

LE JOURNALISME AU CINÉMA

Dans la collection Médiathèque

dirigée par

Nicolas Demorand

Olivier Duhamel

Géraldine Muhlmann

Robert E. Park

Le Journaliste et le Sociologue, mars 2008

textes présentés par Géraldine Muhlmann et Edwy Plenel

Olivier Duhamel, Michel Field

Le Starkozysme, mars 2008

Pierre Haski

Internet et la Chine, mai 2008

Laurent Joffrin

Média paranoïa, janvier 2009

Bénédict Beaugé et Sébastien Demorand

Les Cuisines de la critique gastronomique, février 2009

Nicolas Vanbremeersch

De la démocratie numérique, mars 2009

Adrien Gombeaud

L'Homme de la place TIANANMEN, mai 2009

Armelle Le Bras-Chopard

Première Dame, second rôle, octobre 2009

LE
JOURNALISME
AU CINÉMA
sonia dayan-herzbrun

MÉDIATHÈQUE
SEUIL/PRESSES DE SCIENCES PO

ISBN 978-2-02-101024-4

© ÉDITIONS DU SEUIL, MARS 2010

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.editionsduseuil.fr

Pour Thomas

Introduction

Il était une fois Hollywood

Quel souvenir garderait-on aujourd’hui de l’affaire du Watergate s’il n’y avait eu Dustin Hoffman et Robert Redford pour incarner et immortaliser ces véritables héros que sont devenus Carl Bernstein et Bob Woodward ? Comment imaginer un magnat de la presse sans commencer par lui attribuer les traits d’Orson Welles *alias* Citizen Kane ? Tous ceux qui parmi nous fréquentent ou ont fréquenté les salles de cinéma ont suivi avec passion les aventures de ces journalistes, et de beaucoup d’autres¹. À leur suite, ils ont eu l’impression de pénétrer dans les arcanes du métier de la presse. Aujourd’hui téléfilms et séries télévisées prennent le relais. Mais l’histoire est bien plus ancienne, comme si le cinéma avait toujours été fasciné par le journalisme.

Dès la naissance du cinéma on voit apparaître des journalistes. C’est le cas dans un des tout premiers films, *L’Affaire Dreyfus*, de Georges Méliès (1899), qui, en dix minutes et dix tableaux, associe reconstitution et documentaire. Une bagarre de journalistes, au neuvième tableau, y figure l’antagonisme entre dreyfusards

1. La filmographie établie en 2004 à l’occasion de la rétrospective que le Festival international du film de Locarno a consacrée aux rapports entre cinéma et journalisme dénombre plus de 3 000 films sur ce thème. Les films cités dans le présent ouvrage sont répertoriés en fin de volume.

et anti-dreyfusards, relayant l'opinion publique et s'en faisant l'expression, comme une mise en images du débat démocratique qui fait rage à l'époque.

Ce n'est pourtant pas dans le cinéma français que ce double lien entre journalisme et cinéma d'une part, entre journalistes au cinéma et politique de l'autre est le plus évident, mais dans le cinéma américain. Il n'est que de citer quelques titres de films muets : *The Power of the Press* (1914), *The Fourth Estate* (1916), de Frank Powell. C'est surtout avec l'avènement du parlant que ce que l'on va appeler les *newspaper films* deviennent un genre cinématographique à part entière, au même titre que les films de cow-boys, les films de guerre ou les policiers. Ce n'est le cas nulle part ailleurs. Comme leur nom l'indique, les *newspaper films* mettent au centre de leur narration la façon même dont les journalistes exercent leur profession, dans la presse écrite d'abord, puis, au fur et à mesure qu'elles prennent de l'importance, à la radio et à la télévision. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que l'on commence à produire un nombre significatif de *newspaper films*, ces films qui ont pour héros des journalistes et pour objet la presse, ailleurs qu'à Hollywood.

Ailleurs certes, mais toujours avec, en arrière-plan, une référence explicite ou implicite aux films hollywoodiens. On retrouve dans la série *Reporters*, produite par Canal + depuis 2007, un condensé des personnages et des situations classiques des *newspaper films* : le reporter génial, mais alcoolique (Michel Cayatte joué par Patrick Bouchitey), est une figure récurrente du cinéma américain ; la journaliste brillante, aux amours difficiles (interprétée par Anne Coesens), qui prend la

direction du journal après le suicide du rédacteur en chef dépassé par les nouvelles règles de gestion, fait penser à Holly Hunter dans *Broadcast News* de James L. Brooks (1987). Mais c'est surtout le fait d'installer le cœur de l'intrigue sur les lieux de travail, salles de rédaction et terrain d'enquêtes, avec des allusions évidentes à des événements politiques récents, qui porte la marque du modèle américain.

La prudence politique en matière de fiction cinématographique demeure une spécificité française qui peut étonner au-delà de l'Atlantique. Dans certaines situations limites, comme sous le régime de Vichy, il ne s'agit évidemment plus de prudence mais d'absence de toute allusion à une question politique ou à un problème social. *Le journal tombe à cinq heures*, réalisé en 1942 par Georges Lacombe, en est le plus parfait exemple. Sa trame narrative est exactement celle des grands *newspaper films*, à commencer par *The Front Page* (*Spéciale Première*), réalisé en 1931 par Lewis Milestone¹.

C'est autour d'un quotidien, *La Dernière Heure*, que se déroule le film de Georges Lacombe. Il s'agit, comme dans les films américains, d'assurer la réussite de l'entreprise commerciale (« Je vends du papier et pour vendre du papier il me faut des titres », dit l'un des responsables), et donc de raconter des histoires les plus attractives possibles. Le trio habituel, composé du rédacteur en chef et des deux reporters (un homme, une femme), est bien là, flanqué de personnages annexes. Il y a le

1. *The Front Page* a connu plusieurs remakes : l'un en 1940, réalisé par Howard Hawks, *His Girl Friday* (*La Dame du vendredi*), dont le héros principal, le journaliste Hildy, devient une héroïne ; l'autre en 1974, réalisé par Billy Wilder.

« bon » journaliste, reporter international, compétent et scrupuleux, et l'apprentie, prête à tout pour arriver, habitée qu'elle est par la passion du métier. Un reportage dramatique sur un bateau-phare en perdition dans la tempête sera l'occasion pour la jeune femme de s'amender et de trouver l'amour, en la personne du « bon » reporter. Mais là où *The Front Page*, peu de temps après l'exécution des deux militants anarchistes Sacco et Vanzetti, affrontait la question de la peine de mort en montrant des journalistes qui parviennent à empêcher une exécution capitale et parlait, sur un mode léger, de la corruption de la police et des responsables municipaux, *Le journal tombe à cinq heures* ne s'intéresse qu'aux manifestations sportives, aux états d'âme des stars et aux marins en détresse. La façon dont sont réalisés les films de journalisme répond donc bien à des spécificités nationales et historiques, et la présence croissante du modèle américain dans le cinéma international peut être interprétée comme l'adoption progressive d'une conception du journalisme qui tient à la fois du politique et de l'éthique.

Journalisme et cinéma : une liaison américaine

Aux États-Unis, les représentations des milieux de la presse à l'écran intéressent au moins autant, sinon plus, les historiens du journalisme que ceux du cinéma. Les centres de recherche sur les médias des diverses universités établissent des bibliographies et des filographies sur ce thème. Des articles de revues sur la communication et les médias lui sont consacrés. Matthew Ehrlich, à qui l'on doit l'un des meilleurs ouvrages

sur la question, à la fois théorique et extrêmement documenté, *Journalism in the Movies*, est lui-même professeur de journalisme à l'université de l'Illinois. Il n'est dans son livre à peu près pas question d'esthétique cinématographique, et, à la différence de ce qui est en usage en France, le nom des scénaristes et des comédiens y apparaît plus volontiers que celui des réalisateurs. Il s'intéresse avant tout à ce que les films disent des tensions et des conflits auxquels est soumise la profession de journaliste, à ce qu'ils proposent en matière de résolution des conflits, tout en insistant sur le fait qu'il peut et qu'il doit y avoir une bonne façon d'exercer cette profession, dans la mesure où la presse est essentielle au mode de vie américain et à la démocratie.

On touche ici un point bien connu : le lien établi aux États-Unis entre liberté de la presse, accès à l'information et à la « vérité », et démocratie. On cite souvent à ce propos le Premier amendement de la Constitution des États-Unis : « Le Congrès ne pourra faire aucune loi concernant l'établissement d'une religion ou interdisant son libre exercice, restreignant la liberté de parole ou de la presse, ou touchant au droit des citoyens de s'assembler paisiblement et d'adresser des pétitions au gouvernement pour le redressement de leurs griefs » (1791), dans lequel cependant la liberté de la presse figure parmi d'autres droits. La mise en exergue de ce principe, notamment à travers le cinéma, témoigne d'une philosophie ou d'une vision du politique profondément ancrée dans la société. C'est elle qui avait frappé Tocqueville quand il écrivait à propos de la

démocratie en Amérique : « La souveraineté du peuple et la liberté de la presse sont donc deux choses entièrement corrélatives¹. » À l'horizon de cette conviction qui anime la société américaine dès les années de fondation on entrevoit la tradition libertaire (au sens étymologique de « partisan des libertés ») rattachée à Thomas Payne ou même à Thomas Jefferson dont on connaît la formule célèbre : « S'il m'appartenait de décider si nous devrions avoir un gouvernement sans presse libre ou une presse libre sans gouvernement, c'est la seconde option que je préférerais². »

C'est ce monde, avec sa dureté et ses injustices, que découvrirent les immigrants venus du centre ou de l'est de l'Europe avant de devenir, eux-mêmes, ou leurs enfants, les artisans de ce qui allait être l'industrie du cinéma. Or, beaucoup d'entre eux, futurs scénaristes ou réalisateurs, exerçaient d'abord le métier de journaliste. L'histoire la plus emblématique est celle de Ben Hecht, né en 1893, auteur avec Charles MacArthur, lui-même ancien reporter, de la pièce de théâtre *The Front Page*, d'abord jouée à Broadway, avec un tel succès qu'elle devint le prototype du film de journalisme : il pose les personnages, la trame narrative et les intrigues qui deviendront des thèmes récurrents dans le cinéma hollywoodien. Fils d'émigrés juifs venus de Russie, Ben Hecht avait commencé sa carrière comme « chasseur d'images » pour le *Chicago Daily Journal*. C'était la période où paraissaient à Chicago huit quotidiens rivaux

1. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Gallimard, 1961, tome I, deuxième partie, chapitre III, p. 187.

2. Lettre écrite par Thomas Jefferson à Edward Carrington le 16 janvier 1787.

de langue anglaise. Une guerre sanglante, où tous les coups semblaient permis, se menait entre le *Chicago Tribune* et les journaux locaux du groupe de presse Hearst. Mais Chicago était également la ville où enseignait Robert Park¹, et où un journalisme sérieux et professionnel naissait et se développait, en même temps que les sciences sociales, dans le cadre de ce que l'on a appelé l'École de Chicago. Dans ses Mémoires, dont Norman Jewison a tiré un film, *Gaily, Gaily* (1969), Ben Hecht a dit s'être senti comme un poisson dans l'eau quand il racontait dans ses articles des histoires sur sa ville, relevant de ce que l'on appelle aujourd'hui des faits divers, mais qui prenaient tout leur relief dans le contexte des tensions raciales qui était celui du Chicago des débuts du vingtième siècle. Finalement, Ben Hecht aimait surtout écrire. C'est ce qui le décida à quitter sa ville pour New York, puis pour Hollywood, comme le fit MacArthur. Mais tous deux regrettèrent toujours d'avoir quitté Chicago et, dans l'épilogue de leur pièce, ils se définissaient comme des « reporters en exil ». En exil, donc, mais sans avoir véritablement rompu avec leur métier, puisque *The Front Page* peut être lu comme une contribution au débat sur la presse et la culture de masse, engagé par Walter Lippmann, John Dewey et Robert Park, dans la mesure où il pose avec une formidable énergie une question qui demeure fondamentale : comment maintenir la démocratie dans le monde moderne de la culture de masse ?

1. Sociologue américain, à l'origine de l'École de Chicago, premier département de sociologie au monde, et qui a été également journaliste.

Il serait fastidieux, tant ils sont nombreux, de citer les noms de tous les réalisateurs ou cinéastes qui ont été journalistes avant de tourner des *newspaper films*. Mais il faut mentionner Samuel Fuller, qui a travaillé comme reporter spécialisé en affaires criminelles et a réalisé (et produit) *Park Row* (*Violences sur Park Row*, 1952), vibrant hommage au *New Journalism* de Pulitzer, puis *Shock Corridor* (1963) : Johnny Barrett, journaliste ambitieux qui souhaite gagner le prix Pulitzer, a décidé de s'immerger dans un asile psychiatrique, à la manière de Nellie Bly¹, reporter célèbre de la presse de Joseph Pulitzer, non pour enquêter mais pour démasquer l'auteur d'un meurtre qui s'y est déroulé. Il sera pris au piège de l'institution dans laquelle il s'est introduit et sera définitivement interné. Il faut citer aussi Richard Brooks, auteur, en 1952, de *Deadline-U.S.A.* (*Bas les masques*), où Humphrey Bogart joue le rôle d'un directeur de journal qui cherche par tous les moyens à empêcher la vente et poursuit une campagne contre Renzi, le chef d'une organisation criminelle. La dernière séquence du film est devenue célèbre : Bogart, au téléphone avec Renzi qu'il a réussi à incriminer, lui fait entendre le bruit des rotatives, et lui dit : « C'est ça la presse, baby. La presse ! Et il n'y a rien à faire contre ça. Absolument rien ! » Billy Wilder, auteur d'un remake de *The Front Page*, a lui aussi été reporter, quand il vivait à Vienne d'où il était originaire. Dans les dialogues de son film, très fidèle à l'ori-

1. Sur Nellie Bly, représentante du *stunt journalism*, qui, par une espèce de coup de force, fait pénétrer les lecteurs dans des lieux généralement interdits d'accès, voir : Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme*, PUF, 2004, p. 58-74.

ginal, il fait allusion à cette rivalité entre Chicago, New York et Hollywood qui détourne les journalistes de leur profession première. Pour peu qu'ils soient brillants et aventureux, ils sont prêts à passer derrière la caméra ou la machine à écrire des scénarios. « Vous ne rêvez tous que de Hollywood », dit Walter Burns, le rédacteur en chef sans scrupule, aux journalistes réunis dans la salle de presse judiciaire. Pas question, cependant, pour eux, de jouer les stars. Cette perméabilité entre le monde de la presse et celui du cinéma tient plutôt à la zone mitoyenne du *storytelling*. Journalistes, scénaristes et réalisateurs racontent des histoires. Et finalement, il est encore plus excitant (et plus rentable du point de vue économique et de celui de la notoriété) de raconter des histoires au cinéma que dans les journaux. Surtout quand ces histoires sont des histoires de journalistes. C'est là ce qu'a fait, et avec quel brio et quelle ampleur, Herman Mankiewicz, le coscénariste du célèbrissime *Citizen Kane*.

De *Citizen Kane*, classé parmi les douze meilleurs films de tous les temps, et parfois même considéré comme le meilleur, même s'il connut d'abord un échec commercial, on a dit qu'il constituait l'apothéose du *newspaper film*. Il marque la transition entre les comédies des années 1930 et les films noirs qui suivront. Il évoque tous les aspects du journalisme ; il a aussi le génie de poser à la fois des questions existentielles, sur le sens de la vie, le rapport à la vérité, et des questions politiques, sur la dépendance de la presse à l'égard des pouvoirs. Certes Welles a imposé à ce film son esthétique très proche de l'expressionnisme, et son génie dans la

construction temporelle et la gestion de l'espace. Mais Herman Mankiewicz lui a apporté toute son expérience d'ancien journaliste familier des pratiques de William Hearst. Fils d'immigrés juifs venus d'Allemagne, il avait été correspondant à Berlin du *Chicago Tribune*, puis avait collaboré au *New York World*, au *New Yorker* et au *New York Times*, où il avait été critique de théâtre, très porté sur l'alcool, comme Leland, un des principaux personnages du film, joué par Joseph Cotten. Il fréquentait aussi la maison de Marion Davies, la maîtresse de Hearst, qui a également inspiré le personnage de Susan Alexander, la chanteuse dénuée de talent dont Kane prétend fabriquer la carrière. Ami de Ben Hecht, c'est ce dernier qui l'avait persuadé de venir tenter sa chance à Hollywood.

Le cinéma des quarante dernières années a continué de cultiver la proximité entre journalistes et réalisateurs. Kurt Luedke, d'abord rédacteur à la *Detroit Free Press* et lauréat du prix Pulitzer, a écrit le scénario d'*Absence of Malice*, film qui réitère les règles de la morale journalistique. Stephen Koepp, le rédacteur du *Time*, a coécrit le scénario de *The Paper (Le Journal)*. À sa sortie de l'université, James Brooks, le réalisateur de *Broadcast News*, avait travaillé comme grouillot à CBS. Ce sont les souvenirs publiés par les reporters Sydney Schanberg et Richard Boyle qui ont guidé les scénaristes de *La Déchirure* et de *Salvador*. Il existe comme une parenté entre cinéastes et journalistes. Les uns et les autres racontent des histoires vraies comme s'il s'agissait de fictions, et réciproquement. Dans *Tirez sur le pianiste*, François Truffaut faisait chanter à l'un de ses personnages : « La télévision, c'est un cinéma où

l'on peut aller en restant chez soi. » Encore une fois, la frontière entre réalité et fiction se franchit aisément.

À l'épreuve de l'histoire

Cette quasi-osmose entre le milieu du journalisme et celui du cinéma n'a pas véritablement existé ailleurs qu'aux États-Unis. La naissance de la presse moderne et du reportage a trouvé un écho dans la culture populaire en France, par exemple sous la forme du reporter intrépide, prêt à affronter tous les dangers, comme Jérôme Fandor, l'adversaire de Fantomas, Rouletabille ou Tintin. Les aventures de ces héros de feuillets ou de bandes dessinées ont souvent été portées à l'écran. Elles ont par la suite inspiré toute une série de personnages qui n'ont gardé, de la figure du journaliste, que le goût de l'aventure, et des traits souvent farfelus. Ce sont souvent d'éternels adolescents, comme Tintin, avec pantalons de golf. Superman est lui aussi un héros de la culture populaire. Mais il occupe une place particulière. Dans le film que Richard Donner réalise en 1978 à partir de la bande dessinée de Jerry Siegel et Joe Shuster, le timide journaliste Clark Kent, qui se transforme en Superman pour combattre le mal personnifié par Lex Luthor, le dément, est montré au milieu de ses collègues, dans la salle de rédaction du *Daily Planet* où il travaille. Il est amoureux de sa collègue, Loïs Lane, qui rêve de recevoir le prix Pulitzer. On peut envisager Superman comme une métaphore ou plutôt une caricature de ce que l'on attend du travail d'un journaliste, puisque, au moment où le film est

réalisé, on est en pleine période de guerre froide. À Loïs qui l'interroge sur ce qui l'anime, Clark/Superman répond : « Combattre pour la vérité, la justice et servir d'exemple. »

Aux États-Unis, les *newspaper films* posent, en effet, la question de la presse, de sa structure et de son rôle, dans des situations sociales et historiques précises et changeantes. Il y a certes, en toile de fond, une interrogation plus générale sur les frontières qui séparent journalisme et cinéma, depuis la naissance de la presse moderne et du reportage photo. Ces frontières sont parfois floues, on a vu que les professionnels les franchissaient sans peine. Ainsi les « actualités » étaient jadis présentées dans les salles de cinéma avant l'introduction des téléviseurs dans les foyers. Plus récemment, certains journalistes font du cinéma, quand ils considèrent que le journalisme est défaillant. Quand on demande à Michael Moore, ancien journaliste, pourquoi, dans *Fahrenheit 9/11*, il n'a pas directement développé une critique des médias, il répond : « Au lieu d'accuser les médias, je me suis dit pourquoi ne pas montrer seulement Bush sans filtre ? Montrons ces choses qu'on ne voit pas au journal du soir. Les détenus maltraités et humiliés. Je ne les ai toujours pas vus dans des images télévisées¹. » Mais une autre réponse cinématographique à cette paralysie de la presse américaine dans les années qui ont suivi le 11 septembre 2001 et le début de la deuxième guerre

1. Entretien réalisé par Gavin Smith, dans *Print the Legend. Cinéma et journalisme*, Cahiers du cinéma-Festival international du film de Locarno, 2004, p. 196.

contre l'Irak a été donnée par George Clooney. Fils d'un journaliste de télévision, il a rappelé ce que devait être une presse libre et démocratique, dans *Good Night and Good Luck*, film à la fois sobre et nostalgique, tourné comme un des *newspaper films* des années 1930 et 1940, qui décrit les grandes figures du journalisme télévisé à ses débuts que furent Edward R. Murrow et Fred Friendly dans leur lutte contre le maccarthysme.

Dans tous les cas, c'est bien la double question du statut de la presse et de la démocratie que le cinéma américain pose à travers les films de journalisme. Cette question s'est déclinée différemment suivant les périodes. Dans les années qui suivent l'arrivée du cinéma parlant et qui donnent toute la place à des dialogues brillants et souvent fortement érotisés, les journalistes ont à raconter des histoires (*storytelling*) qui passionnent les lecteurs. Pour parler de scandales publics ou privés, de corruption, de tensions raciales et d'inégalités sociales, il leur faut beaucoup d'énergie et de cynisme. C'est ce que montrent les films dans lesquels les journalistes sont souvent des marginaux, portés sur l'alcool, s'asseyant sur les tables, gardant leur chapeau vissé sur la tête en toutes circonstances. La grande dépression n'est pas loin. Le cinéma y répond par le rire et la caricature. Mais, en même temps, ces films et leurs héros protègent les valeurs fondamentales, cultivent nostalgie et espoir dans un monde meilleur.

La décennie suivante doit affronter la question de la propagande fasciste et de la manipulation de l'opinion. C'est dans ce contexte que Welles réalise *Citizen Kane*.

Les comédies de Frank Capra ne parlent pas d'autre chose – notamment sa trilogie *Mr. Deeds Goes to Town* (*L'Extravagant M. Deeds*), *Mr. Smith Goes to Washington* (*M. Smith au Sénat*), et *Meet John Doe* (*L'Homme de la rue*). Dans les histoires que raconte Capra, les individus peuvent résister aux abus des puissants et des riches s'ils trouvent l'aide de bons journalistes qui redonnent vie aux idéaux démocratiques du passé et ne dévoient pas la devise « une presse libre c'est un peuple libre », qui apparaît dans le premier plan de *Meet John Doe*. C'est encore la nostalgie qui domine les films de Capra. Celle de la bonne presse d'antan (les pères sont souvent évoqués), dans les petites villes d'autrefois où l'on était toujours prêt à se battre pour les causes perdues, et surtout pour la vérité. D'une certaine manière, *C'est arrivé demain*, la comédie fantastique tournée à Hollywood en 1944 par le cinéaste français René Clair, un des rares Français à être passé du journalisme au cinéma, traite aussi de la presse de propagande manipulée et manipulatrice. Il raconte l'histoire d'un jeune reporter qui reçoit chaque soir d'un fantôme complaisant le journal du lendemain. Il n'a plus qu'à reproduire les nouvelles et à parier aux courses sur le cheval qui va gagner. Il devient ainsi riche et célèbre. Mais un soir il lit dans le journal la nouvelle de sa propre mort. Il s'enfuit, mais se retrouve là où il devait être à l'heure de sa mort. Comme il s'agit d'une comédie, c'est un inconnu qui meurt, prouvant par là que la presse publie aussi de fausses nouvelles. Derrière le sourire perce l'inquiétude.

