

APPROCHE DE LA RECEPTION PAR LA TRIADE “PROGRAMMATION - PRESSE - CENSURE”

Gianni Haver, Université de Lausanne

Cet article est issu d'un travail de doctorat qui portait sur un cas spécifique: le cinéma dans le canton du Vaud pendant la Deuxième Guerre mondiale.¹ Nous allons présenter ici quelques éléments du cadre méthodologique.

Notre position de principe est de porter l'interrogation sur la question de la réception. Cette dernière a souvent été confinée à l'étude des seuls articles de presse: nous proposons de l'appuyer sur la triade “programmation – presse – censure”. Faute de disposer d'une fantomatique parole “spectatorielle”, cette méthode permet de cerner ce qui organise et détermine la réception.

L'objet d'étude est donc le discours qui se développe autour des films et non seulement les films en eux-mêmes. Il est néanmoins clair qu'il n'est pas envisageable, dans une approche historique, d'isoler la réception du contexte complexe de sa production. Ainsi, il est nécessaire de sonder les structures sur lesquelles ce discours repose et qui participent inévitablement à le déterminer: la législation sur le cinéma, l'organisation et les caractéristiques du réseau de salles, l'organisation professionnelle du secteur, le fonctionnement des commissions de censure, l'espace réservé au cinéma dans la presse ainsi que l'autonomie de celle-ci, et l'organisation des maisons de distribution.

Au travers de l'étude de ces procédures de présentation, d'autorisation et d'explicitation, l'analyse des discours engendrés par les films va permettre de révéler les mécanismes qui sont à la base d'une logique de légitimation et de hiérarchisation de certaines positions idéologiques.

Ce travail sur le discours nous a permis de mettre en évidence des attitudes vis-à-vis du conflit et des pays qui y sont engagés. L'étude des opinions émises sur les films de différentes provenances est très révélatrice d'états d'esprit face aux belligérants. L'approche que nous avons choisie nous permet de conduire une interrogation panoramique de la neutralité suisse, au-delà des déclarations officielles.

Quelle attitude la censure a-t-elle adoptée face à l'importation des diverses productions cinématographiques étrangères? En parallèle, comment la critique de presse va-t-elle accueillir les films qui prennent ostensiblement position? Et le public? Sait-on comment il a réagi à la propagande de guerre? Ces différentes réactions entrent-elles en contradiction entre elles ou face au discours des autorités politiques?

Nous partons donc du principe que le discours sur le cinéma est révélateur d'un point de vue plus large. D'autre part, le film de fiction fait parler: la presse commente avec moins de retenue un film sur le conflit que le bulletin de guerre d'un pays. Le cinéma autorise la critique.

Importance de sortir d'une approche centrée sur la production et sur les longs métrages de fiction

Dans un pays comme la Suisse, où le nombre de films de long métrage produits annuellement ne dépasse jamais la quinzaine, et dans le contexte d'un conflit très médiatisé comme la Seconde Guerre mondiale, une part importante de la représentation immédiate de la guerre passe par le cinéma, et est proposée directement par les belligérants. Cela impose de sortir d'une approche centrée sur la production nationale. En effet, lorsque nous déplaçons la problématique au niveau de l'entier du spectacle cinématographique dans un lieu donné, les questions portent avant tout sur l'offre cinématographique, qui comprend bien évidemment des œuvres d'origines multiples. L'angle d'approche n'est alors pas seulement celui qui vise à saisir une société à travers sa production de films, mais aussi celui qui veut comprendre la place du cinéma en tant que média dans une société donnée. Dans les recherches sur le cinéma, on a longtemps et abondamment privilégié une source particulière: le long métrage de fiction. En revanche, les actualités cinématographiques, les courts métrages, les documentaires, le cinéma publicitaire, le cinéma didactique n'ont pas, ou peu, été pris en considération. Seules les actualités filmées ont fait ci et là l'objet d'études particulières, mais elles ont été traitées de manière isolée comme "objet à part". Or, une séance de projection pendant la période des années 1930 à 1940 comporte souvent un ciné-journal, parfois plusieurs, et un court métrage, en plus évidemment du long métrage. La projection des actualités nationales est même obligatoire dans certains pays, et pas seulement dans des régimes autoritaires comme l'Italie ou l'Allemagne: le *Ciné-journal suisse* doit être présenté dans les salles de la Confédération dès 1940 et pour toute la durée de la guerre. Il existe même des établissements spécialisés qui composent leurs programmes uniquement avec des actualités et des courts métrages. Notre optique oblige à prendre en compte toutes sortes de films et à établir à la fois leur importance quantitative (selon les titres, l'origine, le nombre de passages dans les salles, le succès) et qualitative (les débats dans la presse, les critiques, les interventions de censure, les éventuelles prises de position d'associations ou de partis politiques). Les difficultés pour répertorier leur passage sur les écrans et identifier la composition des projections sont considérables: les publicités et les communiqués dans les journaux ne citent pas tous les films et, lorsqu'ils le font, souvent on ne trouve que le titre d'exploitation, donnée généralement insuffisante pour les identifier. Les ciné-journaux sont plus faciles à reconnaître, à la fois par l'attention que la censure leur accorde et par le fait que leur origine est, usuellement, d'emblée annoncée dans les journaux. Certes le long métrage de fiction reste un objet d'étude privilégié: les émetteurs de discours que nous avons observés s'expriment le plus souvent sur ce type de productions. De plus, comme les fictions constituent la principale attraction des séances, elles sont systématiquement mises en exergue dans la publicité. Dans le cadre qui nous intéresse, cela nous a permis de repérer la quasi-totalité des projections. Un tel inventaire est impossible pour les autres genres de films.

Offre et environnement cinématographiques

Les films en circulation dans une société et à une époque données (dans notre cas le canton de Vaud pendant les années de 1939 à 1945) composent l'offre cinématographi-

que, qui participe à la formation de l'imaginaire des spectateurs. La composition de l'offre cinématographique est délimitée par différents facteurs. Dans un premier temps, les films sont soumis à des impératifs législatifs, de censure, économiques, d'approvisionnement, de goûts culturels, de mœurs, etc. Tous ces éléments font que certains films sont projetés, d'autres interdits, d'autres encore ne sont pas importés et, enfin, certains, bien que disponibles sur le marché, ne sont pas choisis par les exploitants.

Les films introduits dans un marché s'intègrent dans un contexte particulier, ils doivent forcément interagir avec celui-ci. Ainsi un film a un impact différent selon la salle où il est projeté, les critiques qu'il reçoit, la publicité dont il fait l'objet. La quantité et la qualité des salles, la place que les journaux donnent à la critique et à la publicité des films, l'existence d'une presse spécialisée, le recours à des projections dans des lieux d'éducation ou de socialisation, sont des éléments déterminants. Tout film projeté dans un pays n'est pas nécessairement accessible à chacun, chacune. Ainsi, des lieux de projection particuliers ont parfois un public bien défini: en Suisse nous avons pu repérer les projections pour les communautés étrangères,² pour les écoliers, pour les soldats, pour les membres de partis politiques, etc. Ces systèmes fragmentent le grand public des cinémas commerciaux en des sous-publics parfois très différents les uns des autres. Nous considérons que les limites qui déterminent l'offre et les éléments qui l'intègrent au contexte composent l'environnement cinématographique.

Se confronter à une approche de la réception

Le grand muet reste malencontreusement le spectateur. Nous n'avons qu'occasionnellement accès à des fragments infimes de ses réactions: quelques sondages organisés par des revues, des rapports de police sur des comportements en salle ou encore un commentaire dans la presse. Le public laisse d'autres questions sans réponse: quelle est la fréquentation par genre et par classe sociale? Quelles sont les préférences de ces catégories? Comment varie la fréquentation des salles? On imagine que pour une durée de programmation identique, dans un même local, deux films peuvent connaître des afflux très différents. Notre approche de la programmation permet de récolter quelques informations sur les succès de certains films. Un titre maintenu à l'affiche pendant plusieurs semaines, et qui fait l'objet de plusieurs reprises pendant des saisons successives, est forcément apprécié par le public. Certes, de tels constats ne permettent pas de dire si le succès est dû à un intérêt lié à l'actualité, à un enthousiasme esthétique, artistique ou à la recherche d'un divertissement. Nous ne pouvons mesurer précisément les échecs avec cette méthode: la programmation d'un film pendant une seule semaine peut cacher une mauvaise affaire pour l'exploitant comme une opération commerciale respectable. De même, nous pouvons imaginer que des titres qui marchent soient malgré tout retirés de l'affiche parce que d'autres engagements ont été pris par l'exploitant avec le distributeur.

Nous avons dit que notre approche va privilégier la production de discours motivés par les films plutôt que l'analyse de films. Or, ces discours émergent avant tout dans trois lieux. Le plus évident et le plus visible est celui de la critique cinématographique. Les études sur la réception ont souvent avantagé cette source même si d'aucuns ont émis des réserves en raison du décalage qui existerait entre l'expression d'une minorité cultivée – les critiques – et un spectacle de masse.³ De notre point de vue, elle figure forcément au premier rang, mais il est nécessaire de la confronter aux autres discours rete-

nus. Le deuxième lieu est occupé par le discours des autorités qui passe par le canal des décisions de la censure. Enfin, le dernier lieu d'expression est celui de la programmation, qui répond à des règles commerciales avant tout, même si d'autres éléments viennent influencer ce champ. Ces émetteurs sont les porte-parole des élites culturelles, politiques et économiques. Leurs discours sont en conséquence orientés par les classes dirigeantes, ce d'autant plus que pendant la période que nous avons choisie les lieux d'expression d'opposition sont pratiquement éliminés, ou en tous cas mis sous contrôle. En Suisse, les journaux de la gauche se réclamant de la IIIe Internationale sont interdits, et la censure veille au grain pour ceux qui continuent à paraître.

Deux de nos sources principales – la critique et la censure – ont des caractéristiques communes avec des objectifs totalement différents. L'une comme l'autre ont pour technique de passer en revue les réalisations et de produire un jugement au cas par cas. Dans le canton de Vaud, la censure est moins prolifique que la critique, puisqu'elle ne visionne pas chaque film en circulation. L'autre point commun est une manière de s'exprimer sur le film qui intègre des jugements d'ordre artistique et qualitatif; cela peut étonner de la part de la censure, mais comme des journalistes et des artistes font partie de la commission de contrôle, ce n'est finalement pas surprenant. Il n'est d'ailleurs pas rare de trouver dans les procès-verbaux de cet organisme un développement d'ordre esthétique plus important que l'exposé des raisons qui motivent l'autorisation ou l'interdiction. La critique, quant à elle, est certainement soumise à des contraintes d'ordre commercial, voire de ligne rédactionnelle, mais il est difficile d'en mesurer l'importance. Les commentaires de presse forment un discours par définition destiné à être rendu public, contrairement à celui de la censure qui s'adresse aux autorités. En effet, dans le canton de Vaud, seule la décision finale est rendue publique, et non les procès-verbaux. Les quelques lignes qui accompagnent la décision avancent parfois des arguments bien différents de ceux qui l'ont réellement motivée. Les deux modes de discours (presse et censure) sont donc à la fois comparables et complémentaires.

Quelques résultats de l'étude de cas

Les choix de programmations, les articles dans la presse et les déterminations de la censure forment les principales traces du discours produit sur le cinéma. Une étude de ces trois producteurs nous apporte-t-elle des informations représentatives d'un état d'esprit largement partagé? Il est difficile de répondre de manière catégorique, mais nous pouvons avancer quelques hypothèses. En consultant la plupart des journaux s'exprimant sur le cinéma, nous avons pu mettre en évidence diverses constantes que nous avons ensuite confrontées à la position de la censure et au comportement des spectateurs.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, plus encore qu'au cours des précédents conflits, le cinéma devient une arme idéologique incontournable. En Suisse, entremêlés avec les productions usuelles, drames ou comédies, on peut voir des films qui parlent plus ou moins directement du conflit. Les grandes productions spectaculaires, les documentaires, les actualités filmées se croisent dans les salles obscures suisses offrant au spectateur une panoplie de discours et un kaléidoscope d'images de guerre. Le fait qu'à Berne une censure militaire fédérale soit à l'œuvre pour surveiller ces importations et protéger le pays des films considérés dangereux n'empêche pas la diffusion d'œuvres clairement propagandistes, qui sont parfois même accompagnées d'un important battage

publicitaire. Cependant, la bataille idéologique n'est pas l'apanage des films de guerre, elle est menée aussi par le biais d'œuvres qui sous l'apparence de pur divertissement charrient d'autres modes de pensée et de conception de la société. Enfin, les actualités filmées, véritable fer de lance de la propagande en raison de leur discours explicite et de leur régularité, font l'objet d'une attention révélatrice. Les Suisses seront parmi les rares spectateurs qui, au cours des événements, pourront suivre en parallèle la production cinématographique de l'Axe et des Alliés. Autrement dit, par les films, et loin des champs de bataille, les puissances belligérantes s'affrontent aussi sur les écrans suisses.

Ce terrain s'offre donc à la confrontation, au jugement et aux critiques des producteurs potentiels de discours, qui ont devant les yeux plusieurs versions du conflit. Ces versions sont certes choisies, coupées, édulcorées par la censure fédérale, mais elles restent néanmoins visibles. En contrepartie, la production nationale, dans le secteur fondamental des longs métrages de fiction, est une faillite au plan de sa présence sur les écrans vaudois: elle ne parvient jamais à un niveau déterminant et reste marginale du début à la fin. Les faibles moyens que l'État attribue au cinéma sont dirigés vers la réalisation de documentaires et d'un ciné-journal national. Des longs métrages de fiction provenant de Suisse alémanique, ceux qui arrivent sur les écrans vaudois ont presque toujours un lien avec l'actualité. Ceux-ci, unis à certains sujets du *Ciné-journal suisse*, ainsi qu'aux documentaires, font que la représentation de la mobilisation, de l'armée et du contexte de guerre vue par les Suisses est tout de même tangible; elle véhicule souvent l'idée d'une Suisse comme une oasis dans la tempête et une terre d'accueil qui nourrira les mythes nationaux de l'après-guerre. Parfois, le cinéma suisse montre la confrontation armée (*Marie-Louise, Die letzte Chance, L'Oasis dans la tourmente*, pour ne citer que des fictions). Dans ces cas, les caméras se rangent toujours du côté des Alliés. Mais ce ne sont des fragments d'images, car la vision cinématographique de la guerre vient essentiellement de l'étranger.

La représentation allemande du conflit sort surtout des actualités UFA plus difficilement des longs métrages de fiction. À l'inverse, les fictions du camp allié, voire de l'Italie, forment une part importante du corpus des images de la guerre. Selon notre étude, il apparaît immédiatement que la vision des bandes d'actualités induit une attitude qui se distingue fortement de celle qui prévaut devant les fictions. La vision d'un ciné-journal semble se fonder sur un pacte communicatif dans lequel le spectateur est conscient de l'origine du discours. D'ailleurs la censure fédérale émet des directives afin que la nationalité soit clairement annoncée et que les numéros de ciné-journaux restent projetés dans leur montage original. État d'esprit qui devrait conduire à adopter un comportement relativement distant, comme on pourrait le faire en temps de guerre devant toute source d'informations dont l'émetteur est bien identifié. Par contre, par sa nature même, le long métrage de fiction implique davantage le spectateur par des effets d'identification: la guerre regardée à travers un film de fiction ou à travers une actualité filmée n'a pas le même statut. Enfin, le film principal est vu, de manière générale, sur la base d'un choix. C'est bien moins le cas pour les actualités puisqu'elles sont projetées en complément (sauf dans des salles spécialisées). Partant de ce constat, nous pourrions interpréter le succès de telle ou telle autre fiction comme révélateur de l'attitude (des sympathies, entre autres) du Vaudois pour le pays en guerre représenté, mais il apparaît que des thèmes transversaux sont très appréciés par le public local, et cela quelle que soit l'origine du film. Ainsi les tracas et les angoisses du front interne, tout comme le quotidien des civils dans les pays en guerre, semblent émouvoir le spectateur. Cela

expliquerait le succès des deux films d'origines différentes, mais ressemblants sous certains aspects, *Mrs. Miniver* (W. Wyler, 1942) et *Die große Liebe* (R. Hansen, 1942).

Pendant la période du conflit, la fiction de guerre allemande est pratiquement absente des écrans vaudois, bien que de tels films figurent sur les listes des distributeurs allemands en Suisse, comme *U-Boote westwärts* (G. Rittau, 1941) et *Wunschkonzert* (F. Lützendorf, E. von Borsody, 1940) ou *Kampfgeschwader Lützow* (H. Bertram, 1941). La langue ne pose pas de problème majeur pour les films de guerre américains, ni pour les productions suisses allemandes sur la mobilisation, projetés en version sous-titrée; ce n'est donc pas uniquement la caractéristique linguistique qui motiverait la mise à l'écart des fictions de guerre allemandes. Celle-ci peut s'expliquer par une certaine hostilité de la population vaudoise pour la guerre conduite par l'Allemagne nazie. Cela ne vaut que pour les films représentant directement la guerre. En effet, les réalisations considérées idéologiquement importantes par le régime hitlérien, comme *Mutterliebe* (G. Ucicky, 1939), *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (H. Steinhoff, 1939) ou *Annelie, die Geschichte eines Lebens* (J. von Baky, 1941), ayant obtenu auprès du Ministère allemand de la propagande les "prédicats" les plus élevés, sont projetées, et de plus bénéficient d'un accueil favorable de la critique et du public. Quant à la censure cantonale, elle n'a même pas pris la précaution de les visionner.

Pour marginale que soit la production soviétique, elle provoque une attitude de la critique et de la censure située à l'exact opposé: dès qu'il s'agit de montrer la guerre et les défaites de l'Axe, ce qui n'est possible qu'après l'été 1944 pour des raisons de censure fédérale, la critique applaudit, sitôt que ce sont des arguments idéologiques ou moraux, la méfiance est de rigueur. On craint l'Allemagne comme un envahisseur potentiel. En revanche, certaines dimensions de l'idéologie nazie, lorsqu'elles intègrent des valeurs traditionnelles bourgeoises, sont parfaitement acceptées. En résumé, c'est la glorification de la machine de guerre allemande qui déclenche des réactions hostiles. Ce n'est pas un hasard si les actualités UFA provoquent des sifflements de désapprobation dans les salles, des lettres de protestation adressées aux autorités, ou encore des articles outrés dans la presse. L'attitude pour l'autre pays voisin engagé du côté de l'Axe est encore plus parlante. Les films réalisés en Italie, même lorsqu'ils sont porteurs d'une idéologie fasciste flagrante et remarquée par la censure, comme *Scipione l'africano* (C. Gallone, 1937) ne déclenchent aucune opposition réelle, d'autres sont même de grands succès, comme *L'Assedio dell'Alcazar* (A. Genina, 1940). Contrairement à l'Allemagne, la menace militaire de l'Italie fasciste est perçue comme très éloignée: ainsi nombre de films qui montrent la guerre sont accueillis les bras ouverts par les critiques et le public, alors que la censure ne bronche pas.

Entre 1939 et 1945, la guerre sur les écrans vaudois a provoqué des réactions qui dévoilent une antipathie pour les faits d'armes de l'Allemagne et, en parallèle, souligné une proximité ressentie pour l'engagement militaire des Alliés. Par contre, pour les valeurs morales exprimées par les réalisations françaises (d'avant l'Occupation) et américaines, le ton est plus souvent à la condamnation – pour ne pas parler des soviétiques – que lorsqu'il est question de productions fascistes ou nazies. La prétendue immoralité décelée dans les productions françaises du "réalisme poétique", si souvent imprégnées par le climat du Front populaire, la prudence vis-à-vis de comédies sociales américaines ou encore la barrière dressée *a priori* devant les films soviétiques⁴ n'ont pas trouvé d'équivalent dans l'accueil des films des pays de l'Axe ou de la France de Vichy.

Ce discours qui montre une réticence aux pratiques belliqueuses de l'Allemagne

nazie, en même temps qu'il dévoile une proximité avec certaines valeurs idéologiques, peut paraître étrange. Nous avons mis en évidence que les producteurs de ce discours se placent essentiellement dans les rangs de la droite bourgeoise. Cette même droite imprégnée et fortement conditionnée par les valeurs de la politique de "défense spirituelle"⁵. Divers historiens, après les travaux de Werner Möckli ont mis en avant comment "l'idéologie de la 'résistance' avait véhiculé également des stéréotypes nationalistes assez proches de l'idéologie que l'on entendait combattre".⁶ Cette ambiguïté porte à partager des valeurs qui sont célébrées dans les cinématographies de l'Allemagne nazie, de l'Italie fasciste et de la France pétainiste, et pour autant n'empêche pas de s'enthousiasmer pour la propagande de guerre anglo-américaine.

- 1 G. Haver, *Le Spectacle cinématographique dans le canton de Vaud, 1939-1945*, Thèse de doctorat (Université de Lausanne, 2000). Ce travail sera publié aux éditions Payot, Lausanne, sous le titre *Les Lueurs de la guerre: le spectacle cinématographique dans le canton de Vaud, 1939-1945*.
- 2 Les communautés allemandes et italiennes sont très bien organisées et numériquement les plus importantes. Pendant la guerre, elles négocient avec les autorités suisses la possibilité de projeter pour leurs ressortissants des films de propagande dont certains sont interdits sur le territoire helvétique. Le nombre de ces projections est loin d'être anecdotique. Je me suis intéressé au cas italien dans l'article "Les Réseaux de pénétration du cinéma fasciste en Suisse (1924 – 1943)" in M. Tortajada, Fr. Albera (sous la dir. de), *Cinéma suisse: nouvelles approches* (Lausanne: Payot, 2000), pp. 111-122. Pour un survol général du cinéma en Suisse pendant la guerre voir mon article "Images de guerre sur les écrans suisses" in G. Haver, *La Suisse, les alliés et le cinéma* (Lausanne: Antipodes, 2001), pp. 71-87.
- 3 A ce propos voir J. Daniel, *Guerre et cinéma* (Paris: A. Colin/FNSP), p. 19; S. Lindeperg, *Les Ecrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944 – 1969)* (Paris: CNRS, 1997), p. 14.
- 4 Les films soviétiques étaient interdits d'office dans le canton de Vaud, il appartenait à l'exploitant de motiver sa demande pour obtenir une éventuelle autorisation. Traitement qui n'était appliqué à aucune autre production étrangère.
- 5 La politique de "défense spirituelle" suisse était destinée à protéger le pays des idéologies étrangères; elle est mise en place dans la deuxième moitié des années 1930 et se traduit par un repli sur les valeurs nationales.
- 6 Propos de D. Bourgeois sur la thèse de W. Möckli, *Schweizergeist – Landgeist?: Das schweizerische Selbstverständnis beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges* (Zürich: Polygraphischer Verlag, 1973); in *Business helvétique et Troisième Reich. Milieux d'affaires, politique étrangère, antisémitisme* (Lausanne: Page deux, 1998), p. 29. Au sujet de ce même débat, on consultera avec profit les travaux de H.-U. Jost, notamment *Le Salaire des neutres. Suisse 1938-1948* (Paris: Denoël, 1999) – et, pour une autre interprétation, les ouvrages d'A. Lasserre, *Suisse des années sombres* (Lausanne: Payot, 1989).