

Denis Ruellan

*Le Journalisme*  
*ou*  
*le professionnalisme du flou*

-----

Collection « Communication, médias et sociétés »

Presses universitaires de Grenoble  
BP 47 – 38040 Grenoble cedex 9  
Tél. : 04 76 82 56 52 – pug@pug.fr / www.pug.fr

## Chapitre 1

# Mythologies du journaliste

Le journaliste est un des personnages les plus investis par le cinéma mondial. Depuis les années 1920, la presse constitue un terrain d'inspiration majeur et les représentations n'ont pas manqué : écrivain à la botte, détective corrompu, défenseur intrépide de la justice, pourfendeur des ennemis de la démocratie, rarement les gens de presse ont été représentés de manière un tant soit peu neutre.

Si l'enquêteur de faits divers, le chroniqueur politique, le localier, le présentateur du journal télévisé ont été souvent mis en scène, le personnage du reporter à l'étranger est plus récent. On se souvient d'*Aventure en Birmanie* (1945) de Raoul Walsh et de *Vivre pour vivre* (1967) de Claude Lelouch, mais il faut attendre le tournant des années 1970-1980 pour que ce reporter international devienne le sujet de la plupart des films portant sur le monde de la presse. Ainsi, en s'attachant à ce personnage particulier de l'activité du journalisme, le cinéma va profondément en modifier le stéréotype : en effet, qu'il soit intègre ou corrompu, victime ou chasseur, manipulé ou manipulateur, bref bon ou méchant, le journaliste à l'écran a, le plus souvent, été doté d'une personnalité faite de certitude de son rôle social, de confiance en lui, de rigueur du comportement, de précision technique ; *Bas les masques* (1952) de Richard Brooks, et *Les hommes du président* (1976) d'Alan J. Pakula, sont des exemples parfaits de cet esprit.

Or, le stéréotype nouveau, dessiné depuis une quinzaine d'années, est à l'opposé de cette représentation élémentaire : le reporter moderne

est habité par le doute ; quand il interroge le monde qu'il veut comprendre, c'est sur lui-même qu'il finit par tourner les questions ; son univers personnel et professionnel apparaît de plus en plus flou, à l'image du réel qui le cerne.

En témoignent douze films qui mettent en scène comme héros un ou plusieurs journalistes reporters en mission à l'étranger : *Profession : reporter*, de Michelangelo Antonioni (1975) ; *Le faussaire*, de Volker Schlöndorff (1981) ; *Missing*, de Costa-Gavras (1982) ; *L'année de tous les dangers*, de Peter Weir (1982) ; *Boat People*, de Ann Hui (1982) ; *Le dernier reportage*, de Paul Almond (1983) ; *La déchirure*, de Roland Joffé (1984) ; *Under Fire*, de Roger Spottiswoode (1984) ; *Salvador*, de Oliver Stone (1985) ; *Warzone*, de Michael Scharfstein (1986) ; *Deadline*, de Richard Stroud (1988) ; *Shooter*, de Gary Nelson (1988).

#### LE STÉRÉOTYPE IMMÉDIAT

De prime abord, le reporter à l'écran est sans surprise : un homme, plutôt jeune, intrépide, menant une vie dissolue faite d'alcool, de tabac, de rencontres amoureuses sans lendemain. Sans attache affective, il parcourt la terre au gré des événements. Jeune, il annonce, péremptoire : « C'est pour cela qu'on est là (...), pour se faire presque tuer. » (*Shooter*, de Gary Nelson, 1988.) Plus âgé, fatigué et déçu : « On achèterait une belle maison à Long Island et on brûlerait nos valises. » (*Under Fire*, de Roger Spottiswoode, 1984.)

La fuite sentimentale est une raison majeure de voyage pour les – rares – reporters qui ont construit une relation (mariage ou enfant) : dans *Profession : reporter* (de Michelangelo Antonioni, 1975), le héros fuit sa femme, dans *Le faussaire* (de Volker Schlöndorff, 1981) ses problèmes de couple, dans *Shooter* une promesse de mariage, dans *Salvador* (de Oliver Stone, 1985) une séparation orageuse, etc. Bref, les héros sont romantiques à souhait. Des battants au cœur battu.

Pour représenter l'univers professionnel des reporters, les scénarios utilisent au départ les classifications les plus grossières. Presque tous choisissent de camper le décor et les personnages de manière extrêmement simpliste, pour mieux les faire évoluer par la suite. Les rôles de journalistes sont répartis en quatre catégories : les rigoureux, les casse-cou, les corrompus et les idéalistes.

Les rigoureux sont les journalistes les plus âgés qui vont, au cours de l'action, servir de référence et de garde-fou, pairs et pères spirituels. Les casse-cou forment une catégorie très fournie par les photographes, ils remplissent les plus belles scènes d'action par leur bravoure et alimentent le mythe : « Il captait la noblesse de la souffrance humaine. (...) Faut aller très près si tu veux avoir la vérité. Si tu vas trop près, tu meurs. » (*Salvador*, à propos du photographe disparu Robert Capa.) Les corrompus, peu nombreux, sont là pour valoriser le rôle des autres catégories.

Enfin, les idéalistes sont exclusivement des personnages principaux, ils donnent aux films un ton inattendu, évoluant dans leur registre : partant d'un comportement de baroudeur ou de corrompu, ils aboutissent à la représentation de l'idéaliste dubitatif, apparaissant comme des êtres partagés entre leur désir de bien faire leur métier et l'interrogation existentielle sur le rôle. Inquiets et vulnérables, ils donneront du reporter une image affinée et riche en contradictions.

## LE PRIVILÈGE DE L'OUTIL

Les outils techniques de reproduction sont des éléments très importants de la panoplie des reporters à l'écran, également répartis entre écriture, photographie et audiovisuel. L'usage de ces outils est toujours présenté comme essentiel dans l'accomplissement de la mission du journaliste, car ils établissent la trace de l'existence des choses et des êtres qui ont été, et qui, selon la version cinématographique du réel, auraient disparu à jamais si elles n'avaient été gravées sur du papier, de la bande magnétique ou de la pellicule.

Si l'outil revêt une telle importance, c'est aussi parce qu'il est l'instrument de ce que recherchent la plupart des reporters : l'information exclusive, le scoop. L'outil est le seul à pouvoir garder la trace de ce qui est rare. Seuls les faits sont rares, pas les analyses. Du même coup, l'outil ne se contente pas d'administrer la preuve, il légitime l'attitude du reporter qui se concentre sur les faits bruts plutôt que sur leur analyse.

Les outils de reproduction ont donc un pouvoir plus fort encore : ils fondent l'existence des reporters, ils traduisent une réalité matérielle et irréfutable de la présence de ces êtres : dans *Profession : reporter*, la bande magnétique sonore est l'unique trace du journaliste disparu et offre un involontaire message posthume à sa famille. Dans *Under Fire*, une photographie truquée par un reporter a le pouvoir de changer le cours de l'histoire, les clichés pris par le héros Russel Price rendent concrète et proche la mort de milliers d'anonymes par leur pouvoir, non seulement de dénonciation, mais de révélation. Un billet manuscrit est au centre du récit de *Deadline* (de Richard Stroud, 1988). Billy, dans *L'année de tous les dangers* (de Peter Weir, 1982), établit des dossiers sur chacune de ses rencontres et ne vit que dans l'ombre de ces archives, tandis que Guy Hamilton cherche sans relâche la preuve matérielle d'un scoop qu'il pressent. Dans *Le dernier reportage* (de Paul Almond, 1983), Nicole Thomson négocie la permission d'interviewer le chef d'État soviétique contre la fourniture d'images d'archives. La vie de Dith Pran, dans *La déchirure* (de Roland Joffé, 1984), ne tient qu'à une photo d'identité. Dans *Salvador*, John Cassidy traque la photo qui le mènera à la postérité comme Robert Capa, de même que le héros de *Shooter*.

Enfin, l'outil protège le reporter des remises en cause extérieures. Dans *Under Fire*, une victime d'un gouvernement dictatorial demande au photographe comment il se situe dans la guerre civile. Celui-ci répond : « Je ne suis dans aucun camp, je prends des photos. »

L'outil ordonne les rôles. Dans *Profession : reporter*, David Locke questionne un jeune Africain opposant, celui-ci rétorque :

« Vos questions sont bien plus révélatrices sur vous-même que mes réponses le seraient sur moi.

– Je les pose avec la plus grande sincérité.

– Monsieur Locke, nous pouvons avoir une conversation, mais il ne faudrait pas que nous nous limitations à ce que vous croyez être sincère, mais aussi à ce que je considère comme honnête. »

Et il retourne la caméra vers l'interviewer, lui proposant de reprendre l'entretien comme sujet à l'image. Le reporter refuse cette inversion des rôles et coupe l'image. Dans *Shooter*, Matt Thomson se sent attaqué quand une jeune Vietnamiennne lui reproche de profiter de la guerre pour faire avancer sa carrière ; il répond : « C'est la loi de la jungle. Si tu es photographe, c'est au Viêt-nam que cela se passe. »

L'outil autorise la transgression des règles humaines élémentaires : dans *La déchirure*, Sydney Schanberg assiste à des brutalités contre des prisonniers de guerre ; il ne réagit pas mais simule la prise de photographies avec un appareil non chargé de pellicule, semblant participer par son acte inutile à la cruauté des tortionnaires. L'outil permet aussi, à ceux qui savent le manier, de s'affranchir des règles éthiques professionnelles : dans *Le dernier reportage*, l'héroïne réfute des critiques sur son comportement vis-à-vis d'un interviewé : « Il peut s'estimer heureux, je lui ai donné la chance de dire la vérité, pour une fois. J'estime que c'est très important, c'est pour cela que je fais ce métier. »

Dans six films – *Under Fire*, *Shooter*, *Le dernier reportage*, *L'année de tous les dangers*, *Salvador*, *War Zone* (de Michael Scharfstein, 1986) – la transgression des règles déontologiques est admise comme inhérente au bon accomplissement de sa tâche par le reporter.

Ainsi, le cinéma perçoit l'outil journalistique non seulement comme un simple instrument technique nécessaire, mais comme un élément de légitimation des reporters et d'exclusion des contestations.

## OUVERT, DANGEREUX ET CRÉATIF

L'analyse des lieux de travail fait apparaître que, selon le cinéma, le journaliste recherche l'information d'abord dans des lieux fermés, tels les hôtels, les ambassades, les locaux gouvernementaux et administratifs, les sites militaires.

Les hôtels sont les lieux de vie des journalistes en déplacement; parfois ils y échangent entre eux des points de vue et des informations; ils y rencontrent des sources, le plus souvent à caractère institutionnel (agents de gouvernements locaux et étrangers), plus rarement des opposants (*Under Fire*), des chefs de guerre (*War Zone*), des hommes d'affaires plus ou moins douteux (*Profession: reporter, Le faussaire*), des mercenaires. Quand il est utilisé, l'hôtel apparaît toujours comme un lieu neutre, calme, où le reporter peut rencontrer certaines sources sans risques. De même les ambassades, les locaux gouvernementaux et les administrations sont généralement présentés comme des lieux familiers et sûrs, où les reporters rencontrent des sources qui socialement et culturellement leur ressemblent; parfois ces relations sont orageuses (*L'année de tous les dangers, La déchirure, Salvador*), mais jamais rompues, comme si une bonne intelligence poussait les uns et les autres à ne pas se déchirer véritablement.

Au contraire, quand ils ne sont pas de simples sites de transition mais de véritables lieux de travail, la rue et tous les endroits extérieurs sont des espaces peu familiers des reporters. Autant ceux-ci semblent à leur aise dans les lieux fermés, autant la rencontre avec le monde quotidien est présentée comme une véritable aventure. Les espaces ouverts sont presque toujours des lieux parcourus, où il convient de ne pas s'attarder. Le reporter les traverse rapidement, à la fois tendu et vide, cherchant à s'imprégner fugitivement du réel mais craignant que celui-ci ne le rattrape et l'implique. Dans *Le faussaire*, Laschen et Hoffmann courent dans Beyrouth, volent quelques clichés et s'en retournent aux lieux codés sans adresser la parole à quiconque d'inconnu. Quand Sydney Schanberg parcourt les mines d'un village bombardé au Cambodge (*La déchirure*), il n'écoute pas les victimes qui lui expliquent

leur drame et il ignore leurs questions. Russel Price et Claire font des rencontres sans lendemain avec des enfants combattants au Nicaragua, ils les accompagnent pour les photographier et les quittent sans même échanger une information, une opinion, un sentiment (*Under Fire*). Guy Hamilton (*L'année de tous les dangers*) traverse les bidonvilles de Djakarta sans se défaire d'une attitude faussement hautaine, avant de s'y intéresser, mais avec toujours une certaine réserve. Dans *Profession: reporter*, le héros méprise ouvertement tous les individus anonymes qui l'entourent (enfant, garçon d'hôtel, Touareg...).

Ainsi, la rue est présentée comme un lieu dangereux, parce qu'on y court des risques physiques, parce qu'on y fait des rencontres qui bouleversent l'ordre social plus familier des hôtels, des ambassades et des lieux institutionnels. Dans ces endroits, les bons et les méchants se répartissent clairement et sont rapidement identifiés comme tels. La rue est au contraire vide de ces codes simples, ce que l'on y voit offre une pluralité de sens : « On se retrouve presque tous enfants 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'année de tous les dangers*)

Dans les lieux fermés, la politique a des camps bien tranchés, elle s'y décline en termes d'idéologies, de stratégies et de corruption ; le reporter compte les points et peut ne pas s'impliquer. Dans la rue, il est constamment interpellé et remis en cause dans son rôle de journaliste et d'étranger. Dans *Under Fire*, l'assassinat d'un reporter américain change la face d'une guerre et une femme du peuple dit : « Cinquante-cinq mille Nicaraguayens sont morts dans cette guerre, et maintenant un Yankee. Peut-être que maintenant les Américains vont être scandalisés de ce qui se passe ici. (...) Peut-être qu'on aurait dû tuer un Américain il y a cinquante ans, peut-être que cela aurait changé les choses. »

Contre la simplicité des relations convenues des endroits fermés, l'extérieur est le cœur de la complexité, des lieux où les possibles sont à la fois menaçants et attirants pour le reporter qui sent là autre chose, une autre réalité, loin des représentations manichéennes : « Ce que je ne



peux écrire, toute l'effervescence guerrière, les foyers de guerres individuelles, les bouffées de haine et de peur qui guettent un public déchaîné, qui en a assez de l'amour du prochain, qui veut aussi débarrasser Dieu de toutes ces créatures à son image, qui veut enfin libérer la terre et le ciel de lui-même. » (*Le faussaire*)

Au cinéma, la rue est conçue comme un espace créatif, propice à une pratique différente du journalisme, plus proche du quotidien des êtres anonymes : « Ça, c'est le vrai Djakarta. Tous tendus vers quelques poignées de riz qu'ils chapardent pour survivre un jour de plus. Ça, c'est un sujet que vous les journalistes vous n'abordez jamais. » (*L'année de tous les dangers*)

C'est dans la rue que le reporter trouve l'inspiration d'une pratique authentique du journalisme, pratique idéalisée parce qu'en rupture avec les discours convenus des sources traditionnelles des lieux habituels : « 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. » (*Le faussaire*) Alors que l'on entend le héros en voix *off*, la caméra détaille la vie de Beyrouth et s'attarde sur une petite fille au regard dramatique et au poupon démantibulé...

Ainsi, le cinéma représente l'activité journalistique comme ambivalente. Il la voit rationnelle et dépendante, mais la pressent imaginative et vagabonde. Le reporter type apparaît comme l'interlocuteur désigné des pouvoirs d'État, mais dès qu'il s'agit de construire une densité à ses personnages, le cinéma le dégage des espaces fermés et le projette dans des nœuds de relations humaines où l'individu ressurgit derrière le technicien.

## LA TENTATION DU RÉEL

Le thème du rôle du reporter est omniprésent dans les films, et si l'on veut y rattacher tout ce qui concerne la compétence (technique ou non),

la déontologie, le rapport entre le détachement et l'engagement face au réel, celui du doute et de la certitude, du fait et de l'analyse, il faut admettre que c'est là l'unique thème de toutes ces œuvres (à l'exception de *Missing*).

Trois niveaux de la perception du rôle du journaliste doivent être distingués : sa compétence technique, le fondement de sa légitimité et les termes de son accomplissement professionnel.

Contrairement à une idée véhiculée souvent par les médias eux-mêmes et fortement assimilée par le public, le cinéma ne voit pas le reporter comme un éternel vagabond sans référence, mais comme un personnage souvent très compétent sur les sujets qu'il traite. Il intervient plus généralement en cours d'affrontement qu'en phase finale d'une situation de crise, et est très généralement un habitué du pays. Chaque fois qu'un reporter est représenté comme sans expérience ni contacts privilégiés sur place, le cinéma en fait une victime de toutes les manipulations : dans *Under Fire* des photos sont volées pour traquer des opposants ; dans *L'année de tous les dangers*, le reporter est trompé par son entourage pour lui cacher des vérités ; dans *War Zone*, le héros est au centre d'un scoop manipulé ; dans *Le faussaire*, le journaliste essaie, avec succès, de se départir des versions arrangées de la guerre que les uns et les autres veulent lui faire admettre.

Les fondements de la légitimité du reporter sont difficiles à spécifier avec précision dans de nombreux cas. Observant globalement l'attitude des personnages, on remarque un regard très rigide – et parfois manichéen – du cinéma sur ce thème. Ainsi les journalistes corrompus ou tricheurs sont-ils des individus sûrs d'eux-mêmes et dont la légitimité du rôle vient de leur propre décision ; c'est une autolégitimation. C'est aussi le cas de figure de quelques reporters photographes baroudeurs qui justifient leur indépendance – leur non-responsabilité – par les risques encourus ; ainsi dans *Shooter*, le héros affirme : « Ce n'est pas mon appareil photo qui les empêchera de se faire tuer. Y en a qui font la guerre et moi je fais des photos. »

Le discours sur le risque fait aussi partie d'une autre version de la légitimité des reporters : le droit universel du public à l'information. Le

journaliste n'est plus un voyeur pour son propre compte, il est alors l'œil des autres, un observateur dont la position est justifiée par l'exigence d'un public. Dans *Deadline*, le réalisateur met en scène un dialogue entre un diplomate anglais en poste dans un émirat arabe et un vieux journaliste :

Le diplomate : « Vous autres scribouillards, vous ne vous impliquez en rien, vous ne cherchez que les gros titres. »

Le journaliste : « Durant la guerre de Corée, sept journalistes britanniques se sont fait tuer, tous des collègues à moi. Peut-être diriez-vous que là aussi ils cherchaient les gros titres, moi je dirais qu'ils cherchaient à connaître la vérité. »

Mais mis à part cet exemple, le cinéma n'accorde pas grand crédit à cette version des fondements de la légitimité des reporters. Au contraire, dans tous les films, elle est le point de départ vers une autre appréciation ; dans *Profession : reporter*, David Locke en parle avec lassitude et dérision. Guy Hamilton, le héros de *L'année de tous les dangers* paraît ridicule et déplacé quand il veut imposer à ses interlocuteurs le principe d'une sorte d'immunité qui lui serait due en tant que reporter étranger. Les journalistes de *Under Fire* paraissent, au début du film, des professionnels soucieux de satisfaire un public, mais cette vision sombre progressivement devant d'autres considérations. Sydney Schanberg croit en son rôle de témoin impartial au Cambodge, jusqu'à la disparition de son collègue et ami ; alors il doute et cherchera à réparer cette absence.

En fin de compte, si le cinéma imagine que des reporters sont motivés par l'exigence d'un service universel de l'information, c'est pour mieux montrer que ce point de vue est ingénu. Pour l'écran, le reporter est avant tout légitimé par le réel, ce qu'il voit, ce qui l'entoure, ce dont il est le témoin. Qu'importe qu'il y ait, au bout d'une chaîne de production très complexe, des lecteurs, l'essentiel est que le reporter soit l'acteur vivant, sensible, émouvant, de son propre destin. Qu'importe le public, le cinéma met en scène avant tout une relation entre des individus et leur environnement capillaire, et les fait évoluer. Bien évidemment, les personnages qui répondent à cette définition de la légitimité sont tous des personnages principaux dans les films.

Le thème de l'accomplissement est le prolongement logique de ce que nous venons de souligner. Les films tendent à mettre les héros en présence de situations qui viennent ébranler leurs convictions ou leurs comportements habituels. Ainsi, les personnages apparaissent généralement sûrs d'eux et affectent une insensibilité détachée, voire du cynisme. Mais ceci n'est que le prélude à un examen de conscience. Face à des situations humaines très dramatiques, le reporter, indépendant par principe, va devoir faire un choix : s'engager auprès des victimes (donc choisir un camp) ou abandonner son métier.

Pour le cinéma, le reporter ne peut continuer à être un observateur impartial et il n'existe pas de demi-mesure dans le choix. Dans *L'année de tous les dangers*, les deux héros tâchent de concilier les exigences professionnelles et des choix personnels, en l'occurrence dénoncer la misère et l'injustice ; mais cette demi-mesure conduira l'un à la mort, l'autre à la fuite. Dans *La déchirure*, le journaliste cambodgien Pran est patriote et attaché à son pays, il veut y demeurer malgré l'arrivée des Khmers Rouges. Il paiera lourdement cette ambition par des années d'internement et l'exil.

L'hypothèse de l'engagement du reporter aux côtés d'une partie des protagonistes du réel s'équilibre et se mêle avec la version de l'abandon. Dans *Le faussaire*, Georg Laschen court dans Beyrouth à la recherche de lui-même. Il dit craindre de passer à côté de la « vraie vie », il est pris dans la tourmente guerrière et finit par assassiner – geste de survie – un homme. Alors, avant d'abandonner son métier, il avoue : « 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. »

De même David Locke (*Profession : reporter*) choisit un camp dans le monde que, quelque temps avant, il observait, il prend l'identité d'un autre et suit son destin. Dans un dialogue, la jeune fille qui l'accompagne dans sa fuite devant son passé lui rappelle (La fille : « Roberson croyait à quelque chose, lui. C'est ce que tu voulais, non ? » Locke : « Mais il est mort. »). Pour aller jusqu'au bout d'une histoire réelle, Locke aussi mourra.

L'hypothèse de l'abandon du métier est aussi celle de *Salvador*, de *L'année de tous les dangers* et de *Boat People*. Dans ces trois films, les héros sacrifient leur activité pour aider des proches ou pour les rejoindre. Dans tous les cas, le reporter est incité à s'interposer dans le déroulement de la vie, à ne pas demeurer un observateur froid: « Tu abuses de ton pouvoir de journaliste, tu prends le goût du risque, tu échafaudes des barricades autour de toi en défiant ta carrière et en vouant tes amitiés au provisoire. Pourquoi ne peux-tu pas te donner, pourquoi ne peux-tu pas apprendre à aimer? » (Billy, dans *L'année de tous les dangers*.)

On est donc loin des représentations simplifiées de l'impartialité. Pour le cinéma, le journaliste doit avoir des convictions profondes, même si elles le mènent à changer de métier. C'est un homme ou une femme de cœur, de choix et de décision; qui se réalise en délimitant les termes de son professionnalisme en fonction des situations rencontrées. Dans *Under Fire*, le reporter, auteur d'une photo truquée dans l'intention d'aider la cause des révolutionnaires, se défend: « Je crois que j'avais fini par voir un peu trop de morts. (...) Regarde autour de toi, regarde cette boucherie, tu ne vois donc pas ce qui se passe ici. »

Dans *Salvador*, Richard Boyd défend une même conception du journalisme: « Je pensais qu'on avait une raison de se battre, pour la Constitution [américaine], pour les droits de l'homme dans le monde, pas seulement pour un peuple, mais pour les hommes de cette planète. »

Ainsi, c'est bien le réel qui est dans la ligne de mire des reporters, non le public. Celui-ci est trop lointain, trop impalpable, inexistant même. L'urgent est là, devant les yeux du journaliste, qui le presse d'agir, de prendre parti, de devenir – lui aussi, enfin – réel.

À la fois par souci de rendre clairs et cohérents les récits, mais aussi par volonté de mettre en valeur les mutations des héros, tous les scénarios ont recours à un personnage intermédiaire. Proche du reporter, parfois son ami, il sera l'initiateur, le *porteur* d'une attitude à une autre: Billy dans *L'année de tous les dangers*, Pran dans *La déchirure*, la jeune fille dans *Profession: reporter*, l'infirmière dans *War Zone*, les enfants dans *Boat People*, la scientifique dans *Le dernier reportage*, etc. Rarement

un journaliste, parfois un étranger au pays, le plus souvent un personnage local, le passeur introduit le reporter dans la complexité du réel et glisse le doute dans son esprit.

En définitive, le cinéma a fait du reporter à l'étranger un personnage de son temps. Dépouillé des mythes grossiers du justicier et du baroudeur, habillé de doute et de sensibilité, il est devenu un héros de crise :

- le questionnement éthique et existentiel du reporter, son incertitude, ses doutes, le flou de son rôle et de ses méthodes d'action, l'imprécision de ses points de vue, traduisent l'interrogation des auteurs cinématographiques qui, à travers les parcours sinueux de leurs héros de crise, font état de leurs propres incertitudes face à un monde en pleine évolution, qu'il devient impossible de comprendre de manière rigide, mécanique, rationnelle. En fin de compte, la perception du reporter a changé parce que le cinéma ne perçoit plus le monde de la même manière. Le reporter ne peut plus être classé bon ou méchant car l'univers dans lequel il évolue n'est plus compris de façon aussi manichéenne ;
- la sensibilité, l'humanité, la générosité qui se dégagent de tous les héros cinématographiques construisent une représentation d'êtres riches, originaux, et non de techniciens stéréotypés. Sans aborder de front le débat de l'objectivité et de la subjectivité dans le travail de l'information, le cinéma choisit nettement son camp : si l'objectivité consiste en un rapport technique entre l'individu et l'événement, si son travail se résume – uniquement – à un effort perpétuel de réduction des faits à la dimension laconique d'un *lead* d'agence, si son souci premier est de rechercher une vérité universelle dans chaque événement, alors le reporter au cinéma n'est pas objectif. Au contraire, le septième art exalte les vertus de la critique, du discernement subjectif, de la personnalisation du discours, de l'expression des sentiments. Le cinéma ne croit pas à l'unicité des faits et à leur rationalisation dans un discours aux formes stéréotypées. Il ne s'intéresse aux événements qu'à travers les individus qui les vivent et leur donnent un sens. Il croit au journalisme en tant que regard-sujet sur un objet.

Ainsi, à l'opposé des exégèses courantes, le cinéma ne définit pas le professionnalisme en termes de normes, de contrôles, de processus de formation, de listes de compétences, de règles déontologiques. Il le rapporte à des manières de faire, à des usages, à des médiations entre un individu et sa pratique.

De ce regard évidemment partial – mais aux résultats inattendus –, extrayons l'hypothèse suivante : le journalisme de reportage n'est pas fait de normes, de codes, de techniques, de structures, ce journalisme n'est pas fait de précision, ni de règles, encore moins de lois, il est fait de *flo*. La vraie – la seule – richesse du regard journalistique sur les sociétés, voire sur l'histoire, c'est son imprécision, son imprévisibilité, son inconsistance parfois, son adaptabilité surtout : c'est le *professionnalisme du flo*.

Entendons-nous bien : il ne s'agit nullement de dire qu'il réside un certain flo dans le professionnalisme des journalistes, un flottement incontrôlé des conceptions et des pratiques, car cela supposerait que nous situions notre position par rapport à une définition générique, générale et immuable du professionnalisme, ce qui n'est pas le cas, comme nous aurons l'occasion de l'exprimer. C'est autre chose : nous avançons que le flo fonde ce professionnalisme, que le flo est en soi une culture de production, une manière d'être et de faire propre au journalisme, une modalité fondamentale de l'identité et qu'il est lisible à la fois dans le statut professionnel, dans la définition de son champ d'activité, et dans les modes quotidiens de vie, de pensée et de production.