

Quand le terrain conditionne l'imaginaire

Journalistes de guerre héros et victimes sur les écrans au Proche-Orient

THOMAS RICHARD

Chercheur associé
Université Clermont-Auvergne
Centre Michel de l'Hospital
France
thomas.richard@lacatholille.fr



orsque sort en 2016 le film de Terry George *La Promesse*, triangle amoureux dans l'Anatolie de 1915, la critique se focalise essentiellement sur la façon dont apparaît à l'écran le génocide arménien (Fleming 2019), négligeant la façon dont cet événement est porté à l'attention du spectateur. Ceci se fait partiellement par les personnages arméniens en fuite, mais surtout par le journaliste interprété par Christian Bale, à qui est dévolu un rôle de passeur, mettant des mots sur les événements, enquêtant, rassemblant les témoignages épars pour mettre en perspective l'horreur en train de se produire, et acteur de l'histoire qu'il dévoile par ses écrits. Qui plus est, il s'agit d'un personnage imaginaire rendant compte d'un événement dont les représentations médiatiques ont été incertaines, marquées par l'orientalisme et la prise à témoin du public (Torchin 2006, Kappler 2016 p. 51, 85, 110). Si le film n'a pas rencontré un grand succès, il est intéressant en ce que, alors que les journalistes sont rarement présents dans les films sur la guerre de 1914, il fait de l'un d'entre eux un personnage majeur dans un film sur le Proche-Orient, reflet d'une situation contemporaine, où la région est parmi les plus couvertes par la presse à l'échelle internationale, les médias jouant un rôle essentiel dans l'interprétation des conflits qui s'y déroulent (Evans 2010). Marquée par les mutations profondes de cette couverture de presse, liées entre autres à ce que l'on a qualifié « *d'effet CNN* » (Robinson 1999, Gilboa 2005),

**Pour citer cet article, to quote this article,
para citar este artigo :**

Thomas Richard, « " Quand le terrain conditionne l'imaginaire. Journalistes de guerre héros et victimes sur les écrans au Proche-Orient », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.

URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.479>

puis en miroir « *d'effet Al-Jazeera* » (Seib 2008 p.19, Coban 2016), la région a été le théâtre de polémiques violentes sur l'objectivité journalistique (Hare 2005, Kuosmanen 2019) et la possibilité de produire un récit des conflits en cours (Bourdon 2009). Le Proche-Orient a vu les journalistes de guerre devenir des figures familières de ces conflits, eux-mêmes caractérisés par une abondance d'image et de reportages.

C'est sur la représentation de ces personnages que cette étude se concentre, à savoir la façon dont les réalisateurs ont porté à l'écran cette présence journalistique au Proche-Orient, faisant de ces reporters des personnages de cinéma, et ce à travers quatre conflits majeurs des dernières décennies, l'affrontement israélo-palestinien, les interventions américaines en Irak et leurs suites, et les guerres civiles libanaise et syrienne. Le choix de ces conflits tient à leur importance médiatique majeure, qui leur a donné un rôle définitoire dans les enjeux de production d'image du journaliste au Moyen-Orient, les autres conflits (Kurdistan, Afghanistan...) étant interprétés, avec des nuances liées aux enjeux locaux, en suivant les archétypes développés autour de ces quatre affrontements. Notre question de recherche se construit par conséquent ainsi : comment le regard porté sur les terrains de guerre conditionne-t-il l'interprétation de la figure journalistique au Moyen-Orient ? Le portrait qui est fait des journalistes de guerre au Moyen-Orient s'organise autour d'une série de dichotomies, plaçant ceux-ci dans une position ambiguë, reflet des débats autour de la production des images dans ces conflits. Ainsi, reprenant des catégories établies dans le portrait cinématographique de la presse (McNair 2009, p. 23, 74, 159), les journalistes de guerre apparaissent partagés entre neutralité et engagement, présentés tour à tour comme acteurs et comme victimes des conflits en cours, témoins essentiels des violences, ou aveugles et incapables de saisir ce qui se joue autour d'eux. Partant de là, intervient notre seconde question, à savoir comment s'explique l'usage de l'un ou l'autre pan de ces dichotomies par les réalisateurs pour rendre compte du travail de la presse en guerre, et quel sens donner à ces choix ?

Cette situation est à mettre en regard des difficultés propres au journalisme dans la zone, elles-mêmes marquées par les questions de la distance au sujet, de l'orientalisme, et de l'autorité morale de la presse (Harb 2017, p. 12, 69, 142), débats qui, en sus de l'héritage des représentations développées autour de la Seconde Guerre Mondiale, du Vietnam, ou de la Yougoslavie (Cozma et Hamilton 2009) ont marqué la production des images sur le journalisme de guerre dans la région (Wiener 2002). Notre corpus sera constitué des longs-métrages et séries mettant en scène des journalistes dans la région, issus des cinémas locaux, européens et américain, soit comme personnages principaux, soit les faisant apparaître au cours du récit, ce qui

correspond surtout à deux types d'œuvres, d'une part des œuvres sur les journalistes de guerre eux-mêmes, et d'autre part des films de guerre où apparaissent des journalistes. Par « journalistes », nous entendons ici ceux que les réalisateurs présentent comme tels. À de rares exceptions près (chez Maroun Bagdadi), il s'agit de représentants de la presse internationale, arabe ou occidentale, mais pas de reporters locaux, ce qui introduit une dimension essentielle de ces enjeux de représentation. Pour les cinéastes étudiés, le journaliste est avant tout quelqu'un qui vient d'ailleurs, qui entretient un rapport d'étrangeté par rapport au terrain qu'il parcourt et qu'il a la charge de décrire à son public, et ce même dans les films issus du monde arabe. La presse locale ou citoyenne est rarement présente, et son travail apparaît en quelque sorte subordonné à celui de ces correspondants. Cette hiérarchie, illustrée pour le grand public par Peter Weir en 1982 avec *L'année de tous les dangers* sur les massacres de 1965 en Indonésie, reste un trope dans les films étudiés, y compris chez les réalisateurs locaux.

Ce corpus représente un ensemble de 33 longs-métrages, rassemblés à partir d'une recherche dans les bases de données en cinéma international et du Moyen-Orient (imdb.com, elcinema.com) à partir de recherches par mots-clés. Ces œuvres ont été ensuite étudiées à partir d'une analyse de contenu, et, en prenant appui sur les catégories développées par Mac Nair, ont été organisées en catégories de façon à faire apparaître leurs thématiques communes et leurs leitmotivs, eux-mêmes correspondants aux conflits évoqués. L'enjeu central de cette étude portant sur la figure imaginée du journaliste, nous nous sommes concentrés sur les œuvres de fiction qui interprètent le journaliste comme personnage, et, sauf à titre comparatif, les documentaires n'ont pas été sollicités. Après un premier questionnement dans les années 70, ces films ont été surtout tournés à partir des années 1980, moment où, alors que se déroulent les atrocités de la guerre du Liban et la couverture des violences quotidiennes de l'Intifada, la question du rôle de la presse devient un enjeu fort de la représentation des guerres, conduisant à une remise en question de la posture héroïque du journaliste, pour développer une approche victimisante et réflexive sur les personnages. Un regain d'intérêt des réalisateurs pour le sujet se produit au moment des interventions en Irak et après le déclenchement de la guerre civile syrienne, accompagnant les interrogations sur l'attitude des autorités américaines en Irak, et la guerre de l'information en Syrie. À ce moment, le journaliste héraut/héros de l'information est de nouveau la figure privilégiée par les réalisateurs. En suivant cette dichotomie spatiale et temporelle, nous procéderons en voyant comment ces personnages sont articulés par rapport aux terrains représentés. D'une part, dans les films sur l'Irak et en Syrie, nous étudierons les formes d'héroïsation du journaliste de guerre,

baroudeur et passeur d'information. En revanche, vis-à-vis du conflit israélo-palestinien et de la guerre civile libanaise, c'est une représentation plus distanciée que nous verrons à l'œuvre, où les journalistes apparaissent comme victimes de guerres qui leur échappent.

DEUX SILHOUETTES DU HÉROS DE L'INFORMATION EN SYRIE ET EN IRAK

Le baroudeur de l'information

La figure héroïsée du journaliste de guerre passe d'abord par la construction à l'écran d'un personnage facilement identifiable par le spectateur. Du point de vue cinématographique, il se distingue par des accessoires, un costume, qui, repris de film en film, prennent un caractère définitoire. En l'occurrence, il s'agit des outils de sa profession, bloc-note, ordinateur portable, enregistreur, caméra, appareil-photo, et d'une tenue qui signale l'habitué des conflits : saharienne, chaussures de marche, et pantalon de treillis. et, De plus en plus fréquents depuis les années 90, s'y ajoutent le casque (emmené, mais rarement porté) et le gilet pare-balle siglé « Press » ou « TV », qui à l'écran apparaissent patinés et usés, signalant qu'ils sont des objets qui accompagnent depuis longtemps le journaliste, tout comme les documents de voyage cornés et abondamment tamponnés présentés lors des contrôles. Cette tenue est complétée par des vêtements plus élégants, portés lors des interviews de responsables, ou lors des interventions télévisées. L'apparence négligée, les marques des conflits précédents sur le corps et les vêtements sont ainsi utilisées pour signaler la proximité immédiate du terrain, et l'expérience de vétérans de l'information, tandis que l'élégance signale la possibilité de circuler également dans les hautes sphères. Visuellement, ces personnages sont ainsi construits comme des déclinaisons des grands reporters de guerre que le cinéma a porté à l'écran au fil du temps, d'Ernie Pyle (*Les Forçats de la gloire* Wellman 1945) à Ernest Hemingway et Marthal Gellhorn (*Hemingway et Gellhorn* Kaufman 2012).

C'est ainsi que le bandeau caractéristique de Marie Colvin voit son histoire retracée dans le film qui lui est dédié, *Private war* (Heineman 2018), tandis que son casque et son gilet apparaissent sur l'affiche du film, en mettant en valeur le mot « Press »¹. Ce bandeau qui identifie la journaliste est repris par la journaliste fictive qui accompagne les combattantes kurdes dans *Les Filles du soleil* (Husson 2018), directement inspirée par Marie Colvin (Sotinel 2018). Parallèlement, *Private war* évoque l'élégance par les tenues que porte la journaliste en soirée, soit professionnelle (remise de prix), soit dans sa fréquentation de l'élite politique et culturelle britannique. Le film consacre en plus

une séquence au soutien-gorge La Perla porté par la journaliste, présenté comme une forme de respect d'elle-même et d'autrui face à la violence. Si une telle séquence pourrait être interrogée sous l'angle de la représentation genrée des journalistes, les dialogues mettent à distance cette interprétation : le soutien-gorge est désérotisé, et montré comme une sorte de porte-bonheur participant de l'activité professionnelle, tandis que l'actrice, Rosamund Pike, est maquillée de façon à porter les stigmates de son personnage. Si celui-ci a une vie sentimentale, elle est sacrifiée à l'information, qui apparaît comme une sorte d'ascèse, et ce film laisse de côté une interrogation en profondeur sur la masculinité ou la féminité de ses personnages, le sacerdoce de l'information écrasant les autres dimensions identitaires.

Ce contraste dans le vêtement est aussi celui des journalistes de CNN dans *Live from Bagdad* (Jackson 2002), permettant le contraste entre les interviews du dictateur irakien et le travail sur le terrain, en tenue plus négligée, au moment des bombardements. Le vêtement est devenu à ce point définitoire du journaliste de guerre dans son rôle héroïque qu'il a pu être utilisé par des films à dimension humoristique et critique sur ces terrains, Dans *Les Rois du désert* (Russell 1999) ou *Envoyés très spéciaux* (Auburtin 2009), des journalistes peu doués, en utilisant ces éléments de costume, peuvent croire ou faire croire qu'ils sont les personnages héroïques que ces objets signifient pour le public, soulignant en creux l'aspect théâtral de ces pièces de vêtement.

Cette attention à la représentation vestimentaire contraste avec un trait de personnalité attribué aux reporters de guerre, à savoir, dans ces mêmes films, une profonde indifférence aux biens matériels en-dehors de leurs outils de travail. Le documentaire dédié à la mémoire de James Foley, *Jim : the James Foley story* (Oakes 2014), exécuté en 2014 par l'Etat Islamique, et qualifié de « figure christique » par un critique (Guillebaud 2016), est exemplaire de ce point de vue, à la fois par l'attention portée aux images de James Foley portant les attributs de sa profession, et par sa description d'un homme tout entier dévoué à son métier, sans aucune considération pour le confort, participant de l'hommage à son héroïsme rendu par la plupart des médias internationaux après son exécution (Samad 2016).

Cette attitude met en valeur le fait que les journalistes héroïsés sont présentés comme des individus à part, en général solitaires, ou opérant en petites équipes constituées de personnes ayant le même vécu. Il est en effet rare que des journalistes de guerre soient montrés comme des débutants, et, si c'est le cas, le fait qu'ils gagnent leurs galons sur le terrain, sans fléchir lors des combats devient un thème de l'œuvre, comme dans

Generation Kill (Simon et Burns 2008), adapté des souvenirs d'Evan Wright, *embedded* avec les Marines en 2003 (Wright 2011, Yuksel 2016). La série décrit ainsi ses maladroites, ses erreurs d'équipement, son difficile apprentissage de l'argot des Marines, et son cheminement physique, moral et intellectuel, pour trouver sa place parmi les soldats. Cela se retrouve dans la rareté de la présence à l'écran des dispositifs techniques, ou des fixeurs qui accompagnent les reporters. Même dans un film dont l'objet est pourtant en grande partie un exploit technique (la retransmission *live* des premiers bombardements de Bagdad) (Mac Gregor 1992), le récit se focalise avant tout sur les qualités humaines exceptionnelles des reporters, entièrement dévoués à leur mission.

La silhouette reconnaissable du journaliste de guerre signale aussi une dernière chose : agissant comme une sorte d'uniforme, elle signifie, au sens de Saussure (1972, p.97) le professionnel de l'information, par opposition aux militaires, mais aussi, et davantage encore en Syrie, par rapport aux journalistes citoyens (Rosen 2020, Wall et el Zahed 2015) confrontés aux problématiques de l'articulation entre contexte local et vision occidentale (Al-Ghazzi 2014). Se distinguant d'eux, les reporters de guerre à l'écran sont présentés sous l'angle du professionnalisme, et de la capacité à faire passer une parole vraie et vérifiée, à laquelle le public puisse se fier, mise en forme selon les exigences déontologiques auxquelles ces films consacrent quasiment quelques lignes de dialogue. *Private War*, comme *Les filles du soleil* prennent ainsi bien garde de placer dans la bouche de leurs protagonistes une distinction entre leur approche empathique mais professionnelle et celle, militante, des journalistes citoyens. Parallèlement, les films soulignent les dangers auxquels le respect de ces principes expose les journalistes. C'est notamment ce que fait *La Promesse* lorsque le film montre son héros refuser de donner les noms de ses sources, alors qu'il est menacé de mort.

Le passeur sur des terrains mal connus

Cette figure héroïque du journaliste de guerre est caractérisée dans son rapport au terrain par son rôle de passeur. Ce rôle lui permet de faire connaître les réalités de la guerre et les souffrances qui y sont associées à son public, dans une dimension profondément empathique. De *La Promesse* à *Private war*, les films insistent sur cette fonction attribuée au journaliste de guerre, celle de faire connaître des réalités, et en particulier des souffrances qui seraient autrement demeurées ignorées ou dissimulées, et, comme le dit la journaliste des *Filles du soleil*, de permettre de faire entendre la voix de ceux qui en sont privés. En cela, les réalisateurs reprennent la représentation d'eux-mêmes portée par les journalistes de guerre, notamment par Marie Colvin, qui, dans un article-manifeste du *Times* décrivait

sa « mission » comme celle « rapporter » les horreurs dont elle était témoin avec « justesse » et « sans préjudice » (2012).

Par contraste, cet autoportrait néglige les aspects plus terre-à-terre des motivations des reporters : opportunités de carrière, et excitation face à une situation de guerre, celles isolées par Regina van der Hoeven et Bernadette Kesler (2020) à propos des journalistes néerlandais. Au sein de notre corpus, de telles positions ne seront vraiment admises que par des journalistes cherchant à prendre du recul sur eux-mêmes comme le héros de *Generation Kill*. Ce dernier, comme les réalisateurs/journalistes de *Restrepo* sur le terrain afghan (Hetherington et Junger 2010) se signale comme moins perméable à la mythologie de la presse de guerre, et se place en retrait des soldats avec lesquels il entretient une grande intimité. Mais cela correspond aussi à un modèle de journalisme qui renonce à l'exceptionnalité de sa parole, et par là, à la mythologie qui l'accompagne. Par ailleurs, un tel positionnement a pu également être critiqué à cause même de sa très grande proximité avec les soldats, considérée comme de la complaisance envers eux. Une autre façon d'analyser cette attitude serait d'imaginer que les armées elles-mêmes, professionnalisées, sont devenues un terrain étranger pour les spectateurs, et que les journalistes ont un rôle de passeur vis-à-vis des soldats eux-mêmes. Par contraste, de tels questionnements sont absents de films comme *Private War* qui, s'il montre l'attrait du danger, ne le fait qu'en creux, et de façon seconde par rapport à la noblesse de l'engagement moral.

Cette image flatteuse investit les journalistes d'une mission et d'une éthique (Atkins 2002 p. 121), qui font du reporter de guerre une figure d'autorité sur les terrains qu'il couvre. En Irak et en Syrie, du fait de la diffusion de fausses nouvelles (Ramji 2015), développées par l'enquête menée dans *Le Profil Amina* (Deraspe 2015) sur une pseudo-blogueuse syrienne qui s'est révélée est un homme américain, ou de représentations biaisées (Ravi 2005), cette représentation a été fortement contestée. Dans le même temps, c'est pourtant aussi sur ces terrains qu'elle a connu un renouveau, notamment en lien avec le développement des nouvelles chaînes d'information en continu dans le monde arabe (Pintak et Ginges 2008), qui ont fait de la figure du journaliste informant depuis les zones de combat au péril de sa vie, un élément-clé de leur propre mythologie (Iskandar et El-Nawawy 2004), également liée, dans le cas d'Al-Jazeera, à la thématique de porter la parole de ceux qui ne peuvent s'exprimer (Figenschou 2010).

Les films qui traitent de la Syrie et de l'Irak insistent sur ce renouvellement de la représentation héroïque du travail journalistique professionnel face à

des situations où le flux d'images et les discours politiques, pris dans le brouillard de la guerre demandent à être interprétés (Loyn 2007), et remis en perspective par ceux qui disposent des outils éthiques et méthodologiques pour ce faire. Cela revient aussi à mettre en valeur l'aspect narratif du travail de ces journalistes (Saliba et Geltner 2012), que les films présentent en train de composer leurs articles, et de construire un récit à partir des événements disparates dont ils ont été témoins. Marie Colvin est ainsi montrée, à la lumière d'une lampe-torche, en train d'écrire à proximité des combats, et de chercher la formule qui les décrira de la façon la plus juste en attirant l'attention du public. Par ce biais, les réalisateurs font des journalistes de guerre des personnages-clés dans le rôle de la transmission de la « souffrance à distance » étudiée par Luc Boltanski (1993), leur donnant un rôle de médiation par rapport au public.

Par conséquent, l'investissement de ces deux terrains par la figure héroïque du journalisme de guerre correspond à une mise en valeur de l'engagement journalistique. En effet, il s'agit de films dans lesquels l'idée d'une juste cause est très présente, et où l'une des parties en présence apparaît foncièrement négative. *Live from Bagdad* dresse ainsi un portrait très à charge des responsables irakiens, menteurs, brutaux, et sans scrupules. Face à eux, Robert Wiener, Bernard Shaw ou Peter Arnett apparaissent comme des défenseurs de la liberté, et d'une forme de décence humaine dans leur volonté d'informer de façon juste et équitable en refusant toute la propagande. Evan Wright, dans le portrait que fait de lui *Generation Kill*, s'il respecte les impératifs de sécurité demandés par l'armée, gagne sa légitimité aussi en faisant un portrait sans concessions des militaires (notamment en donnant à voir leur fascination pour la violence, ou les erreurs de leurs officiers), et en mettant l'accent sur les enjeux éthiques de leur action face au risque de tuer des civils (Daalmans, sans date). Face à Daech, dans *Les Filles du soleil*, l'engagement éthique se double d'un engagement politique, contre un adversaire qui multiplie les exactions, la journaliste s'identifiant pleinement à la cause des combattantes kurdes qu'elle accompagne. Et si *Private War* n'identifie pas le parcours de Marie Colvin et Paul Conroy à celui des insurgés syriens, le film les montre particulièrement empathique vis-à-vis des civils dont ils documentent les souffrances, en insistant sur la communauté de destin construite dans la guerre entre ces civils et les journalistes. Tous partagent la même nourriture, dorment dans les mêmes lieux, et sont soumis aux mêmes dangers lors des bombardements.

Cependant, la dimension de l'engagement, très forte sur ces deux terrains n'est sans doute pas la seule qui explique cette focalisation sur l'idée du journaliste passeur. En effet, visuellement, les réalisateurs tendent à montrer les terrains syriens et irakiens sous

le signe de l'étrangeté. Celle-ci est liée à la guerre, et à une forme d'exotisme, qui insiste sur les paysages désertiques, les architectures locales caractéristiques, et sur les difficultés de communication avec la population. Ces traits sont aussi ceux que l'on retrouve dans des films traitant des journalistes en Afghanistan, par exemple dans *L'Épreuve* (Poppe 2013), où sont traités avec le même exotisme visuel l'Afghanistan et l'Afrique où l'héroïne exerce son métier. On peut faire un lien semblable entre les terrains de *Private War* où ce sont le Sri Lanka et la Syrie qui sont traités de la même façon à l'écran, sur le mode de l'éloignement par rapport aux publics, celui des journalistes, et celui du film. Les séquences où les journalistes vont à la rencontre des Tamouls et des Syriens sont d'ailleurs remarquablement parallèles, en faisant usage des mêmes objets, avec des symboliques comparables. En d'autres termes, la Syrie et l'Irak sont présentés comme des terrains lointains, intellectuellement et visuellement, ce qui rend la figure du passeur apparemment indispensable, puisqu'il serait le seul à même non seulement de transmettre, mais aussi de traduire, métaphoriquement, l'événement à destination du public. Ce faisant, ces œuvres prêtent le flanc à une lecture qui relève leur caractère orientaliste, même bien intentionné, et les faiblesses de cette transmission-traduction, qui peine à rendre véritablement compte de la complexité des enjeux (Lefait 2016). De ce point de vue, les films retrouvent les difficultés auxquelles ont été confrontées les journalistes sur le terrain, le traitement de la région ayant été particulièrement marqué par les stéréotypes inconscients (Trivundza 2004, Culcasi 2006, Harb 2017 p.69). Cette ambiguïté résulte aussi du choix d'utiliser le journaliste comme figure de passeur, auquel un public occidental puisse plus facilement s'identifier : en reprenant le thème du reporter comme voix des sans-voix, le risque est de le voir confisquer la parole qu'il est censé transmettre, et de prêter le flanc à une critique fondée sur la question de la parole des subalternes par rapport à ces personnages d'autorité (Spivak 1987, Shome 1996).

Ce dernier point, qui ne fait apparaître l'Orient que dans sa recreation occidentale, a notamment été reproché par la critique aux *Filles du soleil*, accusées de plaquer des lectures européennes sur le combat des Kurdes de Syrie, la journaliste agissant comme la ventriloque des unités YPG. Le rôle de journaliste-passeur que cherchent à mettre en valeur les cinéastes est illustratif de ces stéréotypes et des représentations inconscientes de la région, perpétuant un rapport potentiellement orientaliste au terrain. Par contraste, les films consacrés au travail des journalistes citoyens dans le conflit syrien insistent sur la façon dont ceux-ci peuvent porter une parole locale, sans que la traduction du reporter occidental soit nécessaire, les gens de presse locaux maîtrisant tout aussi bien les enjeux éthiques et les techniques narratives, ce que montrent

Eau argentée (Mohammad et Bedirxan 2014) (Thompson 2015) ou *Still Rolling* (Al Batal et Ayoub 2019). Cependant, ces journalistes de guerre relativement récents et locaux ne sont pas encore passés dans la fiction, et leur travail n'a pas fait l'objet d'une héroïsation sur l'écran comparable à celle des journalistes professionnels. Inconsciemment, le cinéma, même empathiques, peut tendre à reproduire des hiérarchies au sein de la presse et à négliger la parole locale au profit de la mythologie du passeur.

**AMBIGUS ET VICTIMES,
EN ISRAËL-PALESTINE ET AU LIBAN**

En retrait face à leurs terrains

Répondant à la figure du journaliste de guerre passeur et héros, c'est un portrait beaucoup plus ambigu qui est développé par les réalisateurs quand il s'agit de la guerre civile libanaise, ou du conflit israélo-palestinien. Si l'équipement et le costume sont en grande partie les mêmes, l'attitude qui est prêtée aux reporters oscille entre passivité et incompréhension, comme dans le cas du *Faussaire* de Volker Schlöndorff (1981), dont le titre même remet en question la notion de mission journalistique (Ruellan 2007, Marchiori 2010), qui suit le parcours d'un journaliste envoyé couvrir la guerre civile à Beyrouth, mais pour qui celle-ci demeure incompréhensible, et toute forme d'engagement vaine, en dépit et à cause des violences dont il est témoin (massacre de Damour répondant à ceux de Sabra et Chatila). Amené finalement à tuer un homme, il quitte le Liban en mettant en doute la valeur de ses standards moraux et déontologiques face à la guerre, qui font place à une forme de relativisme généralisé face à un phénomène guerrier dépourvu de toute légitimité.

L'engagement apparaît comme une valeur dévoyée sur ces terrains, ce que souligne Maroun Bagdadi dans les *Petites Guerres* (1982) (Waxen et Ghazoul 1995) à travers le personnage de Nabil, journaliste qui couvre le conflit en cours. En parole, celui-ci se présente comme un homme engagé, politiquement conscient, et capable d'interpréter les affrontements. Il est pourtant pris dans un trafic de drogue, et apparaît comme un lâche d'une grande élasticité morale, finalement méprisé par ceux qu'il cherche à impressionner. Au milieu de ces « petites guerres » que sont les multiples sous-ramifications de la guerre civile libanaise, où le criminel importe au moins autant que le politique, la notion même d'engagement journalistique apparaît comme une fiction au mieux, un mensonge au pire. Même dans des œuvres moins pessimistes que celle-ci, le journaliste apparaît détaché ou passif face aux conflits et son engagement, s'il finit parfois par appa-

raître, n'a rien de la spontanéité de celui des figures héroïques. Ainsi, dans *Nahla* (Beloufa 1979), si le reporter suit un groupe appartenant à la gauche libanaise, son regard sur le conflit est dominé par une incompréhension mélancolique de la guerre, et une chronique lancinante de la destruction du pays, rythmée par la voix de la chanteuse éponyme. Le film développe ainsi une forme de distanciation vis-à-vis des proclamations politiques, alors que celles-ci perdent de leur sens à mesure que les combats s'intensifient et que les justifications de la guerre apparaissent plus vaines. Quand bien même son identité algérienne pourrait lui donner une proximité plus grande que celle des correspondants occidentaux avec le Liban, ou avec certaines des parties en guerre, il est frappant de voir que l'attitude qui lui est prêtée est étonnamment semblable à celle de ces derniers : tout au plus peut-il d'autant plus apprécier le sens déchirant des textes de la chanteuse.

Cette forme de recul par rapport au sujet est aussi celle du journaliste à la recherche du scoop, et qui, tel qu'il est montré par les réalisateurs, conduit à une mise à distance de la guerre, la seule chose qui compte étant la bonne image ou la bonne histoire, indépendamment du terrain. Les journalistes apparaissent alors en groupe indistinct, comme dans *Désengagement* (Gitai 2007) (Simoni 2018), se bousculant autour du lieu qui fait l'actualité, loin de l'élitisme des figures héroïques. Lorsque le film se focalise sur un journaliste, comme le personnage d'Hippolyte Girardot dans *Hors la vie* (Bagdadi 1991) (Raad 1996), inspiré du livre autobiographique de Roger Auque *Un otage à Beyrouth* (1988), on le voit prêt à la fois à se mettre en danger pour être au plus près des combats, et en même temps, faire montre d'un réel détachement vis-à-vis de ceux-ci. Jusqu'à son kidnapping, on peut parler d'insouciance dans son attitude, alors qu'il ne montre aucune volonté de s'investir intellectuellement ou émotionnellement dans le conflit, et, une fois capturé, les enjeux politiques sont remarquablement absents de ses discussions avec ses ravisseurs. Une forme d'engagement peut néanmoins apparaître, mais, comparée à celle des héros de l'information, elle apparaît circonstancielle, née de cette volonté de trouver la bonne image plutôt que d'une réelle empathie, et conditionnée par le hasard. C'est ce que retrace *Deadline* (1987), en suivant un journaliste ballotté entre les factions libanaises, abusé par certaines d'entre elles, qui finit par mettre à jour un plan d'exécution de civils inspiré par les massacres de Sabra et Chatila. S'il joue alors le rôle de dénonciateur de ces crimes, sa motivation première était de restaurer sa réputation ternie par ses erreurs précédentes, et non un quelconque engagement moral.

De façon significative, si la réalisation ne les montre pas détachés des événements et des parties en conflit, ces journalistes en retrait sont eux-mêmes placés en situation de questionnement intime, et leurs problé-

matiques personnelles, notamment celles d'amours impossibles ou complexes, deviennent la métaphore de leur rapport à une situation qui leur échappe. C'est le cas dans le *Faussaire*, mais on relève le même phénomène sur le terrain israélo-palestinien, avec l'échec relationnel où se trouve le journaliste interprété par Jacques Perrin dans *Les Hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* (Béhi 1994). La déambulation de celui-ci dans la Vieille Ville, filmée comme un labyrinthe, est la métaphore de son état d'esprit et de sa perte de repères, en même temps que de son incompréhension face à un conflit dont les ressorts lui échappent. Même dans des films que l'on peut considérer comme partisans, comme *Trois semaines à Jérusalem* (Kollek 1992), penchant du côté israélien, cette articulation entre conflit intime de la journaliste et terrain de guerre se retrouve, la scène finale de meurtre où la journaliste tue en autodéfense un Palestinien répondant directement à celui du *Faussaire*, en plaçant la reporter dans la même situation d'échec vis-à-vis de son terrain et des exigences de sa profession.

Remis en cause et victimes de conflits incompréhensibles

Ces dilemmes personnels des journalistes répondent à un questionnement sur le rapport au terrain, lui-même représenté comme proche. Ceci amène à revenir sur la question de l'orientalisme dans la couverture de presse, tel qu'il a été identifié via les analyses de discours (Harb 2017 p.69). En Israël/Palestine, et au Liban au premier regard, la dimension d'exotisme semble absente. Au contraire, les réalisateurs insistent sur la proximité de ces terrains avec le vécu des reporters et du public occidental dans les costumes et les pratiques quotidiennes. Cette apparente familiarité rend d'autant plus flagrante et signifiante la mise en retrait des journalistes par rapport à l'idée d'engagement, tout comme leur incapacité à être des passeurs et traducteurs de l'événement.

Plus profondément, sur ces deux terrains, la situation des journalistes à l'écran est mise en scène dans un rapport qui s'inscrit à la suite des questionnements de l'intellectuel et du témoin face à la guerre développés à partir de la réflexion d'Alain Resnais dans *Hiroshima mon amour* (1959). Ces films s'attachent à interroger les limites du regard (McClear 2003), et le caractère rhétorique de l'image (Medhurst 1982). Ce questionnement est directement exploré sur le terrain palestinien par Michel Khleifi avec *Cantique des pierres* (1990) où un couple d'intellectuels palestiniens se retrouve sur fond d'Intifada (Telmissany 2010), et au Liban par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans *Je veux voir* (2008), qui suit Catherine Deneuve sur les routes du pays après la guerre de 2006 (Silverman 2014). Dans le cinéma israélien, c'est une journaliste qu'Amos Gitai place face à cette question de l'incommunicabilité et

du rapport à l'intime avec *Ana Arabia* (2013) (Radovic 2019), où, dans un unique plan-séquence qui teste les limites de la narration et du cadrage, la reporter découvre les vestiges d'une communauté israélo-palestinienne marquée par la guerre, entre Jaffa et Bat Yam. Ce dernier film est d'autant plus intime qu'il explore un territoire dont les particularités sont parlantes pour le réalisateur lui-même, qui a consacré plusieurs documentaires aux espaces interstitiels, aux traces et aux mémoires de conflits dans la région de Haïfa (la série des *Wadi* 1981, 1991, 2001). Ces trois films éprouvent les limites du témoignage et de la transmission de l'événement précisément à partir des conflits dans lesquels les réalisateurs montrent les journalistes les plus démunis : les Intifadas et les guerres du Liban (guerre civile et guerre de 2006), répondant à l'idée du « récit impossible » développée par Jérôme Bourdon (2009). Le journalisme sur ces terrains est présenté comme se heurtant à l'incommunicabilité de guerres qui apparaissent largement incompréhensibles.

Cette situation peut alors être appréhendée comme le pendant de celle qui prévaut en Syrie et en Irak. Si alors prévalait une forme d'orientalisme fondé sur l'exotisme, où des Occidentaux plaquaient leurs propres lectures sur les combats, en Israël/Palestine et au Liban, la question de l'orientalisme prendrait le sens inverse : derrière une apparente proximité, des reporters étrangers mettant en scène leur propre incompréhension des dynamiques de conflit, et leur incapacité à en faire un récit. Le « récit impossible » est celui de l'impossibilité du correspondant, non du conflit. En cela, *Le Faussaire* est aussi celui qui impose son incompréhension et fait d'elle le cœur de son récit. La focalisation très forte de ces films sur les troubles personnels des journalistes est alors le reflet d'un regard centré sur eux-mêmes qui les empêche d'entrer en dialogue avec les sociétés. Dans le cas des réalisateurs locaux, cela pose la question d'un auto-orientalisme, ou d'une assimilation inconsciente de ces représentations, elles-mêmes également marquées par une dimension de hiérarchie entre le reporter et la société où il se trouve. En reprenant la formule de Resnais et Duras, les réalisateurs montrent des journalistes qui n'ont rien vu à Jérusalem ou à Beyrouth, comme Emmanuelle Riva n'avait rien vu à Hiroshima, parce qu'ils ont été incapables de voir.

Du point de vue de la mise en scène, cela se traduit par un renversement de la prise de parole. Quand les figures héroïques parlent, écrivent, ou guident les interviews, les journalistes sur ces terrains sont le plus souvent réduits à des postures d'auditeurs, tandis que ce sont les interviewés qui développent leur argumentaire sans grande contradiction, une situation déjà utilisée par Antonioni dans *Profession : reporter* (1975) (Daisuke 1975), pour signaler la crise d'identité et professionnelle de son héros. Sur le terrain de

guerre, cette crise du récit journalistique au cinéma est celle de Joker, le soldat/journaliste de *Full Metal Jacket* (Kubrick 1987), basé sur le correspondant de guerre Michael Herr, lorsque la guerre qu'il est censé couvrir lui apparaît impossible à raconter, et perd tout sens sous les manipulations et la propagande. Cette impossibilité de la mise en récit est précisément celle que rencontrent les journalistes filmés sur ces terrains. Le personnage de Faye Dunaway dans *Trois Semaines à Jérusalem* est ainsi ballotté par ses interlocuteurs d'un récit israélien à son pendant palestinien, quand le héros de *Deadline* est lui confronté à une mise en scène de fausse interview par une des milices qui ridiculise son travail en voulant le manipuler. Sur un mode plus léger, la sobriété du journaliste des *Hirondelles ne meurent plus à Jérusalem* s'oppose à la volubilité sans frein de son fixe, symboliquement surnommé « Radio-Locale ». Cette situation devient le sujet du film même avec *Every Bastard a King* d'Uri Zohar (1968). Proche alors des interrogations de la Nouvelle Vague française (Kohen Raz 2019), il développe son film autour du parcours d'un journaliste américain en crise personnelle, qui interroge ses interlocuteurs les uns après les autres, parcourant l'ensemble de la société israélienne pour tenter en vain de saisir le conflit, et finalement rester quasiment-muet devant un objet qui lui échappe. Le réalisateur insiste sur l'aspect ironique de la situation à travers des personnages gouailleurs et goguenards devant le trouble d'un reporter qui ne sait plus les écouter. Développant un pendant à cette mise au silence du journaliste sur le terrain palestinien, Jean-Luc Godard remet en cause la compréhension offerte par les journalistes en parodiant le dispositif de transmission, et en interrogeant la validité de celui-ci avec la mise en scène d'ouverture d'*Ici et ailleurs* (1976), où c'est cette fois le statut des images de presse des combattants qui le conduit à miner de l'intérieur la tentative d'explication du conflit. Pour cela, le réalisateur utilise les bandes qu'il a lui-même tourné en 1970, juste avant les affrontements de Septembre Noir, auprès de guérilleros palestiniens depuis décédés (Drabinski 2008, Emmelhainz 2009). Cette remise en cause est encore accentuée par l'usage des traductions et de la voix-off, qui permettent d'interroger, toujours au sein de cette parodie de dispositif journalistique, les différents niveaux de manipulation des images, depuis les organisations palestiniennes jusqu'au réalisateur lui-même.

Dans un tel rapport au terrain, les journalistes deviennent potentiellement des victimes de la guerre. Ils sont victimes au sens où ils risquent de perdre pied, et de se trouver en situation de tuer, franchissant la frontière invisible qui les sépare des combattants, commettant des meurtres qui ajoutent encore à l'absurdité du conflit. Plus encore que ces journalistes devenus tueurs, ce sont surtout ceux pris en otages qui deviennent des victimes emblématiques (Foerstel

2006 p.49) de ce rapport aux conflits. Contrairement aux films traitant de journalistes otages sur d'autres terrains, où ils sont des victimes héroïques (*Forces spéciales*, Rybojad 2011 ou *Piégé*, Saillet 2014 tous deux situés en Afghanistan), les journalistes capturés pendant la guerre du Liban, dans *Hors la vie* (Videau 1991), ou dans *Blind Flight* (Furse 2004) sur le séjour en captivité de Brian Keenan et John McCarthy (basé sur les mémoires des deux hommes), ne voient pas leur rôle d'information exalté par les réalisateurs, non plus qu'ils n'apparaissent comme martyrs de leur devoir. Au contraire, ces films axés sur la survie, qui sont pourtant profondément empathiques envers leurs personnages, nous présentent ceux-ci comme de pauvres hères. Réduits à des combats infimes pour conserver un tant soit peu de dignité, ils sont transférés d'un lieu et d'un gardien à l'autre, sans plus d'explication, assimilés à une monnaie d'échange, sans que leur qualité professionnelle ne semble entrer en ligne de compte pour leurs ravisseurs. Ceux-ci ne voient en eux que des célébrités relatives, et donc de plus grande valeur dans leurs marchandages, aux antipodes du portrait christique de James Foley lors de sa détention aux mains de Daech. De narrateurs de la guerre, les journalistes en sont devenus les objets.

CONCLUSION

Si la couverture de presse au Moyen-Orient a largement attiré l'attention, en particulier autour des controverses autour de certains événements-clés (Rosenzweig 2010), ou de l'objectivité des journalistes présents sur place, en particulier lorsqu'ils sont au contact des troupes (Aday, Livingstone et Hebert 2005), les journalistes sont eux-mêmes devenus des personnages filmiques à part entière sur ce terrain. Les réalisateurs se sont emparés de la figure du reporter de guerre pour faire de lui un personnage hautement symbolique, médiateur de leur vision des conflits en direction du public cinématographique, à la fois témoin privilégié, et en même temps reflet des convictions ou des doutes qui habitent ces mêmes réalisateurs face aux conflits en cours. Si le recours à des textes et des témoignages de journalistes comme ceux de Roger Auque ou de Marie Colvin, qui inspirent certains scénarios, peuvent permettre de davantage incarner et d'approfondir le regard des réalisateurs, les films issus de ces témoignages entretiennent néanmoins une proximité assez forte avec les figures purement imaginaires. Cela amène à s'interroger sur le regard que les reporters de guerre portent sur eux-mêmes, qui tend à faire d'eux les acteurs de leur propre mythologie. Le questionnement réflexif sur cette posture, et sur la posture du correspondant de guerre, comme chez Evan Wright, demeure rare, et assez limité à des journalistes en situation d'*embedded*, qui les oblige à repenser leur rapport au terrain et à la déontologie. Visuellement,

cela amène à retrouver une dualité assez familière du regard porté par le cinéma vis-à-vis de la presse, et qui n'est pas spécifique au journalisme de guerre, entre une figure héroïque d'enquêteur et de transmetteur d'informations pour ceux qui ne peuvent le faire, d'une part, et d'autre part, des personnages en retrait, dont les convictions morales et politiques sont bien plus fragiles, qui apparaissent finalement comme des victimes de conflits qui les ont détruits intellectuellement. En regard de cette dichotomie, les modifications profondes de la couverture de presse introduites par les avancées techniques, la notion de reporters embarqués, ou l'arrivée des nouveaux acteurs de presse comme les chaînes panarabes, ne jouent qu'un rôle limité, les réalisateurs se concentrant essentiellement sur le rôle symbolique du personnage et sur la mythologie, positive ou négative, qui l'entoure.

Cette dualité présente surtout la particularité de rencontrer une dualité des terrains évoqués au Proche-Orient, qui tend à traiter selon des modalités opposées l'Irak et la Syrie d'une part, et le Liban avec le conflit israélo-palestinien d'autre part, en attribuant chacune des figures opposées du journaliste de guerre. Si la question de l'orientalisme est à prendre en compte dans la production de ces images, le journaliste pouvant être interprété à l'aune d'un personnage de sauveur et d'une confiscation de la parole, il serait

néanmoins abusif de limiter l'analyse à ce prisme. D'une part, même dans les cas de films produits dans le monde arabe, les notions de distance et d'étrangeté demeurent très prégnantes, et doivent être analysées en regard des différentes dimensions de l'orientalisme. D'autre part, cet enjeu doit être entendu dans un rapport très étroit avec la notion d'engagement, éthique, professionnel, et parfois politique, que ces films, et l'articulation du personnage-clé du journaliste par rapport à l'interprétation du contexte, viennent interroger. Corrélativement, ces œuvres cherchent, en explorant les différentes dimensions du rôle de passeur dévolu aux reporters, à mettre en scène la question du regard journalistique, depuis le regard nécessaire du témoin d'atrocités jusqu'à l'incommunicabilité de la violence, et de son rapport à l'intime. Ce faisant, c'est un nouvel angle du questionnement sur l'influence des représentations du terrain et du conditionnement du regard sur la couverture des conflits qui s'ouvre.

Soumis le 01-12-2020
Accepté le 01-10-2021

NOTES

¹ La version américaine de l'affiche. L'affiche française insiste sur le bandeau

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aday, S., S. Livingston, et M. Hebert. 2005 « Embedding the truth: A cross-cultural analysis of objectivity and television coverage of the Iraq war » *Harvard International Journal of Press/Politics* 10.1 pp. 3-21.
- Al-Ghazzi, O. 2014 « "Citizen journalism" in the Syrian uprising: Problematizing Western narratives in a local context. » *Communication Theory* 24.4 pp. 435-454.
- Atkins, J. 2002 *The mission: Journalism, ethics and the world*, Ames, Iowa State University Press
- Auque, R., et P. Forestier. 1988 *Un otage à Beyrouth*. Paris, FeniXX.
- Badsey, S. 2002 « The depiction of war reporters in Hollywood feature films from the Vietnam War to the present. » *Film History* 14.3/4 pp. 243-260
- Bourdon, J. 2009 *Le récit impossible. Le conflit israélo-palestinien et les médias*. Paris, INA De Boeck
- Coban, F. 2016 « The role of the media in international relations: from the CNN effect to the Al-Jazeera effect. » *Journal of International Relations and Foreign Policy* 4.2 pp. 45-61.
- Colvin, M. 2012 « Our mission is to report these horrors of war with accuracy and without prejudice. » *The Times* 22.
- Cozma, R., and J. Hamilton. 2009 « Film portrayals of foreign correspondents: A content analysis of movies before World War II and after Vietnam. » *Journalism Studies* 10.4 pp. 489-505.
- Culcasi, K. 2006 « Cartographically constructing Kurdistan within geopolitical and orientalist discourses. » *Political Geography* 25.6 pp. 680-706.
- Daalmans, S. 2015 « Generation Kill: Representing moral complexities in the first stages of the Iraq War. » Drummond, P.(ed.), *The London Film and Media Reader: Vol. 3. The Pleasures of the Spectacle: 60 Essays from Film and Media 2013* pp. 620-629.
- Drabinski, J. 2008 « Separation, Difference, and Time in Godard's « Ici et ailleurs ». » *SubStance* 37.1 pp. 148-158.
- Emmelhainz, I. 2009 « From Third Worldism to Empire: Jean-Luc Godard and the Palestine Question. » *Third Text* 23.5 pp. 649-656.
- Evans, M. 2010 « Framing international conflicts: Media coverage of fighting in the Middle East. » *International Journal of Media & Cultural Politics* 6.2 pp. 209-233.
- Figenschou, T. 2010 « A voice for the voiceless? A quantitative content analysis of Al-Jazeera English's flagship news. » *Global Media and Communication* 6.1 pp. 85-107.
- Fleming, M. « Hotel Rwanda's Terry George Looks at Armenian Genocide with "The Promise": Toronto Q&A », *Deadline.com*, 11/09/2019 <https://deadline.com/2016/09/terry-george-armenian-genocide-wwi-turkis-government-the-promise-toronto-hotel-rwanda-1201817135/> dernière consultation 10/06/2021.
- Foerstel, Herbert N. 2006 *Killing the messenger: Journalists at risk in modern warfare*. Westport Greenwood Publishing Group.
- Fukuda, D. 2010 « Le deuil et la mélancolie dans Cinéma de Deleuze, Analyse de Profession reporter d'Antonioni. » *Savoirs et clinique* 1 pp. 48-57.
- Gilboa, E. 2005 « The CNN effect: The search for a communication theory of international relations. » *Political communication* 22.1 pp. 27-44.
- Guillebaud J-C. « James Foley, reporter de guerre et figure christique » *La Vie* 11/10/2016 <https://www.lavie.fr/idees/chroniques/james-foley-reporter-de-guerre-et-figure-christique-11961.php> dernière consultation 10/06/2021
- Harb, Zahera, ed. 2017 *Reporting the Middle East: The Practice of News in the Twenty-First Century*. Londres Bloomsbury Publishing.
- Hare I. 2005 « Le rêve brisé de Charles Enderlin: transposition du conflit israélo-palestinien devant les locaux de France 2. » XVII Congrès des sociologues de langue française, *Actes de travaux du groupe de travail « Sociologie de la communication »* pp. 166-174.
- Iskandar, A., et El-Nawawy M. « Al-Jazeera and war coverage in Iraq: the media's quest for contextual objectivity. » in Allan, Stuart, and Barbie Zelizer, eds. *Reporting war: Journalism in wartime*. Londres Routledge.
- Kappler, S., et al., eds. *Mass Media and the Genocide of the Armenians: One Hundred Years of Uncertain Representation*. New York Springer, 2016.
- Kohen Raz, O. 2019 « The authorship of Uri Zohar: the ethics and aesthetics of the Archimedean lever. » *Journal of Modern Jewish Studies* 18.3 pp. 343-368.
- Kuosmanen, S. 2019 « Terms of reference and objectivity in US press reports in the Gulf War in 1990. » *Journalism* 1464884919847310.
- Lefait, S. 2016 « « Tu n'as rien vu [en Irak] »: Logistique de l'aperception dans Generation Kill. » *TV/Series* 9.
- Loyn, D. 2007 « Good journalism or peace journalism?. » *Conflict & Communication* 6.2 pp. 1-10
- Boltanski, L. 1993 *La souffrance à distance* Paris, Métailié.
- Mac Gregor, B. 1992 « Peter Arnett, CNN, Reporting Live From Baghdad. » *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 22.1 pp. 26-31.
- Macleary, K. 2003 « The limits of vision: Hiroshima Mon Amour and the subversion of representation. » *Witness and memory: The discourse of trauma* pp. 233-48.
- Marchiori, D. 2010 « Trop près, trop loin. » *Vertigo* 2 pp. 99-106.
- McNair, B. *Journalists in film*. Edimbourg, Edinburgh University Press.
- Medhurst, M. 1982 « Hiroshima, mon amour: From iconography to rhetoric. » *Quarterly Journal of Speech* 68.4 pp. 345-370.
- Pintak, L., et Ginges, J. « The mission of Arab journalism: Creating change in a time of turmoil. » *The International Journal of Press/Politics* 13.3 pp. 193-227.
- Raad, W. 1996 « Bayrut Ya Beyrouth: Maroun Baghdadi's Hors la vie and Franco-Lebanese history. » *Third Text* 10.36 pp. 65-82.
- Radovic, M. 2019. « Constructing Space, Changing Reality of Israel through Film. » *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* 5.1 pp. 105-123.

- Ramji, R. 2015 « The Amina Profile. » *Journal of Religion and Film* 19.1 p.1.
- Ravi, N. 2005 « Looking beyond flawed journalism: How national interests, patriotism, and cultural values shaped the coverage of the Iraq War. » *Harvard International Journal of Press/Politics* 10.1 pp. 45-62.
- Robinson, P. 1999 « The CNN effect: can the news media drive foreign policy?. » *Review of international studies* 25.2 pp. 301-309.
- Rosen, M. 2020 « Pour Sama: la femme à la caméra Entretien avec Waad al-Kateab et Edward Watts. » *Esprit* 462 pp. 156-163.
- Rosenzweig, L. 2010 « Charles Enderlin et l'affaire Al Dura. » *Cités* 4 pp. 159-166.
- Ruellan, D. 2007 *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2007.
- Saliba, J. K., et T. Geltner. 2012 « Literary War Journalism: Framing and the Creation of Meaning. » *Journal of Magazine & New Media Research* 13.2 pp. 1-19.
- Samad, B. 2016 « CNN and Al Jazeera, and Their Versions of James Foley Story. » *The Lincoln Humanities Journal*: n°4, pp. 73-82.
- Saussure F. de, 1972 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot
- Seib, P. 2008 *The Al Jazeera effect: How the new global media are reshaping world politics*. Dulles, Potomac Books, Inc.
- Shome, R. 1996 « Race and popular cinema: The rhetorical strategies of whiteness in City of Joy. » *Communication Quarterly* 44.4 pp. 502-518.
- Silverman, M. 2014 « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige: je veux voir. » *Contemporary French and Francophone Studies* 18.5 pp. 530-541.
- Simoni, M. 2018 « Law and Sedition in Israeli Films: From the Assassination of Itzhak Rabin to the Hilltop Movement. » *Jewish Film & New Media* 6.2 pp. 184-207.
- Sotinel T. Cannes 2018: « Les Filles du soleil », dans les champs de mines de la fiction » *Le Monde*, 14/05/2018. <https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/13/>
- les-filles-du-soleil-les-femmes-combattantes-kurdes-dans-le-champ-de-mines-de-la-fiction_5298116_766360.html dernière consultation 10/06/2021
- Spivak, G. 2003 « Can the subaltern speak?. » *Die Philosophin* 14.27 pp. 42-58.
- Telmissany, M. 2010 « Displacement and Memory: Visual Narratives of al-Shatat in Michel Khleifi's Films. » *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 30.1 pp. 69-84.
- Thompson, J. 2015 « The pixelated frontline: 'Silvered water, Syria self-portrait'. » *Metro Magazine: Media & Education Magazine* 185 pp. 94.
- Torchin, L. 2006 « Ravished Armenia: Visual media, humanitarian advocacy, and the formation of witnessing publics. » *American Anthropologist* 108.1 pp. 214-220.
- Trivundza, I. 2004 « Orientalism as news: Pictorial representations of the US attack on Iraq in Delo. » *Journalism* 5.4 pp. 480-499.
- van der Hoeven, R., et B. Kester. 2020 « Demythologizing war journalism: Motivation and role perception of Dutch war journalists. » *Media, War & Conflict* pp. 1-17
- Videau, A. 1991 « Hors la vie. Film franco-libanais de Maroun Bagdadi. » *Hommes & Migrations* 1146.1 pp. 63-64.
- Wall, M., et S. El Zahed. 2015 « Syrian citizen journalism: A pop-up news ecology in an authoritarian space. » *Digital Journalism* 3.5 pp. 720-736.
- Waxen A. et F. J. Ghazoul 1995 « War as Subject for Cinema/ الحرب ذريعة سينمائية. » *Alif: Journal of Comparative Poetics* pp. 229-234.
- Wiener, R. 2002 *Live from Baghdad: Making journalism history behind the lines*. New York Macmillan.
- Wright, E. 2011 *Generation kill*. New York Random House.
- Yüksel, M., et C. Kennedy-Karpat. 2016 « Generation kill and the new screen combat. » in *American militarism on the small screen*. ed. Froula A. et Takacs S. Taylor and Francis Inc. Londres, pp. 245-260.

FILMOGRAPHIE

- Al Batal S. et G. Ayoub 2019 *Still Recording* Bidayyat
- Antonioni M. 1975 *Profession : reporter* Les Films Condordia
- Auburtin F. 2009 *Envoyés très spéciaux* Les Films Manuel Munz
- Bagdadi M. 1991 *Hors la vie* Galatée Films
- Bagdadi M. 1982 *Petites Guerres* Zoetrope Studios
- Béhi R. 1994 *Les Hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* Baba Films
- Beloufa F. 1979 *Nahla* R.T.A
- Deraspe S. 2015 *Le Profil Amina* Esperamos Production
- George T. 2016 *La Promesse* Survival Pictures
- Gitai A. 2013 *Ana Arabia* Agav Films
- Gitai A. 2007 *Désengagement* Agat Films
- Gitai A. 1981, 1991 et 2001 *Wadi, Wadi Grand Canyon, Wadi 2001* AG Productions
- Godard J-L. 1976 *Ici et ailleurs* Gaumont
- Gutman N. 1987 *Deadline* Caro Films
- Hadjithomas J. et K. Joreige 2008 *Je veux voir* Mille et une Productions
- Hetherington T. et S. Junger 2010 *Restrepo* National Geographic
- Heineman M. 2018 *Private War* Acacia Filmed Entertainment
- Husson E. 2018 *Les Filles du soleil* Wild Bunch
- Jackson M. 2002 *Live from Bagdad* HBO
- Kaufman P. 2012 *Hemingway et Gellhorn* HBO

- Khleifi M. 1990 *Cantique des pierres* Sourat Films
- Kollek A. 1992 *Trois Semaines à Jérusalem* Castle Hill Enterprises
- Kubrick S. 1987 *Full Metal Jacket* Warner Bros
- Mohammad O. et W. Bedirxan 2014 *Eau argentée* Les Films d'ici
- Oakes B. 2016 *Jim : the James Foley story* HBO
- Poppe E. 2013 *L'Épreuve* Paradox Produksjon
- Russell D. O. 1999 *Les rois du désert* Warner Bros
- Rybojad S. 2011 *Forces Spéciales* Easy Company
- Saillet Y. 2014 *Piégé* Chelifilms
- Schlöndorff V. 1981 *Le Faussaire* Argos Films
- Simon D., E. 2008 Burns *Generation Kill* HBO
- Weir P. 1982 *L'année de tous les dangers* United International Pictures
- Wellman W. 1945 *Les Forçats de la gloire* United Artists
- Zohar U. 1968 *Every Bastard a king* Noah Films

RÉSUMÉ | ABSTRACT | RESUMO

Quand le terrain conditionne l'imaginaire. Journalistes de guerre héros et victimes sur les écrans au Proche-Orient

When the field conditions the imagination. War journalists as on-screen heroes and victims in the Middle East

Quando o campo condiciona a imaginação. Jornalistas de guerra, heróis e vítimas nas telas do Oriente Próximo

Fr. La façon dont les cinéastes ont porté à l'écran les journalistes dans les conflits du Proche-Orient oscille entre portraits de héros de l'information, et victimes de guerres présentées comme incompréhensibles. En se focalisant sur les personnages et leur psychologie, presque toujours étrangers au terrain qu'ils couvrent, ces films ignorent les enjeux techniques, se concentrent sur la question du journaliste comme passeur et témoin, engagé ou impuissant, notamment face aux violences extrêmes. Ce rôle de médiation est double, d'abord par rapport au public de la presse, et, à un niveau plus profond, s'adresse aux spectateurs du film. D'un côté, un archétype de baroudeur, habité par une mission de passeur de l'information, parlant pour les sans-voix, auquel répondent des figures en retrait, dont la crise existentielle est mimétique de leur remise en cause de leur rapport aux conflits. Cette dichotomie épouse une distinction entre les terrains irakien et syrien d'une part, et d'autre part le conflit israélo-palestinien et le Liban, qui amène à repenser les différentes dimensions de l'orientalisme médiatique et sur les écrans. Ce faisant, ces films amènent à interroger la question du regard porté par le journaliste, la notion de mission et les thèmes de l'éthique et de la déontologie. A partir de là, il s'agit de questionner la façon dont les réalisateurs font usage de la mythologie journalistique pour développer leurs récits de guerre en fonction, et de la façon dont ces représentations sont conditionnées par l'imaginaire de ces conflits.

Mots-clés : Proche-Orient, journalisme de guerre, film, orientalisme, regard

En. The way film directors have brought journalists to the screen within Middle-Eastern conflicts oscillates between characters who appear either as press heroes, or as war victims caught in incomprehensible conflicts. As these films focus on characters most of the time alien to the conflict that they work on, and on their psychology, these films leave aside technical issues to concentrate themselves on journalists as mediators and witnesses, either deeply involved or powerless when facing extreme violence. This mediation is twofolds, as it relates to the journalist's audience, and, at a deeper level, to the film's one. On the one hand, this entails archetypes of adventurous journalists, driven by a mission to inform and to give a voice to the voiceless, but on the other hand, it also means that reporters are also portrayed as rather weak characters, whose inner crisis mimicks their relationship with the field and their calling into question of how they cover conflicts. This distinction reflects diverging approaches between the representations of Iraq and Syria on the one hand, and the Israel-Palestinian conflict and Lebanon on the other, that leads us to rethink the various dimensions of orientalism, in the media as well as on screen. As such, these films lead the spectator to question the reporter's gaze, his mission, and to dwell on how film directors make use of the press' mythology to develop their war narratives. In turn, this leaves open the question as to how the media representation is driven by these conflicts' opposed representations and imaginaries.

Keywords: Middle East, war reporting, movies, orientalism, viewpoint

Pt. Os cineastas têm retratado os jornalistas no Oriente Próximo oscilando entre figuras de heróis da informação e vítimas de guerras denunciadas como incompreensíveis. Ao dar foco à psicologia dos personagens, quase sempre estrangeiros ao campo que cobrem, estes filmes ignoram os desafios técnicos, concentrando-se na questão do jornalista passador e testemunha, comprometido ou impotente frente a violências extremas. Esse papel de mediação é duplo, primeiro em relação ao público da própria imprensa e, em um nível mais profundo, em relação aos espectadores do filme. Por um lado, remete ao arquétipo do jornalista aventureiro, movido pela missão de informar e dar voz aos sem-voz; mas, por outro, também retrata os repórteres como personagens frágeis, cuja crise interior se projeta na relação com o campo e no questionamento de como cobrem os conflitos. Essa dicotomia ecoa na distinção entre o campo iraquiano e sírio, por um lado, e o conflito israelo-palestino e o Líbano, por outro, colocando em perspectiva as diferentes dimensões do orientalismo na mídia e nas telas. Ao fazer isso, estes filmes questionam também a perspectiva do jornalista, por meio das noções de missão, ética e deontologia. Partindo de tais premissas, discute-se a forma como os diretores recorrem à mitologia jornalística para elaborar suas narrativas de guerra, e como essas representações são condicionadas pelo imaginário desses conflitos.

Palavras-chave: Oriente Próximo, jornalismo de guerra, filme, orientalismo, olhar

