



HAL
open science

Des reporters en plein paradoxe

Denis Ruellan

► **To cite this version:**

Denis Ruellan. Des reporters en plein paradoxe. Sandrine Lévêque; Denis Ruellan. Journalistes engagés, Presses universitaires de Rennes, pp.17-29, 2010, Res Publica. halshs-00730310

HAL Id: halshs-00730310

<https://shs.hal.science/halshs-00730310>

Submitted on 9 Sep 2012

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

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

Des reporters en plein paradoxe Représentations au cinéma (1975-1988)

Denis RUELLAN

Entre 1975 et 1988, une quinzaine de films ont exploré le *reportérisme*¹, la fonction journalistique la plus au contact des actes, des acteurs, des situations, et qui de ce fait est fortement soumise à des tensions identitaires. Le thème fut densément présent dans le cinéma à cette époque précise, bien plus qu'il ne l'a été avant et sans commune mesure avec la période qui suit. On citera notamment *L'Honneur perdu du Katharina Blum*, de V. Schlöndorff (1975); *Profession reporter*, de M. Antonioni (1975); *Les Hommes du Président*, de A. J. Pakula, 1976; *Le Faussaire*, de V. Schlöndorff (1981); *L'Année de tous les dangers*, de P. Weir (1982); *La Déchirure*, de R. Joffé (1984); *Under Fire*, de R. Spottiswoode (1984); *Salvador*, de O. Stone (1985); *Rouge baiser*, de V. Belmont (1986); *Warzone*, de M. Scharfstein (1986); *Full Metal Jacket*, de S. Kubrick, 1987. Durant la même courte période, d'autres œuvres ont mis en scène des personnages qui, sans être reporters, rencontrent des situations proches de celle que vivent les journalistes de terrain: *Missing*, de Costa-Gavras (1982) évoque la position d'un écrivain et cinéaste au moment d'un coup d'État en Amérique Latine; *Good Morning Vietnam*, de B. Levinson (1987) raconte un animateur radio qui découvre la complexité de l'amitié traversée par un conflit de culture au cours de la guerre du Vietnam.

Avant de venir à l'usage que nous faisons de ces œuvres pour penser les rapports entre information et engagement, justifions la démarche, en partant de la définition que H. R. Jauss² donne de l'œuvre: « *comme résultant de la convergence du texte et de sa réception, et donc comme une structure dynamique qui ne peut être saisie que dans ses "concrétisations" historiques successives* ». L'œuvre s'inscrit dans une époque non seulement de production, mais aussi de réception; elle est le fruit de la rencontre entre le propos de l'artiste et un « *l'horizon d'attente social: la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception* », qui est constitué par les normes des publics de l'époque.

1. Néologisme attribué à l'un des premiers reporters de l'histoire, Pierre Giffard. Voir *Le sieur de Va-Partout*, Maurice Dreyfous, 1880. On peut entendre le terme comme mouvement culturel (tels le *réalisme*, l'*impressionnisme*, etc.) ou comme activité spécifique et propre à un groupe. C'est en ce second sens que l'expression est utilisée ici.

2. JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

« Une histoire de la littérature ou de l'art fondée sur l'esthétique de la réception présuppose que soit reconnu ce caractère partiel, cette "autonomie relative" de l'art; c'est pourquoi elle peut contribuer à faire comprendre le rapport dialectique (*Interaktion*) entre l'art et la société – en d'autres termes: le rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont elles sont des éléments. »

La production est dépendante de la réception au sens où elle anticipe des attentes, mais aussi des capacités réceptives. Le propos peut être (et doit, sinon est-ce de l'art?) transgressif par rapport aux normes, mais pour cela il veille à n'être pas en décalage total avec les capacités de réception des publics, sauf à attendre longtemps, ce qui arrive fréquemment.

Indubitablement, l'industrie du cinéma (mondiale, car nous avons des réalisateurs originaires des États-Unis, de France, d'Italie, d'Australie, d'Allemagne, d'Angleterre, du Canada, de Russie, de Chine), à une époque donnée, a tenu un propos original continu sur le reportérisme, et cette récurrence devait correspondre à une réceptivité. Peut-on expliquer ce foisonnement par l'exploitation d'une veine économiquement rentable? Cette hypothèse n'est pas à exclure; la popularité du thème suscitera même quelques œuvres de qualité moindre (*Boat People*, de Ann Hui [1982]; *Le dernier reportage*, de P. Almond [1983]; *Deadline*, de R. Stroud [1988]; *Shooter*, de G. Nelson [1988]). On peut avancer deux autres raisons. La première est que l'industrie cinématographique accompagne une actualité internationale très portée sur les effets de la décolonisation, de la transformation des pays du Sud (théâtre de tous les films sauf deux), des nouvelles régulations internationales. Les années 1970 et suivantes ont été riches en événements forts, le plus souvent violents, que les médias traitaient. Le cinéma y a trouvé matière à scénarii.

Une autre hypothèse est que les créateurs cinématographiques (réalisateurs, scénaristes) expriment, de façon intuitive, fragmentée, personnelle, mais qui par accumulation finit par faire sens, une transformation des interrogations à propos du reportérisme, dont il ressort une conception nouvelle. Dans la perspective généalogique de Michel Foucault³, qui consiste à repérer des *discontinuités* discursives dispersées pour les replacer dans des *suites* de désordre (et de contrôle de l'ordre, par conséquent) qui marquent les transformations, ces films font sens, et même sens anticipé en ce qu'ils sont antérieurs à la grande période de doute du reportérisme, que l'on date (en France) à partir de 1989 (la Roumanie, la guerre du Golfe). Sans doute participent-ils à un nouvel ordre discursif sur le journalisme qui va émerger, sans doute le peuvent-ils parce que leur propos est audible, sinon recevable en totalité. Ce qu'ils avancent est déjà inscrit dans la mémoire des récepteurs, le changement esthétique est possible parce que les normes sont en évolution. Peu avant la période de foisonnement de ces œuvres sur le reportérisme (de 1975 à 1988), deux événements se sont produits, dont on ne mesurera la portée que plus tard, dans les années 1990.

3. FOUCAULT M., *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.

Les *sixties* se sont soldées par deux transformations qui nous intéressent ici : d'une part, une profonde remise en cause du pouvoir politique sur les médias, et de la sujétion des journalistes aux partis ; d'autre part, l'échec de la stratégie états-unienne d'adhésion de l'opinion par un accès très ouvert des médias aux champs de bataille. La même année 1968, en janvier en Asie avec la bataille du Têt qui voit défaite symboliquement l'armée des États-Unis en direct à la télévision⁴, en mai à Paris et ailleurs les campus et parfois les rues se remplissent d'opposants à l'autorité autoritaire, que soutiennent de nombreux médias, hésitant entre engagement et information. Sur les deux théâtres, le reportérisme en fut profondément affecté. En Asie, la bataille signa la fin d'une courte ère d'autonomie des reporters, et le début d'un long et persistant reproche : la guerre sur le point d'être gagnée militairement et perdue par les médias ; s'en suivirent non seulement le strict contrôle des médias en zone de guerre (notamment lors des deux guerres d'Irak), mais aussi une vaste interrogation sur la place des journalistes dans ces situations de conflit, qui traverse l'ensemble du corpus de films. En France, Mai 68 eut un effet dual et contradictoire : les rédactions, de l'ORTF et de l'AFP notamment⁵, saisirent le mouvement pour secouer le joug politique, en faveur d'une plus grande autonomie professionnelle, distante des autorités (gouvernementales et organisationnelles) ; si certains journalistes s'investirent politiquement dans le conflit, beaucoup choisirent d'agir par leur métier, de s'impliquer par une information neutre vis-à-vis des parties. Une certaine dépréciation du style engagé de journalisme s'installa, mais elle fut immédiatement suivie, quand le conflit de rue fut apaisé, par de sévères règlements de compte (nombre de journalistes furent évincés pour l'autonomie qu'ils revendiquèrent). À peine résolue par le choix de la neutralité, la question de l'engagement fut violemment remise en scène, et elle n'a cessé depuis de faire son chemin, par le discours cinématographique notamment.

Voilà pour le cadre et la démarche. Dès lors, que disent les films ? En résumé, que le reportérisme capable de neutralité est chimère, voire tromperie. Le cinéma fait le deuil d'une vision mécanique du reportérisme opposé à la corruption et au mensonge, que l'on trouve par exemple dans *Le Mur invisible*, d'E. Kazan, 1947 ; de ce fait d'ailleurs, il ne s'intéresse pas au double inversé de ce parangon de vertu qu'est l'écrivain véreux, parfaitement illustré par *Le Grand chantage*, de A. Mackendrick, 1957. Ni bons ni méchants, les journalistes reporters des films sont dans un autre rapport entre le bien et le mal : ils ne cherchent qu'à bien faire, et ce bien est profondément paradoxal, tellement qu'ils ne peuvent obéir qu'en désobéissant. Nous reprenons ici la définition du paradoxe, ou double contrainte, telle que Paul Watzlawick⁶ l'applique aux problèmes de construction identitaire : « *un individu est exposé par une personne qui compte pour lui à des injonctions qui à la fois exigent et interdisent certaines actions* ». Watzlawick donne des exemples

4. SHEEHAN N., *L'Innocence perdue*, Le Seuil, 1990.

5. LAGNEAU E., LÉVÊQUE S., « Les journalistes dans la tourmente », in PUDAL B., GOBILLE B., MATONTI F., DAMAMME D., *Mai Juin 68*, Les Éditions de l'atelier, 2008.

6. In WINKIN Y., *La Nouvelle communication*, Le Seuil, 1984.

d'injonctions d'un parent à un enfant, qui sont de l'ordre du « Fais ce que je dis, pas ce que je voudrais que tu fasses », soit deux injonctions inconciliables. Certains exemples de Watzlawick montrent une hiérarchie entre les valeurs, l'une étant plus morale que l'autre, qui appuie sa thèse sur la situation profondément impossible pour le sujet qui ne désobéit pas seulement à un être cher, mais aussi à ce qu'on lui a inculqué (par exemple, une jeune fille que sa mère a mise en garde contre les laideurs du sexe et à qui la même mère demande de se rendre « populaire » auprès des garçons). Watzlawick cite un autre cas : une mère qui veut que son fils soit un citoyen en règle et un casse-cou ; ici, il y a non seulement égalité des injonctions, mais aussi des valeurs. C'est ici que se situe notre intérêt.

En effet, les films de la période considérée ont en commun d'analyser le journalisme comme une pratique paradoxale confrontée à une série de tensions entre des valeurs toutes importantes et d'autant moins faciles à concilier. L'idée d'appliquer la notion de paradoxe au journalisme a été travaillée par N. Pelissier⁷ ; néanmoins, nous ne partageons pas l'usage qu'il en fait ; son intuition heuristique n'est pas assez exploitée car elle en reste à de grandes oppositions très classiques qui ont souvent bloqué les chercheurs en communication : (la loi et la morale, la connivence et la déconnexion, la soumission et la sanction, l'objectivisme et le subjectivisme), et qui nous semblent d'ailleurs plus relever de la contradiction que du paradoxe. Une contradiction est soluble par un choix ; un paradoxe non ; une tension paradoxale fait que tous les choix sont bons *et* mauvais, au sens où il est impossible de choisir entre deux injonctions puisque l'obéissance à l'une est une désobéissance à l'autre. Pelissier avance néanmoins une proposition séduisante : le paradoxe, c'est le système. Dont nous repartons pour construire notre propre proposition : être journaliste, c'est être pris dans un réseau d'*engagements* tous vertueux et impossibles à réserver, impossibles à respecter exclusivement. Tout est alors affaire d'ajustement afin de concilier les inverses par le réglage des positions, afin de parvenir à la détermination des attitudes par le choix du degré entre deux pôles inconciliables et inséparables.

Nous introduisons ici le terme d'engagement, car c'est là que le lien avec la thématique de l'ouvrage se noue. En effet, les films ont en partage la même interrogation : que veut dire s'engager dans ce métier, et comment peut-on réaliser ce dessein qui semble inséparable de la nature même de l'activité. Être journaliste, selon le cinéma, c'est faire un métier qui implique, qui habite, qui concerne, et donc qui engage. À quoi, sachant qu'une des valeurs du métier est la neutralité ? Comment être engagé quand on attend de vous le retrait ? S'engager pour quoi, ou pour qui ? Sait-on à quoi il est bon de s'engager ? Est-ce une vie de s'engager ?

Du corpus de quinze films, nous avons tiré qu'ils font apparaître sept paradoxes, que nous avons exprimés par des couples de termes et illustrés chacun par une œuvre en particulier pour les besoins de l'exposé. Certes ces paradoxes sont présents dans plusieurs films, et plusieurs dans telle ou telle œuvre, mais

7. PELISSIER N., « La surexposition aux paradoxes pragmatiques : force ou faiblesse de la profession journalistique », in LE BŒUF C., *Rencontre de Paul Watzlawick*, Paris, L'Harmattan, 1998.

sept fictions traitent particulièrement d'une tension que nous avons retenue dans notre typologie :

- *Magistère-Miroir*. Le journaliste œuvre-t-il pour sa conviction ou pour son public ?

- *Implication-Indifférence*. Peut-on rester à la lisière du monde que l'on observe ?

- *Contact-Distance*. Quelles relations et pour quelles fins ?

- *Doute-Certitude*. Quel usage faire du doute ?

- *Pro-Privé*. Peut-on être professionnel et respecter ses proches ?

- *Soi-Autre*. Existe-t-on quand son métier est de parler des autres ?

- *Survie-Vie*. Vit-on pour ou par les autres ?

Magistère-Miroir

L'affaire du Watergate, qui conduisit à la démission en 1974 du Président des États-Unis Richard Nixon, est le cadre dans lequel le film *Les Hommes du Président*, d'Alan J. Pakula (1976), examine la thèse de l'indépendance de la presse au nom de l'intérêt public. L'œuvre est, de prime abord, tout à la gloire du reporter : par le courage d'une enquête responsable, il dénonce la corruption des principes démocratiques par les plus hautes instances du pouvoir. Le journalisme est le défenseur, par excellence, de l'intérêt public, qu'aucune autre institution (le Sénat, les commissions d'enquête) ne parvient à (ou ne veut) protéger ; il parle même contre le public, puisque l'enquête journalistique se déroula alors que Nixon était réélu triomphalement, après un premier mandat apprécié. Le journalisme est ainsi doublement contre.

La dualité des forces est constamment illustrée, elle est le centre du propos. Deux jeunes journalistes mènent pour le compte d'une institution médiatique, le *Washington Post*, une enquête fouillée et de ce fait responsable. Le film insiste sur cet écart : l'inexpérience des reporters à qui confiance n'est donnée qu'avec parcimonie et progressivité, par des chefs de rédactions soucieux de précision, d'argumentation, de pertinence, au nom de la réputation du journal d'une part, de l'intérêt national d'autre part. La mise en scène de l'écart entre jeunesse et expérience sert ce propos : le reporter réalise sa mission publique parce qu'il est à la fois fougueux, éternellement passionné et engagé, et néanmoins réfléchi, toujours posé et distancé. L'écart signifie ainsi deux temporalités : l'urgence de l'actualité journalistique, et la tempérance de l'institution médiatique, son inscription dans un temps long. La gestion de l'écart entre ces deux modalités temporelles de l'engagement signifie que le projet du journalisme se situe entre deux exigences : être son propre maître, défendre son propos indépendamment de toute attente, d'une part ; répondre à une attente, qui construit l'horizon dans lequel se situe le propos, d'autre part. C'est là la tension entre *magistère* et *miroir* : le journal est à la fois indépendant en ce qu'il n'a pas à justifier de son propos dans l'espace démocratique, il décide de ce qui doit être dit ; et il est dépendant en ce que la tempérance de ce propos est conditionnée par sa réception par un

public, il répond à ce que l'on veut qu'il dise, à un marché (des idées et des biens qui les diffusent).

Rétrospectivement, on peut penser que le propos des *Hommes du Président* était un peu naïf, depuis que l'on sait par qui les deux journalistes ont été informés. La révélation trente ans plus tard que la source principale, dite Gorge profonde, était le numéro 2 du FBI dont les motivations étaient au moins en partie personnelles (se venger d'avoir été écarté par Nixon), rappelle que l'indépendance du média (qui est manipulé en même temps qu'il manipule) et du public (au nom duquel on manipule) est chimère. Néanmoins, le film dépasse cette vision primaire en ce qu'il suggère souvent que la gestion de cette double exigence entre *magistère* et *miroir* induit des tensions fondamentales et irréductibles: la distance avec les sources, l'empathie vis-à-vis de certains acteurs, le doute du bien-fondé de la démarche, l'investissement personnel du journaliste dans sa profession... En ce sens, ce film en annonce d'autres.

Implication-Indifférence

Under Fire, de Roger Spottiswoode (1984), aborde la question du niveau d'implication compatible avec le rôle du journaliste observateur d'un conflit social (ici avec des dimensions militaires); cette question traverse pratiquement tous les films analysés, mais elle est ici le thème central. Il le fait directement par le récit d'une situation professionnelle (la révolution sandiniste au Nicaragua en 1979), et aussi à travers une métaphore, celle d'un amour qui se construit entre deux journalistes: faut-il s'engager, ou comment ne pas aller trop loin sans perdre son identité (de reporter, de voyageur).

L'indifférence est propre à une manière de se mouvoir dans un espace indéfini (« Je n'ai jamais eu aucune valise. Je n'ai rien à brûler »), un détachement des causes qui conduisent le reporter à un endroit précis (« Je vais au Nicaragua avec toi. On m'a dit que c'est une gentille petite guerre et un bon hôtel. » « J'en ai rien à foutre des paysans, ce que je veux c'est des informations pratiques. – Eh bien, il y a deux sortes de bière, la Tona et la Victoria. »). L'indifférence n'est pas une absence de point de vue sur la situation, mais la position de refus de transformer cette analyse en action, qu'illustre un dialogue entre un prêtre et journaliste: « Le gouvernement m'accuse de connaître Rafael. – Les gouvernements se trompent toujours. Qui êtes-vous? – Journaliste. Je voudrais trouver Rafael aussi. – Dans quel camp vous êtes? Je ne suis dans aucun camp, je prends des photos. – Aucun camp?... Rentrez chez vous. » L'indifférence est l'attitude communément partagée par les journalistes. Le problème n'est pas tant d'y déroger que de se dérober à la révélation aux pairs, la faute suprême est le mensonge. Deux situations l'évoquent: quand le photographe et la reporter radio ne parviennent que tardivement à dire à leur collègue qu'ils ont fait une photo truquée par adhésion à la cause « C'est dégueulasse d'avoir menti, mais cela peut se comprendre »; quand l'un (ex-compagnon) demande à l'autre (nouvel amant) s'il a trahi leur amitié en se liant à la reporter, s'ils l'ont trompé.

L'implication est ainsi un manquement à deux règles de sociabilité professionnelle. D'une part, se mêler au monde: « Tu n'as pris aucune photo après que cela soit fini. – Aucune photo... Nom de Dieu, j'ai ramassé le fusil... Est-ce que tu sais ce qu'il nous arrive? – Oui, je sais... » « Tu veux que je rentre en disant que j'ai raté le scoop du siècle [...] ou tu veux que je dise que nous avons aimé ces guérilleros parce que leur cause était... – Sympathique. – Oui, sympathique... Mon Dieu, qu'est-ce qu'on fait ici... » D'autre part, agir sur le monde: les reporters sont sollicités pour réaliser une photo truquée qui aura d'importantes conséquences sur l'histoire politique, ils y résistent (« Mais je suis journaliste. – Cela n'a rien à voir avec le journalisme. J'estime que notre peuple a perdu assez d'hommes comme cela »), puis s'y soumettent: « Je crois que j'avais fini par voir un peu trop de morts. Somoza est un tueur. Je croyais que la guerre allait finir. »

À mesure du récit, l'indifférence finit par être un manquement à l'humanité (ne pas dénoncer un assassin lui permet de continuer à tuer) et la raison d'être du professionnel (quand il se fait manipuler par des agents qui lui volent des photos). L'implication est l'issue puisqu'il est vain de demeurer indifférent. Un reporter dit à protagoniste: « Vous avez choisi le mauvais côté ». Entre eux: « Tu penses qu'on est tombé trop amoureux? – Et je recommencerai. » Le « trop » et le futur disent la situation paradoxale entre les deux termes, implication et indifférence.

Contact-Distance

Par le récit d'un reportage lors d'événements politiques très violents au Salvador en 1982, le propos du film *Salvador*, d'Oliver Stone (1985), est le rapport de proximité que le reporter entretient avec son environnement (ses sources, mais aussi ses proches), thème omniprésent dans les films, ici particulièrement traité. La proximité y prend quatre dimensions. L'expérimentation de la vie: « Je connais la vie, moi. Parce que je les expérimente les choses en étant journaliste, je suis en contact avec la réalité »; le reporter revendique de connaître la vie parce que son métier l'y conduit. La proximité par les liens personnels qu'il tisse: sa relation avec une femme salvadorienne, l'implication politique et sociale que cela induit quand il faut défendre le frère de celle-ci, et quand il négocie un laisser-passer pour emmener sa famille aux États-Unis. La proximité avec des protagonistes pour se mouvoir dans son territoire de travail: les groupes paramilitaires, les défenseurs des droits de l'homme, les guérilleros dans la montagne, les ONG, les services américains. La proximité avec le danger, la mort, qu'exprime un photographe: « Faut aller très près si tu veux avoir la vérité. Si tu vas trop près, tu meurs. »

La proximité n'est donc pas une question d'engagement dans ce cas, puisque le reporter s'approche de tous les bords; il a des convictions (qui sont exprimées dans le dialogue à l'ambassade: il croit à l'Amérique, à ses valeurs, et pense que c'est une mauvaise politique que s'engager tel que le fait le gouvernement Reagan en soutien aux mouvements d'extrême droite), mais elles ne sont pas la cause

de son attitude; le récit de sa vie privée vient souligner qu'il n'est pas engagé (il est très inconséquent avec les autres et lui-même). Sa proximité tous azimuts est plutôt la condition de l'exercice de son métier: pour agir (obtenir des informations), il est proche de tous, sans pour autant établir une relation de contact puisqu'il apparaît constamment comme peu fiable. Un militaire américain définit leurs rapports: « Qu'est-ce que cela va me rapporter de vous brancher sur ce coup-là »; le défenseur des Droits de l'homme fait de même: « Je ne suis pas une agence de voyage pour les reporters. [...] Il y a dix mille disparus, et tous les jours la liste augmente, et toi tu me parles d'une bonne presse! »

Dans certaines scènes, ce film est une caricature du reportérisme (le conflit avec la journaliste de TV, la scène du charnier et sa suite avec l'avion), mais montre que le seul engagement que prend le journaliste est avec son métier, au risque de se perdre (personnellement et professionnellement). Il ne magnifie pas le journaliste, n'en fait pas un héros pétri de rigueur, de précision technique, de confiance en son rôle social. Le film est donc un doute sur la position du journalisme comme métier: entre distance et contact, le reporter n'est proche de personne (pas d'engagement) et relié à tous (il tire ses informations de tous sans discrimination). La position est paradoxale puisqu'il est ainsi dans le contact et dans la distance, sans être ni dans l'un ni dans l'autre; il ne peut être ni (trop) proche ni (trop) distant, et c'est pourquoi il se perd lui-même.

Doute-Certitude

Le récit du *Fausseur*, de Volker Schlöndorff (1981), est celui d'un reporter qui doute. Comme dans *Profession Reporter* (voir ci-après) c'est l'imposture de l'observateur qu'il analyse, mais pour finalement aboutir à une autre conclusion: l'imposture est de prétendre comprendre le monde sans accepter d'y participer, de s'y fondre et de s'y engager. Le récit se produit entre deux moments de la vie personnelle, un départ en reportage au Liban qui annonce une séparation conjugale, et un retour qui conclut un abandon du métier et un choix familial. Le renoncement n'est pas contraint (comme dans *L'Année de tous les dangers*, voir plus loin), mais le résultat d'un choix graduellement pris.

Le doute est celui de sa propre vie, et de sa lucidité par rapport à l'erreur. « Je n'ai pas peur de fausser ma vie. J'ai seulement peur de prendre cette vie faussée pour la vraie vie, une longue transformation qui aurait cessé de m'effrayer. Je préférerais voir couler mon propre sang et ne plus rien dire, jamais. » Le doute est celui de sa capacité à observer: le monde ou lui-même. « Que faut-il noter, qu'est-ce qui compte? Les faits, toujours les mêmes faits, ou ma peur, la certitude soudaine de mourir à l'instant et en même temps l'impression d'être invulnérable. » « C'est un excellent photographe, il ne voit que ce qu'il y a à voir, il n'est pas torturé par le doute comme moi. » Il doute de son rôle. « Il faudrait que je sois partout, que je rende compte de chaque incident, c'est pour cela que je suis ici; je n'ai qu'un devoir: regarder. Pas pour le lecteur dont je n'ai rien à foutre, mais il y a une autre exigence » (suivent des visages d'enfants tristes ou jouant à

la guerre). Il doute de sa posture. À lui-même : « Tu n'es qu'un faux jeton, tout ce que tu fais, c'est de la diversion. Aussi concret tu sois, ça reste de la diversion. » « Des morts par centaines, l'horreur traduite en chiffres. Un geste d'épouvante. Mon horreur reste celle d'un monsieur venu d'Allemagne. » Il doute enfin de pouvoir dire ce qui est et ce qui est attendu vraiment : « Ce que je ne peux pas écrire, toute l'effervescence guerrière, les foyers de guerre individuelle, les bouffées de haine et de peur qui guettent un public déchaîné, qui en a assez de l'amour de son prochain, qui veut aussi débarrasser Dieu de toutes ces créatures à son image, qui veut libérer la terre et le ciel de lui-même. »

Ces doutes ne seront finalement levés que par son implication dans la réalité, sa participation par les actes, à la fin d'un long processus dubitatif qui l'a conduit à penser l'inutilité de son identité d'observateur. Passer de l'autre côté, devenir acteur, lui permet de se révéler à lui-même et de sauter le pas. Sur le chemin du retour : « Bien des choses ne me concernent plus, c'est pourquoi je peux t'écrire l'esprit léger et détaché. Je vais travailler dur, je ne sais pas encore à quoi. Peut-être étais-je simplement tombé malade. Je n'ai plus de raison de partir, au contraire, j'ai même une satisfaction. Je ne me contente plus de m'indigner devant la crapulerie humaine, j'en fais partie. Enfin, j'y suis mêlé. J'ai désespérément souhaité la mort d'un autre. » Dans une scène confuse, il a tué un homme.

Le paradoxe est, entre doute et certitude, que douter du doute est une façon d'aller vers la certitude. Le reportérisme est par essence un doute, en douter et sortir de lui est aller vers soi, et la compagne que le reporter retrouve à la fin.

Pro-Privé

Racontant l'itinéraire d'un journaliste peu expérimenté envoyé comme correspondant radio et télé dans un pays pauvre en période prérévolutionnaire (l'Indonésie en 1965), *L'Année de tous les dangers*, de Peter Weir (1985), pose la question de l'engagement dans la vie professionnelle par la mise à contribution de ressources personnelles (ses relations affectives, des collaborateurs proches). Deux personnages illustrent le paradoxe entre l'engagement professionnel et l'investissement privé : un journaliste expérimenté qui ne croit plus à la mise à distance de ses convictions et multiplie les actions directes tout en désinvestissant son métier ; et un jeune journaliste qui emprunte le registre privé pour une réalisation professionnelle qu'il situe comme une nécessité publique : « Je pars du principe qu'on a tort de penser aux grands problèmes de la vie. Il faut faire ce que l'on peut pour soulager la misère qui est devant soi et ajouter sa lumière au sein des lumières [...] », dit l'expérimenté. « Nous n'avons pas le droit d'être partie prenante », croit savoir le plus jeune...

L'investissement professionnel est une condition de la réalisation personnelle du jeune correspondant. Ne parvenant pas à obtenir des informations, il s'insurge : « Que voulez-vous que je fasse, que je me suicide ? Dix ans que j'attends cela. Si je ne m'en sors pas, ils vont me recoller aux dépêches à Sydney. Enterrement de 1^{ère} classe. » Il y a disjonction du professionnel et du privé.

L'expérimenté écrit : « Tu es capable de trahison [...], tu abuses de ton pouvoir de journaliste, tu prends le goût du risque, tu échafaudes des barrières autour de toi en défiant ta carrière et en vouant tes amitiés au provisoire pour qu'elles n'entraient pas cette carrière. Pourquoi ne peux-tu pas te donner, pourquoi ne peux-tu pas apprendre à aimer ? » Le désir d'engagement public vient avec l'expérience qui détourne les yeux de soi : « On se retrouve presque tous enfant quand on pénètre dans les taudis d'Asie. Hier soir, je te regardais réarpenter l'enfance, avec ses extrêmes bien tranchés, le rire et la misère, la couleur locale et le sinistre, la ville de poupée et la cité de la peur... » L'usage des ressources privées devient une condition de cette réalisation personnelle qui se confond avec le professionnel. L'expérimenté « fait des fiches [d'information] sur les gens qu'il aime » : « Là, dans l'intimité de la page, je suis le maître, comme je suis le maître dans la chambre noire où je pousse mes clichés qui ondulent dans le bain magique. Je bats comme un jeu de cartes les vies que je croise. » L'entourage du jeune journaliste tend à résister à cet usage du registre privé, ou à l'utiliser ; les amitiés le manipulent, pour le protéger personnellement et/ou pour le contraindre professionnellement. Il reçoit une info de son amante : « En te disant cela, je ne te livre pas le plus fantastique des scoops, je veux te sauver la vie. [...] tu n'as pas le droit d'utiliser cela [l'info]. – Alors il ne fallait pas me la donner. » L'expérimenté lui reproche de ne pas privilégier sa relation personnelle : « J'aurais renoncer au monde pour elle [Jil] alors que toi tu ne renonces pas à une chronique. [...] Je t'avais donné Jil et maintenant je te la reprends [...] C'est moi qui t'ai donné à voir, c'est moi qui t'ai fait appréhender la vie de ce pays. [...] Tu es ma création. »

Le film conclut sur un double échec. L'expérimenté tend à agir par des actes de plus en plus radicaux, et néanmoins inefficaces ; il finit par mourir. Le jeune exploite au maximum l'espace de légitimité que lui confère son statut pour faire son métier, que tout son entourage proche cherche à contraindre, il finit par fuir. Il n'y a pas de voie médiane entre un engagement professionnel et un accomplissement personnel.

Soi-Autre

Le thème du film *Profession Reporter*, de Michelangelo Antonioni (1975), est l'identité de celui qui n'existe que par la rencontre de l'autre. Un reporter, dont on va lire la vie en *flash-back*, ne parvient plus à être lui-même, à avoir un intérêt pour sa propre vie, et profite d'un hasard pour prendre l'identité d'un autre. La perte d'identité et l'emprunt d'une autre trouvent origine dans l'impossibilité de dire « je », dans l'incapacité d'être soi pour engendrer une relation à l'autre. Le paradoxe est dans l'obligation de rencontrer l'autre pour exister professionnellement et d'intrinsèquement disparaître dans cette rencontre.

Le désintéressé d'autrui pour ses projets, son incapacité à tourner à son profit leur existence, en plein Sahel, le reporter est incapable de nouer des contacts, il est fui ou ignoré par tous, qui n'ont aucun intérêt à lui. Il s'en plaint à un voyageur occidental comme lui : « J'ai essayé d'approcher deux types. Merde, ça

aurait pu leur faire du bien de me parler. Mais non, ils ne me croient pas, c'est évident. – Eh oui [...], vous travaillez avec des mots, des images. Ce sont des choses fragiles. Moi je viens avec des marchandises, des choses concrètes, et ils me comprennent tout de suite. » Son « détachement » est une valeur professionnelle par laquelle on le définit, mais elle le fait disparaître, elle le nie en tant que personne. Son épouse, après l'interview d'un dirigeant africain, lui souligne: « Tu t'engages dans des situations réelles, mais tu n'as pas de vrai dialogue. Pourquoi ne lui as-tu pas dit qu'il était... – Un menteur. – Oui. – Je sais, mais ce sont les règles. – Ça ne me plaît pas que tu les suives. » Le reporter ne perçoit pas qu'il est tant dans la quête de lui-même, dans une prise en compte par l'autre, qu'il ne parvient pas à le questionner. Un jeune Africain impliqué dans un conflit politique lui révèle: « Je suis en mesure de donner des réponses satisfaisantes à toutes les questions que vous posez. Mais je doute que vous compreniez que de telles réponses ne vous éclaireraient pas. Vos questions sont bien plus révélatrices sur vous-même que mes questions le seraient sur moi. » (Il retourne la caméra vers le reporter). Cet autre, inconnu, est aussi celui à qui le reporter destine son travail, qui justifie son existence, et qu'il ne voit pas: « Qu'est-ce qu'il y a de l'autre côté de la fenêtre? Des gens qui croient ce que vous écrivez, et pourquoi? Parce que cela répond à leur attente, et à la mienne, ce qui est pire... »

Le sentiment d'imposture conduit le reporter à se fondre dans la vie d'un autre, un marchand d'arme. Il quitte tout, mais ce changement le conduit à découvrir que c'est sa vie propre qui est un non-sens, que voir le monde par un autre ne change rien à ce qu'il est lui-même; il le dit en évoquant l'histoire d'un aveugle qui recouvre la vue à quarante ans.

« Au début, il a été grisé, surexcité, les visages, les couleurs, les paysages. Ensuite tout a commencé à changer, le monde était plus médiocre qu'il ne l'avait imaginé. Personne ne lui avait dit combien il y avait de saleté, de laideur. [...] aveugle, il avait l'habitude de traverser les rues seul avec une canne. Après avoir recouvré la vue, il s'est mis à avoir peur, il a commencé à vivre dans l'obscurité, ne plus quitter sa chambre. Après trois ans, il s'est suicidé. »

Le reportérisme est une *in-posture*, que décrit la scène finale: alors que la caméra fait un panoramique sur la vie (place du village), se déroule un meurtre incompréhensible, d'un être que personne ne connaissait vraiment, qui s'était perdu lui-même à force de parler des autres en s'ignorant, et que l'on tue pour un autre. Comme l'aveugle, il découvre son non-être.

Survie-Vie

Full Metal Jacket, de Stanley Kubrick (1987), ne traite pas de journalisme, mais il met en scène un jeune Marine engagé au Vietnam, en 1968, au moment de la bataille du Têt, affecté à la rédaction de la revue de l'armée des États-Unis *Stars and Stripes*. Le sujet est le processus d'engagement, de l'apprentissage du métier guerrier à la réalisation de soi comme combattant impliqué. Il montre

comment la conscience est formée progressivement, non pas seulement par un endoctrinement, mais par les choix pour survivre à la guerre, et s'y réaliser.

Le personnage central n'est pas confronté à une situation paradoxale, mais raconte une contradiction de fond. Formé à bon niveau, il affiche des positions pacifistes (un badge de paix, des attitudes contre la violence des procédés de formation) ; il est aussi lucide sur le sens du conflit (« T'excite pas trop Rafterman, c'est que du business ») ; reporter, il affecte ironie et distance. Néanmoins, sur le terrain, il est amené à tuer et ne le refuse pas. Cette contradiction est exprimée par la présence du badge sur sa veste et d'une inscription « Né pour tuer » sur son casque, que remarque un gradé, auquel il répond : « Disons que c'est pour moi quelque chose comme la dualité de l'être, mon Colonel, le truc de Karl Young. »

Le film est une triple dénonciation. D'une part, d'un système qui produit des machines de mort, ces Marines dont le sergent dit au début : « Si vous survivez à mon instruction, vous deviendrez une arme, [...] un prêtre de la mort implorant la guerre. Mais en attendant ce moment-là, vous êtes des vomis. » D'autre part, de l'inconsistance de la résistance de ceux qui, comme le personnage central (surnommé Guignol), pourraient s'opposer à cet embrigadement avec leurs outils d'analyse, et ne le font pas, laissant les engagés des classes populaires (incarnés notamment pour le surnommé Baleine) livrés à la violence (Guignol tente de convaincre Baleine que son acte de rébellion va les conduire « dans un monde merdique », celui-ci répond que, lui, il y est déjà). Enfin, de l'absence de cohérence de conscience des mêmes. Au Vietnam, Guignol a une affectation protégée, il fait le malin quand il est facile de dénoncer la propagande de l'armée, mais il ne s'oppose pas devant une situation de meurtre (dans l'hélicoptère).

L'œuvre veut ainsi souligner que l'engagement est affaire locale, temporelle, contextuelle. Les engagés ne sont pas là par conviction politique (la plupart ne comprennent pas pourquoi ils remplacent l'armée sud-vietnamienne, dont ils reprochent l'apathie). Ils ont au contraire des raisons personnelles : « Si je crois que l'Amérique a sa place au Vietnam ? Ben, j'en sais rien... moi j'ai ma place au Vietnam, ça, je le sais. » ; « Tu crois que c'est pour la liberté que l'on butte du Viet ? [...] S'il faut que je me fasse péter les valseuses pour un mot, ce sera pour "crack boum hue" » ; Guignol finit par révéler sa vraie motivation : « J'voulais voir l'exotisme du Vietnam [...], parler à des gens intéressants, enrichissants de part leur culture ancestrale, et les tuer. J'voulais être le premier gars de mon immeuble à avoir un mort certifié. » L'engagement est ainsi profondément égoïste ; dans la scène finale après le combat, on entend le personnage central : « Je vis dans un monde merdique, ça oui, mais je suis vivant, et je n'ai plus peur. »

Le film dénonce le journalisme en soulignant l'inconsistance de sa position, un regard trop extérieur et protégé pour être utile, au monde comme à soi. Il avance au contraire que l'engagement est la seule voie de survie, et de réalisation de l'être, jusqu'au meurtre, vision aussi défendue par *Le Faussaire*.

L'essai de typologie de paradoxes auquel nous nous sommes livré aboutit à dire que l'engagement, tel qu'il est compris par ces films de fiction, ne se résume pas au débat bipolaire et contradictoire entre disparition du médiateur et propa-

gande de l'acteur. L'engagement est au cœur même du métier, son exercice ne donne pas le choix à celui qui s'y projette : les relations que l'on noue avec les protagonistes, le lien qui se tisse nécessairement avec l'histoire en train de se faire, le rapport aux proches, la place des valeurs, sa propre vie, et même sa survie, tout est question d'engagement, quoique le journaliste décide il s'implique, il s'engage. Et comme il apparaît impossible de ne s'engager que par un terme, de n'élire qu'un pan des paradoxes (décision que plusieurs films analysent, pour en souligner l'échec ; voir notamment *Le Faussaire*, *L'Année de tous les dangers*, *Profession reporter*), le reportérisme apparaît, en fiction, comme la conciliation douloureuse d'options inséparables, un entre-deux localisé selon des réglages propres à chaque individu, à chaque situation.

L'engagement est le système, il n'est pas le problème. Le problème, c'est de croire que l'on puisse être journaliste sans s'engager : dans son métier, dans l'histoire, dans la vie des autres, dans des relations plurielles, dans sa vie, la coexistence de toutes ces facettes exigeant des ajustements fins et toujours particuliers.

