom Bruch est absolument inédit. Par la juxtaposition de matériaux originaires des deux camps (chaînes publiques et productions terroristes), *Das Schleyer-Band I & II* dépasse d'emblée la réalité médiatique clivée des années de plomb pour inscrire des images que tout oppose dans un même continuum. Ni contrinformation, ni journalisme complaisant à l'égard de l'État, l'œuvre ainsi composée trace les contours d'une nouvelle critique de l'information qui dépasse la polarisation des débats médiatiques. Or, si le remontage de ce qui faisait l'actua-

33. Enzensberger, « Le Triomphe du *Bild-Zeitung* ou la catastrophe de la liberté de la presse », *op. cit.*, p. 93.

34. *Id.*

lité permet de révéler l'homogénéité de tous ces matériaux, la démarche de vom Bruch produit alors le non-montage identifié par Enzensberger, mais à un *niveau supérieur* en quelque sorte. Car en rassemblant toutes ces images, *a priori* diamétralement opposées dans leur rapport à l'information journalistique, le vidéaste démontre que le clivage qui structurerait le paysage médiatique, tant aux yeux des défenseurs de l'État qu'aux yeux de ses critiques les plus virulents, est un leurre. En d'autres termes : la révélation d'une homogénéité supérieure du matériau compilé bat *in fine* en brèche la partition idéologique qui semblait diviser l'Allemagne en deux conceptions de l'actualité. Le montage de vom Bruch révèle ainsi que les deux camps qui s'affrontent durant les années de plomb partagent en réalité une seule et même conception de l'information télévisée. À l'instar des titres et légendes du *Bild* compilés par Enzensberger, plus rien ne les distingue.

Coda

Dès 1944, Adorno et Horkheimer mettent les lecteurs de *La Dialectique de la raison* en garde contre une contamination de la critique par le langage du critiqué :

Lorsque la vie publique a atteint un stade où la pensée se transforme inéluctablement en une marchandise et où le langage n'est qu'un moyen de promouvoir cette marchandise, la tentative de mettre à nu une telle dépravation doit refuser d'obéir aux exigences linguistiques et théoriques actuelles avant que leurs conséquences historiques rendent une telle tentative totalement impossible³⁵.

La nécessité de préserver le travail critique des formes de son objet a largement contribué à façonner l'image d'une École de Francfort en retrait de la société, pessimiste et protectionniste de sa propre lucidité³⁶. À l'entame de cet article, je me suis fait le relais de cette

35. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison : fragments philosophiques*, Eliane Kaufholz (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015 [1944], p. 14.

36. C'est en substance l'image que Peter Sloterdijk reproduit de façon moqueuse dans la préface à sa *Critique de la raison cynique*, dressant le portrait d'une Théorie critique qui serait fondée sur le retrait, l'hostilité au monde, la protection contre « les pires chutes dans la brutalité » et le primat de la souffrance, un « mélange de douleur, de

lecture de la Théorie critique pour distinguer la critique d'Enzensberger de ses principaux prédécesseurs. J'ai suggéré en effet que l'articulation entre pensée critique de l'information médiatique et réinvestissement formel de cette même information marquait chez l'écrivain un point de rupture avec la critique de l'industrie culturelle de l'École de Francfort. *Das Schleyer-Band I & II*, en tant que réalisation formelle de la critique du flux, me permet toutefois de nuancer à présent cette rupture. L'investissement critique de l'intérieur même de la forme télévisuelle nous encourage en effet à repenser à nouveaux frais la posture frileuse et pessimiste attribuée à Adorno et son hostilité à l'égard d'une *praxis* médiatique³⁷. Car si les compilations d'Enzensberger rejouent le langage du flux, ce rejeu est également lié à un changement de registre, à un déplacement, du journalistique vers l'essai. Vom Bruch en revanche ne se sert pas de la citation, du détournement et de la réappropriation ; c'est encore ce qui le distingue de bien des films de *found footage*. Son travail se déploie à même la matière télévisuelle et son dispositif de diffusion³⁸. Cette façon de procéder entre en résonance directe avec certains traits encore sous-exploités de la critique adornienne de la télévision. Dans un de ses textes, remarquable pour les sentences

mépris et de rage». Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Hans Hildenbrand (trad.), Paris, Christian Bourgois, 1987 [1983], p. 17.

37. Ce travail n'en est encore qu'à ses balbutiements. Mais, dans le champ académique, un nombre croissant d'auteurs se penchent sur ce qu'il convient d'appeler, à la suite d'Alexander Kluge, *l'espoir et la confiance* d'Adorno. Comme tendent à le démontrer James Gordon Finlayson, ainsi que Grégory Cormann et l'auteur, ce travail devra accorder une attention particulière aux notions de « promesse », de « potentialité » et « d'espoir » dans son œuvre, et notamment dans ses écrits tardifs. Alexander Kluge, « Die Aktualität Adornos. Dankesrede zur Verleihung des Adorno Preises », *Alexander Kluge*, 11 septembre 2009, en ligne [<https://www.kluge-alexander.de/zur-person/reden/2009-adorno-preis.html>] ; James Gordon Finlayson, « The Artwork and the *Promesse du bonheur* in Adorno », dans Espen Hammer (éd.), *Theodor W. Adorno II*, New York, Routledge, coll. « Critical Assessments of Leading Philosophers », 2016, p. 208-246 ; Grégory Cormann et Jeremy Hamers, « Adorno as Memory: Inheriting, Resurfacing and Replaying Confidence in Kluge's Late Work », *Alexander Kluge Jahrbuch*, n° 2, 2015, p. 161-170.
38. Sans entrer dans les détails techniques de sa démarche, il convient de préciser que vom Bruch a récolté son matériau en se greffant sur les antennes émettrices (relais régionaux) et réceptrices (immeubles), avant de tenter de réinjecter son travail dans les canaux de distribution domestiques (appartements, postes récepteurs domestiques).

virulentes qu'Adorno adresse au petit écran, le philosophe ponctue son propos par une déclaration qui, à la lumière de l'œuvre de vom Bruch, peut, à son tour, faire apparaître sous un jour nouveau le rapport du philosophe à la télévision et à ses potentialités : « Nous ne pouvons transformer un médium qui recèle des potentialités de grande envergure, que si nous le considérons dans le même esprit que celui que nous espérons qu'il exprime un jour, dans son propre langage³⁹ ». Certes de façon discrète, mais sans ambiguïté, Adorno clôture sa critique de la télévision en évoquant la potentialité du médium. Le langage de la télévision pourrait, un jour, se faire le support d'une vraie pensée critique. On trouve là le cœur même de ce qu'Enzensberger appellera, quelques années plus tard, son « potentiel révolutionnaire⁴⁰ ». Klaus vom Bruch, quant à lui, réalise ce potentiel et rend ainsi à la « télévision » le sens premier du terme « alternative ». Ses actualités remontées démontrent en effet que l'alternative n'est pas la seconde voie, oppositionnelle et contrinformative, comme l'ont entendu les vidéastes militants des années 1970. Son montage réalise au contraire toute l'ambivalence de l'information télévisuelle elle-même. Il démontre que, dans son « propre langage », la télévision peut aussi être un formidable lieu de pensée critique de l'information. Il en révèle la nature nécessairement double. Toujours vectrice du *statu quo* et, pour cette raison même, vectrice de sa subversion, elle est, en somme, une alternative.

39. Adorno, « La Télévision et les patterns de la culture de masse », *op. cit.*, p. 240.

40. Enzensberger, *Jeu de construction pour une théorie des médias*, *op. cit.*

CHAPITRE 13

Krzysztof Kieślowski

Auteur-documentariste sous le communisme polonais

Katarzyna LIPINSKA

Université de Bourgogne, Laboratoire CIMEOS

Krzysztof Kieślowski, principalement connu à l'Ouest¹ comme réalisateur de films de fiction (*Le Décalogue* 1988, *La Double vie de Véronique* 1991, *Trois couleurs* 1993-1994), commence sa carrière de cinéaste à l'Est, en tant que documentariste sous le communisme polonais. En 1966, il réalise *Urząd (Le Bureau)*, son premier court métrage documentaire, alors qu'il est encore étudiant à l'École de cinéma de Łódź. Kieślowski terminera ses études de réalisation juste après les émeutes des étudiants de 1968 en Pologne populaire. À la sortie de l'école, il est témoin direct des grèves ouvrières de décembre 1970 qui conduisent au remplacement de Władysław Gomułka par Edward Gierek au poste de premier secrétaire du Parti communiste – POUP². Le réalisateur continuera à assister, durant la décennie qui suit, à l'évolution de la Pologne populaire dans les années 1970. Il est à noter que pendant cette période, comme durant toute l'époque communiste, les documentaires et les

-
1. Les expressions l'«Ouest» et l'«Est» sont utilisées dans cet article pour rappeler l'ancienne frontière, nommée le Rideau de fer, qui divisait le monde en deux «blocs» depuis la fin de la deuxième guerre mondiale jusqu'à la chute du Mur de Berlin : pays orientés vers les États-Unis et pays sous influence soviétique ou alliés de l'URSS.
 2. POUP – Parti ouvrier unifié polonais, en polonais PZPR (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza).

Actualités filmées (PKF – Polska Kronika Filmowa³) sont produits au studio étatique WFD⁴. On les diffuse dans des salles de cinéma, juste avant la séance de long métrage. Au début de février 1971, les nouvelles équipes dirigeantes en charge de la culture rédigent une note d'information pour présenter, lors d'une réunion du Comité Central du Parti, l'activité du WFD et pour redéfinir les missions du film documentaire⁵. Selon ce document « beaucoup de problèmes seulement signalés par les *Actualités filmées* devraient être approfondis par les films documentaires⁶ ». Ces derniers devaient se consacrer aux thématiques contemporaines en reproduisant les mêmes slogans que les médias officiels polonais.

D'après Krzysztof Kieślowski, embauché par le WFD, la génération de documentaristes à laquelle il appartenait ambitionnait un tout autre programme que celui prévu par les dirigeants culturels. Ils souhaitaient montrer la réalité du monde communiste des années 1970, « comment vivaient les gens et pourquoi ». Selon le réalisateur du *Décalogue* « les gens ne vivaient pas aussi bien [...] que l'affirmait la presse. Nous tournions ce genre de films⁷ ». Si les *Actualités filmées* représentent le discours de la presse officielle, le témoignage de Kieślowski suggère que dans le même studio (WFD) on laisse fabriquer des documentaires exprimant une autre manière d'aborder la réalité. Cette observation nous conduit à formuler les questionnements auxquels le présent article tentera de répondre : quelle image les *Actualités filmées* donnent-elles de la Pologne populaire ? quel point de vue adoptent les documentaires kieślowskiens ? qu'apporte sa description de la réalité communiste par rapport à celle présentée par les journalistes des *Actualités filmées* ? Enfin, en déplaçant la réflexion sur la notion d'« auteur » du cinéma de fiction

3. Fondée en 1944 pour fabriquer des émissions d'information de dix minutes. Son premier rédacteur en chef était Jerzy Bossak.

4. WFD - Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, studio situé à Varsovie, créé en 1949 pour produire des films documentaires et les *Actualités filmées*.

5. Marek Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*, Warszawa, TRIO, 2006, p. 117.

6. AAN, fonds PZPR, cote 237/XIX-303, dans Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*, p. 118.

7. Krzysztof Kieślowski, *Le Cinéma et moi*, Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2006, p. 54.

en Pologne populaire⁸ vers le cinéma du réel de Kieślowski, nous questionnerons la nécessité critique de ce concept dans le contexte non démocratique.

Les Actualités filmées en Pologne populaire (1971)

1971 est une année de changement politique pour la Pologne populaire. Seulement quelques mois auparavant ont éclaté les grèves des ouvriers provoquées par l'augmentation soudaine des prix alimentaires par le régime de Władysław Gomułka. Les émeutes de décembre 1970 ont été violemment réprimées par la Milice et l'Armée. Ensuite, Władysław Gomułka fut contraint de démissionner du poste de 1^{er} secrétaire du Parti. Son remplaçant, Edward Gierek, lui-même ouvrier, a annoncé, sous menace de nouvelles tensions sociales, les augmentations des salaires et l'annulation des hausses des prix alimentaires, comme le note l'historien Krzysztof Pomian⁹. Le traitement de l'information par les *Actualités filmées* face à des événements politiques de telle envergure mérite d'être questionné. Quelles informations les *Actualités filmées* diffusent-elles en 1971 ? Témoignent-elles de l'état d'esprit des ouvriers qui se sont alors levés pour revendiquer leurs droits ?

D'après Marek Cieśliński, les *Actualités filmées* du début de 1971 se consacrent avant tout au traitement par l'image de l'arrivée au pouvoir du nouveau 1^{er} secrétaire¹⁰. L'atmosphère des grèves semble être tombée dans l'oubli. Pierre Sorlin remarque un phénomène similaire au « silence des images » dans les *Actualités filmées* en Russie de l'époque stalinienne¹¹. La voix off présentant les *Actualités*

-
8. Ania Szczepanska, *Le Groupe d'Andrzej Wajda: un cinéma d'opposition en République Populaire de Pologne (1972-1983)*, thèse de l'Université Paris 1 Sorbonne, 2011 ; Katarzyna Lipinska, *Le Cinéma en République populaire de Pologne: le cas de l'ensemble filmique TOR (1967-1981). Analyse des discours d'auteur et idéologique*, thèse de l'Université de Bourgogne, 2016, p. 165-188.
 9. Krzysztof Pomian, *Pologne: défi à l'impossible? de la révolte de Poznan à «Solidarité»*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1982, p. 128.
 10. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*, op. cit., p. 128.
 11. Pierre Sorlin, « Archives et actualités filmées de l'époque stalinienne », dans Kristian Feigelson (dir.), *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 289-295.

filmées polonaises déborde d'enthousiasme devant Edward Gierek et envers la mise en pratique de son programme politique. Par exemple, les *Actualités filmées* numéro 49A/71 et 49B-50A/71 mettent l'accent sur les thématiques liées aux mines et à la Haute-Silésie, le domaine professionnel et la région d'origine du nouveau 1^{er} secrétaire¹². Nous observons que d'autres *Actualités filmées* exposent à l'image les corps des ouvriers en train de travailler au milieu de machines impressionnantes, dans des conditions idéales. Le numéro 11/71 montre des jeunes ouvrières de l'usine de fabrication des lampes, située à Pogwizdowo Nowe. Elles sont concentrées, calmes et volontaires. On leur donne la parole : «notre équipe est jeune», «le travail n'est pas difficile, mais très agréable». Ensuite, la voix off explique le fonctionnement de l'usine dont la moyenne d'âge des employés est de 23 ans. Une autre ouvrière exprime sa satisfaction de travailler pour un jeune directeur dynamique qui a récemment fini ses études : «il se débrouille très bien, tout le monde l'aime». Ce témoignage est illustré par des images du directeur réparant des machines avec un tournevis. La voix off du commentateur donne une explication concernant le contexte. Ce sont les nouveaux règlements (mis en place par l'équipe de Gierek) qui permettent de recruter des jeunes directeurs. L'*Actualité filmée* numéro 38/71 montre la Pologne juste après l'arrivée au pouvoir d'Edward Gierek, où «l'atmosphère d'une concurrence loyale» et la «solidarité entre les collègues» se répondent dans les entreprises de l'État-Parti. À chaque fois une voix off explique que cette bonne ambiance de travail est une conséquence de l'arrivée de la nouvelle équipe au pouvoir. Le numéro 6/71 présente le changement politique et de la gouvernance comme un événement très favorable pour le pays. Il met en valeur le nouveau discours politique lors du VIII^e «Plenum» du Parti et salue le dynamisme du nouveau 1^{er} secrétaire. Ici, la voix off commente les images d'Edward Gierek et suggère qu'il est le démiurge de la nouvelle Pologne et le réparateur des décisions regrettables de son prédécesseur. Il semblerait que cette création de l'image médiatique du 1^{er} secrétaire comme celle d'un bon manager serait une stratégie de la

12. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*, op. cit., p. 128.

«propagande du succès» destinée à rassurer les Polonais quant à leur avenir et à désamorcer d'éventuelles révoltes.

Comme dans tous les pays satellites de l'URSS, les médias traditionnels en Pologne populaire étaient contrôlés par plusieurs institutions étatiques sous la tutelle du Parti communiste. Cette fonction était attribuée au *Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et des Expositions* (GUKPPiW), lui-même sous le contrôle du *Bureau de la propagande, de la presse et de l'édition* du Comité Central du POUP. Ce dernier, suite aux discussions qui ont eu lieu lors du VI^e congrès du Parti de 1971, a édité, en février 1972, un tutoriel à destination des employés des institutions étatiques détaillant les méthodes d'application des directives concernant les activités de la propagande¹³. Selon ce tutoriel, il fallait rapidement convaincre les Polonais qui s'étaient révoltés en décembre 1970 que la nouvelle politique en place allait améliorer leurs conditions de vie en créant des emplois et en mettant les travailleurs au centre de son programme. Pour ce faire, on opposait, à travers les médias traditionnels, le style de management moderne du pays de Gierek au «socialisme sclérosé de Gomułka¹⁴», coupable de la dette nationale. Le tutoriel précité indique que la presse doit «montrer les changements socio-politiques et économiques du pays à travers le prisme de l'homme travaillant, son engagement professionnel, organisationnel et social, ainsi que ses besoins existentiels et culturels». Les changements en Pologne populaire doivent être présentés par les médias sous un aspect positif, comme une conséquence naturelle des bienfaits de la politique d'Edward Gierek. L'image étant un moyen puissant pour communiquer le progrès du socialisme moderne, les *Actualités filmées* se sont tout simplement conformées au discours de cette «propagande du succès» en appliquant les directives précitées.

De manière générale, en suivant les instructions du Parti, les *Actualités filmées* des années 1970 glorifient le changement socio-économique du pays en exposant son progrès industriel, le parfait

-
13. AAN, fonds KC PZPR, cote XXXII/1, les directives suite au VI^e Congrès du POUP, février 1972.
 14. Andrzej Paczkowski, *Pół wieku dziejów Polski*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006, p. 269.

fonctionnement des usines et des machines fabriquées en Pologne populaire. Elles donnent à voir le bonheur des ouvriers de travailler dans des conditions professionnelles optimales et en cherchent la confirmation dans leurs témoignages. L'État-Parti crée ainsi, à travers les *Actualités filmées*, une image idéale de la Pologne et de son Chef, et incite ses citoyens à consommer cette idylle, détournant leur attention de problèmes socio-politiques et économiques essentiels. Nous observons que la stratégie utilisée par la «propagande du succès» est celle de «fabrication du consentement¹⁵». Ce mécanisme est similaire à celui analysé par Noam Chomsky et Edward S. Herman dans les sociétés démocratiques où le pouvoir appartient aux groupes qui possèdent les médias, unis par une idéologie dominante. Ceux-ci valorisent l'information avantageuse pour les intérêts des hommes d'affaires qui en sont les propriétaires en filtrant les messages et en utilisant les techniques publicitaires. Par analogie, les médias au service du pouvoir en Pologne populaire mettent en valeur, via les outils de la propagande, les succès de la nouvelle équipe dirigeante en place, d'une manière presque publicitaire, en créant des besoins et des attentes (c'est la nouvelle équipe dirigeante qui facilite la vie des ménagères en les équipant en machines à laver).

Les films documentaires de Krzysztof Kieślowski produits tout comme les *Actualités filmées* par le studio WFD suivent-ils la même ligne éditoriale ?

Cas du documentaire *Robotnicy 71* de Krzysztof Kieślowski

Si l'on suit les arguments développés dans la note d'information concernant le WFD de février 1971, les courts métrages documentaires de Krzysztof Kieślowski devraient développer les problèmes identifiés par les *Actualités filmées*. Cela suggérerait une corrélation entre ces deux médiums. Pourquoi donc la censure n'épargne-t-elle pas¹⁶ le film documentaire de Kieślowski *Robotnicy*

15. Noam Chomsky et Edward S. Herman, *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon, 2002 [1988], p. 22.

16. Mikołaj Jazdoń, «Entre "poésie du concret" et "dramaturgie du réel" : le cinéma documentaire de Krzysztof Kieślowski», dans Tadeusz Lubelski et Ania

71: *nic o nas bez nas* (*Ouvriers 71: rien sur nous, sans nous*, 1972), alors qu'il semble pourtant proposer une thématique attendue par le Parti, à savoir, celle des ouvriers au travail? Dès le titre et le début du film, on observe que le thème du travail ouvrier est annoncé. Les hommes et les femmes se rendent en train à leur usine, très tôt le matin. Leurs visages filmés en gros plans suggèrent qu'ils sont les sujets de ce documentaire. À travers les vitres, les ouvriers peuvent apercevoir de loin les bâtiments massifs des usines implantées dans le quartier Ursus de Varsovie. Sont également visibles depuis le train les slogans: «La gloire aux travailleurs», «Que la Pologne populaire vive et fleurisse». On entend à la radio l'information que le 1^{er} secrétaire, Edward Gierek, rend visite aux ouvriers à Kielce. Cette introduction, tout comme le titre, semble reproduire la même ligne éditoriale que celle des *Actualités filmées* présentées ci-dessus. Le début du film met en valeur les travailleurs et le 1^{er} secrétaire du Parti. De plus, *Robotnicy 71* montre les préparations enthousiastes au VI^e Congrès du Parti POUP à travers le spectacle des ouvriers pour honorer le Parti et l'usine URSUS et les transparents portant le slogan «Avec nos actions nous saluons le VI^e Congrès du POUP». Ces préparations se déroulent dans un climat de bonne entente où les femmes et les hommes se portent volontaires pour contribuer à une action collective.

En réalité, ce film dérange par sa description de la conscience socio-politique des ouvriers juste après les grèves de décembre 1970 que les *Actualités filmées* et d'autres médias au service de la propagande ont réduites au silence. La méthode de Krzysztof Kieślowski pour analyser l'état d'esprit de la classe ouvrière ressemble à une étude sociologique. La voix off, les commentaires qui pourraient être influents sont inexistantes et laissent la place à la parole des ouvriers. Il s'agissait de saisir, avec le plus de distance possible, le réel, les témoignages des travailleurs dans le but de «faire comprendre à Gierek que les gens en Pologne attendaient de lui des changements plus profonds que ses promesses¹⁷». Au final, l'équipe

Szczepanska (dir.), *La Double Vie de Krzysztof Kieślowski*, Actes du colloque des 1^{er} et 2 avril 2016, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017, p. 11.

17. Kieślowski, *Le Cinéma et moi*, *op. cit.*, p. 74.

de Kieślowski¹⁸ a mené une enquête audiovisuelle en se rendant dans une trentaine d'usines pour saisir un échantillon représentatif des conditions de travail des ouvriers en Pologne populaire. Ils ont ainsi filmé, sur le vif, la parole des travailleurs des petites villes, « des meneurs des grèves qui ont essayé à travers leurs émissaires d'élargir le mouvement jusqu'à Varsovie¹⁹ ». Au lieu de voir les travailleurs souriants et heureux, des visages fatigués remplissent l'écran. Les plaintes des ouvriers envers les mauvaises conditions de travail qu'ils doivent subir sont représentatives pour l'ensemble des usines visitées par l'équipe de Krzysztof Kieślowski. Une employée témoigne que selon le règlement de son usine « les travailleurs qui discutent peuvent perdre leur emploi ». On apprend dans ce documentaire que les ouvriers ont peur de dénoncer les mauvaises conditions de travail. De plus, techniquement, il est difficile d'accomplir correctement ses missions. Les pièces mécaniques sont manquantes et on ne commande pas de protections pour mettre le matériel à l'abri du froid et de la pluie. En conséquence les ouvriers sont amenés à trouver des solutions, se débrouiller par eux-mêmes, pour que le travail soit accompli. Certains d'entre eux déplorent d'être contraints d'effectuer leurs tâches quotidiennes dans la précipitation, ce qui les conduit à commettre des erreurs coûteuses en énergie et en matériel. Dans les dernières images du film, la fumée se propage des hautes cheminées d'usines en suggérant le risque de pollution. Or, diffuser les messages traitant des « menaces sur l'environnement en Pologne » est déconseillé²⁰.

Krzysztof Kieślowski considère *Robotnicy 71* comme son film le plus politique (même si son intention était de parler des gens et non pas de réaliser un film politique). Il s'intéresse à la classe ouvrière qui devrait diriger le pays et à ceux qui expriment un autre point de vue que celui encouragé par le journal officiel du Parti

18. Cette équipe a été composée de plusieurs documentaristes (Tomasz Żygadło, Wojciech Wiszniewski, Paweł Kędzierski, Tadeusz Walendowski) où chacun allait recueillir les données filmiques dans un endroit précis.

19. Kieślowski, *Le Cinéma et moi*, op. cit., p. 74.

20. Pierre Buhler, *Histoire de la Pologne communiste. Autopsie d'une imposture*, Paris, Karthala, 1997, p. 527.

– *Trybuna Ludu (La Tribune du peuple)*²¹. Le réalisateur précise dans son essai autobiographique que ce portrait documentaire des ouvriers avait pour objectif d’illustrer la pensée du groupe qui revendiquait la démocratisation du pays²². Compte tenu de ses intentions d’écriture, il n’est pas étonnant que l’angle d’attaque choisi par Krzysztof Kieślowski pour son documentaire ne corresponde pas aux images des ouvriers satisfaits de leur travail véhiculées par les *Actualités filmées. Robotnicy 71* va même plus loin. Il ose montrer les personnages qui discutent des émeutes de décembre 1970, au moment où les membres du Comité Central du Parti préparent des directives pour bannir l’information sur les grèves des médias officiels. Les ouvriers montrés par Kieślowski forment des réflexions suivantes : « de quel droit tire-t-on sur les gens ? », « si le Parti interdit à l’ouvrier d’exprimer son point de vue sur ses conditions de travail, travailler n’a pas de sens ». Ils n’évoquent pas uniquement la question des grèves, mais aussi le risque d’être abattu pour avoir défendu son point de vue, comme lors des émeutes de décembre 1970. La soif des ouvriers de démocratisation du pays s’exprime lors d’un Conseil de l’entreprise : « un ouvrier qui travaille est important, il faut lui assurer des bonnes conditions de travail ». Le Parti, ensemble avec les ouvriers, devrait réfléchir à la définition de l’organisation de travail : « rien sur nous, sans nous ».

Pendant que les *Actualités filmées* glorifient les conséquences du changement de l’équipe dirigeante du pays, l’enquête documentaire de Kieślowski montre des ouvriers polonais qui parlent des grèves et souhaitent négocier l’amélioration des conditions de travail dans les usines. Ces dernières étant une menace pour l’environnement. La rigueur de sa méthode est garante de l’honnêteté du réalisateur envers la réalité de ce portrait collectif. Les conséquences d’avoir voulu combler le silence laissé par les *Actualités filmées* et par d’autres médias qu’a connus ce documentaire critique de Krzysztof Kieślowski sont analysées par Marek Haltof²³. Au

21. Kieślowski, *Le Cinéma et moi, op. cit.*, p. 73.

22. Krzysztof Kieślowski, *Autobiografia* [1993], Krakow, Wydawnictwo Znak, 2012, p. 51.

23. Marek Haltof, *The Cinema of Krzysztof Kieślowski*, London/New York, Wallflower Press, 2004, p. 27.

final *Robotnicy 71* subira plusieurs coupures et son titre sera changé en *Les Maîtres (Gospodarze)* pour être diffusé dans sa forme modifiée à la télévision. Quant à la version du réalisateur du film, elle n'est pas épargnée par la censure. On autorise sa distribution quelques années après, dans un cercle très restreint. La presse ne le mentionne même pas. On s'arrange de cette manière à ce qu'il tombe dans l'oubli. Même si ce film est interdit de distribution, sa production a été autorisée. De cette observation découle le questionnement suivant : Comment se fait-il qu'on laissait produire au WFD les documentaires d'auteur qui n'obéissaient pas aux mêmes règles que les *Actualités filmées* ?

Réaliser des documentaires au WFD

Rappelons que le WFD produisait²⁴ deux types de médiums audiovisuels : les *Actualités filmées* et les documentaires. Les reportages réalisés par des *Actualités filmées* faisaient, comme nous l'avons vu, circuler l'information au service de la propagande. Comme le remarque François Niney, le reportage « couvre un sujet », « informe sur », tandis que le documentaire « pénètre le sujet²⁵ ». Le documentaire « pénètre le sujet » en se référant au réel depuis un point de vue singulier et en proposant une vision artistique. En ce sens, la différence entre ces deux médiums se trouve dans leur nature et il n'est pas étonnant que leurs manières d'aborder les mêmes sujets divergent.

Une tradition de produire des documentaires d'auteur existait au WFD pratiquement depuis sa création en 1949. Elle a été initiée par les cinéastes que l'on qualifie de « l'école polonaise du documentaire ». WFD a employé les pères de la « série noire » du documentaire polonais. Leur vision artistique rompt avec l'optimisme

24. Cet article décrit le contexte de la production des programmes au WFD, nécessaire pour comprendre le geste documentaire de Krzysztof Kieślowski. Pour aller plus loin, les deux thèses suivantes abordent la production des films de fiction en Pologne populaire dans les années 1970 : *Le Groupe d'Andrzej Wajda : un cinéma d'opposition en République Populaire de Pologne (1972-1983)* d'Ania Szczepanska et *Le Cinéma en République populaire de Pologne : le cas de l'ensemble filmique TOR (1967-1981). Analyse des discours d'auteur et idéologique* de Katarzyna Lipinska.

25. François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 120.

des *Actualités filmées* et avec le narrateur tout puissant qui cherche à orienter les opinions du spectateur. Les documentaristes de ce mouvement, comme Jerzy Bossak (l'un des fondateurs du WFD) et Kazimierz Karabasz ont enseigné l'art de la réalisation filmique à Krzysztof Kieślowski à l'École de Łódź. Selon Kazimierz Karabasz, le documentariste doit observer la réalité avec patience, sans intervenir. Issue de cette tradition du documentaire d'auteur, la nouvelle génération des réalisateurs employés par WFD à laquelle appartenait Kieślowski a voulu imposer son propre mode d'expression : « suggérer une réflexion sur le système lui-même, ses mécanismes ; montrer comment il broie toutes les bonnes volontés et domestique les individus en jouant sur leurs aspirations les plus profondes²⁶ », comme le remarque Vincent Amiel. Marcel Łoziński, documentariste polonais, rajoute que c'est le court métrage documentaire *Fabryka (Usine, 1970)* de Kieślowski qui a initié cet élan de réaliser des films critiques au WFD et à Czołówka²⁷. Il est à noter que WFD, qui employait Kieślowski de manière permanente, n'a pas seulement validé le scénario de *Robotnicy 71*, mais il a aussi fourni des moyens techniques à ce qu'il soit réalisé confortablement (plusieurs caméras, des voitures et même un hélicoptère)²⁸. Jacek Petrycki, chef opérateur, propose l'explication suivante : « On pouvait réaliser dans ce studio (WFD) des films vrais. C'était le résultat de la pensée stratégique des directeurs du studio : en cas de changement de pouvoir, avoir financé des films d'opposition sera bien vu par la nouvelle équipe politique²⁹ ! ».

Le WFD produit donc des films critiques, comme *Robotnicy 71*, dont les chances de ne pas être diffusés sont élevées. Ce n'était d'ailleurs pas le seul documentaire de Kieślowski, parmi ceux

26. Vincent Amiel (dir.), *Krzysztof Kieślowski*, Paris, Jean-Michel Place/Positif, 1997, p. 69.

27. Czołówka (Générique) – un studio qui produisait des documentaires pour l'armée polonaise où Kieślowski a réalisé un film intitulé *J'étais soldat* (1970) sur les soldats qui ont perdu la vue pendant la Seconde Guerre.

28. Stanisław Zawiślański, *Kieślowski: ważne, żeby iść*, Warszawa, Muzeum Kinematografii w Łodzi, 2011, p. 132.

29. Ada Mingę, « Du plateau à la salle de montage : synthèse des interventions », dans Tadeusz Lubelski et Ania Szczepanska (dir.), *La Double vie de Krzysztof Kieślowski*, *op. cit.*, p. 72.

produits au WFD, à subir la censure. Le studio avait, en effet, pour habitude de valider des synopsis et des notes d'intention pour financer certains documentaires qui au tournage signaient leur condamnation à ne pas être vus. *Fabryka* (*Usine*, 1970) était le premier film de Kieślowski arrêté par la censure. Il dénonçait la mauvaise organisation du travail qui rend les efforts des ouvriers inutiles. *Murarz* (*Le Maçon*, 1973) est diffusé pour la première fois en 1981, pendant la période exceptionnelle de l'autonomie du syndicat libre Solidarność. On y voit un ancien activiste et ouvrier modèle qui se retire du Parti, déçu par la politique menée en Pologne après les grèves de 1956 et le sentiment de l'impuissance d'agir. On ralentit la distribution des films suivants : *Ź miasta Łodzi* (*De la ville de Łódź*, 1969) et *Ź punktu widzenia nocnego portiera* (*Du point de vue de gardien de la nuit*, 1977).

Lorsque le WFD s'engage à produire des documentaires critiques, anticiper la diffusion n'est pas dans son champ de responsabilités. Son objectif premier étant de fabriquer les films, il veille principalement à ce que les projets de documentaires qui ont obtenu le financement de l'État-Parti aboutissent. S'il devait se justifier face à la censure, le WFD pouvait toujours expliquer le contenu critique de certains films par une évolution au tournage et au montage des projets qui ont été acceptés au moment de l'écriture. La visibilité des films une fois produits est assurée par une autre institution étatique en charge de la diffusion. Un comité d'experts décide de la circulation des films déjà prêts. Quels sont les enjeux pour Krzysztof Kieślowski, artiste, de persévérer à réaliser des films que le WFD s'engage à produire, mais qui risquent de ne pas être diffusés ou l'être, mais dans un format découpé ?

Le Paradigme éthico-esthétique de Krzysztof Kieślowski

Dans son autobiographie Krzysztof Kieślowski constate que : « l'univers communiste n'avait jamais été décrit, ou plus exactement il l'était, mais sur un mode idéaliste, ce qui n'avait rien à voir avec la réalité³⁰ ». En exprimant ce propos, il vise la presse polonaise

30. Kieślowski, *Le Cinéma et moi*, op. cit., p. 73.

au service du discours idéologique. Si les médias en Pologne populaire ont perdu leur vocation d'origine, telle qu'elle est rappelée par Jean-Michel Frodon, c'est-à-dire «de faire transiter une information d'un émetteur à un récepteur avec le moins de distorsion et de déperdition possible³¹», Krzysztof Kieślowski trouve dans le film documentaire le moyen pour «décrire le monde non représenté³²». L'enjeu principal de créer les films serait donc pour Kieślowski la nécessité de dire vrai : «le réel a plus de sagesse que mes visions, que moi-même, et enregistrer ce qui existe me suffit complètement³³», comme il le confie à Hanna Krall³⁴. Comment parvient-il à démentir l'image de la Pologne populaire construite par les *Actualités filmées* et d'autres médias ?

Pour se prononcer sur la réalité, Kieślowski formule sa propre théorie du film documentaire dans son mémoire de fin d'études, rédigé sous la direction du professeur et documentariste Jerzy Bossak à l'École de Łódź. Cette réflexion lui permet de définir son orientation artistique et sa méthode documentaire. Le cinéaste ne doit pas se contenter d'utiliser la caméra comme un simple enregistreur, mais devrait la considérer comme un outil pour observer le réel. Cet outil ne réfléchit pas tout seul et a besoin de l'auteur-observateur pour qu'il organise les signes du réel dans un ensemble intelligible. «L'auteur est toujours prépondérant dans le film tel qu'il est postulé», écrit Kieślowski dans son mémoire de fin d'études³⁵. Il se situe dans la lignée de Richard Leacock pour qui le mouvement de la pensée de l'auteur, qui essaye d'observer la réalité, aide le spectateur à pénétrer le sujet. Comme le remarque Wojciech Kałużński, il ne s'agit pas dans la conception de Kieślowski de

31. Jean-Michel Frodon, «Depuis la nuit des temps», dans *Print the legend. Cinéma et journalisme*, Locarno, Cahiers du cinéma – Festival international du film de Locarno, 2004, p. 14.

32. Krzysztof Kieślowski, «La Dramaturgie du réel», dans Vincent Amiel (dir.), *Krzysztof Kieślowski*, Jean-Michel Place, *Positif*, 1997, p. 31.

33. Hanna Krall, «Zrobilem i mam», *Polityka*, n° 4, 27 janvier 1979.

34. Hanna Krall : écrivaine, dramaturge et journaliste polonaise. Son reportage *Vue de la fenêtre du premier étage* a été à l'origine du film de Kieślowski intitulé *Une petite journée de travail*, 1981.

35. Kieślowski, «La Dramaturgie du réel», *op. cit.*, p. 28.

«l’auteur démiurge autoritaire qui impose le sens³⁶» (1997, p. 26) du film. L’auteur de Kieślowski, avec sa propre singularité, cherche la dramaturgie qui existe déjà dans la réalité même pour partager, via son œuvre, sa découverte. Ensuite, il organise la matière filmique issue de sa découverte et prend de la distance avec les données sonores et visuelles recueillies. Le montage n’a pas de fonction de construction dans la théorie de Kieślowski, il «sert à bien restituer l’ambiance et le déroulement des événements³⁷». Comme chez son modèle, Robert Flaherty, l’auteur de Kieślowski ne provoque pas les événements, il les attend et le montage a une fonction de purification et non pas de narration.

Krzysztof Kieślowski approche le réel avec sa subjectivité d’auteur-documentariste, mais avec une méthode basée sur une honnêteté morale et intellectuelle. L’observation de Mikołaj Jazdoń prend la direction similaire : «son sens éthique lui imposa la réalisation des films qui correspondaient à sa conscience, sans se préoccuper de la date de leur sortie publique³⁸». On peut formuler que l’esthétique vient au service de l’éthique documentaire de Kieślowski. En ce sens, il ne serait pas exagéré de qualifier la caméra de Kieślowski de caméra morale. Cette caméra ne serait rien sans l’auteur à qui appartiennent des choix éthiques et esthétiques. Kieślowski, responsable de l’image et du message véhiculé par *Robotnicy 71*, n’a pas retenu les passages superficiels où les ouvriers en sachant qu’ils allaient être filmés, ont récité des textes qu’ils avaient écrits, comme si on leur demandait de préparer un exposé³⁹. À la place de ces images, il a intégré au film les passages où ces travailleurs ont exprimé leurs pensées, les signes de leur vie en Pologne communiste. C’est justement grâce à son choix éthique qu’il a pu organiser, sélectionner et ordonner la matière filmique à ce que l’ensemble des éléments qui composent son documentaire se présente comme un porte-parole de la réalité, en paraphrasant

36. Wojciech Kałużyński, «Opowiadanie rzeczywistością», dans Tadeusz Lubelski (dir.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Kraków, Universitas, 1997, p. 26.

37. Kieślowski, «La Dramaturgie du réel», *op. cit.*, p. 29.

38. Jazdoń, «Entre “poésie du concret” et “dramaturgie du réel” : le cinéma documentaire de Krzysztof Kieślowski», *op. cit.*, p. 13.

39. Zawiślański, *Kieślowski: ważne, żeby iść*, *op. cit.*, p. 132.

l'expression de Rafał Marszałek⁴⁰. La démarche éthique de Kieślowski s'exprime encore dans sa décision que son film *Nie wiem*, 1977 (*Je ne sais pas*) ne sera pas diffusé. L'auteur se sentait responsable de l'image et de messages véhiculés par ce film : « J'ai toujours pris le plus grand soin des personnages dans mes documentaires⁴¹ ». Cette décision vient de l'inquiétude que ce film nuise à l'ancien directeur d'une usine en Basse-Silésie. Membre du Parti, il luttait contre une organisation mafieuse dans son entreprise qui détournait l'argent public. Cette mafia était soutenue par le Parti et par les personnes haut placées (la milice, les représentants politiques). Au final la mafia l'a brisé psychologiquement et professionnellement⁴². Le réalisateur en visionnant la matière filmique montée a préféré de sacrifier son œuvre pour protéger son héros. Encore une fois, la question de diffusion passe au second plan face aux choix éthiques à prendre là où la vérité peut nuire à autrui.

Si « la caméra n'est pas un moyen d'accéder aux choses elles-mêmes, mais à une représentation des choses⁴³ », comme le pense l'anthropologue Jean-Paul Colleyn, on peut considérer que l'enjeu majeur pour Kieślowski est de créer une représentation du monde communiste. Pour qu'elle soit la plus fidèle à la réalité, Kieślowski se sent responsable de choisir avec justesse les représentants de la vie qu'il veut filmer : « il faut prendre la vie elle-même comme prétexte et comme contenu du film⁴⁴ ». Nous pouvons observer déjà que les documentaires de Kieślowski mettent en scène deux types de vies sous le communisme : collective et individuelle. À travers ces portraits collectifs et individuels, le cinéaste réussit à rendre justice à la réalité masquée par les médias officiels. Le documentaire *Pierwsza miłość* (*Premier Amour*, 1974) est un portrait d'un couple filmé dans sa vie quotidienne qui doit négocier avec l'administration polonaise pour obtenir un logement. *Szpital* (*L'Hôpital*, 1976) présente un lieu de travail d'une équipe médicale très solidaire

40. Marszałek, « Między dokumentem, a fikcją », dans Tadeusz Lubelski (dir.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, op. cit., p. 15.

41. Kieślowski, *Le Cinéma et moi*, op. cit., p. 94.

42. *Ibid.*, p. 95.

43. Jean-Paul Colleyn, *Le Regard documentaire*, Paris, Centre G. Pompidou, 1993, p. 66.

44. Kieślowski, « La Dramaturgie du réel », op. cit., p. 29.

qui doit faire face aux conditions de travail déplorables. Le matériel avec lequel ils doivent conduire des opérations chirurgicales n'est pas adapté. Ils réparent un genou en utilisant un marteau de bricolage qui se casse en plein milieu d'opération. Le fonctionnement impersonnel de la bureaucratie polonaise est dénoncé dans *Refren* (*Le Refrain*, 1972) qui met en scène une entreprise étatique de pompes funèbres. Les familles, qui viennent de perdre leurs proches, et les défunts sont réduits aux dossiers administratifs que les employés doivent gérer. Avec les films comme *Murarz* (*Le Maçon*, 1973) et *Życiorys* (*Curriculum vitae*, 1975) Kieślowski décrit la manière injuste dont le Parti peut traiter ses membres. *Życiorys*, un docu-fiction, saisit le fonctionnement d'une vraie commission où les membres du Parti débattent sur la sanction contre un camarade qui a défendu la cause des employés. Il est intéressant de noter que même si *Życiorys* est un film commandé par le Parti, Kieślowski reste fidèle à sa conception d'auteur : «il s'agissait de mon propre scénario, de mon idée et non pas d'une commande⁴⁵». C'est l'auteur qui donne la tonalité et signe son œuvre. D'où l'importance de l'existence du concept d'auteur dans le contexte non démocratique. L'auteur, non pas dans le sens d'un Dieu qui possède toute la vérité sur la réalité, critiqué par André Gaudreault et Philippe Marion⁴⁶, mais de celui qui défend son œuvre et une cause face aux décideurs politiques.

L'exemple qui suit est celui de l'intentionnalité de l'œuvre qui échappe à son auteur. Même si Krzysztof Kieślowski a avoué que réaliser des films politiques⁴⁷ n'était pas dans son intention, ses documentaires sont porteurs des signes qui peuvent être interprétés comme une critique politique du communisme. Telle est la lecture de *Robotnicy 71* par Rafał Marszałek qui considère que la description de la condition ouvrière faite par Kieślowski «annonce la période de Solidarność⁴⁸». On peut compléter l'observation de Rafał Marszałek en rajoutant que *Robotnicy 71*, comme d'autres

45. Kieślowski, *Le Cinéma et moi*, *op. cit.*, p. 76.

46. André Gaudreault et Philippe Marion, «Dieu est l'auteur des documentaires...», *Cinemas*, vol. 4, n° 2, 1994, p. 11-26.

47. Kieślowski, *Autobiografia*, *op. cit.*, p. 118.

48. Marszałek, «Między dokumentem, a fikcją», *op. cit.*, p. 16.

documentaires de Kieślowski des années 1970, saisissent la soif du peuple polonais de démocratisation. On aperçoit déjà des traces de l'appel du peuple polonais dans les premiers documentaires de Krzysztof Kieślowski. *Fabryka* (*Usine*, 1970) enregistre la réalité du travail des ouvriers, sans commentaire qui embellirait la situation. Les gros plans nous montrent leurs visages fatigués et les mains habiles dans la réalisation des tâches professionnelles quotidiennes. Pendant que les ouvriers travaillent durement, les ingénieurs et les administrateurs habillés en costumes, propres, loin des machines, décident de leurs conditions de travail. Le manque de pièces est expliqué par la lenteur de la chaîne de validation des commandes. Les demandes formulées par les ingénieurs circulent d'un bureau à l'autre, d'une direction à l'autre ce qui nuit concrètement au travail des ouvriers qui ne peuvent pas réaliser leurs missions. Il décrit ainsi le fonctionnement du système qui se moque de l'individu. Dans *Źmiasta Łodzi* (*De la ville de Lodz*, 1969), la caméra de Kieślowski se balade dans cette ville ouvrière pour enregistrer son quotidien. Certaines personnes travaillent, d'autres traînent dans les rues. La caméra morale donne la parole aux employées de l'industrie textile, aux femmes qui travaillent durement. Plus tard, en mars 1970 elles vont exprimer leurs mécontentements sous forme d'une grève.

Signature d'auteur

Ainsi, les documentaires de Kieślowski représentent le monde communiste que les *Actualités filmées* ne montrent pas d'une manière objective. Ses films comblent le silence laissé par l'impossibilité des *Actualités filmées* à faire circuler l'information en Pologne populaire. Sa position d'auteur et sa démarche éthique composent la signature de Krzysztof Kieślowski. Grâce à elle, il donne la légitimité aux représentations qu'il crée en imposant sa singularité dans le contexte non démocratique où la signature du journaliste, qui dans les pays démocratiques, selon Dominique Wolton, garantit «la légitimité à l'information⁴⁹», n'a pas de valeur. En ce sens, on peut considérer les documentaires d'auteur de Krzysztof Kieślowski

49. Dominique Wolton, *Informier n'est pas communiquer*, Paris, CNRS éditions, 2009, p. 110.

comme un contre-média. Même si le WFD produit à la fois les *Actualités filmées* et les documentaires critiques, la nature de ces deuxièmes et la tradition de cette forme d'art pratiquée dans le studio en question permettent aux auteurs de créer des représentations du réel en partant de leurs points de vue singuliers. La comparaison des sujets traités par les *Actualités filmées* et les documentaires de Kieślowski nous a permis de saisir l'acte poétique du réalisateur, en empruntant l'expression à Jacques Aumont⁵⁰. Animé par une pulsion de dire vrai, le geste créatif d'auteur-réalisateur prend sens dans ce contexte non démocratique. Ainsi, les sujets qui ne peuvent pas circuler dans les médias officiels, comme les grèves et les mécontentements des ouvriers, sont communiqués à travers des portraits filmiques réalisés par Krzysztof Kieślowski. Ses images rendent compte également de la pression exercée par l'industrie communiste sur le pays et sur la planète. L'une d'entre elles est la pollution présentée par une fumée silencieuse qui se diffuse lentement depuis les usines en direction de la ville, sur les champs ... Ces images, en contraste avec la société idéale des *Actualités filmées*, donnent de la matière à réfléchir. C'est avant tout grâce à sa démarche éthique et d'auteur, ce besoin de créer pour exprimer son point de vue singulier, non corrompu par le discours officiel, que Kieślowski réussit à faire tomber ce monde communiste en carton-pâte créé par les *Actualités filmées* et les médias officiels en général. Plus encore, les films d'auteur de Kieślowski créent un espace d'expression pour les gens ordinaires vivant en Pologne, en rendant compte ainsi de la réalité des conditions de vie et de travail des Polonais dans les années 1970. C'est justement dans ce sens que le concept ou la notion d'«auteur», comme celui qui prend la parole, tend vers une dimension presque politique dans un contexte où l'on cherche à rendre muette la voix de l'individu.

50. Jacques Aumont, «Un film peut-il être un acte de théorie?», *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3 (2007), p. 208.

CHAPITRE 14

Les Revues clandestines cinématographiques (1943-1944)

Entre engagement politique et recherche de légitimité

Xavier BITTAR

Université Paris Nanterre

L'accès à l'information en France pendant la Seconde Guerre mondiale était extrêmement difficile. Pour le résistant Raymond Aubrac, en l'absence de radio et de télévision, «la seule solution, c'[était] le journal nécessairement clandestin¹». En parallèle, avec une presse officielle – souvent collaborationniste ou en tout cas complaisante – se développe en effet en zone Sud une presse clandestine, dont les titres se confondent avec les mouvements de résistance, tels *Libération-Sud*, *Défense de la France*, *Franc-Tireur*. En zone Nord, on trouve également une presse clandestine spécialisée, animée par l'ambition de mobiliser le monde intellectuel². Trois personnalités proches du Parti communiste français – le parti est interdit depuis 1939 – parviennent à publier des revues à vocation

1. Jean-Paul Lebesson, *Le Plomb, l'encre et la liberté: la presse clandestine sous l'Occupation* © Libre Accès Productions et © Zeaux Productions, 1995, 46:17.

2. Le cas des revues littéraires publiées sous l'Occupation est spécifique: une partie non négligeable d'entre elles parvint à être publiée officiellement. Voir Olivier Cariguel, «Les Revues littéraires sous l'Occupation, entre clandestinité et légalité; un espace de semi-liberté», *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation: Juillet 1940-août 1944*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2007, p. 7-50.

littéraire : Jacques Decour³, George Politzer et Jacques Solomon. Dès le mois d'octobre 1940, ils font paraître *L'Université libre*. À partir de février 1941, *La Pensée libre* voit le jour. Jacques Decour travaille aussi à la création d'une nouvelle revue, les *Lettres françaises*, mais, arrêté et fusillé en 1942, il ne pourra pas voir la diffusion du premier numéro.

En mai 1941, la création du Front national et de sa sous-structure, le Comité national des Écrivains (CNE), qui se constitue en 1943 autour de Louis Aragon, Jean Paulhan, Éluard et François Mauriac⁴, aura une importance décisive quant à la publication des *Lettres françaises* clandestines. L'écrivain communiste René Blech avait fondé la section cinéma du Front national en 1942⁵ et va s'occuper particulièrement de *L'Écran français*, qui est intégré dans *Les Lettres françaises* sur deux pages, à partir du mois de mars 1944⁶ : cinq numéros de *L'Écran français* sont ainsi publiés clandestinement pendant la guerre⁷. Le conseil de rédaction est composé entre autres de Pierre Blanchar, André Luguet, Jean Mercanton, Louis Daquin, Jacques Becker et Bernard Zimmer. Les auteurs ont été crédités après coup, d'abord par Louis Aragon, qui a publié une édition en fac-similé en 1946⁸, puis par Olivier Barrot dans son livre de référence sur *L'Écran français*⁹.

-
3. De son vrai nom Daniel Decourdemanche, il fut agrégé d'allemand, romancier et rédacteur en chef de la revue littéraire d'avant-guerre *Commune*.
 4. Voir le chapitre «Le Comité national des écrivains» dans Laurence Thibault (dir.), *Imprimeurs et éditeurs dans la Résistance*, Paris, La Documentation française, coll. «Cahiers de la Résistance», 2010, p. 101-104.
 5. Cette organisation clandestine est «créée à l'instigation du PCF». Laurent Marie, *Le Cinéma est à nous : le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 19.
 6. *L'Écran français* est cependant absent du numéro des *Lettres françaises* de mai 1944 et une seule page est proposée dans le numéro de juillet 1944.
 7. Un premier numéro ronéotypé, comprenant six pages, était sorti en décembre 1943.
 8. Le sommaire a été réédité à l'identique dans *Les Lettres françaises et les étoiles de la clandestinité, 1942-1944*, présentation de François Eychart et Georges Aillaud, Paris, Le Cherche midi, 2008.
 9. Olivier Barrot, *L'Écran français, 1943-1953 : histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1979, p. 12.

La Cinématographie française est l'organe de l'Union des syndicats du film CGT: elle s'empare volontairement du titre d'une revue corporative dirigée à partir de 1924 par Paul-Auguste Harlé. Un seul numéro composé de huit pages, daté de mai 1944, voit le jour. *Opéra* est fondée par Jacques Chabannes, qui avait participé auparavant à la revue clandestine *La France*¹⁰. La revue *Opéra*, sous-titrée «Tous les arts», se déclinera en deux numéros de deux pages, le premier en avril-mai 1944 et le second en août 1944. La diversité de son approche culturelle se voit dans sa façon de se présenter comme «l'Organe des Comités de résistances de l'Industrie cinématographique (C.R.I.C.), du Spectacle (C.R.S.), des Architectes et Urbanistes (C.R.A.U.), des Beaux-Arts (C.R.A.), des Éditeurs et Libraires (C.R.E.L.)¹¹». Avant d'être une revue, «Opéra» était un groupe composé de fonctionnaires résistants de la Direction générale du cinéma et du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC)¹². Il faut remarquer que la parution de ces revues a lieu à la fin de la guerre: entre la fin de l'année 1943 et le mois de juin 1944 pour *L'Écran français*, au milieu de l'année 1944 en ce qui concerne les revues évoquées précédemment.

La guerre marque une période de questionnement par rapport au journalisme: comment rendre compte de ce que l'on voit à un moment où toute prise de position politique est censurée? Une polémique à propos de la «vraie résistance» entre ces revues spécialisées et une revue généraliste, *Bir Hakeim*, retiendra particulièrement notre attention. Les compromissions sont également mises à mal. Comment comprendre l'obsession des trois revues concernant la société de production Continental Films? Enfin, au moment où l'on pressent la Libération, plusieurs articles évoquent la nécessaire réorganisation de l'industrie cinématographique française: on s'intéressera plus précisément à la réorganisation du cinéma,

10. *La France* se caractérisait par l'intégration d'une véritable revue de presse de la presse clandestine de l'époque. Voir Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou, *Histoire générale de la Presse française: Tome IV de 1940 à 1958*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 123-124.

11. *Opéra*, avril-mai 1944, p. 1.

12. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 178.

ardemment souhaitée par les journalistes des revues clandestines, avant de voir comment cela annonce les nouvelles structures mises en place à la Libération.

L'Engagement dans les revues clandestines

Le titre en couverture du premier numéro de *L'Écran français*, daté de décembre 1943 et composé de six pages ronéotypées, tranche par son ton fortement politique : « Le Cinéma au combat ». C'est un appel à l'ensemble du cinéma français à faire cause commune contre Vichy et la collaboration. Le fait que le cinéma soit utilisé comme un moyen de propagande est ainsi mis en cause :

Nul plus que cet art, expression même de notre époque, né dans notre pays, porté à l'expression la plus parfaite par le génie des meilleurs d'entre nous, n'aurait pu servir de propagande insidieuse et perfide aux larbins vichyssois ou allemands, si l'ensemble de notre profession, depuis le plus humble technicien jusqu'aux plus grands metteurs en scène ou comédiens, n'avait résisté en déjouant les pièges les plus subtils de la corruption nazie¹³.

Le régime de Vichy est clairement dénoncé et renvoyé à son influence barrésienne :

Que ce soit le slogan du retour à la terre, qui ravalerait notre pays au rang de la Roumanie, le mythe du racisme et d'autres fariboles vichyssoises et hitlériennes, jamais nos vrais metteurs en scène n'ont mordu à ces hameçons de l'anti-France ; ils ont répondu sur l'écran, en montrant qu'on pouvait faire des créations vraiment françaises¹⁴.

Cela fait écho au premier numéro des *Lettres françaises*, paru en septembre 1942, dont le sommaire avait été modifié à la suite de l'assassinat de Jacques Decour. Un article également très offensif présentait les buts du « Front national des écrivains » et des *Lettres françaises* :

Les Lettres françaises sera notre instrument de combat et par sa publication, nous entendons nous intégrer, à notre place d'écrivains,

13. *L'Écran français*, n° 1, décembre 1943, p. 1.

14. *Id.*

dans la lutte à mort engagée par la Nation française pour se délivrer des oppresseurs¹⁵.

Opéra réfléchit également à son rôle politique dans la presse clandestine dans le numéro daté d'avril-mai 1944, qu'il relie à la liberté artistique :

Opéra souhaite – et pour cause ! – que ses numéros clandestins soient peu nombreux. Il ne considérera pas, pour autant, sa tâche comme toute terminée. Il entendra grouper une équipe solide et solidaire d'anciens de la Résistance pour défendre la liberté de la pensée et de l'art, la liberté d'être, d'exprimer et d'entreprendre, contre les censures, les paperasses et les hypocrisies.

Vive la liberté¹⁶ !

Dans l'article « Civilisation » publié en août 1944 dans cette même revue, il s'agit de s'opposer aux tenants d'une « Europe définitivement germanisée », qui se réjouissent des destructions provoquées par la Guerre :

[Les falsificateurs en chef] s'avisent aujourd'hui de nous dire que la¹⁷ civilisation disparaît maintenant seulement, comme si elle n'avait pas disparu depuis 1940, pour des raisons bien plus profondes et moins apparentes, notamment à cause de toutes les apostasies dont ils nous ont fourni des exemples¹⁸.

On tend vers un but précis : « la libération du territoire français du régime allemand » quel qu'en soit le prix. L'article suggère de refuser de vivre dans le passé, mais de réfléchir à l'avenir en prenant part activement à la reconstruction.

Quant à *La Cinématographie française*, elle met en cause Paul-Auguste Harlé, qui alla « claquer les talons devant le Dr Diedrich¹⁹ ». Le Dr Diedrich était chargé du service cinéma à la Propaganda Abteilung à partir du 18 juillet 1940²⁰. En faisant une allusion à la

15. *Les Lettres françaises*, n° 1, septembre 1942, p. 2.

16. « Vive la liberté ! », *Opéra*, avril-mai 1944, p. 1.

17. « Que la » est orthographié par erreur « quia ».

18. « Civilisation », *Opéra*, août 1944, p. 1.

19. *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 1. Le nom est orthographié par erreur « Diedrich ».

20. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous Vichy : les films français de 1940 à 1944*, Paris, Éditions Albatros, 1980, p. 17.

compromission de Harlé dès le début de l'article, qui fait office de couverture de la revue, on met en scène son opposition à tout ce qui relève de la propagande allemande. Il s'agit ici d'affirmer un véritable positionnement.

Une controverse – révélatrice de l'état d'esprit qui régnait alors – va avoir lieu entre *Opéra* et *L'Écran français*. Dans *L'Écran français* du mois d'avril 1944, on lit qu'«il n'y a pas plus de "Mouvement de la Libération Nationale" que d'organisations portant les noms de "Comité de Résistance de l'Industrie du Cinématographe"²¹». *Opéra* réagit peu de temps après :

C'est avec étonnement que nous avons lu, dans *Les Lettres françaises* d'avril 1944, une « mise en garde » mettant en cause le Mouvement de Libération Nationale (*Combat, Libération, Franc-Tireur, Défense de la France, Lorraine*, etc.) et nos comités professionnels de résistance de l'Industrie cinématographique du Spectacle.

Il n'est pas douteux que la bonne foi de nos camarades du Front National a été surprise, car notre mouvement, existant depuis trois ans dans les deux zones, travaille avec l'appui officiel du gouvernement d'Alger et sous ses directives.

Poursuivant le même idéal, nous sommes certains que les *Lettres françaises* se feront un devoir de rectifier leur erreur dès leur prochain numéro²².

Les rédacteurs d'*Opéra* se considèrent mis en cause par l'appellation «Mouvement de La Libération Nationale²³», un mouvement dont ils sont solidaires. *Les Lettres françaises* répondent par une mise au point en mai 1944 en plaidant l'erreur typographique : «Il fallait lire "Il n'y a pas plus de Mouvement de La Libération Nationale du Cinéma" que d'organisations, etc...²⁴». Jean-Pierre Bertin-Maghit, qui évoque rapidement le début de cette controverse, précise qu'il n'y avait aucun contact entre *Opéra* et les groupements comme le

21. «Mise en garde», *L'Écran français*, dans *Les Lettres françaises*, n° 15, avril 1944, p. 3.

22. «Au sujet d'une mise en garde», *Opéra*, avril-mai 1944, p. 1. Cette citation se retrouve également *in extenso* dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 178-179.

23. Ce mouvement fédérait des mouvements de la Résistance de la zone Nord.

24. *Les Lettres françaises*, mai 1944, p. 3.

Front national²⁵. Les journalistes de *L'Écran français* expliquent ensuite qu'ils ne mettent pas en cause nommément le « mouvement de Libération Nationale », mais « des tracts diffusés dans les milieux du théâtre et du cinéma qui faisaient écho aux listes provocatrices du journal *Bir Hakeim*²⁶ ». À la même période, *La Cinématographie française* prête main-forte à *L'Écran français* : « Attention aux fausses nouvelles, aux faux amis, aux faux tracts...²⁷ ». Il s'agit d'indiquer au lecteur quelles sont les vraies organisations de résistance :

La C.G.T. (Union des Syndicats du Film), Les Comités Populaires, un groupement d'Employeurs patriotes²⁸, le Parti communiste, le mouvement des Prisonniers Libérés, et le Front National « Écran français »

Ces 6 organisations sont groupées dans un Comité de Libération du Cinéma en liaison avec le Conseil National de la Résistance et le O.F.L.N. d'Alger, gouvernement légitime de la France²⁹.

Comme dans *L'Écran français*, on met en garde³⁰ contre le journal *Bir Hakeim*³¹, « dénoncé par Londres et Alger comme provocateur³² », et on dénonce la diffusion de « fausses listes de collaborateurs³³ ». Cet incident permet de se rendre compte de la solidarité de *L'Écran français* et de *La Cinématographie française*, deux journaux proches de la mouvance communiste, et de la méfiance engendrée par *Opéra*, proche des mouvements de résistance gaullistes.

25. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, op. cit., p. 178.

26. « Mise au point », *L'Écran français*, dans *Les Lettres françaises*, n° 16, mai 1944, p. 3.

27. « Mise en garde... », *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 2.

28. Un guillemet semble avoir été mis à la place de la virgule.

29. *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 2. Le « O » semble être une erreur de frappe.

30. Cette mise en garde ne se restreignait pas à la presse clandestine spécialisée. Un journal comme *Combat* partageait les mêmes réticences en évoquant la présence de « listes de soi-disant traîtres » dans *Bir Hakeim*. « Provocation ou inconscience ? », *Combat*, n° 53, décembre 1943, p. 2.

31. *Bir Hakeim*, qui affiche sa proximité avec le général de Gaulle, est fondé en 1943 par André Jacquelin. Douze numéros seront publiés clandestinement jusqu'en juin 1944. Claude Bellanger, *Presse clandestine : 1940-1944*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 150.

32. *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 2.

33. *Id.*

Désignation de l'ennemi : la Continental

Les trois revues clandestines vont, tour à tour, dénoncer l'emprise des productions allemandes et, par conséquent, son influence sur le cinéma français. La «Continental Films³⁴» est spécifiquement ciblée. Stéphanie Corcy rappelle comment, «en finançant des films français, la Continental participe activement à la stratégie de normalisation de la vie culturelle³⁵». C'est précisément cette normalisation qui est – violemment – critiquée dans les revues clandestines. La société fait l'objet de nombreuses mentions dans le numéro clandestin de *L'Écran français* de décembre 1943. Dans «Le Cinéma au combat», on évoque le «masque benoîtement français de la Continental, “firme à capitaux allemands”, instrument de propagande de Goebbels³⁶» avant d'appeler à son boycott. La dénonciation du film-phare de la Continental, *Le Corbeau*³⁷, commencera d'ailleurs dès ce numéro. Outre la présence du «collaborateur Fresnay³⁸», on y critique la représentation d'une France laide avec «des Français ignobles». L'absence de censure – en raison de sa production – n'aboutit pas à un film innocent : «il règne dans *Le Corbeau* une facilité d'expression qui fait croire à la liberté de pensée, grossier piège bien nazi aussi³⁹». Le film est perçu comme un danger au quotidien puisqu'il montre comment confectionner une lettre anonyme, une «recette qui peut [...] servir à renseigner la Gestapo⁴⁰». Le numéro de *L'Écran français* du 10 mars 1944 inséré dans *Les Lettres françaises* propose également un long article⁴¹ intitulé «*Le Corbeau* est déplumé». L'article reprend dans

34. C'était une filiale de «l'Universum Film-Aktiengesellschaft (UFA), une société de production “de droit français à capitaux allemands” créée en septembre 1940 par Goebbels». Limore Yagil, *Au nom de l'art, 1933-1945: exils, solidarités et engagements*, Paris, Fayard, 2015, p. 252.

35. Stéphanie Corcy, *La Vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, Éd. Perrin, 2005, p. 245.

36. «Le Cinéma au combat», *L'Écran français*, n° 1, décembre 1943, p. 1.

37. Henri-Georges Clouzot, *Le Corbeau*, France, 1943.

38. «La Cinquième Colonne continue», *L'Écran français*, n° 1, décembre 1943, p. 3.

39. *Id.*

40. *Id.*

41. L'article est repris *in extenso* dans le livre qu'Olivier Barrot consacre à la revue : Olivier Barrot, *L'Écran français, 1943-1953: Histoire d'un journal et d'une époque, op. cit.*, p. 13-18.

l'ensemble les reproches du premier numéro en questionnant l'attitude de Clouzot quant à la production du film :

Certes, M. H.-G. Clouzot, le réalisateur du *Corbeau*, aurait fort bien pu refuser d'exercer son métier de cinéaste français dans une maison de production allemande : la Continental-Films, et sous les ordres de son chef nazi, M. Graven⁴².

On peut voir que le ton est volontairement pamphlétaire. Un récent documentaire⁴³ fait d'Alfred Greven un portrait plus complexe aujourd'hui : opportuniste, solidaire de l'Allemagne nazie, Goebbels lui reprochera de ne pas produire en France des films de véritable propagande nazie⁴⁴.

Dans le numéro de mai 1944, *La Cinématographie française* appelle à son tour à « désertre la Continental⁴⁵ ». Mais en ciblant la Continental, c'est l'ensemble d'un système sous-jacent qui est critiqué :

Dénoncer [la Continental] c'est bien, mais il faut lier à elle les Producteurs qui ont travaillé avec les capitaux allemands, les employeurs français qui se sont jetés dans la collaboration : Henri Clerc, Muzard, Guerlais, Arys, Léopold Maurice, Franay⁴⁶, etc. et ceux qui ont travaillé au service du cinéma italien que la chute de Mussolini a plongé dans le marasme⁴⁷.

Opéra ne consacre pas un article entier à cette société controversée, mais un encadré qui paraît dans la couverture du numéro du mois d'août 1944 est révélateur de l'état d'esprit de la revue :

Nous ne voulons pas la mort du pécheur.

Mais nous ne voulons pas non plus d'aucun kollaborateur de la Kontinental-Films et de Radio-Paris dans la Résistance⁴⁸.

42. Le nom est orthographié « Graven » par erreur. Georges Adam et Pierre Blanchar, *L'Écran français*, dans *Les Lettres françaises*, n° 14, mars 1944, p. 3.

43. Claudia Collao, *La Continental, le mystère Greven* © Flair Production, 2017, 52 min.

44. Alfred Greven était un pilote de guerre qui avait sympathisé avec Goering lors de la Première Guerre mondiale, avant de commencer une carrière de producteur en Allemagne à la UFA.

45. *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 3.

46. Il s'agit évidemment de l'acteur Pierre Fresney.

47. *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 4.

48. *Opéra*, août 1944, p. 1.

Les mots «collaborateur» et «continental» orthographiés avec la lettre «k» montrent que les chroniqueurs ne sont pas dupes de la compromission de cette société allemande.

Se projeter dans l'après-guerre

François Eychart écrivait, à propos de la naissance des *Lettres françaises* en 1942, que «l'esprit de domination, l'arrogance des hitlériens et de leurs alliés étaient alors à leur zénith⁴⁹». En 1943-1944, ce n'est plus le même sentiment qui prévaut : on prend conscience, dans les revues clandestines, que la guerre est en passe d'être gagnée par les Alliés. Dans *Opéra*, il est ainsi écrit que la reconstruction devra se faire «dès le lendemain du jour maintenant proche de la Libération⁵⁰». Dans l'article «Le Cinéma au combat», paru dans *L'Écran français*, il est indiqué :

Aussi, nul effort quotidien ne doit être sous-estimé. L'ennemi est touché à mort, les prodigieuses prouesses de l'Armée Rouge ouvrent le chemin des frontières allemandes, le martèlement des villes et usines du Reich par l'aviation anglo-américaine commence à paralyser l'économie ennemie⁵¹ [...].

L'insurrection, qui commencera véritablement au milieu de l'année 1944⁵², est annoncée :

Mais l'attente d'un second front que la France réclame avec impatience ne doit pas nous faire oublier que c'est par l'action des partisans qui harcèlent dans ses œuvres vitales la machine de guerre de nos ennemis, par la masse des réfractaires qui s'organisent et forment le noyau de l'armée de la Libération, que le pays prépare l'insurrection nationale⁵³ [...].

49. François Eychart, «Les Lettres françaises sous l'Occupation», dans *Les Lettres françaises et les étoiles de la clandestinité*, *op. cit.*, p. 9.

50. «Le Futur statut du cinéma français», *Opéra*, avril-mai 1944, p. 1.

51. «Le Cinéma au combat», *L'Écran français*, n° 1, décembre 1943, p. 1.

52. Pour Bruno Leroux, «la presse clandestine n'a pas pour seul but de changer les esprits : elle veut aussi pousser les Français à agir». Bruno Leroux, «Presse clandestine», dans François Marcot (dir.), *Dictionnaire historique de la Résistance*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 2006, p. 682.

53. «Le Cinéma au combat», *L'Écran français*, n° 1, décembre 1943, p. 1-2.

À la fin de l'article, on appelle à une indispensable union au combat qui «forgera l'avenir du cinéma, débarrassé de ses traîtres et de ses parasites⁵⁴». La question de l'épuration revient dans *L'Écran français*, mais aussi dans *La Cinématographie française*, qui indique que «chacun, dans son métier, doit participer à l'épuration de la France⁵⁵» avant d'évoquer une juridiction professionnelle «qui déférera aux Tribunaux de la République ses pairs convaincus de délits contre le cinéma français⁵⁶». Les deux revues proches de la mouvance communiste se prononcent en faveur d'une épuration sans compromis. Si les gaullistes appelaient plutôt à une «épuration modérée⁵⁷», la revue *Opéra* pouvait se montrer aussi virulente que les autres revues clandestines en publiant par exemple une liste de «salauds»: une dizaine de noms de collaborateurs sont indiqués, comme «André Paulvé, homme de paille de l'Italie fasciste⁵⁸» ou «Harlé, directeur du *Film*, journal officiel du cinéma allemand en France⁵⁹». On peut supposer qu'il s'agit ici de «travailler» sa future légitimité.

Le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) mis en place en novembre 1940 avait organisé la mainmise de Vichy sur l'industrie cinématographique : unification du marché cinématographique, contrôle professionnel, carte d'identité professionnelle, contrôle des recettes, etc.⁶⁰ Dans le numéro de *L'Écran français* de décembre 1943, on reproche la faiblesse du COIC, qui n'est «pas parvenu à mettre sur pied un contrat type de travail⁶¹» et qui n'a pas résolu la question des heures supplémentaires. De nouvelles structures voient le jour en 1944, comme le Comité de libération du cinéma français (CLCF), qui fédère entre autres le

54. *Ibid.*, p. 2.

55. *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 6.

56. «1^o Assainir», *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 8.

57. Laurent Marie, *Le Cinéma est à nous : le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, *op. cit.*, p. 24.

58. «Les Salauds (2^e liste)», *Opéra*, avril-mai 1944, p. 2.

59. *Id.*

60. Paul Légisic, *Histoire de la politique du cinéma français, tome 2, Entre deux républiques 1940-1946*, Paris, FilmÉditions, Pierre Lherminier éditeur, 1977 [1970], p. 51.

61. «Quand les requins se mangent», *L'Écran français*, n^o 1, décembre 1943, p. 6.

Front national, l'Union des syndicats, les milices patriotiques, les communistes du cinéma, le tout étant rattaché au Comité national de la Résistance (CNR)⁶², qui jouera un rôle essentiel à la Libération. Le CLCF se voit comme «l'institution légitime chargée de la réorganisation du cinéma français⁶³». Mais Jean-Pierre Bertin-Maghit évoque la confusion du commissaire du gouvernement qui a, le 19 août 1944, face à lui, Jean Painlevé, le représentant du CLCF, et Robert Buren pour le groupe «Opéra⁶⁴». C'est Jean Painlevé qui sera nommé directeur général de la cinématographie à la Libération⁶⁵.

La question de la réorganisation du cinéma devient l'enjeu principal des revues clandestines. *La Cinématographie française*, revue proche idéologiquement de *L'Écran français*, évoque, à la dernière page de son numéro de mai 1944, plusieurs «problèmes à résoudre». Ce qui nous intéresse particulièrement est la volonté exprimée de changer de structure existante, héritée de Vichy : «Abolition de la censure. Bureau de scénario. Liberté de la production soumise à la carte professionnelle». D'autres points sont évoqués par rapport à la distribution et à l'exploitation, et prennent souvent la forme de questions :

Taxes perçues par contributions directes. Locations au pourcentage et non au forfait. Composition du programme ? Permanent ? Films interdits aux enfants ?

Paris ville Libre. (Comme New York) pas de droit de douane pour les films étrangers en version originale ? Contingentement à la qualité ?

[...] Perception dans les salles⁶⁶ ?

À peine un mois après, Louis Daquin, dans *L'Écran français*, réfléchit à des nouvelles structures dans l'article «Le Cinéma aux mains

62. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, op. cit., p. 70.

63. Laurent Marie, *Le Cinéma est à nous : le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, op. cit., p. 21.

64. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 72.

65. Painlevé faisait partie du Réseau des syndicats, un réseau communiste dirigé par le cinéaste Jean-Paul Le Chanois. Voir Laurent Marie, *Le Cinéma est à nous : le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, op. cit., p. 19.

66. «Problèmes à résoudre», *La Cinématographie française*, mai 1944, p. 8.

pures⁶⁷». Il imagine un «authentique Comité d'Organisation qui tiendrait compte des intérêts de la personne humaine et du bien commun⁶⁸». *Opéra* – qui n'était pas uniquement centré sur le cinéma – exige dans le numéro d'avril-mai 1944 le retour à une liberté d'édition et la mise en place d'un «Office national de distribution des livres et journaux⁶⁹». Dans ce numéro, l'article «Le Futur statut du cinéma français» fait état de la préoccupation qui est partagée par les autres revues. La réorganisation imaginée ne signifie pas pour autant de faire table rase des quelques avancées pratiques qui ont eu lieu pendant la guerre. Ce qui nous semble particulièrement intéressant est de trouver, dans cette revue proche des mouvements résistants gaullistes, le souhait d'aller contre la volonté de Vichy, qui tentait de gommer les stratifications sociales⁷⁰ :

Le fondement de cette organisation nouvelle reposera sur des bases démocratiques correspondant à une évolution sociale réelle. Aussi la profession ne sera-t-elle pas représentée par un Comité d'organisation d'essence patronale, mais par les délégués élus des syndicats représentant les trois catégories sociales qui forment l'ensemble de la profession : patrons, cadres et employés et agents de maîtrise, ouvriers et employés⁷¹.

Des remarques frappent par leurs précisions : on souhaite la création d'un commissaire général pour la Cinématographie nationale, «assisté d'une commission plénière où siègeront les délégués des syndicats [...]»⁷². Et on se prononce pour le maintien de la carte professionnelle ; cette carte qui jouait un rôle d'exclusion sous le gouvernement de Vichy aura évidemment un rôle complètement différent à la Libération.

67. Cet article a suscité les commentaires de nombreux historiens de cinéma, comme Olivier Barrot, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Sylvie Linderperg et Laurent Marie.

68. Louis Daquin, «Le Cinéma aux mains pures», *L'Écran français*, dans *Les Lettres françaises*, n° 17, juin 1944, p. 3.

69. «Les Éditions d'Augias», *Opéra*, avril-mai 1944, p. 1.

70. L'historien Robert O. Paxton évoque un système économique où «les associations reposant sur les conflits d'intérêts tels les syndicats disparaîtraient au profit d'unités économiques "naturelles"», cité par Olivier Barrot, *L'Écran français, 1943-1953 : histoire d'un journal et d'une époque*, *op. cit.*, p. 21.

71. «Le Futur Statut du cinéma français», *Opéra*, avril-mai 1944, p. 1.

72. *Id.*

Il faudra attendre après la Libération pour voir la concrétisation de certaines de ces revendications : en 1946, le commissariat général pour la Cinématographie nationale, envisagé par *Opéra*, va faire l'objet d'une proposition de loi déposée le 18 septembre⁷³ et le Centre national de la Cinématographie (CNC) est créé le 25 octobre. Enfin, le fonctionnement hiérarchique du cinéma est légèrement mis à mal puisque son conseil paritaire est « présidé alternativement par un représentant patronal et un représentant salarié⁷⁴ » ; mais ce conseil n'aura qu'un avis consultatif, au grand dam de la CGT⁷⁵.

À la Libération, la presse va connaître un nouveau départ. Le titre clandestin *Défense de la France* devient ainsi *France-Soir* à partir de la fin de l'année 1944⁷⁶. Cette « renaissance » semble se vérifier pour la presse spécialisée. *Opéra* reparait en mai 1945 avec certains anciens membres de l'équipe. *La Cinématographie française*, qui reparait en 1945, est dans la continuité de la revue corporative fondée par Paul-Auguste Harlé en 1918. Dans le premier numéro de *L'Écran français* daté du 4 juillet 1945, on indique fièrement en sous-titre sur la couverture : « publié clandestinement pendant l'Occupation⁷⁷ ». Un cas intéressant est celui de Georges Altman : journaliste au sein du journal clandestin *Franc-Tireur* pendant la guerre, il intègre la rédaction de *L'Écran français* à la Libération : à sa façon d'évoquer le paysage dévasté de l'après-guerre, on voit que la critique cinématographique commence tout juste à réfléchir au traumatisme lié à cette période et à la question de sa représentation.

73. Ce Commissariat du cinéma doit se substituer à la Direction générale du cinéma et à l'office professionnel du cinéma (O.P.C.). Voir Paul Légliše, *Histoire de la politique du cinéma français, tome 2, Entre deux républiques 1940-1946, op. cit.*, p. 145.

74. « Loi du 25 octobre 1946 portant sur la création d'un Centre National de la Cinématographie, Art. 4 », dans Paul Légliše, *Histoire de la politique du cinéma français, tome 2, Entre deux républiques 1940-1946, op. cit.*, p. 204.

75. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation, op. cit.*, p. 279.

76. Claude Bellanger et al., *Histoire générale de la Presse française : Tome IV de 1940 à 1958, op. cit.*, p. 280.

77. Cette mention disparaîtra de la couverture le 15 août 1945, mais sera présente dans un encadré intérieur, « l'ours », quasiment jusqu'à la fin de la publication de cette revue.

La dénonciation du gouvernement de Vichy qui était de mise dans les revues clandestines à partir de 1941 se retrouve également dans les revues clandestines spécialisées des années 1943 et 1944, comme si l'évocation du cinéma était intrinsèquement liée à la question politique dans ces années de guerre. Ainsi *L'Écran français*, *La Cinématographie française* et *Opéra* vont, à leur façon, dénoncer le gouvernement de Vichy et plus particulièrement l'utilisation du cinéma à des fins de propagande. Face à cette mainmise du pouvoir par le biais de la censure, on prend fait et cause pour la liberté de créer : ces revues intègrent le fait qu'il ne peut pas y avoir de discours sur les arts sans sous-entendus politiques. Ce qui rassemble également cette presse clandestine, c'est la détestation de la société de production Continental Films. En plus de s'en prendre au film *Le Corbeau*, tant du point de vue du contenu que de la production, on pointe les compromissions de certains professionnels du cinéma. Le rapprochement des objectifs ne doit cependant pas cacher les différends qui existent à l'intérieur de ces revues. Ces fractures s'expliquent en partie par les lignes politiques divergentes dans cette période troublée : vu que *L'Écran français* et *La Cinématographie française* sont proches de la mouvance communiste, tandis qu'*Opéra* regroupe en majorité des gaullistes, à la Libération, chacun souhaite prendre part aux nouvelles structures du cinéma. Il s'agit par exemple de se montrer le plus radical possible quant à l'épuration – et *Opéra* n'est pas en reste – afin de peser dans l'après-guerre. Ce seront cependant des personnalités proches de *L'Écran français* et du CLCF qui seront chargées de la réorganisation du cinéma, imaginée de façon très précise dans les revues clandestines : le COIC étant trop lié à Vichy, les chroniqueurs s'étaient prononcés pour la mise en place d'une nouvelle organisation de cinéma plus juste pour les salariés ; le CLCF ira dans ce sens lors de l'assemblée du 24 décembre 1944, mais les lignes idéologiques se fracturent à nouveau entre le CLCF et le ministre Pierre-Henri Teitgen⁷⁸. Jean Painlevé, nommé à la Direction Générale du cinéma, rencontrera

78. Pascal Legrand, «Le Centre national de la cinématographie des “premiers temps” (1944-1954)», dans Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, 2014, p. 60.

des difficultés avec les conseillers de ce ministre, qui freinent «le programme ambitieux qu'il s'était fixé⁷⁹». Les revues clandestines et leur combat culturel et politique portaient finalement les germes du paysage cinématographique de l'immédiat après-guerre.

79. Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Éditions Points, 2014 [1997], p. 66.

Notices biobibliographiques des auteurs

Karine ABADIE est professeure adjointe au Département de langues, littératures et cultures modernes à Memorial University of Newfoundland et spécialiste de la littérature de l'entre-deux-guerres et du discours critique sur le cinéma des années 1910 et 1920. Elle s'intéresse aux rapports entre écrivains et cinéma, tant du point de vue des pratiques que de celui des discours. Elle travaille également sur les questions relatives à la cinéphilie et à la cinéphobie, ainsi qu'à l'influence du cinéma dans la littérature contemporaine. Elle est l'auteure du livre *Delons et le cinéma*, publié aux Nouvelles éditions Place (2017).

Richard BÉGIN est professeur agrégé en études cinématographiques au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et cochercheur au sein du partenariat international de recherche TECHNÈS et du GRAFIM. Il est directeur de la revue *Cinémas*. Il a publié *Figures de violence* aux éditions L'Harmattan, ainsi que *Baroque cinématographique : essai sur le cinéma de Raoul Ruiz* aux Presses de l'Université de Vincennes. Il a codirigé le numéro *L'Horreur au cinéma* de la revue *Cinémas* et le numéro «L'Imaginaire des ruines» de la revue *Protée*. Ses recherches portent sur la portabilité audiovisuelle, la mobilité médiatique, le documentaire sonore et sur les relations entre le corps et la technique.

Xavier BITTAR est docteur en études cinématographiques et audiovisuelles. Auteur d'une thèse sur les revues de cinéma de l'immédiat après-guerre en France, il a écrit et communiqué à la fois sur la cinéphilie française (par exemple au sujet de l'«acteur-modèle» chez Robert Bresson) et sur le rapport qu'entretient le cinéma avec des objets issus de la culture populaire (la bande dessinée *Largo Winch*, le groupe de new wave *Depeche Mode*, etc.). Par le biais des magazines papier ou par les interactions des amateurs et des fans sur Internet, ses travaux s'articulent autour de la question de la réception. Il est actuellement chargé de cours en Arts du spectacle à l'Université Paris Nanterre.

Johanna CAPPI est historienne et analyste du cinéma et des médias. Titulaire d'un master en études cinématographiques et audiovisuelles (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et d'une licence de lettres modernes (Université d'Aix-Marseille), elle enseigne l'esthétique du cinéma et a dirigé les séminaires du GRHED (groupe de recherche en histoire et esthétique du documentaire) en collaboration avec le CERHEC (Paris 1), l'équipe Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA), avec l'INHA et la Bibliothèque nationale de France (2010-2015). Johanna a participé à plusieurs colloques internationaux et publié des articles dans différentes revues et ouvrages scientifiques (*N.O.I.R.*; *Cahiers Armand Gatti*; *Cinéma libertaires* aux Presses du Septentrion; *La Furia Umana*; *Le Blog documentaire*; *Cahiers Albert Londres*; *Îles réelles, îles fictionnelles* aux Presses Universitaires Blaise Pascal). Rattachée au laboratoire du Gripic (CELSA-Sorbonne Université), sa thèse en sciences de l'information et de la communication analyse les formes historiques, littéraires et médiatiques de l'enquête et les œuvres d'Albert Londres et de ses successeurs.

Thomas CARRIER-LAFLEUR est chercheur postdoctoral et chargé de cours à l'Université de Montréal. Il est coordonnateur de la recherche au Laboratoire CinéMédias et membre du Groupe de recherche sur la formation des identités médiatiques (GRAFIM), de Figura, du Centre de recherche interuniversitaire sur les humanités numériques (CRIHN), de la Chaire de recherche du Canada en Études cinématographiques et médiatiques, de la Chaire de recherche du Canada en Écritures numériques, du partenariat

international TECHNÈS et du regroupement Les Arts trompeurs. Avec David Bélanger, il a publié l'essai *Il s'est écarté. Enquête sur la mort de François Paradis* (Nota bene, 2019). Il est aussi l'auteur des ouvrages *L'Œil cinématographique de Proust* (Classiques Garnier, 2016) et *Une philosophie du « temps à l'état pur ». L'autofiction chez Proust et Jutra* (Vrin/Presses de l'Université Laval, 2010). Ses recherches portent sur la littérature française et québécoise, le cinéma québécois et l'archéologie des médias.

Evelyne COUTEL est ancienne élève normalienne (2006), agrégée d'espagnol (2009) et docteure en études hispaniques (Sorbonne-Université, 2014). Elle est actuellement maître de conférences à l'ENS de Lyon. Sa thèse de doctorat propose une étude de la réception de Greta Garbo dans la culture cinématographique espagnole des années 1920, 1930 et 1940, en particulier à partir des revues spécialisées. Ses travaux portent ainsi sur la presse cinématographique de la première moitié du XX^e siècle, appréhendée, entre autres, sous le prisme des études de genre. Sa recherche intègre aussi des problématiques variées comme la notion d'auteur au cinéma, ou encore le cinéma et l'identité nationale. Elle a publié une quinzaine d'articles scientifiques sur ces sujets.

Baptiste CREPS est un enseignant-chercheur en études cinématographiques à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée. Il s'est spécialisé dans l'histoire des formes hollywoodiennes et plus particulièrement sur les liens qui unissent la période de l'âge d'or des studios, dite classique, à la période moderne d'Hollywood. À la suite de travaux de recherche portant sur des notions liées à l'espace-temps au sein de l'œuvre de Steven Spielberg, il étudie depuis 2012 les notions de classicisme et de néoclassicisme dans l'histoire de l'art et du cinéma, afin de proposer une catégorisation plus nette de la période hollywoodienne s'étalant de la fin des années 1970 au début des années 2000. Ses recherches touchent autant l'esthétique des films que l'histoire de l'art, du cinéma, de la musique de films ainsi que des institutions hollywoodiennes. Ces recherches, effectuées notamment entre la France, le Canada et les États-Unis, nourrissent en partie sa thèse intitulée *La Possibilité d'un néoclassicisme hollywoodien*. Il est également consultant pour la web radio *La Grande*

Évasion, dont le sujet porte sur la musique de film et pour laquelle il réalise des interviews et participe à de nombreux podcasts.

Toufic EL-KHOURY est maître de conférences à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth (IESAV – USJ) et chargé de cours à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA, Université de Balamand). Membre associé au Centre d'Études et de Recherches Interdisciplinaires en Lettres Arts Cinéma (CERILAC, Université Paris Diderot – Paris 7), il est l'auteur de *La Comédie hollywoodienne classique (1929-1945), structure triadique et médiations du désir* (L'Harmattan, coll. «Champs visuels», 2016) et le co-directeur, avec Alain Brenas, de *La Ville méditerranéenne au cinéma* (Orizons, 2015). Il dirige la collection «Cinématographies» (Orizons, Paris).

Grégoire HALBOUT est angliciste et docteur en études cinématographiques. Il est maître de conférences en anglais, communication, cinéma et journalisme, à l'Université de Tours/IUT de Tours (École Publique de Journalisme de Tours – EPJT). Ses recherches portent sur le classicisme hollywoodien, les industries culturelles, l'espace public non politique et la représentation des minorités dans la fiction audiovisuelle contemporaine. Il est rattaché au laboratoire de recherche Interactions Culturelles et Discursives (ICD), de l'Université de Tours. La traduction en anglais de son livre *La Comédie screwball hollywoodienne (1934-1945). Sexe, amour et idéaux démocratiques* paraîtra chez Bloomsbury Publishing en 2020.

Jeremy HAMERS est chercheur au département Médias, culture et communication de l'Université de Liège où il enseigne l'éducation aux médias et le cinéma documentaire. Ses principales publications portent sur le Nouveau Cinéma allemand, la Théorie critique et les rapports entre violence politique et documentaire. Ses textes sont parus dans divers ouvrages collectifs ainsi que dans des revues telles que *Les Temps Modernes*, *Quaderni*, *Germanica*, *Les Cahiers d'Études Germaniques*, *Les Cahiers Louis-Lumière*, *Théorème*, *Rethinking History*, *French Forum* et *Relief*. Avec Geoffrey Geuens, il a dirigé le numéro 84 de la revue *Quaderni*, «La Radicalité ouvrière en Europe. Acteurs, pratiques, discours», 2014. Avec Grégory Cormann et Céline Letawe, il a dirigé le numéro 69 des *Cahiers d'Études Germaniques*, «Lecteurs/spectateurs d'Alexander Kluge», 2015.

Fabien LANDRON est maître de conférences en italien à l'Université de Corse, où il enseigne notamment la langue et la culture italiennes. Il est membre de l'UMR CNRS 6240 LISA et ses activités de recherche portent principalement sur le cinéma italien contemporain et la notion d'identité dans les cinématographies des territoires et des îles de Méditerranée. Auteur d'articles et de communications universitaires sur les formes, les courants et les figures du cinéma italien contemporain, il a publié deux ouvrages: un entretien bilingue français/italien avec l'acteur Luigi Lo Cascio (Albiana, 2015) et une étude sur le «nouveau cinéma sarde» (Piazzola, 2017).

Sandrine LÉVÊQUE est professeure de science politique à l'Université Lyon 2 et chercheure au laboratoire Triangle. Elle travaille actuellement sur la féminisation des métiers politique et journalistique et mène également des recherches sur les effets de la loi sur la parité dans la professionnalisation du champ politique français. Elle étudie aussi, dans une perspective sociohistorique, l'engagement féministe des journalistes françaises et ce qu'il produit sur la structuration du groupe professionnel. Elle a récemment codirigé un numéro de la revue *Travail, genre et sociétés* consacré à l'élection présidentielle de 2017: «*Présidentielle 2017: des femmes, des hommes et des votes*», *Travail, genre et sociétés*, n° 40, (2018), ainsi qu'un numéro du *Temps des médias* sur journalisme et féminisme («*Féminismes*», *Le Temps des médias*, n° 29 [2017]).

Katarzyna LIPINSKA est à la fois jeune docteure et réalisatrice. Sa thèse, soutenue en décembre 2016, porte sur «Le Cinéma en République Populaire de Pologne: le cas de l'ensemble filmique TOR (1967-1981). Analyse des discours d'auteur et idéologique». Elle a exercé comme ATER et chargée de cours à l'Université de Bourgogne, chargée de mission cinéma et audiovisuel, et chargée de mission spectacle vivant au Conseil Régional de Bourgogne-Franche-Comté.

Laurent PINEAULT est candidat au doctorat à l'Université de Montréal au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques. Il est l'auteur d'un mémoire de maîtrise intitulé «Les Vidéos de *gay bashing*: des agresseurs à YouTube». Ses recherches actuelles poursuivent son intérêt sur la manière dont l'assemblage

téléphone portable-web 2.0 transforme l'expérience de l'humiliation.

Denis RUELLAN est professeur à l'Université Paris-Sorbonne et directeur adjoint du Celsa (École des hautes études en sciences de l'information et de la communication). Ses recherches ont porté sur la construction de l'identité professionnelle des journalistes en France. Il s'intéresse désormais à l'attachement des journalistes à leur métier et à la construction des trajectoires professionnelles. Il a publié notamment *Le Professionnalisme du flou* (Presses universitaires de Grenoble, 1993 et 2007), *Les Pros du journalisme* (Presses universitaires de Rennes, 1997), *Journal local et réseaux informatiques* (L'Harmattan, avec D. Thierry, 1998), *Devenir journalistes* (La Documentation française, avec D. Marchetti, 2001), *Nous, journalistes. Déontologie et identité* (Presses universitaires de Grenoble, 2011), *Le Journalisme défendu* (Presses universitaires de Rennes, 2014), *Émotions de journalistes* (Presses universitaires de Grenoble, avec F. Le Cam, 2017) et *Reportères de guerre* (Presses des Mines, 2018).

Mélodie SIMARD-HOUDE est chercheuse associée au RIRRA-21 (Université Montpellier 3). Elle s'intéresse à la culture médiatique, aux poétiques journalistiques, aux échanges entre presse et littérature et à l'histoire des imaginaires. De 2015 à 2017, elle a été stagiaire postdoctorale (CRSH) au Centre d'histoire du XIX^e siècle de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle a soutenu en 2015 une thèse en cotutelle entre l'Université Laval et l'Université Montpellier 3, parue sous le titre *Le Reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*, aux Presses universitaires de Limoges (2017). Elle collabore à la plateforme Médias 19 (www.medias19.org) et au groupe de recherche Numapresse.

IMPRESSION PROJECTION

Une histoire médiatique
entre cinéma et journalisme

Le cinéma et la presse ont toujours possédé un grand nombre d'affinités électives, de même qu'ils ont toujours été en compétition. Leurs canaux de diffusion et leurs plateformes ne cessent de se croiser, depuis les actualités filmées du début du xx^e siècle jusqu'au journalisme participatif du Web 2.0. Leurs matériaux et leurs langages connaissent également des hybridités et des échanges foisonnants, que le journalisme investisse petit et grand écrans ou que le cinéma absorbe la matière journalistique. De nouveaux genres cinématographiques – tels le reportage cinématographique et le film-enquête –, et genres journalistiques – telle la critique cinématographique – en sont nés. À ces remédiations s'ajoutent les représentations réciproques, le cinéma ayant continuellement mis à l'épreuve le journalisme, le journalisme ayant participé à l'avènement comme à l'institutionnalisation du cinéma. À travers les alliances et les rivalités, les correspondances et les contradictions, les simultanités et les renversements, ce volume propose ainsi d'explorer la redéfinition continue de nos médias et de leurs identités.

Illustration de la couverture : iStockphoto

Culture
ISBN 978-2-7637-4578-7

9 782763 745787
Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com