



Université Lumière Lyon 2

Faculté LESLA

Laboratoire de recherche Passages XX-XXI / Ecole Doctorale 484

Paparazzi à l'écran.

Présence et disparition d'un personnage photographe dans la fiction cinématographique et télévisée occidentale (1940 – 2008).

Thèse de doctorat pour l'obtention du grade de docteur en études cinématographiques
présentée et soutenue publiquement le lundi 10 Juin 2013

par

Aurore FOSSARD

Sous la direction de Martin BARNIER (Université Lumière Lyon 2)

Devant un jury composé de :

Martin BARNIER, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2

Laurent JULLIER, Professeur des Universités, Université de Nancy 2

Raphaëlle MOINE, Professeur des Universités, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Ginette VINCENDEAU, Professeur des Universités, King's College, Londres

André GUNTHERT, Maître de Conférence, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Roger-Yves ROCHE, Maître de Conférence, Université Lumière Lyon 2



Lumière Lyon 2 University

Research Team Passages XX-XXI / LESLA Faculty / Doctoral School 484

Paparazzi on screen.
Presence and disappearance of a photographer character
in western fiction films and TV series
(1940 – 2008).

A thesis submitted for the degree of Doctor of cinema studies, presented and defended in public on Monday, June 10th, 2013

by

Aurore FOSSARD

Supervised by Martin BARNIER (Lumière Lyon 2 University)

Before the members of the jury :

Martin BARNIER, Professor, Lumière Lyon 2 University, France

Laurent JULLIER, Professor, Nancy 2 University, France

Raphaëlle MOINE, Professor, Paris 3 Sorbonne Nouvelle University, France

Ginette VINCEDEAU, Professor, King's College, London, United Kingdom

André GUNTHERT, Lecturer, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, France

Roger-Yves ROCHE, Lecturer, Lumière Lyon 2 University, France

Résumé

Si le paparazzi est le parent pauvre de l'histoire de la photographie, il est une source précieuse d'inspiration pour la fiction cinématographique et télévisuelle. Personnage avant même d'apparaître à l'écran, le paparazzi instaure une tension à la fois narrative et visuelle qui autorise un questionnement sur ses modalités de représentations. À l'aide d'un corpus de films et de séries télévisées occidentales allant de 1940 à 2008, notre étude entend repérer et analyser les récurrences des représentations du paparazzi dans une approche socio-historique et culturelle. Séducteur, sauveur... chasseur, voleur ? Revenir sur l'imaginaire de l'appareil photographique et sur le caractère hybride de sa pratique permet de comprendre comment se construit l'image d'un « mauvais » photographe. Masse impersonnelle ou personnage principal du récit, mi-animal, mi-machine, les différentes formes que prend le paparazzi à l'écran révèlent et menacent l'humanité de la star. À l'heure où les chances d'accéder au statut de célébrité sont aussi fortes que les probabilités de « faire le paparazzi », la fiction révèle une lutte à mort dans laquelle chaque partie se bat pour une valeur devenue absolue : la visibilité.



Although the paparazzi is the poor relation in the history of photography, it is a precious source of inspiration for cinematographic and televisual fictions. Already a character before appearing on screen, the paparazzi establishes a tension, both narrative and visual, that encourages an exploration of its forms of representation. Supported by a collection of films and western television series, from 1940 to 2008, this work will identify and analyze the reoccurring ways in which the paparazzi is represented, from a socio-historical and cultural perspective. Seducer, savior... hunter, thief? Returning to the imaginary world which surrounds the camera and the hybrid quality of its use allows one to understand how the image of a « bad » photographer is built. Anonymous crowd or main character in the story, half-animal, half-machine, the different faces of the paparazzi on screen both enlighten and threaten the star's humanity. At a time when the chance of reaching celebrity status are as high as the odds of « acting like a paparazzi », works of fiction reveal a struggle to the death in which each party fights for a new absolute value : visibility.

Remerciements

Je souhaite exprimer ici ma gratitude à Martin Barnier, mon directeur de thèse, pour sa disponibilité et ses conseils tout au long de ce travail. Je pense chaleureusement à Roger-Yves Roche qui a suivi l'avancement de cette recherche avec confiance et bienveillance. Sa présence a été déterminante, qu'il en soit ici vivement remercié.

Je voudrais dire toute ma reconnaissance aux membres de mon jury, André Gunthert, Laurent Jullier, Raphaëlle Moine et Ginette Vincendeau qui tous, à un moment ou à un autre, ont su m'encourager et me donner de précieux conseils. Ce travail n'aurait pu voir le jour sans l'impulsion préalable et la confiance de François Grospiron (pour *La Dolce Vita*), Suzie Young (pour les *Gender Studies*) et Evelyne Rogniat (pour sa clairvoyance). Merci aussi à Luc Vancheri pour avoir été présent au(x) bon(s) moment(s) ; à Christophe Damour pour avoir su poser les bonnes questions.

Je n'aurais pu mener à bien ces années de recherche sans tous ceux qui, par nos échanges, leurs prêts de documents, leurs conseils et relectures, m'ont permis d'avancer au mieux dans ce travail : Max Barboni, Marta Braun, Julie-Emmanuelle Darfeuil, Guillaume Erner, Antoine de Gaudemar, Marie Frappat, David Gauthier, Marie Gautier, Nathalie Heinich, Vincent Lowy, Olivier Lugon, Dario Marchiori, Priska Morrissey, Nedjma Moussaoui, Julie-Ann Ottaway, Véronique Perruchon, Marie Peyrard, Paul-Louis Roubert, Antonio Somaini. Merci à l'équipe de la Bibliothèque Nationale de France, François Cheval, Sylvain Besson et Gérard Bierry du Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône, Françoise Denoyelle et toute l'équipe du séminaire « Photographie et Histoire » aux Archives Nationales, André Gunthert et l'équipe du LHIVIC ainsi qu'à la plateforme *Culture Visuelle*, Patrick Vondereau et l'association NECS, Richard Michaelis et l'équipe de l'*Oxbridge Academic Programs*, Silvy Terrade et l'équipe enseignante de l'Ecole Silvy Terrade. Merci à l'équipe du département ASIE de l'Université Lyon 2 pour avoir accompagné mes premières années d'enseignement et à Marie-Hélène Bertholet, Aline Jardy et Maguy Pauly pour leur aide et leur sympathie.

Merci également aux photographes, paparazzi ou pas, qui ont généreusement accepté de s'entretenir avec moi et qui m'ont fait découvrir l'« inside story » du métier : Francis Apesteguy, Jean-Paul Dousset, Pascal Rostain et Steve Woolford. Merci à François Cheval pour nos discussions, nos débats et pour son retour sur les traces de l'exposition

Tazio Secchiaroli : Paparazzo ? Merci à Judith Guittier pour ses éclairages sur les bruitages de l'appareil photographique. Merci à Alain Berbérien pour avoir entrouvert les coulisses du tournage de son film *Paparazzi* et à Vincent Lindon, pour m'avoir cordialement signifié son refus par téléphone et qui, ce faisant, en a dit beaucoup plus qu'il ne l'entendait.

Cette thèse n'aurait pu prendre forme sans l'aide précieuse des doctorant-e-s qui se sont lancé-e-s dans l'aventure des Têtes Chercheuses depuis 2010. Je remercie tout particulièrement Véronique Labeille, avec qui j'ai eu le plaisir de co-fonder le groupe puis l'association. Amie, complice et collègue, tu as su, par ta bienveillance et ton exigence, insuffler confiance et plaisir dans mon travail ; je remercie tout autant Stéphane Caruana, qui est rapidement monté à bord pour enrichir la traversée et équilibrer le navire. Merci à Delphine Klein et à Florence Bonifay pour avoir maintenu le cap, quoi qu'il arrive, et merci à tout le comité de re-lecture pour ses retours rapides et efficaces. Que Michèle Clément, de l'École Doctorale 3LA, Martine Boyer-Weinmann et Faïza Bettaieb, pour le laboratoire Passages XX-XXI, soient ici remerciées pour leur soutien sans faille et leur foi en nos projets.

Ma reconnaissance va également à tous les étudiants, et particulièrement à la promotion L2 2010-2011, qui ont su, par leurs interrogations, leur curiosité et leur enthousiasme, faire avancer cette recherche.

Une pensée inattendue, imprévisible mais d'une profonde reconnaissance, va à Roger D'Orazio. Je ne connais pas d'oreilles plus attentives.

Je tiens à remercier mes amis qui, de près ou de loin, ont participé à l'accomplissement de ce travail en prêtant une oreille bienveillante à son évolution : Alexandre Ciliberti, David Croizat, Muriel Curtet, Julie-Emmanuelle Darfeuill, Benoît Ducrest, Sébastien Garret, Emilie Gasteuil, Isabelle Grenier, Laetitia Guillarme, Ludovic Orsoni, Camille Poisson, Guillaume Rouvière, Loris Thiel, Laëtitia Thomé, Mathieu Vigouroux. Un merci particulièrement chaleureux à Caroline Buisson et Guillaume Catillon pour m'avoir offert, en plus de votre amitié et plus souvent que de raison, le toit et le couvert parisien.

Ce travail a la particularité d'avoir rendu poreuse la frontière qui sépare les collègues des amis. J'adresse ici toute ma reconnaissance à Raphaële Bertho pour son dynamisme, sa générosité dans le savoir et sa foi en l'enseignement durant ses deux dernières années. Nos discussions endiablées et projets communs auront été déterminants

dans l'avancement de ce travail. Ma dette est immense envers David Hedrich pour toutes ses relectures, ses conseils et remarques avisés. Merci d'avoir fait rimer amitié de longue date avec exigence, travail et confiance. Encore une fois mais elle n'est de trop, merci à Véronique Labeille et Stéphane Caruana pour leur présence. Votre enthousiasme et votre amitié ont rendu ce travail possible.

À ma famille de cœur, d'ici et d'ailleurs, à Lyon, à Annecy, à Toronto, j'envoie ma plus vive affection pour m'avoir supportée, encouragée, et surtout bien fait comprendre l'essentiel. Un merci tout particulier à Erika Roux pour ses lumières italiennes.

À mes parents, Danielle et Patrick Fossard, pour être là, quoi qu'il arrive. Merci. Merci pour votre soutien, vos relectures, votre amour et pour vos mots qui font toujours mouche (papa, tu connais maintenant quelqu'un qui a fini sa thèse).

À Jordane, celui de toujours, pour ta présence, ta patience, ta confiance et pour savoir ouvrir des horizons toujours plus vastes.

Notes de l'auteur

Sauf mention contraire, toutes les traductions anglaises ont été réalisées par l'auteur. Les traductions italiennes ont été réalisées par Jordane De Almeida et Erika Roux.

Sauf mention contraire, tous les entretiens ont été réalisés par l'auteur.

Les illustrations sont parfois présentées par ensembles allant de 2 à 6 images. Dans ces cas-là, la numérotation de chacune des images s'entend de gauche à droite et de haut en bas.

TABLE DES MATIERES

RESUME	7
REMERCIEMENTS	9
NOTES DE L'AUTEURE.....	13
INTRODUCTION	23
La photographie, le cinéma et la fiction	24
Le choix de la fiction	25
Le personnage	26
Paparazzi : le mot, l'individu, le personnage	29
Entre étymologie et fantasmes. Apparition d'une terminologie spécifique.....	29
Définitions.....	33
L'individu.....	38
Le personnage cinématographique.....	45
Sources.....	46
Ouvrages théoriques.....	46
Littérature de fiction, autobiographies et témoignages.....	49
Méthodologie.....	50
Corpus	51
Le vol de l'image, la célébrité, la presse	52
Plurigénéricité.....	54
enjeux.....	56
PARTIE I. GENESE DU « PERSONNAGE PAPARAZZI ».....	59
Chapitre 1 : Naissance d'un personnage photographe	63
A/ Le mythe du photoreporter, genèse d'une « personnalisation »	63
a/ Se raconter « reporter ». Erich Salomon, Weegee et Robert Capa	64
1. Être photoreporter	64
2. Salomon, Weegee, Capa	67
b/ La mise en personnage	70
1. Le photographe est un autre : invention et revendication de pseudonymes	71
2. Des exploits photographiques ou les aventures du personnage	76
B/ Mettre en scène le récit pour mieux l'intégrer.....	79
a/ La mise en scène du réel : une pratique essentielle et controversée.....	79
1. « Mieux traduire la vérité »	79
2. Le non-fait visuel	82
b/ S'intégrer au spectacle	84
1. Papparazade : une action de groupe pour une auto-représentation du paparazzi.....	85
2. « La guêpe » : la provocation du « non-fait »	88
c/ Les adaptations cinématographiques.....	93

Chapitre 2 – L’appareil photographique. Le dispositif comme signe distinctif du personnage et signe de distinction des pratiques photographiques	97
A. Le dispositif photographique comme trait de caractère du personnage paparazzi	99
a. Un attribut identitaire	99
1. L’appareil photographique permet l’identification visuelle	99
2. Rôle et impact du son de l’appareil photographique	102
b/ Un appareil photo pour chaque situation.....	105
1. Un photographe virtuose	106
2. Mystère de la technique.....	110
c/ Le dispositif miniature	113
1. L’apparition des « détective camera » dans l’Histoire de la photographie.....	113
2. L’appareil miniature à l’écran : ruse et dextérité	117
d/ L’appareil imposant.	119
1. Imaginaire, fantasmes ou l’iconographie du téléobjectif.	121
2. Le téléobjectif à l’écran : un signe fort d’identification.....	122
B. L’appareil photo comme élément de « distinction » entre les pratiques photographiques à l’écran. 125	
a. Petit format VS Rolleiflex. L’appareil photographique comme vecteur de hiérarchisation des pratiques photographiques	126
1. L’appareil petit format ou l’apparition du voleur d’images dans la fiction.....	126
2. Hiérarchie des pratiques photographiques	131
b. Le cas de <i>La Dolce Vita</i> : un personnage photographe professionnel.....	138
1. Contours historiques.....	139
2. Le parti-pris du réalisme.....	140
c. Le « vrai » contre le « faux » photographe. Photoreporter VS Paparazzi, une distinction explicite	145
1. « T’es photographe ? ».....	145
2. Le reporter de guerre : le « vrai photographe »	146
3. Éclairer les causes pour comprendre les conséquences. La question du sujet photographié... 147	

PARTIE II. LA FICTION OU LA FORCE DE LA CARICATURE. CONSTRUCTION D’UN PERSONNAGE INDESIRABLE..... 153

Chapitre 3 : Un personnage séduisant ?	157
Persona	157
A/ « Couillu » mais « couillon ». Une masculinité indésirable.....	159
a. Fascinants mais instables.....	160
1. Michel Verdier.....	160
2. Némo	162
b. Tragiquement seuls et asexués	163
1. Les Galantine	163
2. Don Konkey	164
c. Un fantasme.....	165
1. Nicolas Bardo	165
d. Dé-virilisé.....	167
1. Le visage	167
2. Le corps.....	169
3. Dévirilisation	171
B/ Paparazza ? La femme photographe	176
a. La faire-valoir	177
1. Un personnage féminin.....	177
2. Journaliste VS photographe : hiérarchie des professions.....	179
3. L’héritière VS la photographe : hiérarchie sociale	184
b. L’ « in-femme »	190
1. Grossière	191
2. Masculinité et singularité.....	194
3. Photographier le désir.....	197

Chapitre 4 : Un personnage dégradé	207
A/ Le paparazzi comme cause de tous les maux	208
a. L'enfer, c'est... le paparazzi.....	208
1. Vénal.....	209
2. Attaques en règle	210
3. Des traces nauséabondes	211
b. Le lâche	212
1. Invisibilité	213
2. L'anonymat.....	214
B/ Un personnage malade. La pratique paparazzi comme fléau.....	216
a. Virus	217
1. Contaminations	217
2. Addiction	221
b. La pathologie	228
1. Une éducation déterminante	228
2. La pratique paparazzienne : un remède.....	233
c. Don, paparazzi schizophrène.....	238
1. La schizophrénie à l'écran : quels enjeux pour la fiction ?	239
2. Une névrose protectrice	243
3. La culpabilité incarnée	247
4. Détourner l'insupportable.....	249
 Chapitre 5 : Un personnage déshumanisé	 255
A/ L'animal	257
a. Une animalité ancrée dans l'imaginaire.....	258
1. Les photographes fictifs de la littérature : de drôles d'oiseaux.....	258
2. Les paparazzi vus par eux-mêmes : une animalité assumée	259
b. Ils grouillent, ils rampent.....	260
1. L'insecte.....	260
2. La vermine.....	261
c. L'hygiène du paparazzi.....	263
1. Une toilette de chat.....	263
2. Une hygiène photographique	265
d. Lieux de vie	266
1. L'habitat comme révélateur de marginalité.....	267
2. Un environnement singulier.....	267
3. L'antre	269
e. Grégaire.....	271
1. Un personnage pluriel : une meute.....	271
2. Un personnage oppressant, une menace.....	274
3. Un personnage protéiforme : un monstre	277
B/ Le personnage - machine	284
a. De l'accessoire au complément d'âme	285
1. L'accessoire	285
2. Le complément d'âme.....	286
b. Possédé par la machine	287
1. Fièvre mécanique	287
2. La mission paparazzienne d'Irving dans Roman Holiday (Wyler, 1953).....	288
c. Incarnation	293
1. Une machine anthropomorphique.....	293
2. « Tu ne peux pas l'arrêter »	296
 PARTIE III POUR UN USAGE DU PERSONNAGE DANS LA FICTION. DEMULTIPLIER LA VISIBILITE DU SUJET A L'ECRAN : DEPENDANCE ET RAPPORTS DE FORCE.	 301
 Chapitre 6 : une relation ambivalenTe. Le paparazzi comme collaborateur et menace de la star.	 305
A/ Face à la star	306
a. Le photographe comme signe de la célébrité	306

1. Une célébrité graduée.....	306
2. « Vous devriez y être habituée, vous êtes un personnage ».....	308
b. Amis ?.....	310
1. Paparazzo.....	310
2. Alain.....	311
B/ Construction d'une image.....	315
a. L'image publique : un travail.....	316
1. Offrir et contrôler.....	317
2. Etre star : une construction.....	322
b. Image de l'entre-deux.....	325
1. Insertion de l'image publique dans un espace-temps privé.....	326
2. Ordinaire et extraordinaire.....	327
C/ La fissure dans l'image.....	331
a. Perturbation.....	332
b. Nuisances.....	333
1. Le fardeau de la célébrité.....	333
2. La guerre.....	335
c. Image et intimité.....	337
D/ Célébration ?.....	341
a. Effet de vérité.....	342
b. À travers Marcello.....	345
c. Mise en abyme.....	350
d. Le coup de grâce.....	354
e. Un geste paradoxal.....	357
Chapitre 7 : Négocier son rôle et occuper l'espace face au sujet.....	363
A/ De la négociation à la surveillance. Les enjeux visuels du regard du paparazzi.....	364
a. Négociation et rapports de force.....	364
1. Le pouvoir de la célébrité.....	365
2. La célébrité aux abois.....	367
b. Surveillance.....	371
1. Des enjeux de pouvoir.....	371
2. Pris dans l'objectif.....	373
c. Imposer son regard.....	375
1. Le photogramme : arrêt sur image.....	376
2. Analyse du viseur photographique.....	379
B/ De nouveaux sujets ?.....	385
a. Des stars aux célébrités.....	386
1. Rupture ou continuité ?.....	386
2. La femme : une constante.....	390
b. Evolution des regards sur un sujet favori du paparazzi : la femme blonde plantureuse.....	392
1. Sur Sylvia : un regard érotisant.....	392
2. Sur Stormy : un regard pornographique.....	394
3. Le corps : du temps « suspendu » à la « rage de voir ».....	399
4. Le regard masculin objective le corps féminin ?.....	400
5. Le corps humain : produit de consommation.....	402
Chapitre 8 : Lutte pour la visibilité.....	409
A/ Le paparazzi revendique sa place. Occupation, territorialisation et invasion de l'espace public.....	410
a. Occuper la rue : descendre dans l'arène et dessiner son territoire.....	411
1. L'arène.....	412
2. La rue des paparazzi felliniens : un théâtre de rencontres.....	413
b. S'imposer dans la rue et marquer son territoire. « It's my spot ! ».....	416
1. L'espace public comme espace identitaire.....	416
2. Trouver sa place.....	417
c. Envahir la rue.....	420
1. Apprécier la distance.....	420
2. Surgissements.....	422
3. Ubiquité.....	423

B/ Une lutte à mort	426
a. Radicalisation de la violence.....	427
1. L'affaire Galella/Onassis. Quadriller l'espace et prendre son sujet en étau.....	427
2. La mort de la princesse Diana.....	432
3. Une modalité et un moyen de confrontation avec les célébrités : la voiture.....	435
b. Menaces de mort.....	439
1. Tuer le paparazzi : une idéologie.....	439
2. Tuer la célébrité : une gageure ?.....	443
c. Le verdict de la lumière ou la tragédie du personnage paparazzi.....	448
1. Disparaître sous les projecteurs	449
2. Le désir ou la victoire du sujet.....	451
CONCLUSION.....	459
Un personnage malmené	459
Une traversée des genres.....	462
Au-delà du cinéma et de la série télévisée.....	462
L'invasion des images ?.....	464
Un échec du paparazzi au cinéma ?.....	466
Sujet racoleur mais peu porteur	466
À la faveur du documentaire ?.....	469
La disparition du paparazzi.....	471
Un public-paparazzi : brouillage des frontières.....	471
Paparazzi ou célébrité ?.....	472
Définition d'un paparazzi nécessaire	474
Un contre-pouvoir.....	474
Personnage hybride	475
Mythification du bouc émissaire	476
La représentation du paparazzi : ouverture des possibles.....	478
Pour une histoire comparée de la représentation	478
Un genre paparazzi ?.....	478
Etudes de la célébrité	480
ANNEXES.....	483
1/ Extrait de l'ouvrage de Weegee, <i>Naked City</i> (1945), à propos de la photographie <i>The Critic</i> (1943).....	485
2/ Extrait d'un texte paru en 1997, à l'occasion d'une exposition au Centre International de Photographie, à New York City, à propos de la photographie <i>The Critic</i> (1943).....	486
3/ « The Press: Paparazzi on the Prowl », <i>Time Magazine</i> , 14 avril 1961.....	489
4/ Extrait des mémoires de Brigitte Bardot, <i>Initiales B.B.</i>	491
5/ Entretien avec Francis Apesteguy, morceaux choisis	Erreur ! Signet non défini.
6/ Entretien avec Pascal Rostain, morceaux choisis.....	Erreur ! Signet non défini.
7/ Entretien avec Jean-Paul Dousset, morceaux choisis.....	Erreur ! Signet non défini.
8/ Entretien avec François Cheval, morceaux choisis.....	Erreur ! Signet non défini.
9/ Entretien avec Alain Berbérian, morceaux choisis.....	Erreur ! Signet non défini.
SOURCES	495
Filmographie	497
Corpus d'analyse principal.....	497
Corpus secondaire	497
Paparazzi.....	497
Photographes divers.....	498
Divers	500
Documentaires	501
Paparazzi.....	501
Divers	502
Émissions télévisées, vidéos disponibles sur Internet	502

Emissions radiophoniques.....	502
Vidéos académiques	503
Bibliographie.....	505
Histoire et théorie du cinéma et des séries télévisées	505
Ouvrages	505
Articles et textes	508
Généraux.....	508
Articles critiques sur les films du corpus.....	509
<i>Roman Holiday</i> , William Wyler, 1953.....	509
<i>La Dolce Vita</i> , Federico Fellini, 1960.....	509
<i>Vie privée</i> , Louis Malle, 1961	509
<i>Paparazzi</i> , Alain Berbérien, 1998.....	510
<i>Paparazzi</i> , Paul Abascal, 2004	510
<i>Femme Fatale</i> , Brian De Palma, 2002	510
<i>Delirious</i> , Tom DiCillo, 2006	510
Thèses	510
Vidéos académiques	511
Histoire, théorie et fiction de la photographie.....	511
Paparazzi	511
Ouvrages	511
Articles et textes	512
Web Séries.....	514
Divers	515
Ouvrages	515
Articles et textes	517
Émission radiophonique.....	518
Thèses	518
Théorie de la fiction	518
Ouvrages	518
Articles et textes	518
Histoire et théorie culturelle et sociale.....	519
Études sur la célébrité	519
Ouvrages	519
Articles et textes	520
Études sur le genre.....	520
Ouvrages	520
Articles et textes	521
Images et medias.....	521
Ouvrages	521
Articles et textes	522
Sociologie et sociologie de l'art.....	522
Ouvrages	522
Article	522
Dictionnaires et encyclopédies	523
Dictionnaires de la photographie et du cinéma.....	523
Dictionnaires des personnages.....	523
Dictionnaires linguistiques.....	523
Français	523
Anglais.....	523
Italien.....	524

Divers	524
Ouvrages	524
Article et textes	525
Thèses	525
Vidéos	525

Introduction

« Je ne sais si, comme dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois que du moins elles signifient »¹

Roland Barthes

En 2012, les photographes paparazzi occupent l'espace médiatique, à la fois grâce à leurs photographies et par leurs diverses apparitions dans les médias. Ils sont à l'origine de nombreuses images qui remplissent les journaux à scandales et qui envahissent, depuis la fin des années 1990, la presse généraliste. Depuis cette époque, ces photographies accèdent aux cimaises des musées, en Europe et aux États-Unis². Des photographes paparazzi, comme Pascal Rostain et Bruno Mouron en France, sont invités sur les plateaux de télévision pour présenter leur dernier livre, annoncer leur prochaine exposition ou raconter leurs scoops les plus brûlants³. Pourtant, les photographes paparazzi sont les parents pauvres de l'histoire de la photographie. Mis à part Tazio Secchiaroli qui apparaît dans la majorité des dictionnaires de la photographie⁴, l'Histoire de la photographie ne considère pas ces photographes qui sont pourtant des acteurs indéniables de l'industrie médiatique et culturelle. Bien que quelques chercheurs commencent à s'intéresser aux paparazzi, l'Histoire de cette pratique photographique reste à écrire⁵.

Faut-il *aimer* les paparazzi pour en faire son travail de thèse ? Notre sentiment rejoint celui de Richard Dyer à propos de son travail sur les stars : « un travail qui se contenterait de les critiquer ne serait pas à même de prendre en compte les sentiments qu'elles inspirent ; pour y parvenir, il faut à la fois de la sympathie et de l'esprit critique »⁶.

¹ Roland Barthes, « Mythologies », dans Roland Barthes, *Œuvres Complète I* (1942-1961), Paris : Le Seuil, 2002, p.675.

² L'on retient par exemple les expositions *Paparazzi* à la Miller Galery, à New-York, en 1996 ; *Tazio Secchiaroli : Paparazzo ?* au musée Niépce de la photographie à Chalon-sur-Saône, en 2003 ; *Pigozzi and the Paparazzi* à la Helmut Newton Foundation, à Berlin, en 2008 ; *Brigitte Bardot and the Original Paparazzi*, à la James Hyman Gallery, à Londres, en 2009.

³ *On n'est pas couchés*, émission télévisée co-produite par Laurent Ruquier et Catherine Barma, réalisé par Tristan Carne, 2012.

⁴ Carole Naggar, *Le Dictionnaire des photographes*, Paris : Le Seuil, 1982 ; Michel et Michèle Auer, *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, Camera Obscura, 1985 ; *Dictionnaire mondial de la photographie, des origines à nos jours*, Paris : Larousse, 1994.

⁵ Les articles ponctuels d'Allan Sekula, Carol Squiers, François Cheval et Vanessa Schwartz ont commencé de l'écrire. L'ouvrage de Peter Howe (2005) est sans doute le premier ouvrage explicitement consacré à la pratique, son histoire et ses praticiens, mais n'est pas considéré comme une réflexion théorique.

⁶ Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004, p7.

C'est moins sur les paparazzi eux-mêmes que sur leurs représentations que notre sympathie et esprit critique ont porté. En effet, nous avons choisi d'interroger la construction du personnage paparazzi dans le cinéma et la série télévisuelle de fiction occidentale pour tenter de saisir l'imaginaire qui l'entoure ; d'étudier l'iconographie du photographe paparazzi afin de comprendre quel « mythe contemporain »⁷ du paparazzi les représentations fictionnelles ont participé à ériger.

LA PHOTOGRAPHIE, LE CINÉMA ET LA FICTION

À l'origine de notre étude, il y a le désir d'interroger, dans le même mouvement, la photographie et le cinéma. Un certain nombre de recherches ont été menées depuis quelques années sur les liens qui unissent les deux mediums⁸, révélant notamment des préoccupations d'ordre ontologique et esthétique. Notre étude se place sur un tout autre terrain, qui est celui de la représentation d'une pratique photographique par le cinéma. Autrement dit, notre réflexion se place dans l'histoire des représentations, tel qu'avait pu le proposer Thierry Lefebvre dans sa thèse *Le personnage du pharmacien au théâtre et au cinéma*⁹. Pierre Bayard et Christian Doumet postulent que « le meilleur point de vue pour parler d'un art semble être celui qu'offre un autre art »¹⁰. Voir de quelle manière le cinéma choisi de s'emparer de l'individu pour en faire un personnage permet d'interroger à la fois les spécificités du cinéma comme medium et la photographie comme sujet de représentation.

Que l'individu trouve précisément son nom de baptême au cinéma en 1960, à travers le personnage de Paparazzo dans *La Dolce Vita* de Federico Fellini est un moyen commode de lier le paparazzi au cinéma, mais pas seulement. En 2010, Vanessa Schwartz suppose qu'une « relation d'interdépendance entre image fixe et image animée [s'installe] au début des années 1960 » et l'auteure entend démontrer que « les photographies

⁷ Roland Barthes, *Mythologie*, Paris : Le Seuil, 1957.

⁸ Notamment André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Editions du Cerf, 1985 ; Raymond Bellour, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris : La Différence, 1990 et du même auteur, *L'entre-images 2 : mots, images*, Paris : P.O.L., 1999 ; Barbara Lemaître, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis : P.U.V., 2004 ; David Campagny, *Photography and Cinéma*, Londres : Reaktion Books, 2008.

⁹ Thierry Lefebvre, « *Le personnage du pharmacien au théâtre et au cinéma* », thèse de doctorat d'exercice soutenue le 4/11/1986 devant la Faculté de Pharmacie de Paris V.

¹⁰ Pierre Bayard et Christian Doumet, *Le détour par les autres arts. Pour Marie-Claire Ropars*, Paris, L'improviste, 2004. Cité par Véronique Labeille, « *Un soir, ils allèrent au théâtre...* ». *Scènes de théâtre dans les romans français et canadiens-français (1871-1949)*. Thèse de doctorat soutenue le 24/10/2011, Université Lyon 2, p14.

paparazzi ne sont pas liées au cinéma uniquement parce qu'elles représentent les stars »¹¹. Contrairement au parti pris de la présente étude, Schwartz interroge davantage, dans son article, l'esthétique de la photographie paparazzi (et notamment son influence sur le cinéma de La Nouvelle Vague en France) que la pratique elle-même ; néanmoins, son propos permet de souligner l'interdépendance du cinéma et de cette profession de la photographie dès ses débuts. Au-delà du lien historique qui lie les photographes paparazzi au cinéma, l'ambition de notre étude est de voir comment les représentations du cinéma occidental ont participé à une définition du photographe paparazzi, déterminant ainsi sa place dans cette société.

Le choix de la fiction

Le cinéma documentaire s'est très tôt intéressé au phénomène du paparazzi. On le trouve sur le grand comme sur le petit écran. Par conséquent, lors d'un cours de deuxième année de Licence consacré au personnage du Paparazzi dans le cinéma de fiction, nombreux sont les étudiants à m'avoir indiqué, avec une relative excitation, la diffusion ou la rediffusion de *Paparazzi* (Production Joost Kraanen Films, Amsterdam, 1993), de *Teenage Paparazzo* (Adrian Grenier, 2010) ou du dernier reportage d'*Enquête Exclusive* sur les paparazzi. De même, lors d'une première discussion portant sur ce travail, une collègue bienveillante me signale la pertinence de *Reporters*, documentaire réalisé par Raymond Depardon qui suit les photographes de l'agence Gama, entre planques et poursuites, en 1980. Il s'avère que le genre documentaire accompagne l'émergence de cette pratique de la photographie (*Paparazzi*, Jacques Rozier, 1963) et se multiplie à l'heure où nous écrivons (*Paparazzi : 50 ans de traque « documentaire »*, Andrew Morton, 2005 ; *Smash sa caméra*, Léon Gast, 2010¹²). Pourquoi, alors, choisir d'interroger le paparazzi sous la forme fictionnelle ? D'abord, justement parce que le genre fictionnel a longtemps été dénigré sous prétexte que « les éléments de la fiction se contentent de signifier ; ils ne dénotent rien dans le monde réel. »¹³. Si des études toujours plus

¹¹ Vanessa Schwartz « Grand angle sur la plage. Les origines du paparazzi et le festival de Cannes » dans *Études Photographiques*, n°26, Nov. 2010, p133-150.

¹² Le site IMDB annonce la sortie du documentaire *Paparazzi X-Posed* en 2013. Le réalisateur n'est pas mentionné. Disponible (en ligne) sur http://www.imdb.com/title/tt1794986/?ref_=fn_al_tt_7, consulté le 14/03/2013.

¹³ Jérôme Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ? Le récit, au fondement de la culture et de l'identité*, Paris : Retz, 2010, p.10. Sur cette question, l'auteur renvoie à l'ouvrage de Thomas G. Pavel, *L'Univers de la fiction*, Paris : Seuil, 1988, qui aborde le problème du « sens » et de la « référence » dans la fiction.

nombreuses permettent de penser que cette méfiance est en voie d'être dépassée, le récit fictionnel est loin d'aller de soi. Son analyse révèle la richesse d'un discours qui puise dans l'invention, le fantasme, mais aussi dans des représentations antérieures, les éléments d'une véritable construction culturelle. Interroger la forme que prend le photographe paparazzi dans les représentations fictionnelles permet d'entrevoir le(s) message(s) sous-tendu(s) par les récits qui font du paparazzi un personnage. De plus, la fiction offre une liberté qui permet aux réalisateurs, aux scénaristes, aux acteurs, *d'ajouter* à ce que l'on connaît des paparazzi. Le personnage, renforcé par un univers récurrent signifiant, se voit épaissi et enrichi de tous les fantasmes qui entourent la photographie. La fiction autorise, revendique l'invention, et se fait le « détour nécessaire pour mieux comprendre la réalité. »¹⁴ Nous ne prétendons pas affirmer ce que le film « voulait dire, si tant est que pareille chose existe », mais bien de voir « ce qu'il peut dire », à l'instar de la réflexion que propose Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto sur le cinéma Hollywoodien¹⁵. Notre étude tend à montrer que l'espace de la fiction permet de mesurer la richesse et la complexité de l'univers du paparazzi, tout en interrogeant les modalités de sa représentation.

Le personnage

André Gardies remarque que le personnage de cinéma « ressemble étrangement aux personnes de la vie réelle »¹⁶. À l'inverse, Jérôme Bruner constate que « nous disons volontiers des gens que ce sont des *Micawbers* ou des personnages tout droit sortis d'un roman de Thomas Wolfe »¹⁷. Que le personnage soit envisagé comme une copie ou un modèle, le lien étroit entre la réalité et la fiction est une dynamique qui porte les discours sur le personnage. Loin d'être une entité simple et close sur elle-même, le personnage cinématographique est un point de rencontre, le lieu de la cristallisation d'intentions complexes de la part de la production – intentions motivées par de multiples facteurs comme le désir, la peur, la censure, la vengeance – et l'endroit où le spectateur identifie et

¹⁴ Jean-Pierre Esquénazi, *La vérité de la fiction*, Paris : Lavoisier, 2009, p.15.

¹⁵ Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris : Vrin, 2009, p.16.

¹⁶ André Gardies, *Le récit filmique*, Paris : Hachette, 1993, p.53.

¹⁷ L'auteur précise que « M.Micawbers est un personnage de délicieux excentrique, que recueille David Copperfield dans le roman de Charles Dickens. » Jérôme Bruner, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, *op.cit.*, p.10.

s'approprié les différents messages. Le personnage est « une construction à la fois sociale et narrative »¹⁸.

Nous verrons qu'un certain nombre d'éléments permettent, une fois identifiés, de reconnaître le personnage paparazzi dans la fiction. Toutefois, l'un des enjeux de cette étude sera de voir ce que le cinéma *ajoute* au paparazzi lorsqu'il en fait un personnage. Ici se trouve l'un des effets paradoxaux du personnage paparazzi : d'une part il stéréotypise le photographe en l'affublant de caractéristiques récurrentes, d'autre part il l'enrichi et lui apporte de la nuance en lui accordant des rôles d'importance dans le récit. Richard Dyer analyse l'effet de la tendance à « l'individualisation » des personnages de cinéma :

Après une période où le cinéma se focalise principalement sur des personnages héroïques ou emblématiques, les uns représentant des idéaux, des autres des idées, on passera à un cinéma qui individualise les personnages. [...] À mesure du développement de cette individualisation des personnages, le film se focalise de plus en plus sur les personnages et de moins en moins sur l'intrigue.¹⁹

L'auteur note que cette « individualisation » entraîne un effacement progressif des catégories de personnages : parce qu'ils sont plus individualisés, ils sont « moins faciles à étiqueter »²⁰. Nous verrons dans notre étude quel rapport le personnage paparazzi entretient avec ces catégorisations. Cette tendance de la fiction qui valorise le personnage au dépend de l'intrigue voit son apothéose avec l'émergence des séries télévisées qui, pour trouver et garder leur public, doivent construire des personnages qui « suscitent des émotions »²¹ sur la durée. En effet, c'est en lisant les travaux de chercheurs qui s'intéressent aux études des séries télévisées²² que nous trouvons des pistes intéressantes pour notre réflexion. Jean-Pierre Esquénazi, dans son ouvrage *La vérité de la fiction*, fait du personnage un paramètre intrinsèque à la question de la fiction. Son approche

implique une compréhension du récit qui étudie premièrement la cohabitation entre les univers fictionnels et le monde réel, deuxièmement ce que l'on pourrait appeler « l'acceptabilité » du récit : les critères qui font du récit un « bon récit », à l'intérieur le quel son destinataire pourra se « plonger » en oubliant un moment sa

¹⁸ Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin, 2005, p.208.

¹⁹ Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, *op.cit.*, p.91.

²⁰ *Ibid.*, p.92.

²¹ Vincent Colonna, *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains*, Paris : Payot, 2010, p180.

²² S'il existe plusieurs ouvrages anglophones sur la question des séries télé (le catalogue de la *New York Public Library* en répertorie environ 40, publié entre 1992 et 2012. Disponible en ligne sur <http://www.nypl.org/>, consulté le 12/03/2013), ce champ d'étude est tout à fait neuf en France. À l'heure où nous écrivons, des chercheurs français, menés par Jean-Pierre Esquénazi et Geneviève Sellier, mettent en place un réseau de chercheurs.

vie actuelle. De ce point de vue, le personnage devient un élément médiateur essentiel entre l'univers fictionnel et le destinataire.²³

Penser le personnage paparazzi comme un « médiateur essentiel entre l'univers fictionnel et le destinataire » du film place le personnage au centre d'un système qui fonctionne grâce à lui, et autour de lui. Cette remarque justifie, en elle-même, que l'on s'intéresse à la construction et au fonctionnement du personnage filmique. De son côté, Vincent Colonna consacre un chapitre entier de son ouvrage *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains* au personnage de fiction. Les définitions et les explications qu'il apporte sur la construction du personnage permettent de comprendre, d'une part, ce qui définit et constitue un personnage et d'autre part, en quelle mesure il est possible de trouver *du personnage* dans l'individu photographe. Pour ouvrir sa réflexion, l'auteur reprend une remarque de Nietzsche dans *Humain, trop humain* qui explique les origines et les objectifs du personnage :

Quand on dit que le dramaturge (et l'artiste en général) crée des personnages vrais, c'est là une belle illusion. En fait, nous ne comprenons pas grand chose à un être humain réel, et nous généralisons très superficiellement en lui attribuant tel caractère : mais cette position très imparfaite, l'auteur la reprend précisément en faisant des esquisses d'êtres, tout aussi schématiques que l'est notre connaissance des êtres humains. Il y a beaucoup de poudres aux yeux dans ces caractères créés par les artistes, ils ne supportent pas d'être vus de près. Le personnage inventé, ce fantôme, prétend signifier quelque chose de nécessaire, si bien que quelques traits appuyés et souvent répétés, avec beaucoup de lumière dessus et beaucoup d'ombre autour, plus quelques effets puissants, répondent suffisamment à nos exigences.²⁴

Cette définition a le mérite d'expliquer à la fois la fin et les moyens du processus de mise en personnage : l'objectif est d'arriver à « une esquisse, un schéma de conduite humaine » par le biais d'une invention qui prétend signifier quelque chose de nécessaire. Cette signification par la répétition, que Roland Barthes interroge dans ses *Mythologies*, engage une piste de réflexion sur ces « quelques traits appuyés » du personnage qui satisfont les exigences, et qui seront largement explorés dans la seconde partie de notre étude.

²³ Jean-Pierre Esquénazi, *La vérité de la fiction* Paris : Lavoisier, 2009, p.10.

²⁴ Nietzsche, *Humain, trop humain*, (trad. Robert Rovini), Paris : Gallimard, T.1, p.126. Cité par Vincent Colonna, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, *op.cit.*, p.129.

PAPARAZZI : LE MOT, L'INDIVIDU, LE PERSONNAGE

Entre étymologie et fantasmes. Apparition d'une terminologie spécifique.

Les origines du terme « paparazzi » sont multiples. Recueillir et analyser ces différentes terminologies permet de comprendre davantage les représentations que la fiction propose de l'individu.

La paternité du terme revient tantôt à Fellini lui-même, tantôt à Ennio Flaiano, son scénariste. Dans son ouvrage sur le photographe Tazio Secchiaroli, Gabriel Bauret dit en 2003 que « c'est à Fellini que l'on doit l'origine de ce terme. [C'est ainsi qu'] il avait l'habitude de désigner l'un de ses camarades d'école. »²⁵ Une version anglaise éloigne Fellini de la paternité du terme mais reprend la même idée : « Secchiaroli (...) fut surnommé "Paparazzo" par Fellini lui-même (Paparazzo était le nom du camarade d'école de Fellini le plus irrespectueux) »²⁶. De même, Francesca Taroni trouve l'origine du terme dans le « surnom d'un camarade de classe [de Fellini] particulièrement fouineur »²⁷ dans l'ouvrage qu'elle consacre aux *Paparazzi* en 1998. Plaçant Fellini à l'origine du terme, ces définitions soulignent d'une part le caractère insolent du camarade de classe mais renvoient surtout à l'univers de l'enfance. Nous tâcherons de voir dans quelles mesures *La Dolce Vita* reprend ces particularités, toutes deux renvoyant à Fellini, mais aussi comment les représentations ultérieures traduisent ces univers.

Une version que l'on rencontre dans de nombreux témoignages est celle de la contraction de deux mots italiens : « papatacci », qui signifie « moustiques », et « ragazzi », qui caractérise un « groupe de jeunes gens ». Cette version est évoquée par Julien Neutres, dans le documentaire *Il était une fois... La Dolce Vita* (Antoine de Gaudemar, 2010) mais aussi par le paparazzi William Abenheim dans son autobiographie²⁸ : le terme *paparazzi* renverrait ainsi à la fois à l'insecte agressif et à un groupe de jeunes individus. Par ailleurs, on trouve différentes significations de cette contraction. Le Dictionnaire Historique de la Langue Française évoque la possibilité de la

²⁵ Gabriel Bauret, *Tazio Secchiaroli, Dans la lumière de Fellini*, Paris : Filigranes, 2003, p.5.

²⁶ « Secchiaroli (...) was nick-named "Paparazzo" by Fellini himself. (Paparazzo was the name of the most irreverent Fellini's friend in high-school) ». Tazio Secchiaroli. *The Original photographer*. Milan : Photology, 1996, p.13.

²⁷ Francesca Taroni, *Paparazzi*. Paris : Assouline, 1998, p.6.

²⁸ William Abenheim, *Profession Paparazzo*. Paris : Le nouveau monde, 2009, p.8.

fusion entre « Papatacci » et « Razzo » : ainsi du « moustique », encore, mais de « la fusée », cette fois. Quant à Gabriel Bauret, il reprend cette même contraction mais traduit « razzo » non pas par « fusée » mais par « éclair », enrichissant ainsi encore davantage cette version d'« une métaphore tout à fait appropriée aux méthodes sportives de ces photographes, à cette pratique “vivante, rebelle, libérée des critères artistiques” »²⁹.

Néanmoins, c'est finalement une autre explication que retiennent l'historien Julien Neutres, le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* et Diego Mormorio, l'auteur de *Tazio Secchiaroli, Dalla dolce vita ai miti del set* (traduit en français par *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita*). En effet, ce serait Fellini et Ennio Flaiano, son scénariste, qui auraient emprunté le nom d'un personnage du roman de Georges Gissing, *By the Ionian Sea*. Flaiano raconte l'Histoire :

Il faudra aussi que nous donnions à ce photographe un nom exemplaire, parce que le nom est essentiel et donne vie au personnage. (...) Pour ce photographe, nous ne savions pas quoi inventer : jusqu'au jour où, ouvrant par hasard l'excellent petit livre de George Gissing intitulé *Sulle rive dello Jonio* (« Sur les rives de la mer Ionienne »), nous tombons sur un nom prestigieux : « Papparazzo ». Le photographe s'appellera Papparazzo. Il ne saura jamais qu'il porte le nom honorable d'un hôtelier calabrais, dont Gissing parle avec reconnaissance et admiration. Mais les noms ont leur destin.³⁰

Quelle est la particularité de ce personnage dans le roman de Gissing susceptible d'attirer la sympathie ? Voici un paragraphe de *By the ionian sea* qui annonce et caractérise le personnage de Papparazzo :

My hotel afforded me little amusement after the *Concordia* at Cotrone, yet it did not lack its characteristic features. I found, for instance, in my bedroom a printed notice, making appeal in remarkable terms to all who occupied the chamber. The proprietor -- thus it ran -- had learnt with extreme regret that certain travellers who slept under his roof were in the habit of taking their meals at other places of entertainment. This practice, he desired it to be known, not only hurt his personal feelings -- *tocca il suo morale* -- but did harm to the reputation of his establishment. Assuring all and sundry that he would do his utmost to maintain a

²⁹ Francesca Taroni. *Paparazzi, op.cit.*, p.5 cité par Gabriel Bauret, *Tazio Secchiaroli, Dans la lumière de Fellini, op.cit.*, p.5.

³⁰ Ennio Flaiano, « La storia di via veneto. Alla ricerca della strada perduta », *L'Europeo*, an XVIII, n° 28, 15 Juillet 1962 dans Diego Mormorio (trad. Marguerite Pozzoli, titre original : *Tazio Secchiaroli, Dalla dolce vita ai miti del set*). *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita*, Paris : Actes Sud/Motta, 1998, p.35-36. Remarquons que Flaiano fait une faute en orthographiant l'auteur « Gissing ». Il s'agit bien de Georges « Gissing », comme le précise Mormorio dans son ouvrage.

high standard of culinary excellence, the proprietor ended by begging his honourable clients that they would bestow their kind favours on the restaurant of the house -- *signora pregare i suoi rispettabili clienti perchè vogliono benignarsi il ristorante*; and therewith signed himself -- Coriolano Paparazzo.³¹

Ce qu'il convient de retenir de ce passage, c'est que ce personnage, apprenant avec une vive contrariété que certains voyageurs qui dormaient sous son toit avait l'habitude de prendre leur repas dans d'autres restaurants, leur fit savoir qu'un tel comportement non seulement blessait ses sentiments personnels, mais nuisait à la réputation de son hôtel.³² À cette lecture, l'on peut se demander, avec raison, quel peut être le lien entre le personnage de l'aubergiste et celui du photographe. Il s'avère que la version italienne de *By the ionian sea* fut publiée en 1957, autrement dit au moment de l'écriture du scénario de *La Dolce Vita*. Il y a fort à parier pour que la destinée du personnage de Fellini soit simplement le fruit d'une affection phonétique. Cette explication, bien que moins glamour que toutes celles qui font de Fellini (et de Flaiano) un fin stratège linguiste, suit la logique d'une démarche propre au réalisateur italien qui construisait son univers cinématographique tel un puzzle, à partir de pièces empruntées aux roman-photos, aux *rotocalchi*³³, ou, comme ici, à la littérature. En outre, Diego Mormorio propose une analyse intéressante du suffixe *-azzo*, qui aurait probablement séduit les auteurs pour sa connotation « dépréciative », la langue italienne utilisant cette variante de *-accio* pour « renforcer un péjoratif ». Le terme serait « un nom exemplaire » à la connotation péjorative, marquant les individus d'un caractère, « d'une étiquette »³⁴.

Dans son ouvrage *Les personnages devenus mots* paru en 2009, Jean Damien Lesay pointe deux particularités du terme *paparazzi*. La première, c'est d'avoir « surgi – presque – de nulle part pour être repris du jour au lendemain – ou peu s'en faut – par les principales langues de communication du monde »³⁵. La seconde, c'est de renvoyer à deux individus : « l'un d'entre eux ne s'appelait pas Paparazzo mais était un véritable

³¹ Georges Gissing, *By The Ionian Sea*, Chapitre XIII « The Breezy Height » Disponible (en ligne) sur <http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/GG-Ionian.html>. Consulté le 24 Mars 2011.

³² Nous reprenons ici la traduction proposée par Diego Mormorio.

³³ Type d'hebdomadaires illustrés des années 50 en Italie, tels que *Espresso*, *Européo*, *Oji*, tirés à des centaines de milliers d'exemplaires. Ces journaux comportaient des reportages politiques, des faits divers, avec des cahiers photographiques chargés. Julien Neutress, après lecture de ces hebdomadaires, a retrouvé différentes scènes de *La Dolce Vita*, comme il l'explique dans le documentaire d'Antoine de Gaudemar. *Il était une fois... La Dolce Vita*, Antoine de Gaudemar, 2010.

³⁴ Diego Mormorio, *op.cit.*, p.37.

³⁵ Apparut sur les écrans en 1960, le terme est employé l'année d'après sur la croquette du festival de Cannes, puis repris par Jacques Rozier en 1963 qui intitule *Paparazzi* son documentaire sur le tournage du *Mépris* de Jean-Luc Godard, dans lequel il met en scène, selon ses propres termes, « la naissance du moment people » (*Paparazzi*, bonus du DVD *Le Mépris*, Jean-Luc Godard).

paparazzi ; quant au second, il s'appelait véritablement Paparazzo mais n'a jamais été un paparazzi. »³⁶ L'auteur fait d'abord référence à un individu bien réel, Tazio Secchiaroli, généralement considéré comme le premier paparazzi de l'Histoire de la photographie, et ensuite au personnage de fiction Paparazzo, interprété par Walter Santesso, qui n'a jamais été photographe dans la réalité.

Aux Etats-Unis, le *Times* se saisit du terme dès le 14 avril 1961 en intitulant un article « Paparazzi on the prowl »³⁷. En revanche, dans *Vie privée*, de Louis Malle (1962), les photographes qui poursuivent et harcèlent Jill (Brigitte Bardot) ne sont pas encore appelés « paparazzi ». Ce sont des « types » ou des « photographes ». Dans les quarante-cinq articles qui composent la revue de presse de la Cinémathèque Française en 1962, les critiques du film de Malle n'emploient pas non plus le nom du personnage de *La Dolce Vita*, pourtant sorti sur les écrans deux ans auparavant, mais « journalistes à sensations³⁸ » ou « journalistes creux en mal de photos³⁹ ». En France, il semble donc qu'il faille attendre que Jacques Rozier titre son documentaire sur le tournage du *Mépris* (Jean-Luc Godard 1963), *Paparazzi*, la même année, pour que les photographes de célébrités deviennent des « paparazzi ». À nouveau, le cinéma semble être la condition d'officialisation du terme.

En renseignant de la sorte les racines du terme *Paparazzi*, la terminologie participe du fantasme et de la mythologie d'un « photographe d'assaut »⁴⁰ indiscret, rapide, gênant et surtout masculin. Tel le mot « Kodak » ingénieusement inventé par Georges Eastman⁴¹, entre violence et sobriété, presque une onomatopée renvoyant au monde de l'enfance, le mot porte en lui un imaginaire protéiforme. Cette richesse sémantique pourrait être une raison à tous ces ouvrages ou ces films qui titrent, sobrement : *Paparazzi*⁴². Le terme se suffit, en quelque sorte, à lui-même.

³⁶ Jean Damien Lesay, *Les personnages devenus mots*. Paris : Belin, 2004, p.253.

³⁷ Non-signé, *Time Magazine*, « The Press : Paparazzi on the Prowl », disponible (en ligne) sur <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,872287,00.html>. Consulté le 2 février 2010.

³⁸ Claude Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, 10/02/62

³⁹ André Besseges, *France Catholique*, 16/02/62

⁴⁰ Francesca Taroni, *Paparazzi*, *op.cit.* p.5.

⁴¹ François Brunet met en lumière la charge sémantique de Kodak dans « “Merci Kodak” La photographie pour tous : une stratégie qui a fait époque » parut dans *Figures n°8 : Mythologies du photographe*. Dijon : EUD, 1992, p.51-53.

⁴² En l'état actuel de nos recherches, au moins trois films de fictions, un téléfilm, un documentaire, une série de Bande Dessinée et deux ouvrages s'intitulent *Paparazzi* dans les paysages francophone et anglophone, entre 1997 et 2005.

Définitions

Une des particularités du terme « paparazzi » est de ne pas changer de forme, tel un nom propre ou une marque, en italien, en anglais ou en français. Sa seule déclinaison concerne le nombre : « paparazzi » devient parfois « paparazzo » lorsqu'il est question d'un seul photographe – mais cette déclinaison n'est pas systématique – et ce dans les trois langues de notre étude⁴³. Cependant, sa définition varie légèrement selon les langues, et ces différences permettent de saisir les rapports que chaque pays entretient avec la profession et l'individu paparazzi. Souligner les nuances et les éventuelles évolutions sémantiques du terme « paparazzi » permet de mieux appréhender certaines mutations dans la représentation.

Du côté italien, le terme apparaît dès 1965, dans le *Dizionario Garzanti Della Lingua Italiana*, qui qualifie le paparazzi de « photographe mondain »⁴⁴ et renvoie directement au « nom du photographe interprète du film *La Dolce Vita* de Fellini (1960) »⁴⁵ ; en 1971, la définition se précise un peu dans le *Dizionario Della Lingua Italiana* et définit le paparazzo comme un « photoreporter entreprenant, toujours à l'affût du coup intéressant ou sensationnel »⁴⁶ ; en 1984, le *Grande Dizionario Della Lingua Italiana* parle sobrement d'un « photographe d'actualités (surtout mondaines) »⁴⁷ et le *Nuovissimo Dizionario Della Lingua Italiana* d'un « photoreporter qui cherche toujours à obtenir des scènes sensationnelles de personnages de chronique ou de spectacle »⁴⁸. Enfin et plus près de nous en 2004, le *Grande Dizionario Italiano Dell'Uso* propose un « photographe d'actualité mondaine à la recherche de photos sensationnelles et scandaleuses »⁴⁹. Sur la même page, ce dictionnaire donne également la définition de

⁴³ En ce qui concerne cette étude, nous utilisons le terme « paparazzi » indifféremment selon qu'il s'agisse d'un ou de plusieurs photographes.

⁴⁴ « Fotoreporter mondano ».

⁴⁵ « Nome del fotografo interprete del film 'La Dolce Vita' di Fellini (1960) », Giorgio Cusatelli (dir.), *Dizionario Garzanti Della Lingua Italiana*, Milano : Garzanti, 1965, p1196.

⁴⁶ « Fotoreporter intraprendente sempre a caccia del colpo grosso o sensazionale ». G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze : Le Monnier, 1971, p1612.

⁴⁷ « Fotografo di attualità (soprattutto mondana) », Giorgio Barberi Squarotti (dir.), *Grande Dizionario Della Lingua Italiana. Vol XII*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1984. p512

⁴⁸ « Fotoreporter che cerca sempre di riprendere scene sensazionali di personaggi della cronaca e dello spettacolo ». Dardano, *Nuovissimo Dizionario Della Lingua Italiana. Vol 2*, Milano : Armando Curcio Editore, 1982, p1371.

⁴⁹ « Fotografo di attualità mondana a caccia di foto sensazionali e scandalistiche ». Tullio De Mauro (dir.), *Grande Dizionario Italiano Dell'Uso. Vol IV*, Torino : Unione Tipografico-Editrice Torinese, (2000), 2004, p791.

« paparazzata »⁵⁰, terme qui permet de caractériser l'action du paparazzi : « scoop photographique scandaleux »⁵¹, en précisant néanmoins qu'il s'agit d'un « usage familier »⁵², là où le terme « paparazzo » est « commun »⁵³. Ces définitions montrent que le paparazzi est associé à son sujet, le « mondain », et aussi qu'il est désolidarisé de son activité qui, elle, est à connotation péjorative. Le « scandale » n'est finalement que tardivement évoqué.

Si le terme est utilisé en 1963 par Jacques Rozier pour titrer son documentaire sur le tournage du film *Le Mépris*, il est intéressant de constater que le terme « paparazzi » n'apparaît pas dans les dictionnaires français avant le milieu des années 1980. En effet, absent des principaux dictionnaires francophones jusque-là⁵⁴, on le trouve enfin dans *Le Grand Robert de la Langue Française* en 1985 sous la définition : « Photographes faisant métier de prendre des photos indiscretes de personnes connues, célèbres, sans respecter leur vie privée. »⁵⁵ Une dizaine d'années plus tard, selon le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* (1998), « le mot désigne, en principe au pluriel, les reporters photographes de la presse à scandale, qui harcelèrent vedettes et célébrités jusque dans leur vie privée. [Le terme] a eu rapidement une diffusion mondiale⁵⁶. » Laconique, le dictionnaire *Larousse* propose, en 2001, « photographe de presse »⁵⁷, mais précise cette fois que le terme est péjoratif (*Péjor*). Enfin, *Le Nouveau Petit Robert 2010* reprend sa définition première mais en passant cette fois au mode singulier : un « photographe faisant métier de prendre des photos indiscretes de personnes connues, célèbres, sans respecter leur vie privée »⁵⁸. Néanmoins, l'exemple donné pour illustrer le terme est : « une nuée de paparazzi », ramenant ainsi commodément le terme à sa forme plurielle et renvoyant à l'imaginaire de l'homme-insecte. Ces définitions permettent de saisir les modalités

⁵⁰ Le terme se traduit en français par « paparazzade ».

⁵¹ « Scoop fotografico scandalistico »

⁵² « Basso uso »

⁵³ « Comune »

⁵⁴ Le terme est absent du *Dictionnaire de la Langue Française* d'Emile Littré en 1965, du *Dictionnaire Universel d'Antoine Furetière* (Suisse) en 1970, du *Dictionnaire Larousse du Français Contemporain* en 1971 ou du *Grand Larousse de la Langue Française* en 1976.

⁵⁵ Le Robert, *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris : Le Robert, 1985. Il est intéressant de remarquer qu'en préambule de cette courte définition, il est indiqué que c'est un mot italien pluriel de « paparazzo » qui signifie « reporter photographe ». Le terme « paparazzo » au singulier renverrait donc simplement au reporter photographe, tandis que la forme plurielle « paparazzi » serait plus riche de sens. Le dictionnaire précise pour finir que la forme singulière « ne semble pas être utilisée en français ».

⁵⁶ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Tome II. Paris : Larousse, 1998.

⁵⁷ *Le Petit Larousse*. Paris : Larousse, 2001.

⁵⁸ *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010*, (en ligne) mis à jour en Janvier 2010, disponible sur <http://robert.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/pr1.asp>, consulté le 19/09/2010.

photographiques – le harcèlement, le vol – de systématiser le sujet – la célébrité – et de désigner l’objectif de ces photographes – la vente à la presse. De plus, cette différence de nombre entre la définition de 1985 et celle de 2001 pourrait signifier une individualisation du photographe paparazzi à la fin des années 1990 que l’on retrouve à la fois dans les musées – plusieurs expositions sont consacrées à Tazio Secchiaroli à partir de 1995 – et au cinéma – le paparazzi devient un personnage à part entière à partir de 1997.

Nous avons vu que le terme « paparazzi » fait son apparition dans les pages du *Time Magazine* le 14 avril 1961, dans le titre « The Press : Paparazzi on the Prowl »⁵⁹. Pourtant, d’après nos recherches, il faut attendre 1973 pour trouver une entrée pour le terme « paparazzi » dans un dictionnaire anglophone, le *Dictionary of New English*, un dictionnaire américain⁶⁰. Le paparazzo est ici « un photographe indépendant agressif qui pourchasse des célébrités pour les prendre en photo où qu’elles aillent »⁶¹. En 1996, le *Cambridge International Dictionary of English* propose la définition d’individus pluriels et acharnés, « les photographes qui suivent les gens célèbres partout où ils vont dans le but de les prendre en photo pour le compte des journaux et des magazines »⁶². En 2000, on retrouve l’idée d’acharnement mais de façon moins affirmée ; cette fois, le photographe est au singulier : « un photographe qui poursuit les gens célèbres dans le but d’obtenir d’intéressantes photographies d’eux à vendre à un journal »⁶³. Enfin, en 2010, des adjectifs reviennent connoter la définition : « un photographe indépendant qui poursuit obstinément des célébrités pour prendre des photographies indiscrettes afin de les vendre à un journal »⁶⁴. Peut-être parce que la presse à sensation est solidement ancrée dans la culture

⁵⁹ *Time Magazine*, « The Press : Paparazzi on the Prowl », *op.cit.*

⁶⁰ Le terme n’apparaît pas dans le *Oxford English Dictionary*, Oxford : Oxford University Press, 1961, et n’apparaît pas non plus dans le *The Shorter Oxford English Dictionary*, Vol.II, Oxford : Oxford University Press, 1973.

⁶¹ « An aggressive free-lance photographer who pursues celebrities to take their picture wherever they go ». Clarence L. Barnhart, Sol Steinmeitz (et al.), *A Dictionary of new English. 1963-1972*. USA : Longman, 1973. p346. Avant cela, le terme est absent de *The Oxford English Dictionary, Vol III*. Oxford : Clarendon Press, 1970 et de *The new Webster Dictionary of the English Language*. Vol I. New-York : Grolier, 1969.

⁶² « The photographers who follow famous people everywhere they go in order to take photographs of them for newspapers and magazine ». Paul Procter (dir.). *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. p1023.

⁶³ « A photographer who follows famous people around in order to get interesting photographs of them to sell to a newspaper ». A.S. Hornby, *Oxford Advanced Learners Dictionary*. Oxford : Sally Xehmeier, 2000. « Un photographe qui poursuit les célébrités afin d’obtenir des photographies intéressantes à vendre aux journaux. »

⁶⁴ « A freelance photographer who doggedly pursues celebrities to take candid pictures for sale to magazines and newspapers ». *The free dictionary*, (en ligne), mis à jour en 2010, consulté le 19 Septembre 2010. Disponible sur : <http://www.thefreedictionary.com/paparazzi>. « Photographe indépendant qui poursuit les célébrités sans relâche pour prendre des photos à leur insu pour ensuite les vendre aux magazines et aux journaux. »

anglo-saxonne⁶⁵, l'objet de motivation de ces photographies semble se dégager ici encore davantage que dans les définitions françaises : la vente à la presse à scandale. Comme pour les définitions françaises, nous notons une tendance croissante à la singularisation du photographe paparazzi dans les définitions anglaises – le terme « paparazzo » est d'ailleurs souvent utilisé dans les fictions américaines – tout comme l'utilisation grandissante d'adjectifs péjoratifs pour définir la pratique.

La synthèse de ces définitions permet d'abord d'obtenir les traits principaux qui définissent le paparazzi : le paparazzi est caractérisé par son métier : il est photographe, et plus spécifiquement photographe de presse ; par son sujet : les vedettes, les célébrités ou les stars ; par la brutalité de sa pratique : il harcèle son sujet, lui manque de respect, lui vole son image ; par son objectif : créer le scandale grâce à l'image photographique. Ces définitions permettent d'établir celle du personnage du paparazzi à l'écran en donnant des critères de représentation. Cette analyse permet ensuite de remarquer leurs nuances mais aussi leur tendance commune : d'une part les définitions italiennes semblent plus neutres, moins péjoratives, que les définitions française puis anglaise, d'autre part l'ensemble indique une certaine radicalisation générale de ces définitions à mesure que le temps passe. Nous verrons que les représentations fictionnelles du photographe paparazzi font écho, chacune à leur manière, à ces nuances et cette dynamique.

S'il existe peu d'ouvrages consacrés aux photographes paparazzi ni même à cette pratique de la photographie, des auteurs ont récemment tenté de définir, avec leur propre sensibilité, le paparazzi. Diego Mormorio, dans son ouvrage consacré au photographe Tazio Secchiaroli en 1998, répond au vocabulaire péjoratif qu'utilise la photographe et historienne Gisèle Freund, pour définir positivement le paparazzi :

Ceux qui, à partir de 1959 (...) ont été appelés *paparazzi* ne sont en rien « une nouvelle race de photographes », mais un type de photographe qui existe depuis que la presse « mondaine et à scandale » a commencé à utiliser la photographie. Plus exactement, [le paparazzi] ressort de la typologie du photographe d'agence des années 1940 et 1950, de l'époque que le fondateur de l'hebdomadaire *L'Espresso*, Arrigo Benedetti, a appelée « l'ère du flash » : d'une photographie « qui ignore les préoccupations artistiques, et qui souvent est de l'art ; un

⁶⁵ Karin E. Becker revient sur l'histoire de la presse à scandale et sur l'importance des tabloïds dans la presse américaine dès les années 1920 dans « Photojournalism and the Tabloid Press », dans Peter Dahlgren, Colin Sparks (dir.), *Journalism and Popular Culture*, Londres : Sage, 1992, p133.

« photographe sans complexes », « désireux de saisir la réalité, et non pas de la trahir ». ⁶⁶

Nous trouvons dans cette définition de Benedetti, reprise et revendiquée par Mormorio, la première définition explicitement positive du photographe et de la pratique paparazzi. Contrairement à ce qui ressort des définitions de dictionnaires, le caractère subversif de la pratique paparazzi est ici considéré comme une qualité qui lui permet même d'atteindre le statut d'« art ». Bien que notre étude n'ait pas l'ambition de faire accepter la photographie paparazzi dans le champ de l'art – il y aurait beaucoup à dire à ce sujet – force est de constater le grand écart qui sépare les deux types de définition.

En 2004, en France, le terme est intégré aux *Mots de la photographie*. Après être revenu sur les racines italiennes du terme, Christian Gattinoni, photographe, critique et alors enseignant à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, définit les paparazzi en ces termes :

Ils travaillent grâce à la presse à scandale. Ils traquent vedettes et célébrités pour les surprendre dans leur vie privée. Parce qu'ils n'hésitent pas, pour satisfaire le **voyeurisme** de leurs lecteurs, à employer des techniques dignes de l'espionnage on les a parfois appelé des *soft killers*. ⁶⁷

Le champ lexical de cette définition laisse peu de place à l'« art » évoqué précédemment par Benedetti et Mormorio. Ici, les paparazzi « traquent », « surprennent » leurs sujets, emploient « des techniques dignes de l'espionnage » pour « satisfaire le **voyeurisme** de leurs lecteurs ». Si la responsabilité de la presse à scandale et des lecteurs dédouane en partie le photographe, le dernier qualificatif tombe tel une sentence : ils sont assimilés à des meurtriers. Envisagée à l'échelle de la Photographie *en général*, il semblerait que la pratique paparazzi soit dénigrée au même titre que ses praticiens. En effet, dans la notice consacrée aux paparazzi, aucun photographe n'est mentionné à titre d'exemple, contrairement à ceux largement énumérés dans les notices « photojournalisme » ou « photojournaliste » ⁶⁸. En regard *des autres photographes*, le

⁶⁶ Diego Mormorio revient sur la terminologie péjorative de Gisèle Freund qui parle d'une « nouvelle race de photographe : les paparazzi. Ils se servent de téléobjectifs pour surprendre des gens dans leur vie privée. » Gisèle Freund, *Photographie et Société*, op.cit., p.177 et Arrigo Benedetti, préface à *Un album di fotografie*, de Vincenzo Caresse, Il Diaframma, Milan, 1970, p.9, cités par Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita*, op.cit. p.19.

⁶⁷ Christian Gattinoni, *Les mots de la photographie*, Paris : Belin, 2004, p.208. « Voyeurisme », indiqué en italique et en gras dans l'ouvrage de l'auteur, est ainsi désigné comme un mot clef de la définition.

⁶⁸ On trouve William Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson ou encore Felix H. Mann. *Ibid.*, p.223.

paparazzi serait un mauvais, ou plutôt un méchant individu qu'il convient de laisser dans l'ombre.

Dans son ouvrage éponyme parut en 2005, Peter Howe définit le paparazzi comme celui qui « prend des photographies qu'il ne devrait pas prendre là où il ne devrait pas être »⁶⁹. Mais Peter Howe ne s'arrête pas là dans sa définition. Il ajoute qu'être paparazzi, c'est aussi se faire violenter au quotidien par ses sujets, verbalement et parfois physiquement ; et c'est, enfin, vivre sans admiration ni respect de la part de ses pairs, ni des personnes qui achètent et lisent les magazines⁷⁰. Nous commençons ici à voir se dessiner l'image d'un être violent et malfaisant mais qui souffre de la place qu'on lui attribue et qui manque de reconnaissance. Vanessa Schwartz, dans un article de 2010, souligne justement que « bien plus que les images, ce sont les conditions de prise de vue et la violation de la vie privée qu'elles engendrent qui structurent cette définition. »⁷¹ Cette précision cristallise à nouveau le caractère radical de la prise de vue et la violence de l'acte paparazzien. À quelques nuances près, ces définitions vont toutes vers la même idée : au-delà d'un simple métier de la photographie, l'« être paparazzi » se définit dans l'interaction avec son environnement et son entourage. De là, comprendre la pratique revient à tenter de saisir l'individu au sein de cet environnement et de cet entourage.

L'individu

Au début des années 1950, les photoreporters de guerre tels que Robert Capa ou Raoul Coutard photographient les routes de Phnom Penh, les photographes de mode comme Richard Avedon ou Irving Penn photographient les stars en studio et les photographes « de la rue », ceux qu'on appelle les « Humanistes » en France et les « Street Photographers » aux États Unis, surprennent le quotidien du citoyen en promenade ou au café en capturant des images « à la sauvette »⁷². Au même moment, Rino Barillari, Tazio Secchiaroli, Pierluigi Praturlon, Franco Pinna ou Quinto Felice profitent d'une déferlante

⁶⁹ Peter Howe, *Paparazzi*. New-York : Artisan, 2005, p.17.

⁷⁰ « To take abuse from my subjects, both verbal and sometimes physical ; and to do without respect or admiration from my peers or even the people who buy my work in the magazines they read. » *Ibid.*, p.17.

⁷¹ Vanessa Schwartz, « Grand angle sur la plage. Les origines du paparazzi et le festival de Cannes » dans *Etudes Photographiques*, n°26, Novembre 2010, p.134.

⁷² En 1952, Henri Cartier-Bresson, photographe français, publie un livre de photographies précédées d'un texte qui s'intitule *Images à la sauvette*. Cet ouvrage deviendra l'un des ouvrages emblématiques de la pensée des photographes humanistes et des photoreporters de l'époque. Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris : Verve, 1952.

de stars américaines à Rome⁷³. Roger Vadim, journaliste à *Paris-Match* puis réalisateur, témoigne : « Les vedettes du monde entier se trouvaient à CineCittà, cet “Hollywood sur le Tibre”⁷⁴. En effet, en pleine reconstruction économique d’après-guerre, l’Italie propose une défiscalisation importante à tous ceux qui viennent tourner à CineCittà. Aussi les studios italiens voient défiler les acteurs tels que Richard Burton, Elisabeth Taylor, Anita Ekberg, Sophia Loren ou Kirk Douglas sous les caméras de réalisateurs tels que William Wyler ou Joseph Mankiewicz, qui les hissent en tête d’affiche de *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), *Ben Hur* (William Wyler, 1959) ou *Cléopâtre* (Joseph Leo Mankiewicz, 1963). C’est l’occasion, pour les photographes, de développer une nouvelle activité lucrative : photographier les célébrités hors de leur champ de bataille habituel, hors des plateaux, autrement dit dans leur vie privée. Tels des guerriers au combat, ces nouveaux photographes se ruent sur les stars. Entre les mains de ce nouveau « type de photographes », l’acte photographique traduit de multiples aspirations : à la fois source de rêves et sublimation des fantasmes autour des stars du cinéma, il est aussi une proclamation « jusqu’au-boutiste » de la quête pour l’image en même temps qu’un acte de révolte contre la misère, une sorte de volonté de « démocratiser l’ensemble du vécu en le traduisant en images⁷⁵ ».

Que retenir de ces individus et que dire de leur influence sur les représentations des photographes paparazzi ? Déjà à l’époque, Rino Barillari se proclame fièrement, sur sa carte de visite, « le roi des paparazzi »⁷⁶. Le 17 Juin 1952, Franco Pinna cristallise, en une image, l’acte paparazzien par excellence, autrement dit une affaire qui se joue à plusieurs : un appareil photo, au centre de l’image, un sujet, à la fois victime et spectateur de la scène, et deux complices, l’un qui conduit la Lambretta, l’autre qui photographie⁷⁷.

⁷³ Les cinq photographes cités sont ceux qui ont marqué, d’une façon ou d’une autre, l’histoire de la photographie paparazzi. Parmi les autres paparazzi cités dans les ouvrages sur le sujet, on trouve aussi Luciano Mellace, Marcello Gepetti, Benno Graziani, Frontoni, Sarsini, Pallotelli, Guidotti.

⁷⁴ Roger Vadim, *D’une étoile l’autre*. Edition n°1, 1986, p.65.

⁷⁵ Susan Sontag, *Sur la photographie*, (1982 pour l’édition française, traduction : Philippe Blanchard), Paris : Christian Bourgeois, 2000, p.20.

⁷⁶ Peter Howe, *Paparazzi*. New-York : Artisan, 2005, p.56.

⁷⁷ Cette photographie, prise le mardi 17 Juin 1952, est publiée le lendemain dans le quotidien de gauche *Paese Sera* et refait surface dix ans plus tard dans de multiples publications, souvent décontextualisée. Il est intéressant de voir que le sujet de la photo, ici, n’est en rien une célébrité ; pour autant, c’est cette photographie qui est « désormais célèbre », selon Mormorio, dans l’Histoire de la photographie paparazzi. À ce sujet, voir l’entretien avec François Cheval (Annexe 7) et l’analyse de François Cheval dans « Paparazzo », documentaire réalisé dans le cadre de série *Enquête d’art* écrite par Françoise Docquier, produite par Eclectic Production, avec la participation de France télévision. Diffusé sur France 5 le 12 avril 2012.

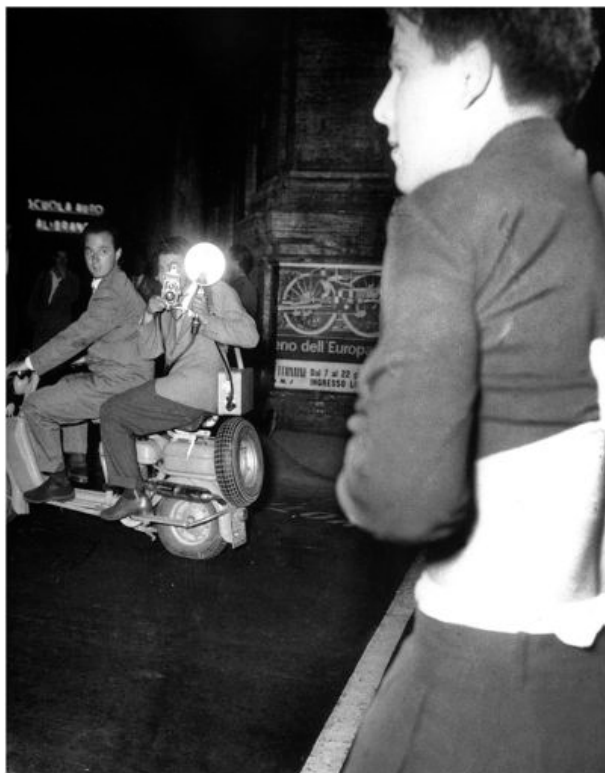


Fig. 1. Photographie prise par Franco Pinna. Tazio Secchiaroli conduit le scooter qui permet à Luciano Mellace de prendre une photographie d'une manifestation anti-Américaine, à Rome, Piazza Colonna, le 17 juin 1952.

Cette photographie est recadrée des années plus tard sur Mellace et Secchiaroli sur la Lambretta, devenant ainsi « l'icône Paparazzo »⁷⁸, et « contribuant ainsi à l'autoreprésentation des photographes romains, à l'époque de *La Dolce Vita* »⁷⁹.

Quelques années plus tard, en 1958 et tandis que tous deux rentraient d'une soirée dansante, Pierluigi Praturlon prend des photos d'Anita Ekberg se trempant les jambes dans la fontaine de Trévi.

⁷⁸ François Cheval, « Cracher sur l'irréalité qu'elle a choisie pour seule réalité... » *Eutropia* n°3, Lyon : La Fosse aux ours / Macerata : Quodlibet (Italie), mars 2003, p.2. Article écrit à l'occasion de l'exposition du Musée Niépce de Chalon-sur-Saône en 2003 « Tazio Secchiaroli Paparazzo ? ».

⁷⁹ Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita, op.cit.*, p. 8-9.



Fig. 2, 3, 4, 5, 6. Captures d'écran. Photographies diffusées dans le documentaire *Il était une fois... La Dolce Vita*, d'Antoine de Gaudemar, 2010. Photographies prises par le photographe Pierluigi Praturlon et initialement publiées dans l'hébdomadaire italien *Tempo Illustrato* en août 1958.

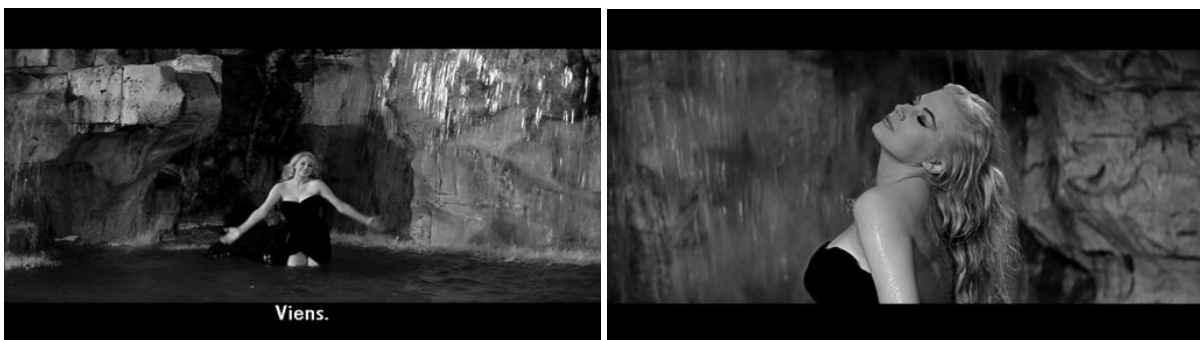


Fig. 7, 8. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Cette série de photographies, qui paraît dans *Tempo Illustrato* en Août 1958, est à l'origine de la scène, devenue culte, de *La Dolce Vita*. Quant au photographe Marcello Geppetti, il immortalise une image tout autre d'Anita Ekberg en Octobre 1960 : celle d'une

femme furieuse armée d'un arc, prête à décocher une flèche aux photographes pour l'avoir poursuivie jusque chez elle.



Fig.9. Photographie prise par le photographe Marcello Geppetti devant la résidence de l'actrice Anita Ekberg, le 20 octobre 1960.

Si ces photographies ne sont pas des images de film, elles nous renseignent sur la manière dont les photographes italiens occupent la vie des stars au moment où le mot *paparazzi* est en train de faire son apparition et sur les liens poreux qui régissent la réalité et la fiction à ce moment-là.

D'après les dires d'Henri Le Goff, Felice est « l'homme dont l'œuvre et la personnalité sont à l'origine du mythe "paparazzi" », « l'archétype fondateur des *paparazzi* pourvoyeurs de la presse à scandale, bien souvent impliqués dans un monde dont ils violent l'intimité et façonnent l'image. »⁸⁰ D'après Géraldine Del Giorno⁸¹, la femme du photographe,

Fellini proposa au jeune photographe le rôle de Paparazzo (le terme familier pour moustique, d'après Fellini) dans *La Dolce Vita*, mais Felice déclina – on lui

⁸⁰ Henry Le Goff, « Quinto Felice » dans *Encyclopaedia Universalis* disponible (en ligne) sur <http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/encyclopedie/felice-quinto/#>. Mis à jour en 2008, consulté le 14 Avril 2011.

⁸¹ Des articles de presse paraissent à la mort du photographe en Février 2010 et reprennent les dires de Géraldine Del Giorno. « The first paparazzo: Felice Quinto, who hid in bushes, wore disguises and was attacked by Anita Ekberg, dies aged 80 », disponible en ligne sur <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1250521/The-paparazzo-King>, mis à jour le 12 Février 2010, consulté le 14 Avril 2011.

proposait 10 000 liras par jour, mais il pouvait gagner beaucoup plus en vendant les photographies prises sur le plateau. Il fit cependant une brève apparition dans le rôle d'un passant.⁸²

Outre l'importance de l'argent pour Quinto Felice, élément qui revient régulièrement dans les représentations du paparazzi au cinéma, cette remarque atteste clairement du lien entre le réel et la fiction. Selon ce témoignage, le personnage de Papparazzo serait en partie construit autour d'une personne réelle. Nous l'avons dit, Fellini est connu pour s'être régulièrement inspiré de faits divers d'actualités lors de l'élaboration de ses films, et notamment pour *La Dolce Vita*⁸³. Il n'est donc pas surprenant de lire qu'un photographe de l'époque serait à l'origine du personnage de Papparazzo. Néanmoins, la référence à Quinto Felice n'est, *a priori*, jamais mentionnée par Fellini. En revanche, son amitié et sa longue collaboration avec le photographe Tazio Secchiaroli font de ce dernier le photographe qui revient le plus dans les évocations de la genèse de *La Dolce Vita*.

Secchiaroli débute comme *scattino*⁸⁴ en 1944, comme beaucoup des photographes évoqués précédemment. Le *scattino* est un photographe ambulant qui travaille souvent pour le compte de plusieurs marchands de matériel photographique. Le principe est simple : le *scattino* propose aux touristes américains de les prendre en photo. Une fois la photographie prise, le photographe remet aux touristes un billet avec l'adresse du lieu où ils pourront retirer leur instantané. Mais parce qu'ils ne paient pas sur le champ, les touristes ne viennent quasiment jamais retirer leur photo. Aussi, les *scattino* se voient rapidement dans l'obligation de changer de méthode et de demander un acompte au sujet qui accepte parfois, mis en confiance par la multitude de clichés que le photographe semble prendre. En fait, la moitié du temps, le *scattino* fait semblant de déclencher son appareil : il économise ainsi la moitié de sa pellicule, conserve l'acompte tandis que son employeur encaisse le reste. Un *scattino* gagne environ 300 liras par jour, autrement dit un peu moins qu'un salaire de paysan (500 liras/jour) ce qui équivaldrait aujourd'hui à 15c

⁸² « Fellini invited the young photographer to take the part of Papparazzo (slang for a mosquito, Fellini said) in *La Dolce Vita*, but Quinto declined – he was offered 10,000 lire a day, but could make far more money selling the photographs he took on the set. He did, however, make a fleeting appearance in the film as a bystander. » « Felice Quinto », disponible sur <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/film-obituaries/7198793/Felice-Quinto.html>, mis à jour en Février 2010, consulté le 14 Avril 2011.

⁸³ Julien Neutres revient longuement sur ce point dans le documentaire d'Antoine de Gaudemar *Il était une fois... La Dolce Vita* (2010).

⁸⁴ Diego Mormorio, *op.cit.*, p.7-8.

d'Euro environ. Pour ce photographe venu de « Centocelle, hameau au milieu de la campagne romaine »⁸⁵, l'envie de gagner davantage est grande.

En 1951, il fait la connaissance de Luciano Mellace, alors photographe pour l'agence américaine International News Service, qui l'introduit petit à petit au photojournalisme en lui faisant faire « de petits travaux manuels, collaborant en chambre noire et jouant parfois le rôle d'assistant »⁸⁶. En 1952, il saisit l'opportunité de remplacer un photographe de la fameuse agence VEDO, fondée par Adolfo Porry-Pastorel qui deviendra son « premier maître »⁸⁷. En 1955, il fonde la Roma Press Photo avec Sergio Spinelli : le premier prend des photos de nuit, Via Veneto, tandis que le second se charge de la commercialisation des images et des relations publiques le jour. C'est aussi grâce à cette organisation que Secchiaroli « devint rapidement un photographe célèbre »⁸⁸, le « renard de la Via Veneto »⁸⁹.

Le 15 mars 1959, l'hebdomadaire *Lo Specchio* publie : « Il n'est pas impossible que le rôle du reporter photographe [dans *La Dolce Vita*] soit joué par l'un des meilleurs, des plus habiles et des plus hardis de tous les chasseurs d'images italiens : Tazio Secchiaroli »⁹⁰. Pourtant, c'est finalement les traits de l'acteur Walter Santesso qui seront ceux de Paparazzo. Rien n'atteste objectivement que Tazio Secchiaroli soit à l'origine du personnage de Paparazzo. Néanmoins, c'est entre autre à ce présumé « rôle » qu'il doit sa reconnaissance, et l'historiographie a fait son office : un ouvrage est publié en 1996 sous le titre *Tazio Secchiaroli : the original Paparazzo*⁹¹ et deux ans plus tard, Diego Mormorio récapitule clairement, dans son ouvrage *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita*, les circonstances qui font « que son nom sera incontestablement lié à celui du réalisateur »⁹². De même en 2005, Peter Howe légende une photographie où apparaît Secchiaroli « upon who Fellini based the character of paparazzo in *La Dolce Vita* »⁹³. Ce qui est plausible, c'est que Fellini ait placé dans Paparazzo toutes les particularités des

⁸⁵ *Ibid.*, p.5.

⁸⁶ *Ibid.*, p.8.

⁸⁷ *Ibid.*, p.9.

⁸⁸ *Ibid.*, p.28.

⁸⁹ *Ibid.*, p.13.

⁹⁰ Mormorio précise que pour le même rôle, l'acteur Paolo Pacia était aussi pressenti. *Ibid.*, p.37.

⁹¹ Tazio Secchiaroli, *the original paparazzo*, Milan : Photology, 1996

⁹² Diego Mormorio, *op.cit.*, p.37-38.

⁹³ « sur qui Fellini a basé le personnage de Paparazzo dans *La Dolce Vita* ». Peter Howe, *Paparazzi*, *op.cit.*, p.46.

« photographes impertinents »⁹⁴ que l'on trouve Via Veneto à l'époque du tournage du film, en 1958-59. De la même manière que le réalisateur dit « avoir inventé une via Veneto qui n'existe pas, la dilatant et la déformant avec la liberté de l'imagination, jusqu'à lui donner les dimensions d'une grande fresque allégorique »⁹⁵, il est possible que le personnage de Paparazzo soit le fruit de toutes les rencontres, les discussions, les expériences que Fellini a partagé avec les photographes, comme lors de ce diner qui eût lieu en novembre 1958 avec Secchiaroli, Guglielmo Coluzzi, Ezio Vitale, Sandro Vespasiani et Pierluigi ; le lieu de rencontre entre le réel d'une époque et les fantasmes d'un individu.

Le personnage cinématographique

La multitude des définitions du terme dans plusieurs langues a pu le souligner : « Paparazzi » fait partie du langage commun à la fois pour qualifier des individus photographes et une profession de la photographie. Pour autant, le personnage, pourtant à l'origine du terme, est absent des annales de personnages de Cinéma : par exemple, on ne trouve le paparazzi ni dans le *Dictionnaire des personnages de cinéma*, ni dans le *Dictionnaire des figures et des personnages*⁹⁶. Cependant, le premier propose une entrée pour le personnage du « Photographe » dans laquelle Michel Chion, auteur de la notice, évoque, au conditionnel, le personnage de Paparazzo lancé par Fellini

pour désigner ces photographes entourant en foule la star qui débarque à l'aéroport et guettant, pour s'agglomérer autour, telle une nuée de lucioles le scandale le drame... Chez Fellini, le « paparazzo » accompagnant le journaliste Marcello Mastroianni ne reste qu'une silhouette, mais laquelle, exprimant à merveille une sorte d'amoralisme bon enfant et d'inconscience amusée, fait d'autant plus frémir.⁹⁷

Cette définition souligne deux particularités du paparazzi que l'on retrouve dans les représentations antérieures à 1988, date à laquelle le dictionnaire est édité. Pour commencer, on remarque le pluriel utilisé pour qualifier ce type de photographe, parti pris d'écriture qui

⁹⁴ Diego Mormorio, *op.cit.*, p.34.

⁹⁵ *Ibid.*, p.28.

⁹⁶ Nous avons cherché, en vain, le paparazzi dans les ouvrages suivants : Thierry Le Rolland, *Dictionnaire des surnoms*. Paris : Favre, 2005 ; Gemma Cavallo Perin, *L'Enciclopedia dei Personaggi, Tutti i personaggi di tutti i tempi*, DeAgostini, 1999 ; Stéphanie Delestré et Hagar Desanti, *Le dictionnaire des personnages populaires de la littérature des XIXème et XXème siècle par cent écrivains d'aujourd'hui*, Paris : Seuil, 2010 ; Bernard Baudouin, *2000 noms, 2000 ans pour commencer le XXIème siècle*. Paris : De Vecchi, 2000.

⁹⁷ Gilles Horvilleur (dir), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris : Bordas, 1988, p.347.

désindividualise d’emblée le photographe. C’est « une nuée de lucioles » qui « s’agglomère autour », qui « entour[e] en foule la star ». Ensuite, l’auteur ne considère pas même Paparazzo comme un personnage : non seulement il parle de lui comme d’une « silhouette » qui accompagne le journaliste, mais surtout il rend commun le nom propre lorsqu’il utilise la formule « le “paparazzo” ». Ces deux particularités vont dans le sens d’une « dé-personnification » du personnage, une volonté de le traduire comme un élément de décor plutôt que comme un individu. De surcroît, la manière dont l’auteur évoque la relation privilégiée que Paparazzo entretient avec « le journaliste Marcello Mastroiani » a deux effets. Le premier est de lier le métier du personnage à celui du journaliste, le second de faire de Paparazzo un personnage secondaire dont l’interprète n’est pas même nommé. Cette manière de présenter le personnage du paparazzi (à travers le cas de Paparazzo) fait écho à la manière dont le cinéma choisi de représenter ce photographe avant la fin des années 1990. En effet, ce n’est qu’à partir de 1997 que le paparazzi deviendra, dans la fiction cinématographique, un personnage à part entière.

À Madrid, en 2011, le festival PhotoEspana consacre une exposition à Ron Galella, l’un des premiers paparazzi de l’histoire de la photographie. À Claire Guillot, journaliste au *Monde*, il dit ceci :

Je n’aurais pas aimé être un acteur, car les acteurs incarnent un personnage. Alors que moi je suis un personnage ! dit-il en éclatant de rire. C’est beaucoup mieux.⁹⁸

Le ton provocateur et pour le moins mégalomane du paparazzi octogénaire vient souligner une posture d’auto-invention qui induit une vie *telle qu’on peut en voir dans les films*. Ce commentaire revendique une activité trépidante dont la fiction cinématographique se nourrit dès le début des années 1950, dans *Roman Holiday* (William Wyler, 1953), avant même que cette nouvelle pratique de la photographie soit nommément distinguée des autres.

SOURCES

Ouvrages théoriques

Nous n’avons trouvé que peu de sources premières au sujet de la pratique ou des photographes paparazzi en comparaison de l’importance qu’a pris cette pratique de la

⁹⁸ Claire Guillot, « Un paparazzi au musée », *Le Monde*, 10 Juillet 2011.

photographie au cours des cinquante dernières années. En somme, il semblerait qu'il existe davantage de représentations cinématographiques et télévisuelles de la profession et de l'individu paparazzi que d'écrits⁹⁹.

D'après nos recherches, le premier texte qui s'intéresse de front à la question est celui de l'américain Allan Sekula, intitulé « Paparazzo notes »¹⁰⁰, en 1984, qui prend la forme d'une analyse de la pratique photographique de Ron Galella. Aussi critique à l'endroit du photographe qu'il est riche en questionnements sur la photographie paparazzi, Sekula décortique les méthodes photographiques de Galella et propose des pistes de réflexion, comme la quête de reconnaissance du paparazzi, qui ont manqué d'être approfondies par la suite et que nous tâchons de poursuivre. Deux textes italiens du milieu des années 1990, l'un de Massimo Di Forti en 1993¹⁰¹, l'autre de Diego Mormorio en 1998¹⁰² – ce dernier est fondamental pour la richesse des éléments historiques qu'il apporte – reviennent principalement sur la pratique paparazzi des photographes italiens des années 1950. Ils retraçant les origines du mythe de Paparazzo et du phénomène des paparazzi.

En 1999, l'auteur britannique Carol Squiers complète l'historiographie du paparazzi en mettant en perspective la pratique des photographes italiens des années 1950 avec l'événement probablement le plus marquant de l'histoire des paparazzi : la mort de la Princesse Diana. Squiers propose une analyse qui interroge la dimension sociale de la pratique paparazzi, idée que poursuivra François Cheval, conservateur au musée Niépce de la photographie à Chalon-sur-Saône, dans l'article qu'il consacre à Tazio Secchiaroli en 2003, à l'occasion de l'exposition « Tazio Secchiaroli : Paparazzo ? » présentée au musée. Selon François Cheval, le paparazzi naît avec Secchiaroli et meurt après *La Dolce Vita*, lorsque les dispositifs photographiques entraînent un changement des conditions de production. Selon nous, il est dommage d'envisager le paparazzi comme une forme figée dans sa matrice d'origine ; au contraire, c'est parce que le terme désigne une pratique qui évolue en circonvolutions que l'imaginaire du personnage est si complexe. Toutefois, la réflexion du conservateur du musée Niépce permet de prendre la mesure du rôle déterminant que joue Secchiaroli dans la définition d'une pratique photographique

⁹⁹ Nous ne viserons pas ici à l'exhaustivité, notamment à cause des émissions télévisées qui se démultiplient depuis les années 2000 sur les chaînes télévisées du câble.

¹⁰⁰ Allan Sekula, « Paparazzo notes », *Photography against the grain, Essays and Photoworks 1973-1983*, Halifax : Press of Nova Scotia College Art, 1984. p.23-31.

¹⁰¹ Massimo Di Forti, « Flash warning. The paparazzi are coming », dans *Immagini Italiane*, Milan : Aperture, 1993, p.20-25.

¹⁰² Diego Mormorio, *op.cit.*

subversive et portée par « une haine de classe »¹⁰³ que nous retrouvons dans le cinéma de fiction. La même année, nous observons un ouvrage pour le moins singulier, celui de l'américaine Karen Pinkus, qui porte sur l'affaire Wilma Montesi¹⁰⁴. L'auteure revient sur le meurtre de la jeune fille italienne Wilma Montesi en 1953 et propose une analyse de la société italienne de l'époque en fantasmant une mise en fiction de l'événement qui n'est pas sans intérêt pour le sujet qui nous occupe. Entre-temps, en 2001, une analyse très précise de l'américain Herbert E. Foerstel interroge les conséquences de la mort de Lady Diana, tant au niveau de la perception culturelle du paparazzi que sur la législation relative à la liberté de la presse et à la protection de la vie privée aux Etats-Unis. Si ce texte apporte des informations précieuses sur la photographie paparazzi, il a surtout le mérite d'intégrer cette pratique à une réflexion générale sur les médias¹⁰⁵. Enfin, l'article de l'américaine Vanessa Schwartz, paru dans la revue *Études Photographiques* en 2010¹⁰⁶, ose l'hypothèse d'une revisitation des origines du paparazzi en postulant le Festival de Cannes et le phénomène « B.B. » comme point de départ de la pratique paparazzi.

Ce tour d'horizon permet de voir qu'en comparaison de l'ampleur du phénomène paparazzi depuis les années 1960, l'on trouve en somme assez peu de textes théoriques sur la question. Deux ouvrages ont par ailleurs attiré notre attention : *Paparazzi*, de Francesca Taroni, publié en 1998 et *Paparazzi* de Peter Howe, datant de 2005. Situés à la croisée du catalogue, de l'hommage, du témoignage et de la revendication d'une historicité de la photographie de Paparazzi, ces deux lectures sont des sources textuelles et iconographiques précieuses. La présente étude, à travers le médium du cinéma de fiction, souhaite approfondir les pistes de réflexion lancées dans certains articles à travers un questionnement sur la représentation du photographe paparazzi. Aborder le paparazzi par le biais de la fiction permet de proposer de nouvelles hypothèses pour appréhender ce personnage mal assumé de l'Histoire de la photographie.

¹⁰³ François Cheval, « Cracher sur l'irréalité qu'elle a choisie pour seule réalité... » *op.cit.*, p.2.

¹⁰⁴ Karen Pinkus, *The Montesi Scandal. The death of Wilma Montesi and the birth of the paparazzi in Fellini's Rome*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

¹⁰⁵ Herbert N. Foerstel, « The paparazzi : feeding the public's appetite for celebrities », in *From Watergate to Monicagate. Ten controversies in Modern Journalism and Media*, Londres : Greenwood Press, 2001.

¹⁰⁶ Vanessa Schwartz, *op.cit.*

Littérature de fiction, autobiographies et témoignages

Dans les bibliographies consultées, en français et en anglais¹⁰⁷, le paparazzi semble devenir un personnage de littérature de fiction prisé à partir de la fin des années 1990¹⁰⁸. En effet, nous remarquons un certain nombre d'ouvrages qui répondent à l'entrée « Paparazzi » dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France, notamment des romans pour adultes ou enfants et une Bande Dessinée de Mazel et Cauvin¹⁰⁹.

En parallèle de cette apparition du paparazzi dans la fiction, une autre tendance est remarquable à partir de la fin des années 1980 : celle des autobiographies de paparazzi. À partir de 1988¹¹⁰, ces ouvrages se font la vitrine de ces professionnels de la photographie. Écrits comme des romans d'aventures, les paparazzi y racontent leurs planques, leurs déboires avec les célébrités, mais surtout leurs victoires. Sans qu'ils soient considérés comme des sources premières, ces ouvrages sont importants dans notre recherche dans la mesure où ils montrent comment les paparazzi fictionnalisent leur pratique et dévoilent les coulisses de la profession. Sur ce dernier aspect, l'ouvrage des journalistes Thiébault Dromard et Léna Luthaud, *Les dessous de la presse people*, a été une précieuse source d'informations¹¹¹.

Afin d'enrichir nos analyses et notre réflexion, nous avons choisi de mener des entretiens avec des photographes paparazzi. Recueillir leurs témoignages a permis d'aller à la rencontre des individus et de mettre les discours de la fiction en perspective de ceux des photographes. Plus qu'une opportunité d'accumuler de la « matière », chaque entretien a été l'occasion d'un précieux échange qui m'a permis de mieux comprendre certains aspects de la représentation et de mesurer l'ampleur de la construction du discours autour de ces photographes.

L'événement médiatique qu'a constitué la mort de la Princesse Diana lors d'un accident de voiture le 31 août 1997 alors qu'elle était suivie par un groupe de paparazzi a

¹⁰⁷ Nos compétences linguistiques nous ont limitée aux ouvrages francophones et anglophones.

¹⁰⁸ Les sept ouvrages de fiction (roman, BD, comics, texte de théâtre) présents à la BNF ont tous été publiés entre 1996 et 2010. À titre indicatif, le catalogue de la British Library référence neuf romans de fiction publiés entre 2001 et 2011.

¹⁰⁹ La Bande Dessinée de Mazel et Cauvin intitulée *Les paparazzi* est publiée à Paris, aux éditions Dupuis, entre 1996 et 2004, et compte onze numéros.

¹¹⁰ Bruno Mouron, Pascal Rostain, *Paparazzi : chasseurs de stars*. Paris : M.Lafon, 1988 ; Gilles Lhote, *Voleurs d'images : les dessous d'un scoop*. Paris : M.Lafon, 1995 ; Fabrice Sopoglian, *Confessions d'un paparazzi : d'après une histoire vraie*, Nice : France Europe Édition, 2007 ; William Abenheim, *Profession Paparazzo*. Paris : Nouveau Monde, 2009.

¹¹¹ Je remercie ici Nathalie Heinich pour m'avoir conseillé cet ouvrage.

entraîné la démultiplication d'articles de journaux sur la culpabilité des photographes dans cette affaire et sur le droit à la vie privée des stars¹¹². Si ces articles indiquent la place grandissante qu'occupe les paparazzi dans le débat public, ils constituent néanmoins une source secondaire d'information ; nous nous y référons dans notre étude uniquement lorsqu'ils nous renseignent sur l'évolution de la représentation du paparazzi.

METHODOLOGIE

L'étude du personnage et de sa construction à la fois dans le récit et au niveau visuel permet de prendre la mesure de ce qu'implique l'appellation de « photographe paparazzi » dans le cinéma et la série télévisée de fiction. Ainsi, l'analyse des films est notre principale source. En dehors des outils de recherche devenus fondamentaux telles que les bases de données *IMDB* ou *Allociné* disponibles sur Internet, le dossier thématique proposé par La Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française autour du personnage photographe fût le bienvenu lors de la constitution de notre *corpus* de films¹¹³. L'étude précise de séquences est le moteur d'une réflexion sur l'image du paparazzi qui est soutenu, dans le corps du texte de notre réflexion, par les supports visuels que constituent les captures d'écran.

Le point de vue proposé dans cette étude relève de l'histoire culturelle et sociale. Elle s'appuie sur la méthode des *Cultural Studies* qui s'intéresse « à l'ensemble des pratiques de consommations » et qui se revendique parfois comme une « anti-discipline » :

Le terme marque le refus des cloisonnements disciplinaires, des spécialisations, la volonté de combiner les apports et les questionnements de savoirs métissés, la conviction que la plupart des enjeux du monde contemporain gagne à être questionnés au prisme du culturel.¹¹⁴

Suivant cette approche de décloisonnement, notre étude convoque des approches différentes mais complémentaires comme l'Histoire des représentations (Raphaëlle Moine, Laurent Jullier), l'Histoire de la photographie (Susan Sontag, André Gunthert), la sociologie (Erwin Goffman), la sociologie de l'art (Jean-Pierre Esquénazi, Nathalie

¹¹² Sur les 88 articles référencés dans le catalogue de la British Library, 27 concernent le droit et 8 les sciences politiques.

¹¹³ Dossier constitué par l'équipe de la BiFi, consultable (en ligne) sur <http://www.bifi.fr/biblio-filmo/biblio-filmo.php?fichier=photographe.xml>. Consulté le 3/01/10.

¹¹⁴ Armand Mattelart, Erik Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 2008, p.5.

Heinich) ou encore la philosophie (Michel Foucault). Pour suivre la pensée de Michèle Lagny, nous considérons le cinéma comme :

“témoin” des manières de penser et de sentir d’une société, voire comme un « agent » qui suscite certaines transformations, soit qu’il véhicule des représentations (stéréotypées) ou présente des « modèles » plus ou moins stupides et dangereux (la violence, le sexe, etc.), soit qu’il exerce une influence idéologique ou même politique (sous contrôle d’un pouvoir – propagande – ou en tant que contre-pouvoir – cinéma militant ou alternatif) ; il est alors un des modes de l’expression de l’identité culturelle du groupe qui le produit¹¹⁵.

Le cinéma est ainsi envisagé comme un outil de production d’une histoire culturelle forgée au gré des différentes représentations des photographes paparazzi. Surtout, la lecture des travaux de Noël Burch, Richard Dyer, Laurent Jullier, Geneviève Sellier et Ginette Vincendeau, en proposant des analyses qui mêlent les *Gender Studies*, les *Star studies*, les *Actor Studies* et les *Celebrity Studies* ont profondément influencé ma façon d’envisager la construction du personnage filmique et d’analyser ses enjeux.

CORPUS

Dans son article de 1999, Carol Squiers définit clairement la pratique de la photographie paparazzi comme une pratique hybride :

Malgré sa réputation singulière, [la pratique paparazzi] n’est pas un discours visuel singulier. Il s’agit plutôt d’un discours hybride aux contours mal dessinés raccordé/accolé aux régimes visuels et aux suppositions positivistes qui induisent quatre types de photographie pratiquées et consommées comme si elles étaient distinctes les unes des autres : le photojournalisme ; la photographie documentaire ; la photographie de célébrité, qui est elle-même un mélange de photographie promotionnelle et éditoriale ; et la photographie de surveillance. Le paparazzo rassemble ces pratiques d’une façon qui décuple l’indignation et qui semble placer l’intégralité du medium photographique en disgrâce¹¹⁶.

¹¹⁵ Michèle Lagny, *De l’histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris : Armand Colin, 1992, p.181-182.

¹¹⁶ « Despite its singular reputation, it is not a singular visual discourse. Instead, it is a rough-edged hybrid that is patched together from the visual regimes and positivist assumptions that constitutes four types of photography that are practiced and consumed as if they are distinct from one another : photojournalism ; documentary ; celebrity photography, which is itself a hybrid of editorial and promotional photography ; and surveillance photography. The paparazzo brings these photographs together in a way that maximize outrage and seem to blanket the entire medium in disgrace ». Carol Squiers. « Class struggle : the invention of Paparazzi Photography and the death of Diana, Princess of Wales » dans Carol Squiers (dir.), *Overexposed. Essays on contemporary photography*, New-York Press, 1999, p.270.

L'interprétation de l'auteure est tout à fait juste : c'est l'usage du mélange de ces différentes pratiques photographique qui soulève les critiques. Pratique « impure » de la photographie s'il en est, la pratique paparazzi est singulière par la diversité des discours visuels qu'elle convoque.

Le vol de l'image, la célébrité, la presse

Si l'on en croit l'article de Nicholas Hiley¹¹⁷ ou encore celui intitulé « Paparazzis : déjà à l'affût du cliché lucratif et conspués il y a un siècle » (anonyme)¹¹⁸, les photographes dont la pratique renvoi à celle que l'on prête aux photographes paparazzi à partir de *La Dolce Vita* existent depuis le tournant du XX^{ème} siècle. L'un des enjeux de notre recherche a été de repérer les films qui représentent ce type de pratique avant que ces photographes ne soient officiellement baptisés de « Paparazzi ». Lorsqu'elle revient sur les premières années de sa célébrité, dans son autobiographie de 1996, Brigitte Bardot emploie le terme « paparazzi » pour qualifier les photographes qui la poursuivent en 1958¹¹⁹. De la même manière, nous incluons dans notre étude les films qui précèdent *La Dolce Vita* et qui représentent un ou plusieurs personnages affichant une pratique paparazzi. C'est le cas de *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940), *Roman Holiday* (William Wyler, 1953) et *Deux hommes dans Manhattan* (Jean-Pierre Melville, 1959). Notre corpus se compose donc à la fois de fictions dans lesquelles les photographes sont assimilés à la catégorie « paparazzi » à travers leur pratique photographique et de fictions dans lesquelles les personnages sont explicitement qualifiés de paparazzi. Ce dernier car est celui qui trouve le plus d'occurrences à partir de la fin des années 1990 : *Paparazzi* (Neri Parenti, 1998), *Paparazzi* (Alain Berbérien, 1998), *La Fidélité* (Andreij Zulawski, 2000), *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2002), *Paparazzi*, (Paul Abascal, 2004) *Delirious* (Tom DiCillo, 2006) et *Dirt* (Matthew Carnahan, 2007-8).

Le personnage paparazzi, tel que nous le concevons, est un photographe qui vole des images de célébrités pour les vendre à la presse. Autrement dit, les trois critères de sélection des objets étudiés concernent les conditions de production de l'image, le statut

¹¹⁷ Nicholas Hiley, « The Candid Camera of the Edwardian Tabloids ». *History Today*, 1/08/1993. Disponible (en ligne) sur <http://www.historytoday.com/nicholas-hiley/candid-camera-edwardian-tabloids>. Consulté le 28/07/2012.

¹¹⁸ Non signé, « Paparazzis : déjà à l'affût du cliché lucratif et conspués il y a un siècle ». *France Pittoresque*, 15/09/2011. Disponible (en ligne) sur <http://www.france-pittoresque.com/spip.php?article4641>. Consulté le 15/05/2012.

¹¹⁹ Brigitte Bardot, *Initiales B.B.*, Paris : Grasset, 1996, p.174.

social du sujet, et l'objectif final de la prise de vue. La définition de ces trois paramètres résulte moins des définitions données par les dictionnaires que de la récurrence de ces éléments dans les représentations fictionnelles. En ce sens, le film *Paparazzi*, d'Alain Berbérian (1998) est exemplaire dans la mesure où la construction de ses deux personnages paparazzi permet de définir clairement ce qu'est, et ce que n'est pas, un photographe paparazzi. L'intérêt de ces trois critères est de définir des limites assez larges pour autoriser l'étude de personnages élaborés à des époques différentes – les films de notre corpus principal s'étendent de 1940 à 2008 – tout en dessinant les contours d'un personnage caractérisé par une pratique photographique spécifique.

Nombreux sont les films dans lesquels figure un personnage qui vole des images pour le compte de la presse, sans pour autant que son sujet soit célèbre. Ces films – tel que *Picture Snatcher* de Lloyd Bacon (1933) ou *The Front Page* de Billy Wilder (1974) – ne sont pas inclus dans notre corpus principal, mais nous y faisons parfois référence dans le but de prendre la mesure de l'imaginaire du voleur d'image. La réflexion que développe notre troisième partie tend à rappeler les enjeux contenus dans la célébrité du sujet photographié et la manière dont cette célébrité détermine les rapports de force avec le photographe paparazzi.

Notre étude s'articule autour de corpus principal et secondaire. Le premier se compose de films dans lesquels la représentation du paparazzi est suffisamment explicite pour qu'elle ait un impact sur l'imaginaire du personnage. En outre, il n'est pas nécessaire que le personnage du paparazzi ait le rôle principal pour qu'il soit considéré comme intéressant à étudier – une apparition ou un second rôle peuvent parfois être aussi percutants qu'un personnage principal présent tout au long du film. Le second intègre de nombreux films dans lesquels apparaissent des personnages photographes – photoreporter, photographe de mode, photographe amateur, etc... – et nous nous sommes autorisée à évoquer tout film qui permette de clarifier ou de renforcer notre propos. Si ce corpus est considéré comme « secondaire », c'est moins par manque d'intérêt que par nécessité de faire des choix dans la recherche. En effet, d'autres recherches sur le photographe à l'écran gagneraient à réinterroger un tel corpus à partir de nouvelles perspectives. Pour le sujet qui nous occupe, des films aussi différents qu'*Elmer Gantry* (Richard Brooks, 1960), *Scandale* (Akira Kurosawa, 1960), ou encore *Smoke* (Wayne Wang, 1995) et *Yi-Yi* (Edward Yang, 2000) ont, par jeux de comparaison et de mises en regard, alimenté notre réflexion sur la représentation du paparazzi.

Enfin, notre étude s'intéresse davantage à l'individu paparazzi qu'à ses productions photographiques. Parce que la question des images des paparazzi mériterait qu'une étude lui soit consacrée à part entière, les références aux photographies des paparazzi dans la diégèse ne seront convoquées que dans le but de mieux comprendre la singularité du personnage dans la fiction.

Plurigénéricité

Dans le cinéma de fiction, l'on observe différentes catégories génériques, c'est-à-dire différents ensembles de films qui fonctionnent, comme l'explique Raphaëlle Moine, selon des « conventions narratives, iconographiques et stylistiques, des systèmes rationnels de production et d'exploitation d'images » qui leurs sont propres. Ainsi, il n'est pas rare de voir se former :

surtout dans la critique française, [une opposition schématique] entre un cinéma de genre, mercantile et peu créatif, et un cinéma d'auteur, affranchi des contraintes institutionnelles, économiques et idéologiques de genre qu'il évite, revisite librement ou transgresse. Cette opposition de valeur peut aussi se renverser : le cinéma se divise alors en un cinéma de genre inventif, spectaculaire et divertissant (c'est même l'image de marque du cinéma américain) et un cinéma d'auteur rébarbatif, narcissique et soporifique.¹²⁰

L'un des intérêts de l'étude d'un personnage filmique est de transgresser, à l'égard, cette opposition. En effet, saisir les variations et les récurrences du paparazzi à l'écran implique de le suivre, quel que soit le genre qu'il investit, en faisant fi des éventuelles frontières dressées entre les films par l'historiographie. Aussi adoptons-nous l'approche proposée par David Bordwell qui affirme que

De nombreux projets de recherche montrent que nous n'avons pas besoin de nous concentrer sur les œuvres reconnues pour comprendre l'histoire du cinéma en tant qu'art. Par exemple, *The Classical Hollywood Cinema* [ouvrage de David Bordwell] tente de tracer les contours des pratiques formelles communes révélées dans les films ordinaires.¹²¹

¹²⁰ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris : Armand Collin, 2005, p.1.

¹²¹ « many research projects have shown that one need not focus on canonized works in order to understand the history of film art. For instance, *The Classical Hollywood Cinema* [his book, NDLR] tries to trace out normalized formal practices as revealed in ordinary films ». David Bordwell, *Film and the Historical Return*, Mars 2005, Disponible (en ligne) <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>. Consulté le 16 Septembre 2010.

Nous sommes en accord avec l'idée suivante :

Qu'un film exploite le créneau « action aventure » à la manière hollywoodienne ou une « comédie dramatique » et « intimiste » à la française, une vision du monde y est véhiculée (...) La relation entre la réalité quotidienne et le monde imaginé en images ne peut être cantonné dans des catégories désignées comme « art » ou « divertissement ».¹²²

En d'autres termes, nous pensons que la variété des genres de l'objet fait la richesse du sujet. Établir les critères ci-dessus – le vol de l'image, la vente à la presse et le sujet célèbre –, basés uniquement sur la pratique des personnages, a permis de mettre en regard des représentations fictionnelles extrêmement variées. Nous avons visé à rassembler un large corpus tout en sachant, d'emblée, que l'exhaustivité serait impossible. Toutefois, les fictions regroupées par notre travail mettent en lumière la diversité des types de films auxquels le personnage paparazzi prend part. Nous relevons à la fois des films reconnus comme étant de qualité par les membres de l'industrie cinématographique¹²³ et par les Histoires du cinéma : *The Philadelphia Story* de George Cukor (1940), *Roman Holiday* de William Wyler (1951), *La Dolce Vita* de Federico Fellini (1960) ; des films français dits « d'auteurs » : *Deux hommes dans Manhattan* de Jean-Pierre Melville (1959), *Vie Privée* de Louis Malle (1962), *La Fidélité* d'Andrzej Zulawski (2000)¹²⁴ ; des films américains dits « indépendants » : *Femme Fatale* de Brian De Palma (2002), *Delirious* de Tom DiCillo¹²⁵ (2006) ; des films dits « mainstream¹²⁶ », grand public : *Paparazzi* de Neri Parenti (1998), *Paparazzi* d'Alain Berbérian (1998), *Paparazzi* de Paul Abascal (2004) ; et la série télévisée : *Dirt* de Matthew Carnahan (2007-8). Des films appartenant à des genres très

¹²² « Le cinéma populaire et ses idéologies », *op.cit.*, p.7.

¹²³ Ces films ont tous reçu au moins un oscar et sont présents dans *Le dictionnaire mondial des films*, Paris : Larousse, 2002.

¹²⁴ Louis Malle et Jean-Pierre Melville sont tous deux associés, de près ou de loin, au mouvement de la Nouvelle Vague française qui consacre le réalisateur comme « auteur ». Sur Jean-Pierre Melville, voir Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville, « An américain in Paris »*, Londres : BFI, 2003. Quant à Andrzej Zulawski, d'origine polonaise, il réalise *La Fidélité* en co-production France/Portugal et met un point d'honneur à « défier le commercialisme populaire ». *Andrzej Zulawski*, disponible sur <http://www.andrzej-zulawski.com/Biography.html>, consulté le 14/03/2013.

¹²⁵ Le journaliste Peter Biskind fait référence à Tom DiCillo comme un réalisateur « indépendant » dans son ouvrage *Sexe, mensonges et Hollywood*, Paris : Le Cherche Midi, 2006, p.44. Brian De Palma revendique s'être « toujours situé à l'écart du système [car] à Hollywood, le mal est contagieux ». *Télérama.fr*, n°3291, entretien avec Brian De Palma mené par Laurent Rigoulet et Jacques Morice, disponible (en ligne) sur <http://www.telerama.fr/cinema/brian-de-palma-pour-moi-passion-est-un-film-sur-les-femmes-pour-les-femmes,93194.php>, consulté le 14/03/2013.

¹²⁶ Selon Frédérique Martel, le terme « s'emploie généralement pour un média, un programme de télévision ou un produit culturel qui vise une large audience. Le mainstream, c'est l'inverse de la contre-culture, de la subculture, des niches ; c'est pour beaucoup le contraire de l'art ». Frédéric Martel, *Mainstream : enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris : Flammarion, 2010, p.16.

différents – la comédie, le policier ou le drame – se trouvent mis en question à travers le dénominateur commun du personnage du paparazzi.

ENJEUX

L'ambition de cette étude est d'interroger la représentation du photographe paparazzi dans le cinéma de fiction et la série télévisée occidentale ; d'explorer l'imaginaire généré par le personnage et son univers, de l'appareil photographique à la célébrité qui lui fait face ; de comprendre les processus de mise en présence et de disparition du personnage et ce qu'ils révèlent du rôle du paparazzi à l'écran.

Notre première partie propose de découvrir la *charge fictionnelle* du photographe paparazzi, autrement dit de mettre à jour les éléments qui font du paparazzi un personnage intéressant pour la fiction. Nous posons l'hypothèse d'un personnage qui trouve ses racines dans le mythe du photoreporter. En revenant sur trois grandes figures de la photographie – Erich Salomon, Weegee et Robert Capa – le premier chapitre permettra de comprendre la « mise en personnage » du photographe. Quelles particularités du photoreporter retrouve-t-on dans la pratique paparazzi ? Dans quelles mesures ces caractéristiques contiennent-elles des enjeux pour la représentation fictionnelle ? L'appareil photographique est l'accessoire qui caractérise principalement le personnage paparazzi. C'est pourquoi notre second chapitre propose d'explorer cet élément fondamental de l'iconographie du paparazzi. Que dire de la multiplicité et de la singularité des dispositifs photographiques employés par le paparazzi à l'écran ? Quels traits de caractère dessinent-ils au personnage ? Mettre en regard l'historiographie avec la représentation fictionnelle du paparazzi permettra, d'une part, de voir les particularités de la pratique paparazzi et, d'autre part, de saisir le rôle du dispositif photographique dans la constitution de l'imaginaire du paparazzi. Ces analyses permettront d'entrevoir la manière dont la fiction procède à une hiérarchisation des pratiques photographiques annonciatrice d'une caractérisation négative du personnage.

La seconde partie de notre étude interroge les modalités d'élaboration d'un imaginaire qui font du photographe paparazzi un personnage indésirable. En le faisant varier en genre et en nombre et en grossissant les traits qui le caractérisent, la fiction procède à une caricature complexe et alimente une iconographie qui lui est propre. À travers une analyse genrée, le chapitre 3 pose la question de la séduction. Quels rapports ce personnage entretient-il avec les femmes ? Comment se situe-t-il dans le réseau social ? Le paparazzi masculin est-il un personnage séduisant et, si tel est le cas, qu'advient-il de sa

charge séductrice ? En règle générale, et à l'image des bandes de photographes italiens des années 1950, le paparazzi est interprété par des hommes. Toutefois, il arrive que le personnage soit une femme. Que dire du personnage de la « paparazza », la femme paparazzi ? Observe-t-on des différences dans le traitement des rapports de sexe ? Le chapitre 4 propose ensuite de voir les particularités d'un personnage dégradé à la fois socialement et professionnellement. Quelles modalités la fiction utilise-t-elle afin de désigner le paparazzi comme « l'étranger » ? Pourquoi est-il tenu à l'écart ? Dans quelle mesure la pratique paparazzi définit-elle le personnage ? La poursuite de l'exploration de l'imaginaire du paparazzi nous amènera, dans notre chapitre 5, à questionner l'humanité du paparazzi représenté. Que dire des caractéristiques animales du personnage ? Comment interpréter sa transformation en personnage-machine ? La découverte des éléments qui composent l'imaginaire du paparazzi et l'interrogation des modalités qui le forgent permettront de saisir le processus de disparition qui travaille le personnage paparazzi. Cette remise en question du personnage entraîne une réflexion sur le rôle et la situation du personnage paparazzi dans le face à face avec le sujet célèbre.

L'objectif de notre troisième partie sera d'interroger, dans une perspective chronologique, les enjeux de la présence du personnage paparazzi pour le sujet photographié dans le récit. Le chapitre 6 propose d'explorer l'ambivalence des rapports entre le photographe et la célébrité. À l'écran, qu'indique la présence du paparazzi face à la star ? Dans quelle mesure participe-t-il à la fois la construction de son image et à sa fissure ? À qui peut-on attribuer le regard du paparazzi ? La question du regard se trouve développée dans notre chapitre 7, à travers ses différentes modalités de représentation et les fonctions que le récit lui prête. La manière dont la fiction traduit le passage de la négociation avec la célébrité à une surveillance quasi-constante illustre la radicalisation du rapport de force entre le paparazzi et la célébrité. Que dire des enjeux visuels du regard du paparazzi ? L'évolution de la traduction du regard du paparazzi indique-t-elle aussi un changement de sujet ? Pour finir, notre chapitre 8 tentera de comprendre ce qui motive et alimente la lutte entre le paparazzi et la célébrité. Dans quelle mesure l'espace public apparaît-il comme le lieu d'expression de cette lutte ? Que dire des modalités d'occupation de la rue par les deux parties ? Quelle menace la fiction fait-elle peser sur les deux parties et quelle issue semble-t-elle donner à ce combat ? L'ambition de cette dernière partie est de proposer une interprétation au rôle du personnage paparazzi à l'écran et de mettre en lumière son caractère paradoxal vis-à-vis de son sujet : à la fois nécessaire à la visibilité de la célébrité, il se doit aussi de disparaître au nom de cette même visibilité.

La photographie paparazzi est autant pratiquée qu'elle est décriée. Ce paradoxe, qui traverse cette étude du personnage paparazzi, crée une tension que la fiction utilise comme ressort narratif et visuel. L'étude du personnage permet une approche socio-historique et culturelle de l'individu paparazzi. Analyser le personnage permet à la fois de découvrir l'imaginaire qui entoure le photographe paparazzi et d'interroger les enjeux de la représentation de cette pratique photographique pour la fiction.

Partie I.
Genèse
du
« personnage paparazzi »

Le photographe apparaît sur les écrans cinématographiques dès les premiers plans de cinéma. Personnage comique central de la Vue Lumière n°118 (1896)¹²⁷, il indique, contrairement à certaines idées reçues¹²⁸, qu'il ne faut pas attendre le cinéma de Georges Méliès pour que la fiction habite les images. Partie prenante d'un réseau de personnages et d'une narration, le photographe alimente et articule le récit fictionnel. La fiction permet dès lors l'élaboration d'un imaginaire autour du preneur d'images. Le personnage paparazzi, tel que nous le concevons, apparaît quant à lui en 1940, dans *The Philadelphia Story* de George Cukor et revient à intervalles réguliers dans les films occidentaux – français, américains, italiens – jusqu'à aujourd'hui. Nous proposons dans cette première partie de comprendre les origines et les éléments iconographiques qui composent ce personnage. Pour se faire, notre chapitre 1 revient sur une figure reconnue de l'Histoire de la photographie : le photoreporter. Procéder à un retour sur le mythe du photoreporter permettra de voir deux choses : d'une part, il s'agira de relever les qualités de sa pratique photographique qui constituent son mythe, et d'autre part, d'interroger la part de fiction qui le compose. Que dire de la pratique photographique des photoreporters et de celle des photographes paparazzi ? Dans quelle mesure le second se distingue-t-il du premier ? Clément Chéroux dit que le mythe des photoreporters « ne s'est pas constitué au sein, mais bien plutôt au-dehors de la corporation ». S'il est vrai que « les médias, les romanciers, les scénaristes, les publicitaires (...) se sont employés à magnifier le reporter de guerre »¹²⁹, nous proposons d'explorer ici la manière dont les photoreporters ont participé à leur propre mythification, en procédant à leur « personnalisation ».

Une fois que nous aurons vu les raisons qui font du paparazzi un personnage à *charge fictionnelle*, nous observerons la manière dont la fiction « alimente » le personnage, autrement dit quels traits de caractère elle lui donne et par quels moyens. L'évolution technique des dispositifs photographiques, au tournant du XXème siècle, en particulier la réduction des formats et la facilitation de la maniabilité, permet le développement de nouvelles pratiques. Comment distinguer un paparazzi d'un photoreporter ou d'un photographe de mode ? Quelles sont les spécificités techniques du paparazzi : par quelles

¹²⁷ Jacques Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière: les 1000 premiers films*, Nancy: P. Sers, 1990, p.11-18.

¹²⁸ Laurent Jullier développe cette idée lors d'une séance consacrée à « L'impression de réalité au cinéma » au Forum des Images le 9/04/09 à Paris. Disponible (en ligne) sur http://www.dailymotion.com/video/x8xdot_cours-de-cinema-impression-de-reali_shortfilms, consulté le 3/03/2012.

¹²⁹ Clément Chéroux, « Mythologie du photographe de guerre », *op.cit.*, p.308.

pratiques se définit-il et quel matériel utilise-t-il ? Dans quelle mesure peut-on dire que la fiction procède à une hiérarchisation des pratiques photographiques ? Notre second chapitre propose d'envisager l'appareil photographique à la fois comme signe distinctif du personnage photographe parmi les autres personnages du film et comme marque de « distinction » d'avec les autres personnages photographes.

Cette première partie de notre réflexion tente de mettre en lumière les rouages de la « mise en personnage » du photographe ; de voir dans quelle mesure les dispositifs techniques désignent le personnage photographe, influent sur les représentations des pratiques photographiques et font du personnage photographe un élément dynamique du récit.

CHAPITRE 1 : NAISSANCE D'UN PERSONNAGE PHOTOGRAPHE

« Clairement, le mythe du paparazzi commence à se former à partir d'histoires sur les rencontres des photographes, plutôt que sur des images choquantes, intrigantes ou autrement remarquables. »¹³⁰

Carol Squiers

Si le paparazzi est le parent pauvre de l'histoire de la photographie, il est une source précieuse d'inspiration pour la fiction cinématographique et télévisuelle. Alors que le photoreporter de guerre est célébré par l'histoire de la photographie, la fiction trouve dans le paparazzi le personnage qui rend le récit palpitant. Des conditions de production subversives – le vol – un moyen de diffusion qui parvient jusqu'aux masses – la presse – et un sujet fascinant – la célébrité – font du paparazzi un personnage au caractère qui crée une tension narrative et qui soulève des enjeux visuels majeurs pour la fiction cinématographique et télévisuelle. Le retour à trois photographes – Erich Salomon, Weegee et Robert Capa – permet d'interroger l'historiographie de la photographie et de comprendre ce qui fait du paparazzi un photographe « personnage ».

A/ Le mythe du photoreporter, genèse d'une « personnalification ».

En 2007, dans son article sur les origines du paparazzi, Vanessa Schwartz note que :

Les photojournalistes avaient déjà commencé à s'inventer des personnages en apparaissant dans leurs propres photographies. Robert Capa est saisi au front vêtu d'un treillis, Lee Miller – dévêtue, elle – pose dans la baignoire d'Adolf Hitler et Weegee figure dans des autoportraits ironiques.¹³¹

¹³⁰ « Clearly, the paparazzi myth began to form around stories of the photographers encounters, rather than any shocking, titillating, or otherwise remarkable photographs. » Carol Squiers, « The original sin : the birth of the paparazzo », dans *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*. Londres : Tate publishing, 2010. p. 223.

¹³¹ Vanessa Schwartz, « Grand angle sur la plage. Les origines du paparazzi et le festival de Cannes », dans *Études Photographiques*, n°26, Novembre 2010, p.140.

L'auteure fait ici référence à une pratique des photographes qui consiste à s'auto-représenter, à prendre place au sein de leurs images. Si une telle pratique fait bien partie d'une « mise en personnage », notre étude tend à montrer que la démarche de personnalisation de certains photographes va bien au-delà d'une simple présence dans les photographies. Les photographes Erich Salomon, Weegee et Robert Capa sont tous trois considérés comme de grands noms de l'histoire de la photographie et il existe pour chacun une documentation importante qui atteste de la légitimité de leur statut de « photojournaliste »¹³². De plus, les deux premiers sont souvent cités comme les ancêtres des photographes paparazzi, en référence à leurs photographies indiscretes et ironiques. L'objectif de notre analyse est de montrer que la filiation entre ces photographes et la pratique paparazzi dépasse la production photographique. Nous proposons d'analyser ici la manière dont ces photographes *se sont racontés* et, ce faisant, ont construit leur propre personnage. Saisir les rouages de leur « personnalisation » permettra de comprendre les enjeux de la construction du personnage pour ces photoreporters. Plus encore, cela permettra de saisir ce qui fait du photographe paparazzi un personnage précieux pour la fiction.

a/ Se raconter « reporter ». Erich Salomon, Weegee et Robert Capa.

1. Être photoreporter

La profession de photoreporter apparaît progressivement entre la fin du XIXème et le début du XXème siècle et suppose la réunion de conditions techniques – apparition d'appareils photos de petit format, plus légers et maniables, développement de la transmission d'images – et économiques – demande grandissante de la presse illustrée, constitution d'agences de photographes¹³³.

¹³² Dans notre bibliographie, les ouvrages consacrés aux trois photographes qualifient invariablement Capa, Salomon et Weegee de « photojournaliste » ou de « photoreporter », leur accordant ainsi des lettres de noblesse. En outre, Christian Gattinoni cite les trois photographes comme référence dans les notices « Photojournaliste » et « Photojournalisme » de son ouvrage consacré aux mots de la photographie. Christian Gattinoni, *Les mots de la photographie, op.cit.*, p.223.

¹³³ Sur l'apparition et le développement des agences photographiques, voir Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris : les usages de la photographie, 1919-1939*, Paris : L'harmattan, 1997.

Etre photoreporter, avant la première guerre mondiale, c'est travailler beaucoup pour peu d'argent¹³⁴, en solitaire tout en ayant besoin d'un réseau de connaissances. La formule est valable sous des jours différents : « les photographes travaillent pour une agence photographique, pour un journal ou de manière totalement indépendante. »¹³⁵ Fonctionnant sur le mode de l'artisanat, ils peuvent travailler jusqu'à 16h par jour, développer leurs images chez eux pour ensuite les confier à un cycliste qui se charge de les livrer à l'agence. Karin E. Becker rapporte que dès la fin du XIX^e siècle, le photojournaliste est représenté comme un héros qui prend tous les risques pour couvrir l'actualité, à l'instar du photographe James Hare, correspondant de guerre pour l'hédomadaire américain *Collier's Weekly*, en 1898 :

Il a photographié l'épave du *Maine* sous tous les angles. Il a capturé des plongeurs encore occupés à la lourde tâche de remonter les noyés (...). Avec l'aide d'un interprète, Jimmy a arpenté les camps de concentration. Il a photographié les corps enflés dont les os cassés perçaient la peau ; il a pris des photos des vivants émaciés, et des bébés ravagés par la maladie. Tous les navires qui passaient à Morrow Castle en direction de New York transportaient un paquet de clichés.¹³⁶

Cette façon de présenter l'omniprésence et la pro-activité du photographe témoigne de « la construction héroïque du photographe de presse »¹³⁷. Ce qui les caractérise, « c'est leur capacité à opérer dans des domaines extrêmement variés »¹³⁸, la débrouillardise, la rapidité, la ponctualité et le sens de l'improvisation et toutes ces qualités doivent être décuplées dès lors que le photographe est indépendant. D'ailleurs,

L'affût devient le trait caractéristique du photographe dans l'imagination populaire. Dès les années 1920, le photographe était devenu un héros moderne, au

¹³⁴ Même des photographes, tels que Brassai ou Kertész, qui laisseront par la suite leur nom et leurs oeuvres dans l'histoire de la photographie, ont des conditions de vie d'une extrême modestie. À ce sujet, voir l'article de Patrick Roegiers « Un poète de l'impeccable » dans Patrick Roegiers, *L'œil multiple*, Besançon : La Manufacture, 1992, p.134.

¹³⁵ *Ibid.*, p.58

¹³⁶ « He snapped the wreck of the *Maine* from every point of the compass. He caught divers still busy at the somber task of bringing up the drowned (...). With the aid of an interpreter, Jimmy prowled through reconcentrado camps. He photographed swollen bodies with bones breaking through the skin ; he took pictures of the emaciated living, and of babies ravaged by disease. Every ship that passed Morrow Castle enroute to New York carried a packet of snapshots. (...) » Karin E. Becker, « Photojournalism and the tabloid press », dans Peter Dahlgren, Colin Sparks (dir.), *Journalism and Popular Culture*, Londres : Sage, 1992, p.132.

¹³⁷ *Ibid.*, p.132.

¹³⁸ Patrick Roegiers, *L'œil multiple*, *op.cit.*, p.57-58.

même titre que l'aviateur ou l'anthropologue : sans qu'il lui fût toujours nécessaire de partir de chez lui.¹³⁹

Le photoreporter devient alors une « figure mythique ». Les ouvrages de Dominique Baqué en 1993 et celui de Gaëlle Morel et Thierry Gervais en 2008, visant respectivement un lectorat scientifique et profane, reviennent tous deux sur cette mythologie. Baqué dit que c'est une homme qui :

[enregistre] un événement sous son meilleur aspect », c'est-à-dire [qui a la] faculté d'intellection doublée d'un sens pédagogique ; sens pratique ; capacité d'anticiper l'évènement à venir, de devancer le réel pour le mettre en images au bon moment ; sens de la relation au sujet photographié. [C'est] la figure d'un homme engagé dans un réel dont il devine et comprend les figures, anticipe les successives manifestations, fait advenir le sens. D'un homme éminemment social aussi, qui répond à une demande collective et insère sa pratique dans la trame même du social.¹⁴⁰

Les deux premières phrases de cette définition laissent clairement transparaître les facultés d'un surhomme tandis que la dernière insiste sur le caractère social d'un homme de la rue. Quant à Gervais et Morel, ils évoquent la promotion du photographe au « rang d'aventurier », « d'envoyé spécial ». Il remarquent la « légende du photographe de guerre qui cultive les vertus d'abnégation, d'engagement et d'altruisme » et précisent qu'en 1938, suite à la publication la *Mort d'un soldat Espagnol* dans des journaux illustrés (*Vu, Regards, Paris-Soir, Life*) Robert Capa est consacré « plus grand photographe de guerre du monde » par le magazine britannique *Picture Post* (3 décembre 1938). Le photographe « parcourant le monde (...) et le petit format des appareils réduisant la distance avec le sujet s'accompagne de la valorisation des engagements moraux du photoreporter »¹⁴¹. Ces deux ouvrages rapportent ainsi le statut conféré au photoreporter et soulignent l'importance de l'appareil photographique dans cet imaginaire.

Le photoreporter est à la fois un homme du peuple, ancré dans le social mais aussi une sorte de héros des temps modernes. Ses origines modestes le rapprochent de la population tandis que ses exploits photographiques, tant dans la fin que dans les moyens

¹³⁹ Susan Sontag, *Sur la photographie*, (1982 pour l'édition française, traduction : Philippe Blanchard). Paris : Christian Bourgeois, 2000, p.115.

¹⁴⁰ Dominique Baqué « Une photographie d'attestation : le reportage. Une figure mythique : le reporter » dans Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1993, p.283

¹⁴¹ Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La photographie. Histoire, technique, art, presse*, Paris : Larousse, 2008, p.133.

entrepris, donnent l’image d’un aventurier solitaire. Déjà, nous remarquons ces traits de caractère chez les photographes paparazzi à l’écran. Dans *Paparazzi*, d’Alain Berbérian (1998), la double représentation du photographe – grâce aux deux personnages interprétés par Vincent Lindon et Patrick Timsit – permet l’illustration de cette dialectique du héros moderne et de l’homme commun. Dans *Delirious* (Tom DiCillo, 2006), la représentation de sa famille dessine des origines prolétaires au paparazzi Les Galantine (Steve Buscemi) et le personnage de Don (Ian Hart), dans *Dirt* (Matthew Carnahan, 2007-8), est capable de se surpasser pour décrocher un scoop. Remarquer ces similitudes de caractère permet d’interroger les appellations qui établissent des catégories de photographe. Pourquoi appeler différemment deux photographes qui répondent à ces mêmes signalements ? Notre hypothèse est que l’historiographie procède à une hiérarchisation des pratiques photographiques en fonction du sujet ; mais nous aurons l’occasion d’y revenir par la suite. Pour l’heure, tâchons de voir ce qui fait la spécificité des pratiques des photographes Erich Salomon, Weegee et Robert Capa afin de comprendre leur lien avec les photographes paparazzi et leur « charge » de personnage.

2. *Salomon, Weegee, Capa*



Fig. 10. Photographie d’Erich Salomon armé de son appareil Ermanox et équipé d’un déclencheur.¹⁴²

Erich Salomon (1886-1944) est le premier à avoir pénétré et rendu compte par la photographie des coulisses des procès et des manifestations politiques d’importance des années 1930. Il s’introduit dans des haut lieux privés et surprend « l’inattention » de ses contemporains célèbres¹⁴³. Sylvain Morand rapporte que

¹⁴² Photographie non légendée, publiée sur le site *Comesaña*, disponible (en ligne) sur <http://www.comesana.com/english/salomon.php>, consulté le 13/03/13.

¹⁴³ « En 1931, à peine 3 ans après ses débuts, il publie un album de 102 photographies sous le titre *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* (*Contemporains célèbres dans un moment d’inattention*). »

Le photographe de presse, au sens où l'entend Erich Salomon, est un être fasciné par le mouvement perpétuel de la vie et du monde. Il est à l'écoute de l'événement et de tout ce qui peut se produire de fortuit, de sensationnel, d'accidentel, de nouveau. C'est vivre avec une curiosité toujours en éveil. Par cette approche photographique, Salomon ouvre la porte à une nouvelle liberté créatrice.¹⁴⁴

Déjà à l'affût de « l'accidentel » pour provoquer le « sensationnel », Erich Salomon est un « gentil »¹⁴⁵ voleur des coulisses, de ce qui, à l'accoutumée, est hors-champ. Pour ce faire, il utilise un Ermanox, appareil prisé pour ses qualités techniques et devenu fameux grâce à la notoriété acquise progressivement par Salomon.



Fig. 11. Publicité pour l'Ermanox datant de 1927.¹⁴⁶

Fabrice Hergott et Emmanuel Guignon, avant-propos de *Erich Salomon, un photographe en smoking dans les années trente*, Les musées de Strasbourg, 2004, p.8.

¹⁴⁴ Sylvain Morand, « Erich Salomon, témoin d'une époque » dans Sylvain Morand (dir.), *Erich Salomon, un photographe en smoking dans les années trente*, op.cit., p.14-15.

¹⁴⁵ Pour reprendre le titre de l'article de Claudia Schmölders « Le gentil chasseur. Erich Salomon et son sens de l'image physiognomoniste » dans Sylvain Morand (dir. by), *Erich Salomon, un photographe en smoking dans les années trente*, op.cit. p.113.

¹⁴⁶ Image publiée sur le site de partage de photographies *P.Base*, disponible (en ligne) sur <http://www.pbase.com/image/61511078>, consulté le 13 mars 2013.

Cette publicité présente l'Ermanox comme l'unique ressource lorsque les conditions de prise de vue deviennent « impossibles ». L'appareil est envisagé comme l'outil qui permet au photographe de surpasser les contraintes, notamment d'éclairage. En outre, on remarque déjà le fantasme de fusion entre l'opérateur et l'appareil (« mon œil devient mon pose-mètre, avec mon Ermanox. Si je peux le voir, je peux le photographier ! ») que la fiction révélera dans ses représentations du photographe paparazzi – nous aurons l'occasion d'y revenir.

Quant à Weegee (1899-1968), la ville est son champ d'action. En effet, selon Ellen Handy,

La matrice urbaine se révéla essentielle pour la méthode de travail de Weegee, et tout aussi essentielle pour le personnage qu'il modelait. Weegee se créa à partir de la matière brute de la ville dont il traçait le portrait¹⁴⁷.

Dans le même ouvrage qu'il dirige, Miles Barth ajoute que « peu de photographes, dans l'histoire de la photographie, se sont créés un personnage aussi différent et complexe »¹⁴⁸. À New-York puis à Hollywood, toujours là où le forfait et la violence surgissent, ce photographe de l'obsène – et de « l'ob-scène », ethymologiquement ce qui est hors de la scène – clame avoir l'omniscience et l'ubiquité pour compagnes.



Fig. 12. Weegee, autour de 1940, armé de son appareil Speed Graphic. Photographie non-créditée.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ellen Handy, « *Photographier New York, 'la Cité sans voiles' : Weegee et la photographie urbaine* » dans Miles Barth, *Weegee, toute la ville en scène*, Paris/NYC : Seuil, ICP, 1997, p.150.

¹⁴⁸ Miles Barth « La monde de Weegee » dans Miles Barth, *Weegee, toute la ville en scène, op.cit.*, p.12.

¹⁴⁹ Photographie publiée sur le blog *Pleasure Photo*, disponible (en ligne) sur <http://pleasurephoto.wordpress.com/category/weegee-aka-arthur-fellig/>, consulté le 13/03/2013.

Robert Capa (1913-1954) est sans doute moins « flambeur » que Weegee et moins « voleur » que Salomon. En revanche, il est le plus connu des trois pour différentes raisons : son physique de jeune premier lui permet de compter Ingrid Bergman et Vivian Leigh parmi ses nombreuses conquêtes féminines¹⁵⁰ ; la grande diffusion et la popularité de sa pratique, le reportage de guerre, lui donne des lettres de noblesse ; sa photographie qui capture *La mort d'un soldat espagnol* fait le tour du monde ; sa mort prématurée lors d'un reportage sur la guerre d'Indochine suite à l'explosion d'une mine anti-personnelle, ajoute une note tragique à son destin. Ces éléments font de lui un homme qui, à force de vouloir « croire à sa légende » a fini par la construire pour de bon.



Fig. 13. Robert Capa en habit militaire, posant armé de son appareil Rolleiflex. Photographie non-créditée et non-datée.¹⁵¹

Ces trois photoreporters ont en commun d'avoir construit leur propre personnage afin d'enrichir leur fonction de photographe, voire de la dépasser. Plus que de simples rapporteurs de l'Histoire, ils se sont inventés une *image* pour mettre leurs photographies en valeur et ainsi acquérir une reconnaissance. Cette image leur donne du *caractère*. Nous allons voir comment cette image prend forme.

b/ La mise en personnage

L'on trouve dans l'ouvrage de Vincent Colonna une explication du lien entre les notions de « personnage » et de « caractère ». L'auteur explique que :

¹⁵⁰ Documentaire *L'Homme qui voulait croire à sa légende*, Patrick Jeudy, 2004. Textes de Gérard Miller lus par Christine Gagneux.

¹⁵¹ Photographie publiée sur le blog hongrois *Völgyi Attila*, disponible (en ligne) sur <http://blog.volgyiattila.hu/2012/10/23/99-eve-szulett-robert-capa/>, consulté le 13/03/2013.

Le caractère est une combinaison de forces dans l'action, une forme de typification singulière exposée dès que le personnage agit et parfois avant même qu'il n'agisse.¹⁵²

Ce qu'il faut entendre par cette définition, c'est que le caractère définit le personnage. « Simple » ou « complexe », le caractère est ce que contient le personnage en ce qu'il lui donne des intentions. L'auteur se base sur la définition aristotélicienne du personnage qui désigne « une certaine façon de désirer et de marcher vers un but »¹⁵³. Le personnage est donc habité par une dynamique et une fin. Le photographe paparazzi possède, par définition, un but : prendre une photographie. Le processus de mise en personnage, que nous avons choisi de qualifier de « personnalisation », réside dans la manière dont les photoreporters travaillent à construire leur « caractère » en inventant « une certaine façon de désirer et de marcher » vers cette fin. Cela passe par l'invention de pseudonyme et par le récit de leurs aventures.

1. Le photographe est un autre : invention et revendication de pseudonymes

Les trois photoreporters ont la particularité de s'être attribué un ou plusieurs pseudonymes ou d'avoir reçu un surnom. Selon le dictionnaire Le Robert, le pseudonyme est « une dénomination choisie par une personne pour changer d'identité ». S'en doter est une manière pour le photographe de se ré-inventer, de se donner les moyens d'écrire sa propre histoire. Posture radicale et revendication de contrôle sur sa propre vie, le choix du pseudonyme ou la revendication d'un surnom constitue l'étape sociale de la personnalisation.

Il y a diverses hypothèses sur la naissance du pseudonyme « Weegee ». Au début des années 1920, Arthur Fellig est embauché à mi-temps au *New York Times*. Il est affecté au séchage d'épreuves (dont il doit éliminer l'excédent d'eau), et la raclette utilisée à cet effet se dit « Squeegee », d'où « Squeegee boy » pour celui qui était chargé de la tâche. Fellig, relativement doué pour ce travail, s'approche peu à peu du nom qui le fera connaître. Une fois embauché dans l'agence ACME, entre 1922 et 1927¹⁵⁴, ses collègues le

¹⁵² Vincent Colonna, *L'art des séries télé*, op.cit., p.136.

¹⁵³ *Ibid.*, p.132.

¹⁵⁴ Sur l'arrivée de Weegee à ACME, les dates données par Weegee dans son autobiographie et par Harold Blumfeld, chef de rubrique chez ACME qui l'engagea comme tireur, ne concordent pas : Weegee dit 1923, Blumfeld dit 1927. Weegee, *Weegee par Weegee*. Paris : La Table Ronde, 2009 (New-York : Da Capo Press,

taquent sur son surnom, et surenchérissent d'un titre narquois: Mr Squeegee. À cette époque, le jeu du « Oui-ja »¹⁵⁵ fait rage et le plateau traine souvent dans la salle de rédaction de l'agence. Déclinaison des jeux de spiritisme, divers personnages fantastiques illustrent le plateau censé prédire l'avenir, et le futur Weegee, souvent sale et désordonné, ressemblait étrangement à l'un d'entre eux. Le caractère « omniscient » du surnom satisfait très largement Fellig, ce dernier s'appliquant déjà à construire, autour de sa personne et de sa pratique, une véritable mythologie. C'est par conséquent ce dernier aspect, entre magie et spiritisme, que le photographe aime à citer comme origine du pseudonyme¹⁵⁶. Dès qu'il est embauché chez PM en 1940, toutes ses images sont signées Weegee¹⁵⁷, et le plus souvent « Weegee the famous », le fameux Weegee. Le pseudonyme de Weegee renferme donc à la fois ses origines prolétaires – c'est « Mr Éponge » –, et sa volonté d'exception – il a des pouvoirs magiques et il est « célèbre ».

Dans leur ouvrage sur l'Histoire du livre de photographies, Martin Parr et Gerry Badger disent que

La légende que Weegee se fabrique lui-même – celle du paparazzi à sensation, amateur de cigares, la radio branchée sur les fréquences de la police – discrédite à maints égards *Naked City* (La Cité nue), son chef d'œuvre.¹⁵⁸

Ce jugement, qui ouvre la notice concernée au livre *Naked City* (1945), est très représentatif d'une historiographie qui sépare l'homme et l'œuvre au profit de cette dernière. Bien que cet ouvrage participe indéniablement à l'écriture d'une nouvelle histoire de la photographie¹⁵⁹, il véhicule le malheureux discours qui dit que si l'œuvre – la fin – vaut la peine d'entrer dans l'histoire, c'est en précisant bien que les moyens utilisés pour y parvenir sont indignes du résultat. Selon nous, « la légende que Weegee se fabrique lui-même » est loin de discréditer son œuvre, au contraire. En donnant ou en inventant un

1975), p.53 et Harold Blumfeld cité par Miles Barth dans *Weegee, toute la ville en scène*. Paris/NYC : Seuil, ICP, 1997, p.16.

¹⁵⁵ Le Oui-Ja est un jeu de plateau et de spiritisme datant de la fin du XIXème. Le principe est simple : les joueurs disposent d'un plateau sur lequel figurent des lettres et des personnages. Chacun pose le bout de son doigt sur un cercle en plastique (ou en bois) mobile, d'abord situé au centre du plateau. Un joueur pose une question, déclanchant *a priori* la réponse des esprits qui font bouger le cercle sur lequel reposent les doigts des joueurs d'une lettre à l'autre. *Paranormal Phenomena*, disponible (en ligne) sur <http://paranormal.about.com/od/ouijaboards/a/Ouija-How-Does-It-Work.htm>, consulté le 13/03/13. Nous remarquons une représentation de ce jeu dans le film *Twixt* de Francis Ford Copolla (2012), dans lequel les personnages parviennent à faire se manifester les esprits du lieu grâce au Oui-ja.

¹⁵⁶ Weegee, *Weegee par Weegee, op.cit.*, p.67.

¹⁵⁷ Miles Barth, « Le monde de Weegee » dans Miles Barth, *Weegee, toute la ville en scène, op.cit.*, p.17.

¹⁵⁸ Martin Parr, Gerry Badger, *Le livre de photographies : une histoire*, Paris : Phaidon, 2005, p.145.

¹⁵⁹ L'ouvrage de Parr et Badger permet de découvrir des livres totalement inédits et ainsi d'insérer des photographes inconnus habituellement laissés en dehors de l'Histoire.

contexte d'action à ses photographies, Weegee ajoute de l'humain et de l'imaginaire à une production photographique qui est trop souvent envisagée comme une entité close sur elle-même. Même si dans *Naked City* cet « humain » correspond souvent dans les textes à de la vantardise ou de la sensiblerie, les récits et la démarche de Weegee ont la même valeur que ses images : mi-documentaires, mi-fictionnels, ils participent à faire du photographe un personnage ancré dans la réalité. En se baptisant « Weegee the famous », le photographe témoigne d'un désir d'histoires qui appelle la fiction.

Erich Salomon, quant à lui, reste officiellement Erich Salomon. Cependant, il est très rapidement affublé de surnoms qui l'enrichissent de qualités diverses : « Docteur Salomon », « le Houdini de la photographie », « le Roi des Indiscrets », ou enfin « le maître de la caméra cachée »¹⁶⁰.



Fig. 14. *Vu*, « Une documentation unique à conserver. Les plus extraordinaires photographies du docteur Salomon le "roi des indiscrets", n°400, 13 novembre 1935, p.1454.¹⁶¹

Dans un article qui lui est consacré en Juin 1935, il raconte :

C'était à l'occasion d'une conférence très importante et délicate qui se tint sur la véranda du ministère de l'Intérieur, entre Allemands et Français. Je m'étais faufilé dans la salle voisine de la véranda et prenais, à travers une fenêtre, quelques photos des hommes d'État allemands qui étaient encore seuls. Tout à coup, les

¹⁶⁰ Janos Frécot, « Des photos au musée, un autre regard sur Erich Salomon » dans Sylvain Morand (dir.) *Erich Salomon. Un photographe en smoking dans les années trente*, op.cit., p.28.

¹⁶¹ Nous remercions Sylvain Besson, responsable des collections au musée Niépce de Chalon-sur-Saône, pour nous avoir donné accès à cette documentation.

diplomates français passèrent derrière moi pour les rejoindre et j'entendis M. Briand murmurer: "Ah! Le terrible docteur!" C'était le deuxième surnom qu'il me donnait car, à La Haye, il m'avait présenté à M. Tardieu en ces termes : "Voilà M. Salomon, le roi des indiscrets. » Encouragé par mon nouveau surnom, je n'hésitai pas à suivre les ministres français et pénétrai dans la véranda même.¹⁶²

Le rapport de Salomon au sujet est suffisamment cordial pour que ces derniers l'affublent de pseudonymes qui soulignent des origines sociales élevées et un statut social privilégié – il est tout à tour « roi » et « docteur ». Pour ce photographe, l'invention du personnage est perçue comme un encouragement dans sa pratique et participe à son intégration dans la haute société.

Enfin, bien qu'il ne soit pas considéré dans l'histoire de la photographie comme un ancêtre des photographes paparazzi, le cas d'Endré Friedmann illustre l'importance primordiale accordée au fantasme et à l'illusion dans l'historiographie de la photographie. En acceptant le pseudonyme « Robert Capa » proposé par Gerda Taro pour faire « authentique reporter américain », (« ça faisait vrai, ça sonnait bien »¹⁶³) Friedmann souligne, *a posteriori*, la nécessité pour le photographe d'inventer sa propre histoire et de l'inscrire sous le sceau d'une image savamment construite... sur les bases du cinéma.

Le nom de Capa a probablement été inspiré par celui de Frank Capra, le metteur en scène hollywoodien dont le chef d'œuvre, *New-York-Miami*, avait gagné en 1934 non seulement le prix de la photographie mais aussi trois autres oscars pour la mise en scène et le jeu des deux acteurs (Claudette Colbert et Clark Gable). Le prénom « Robert » venait lui aussi du cinéma, à cause de Robert Taylor qui, en 1936, était à l'écran amoureux de Greta Garbo dans *Camille*.¹⁶⁴

Le cinéma a nourrit l'imagination d'Endré Friedmann, donnant naissance à une mythologie d'un photographe personnage. « Capa n'existe pas, il n'a aucune réalité, des pieds à la tête c'est une invention de chaque instant », dit de lui un de ses amis¹⁶⁵. Toutefois, cette irréalité de Capa a permis de nourrir sa légende. En effet, notre hypothèse

¹⁶² Vu, Erich Salomon, « Une documentation unique à conserver. Les plus extraordinaires photographies du docteur Salomon le "roi des indiscrets", n°400, 13 novembre 1935, p.1454.

¹⁶³ Documentaire *L'Homme qui voulait croire à sa légende*, Patrick Jeudy, 2004.

¹⁶⁴ Richard Wheland, Cornell Capa. *Slightly out of focus (juste un peu flou)*. Paris : Delpire, 2003, p.6. La romancière Susana Fortes revient également sur la construction des pseudonymes de Capa et Taro : « Ils inventèrent un personnage, un certain Robert Capa, photographe américain riche, célèbre et talentueux. Le nom fascina ce rêveur qu'était André. Sonore. Court. Facile à prononcer dans n'importe quelle langue.(...) Un pseudonyme cinématographique, cosmopolite, sans appartenance claire à aucun territoire, difficile à cataloguer selon des critères éthiques ou religieux. Le nom idéal pour un nomade apatride. » Susana Fortes, *En attendant Capa*, Paris : 10/18, 2012, p.111.

¹⁶⁵ Documentaire *L'Homme qui voulait croire à sa légende*, Patrick Jeudy, *op.cit.*

est qu'en dehors de leurs qualités esthétiques, les images de Capa sont probablement restées dans l'histoire grâce au contexte spéculatif et tragique que l'historiographie s'est appliqué à écrire – soupçons de mise en scène de *Mort d'un soldat espagnol* (1936) et mort prématurée de Gerda Taro durant la guerre d'Espagne entraînant des prises de risques inconsidérées de la part de Capa lors de ses photographies au cours du débarquement de Normandie en 1945.

En 2012, Rino Barillari, l'un des premiers paparazzi de l'époque de *la Dolce Vita*, propose différentes formules pour le qualifier et le contacter : « Rino Barillari, le roi des Paparazzi », « Moi, Barillari le roi », « Contacter le roi »¹⁶⁶ (fig.15).



Fig. 15. Captures d'écran du site internet du photographe Rino Barillari.

Ces appellations, pour les moins mégalomanes, indiquent que le nom seul ne suffit pas au photographe pour se sentir exister. Dans ce cas précis, le surnom est une formule qui à la fois qualifie l'individu et qui permet en même temps de retenir facilement le nom de l'individu en question. Dans le même esprit, on retrouve des qualificatifs portant sur le physique qui sont parfois utilisés pour résumer l'individu. Invités au journal de 13h d'Antenne 2, le 12 juillet 1988, pour la sortie de leur ouvrage *Paparazzi : chasseurs de stars*, Pascal Rostain et Bruno Mouron sont présentés par William Leymergie de la sorte : « Mouron, c'est le chauve, et Rostain, c'est le gros ». Telles les particularités physiques qui ont participé à la célébrité des personnages de Laurel et Hardy, le présentateur ouvre et clôt l'interview sur cette précision : « Rappelez-vous bien ! Le gros c'est Rostain, le chauve c'est Mouron ! »¹⁶⁷. Les particularités physiques des photographes sont ici l'occasion de les personnaliser, de façon plutôt ironique et dégradante, au profit du spectacle.

L'invention de surnoms est le signe le plus explicite de la personnalisation des trois photoreporters. Si les surnoms permettent la création d'un personnage, ils sont aussi, au mieux, une protection, un masque utilisé pour faire face au public ; au pire, le signe

¹⁶⁶ « Rino Barillari, the king of paparazzi », « I, Barillari the king », « Contact the king ». *Rino Barillari's site*, Disponible (en ligne) sur <http://www.rinobarillari.com/>. Mis à jour le 26/02/12, consulté le 26/02/12.

¹⁶⁷ « Pascal Rostain et Bruno Mouron à propos de leur livre paparazzi », 12/07/1988, I.N.A., disponible (en ligne) sur <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CAB88026673/pascal-rostain-et-bruno-mouron-a-propos-de-leur-livre-paparazzi.fr.html>, consulté le 26/02/12.

d'un mal-être, d'une schizophrénie que l'on retrouve chez certains acteurs ou actrices célèbres qui ne parviennent plus à discerner le « moi connaissable et constant » de leur « personnalité »¹⁶⁸. Quelle que soit la manière dont ces photoreporters ont assumé leur surnom, ce sont ces derniers que l'Histoire a retenus.

2. Des exploits photographiques ou les aventures du personnage

Le récit de situations cocasses, menant à d'impertinentes victoires ou de cuisants échecs, pourraient passer pour des anecdotes. Pourtant, comme l'explique Vincent Colonna, « c'est devant un choix que le caractère se révèle »¹⁶⁹. Aussi la manière dont les photographes choisissent de raconter leur comportement au cours de leurs aventures photographiques permet-elle de définir le caractère du personnage photographe, à la fois drôle et aventurier. Ces récits attisent l'imagination collective et participent au mythe du photographe. L'acte photographique devient une aventure exaltante, au point que si « nous percevons bien la puissance artistique de ce monde d'images, (...) elle nous paraît secondaire au regard de l'exploit photographique »¹⁷⁰. Peter Hunter, le fils d'Erich Salomon, atteste que

Erich Salomon, avec ses stratagèmes et ses fins subterfuges, était celui qui capturait l'imagination du public. Alimenté en partie par sa propension à raconter ses exploits, un véritable folklore vit le jour autour de sa détermination à capturer une image.¹⁷¹

Les termes « stratagèmes » et « subterfuges » qu'emploie Hunter (lui aussi adepte du pseudonyme, en référence à son père « chasseur » d'images) renvoient à l'univers de la magie et à la malice qui seront aussi, quelques années plus tard, la marque de fabrique de Weegee. Tout comme ce qu'il désigne, un tel vocabulaire attise l'« imagination du public », et ouvre les portes de l'univers de la fiction.

Plus loin, Hunter rapporte que :

[Salomon] pris une photographie en gros plan du Président Hoover lors d'un banquet à Washington en utilisant un arrangement floral, qui était sur la table, comme camouflage. Un mouvement agile du bras lui permit de décrocher la

¹⁶⁸ Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004, p.16-17.

¹⁶⁹ Vincent Colonna, *L'art des séries télé*, *op.cit.*, p.132.

¹⁷⁰ Janos Frecot Sylvain Morand (dir.), « Des photos au musée, un autre regard sur Erich Salomon » dans *Erich Salomon. Un photographe en smoking dans les années trente*, *op.cit.*, p.29.

¹⁷¹ « (...) Erich Salomon, with his stratagems and clever subterfuges, was the one who captured the public imagination. Fueled in part by his own fondness for relating his exploits, an entire folklore developed about the lengths to which he would go to get a picture. » *Erich Salomon*, *op.cit.*, p.9.

première photographie de la Court Suprême des EU au travail. Et un baratinage mathématique lui permit de pénétrer les salles de jeu du Casino de Monte-Carlo – un royaume encore plus sacrosaint que les rencontres politiques qu’il avait l’habitude de couvrir. Bien sûr, les ruses de Salomon ne marchaient pas à tous les coups. En essayant d’infiltrer une réunion d’aristocrates écossais, il s’est présenté avec son appareil photo dissimulé dans une cornemuse, mais il fut aussitôt éjecté parce qu’il portait le kilt d’une famille rivale. Lors d’une conférence de la Hague, il tenta d’obtenir un cliché de la rencontre des haut-représentants. Il se posta au balcon du 4^{ème} étage en se déguisant en peintre armé d’une échelle de près de 2 mètres et accompagné d’une équipe de 6 personnes. Mais le vacarme qu’il provoqua fit fuir les députés – et le député britannique de se plaindre : « ce n’est simplement pas juste d’utiliser les sorties de secours pour s’attaquer aux ministres ! »¹⁷²

Les situations que relate ici le fils de Salomon pourraient indubitablement être tirées d’un film burlesque des années 1920. Entre maladresse et malentendu, le photographe choisit un camouflage grotesque qui le mène à l’inexorable coup de pied au derrière. Mais surtout, ce genre de récit montre le quotidien du photoreporter sous un jour si palpitant que le lecteur le suit comme il lirait un récit d’aventures, avec un mélange de peur, d’excitation et de rire. Près de 70 années plus tard, les photographes paparazzi Pascal Rostain et Bruno Mouron retranscrivent à leur tour leurs aventures dans un livre intitulé *Paparazzi : chasseurs de stars*.¹⁷³ Certains chapitres s’intitulent ainsi : « Paparazzia sur Monaco », « la princesse aux seins d’or », « les jeux sont faits », « les survoltés du Bounty », « Dédé le mytho », « un russe, deux sious », etc. Ces titres, racoleurs, mettent l’accent sur l’aventure et l’humour en utilisant un ton très familier. Bien qu’Alain Berbérien, le réalisateur du film *Paparazzi* (1998), dit ne pas avoir utilisé le matériau proposé par le livre des photographes¹⁷⁴ – ils sont pourtant annoncés comme « collaborateurs » au générique – Alain Berbérien choisi d’aborder le sujet du paparazzi par le biais de la comédie – la jaquette du DVD annonce « une comédie hilarante » – tout

¹⁷² « [Salomon] took a close-up of President Hoover at a Washington banquet by using a floral arrangement on the table for camouflage. An arm sling got him the first photograph of the United States Supreme Court in session. And a set of hollowed-out mathematics texts allowed him to penetrate the gaming rooms of a Monte Carlo casino - a realm even more sacrosanct than the political meetings he covered. Of course, Salomon’s ruses did not always work. Trying to infiltrate a gathering of Scottish nobles, he arrived with his camera embedded in a bagpipe, but was immediately ejected because he was wearing the kilt of a rival clan. At one Hague conference, he tried to get a shot of top leaders meeting on a fourth-floor balcony by outfitting himself as a painter and hiring a sixty-foot extension ladder and a crew of six, but the commotion he created caused the delegates to flee - with the British representative loudly complaining, « It just isn’t cricket to attack ministers from fire escapes. » *Ibid.*, p.9.

¹⁷³ Pascal Rostain, Bruno Mouron, *Paparazzi : chasseurs de stars*, Paris : Robert Lafont, 1988.

¹⁷⁴ Entretien téléphonique avec Alain Berbérien, le 1^{er} mars 2012.

en mettant en avant le côté aventurier du personnage. En effet, le quotidien du personnage paparazzi est fait de planques rendues excitantes par la présence des célébrités, de poursuites en voiture – lorsqu’il y a des embouteillages, il saute sur une moto qui passe par là – et de rendez-vous galants. Le personnage du paparazzi dans la fiction défie donc l’autorité et, le plus souvent, s’en sort indemne. Dans *Dirt* (2007-8), Matthew Carnahan dépeint un photographe risque-tout qui n’hésite pas à escalader les enceintes des propriétés privées (épisode 5) ni même à sacrifier son doigt pour capturer une scène (épisode 3).

En plus de ces preuves de courage voire de témérité, le paparazzi à l’écran doit prendre son mal en patience et user de ruses pour décrocher de bonnes photographies. Les Galantine, le paparazzi de *Delirious* (Tom DiCillo, 2006) attend des heures dans sa voiture afin de prendre une photographie compromettante de l’acteur « The Beef ». Lorsqu’il apparaît enfin à la porte de la clinique, il faut la présence d’esprit de Toby, alors assistant de Les, pour attirer l’attention de l’acteur et permettre une image « choc ». Un tel comportement entre en résonance avec ce que Peter Hunter décrit, à propos de la démarche de son père, comme un « mode de travail fait de patience et de ruse »¹⁷⁵ qui permet au photographe de relever tous les défis. Pour preuve, voici un récit de Weegee racontant la couverture d’un championnat de boxe :

J’arrivais dans une ambulance privée, louée pour l’occasion, et nous stationnions, prêts à une retraite stratégique. J’étais caché à l’intérieur. Dès le premier K.-O., un coursier me faisait passer la plaque. Alors, toutes sirènes hurlantes et lumières allumées, avec les flics qui nous dégageaient la voie, nous foncions comme des fous vers le centre. Pendant que l’ambulance roulait, j’étais couché par terre, en train de développer la plaque de verre. Encore un scoop pour Acme...¹⁷⁶

L’écriture, faite de phrases courtes et usant du champ lexical du combat, provoque le suspense et développe l’imaginaire du public. Que ce soit dans les récits des photoreporters ou dans la fiction cinématographique, l’acte photographique est bien l’occasion d’un récit d’aventures.

L’invention ou l’adoption de pseudonymes permet au photographe de s’inventer comme un « autre ». Sa vie devient un récit dont il est le héros et ses missions photographiques apparaissent comme de véritables aventures. De cette manière, le photographe fictionnalise le réel et propose d’intégrer le scénario.

¹⁷⁵ Janos Frecot, « Des photos au musée, un autre regard sur Erich Salomon » dans Sylvain Morand (dir.), *Erich Salomon. Un photographe en smoking dans les années trente*, op.cit., p.29.

¹⁷⁶ Weegee, *Weegee par Weegee*, Paris : La Table Ronde, 2009 (New-York : Da Capo Press, 1975), p.56.

B/ Mettre en scène le récit pour mieux l'intégrer

Capa, Weegee et Salomon ont tous trois procédé à des mises en scène visant, chacune à leur manière, à donner une place singulière au photographe dans l'écriture de l'Histoire. L'intérêt d'écrire un récit dans lequel on tient l'un des rôles principaux est de se rendre indispensable au processus.

a/ La mise en scène du réel : une pratique essentielle et controversée

1. « Mieux traduire la vérité »

Sur le plan de la production photographique, la mise en scène est une pratique courante pour Weegee ou Capa. En exergue de son ouvrage *Slightly out of focus*, ce dernier écrit ces mots :

Écrire la vérité est difficile, alors pour mieux la traduire je me suis permis de faire quelques retouches à ma façon. Tous les événements et les personnages de ce livre sont fortuits et ont un certain rapport avec la vérité.¹⁷⁷

Le mise en scène, ici assumée et justifiée par Capa, est envisagée comme une manière de « mieux traduire » la vérité. Pourtant, Dominique Baqué donne la définition suivante du photoreportage :

Le reportage se définit d'abord par ce qu'il exclut : l'expérimentation purement formelle, la photographie délibérément et exclusivement créative, une pratique de la photographie autonome et désengagée du réel, un art pour l'art de la photographie. En contrepoint, il revendique une attention maximale au réel : le réel est ce qui se propose, se donne ou s'impose, en aucun cas ce qui se construit, ce qui se met en scène, ou ce qui se retouche.¹⁷⁸

Mise en perspective de la polémique qui a entouré sa photographie la plus célèbre depuis 1971¹⁷⁹, que dire de cette définition qui semble clairement exclure Robert Capa,

¹⁷⁷ Robert Capa, *Slightly out of focus*, *op.cit.*, non-paginé.

¹⁷⁸ Dominique Baqué, *Les documents de la modernité*, *op.cit.*, p.282.

¹⁷⁹ La polémique autour de *Mort d'un soldat espagnol* de Robert Capa constitue une sorte de saga chère à l'Histoire de la photographie. Depuis 1971 et jusqu'à la découverte de la valise mexicaine en 2009 (en 1975, 1985, 1996, 2008 et 2009), les recherches parallèles (et souvent concurrentes) du monde académique, du marché de l'art et de l'industrie médiatique alimentent l'historiographie de la photographie. Sur le sujet, voir l'ouvrage de Bernard Lebrun et Michel Lefevre, *Robert Capa, traces d'une légende*, Paris : La Martinière, 2011.

pourtant consacré « reporter » et « auteur du photojournalisme »¹⁸⁰ ? Cet écart entre la théorie – la définition du photoreportage – et la pratique – le mythe Capa – met en lumière la place de l’imaginaire dans l’historiographie. L’amour, la beauté, l’argent et le tragique – Capa possède, à un moment donné de sa vie, toutes ces qualités – prennent le pas sur une pratique photographique dénigrée par un discours académi-médiatique : « pas de mise en scène dans le journalisme ». Le personnage photographe prend racine dans l’imaginaire.

La correspondance des inscriptions textuelles avec leur contexte, dans l’ouvrage *Naked City* que Weegee publie en 1945, « crie » la mise en scène. Weegee « orchestre » souvent les scènes de manière à renforcer leur impact visuel. Les différentes versions qui entourent les conditions de production de *The Critic* (1945) (fig.16), sa photographie la plus connue, atteste de la volonté du photographe de « raconter des histoires ».



Fig. 16. Weegee, *The Critic*, 1943.¹⁸¹

¹⁸⁰ *France Culture*, « Une vie, une œuvre. Portait de Robert Capa », Camille Renard, 7/04/12. Disponible (en ligne) sur <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-robert-cap-1913-%E2%80%93-1954-2012-04-07>. Consulté le 3/11/12.

¹⁸¹ Photographie publiée sur le site de l’*International Center of Photography*, disponible (en ligne) sur <http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/weegee09.html>, consulté le 10/03/2011./

Dans *Naked City*, Weegee donne une version qui privilégie la spontanéité, la chance, et le talent du photographe¹⁸². Des années après, la mise en scène de cette photographie est révélée par Louie Liotta, alors assistant de Weegee.¹⁸³

Entre des conditions de productions photographiques rocambolesques et leurs récits rendus quelque peu fabuleux par les photographes ou leur entourage, la pratique du photoreportage indiscret apparaît comme une expérience extraordinaire. Près de trente ans après la publication de l'autobiographie sensationnelle de Weegee (1961), celle de l'ouvrage *Chasseurs de Stars* (1988) ouvre une série d'ouvrages autobiographiques de paparazzi¹⁸⁴. Ces ouvrages, pour la plupart très maladroits dans l'écriture, fonctionnent comme des récits d'aventures. Comme le faisait Weegee, le ou les photographes reviennent sur les traques, les planques, les bagarres, les humiliations, mais aussi sur les scoops qui provoquent de véritables jackpots financiers ; tous ces éléments qui, à les lire, rythment leur quotidien. Le récit d'aventures, d'autant plus parce qu'il est édulcoré, permet aux photographes de se construire et de se présenter comme les personnages de récits palpitants. Le cinéma n'a plus qu'à puiser dans ces imaginaires que les photographes s'appliquent à développer et que les médias nourrissent abondamment.

La mise en scène indique aussi la volonté de reconnaissance pour les photoreporters, notamment à travers des autoportraits. « À l'inverse des photographies prises à la sauvette, [Salomon] se met en scène afin de transmettre une image de lui-même qui participe au mythe de Salomon “le roi des indiscrets” ou à celui du “candid photographer” »¹⁸⁵, du photographe caché. De son côté Weegee se fait photographier en 1956 paré d'habits royaux et installé sur un trône. Sur l'image, dans le coin en bas à droite, il inscrit à la main « to all my subjects » (fig.17).

¹⁸² Voir annexe 1.

¹⁸³ Voir annexe 2.

¹⁸⁴ Ces ouvrages seront suivi d'autres ouvrages du même genre : Gilles Lhote, *Voleur d'images, les dessous des scoops* en 1995 ; Jacques Colin, *Voilà ! 1663 jours dans les coulisses de Voici*, Paris : Ramsay, 2002 ; Bruno Mouron et Pascal Rostain, *Scoop : révélations sur les secrets de l'actualité*. Paris : Flammarion, 2007 ; Fabrice Sopoglian, *Confession d'un paparazzi*, 2007 ; William Abenheim, *Profession Paparazzo*, Paris : Nouveau Monde, 2009

¹⁸⁵ Sylvain Morand, Sylvain Morand (dir. by), « Erich Salomon, témoin d'une époque » dans *Erich Salomon, un photographe en smoking dans les années trente*, op.cit., p.16-17.



Fig. 17. Photographe inconnu. *Portrait de Weegee*, c. 1956. Sur l'image est inscrit « To all my subjects »¹⁸⁶.

Hormis l'ironie que le photographe met dans le « subject », Weegee a des rêves de grandeur et de reconnaissance qu'il réalise ici par l'image. Pour les photographes, intégrer leurs propres images est aussi une manière de se rendre indispensable au récit.

Si les photoreporters pratiquent la mise en scène, il est temps à présent de voir la tournure que prend cette mise en scène dans la photographie paparazzi. De l'invention du « non-fait visuel » à la paparazzade, le photographe paparazzi cherche à rejoindre son sujet dans l'image, au nom de la visibilité¹⁸⁷.

2. Le non-fait visuel

En 1961, « Daniel Boorstin invente l'expression “pseudo-événement” pour désigner ces événements et personnages mis en avant de manière totalement artificielle par les publicités et les journaux »¹⁸⁸. La contemporanéité de cette proposition avec la sortie de

¹⁸⁶ L'image est publiée dans Miles Barth, *Weegee, toute la ville en scène*, *op.cit.*, p.8.

¹⁸⁷ Le terme est ici employé au sens propre, c'est-à-dire que le photographe cherche à être vu. Toutefois, nous reviendrons plus loin sur le sens que Nathalie Heinich donne à ce terme dans son dernier ouvrage, celui de la célébrité. Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris : Gallimard, 2012.

¹⁸⁸ Daniel Boorstin, *The Image*, Londres, 1961. Cité par Chris Rojek, *Cette soif de célébrité*, Paris : Autrement, 2001.

La Dolce Vita montre que le film de Fellini prend part à un discours critique global sur la presse et les médias.

François Cheval, dans un article qu'il consacre au photographe Tazio Secchiaroli en 2003, propose l'idée d'un paparazzi qui invente le « non-fait visuel » :

En réaction au photo-journalisme des années 50, - confondant de conformisme sous l'influence d'une presse "sclérosante"¹⁸⁹ - le paparazzo, le nom n'existe toujours pas, fabrique de l'image. Au-delà du voleur d'images sans scrupules, le paparazzo invente le non-fait visuel. Producteur de vide, il n'existe que par son acte et la publicité qui lui est attachée.¹⁹⁰

La proposition de François Cheval a le mérite de situer précisément le rôle des photographes paparazzi dans l'idée générale annoncée par Boorstin quarante ans auparavant. En fabriquant de l'image, en produisant du vide, le paparazzi participe à la construction de l'artificialité dénoncée par Boorstin et propre à la « société du spectacle » décrite par Guy Debord en 1967¹⁹¹. Le photographe paparazzi va donc bien « au-delà du voleur d'images sans scrupule », il fictionnalise le réel et le transforme en spectacle, comme la fiction s'applique à le montrer dès cette époque.

Dans *La Dolce Vita*, deux séquences majeures du film s'approchent de cette construction du « non-fait » : celle du retour de Sylvia après son escapade nocturne avec Marcello et celle du miracle. Dans les deux cas, les photographes manipulent leur sujet, physiquement dans la première – les photographes tournent et déplacent la tête de leur sujet endormi pour faire des photos différentes à son insu – et psychologiquement dans la seconde – Paparazzo et ses acolytes incitent les parents des enfants miraculés à pleurer au nom du reportage photographique. Dans leur ouvrage sur *Les Dessous de la presse people*, Dromard et Lutaud reviennent sur ces « non-faits ». Par exemple, « le mardi 2 mai 2006 à 18h04, le présentateur du “Juste Prix”, Philippe Risoli, garait son scooter Honda devant la BNP, à l'angle des rues Vaugirard et Médicis puis a composé, sans hésitation, le code d'un immeuble situé “au début de la rue” ». On trouve aussi, « Didier Bourdon promène un chien (lundi 1^{er} mai 2006) », ou « la journaliste de France 2, Elise Lucet, jette un papier à

¹⁸⁹ "La léthargie des photographes italiens allait bientôt prendre fin, et après la deuxième guerre mondiale, lorsqu'il n'y eut plus d'alibis pour refuser de s'engager, lorsque le néoréalisme s'imposa, les photographes se rallièrent avec enthousiasme et beaucoup d'ingénuité à cette nouvelle vision du monde ; un enthousiasme qui fut rapidement neutralisé par l'action sclérosante des mass media..." Italo Zannier, "Illusion et réalité dans la photographie italienne entre les deux guerres" dans *Les Réalismes, 1919-1939*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1980, p. 306.

¹⁹⁰ François Cheval, « Cracher sur l'irréalité qu'elle a choisie pour seule réalité... », *Eutropia* n°3, Lyon : La Fosse aux ours / Macerata : Quodlibet (Italie), mars 2003, p.2.

¹⁹¹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris : Buchet-Chastel, 1967.

la poubelle (dimanche 12 mars à 11h30) ». ¹⁹² Si le contenu de ces « non-faits » pourrait faire l'objet d'une étude sociologique, il importe ici de retenir que dans la photographie paparazzi, le sujet prime sur l'action. En effet, il n'y a pas besoin qu'il se passe véritablement quelque chose pour rendre une photographie intéressante, il suffit qu'une personne digne d'intérêt soit représentée ¹⁹³. De cette primauté du sujet résulte une pratique typiquement paparazzienne : la « paparazzade ». Nous allons voir que la paparazzade implique à la fois une mise en scène et une action de groupe. De ces partis-pris photographiques résultent l'intégration du paparazzi à ce « spectacle du rien » ¹⁹⁴.

b/ S'intégrer au spectacle

En 1982, le photographe et essayiste Allan Sekula propose une analyse, aussi riche qu'acérbe, de la pratique du photographe paparazzi Ron Galella. L'auteur propose une filiation entre Galella et Weegee. Sekula dit que :

Ces photographes ont tout deux le goût pour l'exagération facile et l'auto-promotion. Peut-être que le plus grand talent de Galella tient dans son auto-documentation systématique. Il se photographie caché dans les buissons sur l'île de Skorpis ou jetant un appareil à un collègue pendant qu'il poursuit Jacqueline sur la Cinquième Avenue. Ces photographies sont les plus significatives dans le livre [Ron Galella, *Jacqueline*, 1978] ; elles offrent les principales indications du style interactif du photographe et de son auto-représentation publique. Galella tente de se situer à l'intérieur du spectacle, comme une sorte de super détective de la jet-set. ¹⁹⁵

Au-delà du caractère spectaculaire de la pratique de Galella, Sekula remarque la manière que le photographe a de s'intégrer à la scène, faisant ainsi son « auto-promotion ». S'immiscer lui-même « dans le spectacle » est une manière pour le photographe de se rendre indispensable au spectacle.

¹⁹² Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.114.

¹⁹³ Nous verrons dans notre troisième partie que la primauté du sujet est un élément de taille lorsque l'on questionne les enjeux de la représentation du paparazzi.

¹⁹⁴ Entretien avec François Cheval réalisé à Chalon-sur-Saône le 21 mars 2012.

¹⁹⁵ « Both these photographers have a taste for cheap theatrics and self-promotion. Perhaps Galella's major talent lies in his systematic self-documentation. He photographs himself lurking in the bushes on Skorpis or tosses an extra-camera to a companion while hustling down Fifth Avenue after Jacqueline [Onassis]. These photographs are the most revealing in the book ; they offer the strongest clues to the photographer's interactive style and public self-image. Galella attempts to situate himself *within* the spectacle, as a sort of luminous jet-set detective ». Allan Sekula. « Paparazzo Notes » in *Photography against the grain. Essays and photo Works, 1973-1983*. Halifax, Press of Nova Scotia College of Art Design, 1984, p.30.

1. Paparazzade : une action de groupe pour une auto-représentation du paparazzi.

L'acte paparazzien ne se résume pas à la prise de vue mais à un ensemble d'éléments mis en œuvre pour permettre à l'acte photographique d'advenir avec succès : la paparazzade, ou paparazzate. À l'heure où nous écrivons, le terme « paparazzade » n'est pas dans le dictionnaire *Le Robert*¹⁹⁶ ni dans *l'Encyclopedia Universalis*. Toutefois, nous le trouvons dans un dictionnaire en ligne sous la définition « photo prise par un paparazzi »¹⁹⁷, et il est parfois utilisé par des chercheurs pour désigner le résultat de photographies volées¹⁹⁸. Dans son ouvrage sur Tazio Secchiaroli, Mormorio parle d'abord d'« algarades » entre les photographes et les célébrités, c'est-à-dire d'accrochages entre les deux parties provoqués par le surgissement inattendu du photographe. Selon lui, « l'époque des algarades » commence en 1949, au moment où Ingrid Bergman et Roberto Rossellini commencent leur histoire d'amour et atteint son point culminant en 1958. Pour l'auteur, la « paparazzate » résulte en quelque sorte des algarades, et implique à la fois la mise-en-scène et l'auto-représentation du photographe : « Dans les *paparazzate*, le photographe devenait un personnage, le centre même de l'acte photographique. »¹⁹⁹

Dans son article, Schwartz relève, à son tour, deux enjeux de la « grégarité » de la pratique paparazzi. D'une part, elle remarque que les conditions de production de l'image de la célébrité tendent à regrouper les paparazzi au même endroit et au même moment. En effet, « les clichés des paparazzi (...) se reconnaissent à la cohue de photographes assemblés autour d'une personnalité seule ou accompagnée. »²⁰⁰ D'autre part (et par conséquent), une particularité de la photo paparazzi est de se représenter elle-même au travail. Elle reprend l'article d'Allan Sekula et précise que « ce n'est pas seulement la transaction indispensable au travail du photographe qui s'immisce dans l'image, mais le travailleur lui-même. »²⁰¹ La paparazzade met en scène plusieurs individus qui unissent

¹⁹⁶ Nous n'avons trouvé le terme « paparazzade » dans aucun dictionnaire papier français, anglais ou italien – mais l'entrée « paparazzata », en italien, s'en rapproche.

¹⁹⁷ *Exionnaire, le réseau des mots*, disponible (en ligne) sur <http://www.dictionnaire.exionnaire.com/que-signifie.php?mot=paparazzade>, consulté le 30/03/13.

¹⁹⁸ L'historienne de la photographie Raphaële Bertho légende une photographie prise à son insu, par un téléphone portable, lors de son mariage, « une paparazzade ». *Culture Visuelle*, Raphaële Bertho, « Territoire des images, carnet de recherche de Raphaële Bertho », le 26/09/12. Disponible (en ligne) sur <http://culturevisuelle.org/territoire/540>. Consulté le 26/09/12.

¹⁹⁹ Diego Mormorio, *op.cit.*, p.26.

²⁰⁰ Vanessa Schwartz, « Grand angle sur la plage. Les origines du paparazzi et le festival de Cannes. », *op.cit.*, p140

²⁰¹ *Ibid.*, p.140.

leurs efforts au nom d'un acte photographique qui témoigne à la fois de la présence de la célébrité et de celle du photographe. Ainsi, la paparazzade va bien au-delà de l'image photographique prise par le paparazzi : elle s'étend de la planification de la prise de vue à l'acte photographique, en passant par toutes les modalités d'action mises en œuvre pour obtenir l'image et qui implique, généralement, une action de groupe.

Lors d'un entretien, le photographe paparazzi Jean-Paul Dousset revient sur ces paparazzades, appelées, à l'occasion, « *combinazione* »²⁰² :

Jean-Paul Dousset : On travaillait à Rome, on faisait des « coups ». Les gens, là-bas, étaient vraiment très sympathiques, mais ils crevaient la dalle, c'était des gens du peuple, pas des gens très instruits. Tout était bon pour les « *combinazione* » (...) À l'époque, on avait un 35mm, un flash, et un 24x36, et on s'entendait. L'idée, c'était qu'on fasse le tour des restaurants, et le type, le restaurateur, nous disait s'il y avait une vedette. Pour lui, c'était intéressant, parce qu'il fallait qu'on cadre la vedette avec le nom de son restaurant. Si on y arrivait, on avait droit à une assiette de pâtes ! En fonction de la vedette, c'était facile ou difficile, donc on faisait des tours de rôle, à savoir celui qui allait se faire malmener par la vedette. C'est-à-dire que l'un d'entre nous s'approchait de la vedette pendant que les autres se tenaient à distance, et à un moment ou à un autre il se passait quelque chose, en général, le photographe se retrouvait par terre. Et moi ça m'est arrivé, c'était mon tour, avec Burt Lancaster.

Aurore Fossard. : Donc ces photographies étaient mises en scène...

J-P.D. : C'était à moitié mis en scène parce qu'on ne savait jamais ce qui allait se passer. Le truc du tour de rôle, c'est que le type qui était choisi, souvent, n'avait pas de bonnes photos, elles étaient brûlées par le flash et floues²⁰³.

Ce récit indique les enjeux de l'effet de groupe dans la mise en scène. En effet, la scène advient grâce au restaurateur de mèche avec le groupe de photographes, autour du sujet – même à son insu. C'est la connivence entre ces différentes parties qui donne naissance à la paparazzade. Le sujet prend part à un spectacle soigneusement orchestré par les photographes et dans lequel les rôles ont été distribués en amont. La poursuite de notre échange avec le photographe indique que si tous les paparazzi sur place sont munis d'un appareil photo, l'un d'entre eux doit invariablement se « sacrifier » – physiquement et professionnellement – pour permettre à ses collègues d'obtenir l'image. Il s'agit donc d'un

²⁰² Terme italien populaire pour signifier « arnaque ».

²⁰³ Entretien réalisé à Paris avec Jean-Paul Dousset le 8 mars 2012.

véritable système mis en place par une communauté solidaire pour obtenir des photographies de valeur, comme en témoigne un certain nombre de photographies italiennes des années 1950.



Fig. 18-19 . Le photographe Tazio Secchiaroli face à l'acteur Walter Chiari, photographié par Elio Sorci, à Rome, la nuit du 15 août 1958²⁰⁴.

Les images de l'acteur italien Walter Chiari – Annichiarico de son vrai patronyme – tentant d'attraper Tazio Secchiaroli (fig.18-19) alimentent à présent une certaine nostalgie de la photographie paparazzi d'avant l'arrivée des téléobjectifs. Non pas que les photographes regrettent l'époque où ils risquaient de se faire taper dessus, mais ces photographies induisent que la célébrité est à portée de main du photographe²⁰⁵. Si quelques mètres séparent probablement les deux hommes (fig. 19), l'effet d'écrasement du flash donne l'illusion d'une distance très courte entre les mains des protagonistes. Tandis que la dynamique des corps traduit un photographe sur le point de prendre la fuite, c'est avec le Rolleiflex en bouclier et le poing serré que Secchiaroli est photographié par son acolyte Elio Sorci. Cette image, qui fige le visage de l'acteur déformé par la lutte face au photographe qui tourne le dos au spectateur, fait de la confrontation un face à face dans lequel le photographe ne lâche pas son sujet du regard, paré à prendre des coups et à en distribuer en retour. Prises par des pairs, ces images font du photographe le personnage

²⁰⁴ Photographies publiées sur le site *Arcadja*, disponible (en ligne) sur http://www.arcadja.com/auctions/en/sorci_elio/artist/329980/, consulté le 14/03/2013.

²⁰⁵ Tous les photographes paparazzi avec lesquels nous nous sommes entretenus ont tenu le discours du « c'était mieux avant ». Francis Apesteguy évoque, avec humour et à plusieurs reprises, les situations dans lesquelles il s'est retrouvé au contact de ses sujets, de Catherine Deneuve à Romy Schneider (Annexe 4).

d'une histoire que les photographes italiens eux-mêmes s'emploient à écrire et dans laquelle ils s'accordent un rôle primordial : à la fois hors-champ et plein cadre, ils font advenir un réel fictionnalisé dans lequel la lutte ramène les protagonistes, célébrités et photographes, sur le même plan. Les paparazzi de l'époque voient leur volonté de figurer dans l'image assouvie grâce au cinéma qui les représente alors aux côtés des célébrités – Audrey Hepburn et Gregory Peck dans *Roman Holiday* et Anita Ekberg dans *La Dolce Vita*.

Dans son texte de 1999, Carol Squiers fait du conflit entre le photographe et la célébrité, dans le contexte de la fin des années 1950, le moment où le photographe devient un personnage de l'Histoire :

C'était le fait d'attaquer – les photographes attaquaient les célébrités avec leurs appareils photo et leurs flashes intrusifs et les célébrités attaquaient les photographes à coups de poing – qui a cristallisé la persona et le rôle du photographe de célébrité dans les rues sombres de Rome.²⁰⁶

Comme l'indique Squiers, après la fameuse nuit du 15-16 août 1958, « soudain c'était les photographes, leur ténacité, leur belligérance et leur professionnalisme qui intéressaient la presse »²⁰⁷. Au-delà des images qui résultent de leur pratique, les conditions de production de ces images deviennent un centre d'intérêt pour la presse.

2. « La guêpe » : la provocation du « non-fait »

Les photographes italiens des années 1950 adaptent leur technique photographique au matériel qui est à leur disposition. Affublés d'appareils Rolleiflex et d'imposants flash Brown,

les paparazzi ne risquaient pas de passer inaperçus et surtout, ils avaient besoin de travailler à peu de distance du sujet. La technique de la « provocation » fut donc la meilleure trouvaille qui puisse être reliée à cette technique photographique, dans le domaine de la photo de rue.²⁰⁸

Même après l'arrivée des téléobjectifs, cette « provocation » du sujet perdure, devenant ainsi une particularité de la photographie paparazzi. Pour le photographe

²⁰⁶ « It was the act of attacking – photographers attacking celebrities with their cameras and intrusive flashes, and celebrities attacking photographers with their fists – that cristallized the persona and rôle of the celebrity photographer on Rome's dark Streets ». Carol Squiers, « The original sin », *op.cit.*, p.223.

²⁰⁷ « Suddenly the news coverage was about the photographers, their tenacity, their belligerence, and their professionalism ». *Ibid.*, p.223.

²⁰⁸ Diego Mormorio, *op.cit.*, p.26.

paparazzi Francis Apesteguy, qui confirme par son témoignage qu'il s'agit là d'une pratique encore courante dans les années 1980, être au cœur de l'action consiste à « faire la guêpe » :

Francis Apesteguy : Ah, il vaut mieux avoir la forme, c'est physique pour le corps comme pour le cerveau... Au début, j'étais assez provocateur, je travaillais au 24mm, assez prêt, ça provoquait forcément des réactions. Et puis j'savais prendre des coups ! On avait monté un coup avec [Daniel] Angéli, on savait que Marlène Dietrich prenait l'avion, alors moi je faisais la guêpe, j'étais là, en 24 mm, et ça n'a pas loupé, elle a pris son sac, et pan ! Et l'autre, il a fait toute la série (fig. 20).

Aurore Fossard : c'était sciemment que vous alliez au contact, pour l'énerver ?

F.A. : ah oui, c'était évident qu'elle allait réagir ! (...) Quand Daniel avait une idée comme ça derrière la tête, on se servait de moi, parce que personne ne voulait prendre un coup de sac ! Mais moi j'm'en fichais...²⁰⁹



Fig. 20 Le paparazzi Francis Apesteguy et l'actrice Marlène Dietrich. Paris, 1980. ©Daniel Angéli²¹⁰

Le témoignage du photographe indique, dans la forme et dans le contenu, le caractère comique de la démarche. Tous les éléments du cinéma burlesque s'y trouvent réunis : il y a ceux par qui la scène advient – le restaurateur, ou tout autre informateur sur place, et le photographe « sacrifié » –, le sujet – qui se trouve être le « dindon de la farce » – et les photographes, prêts à réagir et à construire un véritable roman photo dès que tous les éléments de la scène sont mis en place. Par conséquent, la paparazzade contient de

²⁰⁹ Entretien réalisé à Paris avec Francis Apesteguy le 17 novembre 2011. La trouvaille de cette photographie est commodément venue faire écho au témoignage de Francis Apesteguy et atteste de la véracité de ses dires.

²¹⁰ Photographie publiée dans Daniel Angéli, *Plus près des étoiles*, Paris : Michel Lafon, 2010, p.27.

véritables enjeux narratifs pour la fiction, à la fois dans le déroulement de l'action et dans la distribution des rôles des différents personnages de la scène.

Une scène, dans *Paparazzi* (Berbérian, 1998), est exemplaire de ce que permet la paparazzade dans le récit fictionnel. Après que Michel (Vincent Lindon) s'est renseigné auprès de ses informateurs par téléphone, il se dirige avec Franck (Patrick Timsit) vers la sortie de secours d'un magasin de prêt-à-porter parisien que le chanteur français Johnny Hallyday et le top modèle Carla Bruni devraient emprunter sous peu. Une fois sur les lieux, Michel confie un appareil jetable à Franck et lui dit d'aller au devant des deux célébrités pour les prendre en photo. Lorsque Franck comprend qui il va devoir prendre en photo, il s'exclame : « C'est génial, je les adore ! Mais ils sont pas ensemble... », ce à quoi Michel rétorque : « eh ben ils vont l'être ! ». Trop content d'avoir des célébrités pour sujet, Franck se place derrière les poubelles en attendant que « Johnny et Carla Bruni » sortent. La rencontre est explosive : Johnny saisit Franck par le col et le malmène violemment, tandis que Carla Bruni le frappe à coups de sac à mains. Pendant ce temps, caché derrière la porte, Michel ne perd pas une miette de la scène. Ce sont bien entendu ces photos, pas celles de Franck dont l'appareil jetable est réduit en miettes dans la bataille, qui feront la couverture des magazines.





Fig. 21, 22, 23, 24. Captures d'image. *Paparazzi*, Alain Berbérian, 1998.

Dans le récit, la paparazzade commence au moment où Michel obtient le renseignement auprès de son informateur et se termine une fois qu'il abandonne Franck sur place pour aller déposer les précieuses images à la rédaction du magazine. Elle permet l'unité et la cohérence de la séquence cinématographique et met en lumière les rouages du récit : une action, un réseau de personnages qui, s'ils agissent au départ à partir de lieux différents, se retrouvent finalement au même endroit. L'ensemble des actions qui a lieu au cours de cette action fait de la mise en scène l'unique contenu des images du paparazzi : non seulement le couple de célébrités n'en n'est pas véritablement un, mais en plus le conflit qui éclate entre le « couple » et Franck, l'apprenti paparazzi, est pensé en amont par Michel, le paparazzi chevronné. Déjà dans *Deux hommes dans Manhattan* (Melville, 1959), le photographe Delmas arrange la position du cadavre de Fèvre-Berthier afin d'obtenir une scène photographique plus poignante. Dans *La Dolce Vita* (1960), Paparazzo et ses acolytes provoquent la bagarre entre Sylvia (Anita Ekberg), Robert (Lex Baxter) et Marcello (Marcello Mastroianni) dans le but d'obtenir un reportage sensationnel. Ils profitent de l'inconscience de leur sujet – Robert est endormi dans sa voiture décapotable, ivre – afin d'obtenir des images choc (fig.25).



Fig. 25. Capture d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

En regard de la représentation de Fellini, celle de Berbérian montre que les photographes paparazzi sont désormais prêts à sacrifier l'un des leurs au profit de la « bonne » photo. En provoquant, même à son insu, la colère des célébrités, Franck est « la guêpe ». Se faisant, il devient un personnage de la scène, au même titre que la célébrité. Comme l'indique François Cheval, « la mise hors la loi de l'histoire au profit du non-fait se traduit lorsque le photographe passe de l'état de déclencheur à celui de sujet »²¹¹. Le paparazzi privilégie le sujet à « l'histoire » et, par l'action de groupe, intègre la scène. Le paparazzi articule la « scénarisation du monde »²¹², et habite le récit qu'il construit : il est à la fois metteur en scène et personnage de sa propre fiction.

Parce qu'elle permet un dynamisme narratif et visuel, la paparazzade est un motif récurrent de la représentation de la pratique paparazzi. Neri Parenti, dans son film *Paparazzi* (1998), l'utilise comme mode de présentation de ses personnages, au début du film. La présentation de la couverture du magazine correspondant aux différentes entrées en scène des paparazzi est une manière de faire de la paparazzade la source des images qui parcourent les kiosques (fig. 26-27).

²¹¹ François Cheval, « Cracher sur l'irréalité qu'elle a choisie pour seule réalité... », *op.cit.*, p.4.

²¹² *Ibid.*, p.4.



Fig. 26 et 27. Captures d'écran de *Paparazzi*, Neri Parenti, 1998. La couverture du magazine présentée gauche cadre est le résultat de la paparazzade présentée droite cadre.

La figure 27 est le résultat typique d'une paparazzade : figurer l'intimité de deux personnages publics. En rassemblant les sujets dans le cadre, l'image crée l'illusion de l'intimité. En représentant une telle pratique, à la même époque et dans deux pays différents, Parenti et Berbérian, cinéastes populaires au moment de la sortie de leur film respectif²¹³, l'officialise pour la majeure partie de la population. À l'écran, la paparazzade dénonce autant l'invention des paparazzi que celle à laquelle procède la fiction lorsqu'elle fait se réunir deux personnages. Sa représentation constitue une mise en abyme de la fiction.

c/ Les adaptations cinématographiques

La création de véritables personnages, pris en charge par le cinéma, peut être envisagée comme l'aboutissement du processus de personnalisation que nous avons analysé. Dans *Rear Window*, en 1954, Alfred Hitchcock immobilise L.B. Jefferies, un photoreporter interprété par James Stewart, dans une chaise roulante, la jambe gauche plâtrée de la hanche jusqu'aux orteils. Lisa, interprétée par Grace Kelly, espère désespérément que Jefferies l'épouse. En 1946, alors que Hitchcock tourne *Notorious*, il assiste à l'idylle mouvementée d'Ingrid Bergman et de son compagnon de l'époque qu'elle espère, en vain, épouser²¹⁴. Ce compagnon n'est autre que Robert Capa²¹⁵. Il existe au

²¹³ Deux ans avant *Paparazzi*, Alain Berbérian réalise *La Cité de la Peur*, dont le sous-titre est « une comédie familiale » et qui fait plus de 2 200 000 entrées au box office (les chiffres varient légèrement selon les sources, *AlloCiné* dit 2 243 888, *JP Box Office* dit 2 216 436). Neri Parenti est un réalisateur (prolifique, il a réalisé 40 films entre 1979 et 2012) de comédies italiennes qui s'adresse à un public très large. Bien qu'il soit absent des *Histoires du cinéma italien*, Parenti réalise, à la sortie de *Paparazzi* en 1997, 700 000 entrées et 849 000 l'année d'après. Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris : Armand Colin, 2007 ; Jean Gili, *Le cinéma italien*, Paris : La Martinière, 2011 ; chiffres du box-office disponible sur *Lumière*, disponible (en ligne) sur http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=13494, consulté le 10/08/2012.

²¹⁴ Ingrid Bergman, Alan Burgess, *Ma vie*, Paris : Fayard, 1980, p.204.

moins deux convergences entre la réalité et la fiction. La première concerne la question problématique du mariage entre Lisa et Jefferies, comme entre Bergman et Capa, et la seconde, la mise en scène du handicap du photoreporter : alors que le film sort en 1954, Capa meurt la même année, « la jambe gauche déchiquetée »²¹⁶. Qu'il s'agisse d'un hasard ou d'une ironie malsaine, ces éléments viennent étayer l'hypothèse suivante : Hitchcock s'est très probablement inspiré de Capa pour le personnage de Jefferies²¹⁷. Si Capa n'a jamais été paparazzi, cet exemple montre combien la fiction aime s'inspirer des individus devenus, pour toutes les raisons que nous avons évoquées précédemment, de véritables personnages de l'histoire de la photographie.

Dans le même registre, en 1993, Howard Franklin dépeint dans *The Public Eye* la vie d'un photographe petit, replet et malin interprété par Joe Pesci, durant la période de la prohibition. Constamment affublé d'un chapeau mou et d'un cigare, il photographie les violentes nuits new-yorkaises ; lorsqu'il ne rentre pas dans son taudis, il dort dans sa voiture et développe ses images dans le coffre. Si son nom n'apparaît au générique de fin qu'au milieu d'autres noms de photographes (tels que celui de Lisette Model), la physionomie du personnage, son train de vie et la singularité de sa pratique finissent, encore une fois, de confirmer l'hypothèse : Weegee est transposé à l'écran, la fiction cinématographique s'est chargée d'enrichir le mythe²¹⁸.

²¹⁵ Dans sa biographie d'Hitchcock, Patrick McGilligan présente le personnage de L.B. Jefferies comme « un photojournaliste genre Robert Capa ». Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock*, (HarperCollins, 2010), Arles : Actes Sud/Institut Lumière, 2011, p.623.

²¹⁶ *L'Homme qui voulait croire à sa légende*, Patrick Jeudy, 2004.

²¹⁷ John Belton, *Alfred Hitchcock's Rear Window*, Cambridge University Press, 2000, p.5-6.

²¹⁸ Nous relevons une autre représentation de Weegee dans le film de Zack Snyder, *Watchmen* (2009). Si l'apparition est furtive, Weegee est interpellé par les superhéros du récit – « Thanks Weegee ! » – alors qu'il les immortalise, par une photo de groupe qui restera dans l'Histoire, à destination de la presse locale.



Fig. 28. Autoportrait de Weegee, 1942©1994, International Center of Photography, New York, legs de Wilma Wilcox. / Fig. 29. Photographie de plateau. Joe Pesci dans le rôle de Bernzi dans *The Public Eye* réalisé par Howard Franklin en 1993²¹⁹.

Pour Capa et surtout Weegee, la création d'un véritable personnage cinématographique constitue le clou de leur spectacle (fig.29) : faire d'eux-mêmes un personnage, de leur quotidien un scénario, de leur vie un récit, une fiction de laquelle ils sont les héros. Néanmoins, Capa et Weegee ne sont pas les seuls photographes à avoir intéressé le cinéma. Pour n'en citer que quelques uns, Stanley Donen rend un hommage à Richard Avedon dans *Funny Face* en 1956, il y a du Helmut Newton dans *The eyes of Laura Mars* d'Irvin Kershner (1978), Asia Argento interprète le travail d'autoportrait de Cindy Sherman sous la peau d'un personnage schizophrène dans *Cindy the doll is mine* de Bertrand Bonello (2005) et *Fur*, de Steven Shainberg (2007), propose un portrait imaginaire de Diane Arbus. La même année, Danielle Arbid retrace les errances du photojournaliste Antoine D'Agata dans *Un homme perdu*. En 2011, Isabelle Hupert incarne Irina Ionesco dans *My Little Princess* sous l'objectif de Eva Ionesco, sa fille, actrice et modèle devenue cinéaste, devenant ainsi la figure centrale mais décalée d'une sorte d'*autobiopic*. Nous avons vu dans notre introduction que le personnage de Papparazzo, dans *La Dolce Vita* (1960), prend racine chez le photographe Tazio Secchiaroli, et probablement aussi chez l'ensemble des photographes italiens dont Fellini s'est entouré au moment de l'écriture du film. En regard de la tendance générale du cinéma à produire des *biopics* (biographic pictures), il n'est pas surprenant de voir se multiplier des films consacrés tout entier à un photographe²²⁰ ; cette multiplication participe à la

²¹⁹ Photographie disponible (en ligne) sur <http://starletshowcase.blogspot.fr/2009/11/public-eye.html>. Consulté le 2/11/12

²²⁰ Depuis 2009, au moins deux projets de Biopics consacrés à Robert Capa sont en chantier : l'un par le réalisateur américain à succès Michaël Mann (*Heat*, 1995 ; *Public Enemies*, 2009), et l'autre par Trisha Ziff, réalisateur du documentaire *The Mexican Suitcase* (2010). En 2012, les sites d'informations sur le cinéma disent que c'est celui de Michaël Mann qui devrait sortir sous les écrans en 2013. Sur le sujet, voir l'article

personnagification du photographe. Toutefois, le caractère subversif et aventurier du paparazzi présente des enjeux à la fois narratifs et visuels qui alimente la fiction. L'objectif de la présente étude est d'interroger la représentation de ce personnage ainsi que ses limites.

Notre analyse révèle que les personnages des paparazzi à l'écran ont de nombreuses similitudes avec les personnages que Weegee ou Salomon se sont appliqués à construire d'après leurs récits d'exploits photographiques. Pour autant, dans la fiction, ces personnages ne sont pas qualifiés de « photoreporters » mais de « paparazzi » et sont malmenés à bien des niveaux. En revanche, les expositions consacrées à Salomon ou Weegee depuis les années 2000 utilisent leur filiation avec les paparazzi comme un label induisant l'aventure et la subversion²²¹. L'effacement du photoreporter, photographe honorable, dans le paparazzi et la revendication du paparazzi, photographe subversif, dans le photoreporter indique non seulement un terreau commun entre ces deux « types » de photographes mais surtout une hiérarchisation des pratiques photographiques qui s'actualise dans la représentation. Avant de voir comment cette hiérarchisation est construite dans les représentations du photographe paparazzi, il nous semble important de consacrer une analyse à ce qui constitue et alimente l'imaginaire sur le photographe paparazzi : son appareil photographique.

de Sean O'Hagan, « Robert Capa and Gerda Taro : Love in a time of war » dans *The Guardian* le 13/05/12. Disponible (en ligne) sur <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/may/13/robert-capa-gerda-taro-relationship>. Consulté le 3/11/12. L'émission radiophonique *Une vie, une œuvre*, consacrée à Robert Capa interroge le rapport qu'entretenait Robert Capa avec le réel et la fiction. Disponible (en ligne) sur <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-robert-capa-1913-%E2%80%93-1954-2012-04-07>. Consulté le 3/11/12.

²²¹ On remarque « Erich Salomon, Paparazzo avant l'heure²²¹ » ou encore « Ron Galella, king of the paparazzi »²²¹). *Evene*, « Exposition Erich Salomon au Jeu de Paume ». Janvier 2009. Disponible (en ligne) sur <http://www.evene.fr/arts/actualite/erich-salomon-jeu-de-paume-1741.php>. Consulté le 5/07/12. *TimePhoto*. « Ron Galella, King of the paparazzi ». Disponible (en ligne) sur <http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,2008078,00.html>. Consulté le 5/07/12.

CHAPITRE 2 – L'APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE. LE DISPOSITIF COMME SIGNE DISTINCTIF DU PERSONNAGE ET SIGNE DE DISTINCTION DES PRATIQUES PHOTOGRAPHIQUES

« Part spy, part détective, part hunter »²²²

Peter Howe

L'appareil photographique est « une machine, un instrument, un engin », qui sert à « observer des phénomènes », « à prendre des mesures »²²³ du réel. Si dans l'Histoire de la photographie, certains photographes ont pratiqué la photographie sans avoir recours à l'appareil photographique²²⁴, il reste un objet quasiment indissociable de la pratique. « Je ne sors jamais sans un appareil » confie Pascal Rostain, photographe paparazzi, lors d'un entretien²²⁵. Plus qu'un accessoire utile à la pratique photographique, l'appareil photo devient même indissociable de l'homme. Tantôt célébré pour son « exactitude²²⁶ » et honni pour son manque d'« onirisme²²⁷ », le caractère mécanique de la pratique photographique a, depuis les premiers temps, alimenté les réflexions et les polémiques autour de l'image photographique. À l'écran, l'appareil photo est un objet proprement constitutif de l'univers du personnage paparazzi. Dans son documentaire *Teenage Paparazzo* (2010), le réalisateur/acteur Adrian Grenier consacre une séquence entière au matériel utilisé par Austin Visschedyk, adolescent de 13 ans et photographe paparazzi. L'attention et l'argent consacré à l'acquisition du matériel dernier cri fait de l'appareil photographique une

²²² Peter Howe, *Paparazzi*, New-York : Artisan, 2005, p.22.

²²³ Notice « Appareil », Dictionnaire *Le Petit Robert* 2012.

²²⁴ *Photogenic drawings* de William Fox Talbot en 1839, les « Shadowgraphies » du Dadaïstes Christian Schad en 1918, puis les « Rayogrammes » du surréaliste Man Ray. Laslo Moholy-Nagy a aussi développé cette pratique du « photogramme » en parallèle de son enseignement au Bauhaus entre 1923 et 1928. À ce sujet, voir Michel Frizot (dir.), *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris : Larousse, 2001.

²²⁵ Entretien avec Pascal Rostain réalisé à Paris, le 16 novembre 2011.

²²⁶ François Arago, « Rapport à la chambre des députés », 3 Juillet 1839, in André Rouillé. *La photographie en France. Textes et controverses : une anthologie. 1816-1871*. Paris : Macula, 1989. p.36-43 André Bazin « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Le Cerf, 2000. p.9-17.

²²⁷ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » in *Salon de 1859*, Œuvres Complètes, T.2, Paris : Libraires Editeurs, 1868. p. 254-263.

préoccupation majeure du photographe. Dans la fiction, l'appareil photographique occupe une place prépondérante dans la construction du personnage paparazzi.

Dans la réalité, le photographe paparazzi est un professionnel de la photographie dans la mesure où il gagne sa vie grâce à la vente de ses photographies à la presse, de la même manière que le photographe de mode vend ses images aux magazines de mode. À l'écran, nous observons une interrogation sur le statut social du paparazzi, en particulier dans les fictions des années 2000. En effet, le personnage est parfois représenté comme un photographe appartenant à un corps de métier. C'est le cas de Michel (*Paparazzi*, Berbérien, 1998) qui est employé par un journal au même titre que Némoto dans *La Fidélité*, 2000 et Don dans *Dirt* (Carnahan, 2007-8). Ailleurs, le personnage s'improvise paparazzi, comme Franck chez Berbérien, Nicolas dans *Femme Fatale* (De Palma, 2002) et Toby dans *Delirious* (DiCillo, 2006). Toutefois, nous observons deux constantes. D'une part, le paparazzi est autonome dans le travail, il semble n'être attaché à aucune entreprise et fonctionne comme un indépendant, allant d'un acheteur à l'autre. D'autre part, la fiction souligne, en règle générale, la diversité des dispositifs photographiques que ce photographe utilise. En ce sens, la représentation fait écho à la définition que donne Michel Frizot du photographe amateur dans les années 1920 :

Le terme d'amateur ne désigne pas un quidam qui entendrait très peu de chose à la pratique, c'est un milieu complexe qui se distingue des professionnels de studios et dans lequel vont se recruter les meilleurs praticiens des années 1920, au cœur d'un renouveau qui doit beaucoup au type de matériel dont ils disposent et aux possibilités inédites qu'il offre.²²⁸

De plus, la manière dont le personnage de Les Gallantine (Steve Buscemi) dans *Delirious* (DiCillo, 2006) défend et revendique son statut de « licensed professional²²⁹ » témoigne de la nécessité de défendre la nature d'un statut pour le moins incertain. En ce sens, la fiction présente le personnage paparazzi comme un photographe hors-normes, pouvant échapper aux catégories érigées par l'histoire de la photographie, entre professionnel et amateur.

À l'écran, on remarque que l'appareil photographique constitue un signe distinctif du personnage paparazzi qui entraîne une certaine catégorisation. L'enjeu de l'appareil photographique dans la représentation du paparazzi est double : d'une part, l'appareil

²²⁸ Michel Frizot, *Vu, op.cit.*, p.16.

²²⁹ « Photographe professionnel ».

photographique est l'élément visuel qui désigne le personnage photographe et qui permet de lui attribuer des traits de caractère. D'autre part, il est le point de départ iconographique d'un discours sur la hiérarchisation des pratiques photographiques. Nous observons que les distinctions disciplinaires qui organisent l'historiographie – photographe de guerre, de mode – se transforment à l'écran en distinctions qualificatives – bon photographe, photographe honorable/mauvais photographe, voleur d'images. Des analyses de séquences et d'images précises permettront de mettre en lumière les différents enjeux de l'appareil photographique dans la représentation du photographe paparazzi.

A. Le dispositif photographique comme trait de caractère du personnage paparazzi

À l'écran, nous observons la multiplication des formats d'appareils photo entre les mains des photographes voleurs d'images dès 1953, dans *Roman Holiday*. En 1962, le paparazzi, dans *Vie privée* de Louis Malle, utilise le petit format au même titre que le Rolleiflex et un an plus tard, le documentaire *Paparazzi* de Jacques Rozier désigne les téléobjectifs comme étant le matériel définissant les paparazzi. Dans ces représentations, le personnage du paparazzi montre constamment une habileté dans le maniement du matériel photographique et notamment dans l'utilisation des divers dispositifs. Si le rendu des photographies peut sembler amateur, le matériel et les techniques employées pour obtenir les images sont indéniablement professionnels. Deux dispositifs photographiques semblent avoir la préférence du personnage paparazzi dans la fiction : l'appareil photo miniature et, au contraire, l'appareil imposant. Entre multiplicité et singularité des dispositifs, le personnage paparazzi apparaît à l'écran comme un personnage qui fait preuve de maîtrise.

a. Un attribut identitaire

1. L'appareil photographique permet l'identification visuelle

Dans la séquence introductive de *La Dolce Vita* (Fellini, 1960), Marcello et Paparazzo font leur entrée en scène de concert. Parce que la séquence ne leur permet pas de s'exprimer clairement (ils sont tous deux à bord d'un hélicoptère), la manière dont ils apparaissent visuellement à l'écran est déterminante dans la présentation des personnages.



Fig. 15. Capture d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Durant 1min45, le spectateur suit le trajet d'un hélicoptère transportant une statue du Christ en majesté et survolant la ville de Rome en pleine expansion. Soudain, la machine opère un demi-tour sur elle-même et présente, de front, trois personnages. En partant de la gauche du cadre, le premier porte des lunettes de soleil et une cravate, le second semble être le pilote (ses mains semblent prises et seule une partie de son visage est visible), quant au troisième, il porte un blouson et tient un appareil photo de type Rolleiflex entre ses mains. Les plans qui suivent se resserrent sur deux d'entre eux, ayant pour effet d'éliminer le pilote du plan et de procéder à la présentation de deux personnages principaux du film : Marcello et Papparazzo.

Cette séquence est intéressante notamment parce qu'elle donne toute son importance à l'accessoire : à la fois l'accessoire est, par définition, « la partie secondaire du tableau », autrement dit ce que l'on remarque après avoir aperçu les individus, mais il est aussi, selon la définition du dictionnaire Le Robert, un objet nécessaire à une représentation. En effet, dans cette scène, les personnages ont leur trait de caractère principal esquissé par un objet : les lunettes de Marcello, associées à son élégance vestimentaire – chemise, cravate – renvoient au monde dans lequel il va évoluer durant tout le film. La mise en scène, par un cadrage qui lui accorde la plus grande place dans l'image, en fait un personnage important. Son bras droit amicalement passé sur les épaules de Papparazzo indique à la fois la complicité des deux hommes mais aussi le fait que ce dernier est son subalterne. D'ailleurs, bien qu'il soit également situé au premier plan et en son centre, il est assis légèrement en dessous de Marcello et entre ses jambes, comme

« protégé » par son chef. Habillé d'un blouson et les bras chargés d'un appareil photo Rolleiflex, le personnage est explicitement annoncé comme un personnage photographe. Quant au troisième personnage, il est directement assimilé à l'hélicoptère qu'il pilote (accessoire imposant s'il en est) puisqu'il disparaîtra, comme le véhicule, dès la fin de la séquence.

Ici, la manière dont les accessoires introduisent les particularités propres à chaque personnage fait de l'appareil photo un attribut physique identitaire fort. Dans le cas de *La Dolce Vita*, le Rolleiflex est d'autant plus important qu'il est le seul modèle que le personnage utilise tout au long du film. De plus, si le personnage est présent dans le film de la première séquence jusqu'à 2h25 (le film dure 2h46), seule une séquence, celle du cabaret, le représente débarrassé de son appareil photo. Enfin, la manière dont le personnage sort du film conforte l'idée d'un personnage qui peut se résumer à son appareil. Tandis que la veuve de Steiner parvient à se débarrasser des photographes indiscrets en quittant la scène en voiture, Paparazzo reste seul sur place (fig.30, 31, 32).

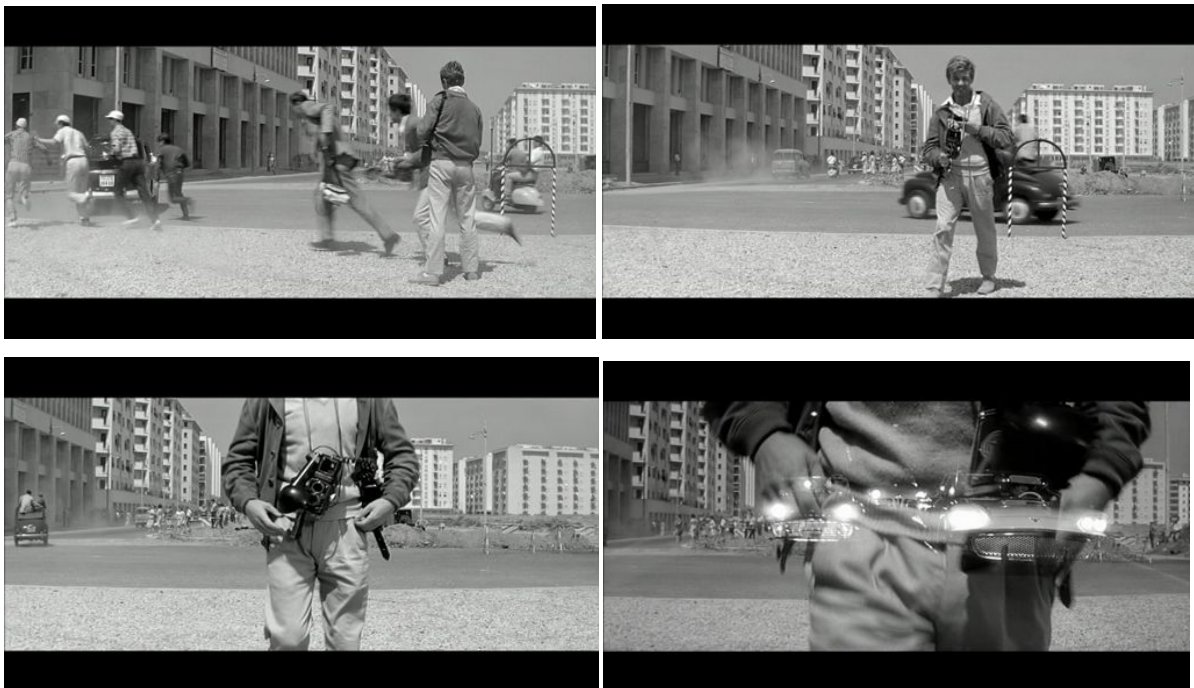


Fig. 30, 31, 32 et 33. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Des phares de voitures prennent la place de l'appareil photo et du flash de Paparazzo (fig.33). Corps progressivement décapité, le photographe avance droit vers la caméra (et le spectateur). L'objectif de l'appareil devient l'œil unique de ce corps au devenir de machine. De tels partis pris de mise en scène permettent d'envisager l'appareil comme tenant lieu du personnage, une manière de le signifier, constituant ainsi un moyen

d'économie narrative pour la fiction. Il est un attribut identitaire qui permet de reconnaître le personnage dans le récit.

Dans le même esprit, les multiples articles qui sortent en 1953, au moment de la sortie de *Roman Holiday* (William Wyler, 1953), font référence au personnage (lorsqu'il est seulement mentionné) uniquement sous la forme du « photographe Irving »²³⁰ ou de « l'ami photographe »²³¹. S'il y a de nombreuses raisons pour expliquer cette réduction du personnage, et nous ne manquerons pas d'y revenir, le fait est que, comme Paparazzo quelques années plus tard, Irving n'occupe pas souvent l'écran sans avoir un appareil entre les mains. Le récit, comme la construction générale des acteurs, est pensé de manière à ce que le personnage soit synonyme de photographie. Sans être résumé à un appareil en particulier comme le sera Paparazzo dans *La Dolce Vita*, le personnage de *Roman Holiday* est résumé à sa profession.

L'appareil photo a une présence suffisamment forte pour signifier le personnage photographe, au point de parfois résumer le personnage à la seule machine. Remarquons par ailleurs que cette particularité de l'appareil photographique ne s'applique pas uniquement au photographe paparazzi²³². Toutefois, il nous semble important de souligner l'aspect identitaire de la machine dans la représentation du paparazzi dans la mesure où nous verrons, au fil de notre étude, que la charge imaginaire de la machine est déterminante dans la dynamique de disparition du personnage paparazzi dans le récit fictionnel.

Au-delà de l'identité visuelle que l'appareil photo renvoie à propos du personnage, le dispositif photographique à l'écran permet aussi de doter le personnage photographe d'un univers sonore.

2. Rôle et impact du son de l'appareil photographique

L'appareil photographique est une machine à fabriquer des images. Pour autant, le son de son mécanisme a largement contribué à la construction de sa mythologie. En effet,

²³⁰ Non-signé, *Radio Cinéma Télévision*, 20 novembre 1955.

²³¹ Non-signé, *Alger Républicain*, 26 novembre 1954.

²³² Le cas du personnage interprété par David Hemmings dans *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), qui imite David Bailey, photographe de mode londonien de la période, est tout à fait exemplaire de la puissance sémantique que la fiction peut accorder à la pratique photographique et à l'appareil photo pour définir le personnage. En effet, bien que le personnage principal du film s'appelle Thomas dans le scénario, il n'est pas nommé une seule fois dans le film. Si c'est le signe certain d'un isolement social du personnage (aucun des personnages ne semble assez familier ou à l'aise avec le photographe pour l'appeler par son nom), c'est aussi le signe d'une reconnaissance possible uniquement à travers sa profession : la photographie. Par conséquent, il reste dans les mémoires, comme dans les revues de presse du film, « le photographe » d'Antonioni.

le déclic photographique qui renvoi à la technicité de l'appareil, s'est rapidement transformé en « clic-clac » dans l'inconscient collectif, notamment grâce au slogan de l'entreprise Kodak « Clic-Clac, merci Kodak ! »²³³, procédant ainsi à la familiarisation et donc à l'adoption du caractère technique de la photographie par le plus grand nombre. Dans la fiction, l'acte photographique est régulièrement doublé du son de l'appareil à des fins réalistes²³⁴. Autrement dit, le son se fait entendre au moment où l'on voit le photographe appuyer sur le déclencheur²³⁵. Toutefois, l'appareil est à ce point assimilé à la sonorité de son mécanisme que la fiction s'en sert pour signifier l'acte photographique. C'est le cas par exemple dans *Paparazzi* (Berbérian, 1998), lorsque Michel Verdier, l'un des deux paparazzi, photographie une célébrité dans le jardin d'un hôpital.



Fig. 34. Capture d'écran. *Paparazzi*, Alain Berbérian, 1998.

Parce que le paparazzi est filmé de loin (entre plan pied et plan américain, fig.34) et que son appareil photo est dissimulé sous sa blouse, seuls les déclics photographiques permettent de faire comprendre au public du film que le personnage est effectivement en train de prendre des photos. Pour reprendre les termes de Laurent Jullier, Berbérian applique un « réalisme psychologique²³⁶ » en utilisant le son du mécanisme de l'appareil

²³³ Il est difficile de situer historiquement l'apparition du slogan publicitaire « Clic-clac, merci Kodak ». Les histoires de la photographie y font référence sans jamais préciser de quelle époque précise date le slogan. Certains forums disent que le slogan apparaît dans des réclames à la fin du XIXème siècle lors du lancement de la firme Kodak, d'autres parlent de la campagne de publicité pour l'Instamatic en 1960. L'hypothèse la plus probable est qu'il s'agit d'un « avatar » européen du slogan phare qui marqua les esprits, « You press the button, we do the rest », lors du lancement du Kodak en 1889. François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris : PUF, (2000) 2012, p.237.

²³⁴ Entretien avec Judith Guittier, Assistante Bruiteuse de Laurent Levy, réalisé à Paris en mai 2009.

²³⁵ En fait, ce que le public entend, c'est le mécanisme interne de la machine, particulièrement bruyant sur les appareils dits « réflex », car le déclencheur provoque la bascule du miroir interne.

²³⁶ Laurent Jullier, *Le son*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006, p.35-36.

pour signifier l'acte photographique en train de se faire tout en donnant la possibilité à l'image de fournir des informations annexes (comme de montrer Franck Bordoni, l'acolyte de Franck, qui a du mal à suivre à ses côtés). En d'autres termes, l'échelle du plan et le niveau sonore des déclics photographiques ne sont pas réalistes (dans la réalité, nous n'entendrions pas les déclics à cette distance de l'appareil photo), mais la fiction utilise la connaissance du spectateur (qui sait à quoi correspond un déclic photographique) pour signifier la prise de vue. Pour reprendre les termes de Claude Bailblé,

Le monde auditif est à « présence variable », il n'y a pas de « réalisme sonore » dans l'absolu. (...) Certains éléments sonores sont diversement négligés (surdité attentionnelle), tandis que d'autres bénéficient d'une audibilité accrue (acuité de focalisation).²³⁷

Cette « audibilité accrue » du déclic photographique signifie l'acte photographique du photographe de manière claire pour le public du film, sans forcément le montrer à l'image. Parce que l'acte paparazzien est fréquemment dissimulé, la fiction use de cette modalité pour signifier un acte qui ne se laisse pas voir – lorsque le photographe est hors-champ ou, comme ici, déguisé. Nous retrouvons ce cas de figure lorsque l'image emprunte la vision du photographe, c'est-à-dire la vision subjective du personnage, notion sur laquelle nous reviendrons plus longuement dans notre chapitre 7.

Enfin, le déclic photographique est à la fois l'élément qui traduit la présence du personnage, mais aussi le symptôme de son regard. Fort d'une analogie anthropomorphique (le déclic peut être assimilée à un clignement de paupière), chaque déclic module l'image dans un rythme qui lui est propre. Le sujet du photographe, alors sujet cinématographique, évolue au rythme du regard du personnage²³⁸. Au-delà de la compilation d'informations, quel est l'intérêt d'un tel parti pris ? Que permet la présence de l'appareil photo dans l'univers sonore ? Le son est utilisé pour « renforcer les effets devant atteindre le spectateur » et si le déclic photographique n'a pas l'effet grandiloquent d'une explosion, il participe indéniablement à rendre spectaculaire l'acte photographique²³⁹. *Il fait partie du spectacle et il indique le caractère spectaculaire de la scène photographiée.* Ensuite, ainsi employé, l'appareil photo permet, dans le même plan

²³⁷ Claude Bailblé, « Comment l'entendez-vous ? » dans Thierry Millet (dir.), *Analyse et réception du sonore au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2007, p.265.

²³⁸ Nous développons les enjeux du regard du personnage photographe dans notre chapitre 7.

²³⁹ Martin Barnier développe l'idée du son et des bruitages rendant les films plus spectaculaires, « depuis le cinéma des attractions jusqu'aux superproductions d'aujourd'hui ». Martin Barnier, *En route vers le parlant*, Liège : Édition Du Céfal, 2002, p.197.

ou dans la même scène, de rendre le personnage du photographe à la fois présent et absent. Dans *Paparazzi*, de Paul Abascal (2004), la présence de Rex (Tom Sizemore), photographe paparazzi, est avant tout signifiée par les déclics photographiques plaqués sur les images successives de Bo (Cole Hauser), son fils (Blake Michael Bryan) ou sa femme (Robin Tunney). L'entrée en scène du personnage se fait par l'intermédiaire de ces déclics : avant de le voir, on l'entend. Un tel parti pris est significatif du type de personnage qu'Abascal veut présenter : même si on ne soupçonne pas sa présence, il n'est jamais loin. A l'écran, on ne le voit pas, mais on l'entend.

Dispositif qui permet de traduire le regard du personnage photographe, l'appareil photographique participe à la manière dont le personnage est rendu présent dans le récit. Identifiable visuellement, l'appareil photo permet de désigner le personnage et de le rendre reconnaissable dans la diégèse. Partie prenante de l'univers sonore du photographe, il permet à la fois de clarifier l'opération de l'acte photographique lorsque l'image ne le fait pas, voire de le signifier totalement lorsque l'image évacue le personnage²⁴⁰. Ainsi, l'appareil photo n'est pas simplement l'accessoire du personnage, il est un attribut identitaire et de reconnaissance.

Au-delà de cette caractéristique identitaire, la multiplicité et la singularité des dispositifs photographiques permettent de complexifier le caractère du personnage paparazzi. Il constitue un signe distinctif qui attribue au personnage des caractéristiques propres à la pratique paparazzi.

b/ Un appareil photo pour chaque situation.

La pratique paparazzi implique de prendre des photographies dans des situations très diverses. Les photographes sont amenés à utiliser une multitude de formats d'appareils photo différents. À l'écran, cette multiplication des dispositifs photographiques entre les mains du personnage présente le personnage comme un photographe virtuose et familier de la technique photographique. Source de mise en tension du récit, la fiction insiste sur la

²⁴⁰ En règle général, le déclic photographique sur l'image du sujet est tout de même rapidement suivi d'un contre-champ représentant le preneur d'images. En revanche, la fiction recourt parfois à la simulation de l'acte photographique en ne faisant voir l'opérateur qu'à la fin du film, pour conserver le suspense, comme dans *The Eyes of Laura Mars* (Erwin Kerschner, 1976) ou dans *Il gatto a nove code* (Dario Argento, 1971), où l'acte photographique traduit la présence du tueur. Toutefois, dans ces cas-là, l'acte photographique n'est pas uniquement traduit par le son. Le déclic s'accompagne d'un gel de l'image ou d'une indication explicite du viseur qui traduit la vision du meurtrier. Autrement dit, le son du déclic ne fonctionne pas de manière totalement autonome mais complète efficacement la représentation « en direct » de l'acte photographique en train de se faire.

multitude des formats que le paparazzi est susceptible d'être amené à utiliser dans la même journée, voire dans la même heure.

1. Un photographe virtuose

Au cours des 24h de la diégèse du film, le photographe de *Roman Holiday* (1953) utilise un appareil-détective (le Suzuki Optical Co. Echo 8, fig.35), un appareil petit format (Kodak Retinette type 012, fig. 36) et un appareil à plaque (le Graflex Speed Graphic, fig. 37).



Fig. 35, 36, 37. Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1951

Ensuite, la scène de l'appartement témoigne particulièrement de la maîtrise technique du photographe. Alors que Joe (Gregory Peck) fait comprendre à Irving (Eddie Albert) qu'il n'a pas l'intention de publier quoi que ce soit à propos de leur aventure avec la princesse (Audrey Hepburn), Irving tente de le convaincre en lui montrant les fruits de son travail. Il extrait une dizaine de photographies d'une enveloppe, les étale sur le lit de Joe, et commence à les commenter. La première montre la princesse lors de sa première

cigarette. Irving se vante : « Qu'est-ce que tu dis d'un agrandissement d'un négatif de cette taille, hein ?!²⁴¹ » (fig.38).



Fig. 38. Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1951

Non seulement le voleur d'images est parvenu à retranscrire toute leur aventure en matière photographique, quelles que soient les situations, mais sa réplique sur la taille du négatif insiste sur le caractère virtuose du personnage. Conscient de ses compétences, Irving apparaît dans cette scène comme un photographe capable de tirer profit de n'importe quelle situation et matériel. Ainsi l'appareil photo (et la technique qui lui est assimilée²⁴²) est un attribut de puissance pour le personnage.

Dans *Paparazzi* (1998), la couverture d'un sujet, une célébrité à l'hôpital, amène le paparazzi Michel Verdier à changer d'appareils dans chaque scène qui compose une seule séquence, celle de la clinique. Il utilise tour à tour un appareil dit « Prêt-à-Photographier » (PAP, « Point-and-Shoot » en anglais, fig. 39), un téléobjectif de 500 mm (fig. 40) et un appareil petit format dissimulé sous sa blouse, qu'il déclenche grâce à une télécommande elle-même dissimulée dans sa poche (fig. 41).

²⁴¹ « How about a blow up from a negative that size, huh ?! »

²⁴² La prise de vue est généralement ce qui caractérise l'acte photographique dans la fiction. Néanmoins, l'acte photographique implique bien plus d'étapes que la prise de vue, telles que le tirage du négatif, la sélection des images sur planche de contact ou le développement. À ce sujet, voir Jean-Claude Lemagny, « Continuité et discontinuité dans l'acte photographique. La photographie est-elle un art en plusieurs morceaux ? » dans *L'acte photographique, colloque de la Sorbonne*, Paris : ACCP, 1983, p.37-42.



Fig. 39, 40, 41. Captures d'écran. *Paparazzi*, Alain Berbérien, 1998.

Au cours du film, Franck utilise aussi un appareil jetable. Les photos qu'il obtient seront publiées, indiquant ainsi que la photographie paparazzi se pratique avec n'importe quel matériel, même bas de gamme²⁴³. L'utilisation d'un tel dispositif induit deux éléments : d'une part, que n'importe quel individu peut s'improviser paparazzi. Aussi rencontrons-nous dans la fiction des personnages paparazzi qui n'ont aucun passé de photographe – Franck dans *Paparazzi* (Berbérien, 1998) et Toby dans *Delirious* (2006). D'autre part, les paparazzi trouvent dans la diversité des dispositifs photographiques une véritable ressource professionnelle dans la mesure où la qualité *a priori* médiocre du dispositif brouille la frontière qui sépare habituellement les photographes professionnels des photographes amateurs. Dans *Paparazzi* (Parenti, 1998), même si le téléobjectif reste le matériel de prédilection des personnages, les dispositifs photographiques utilisés sont multiples et variés, le plus souvent à des fins comiques (fig. 42, 43, 44, 45, 46, 47).

²⁴³ À ce sujet, le paparazzi Francis Apestegey se souvient, à l'époque du gouvernement Beregovoy (2 avril 1992 – 29 mars 1993), avoir distribué des appareils jetables à tous les ministres afin qu'ils prennent une photographie de leur choix dans le courant de la semaine. Une fois les appareils récupérés, les images furent publiées dans *VSD* sur six ou sept pages. Cette anecdote révèle que la photographie paparazzi peut consister en une sorte de recyclage d'images prises par un tiers. C'est également ce que révèlent les paparazzi Rostain et Mouron, dans leur ouvrage *Chasseur de stars*, lorsqu'ils disent avoir publié les photographies de famille de Marlon Brando après les avoir interceptées au laboratoire de développement. Les photographies avaient été prises par Brando et sa famille, mais leur publication fut du fait des paparazzi. Entretien téléphonique avec Francis Apestegey réalisé le 28 février 2013. Pascal Rostain, Bruno Mouron, *Paparazzi : Chasseurs de stars*, *op.cit.*, p.117.



Fig. 42, 43, 44, 45, 46, 47. Captures d'écran. *Paparazzi*, Neri Parenti, 1998.

Dans l'ouvrage *Scoop*, le paparazzi Bruno Mouron, et ici narrateur du récit, revient à plusieurs reprises sur l'intérêt d'avoir un appareil de petit format.

Je suis idéalement placé. Mon petit Coolpix, un appareil magique pour ce genre de situation, est planqué sous ma serviette.²⁴⁴

Mon Coolpix ne paie pas de mine, mais il est capable de faire des images de très bonne qualité, même de loin, grâce à son téléobjectif intégré. Et puis, quoi de plus normal, pour un vacancier, que d'avoir un appareil autour du cou ?²⁴⁵

Le *Coolpix* est un appareil « P.à.P » qui a largement contribué à la diffusion et la démocratisation de la photographie numérique (type d'appareil fig. 44). Le récit de

²⁴⁴ Bruno Mouron, Pascal Rostain, *Scoop : révélations sur les secrets d'actualité*. Paris : Flammarion, 2007, p.36.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.38.

Mouron indique deux éléments, le second étant la conséquence du premier. D'une part, à chaque situation correspond un matériel spécifique. Il n'existe pas véritablement d'appareil idéal pour le paparazzi. Ce qui importe, c'est de posséder le bon appareil au bon moment, et donc de faire preuve d'adaptabilité. D'autre part, les progrès de la technique photographique permettent aux photographes professionnels d'utiliser des appareils qui sont destinés, à l'origine, au grand public. Le *Coolpix* est typiquement l'appareil photo que le vacancier passe « autour du cou » ou glisse dans son sac – le Kodak des années 2000²⁴⁶. Qu'un appareil de catégorie amateur permette au paparazzi d'obtenir des photographies acceptables pour le marché de la presse à scandales offre au photographe professionnel une précieuse couverture pour son investigation. Dans la fiction, l'appareil devient une ressource précieuse pour rendre la mission du paparazzi victorieuse et en faire un personnage « puissant ».

Tel un musicien capable de se saisir de n'importe quel instrument de musique, cette représentation du paparazzi rompu à n'importe quel dispositif photographique en fait un virtuose de la profession. De la sorte, l'acte photographique apparaît à la fois comme le fruit d'une connaissance accrue de la technique photographique mais aussi comme une évidence, un acte que rien ne peut arrêter.

2. *Mystère de la technique*

Le personnage de Don, dans la série télé *Dirt* (Carnahan, 2007), mêle la schizophrénie à une certaine virtuosité technique. À plusieurs reprises, au cours de la série, le spectateur peut l'entendre faire référence à la spécificité technique de sa pratique, comme par exemple dans l'épisode 11 lorsqu'il lance au technicien à qui il donne son film à développer : « Pousse-le à 3200 ! »²⁴⁷. Dans *Paparazzi*, Alain Berbérian met en valeur une séquence du film en la plaçant entre deux parties du générique de fin. Les deux protagonistes du film, Franck Bordoni (Patrick Timsit) et Michel Verdier (Vincent Lindon), sont ensemble dans une voiture conduite par ce dernier. Au nom de leur ancienne amitié, Franck, définitivement converti à la paparazzade, a demandé à Michel, fraîchement

²⁴⁶ La firme Kodak s'est déclarée en faillite le 19 janvier 2012 faute de n'avoir su s'adapter au marché grandissant de la photographie dans les années 1980 puis à l'arrivée du numérique dans le tournant des années 2000. *Le Figaro.fr*, « Kodak se déclare en faillite », le 19/01/12, disponible (en ligne) sur <http://www.lefigaro.fr/societes/2012/01/19/04015-20120119ARTFIG00434-kodak-se-declare-en-faillite.php>. Consulté le 25/09/12.

²⁴⁷ « Push it to 3200 ! » Une telle réplique est incompréhensible pour le spectateur non-amateur de développement argentique. Cela signifie qu'il faut que le technicien développe la pellicule que lui confie le photographe comme si ce dernier avait réglé son boîtier sur 3200 ISO lors de la prise de vue. Cela permet d'obtenir des images plus lumineuses lorsque les conditions de production ne sont pas optimales.

reconverti dans un autre type de photographie, de suivre la voiture d'Isabelle Adjani (dans son propre rôle) en direction de l'aéroport. En huit-clos dans la voiture, un plan fixe d'une minute suit l'échange des deux personnages :

Michel : « Tu mets quoi là ?

Franck : 35-350mm

M : Il ouvre à combien ton 35-350mm ?

F : f/3.5-5.6

M : Là, avec la lumière qu'il y a, tu mets ton 200mm, il ouvre à f.1.8, tu gagnes deux diaph...

F : Ah non.

M : Ben si.

F : Ah non, pas deux diaph !

M : Ah oui, trois diaph...

F : Eh oui, pratiquement...

M : Ça pue l'aéroport ça. Qui dit aéroport dit foule, qui dit foule dit profondeur de champ. Crois-moi, tu mets ton 200mm, t'es peinard.

F : C'est toi le pro, hein...

M : J'te dis ça j'en ai rien à foutre moi, hein !

F : Non, mais j't'écoute !

M : Qu'est-ce t'as mis comme pelloch' ?

F : Kodak. J'suis très Kodak...

M : Ahhh, là, j'te rejoins, j'suis très Kodak aussi.

F : Et ben tu vois on est d'accord !

M : Voilà !

F : Voilà...

La technicité du vocabulaire²⁴⁸ employée par les deux protagonistes a deux effets sur la réception de cette scène. Le premier, c'est de représenter les paparazzi comme des photographes qui maîtrisent parfaitement la technique photographique. Principalement

²⁴⁸ Sur la technicité du vocabulaire du photographe, voir par exemple l'entretien avec Francis Apesteguy, Annexe 5, « Parmi les meubles ».

composé de chiffres et de formules de calculs, le dialogue est proprement incompréhensible pour le profane. De plus, bien que Timsit et Lindon adoptent un débit de parole plutôt rapide dans l'ensemble du film, le rythme particulièrement soutenu sur lequel ils jouent cette scène rend le texte quasi-ubuesque dans son incompréhensibilité. Hormis l'effet comique que ces partis pris visent sans doute à provoquer, les paparazzi sont ici représentés comme de fins techniciens. Par ailleurs, la précision et l'exactitude des informations échangées confirme qu'un expert, le paparazzi Francis Apesteguy, a participé à la réalisation du film. Le second effet résulte en fait du premier. L'aisance avec laquelle les personnages discutent de la technique photographique contraste avec l'« obscurité » du contenu perçu par l'audience. Par conséquent, le fait que les paparazzi se comprennent au détriment de la compréhension de l'audience les inscrit dans une catégorie d'individus « à part ». Maniant ces données entre eux comme deux étrangers poursuivraient une conversation dans une langue commune, les paparazzi font partie d'un cercle fermé d'initiés duquel l'audience est clairement exclue. Se forme alors une complicité « technolocale²⁴⁹ » entre les personnages. Dans cette scène, la manière dont les personnages emploient la technique photographique permet de qualifier le personnage paparazzi de deux façons : d'abord un photographe technicien, qui maîtrise le matériel photographique, mais aussi un personnage mystérieux, fonctionnant avec ses propres codes, son propre langage.

Le personnage apparaît dans la fiction comme un personnage qui maîtrise la situation en général parce qu'il maîtrise l'appareil photographique en particulier. En l'occurrence, l'objectif premier du paparazzi, d'après sa définition, est de voler des photographies. Afin de mener à bien son forfait, la fiction le dote de dispositifs photographiques remarquables par leur taille. Tour à tour équipé d'un très petit ou d'un très gros appareil, le personnage paparazzi acquiert les traits de caractère que l'imaginaire de ces dispositifs enclenche. À l'écran, deux appareils composent principalement l'iconographie du personnage paparazzi : l'appareil miniature et le téléobjectif.

²⁴⁹ « Le technolocale est conçu comme un ensemble d'usages lexicaux et discursifs, propres à une sphère de l'activité humaine ». Leila Messaoudi « Le technolocale et les ressources linguistiques. », *Langage et société* 1/2002 (n° 99), p. 53-75. Disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2002-1-page-53.htm. Mis à jour en 2002, consulté le 13/03/12.

c/ Le dispositif miniature

Dans la réalité ou dans la fiction, l'appareil miniature est un dispositif utilisé dans la photographie paparazzi. Toutefois, nous remarquons que selon les terrains, ce dispositif photographique n'a pas le même rôle. Dans la réalité, l'appareil miniature est la condition préalable à l'apparition du voleur d'images mais ne demeure pas le dispositif de prédilection des photographes. Dans la fiction en revanche, il véhicule un imaginaire qui renforce le caractère de voleur habile du personnage paparazzi, depuis *Roman Holiday* (1953) jusqu'à *Dirt* (2007-8).

1. L'apparition des « détective camera » dans l'Histoire de la photographie

La volonté de dissimuler l'acte de prise de vue ne date pas de l'apparition des tabloïds, au tournant des années 1950²⁵⁰. Dans son *Histoire de la photographie*, Beaumont Newhall indique que :

Une avalanche d'appareils photographiques portatifs s'abattit sur le marché entre 1880 et 1890. Beaucoup comportaient un magasin chargé de plusieurs plaques permettant de prendre une douzaine de vues au moins, sans recharger. Parfois on les camouflait en colis postaux, en valises, en montres, en livres, on les dissimulait dans son chapeau ou derrière sa cravate. La photographie subreptice devenait possible et les « detective cameras » stimulaient le goût de la photographie indiscreète.²⁵¹

Dans un article intitulé « Candid camera of the Edwardian tabloïds », Nicholas Hiley précise que

La photographie pouvait être prise sans même que le sujet sache qu'un appareil était présent. Le marché fut envahi par les "detective cameras" qui permettaient des portraits volés. Le premier "detective camera" arriva sur le marché britannique en 1881, et dès 1889 l'entreprise américaine d'appareils photo à plaques "Demon detective" fit la promotion d'un dispositif aussi efficace "en promenade, dans les tribunaux, les églises, en voiture ; aussi bien dans les cas de

²⁵⁰ Pour une étude de la presse à scandale en général, voir Anita Beressi, Heather Nunn (dir.), *The Tabloid Culture Reader*, Glasgow : Open University Press, 2008, et en particulier, dans cet ouvrage, Karin E. Becker, « Photojournalism and the tabloid press » ; sur l'apparition des tabloïds aux Etats-Unis, Henry E. Scott, *Confidential : shoking true story*, New-York, Pantheon Books, 2010.

²⁵¹ Beaumont Newhall, *L'Histoire de la photographie depuis 1839 jusqu'à nos jours*. Traduit de l'américain par André Jammes. New-York : MoMA-Bélier-Prima, 1967, p. 89.

rupture qu'en cas de divorce ; en fait, dans tous les moments délicats, les moins attendus".²⁵²

Ces articles indiquent que le dispositif photographique miniature apparaît en France et en Angleterre à la fin du XIX^{ème} siècle. Bien que le dispositif à plaques soit encore contraignant, le format de l'appareil est déjà assez considérablement réduit pour permettre à l'opérateur de prendre des clichés à l'insu de son sujet en « camouflant » son appareil. La photographie devient le « témoin suffisamment discret pour être sûr de saisir sur le vif la vérité. »²⁵³ Cette croyance en la véracité de l'image volée est tenace, comme le remarque Allan Sekula, à propos du photographe paparazzi Ron Galella :

Galella propose la théorie d'une vérité supérieure de l'image volée. (...) Le moment surpris – et donc moins consciemment théâtral – est supposé révéler davantage de l'« être intérieur » du sujet que sa gestuelle calculée de mouvements, expressions et positions immobilisés. C'est le fantasme du médium totalement transparent, d'un art documentaire libéré du principe de l'indétermination.²⁵⁴

Si Galella ne vole pas ses images avec des appareils miniatures – il utilise généralement un appareil 35 mm –, c'est bien le fantasme de la révélation de l'authenticité d'autrui qui est en jeu dans le vol de l'image. Or l'appareil miniature donne l'impression de pouvoir infiltrer l'intimité d'autrui par la tromperie : derrière le regard « naturel » se cache un dispositif d'enregistrement. Le pouvoir qui résulte d'une prise de vue effectuée à l'insu du sujet séduit car il s'agit là d'une emprise subversive. La violence inhérente à l'acte photographique est décuplée par cette inconscience du sujet²⁵⁵.

²⁵² « The picture could be taken without its subject even knowing that a camera was present. The market was flooded with 'detective cameras' that were guaranteed to take candid portraits. The first 'detective camera' reached the British market in 1881, and by 1889 the American Camera Company 'Demon Detective' plate camera was being openly advertised as equally effective 'on the promenade, in Law Courts, churches, and railway carriages; also in Breach-of-Promise and Divorce cases; in fact, at all awkward moments, when least expected' ». Nicholas Hiley, « Candid camera of the Edwardian tabloids », *History Today*, Vol. 43, 8/1993. Disponible (en ligne) sur <http://www.historytoday.com/nicholas-hiley/candid-camera-edwardian-tabloids>. Consulté le 31/08/12.

²⁵³ André Barret, *Les premiers reporters photographes. 1848-1914*, *op.cit.*, p. 8.

²⁵⁴ « Galella posed the theory of the higher truth of the stolen image. (...) The unguarded – and therefore less consciously theatrical – moment is thought to manifest more of the « inner being » of the subject than is the calculated gestalt of immobilized gesture, expression, and stance. This is the fantasy of the totally transparent medium, of a documentary art liberated from the indeterminacy principle. » Allan Sekula, *op.cit.*, p.29.

²⁵⁵ La fiction utilise cette violence pour établir des tensions entre les personnages photographiant et photographiés et ainsi créer des rapports de force entre le photographe et le sujet. Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

Nous trouvons exposés, au musée Niépce de la photographie, à Chalon-sur-Saône, quelques uns de ces appareils détective comme « L'Invisible », qui date de 1886 (fig.48), ou encore le « Photo-cravate-Bloch », des années 1890²⁵⁶ (fig.47).



Fig. 48. « L'Invisible » 1890, appareil dissimulé, fabrication française similaire à l'appareil américain "Plastron" de Stirn. Plaque ronde de 14 cm, rond de 4cm de diamètre, objectif rectilinéaire, obturateur à secteur circulaire. Métal nickelé, dos à charnière. Exposé au Musée Niépce de Chalon-sur-Saône²⁵⁷.



Fig. 47. « Photo-Cravate 1890 », appareil dissimulé, E.Bloch & Dessoudeix. Les 6 châssis-plaques sont fixés sur une chaîne tournante 25x25 mm. Objectif achromatique, obturateur à volet simple. Métal, peint en noir.

²⁵⁶ Michel Auer propose un inventaire de tous les dispositifs d'appareil photographique d'espionnage dans Michel Auer, *L'œil invisible : les appareils photographiques d'espionnage*, Paris : EPA, 1978. L'on trouve aussi des développements intéressants sur l'invention de ces dispositifs dans Louis Figuié, *Les merveilles de la science, ou descriptions populaires des inventions modernes*, Paris : Furne, Jouvet et cie, 1891 et dans l'article écrit par Michel Frizot « Vitesse de la photographie : le mouvement et la durée » dans Michel Frizot (dir.), *La Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris : CNRS, 1998.

²⁵⁷ Je remercie Sylvain Besson, responsable des collections du musée Niépce, pour son aide dans ma recherche de représentations d'appareils miniatures.

Les appareils « détective » produisent des photographes-chasseurs embusqués, des voleurs d'images, des « photographes "captureurs d'images" [qui] se consacrent à "capturer ce qui semble uncapturable" »²⁵⁸. Il est intéressant de remarquer par ailleurs que François Brunet relie les formats détectives à l'arrivée « d'une presse plus ou moins sensationnaliste »²⁵⁹. Cette hypothèse permet de souligner que l'apparition de ces dispositifs photographiques miniatures accompagne et alimente l'essor d'une nouvelle presse, la presse à sensation dite « Yellow Journalism »²⁶⁰, dont l'héritage sera la presse à scandale, qui accompagnera à son tour l'arrivée des photographes paparazzi dans les années 1950.

Dans l'Italie des années 1950, berceau de la pratique paparazzi selon l'historiographie actuelle²⁶¹, l'usage de ces appareils semble davantage relever de l'anecdote. En effet, rares sont les paparazzi qui se servent de ce genre de dispositifs, préférant le challenge de la prise de vue. Dans son ouvrage sur l'affaire Montesi, Karen Pinkus affirme que :

Le paparazzo ne se sert pas d'appareils détective ou espion (cachés dans les cravates ou sous la forme de pistolets), bien qu'ils aient été tôt sur le marché de la photographie commerciale. Plutôt, il s'entoure d'appareils photo, et en est parfois

²⁵⁸ « "Snapshot" photographers [who] dedicated themselves 'to snap that which seems unsnappable' ». Nicholas Hiley, *op.cit.*

²⁵⁹ Dans son analyse, l'auteur évoque également l'incidence du dispositif en question sur la sociologie du praticien photographe. Selon Brunet, l'appareil détective serait une manière pour les femmes de répondre au voyeurisme masculin grandissant encouragé par la presse à sensation. François Brunet, « 'Merci KODAK !' La photographie pour tous, une stratégie qui a fait époque » dans *Figures : Mythologies du photographe*, *op.cit.*, p.56-57.

²⁶⁰ En 1883, Joseph Pulitzer rachète le journal *New-York World* et lance le « journalisme d'investigation », un journalisme qui revendique la vérification et l'exactitude des sources. Cinq ans plus tard, William Randolph Hearst rachète un journal moribond, le *San Francisco Examiner* et lui donne une nouvelle jeunesse à partir d'un « mélange novateur de reportage d'investigation et de recherche du sensationnalisme ». De la même manière que Georges Eastman réalise qu'il est nécessaire de toucher un nouveau public et surtout un plus large public pour garantir le succès de son entreprise, les magnats de la presse Pulitzer et Hearst comprennent qu'il leur faut séduire les masses. Pour ce faire « il ne faut pas seulement les informer, il faut aussi les distraire. Pour cela, ils n'hésitent pas à recourir au sensationnel, multipliant faits divers, enquêtes policières et chroniques mondaines. Le succès populaire est à ce prix. Avec près de cinquante ans d'avance, Joseph Pulitzer introduit dans son journal des rubriques sur les femmes, le "pratique", la santé. Parce que pour lui, il faut d'abord "le remarquer, puis l'acheter et enfin le lire", il développe les illustrations. Dessins et photos acquièrent une place de choix au fil des éditions. Les comics font eux aussi leur entrée. Cette presse à sensation est surnommée "yellow press", les bandes dessinées imprimées en jaune déteignant sur les pages voisines ». Sur ce sujet, voir *Journalism.com*. « Joseph Pulitzer ». Disponible (en ligne) sur : <http://www.journalisme.com/content/view/325/114/> Consulté le 16/02/12. Et Universalis, « William Randolph Hearst ». Disponible (en ligne) sur <http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/encyclopedie/william-randolph-hearst/>. Consulté le 16/02/12.

²⁶¹ Tous les chercheurs ayant travaillé sur la question s'accordent pour dire que la photographie paparazzi naît dans l'Italie des années 1950. Il est vrai que les recherches sur les photographes italiens de cette époque révèlent une pratique à la fois complexe et fascinante. Toutefois, l'article de Nicholas Hiley propose des perspectives intéressantes de recherches au sujet d'une pratique paparazienne d'avant 1950, et l'un des objectifs de notre étude est de montrer que la pratique paparazienne existe avant cette époque. Nicholas Hiley, « Candid camera of the Edwardian tabloids », *op.cit.*

couvert au point qu'ils forment une prothèse à multiples éléments sur son corps.²⁶².

Si le paparazzi italien des années 1950 n'utilise pas d'appareils détectives, celui de la fiction y fait en revanche appel à plusieurs reprises. De *Roman Holiday* (1953) à *Dirt* (2007-8), la fiction se nourrit des fantasmes qui entourent cet appareil photo (secret, mystère, danger d'être découvert) pour faire avancer le récit.

2. L'appareil miniature à l'écran : ruse et dextérité

Dans *Roman Holiday*, le dispositif miniature est l'élément narratif qui révèle la nature du personnage d'Irving : en plus d'être un photographe de mode, c'est un voleur d'images. Si le spectateur a pu assister au pacte passé entre Joe (Gregory Peck) et Irving (Eddie Albert) à l'intérieur du bar, ce n'est qu'en découvrant le gros plan sur le briquet du photographe braqué sur la jeune femme (Audrey Hepburn) qu'il prend la mesure de la compétence d'Irving en matière de vol de photographies (voir fig.48).



Suzuki Optical Co. (JP)

Echo 8

1951-56

Cigarette-lighter camera.

Designed to look like a Zippo lighter, it also takes 5x 8mm photos with its Echor f3,5/15mm lens on film in special cassettes.

Fig. 48. Capture d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953²⁶³.

²⁶² « The paparazzo does not use detective or spy cameras (hidden in ties, or disguised as pistols), although these were also marketed early in the history of commercial photography. Instead, he surrounds himself with cameras, and is sometimes buried in them so that they form modular prostheses to his body » Karen Pinkus, *The Montesi Scandal : The death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*, op.cit., p.86.

Faisant preuve à la fois de ruse – Irving propose une cigarette à la princesse afin de pouvoir se servir de son briquet – et de dextérité – la visée et le déclenchement de l'appareil ne peut être qu'approximative –, le personnage paparazzi se trouve qualifié par le dispositif photographique. Le matériel qu'utilise Irving est un Suzuki Optical Co. Echo 8, fabriqué au début des années 1950. Dessiné pour ressembler à un briquet Zippo, son diaphragme ouvre à un maximum de $f/3.5$ et il permet de faire des photographies de format 5x8mm. Si les conditions d'éclairage de la scène rendent l'utilisation d'un tel matériel plausible, c'est davantage pour ce que le dispositif dit du photographe que la représentation est intéressante. Le fait qu'Irving possède un tel appareil – dans la scène qui précède, Joe lui demande automatiquement s'il a son « briquet », induisant par là que c'est une constante chez le photographe – et qu'il l'emploie avec une telle agilité permet à la fiction de dessiner un personnage photographe efficace et compétent.

Plus près de nous, le personnage du paparazzi dans *Dirt* (2007) utilise aussi des dispositifs miniatures. Par exemple, nous remarquons une occurrence de l'appareil-cravate dans l'épisode pilote de la série.



Fig. 49. Capture d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

Dans le cas présent, Don (Ian Hart), utilise l'appareil miniature non pas pour prendre des photos mais pour filmer – les appareils miniatures tels que celui utilisé par Irving dans *Roman Holiday* pouvaient aussi être utilisés comme caméra miniature (fig.49). Le fait que ce dispositif apparaisse dans l'épisode pilote indique la volonté de la production de présenter le paparazzi comme un personnage courageux en dépit de sa schizophrénie, prêt à tout pour obtenir ce qu'il souhaite et, par conséquent, garant des rebondissements de

²⁶³ Nous remercions Gérard Bierry, au musée Niépce de Chalon-sur-Saône, pour son travail d'identification des différents appareils photographiques dans la fiction.

la série. Nous remarquons par ailleurs d'autres occurrences de dispositifs « embarqués », sous la forme d'un baume à lèvres (épisode 2) ou d'une bague (épisode 16).

Ces analyses de textes et d'images mettent en lumière un phénomène intéressant : le décalage entre la réalité et la représentation. Alors que les appareils détectives envahissent les rues à la fin du XIX^{ème} siècle, la fiction dépeint, dans la Vue n°118 Lumière (1896, fig.50) et *Le photographe* d'Alice Guy (1900, fig.51), un photographe affublé d'un matériel imposant face à un sujet intrigué par le fonctionnement de cette machine.



Fig. 50. Capture d'écran. *Le photographe*, Vue Lumière n°118, 1896. / Fig. 51. Capture d'écran. *Le photographe*, Alice Guy, 1900.

En revanche, lorsque William Wyler représente Irving armé d'un dispositif photographique miniature dans *Roman Holiday* (1953), nous observons que les photographes de la même époque optent plutôt pour des appareils imposants. Cet écart entre l'actualité technique photographique et la représentation fictionnelle du voleur d'images souligne la relative autonomie de la fiction vis-à-vis du réel. Ce qui prime dans la représentation du photographe paparazzi n'est pas tant le réalisme que la charge imaginaire. L'appareil miniature dessine un personnage au caractère rusé et voleur ; l'appareil imposant complexifie le personnage en proposant d'autres traits de caractère.

d/ L'appareil imposant.

L'appareil photo imposant tient une place très importante dans l'iconographie et donc dans l'imaginaire qui entoure le paparazzi. Si l'appareil est qualifié de « gros »²⁶⁴,

²⁶⁴ L'adjectif « gros » peut ne pas sembler très heureux. Toutefois, notre étude montre que c'est bien cette particularité « physique » de l'appareil que la fiction souligne dans la représentation.

c'est à cause de la taille de l'objectif qui est monté sur le boîtier, qui est elle-même proportionnelle à la longueur focale. En d'autres termes, plus l'objectif est gros et long, plus il permet de « zoomer », donc de s'approcher, du sujet. Le commentaire vulgaire, méprisant et homophobe d'un internaute, à propos du matériel photographique idéal du paparazzi, traduit l'importance accordée au gros appareil : « Pffff tafiole, tu feras jamais un bon paparazzi avec un 50 mm »²⁶⁵. Cette remarque est intéressante car elle souligne l'évolution du métier et surtout la méconnaissance de tout un pan de l'histoire de la photographie paparazzi. En effet, cet internaute ignore très probablement que les photographes des années 1950, qui furent les matrices de Paparazzo dans *La Dolce Vita*, utilisaient des Rolleiflex, autrement dit des appareils qui n'autorisaient pas l'assemblage du boîtier avec un objectif à grande longueur focale. Affirmer qu'il est impossible d'être un bon paparazzi avec un 50 mm traduit l'évolution de la technique photographique qui a fait du métier de paparazzi une pratique très majoritairement « téléobjectivée », et ce dès le début des années 1960, comme en témoigne le documentaire de Jacques Rozier, *Paparazzi* (1963) ; cela traduit également l'importance qui est accordée au matériel dans *l'image que l'on se fait* du « bon paparazzi ».

Le préfixe « télé » vient du grec « tèle » signifiant « au loin, à distance »²⁶⁶. Un « téléobjectif » est donc un objectif qui permet de voir de très loin, autrement dit de rendre le lointain particulièrement proche. Dans la réalité, l'apparition du téléobjectif et son utilisation marque un virage d'importance dans la pratique de la photographie paparazzi. D'une part il modifie l'esthétique de la photographie paparazzi, d'autre part il entraîne de nouvelles modalités relationnelles entre le photographe et son sujet. À l'écran le téléobjectif est un élément visuel « de taille ». En effet, ses proportions suggèrent un dispositif technique complexe. Quant à son poids, il suppose que celui qui l'utilise soit robuste. Représenter un photographe armé d'un tel objectif induit donc que le personnage possède les compétences techniques et physiques. Par conséquent, la représentation d'un tel dispositif renforce et complète les traits de caractère du paparazzi dessinés par l'appareil miniature : il fait du photographe un personnage virtuose, voleur et un « homme fort ».

²⁶⁵ *ForumFr.* « Paparazzi », le 16 avril 2010. Disponible (en ligne) sur <http://www.forumfr.com/sujet359837-post10-paparazzi.html>. Consulté le 5/07/12.

²⁶⁶ Notice du dictionnaire *Le Petit Robert* 2012.

1. Imaginaire, fantasmes ou l'iconographie du téléobjectif.

Une recherche simple du terme « paparazzi » sur le moteur de recherche *Google Image* suffit pour se convaincre de la prédominance du téléobjectif dans les représentations de paparazzi : la majorité des images qui résultent de cette recherche montrent des photographes équipés d'un tel matériel. La sélection de deux d'entre elles, issues des deux premières pages *Google Images*, va permettre d'analyser les enjeux du téléobjectif dans la représentation du paparazzi.



267



268

Fig. 52. Image issue du blog Sud Ouest Blog, en 2008. Fig. 53 Image issue du magazine *Elle*, en 2009

Grâce à un montage numérique à peine dissimulé par un effet de flou, la première image (fig. 52.) souligne le fantasme d'un objectif sans fin, dont la longueur permettrait de capturer n'importe quel individu situé au loin. Ainsi prolongé, le téléobjectif occupe les deux tiers droits de l'image. De plus, la position de la main induit le poids non-négligeable d'un tel objet, même fantasmé. Le téléobjectif est donc long, lourd, et permet de capturer ce qui, à l'œil nu, est insaisissable. Le fait d'enfermer le sujet dans la lentille induit l'emprise que le photographe peut avoir sur son sujet - emprise que la fiction ne manque pas d'utiliser comme ressort narratif et visuel, nous y reviendrons.

La seconde image, *a priori* non retouchée, véhicule le même type de message : parce qu'il surgit à travers un rideau en mode camouflage²⁶⁹, le téléobjectif semble pouvoir se faufiler partout malgré sa taille (fig.53). Dans ce cas-là, ce n'est pas tant la longueur de

²⁶⁷ *Sud Ouest Blog*, disponible (en ligne) sur <http://surlaroute.blogs.sudouest.fr/archive/2008/08/29/paparazzi-objectif-thune-cap-ferret-33.html>, mis à jour le 29/08/08, consulté le 9/12/11.

²⁶⁸ *Elle*, disponible (en ligne) sur <http://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/News/TV-comment-travaillent-les-paparazzi-1049352>, mis à jour le 10/11/09, consulté le 9/12/11.

²⁶⁹ Cette image est tirée d'un reportage sur le photographe paparazzi Antonello Zappadu, sorti de l'anonymat après avoir pris les photographies scandaleuses du premier ministre Italien Silvio Berlusconi entouré de jeunes prostituées dans sa propriété italienne en 2009.

l'objectif qui est frappante, mais la largeur de la lentille qui le « termine ». Pourtant, ce n'est pas le diamètre de la lentille qui fait la puissance de grossissement de l'objectif mais la distance focale, c'est-à-dire la distance qui sépare le capteur du boîtier du centre optique de la lentille (fig.54).

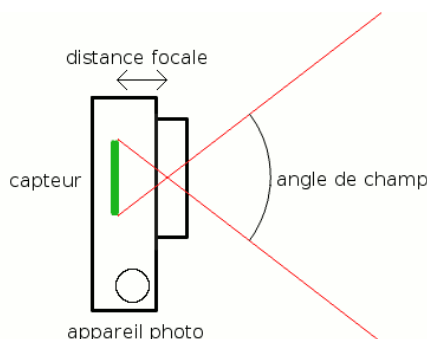


Fig. 54. Schéma issu du site internet *Les Numériques*, 2009.²⁷⁰

Publiée sur le site internet du magazine *Elle*, la photographie en question (fig. 53) apparaît aussi dans l'émission télévisée *Spéciale Investigation : Paparazzi, les méthodes choc*²⁷¹. Cette récurrence est le signe de l'efficacité de l'image du téléobjectif lorsqu'il s'agit de dépeindre le photographe paparazzi en action. Visuellement, la composition de l'image et la vue de trois-quarts face du téléobjectif suggère clairement la puissance du matériel, et véhicule en même temps une image un peu effrayante, sans compter que le filet de camouflage est un matériel militaire. En effet, le fait que l'objectif occupe les deux tiers gauches de l'image donne l'impression d'une machine prête à dévorer l'environnement, dominante sous l'empoignade à peine représentée du photographe. Ses qualités visuelles entraînent un anthropomorphisme qui fait du téléobjectif un œil, une bouche ou encore un symbole phallique (chapitre 5).

2. Le téléobjectif à l'écran : un signe fort d'identification

L'analyse de ces images issues d'Internet permet de souligner les enjeux visuels du téléobjectif dans la représentation du paparazzi. Si comme l'indique le documentaire de Jacques Rozier, l'utilisation des téléobjectifs par les photographes paparazzi date du début des années 1960²⁷², sa représentation est une constante dans toutes les fictions à partir de la fin des années 1990, de *Paparazzi* d'Alain Berbérian (1998) ou de Neri Parenti (1998) à la

²⁷⁰ *Les numériques*. Disponible (en ligne) sur <http://www.lesnumeriques.com/appareil-photo-numerique/grand-angle-tele-focale-equivalente-a930.html>. Mis en ligne le 5/12/2009, consulté le 13/12/11.

²⁷¹ *Spécial Investigation. Paparazzi : les méthodes choc*. Diffusée le 10 novembre 2009 sur Canal +.

²⁷² En 1963, les paparazzi du documentaire *Paparazzi*, de Jacques Rozier, montrent les photographes équipés de téléobjectif de 300 mm qui ouvrent à f.3.5.

série *Dirt* (Matthew Carnahan, 2007). Avant tout, le téléobjectif est le moyen d'identifier rapidement le personnage photographe paparazzi. Dans *La Doublure* (Francis Veber, 2006), le passant qui sort un téléobjectif de son sac est immédiatement identifié comme le personnage paparazzi tant redouté par les autres personnages. De quidam inoffensif, le passant se transforme en paparazzi simplement parce qu'il possède un téléobjectif. Dans *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2000), les compétences de paparazzi de Nicolas Bardo (Antonio Banderas) sont d'emblée signifiées dans la manière que le personnage a d'observer les passants à travers son téléobjectif, dès sa première apparition dans le film. Dans la comédie de Parenti (*Paparazzi*, 1998), le téléobjectif est une sorte de symbole du paparazzi, qui trahit invariablement sa présence (fig. 55-56).



Fig. 55, 56. Captures d'écran. *Paparazzi*, Neri Parenti, 1998.

Pour autant, l'évolution du matériel photographique et la prédominance de l'utilisation du téléobjectif est le fruit de nombreuses incohérences dans la fiction. Probablement influencés par un imaginaire et une iconographie du paparazzi qui font du téléobjectif la marque de fabrique du photographe, nombreuses sont les représentations qui mêlent proximité du sujet et téléobjectif, association qui, sur le plan de la technique photographique, ne fonctionne pas. En effet, ce dispositif, que l'on reconnaît à sa longueur, permet d'obtenir une image (très) rapprochée du sujet. Par conséquent, utiliser un téléobjectif alors que l'on se trouve à quelques mètres du sujet n'a aucun sens. De plus, l'utilisation du téléobjectif exige une certaine stabilité durant l'acte photographique que les bains de paparazzi, tels qu'ils sont représentés dans le film de Berbérien par exemple, ne permettent pas (voir fig. 57).



Fig. 57. Capture d'écran. *Paparazzi*, Alain Berbérian, 1997.

Cette incohérence récurrente souligne la manière dont le téléobjectif est prégnant dans l'imaginaire lié au photographe paparazzi et dont la fiction a du mal à se départir. Plus le matériel est imposant, plus il impressionne, comme en témoigne un exemple un peu ironique. Au début d'un reportage sur la genèse de *Delirious*²⁷³, Steve Buscemi et Tom DiCillo se font prendre en photo par un groupe de paparazzi. L'un d'entre eux est équipé d'un objectif particulièrement imposant. Buscemi, curieux et amusé par la situation, lui demande s'il peut le prendre en main, et ne manque pas de faire remarquer à DiCillo, le réalisateur, que lui n'a pas eu droit à un tel matériel sur le tournage du film. Mais à peine l'acteur soulève-t-il l'appareil qu'il constate son poids, et le photographe de confirmer : « Ça te démonte l'épaule. »²⁷⁴. Finalement, Buscemi avoue être content de ne pas avoir eu à manier ce genre de matériel. Cet exemple, présenté au début du reportage comme une anecdote qui fait se rencontrer la fiction et la réalité, indique les enjeux, à l'écran, de la représentation du gros appareil : il évoque la force physique du personnage et sa qualité de virtuose de la technique photographique. Photographe virtuose, rusé, voleur et effrayant, le paparazzi gagne en caractère grâce aux fantômes véhiculés par l'appareil photographique.

L'imaginaire qui entoure l'appareil photographique est très riche. Après *La Dolce Vita* (1960), le personnage paparazzi sera invariablement représenté maniant de multiples dispositifs photographiques, la fiction faisant ainsi appel à l'imaginaire véhiculé par les différents appareils. Néanmoins, avant le film de Fellini, nous observons que la fiction utilise l'appareil photo, non pas seulement comme signe distinctif du personnage

²⁷³ *Delirious*, Tom DiCillo, 2006. Bonus « Stalking *Delirious* », édition DVD, DVD Vidéo, 2006.

²⁷⁴ « It kills your shoulder »

paparazzi, mais comme élément visuel permettant de faire la distinction entre les pratiques photographiques. Se met alors en place une hiérarchisation entre ces pratiques articulée autour d'un appareil photo qui désigne d'un côté une pratique respectable et l'autre... qui l'est moins.

B. L'appareil photo comme élément de « distinction » entre les pratiques photographiques à l'écran.

Dans la réalité et contrairement à la photographie documentaire, de mode ou le photojournalisme qui distribuent parfois des lettres de noblesse et une reconnaissance sociale²⁷⁵, la photographie paparazzi donne naissance à des praticiens quasi anonymes de la photographie contemporaine²⁷⁶. Bien que le photographe paparazzi apparaisse en même temps et grâce aux mêmes conditions techniques et économiques que le photoreporter, il est un parent pauvre de l'Histoire de la photographie. Si les photographes Tazio Secchiaroli et Pierluigi Praturlon ont finalement été reconnus par les institutions – tous deux ont des ouvrages et des expositions qui leurs sont consacrés²⁷⁷ –, c'est probablement parce qu'ils ont quitté leur statut de paparazzi dès lors qu'ils en ont eu la possibilité. Pour ces deux photographes, la notoriété provient probablement davantage de leur collaboration privilégiée avec des stars plutôt que de leur pratique de paparazzi²⁷⁸. En effet, le photographe paparazzi est pour ainsi dire absent des ouvrages d'Histoire de la photographie – tout au plus est-il question de l'apparition des dispositifs miniatures tels

²⁷⁵ Le photographe humaniste Robert Doisneau, le photographe de mode Richard Avedon et le photoreporter Robert Capa figurent tous trois dans le dictionnaire Larousse 2002.

²⁷⁶ Tazio Secchiaroli, sans doute le plus connus (et reconnus) des photographes paparazzi, ne figure pas dans ce même dictionnaire. S'il est présent dans *Le Dictionnaire des photographes* de Carole Naggar, il est le seul photographe paparazzi répertorié en 1982 alors que la pratique est déjà relativement développée à cette époque. Carole Naggar, *Le Dictionnaire des photographes*, Paris : Le Seuil, 1982.

²⁷⁷ Une exposition majeure a été consacrée à Tazio Secchiaroli en 2003 au Musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône, « Tazio Secchiaroli : Paparazzo ? » ainsi que de nombreux ouvrages monographiques ou théoriques. Sur Pierluigi Praturlon, nous trouvons l'ouvrage *Pierluigi on Cinéma*, Photology, 2006 tiré de l'exposition qui lui a été consacré à Milan en 2006.

²⁷⁸ Secchiaroli devient le photographe de plateau attitré de Federico Fellini juste après *La Dolce Vita* et le photographe personnel de Sophia Lauren. Pierluigi Praturlon suit à peu près le même parcours, en devenant le photographe personnel de Claudia Cardinal. Nous remarquons la même évolution dans le parcours de Daniel Angéli, photographe paparazzi français de la première heure, qui choisit lui aussi d'arrêter les planques pour devenir le photographe attitré du chanteur Johnny Halliday dans les années 1990. Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita*, op.cit. ; *Pierluigi on cinema*, Milan : Photology, 2006. Daniel Angéli, *Objectif Une : Souvenirs d'un photographe de stars*. Paris : Michel Lafon, 2010.

que les *detective camera* dont résultat une nouvelle pratique photographique. Même lorsqu'elle apparaît, elle est réduite à portion congrue²⁷⁹.

À la fin des années 1920, trois appareils photographiques offrent aux jeunes photographes qui veulent opérer en indépendant, des facilités inédites : l'Ermanox, le Leica et le Rolleiflex²⁸⁰. S'ils appartiennent à l'ère de la photographie moderne, le Rolleiflex se différencie, entre autres, par son format plus imposant qui implique un rapport différent au sujet. Nous repérons le voleur d'images puis le photographe paparazzi dans des récits fictionnels dès le début des années 1930. Entre leurs mains, nous observons tour à tour des appareils petit format de style Leica et des Rolleiflex. La manière dont la fiction les représente et les « répartit » entre les différents personnages photographes autorise l'hypothèse d'un dispositif photographique qui permet de faire la « distinction » entre les pratiques nobles de la photographie... et celle des paparazzi.

a. Petit format VS Rolleiflex. L'appareil photographique comme vecteur de hiérarchisation des pratiques photographiques

1. L'appareil petit format ou l'apparition du voleur d'images dans la fiction

À l'étude des représentations que l'on peut trouver entre 1896 à 1928, nous remarquons que l'appareil photographique joue un rôle central dans le récit. Que ce soit dans la *Vue Lumière* n°118 (Clément Maurice, 1896), *Chez le photographe* (Alice Guy, 1900), *Postage Due* (Stan Laurel, 1924) ou *The Cameraman* (Buster Keaton, 1928), l'appareil photo est véritablement le troisième personnage qui vient perturber la relation des deux autres. Ressort majeur du comique du film, la machine représentée est un appareil à plaque monté sur trépied qui finit invariablement par tomber par terre, constituant ainsi une sorte de climax de la scène²⁸¹. Par conséquent, dans les Vues des débuts du cinéma, les courts-métrages ou les longs-métrages, l'appareil imposant et compliqué désigne un photographe professionnel qui tente de négocier l'image avec son sujet.

²⁷⁹ Nous remarquons, dans l'ouvrage de Gisèle Freund, une sous-partie dédiée à la pratique paparazzi. Toutefois, la partie est très courte (2 pages) et se consacre surtout au phénomène de la presse à scandales. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris : Le Seuil, 2007 (1974), p.176-177.

²⁸⁰ Michel Frizot, *Vu, op.cit.*, p.16.

²⁸¹ Nous remarquons également l'utilisation d'un appareil photographique à des fins comiques dans un film de Max Linder, *Max veut faire du théâtre* (1911). Si l'appareil utilisé est un appareil de plus petit format, du type Kodak Brownie, il contient une chenille en carton qui saute sur le sujet lorsque Max déclenche l'appareil.

Dans la réalité, il faut attendre le tournant des années 1920 pour que l'appareil petit format soit utilisé à des fins professionnelles, créant ainsi une nouvelle catégorie de photographe au sein de la profession. En réaction à cette « ère de la photographie au mètre et à la cohorte enthousiaste des appuyeurs de bouton (button presser) »²⁸², les professionnels tels qu'Alfred Stieglitz, Brassai ou encore Edward Weston conservent des dispositifs imposants et compliqués des appareils à plaque²⁸³. Cependant, arrivent des photographes tels que Kertesz, Erich Salomon, Henri Cartier-Bresson, Germaine Krull, Robert Capa, qui, sollicités par la demande grandissante de la presse illustrée (*L'Intransigeant*, *L'Excelsior*, *Paris-Soir*, *Vu*), proposent un nouveau journalisme fait de reportages de « faits divers sensationnels [qui] côtoient les événements mondains, politiques, sociaux, et de nombreuses publicités dessinées »²⁸⁴. Si la mise en page reste « classique, (...) les légendes des clichés publiés mentionnent les prouesses techniques des photographes à la recherche du scoop ». Là où l'image photographique était jusque là récoltée par les photographes, avec la patience de l'agriculteur, l'appareil petit format va faire émerger des photographes chasseurs qui traquent et capturent l'image. Le rapport au sujet en est modifié, voire altéré, comme en témoigne le récit de Carl Mydans. « Premier photographe de *Life* à Hollywood », Mydans raconte que lorsqu'il arrive sur les plateaux de cinéma en 1937, il utilise un petit appareil Contax 35 mm. Les acteurs sont plutôt habitués à poser, après le tournage des scènes, au signal « Ne bougez plus ! »²⁸⁵. Les autres photographes procèdent à l'aide d'une

Caméra 8x10 pouces, perchés sur un grand trépied en bois pour y créer une image à partir d'un grand négatif et en faire une impression très vive (...). La nouvelle se répandit que ce nouvel arrivé de *Life* avait été envoyé de New York pour détruire les illusions d'Hollywood fabriquées à partir de leurs scènes en papier mâché.²⁸⁶

²⁸² Alfred Stieglitz, « The hand camera – its present importance » (1897) dans Vicky Golberg, *Photography in print*, New-York : Simon et Schuster, 1981, p.214-215 cité par François Brunet, « “Merci Kodak”, La photographie pour tous : une stratégie qui a fait époque » *op.cit.*, p. 42.

²⁸³ Pour réaliser les photographies qui seront publiées dans l'ouvrage *Paris de nuit* (Paris : Arts et Métiers graphiques, 1932), Brassai utilise un appareil à plaque. Michel Nuridsany, *Anthologie de la critique. 15 Critiques, 15 Photographes*, Créatis, 1982, p.104.

²⁸⁴ Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La photographie. Histoire. Technique. Art. Presse*. Paris : Larousse, 2008, p. 142.

²⁸⁵ « Still ! »

²⁸⁶ Interview du photographe publiée en intégralité dans *LIFE Photographers: What They Saw*, Bullfinch Press book, 1998. Aussi disponible (en ligne) sur La Lettre de la Photographie, http://lalettredephotographie.com/entries/5573/life-carl-mydans-hollywood?lang=fr&utm_source=La+Lettre+de+la+Photographie+List&utm_campaign=8ddc40e98f-La_Lettre_de_la_Photographie_09_02_2012&utm_medium=email.09/02/12, consulté le 09/02/12.

Parce que l'utilisation de l'appareil petit format induit un autre type de photographies, moins posées qu'à l'ordinaire de l'époque, les célébrités s'inquiètent de l'image que la presse va faire circuler. Ce témoignage et les réactions d'inquiétudes qui y sont décrites indiquent à la fois le changement dans la pratique photographique qui est en train d'avoir lieu dans les années 1930, mais aussi le soupçon qui plane sur cette nouvelle pratique de la photographie insufflée par l'appareil petit format. Ce dispositif photographique fait apparaître à la fois le photoreporter, photographe reconnu et acclamée de l'histoire de la photographie, et le photographe paparazzi, individu mis au banc de cette même histoire.

Dans la fiction, l'apparition de l'appareil petit format désigne d'emblée un nouveau type de photographe et une nouvelle manière de positionner le personnage photographe vis-à-vis des autres personnages. La première apparition que nous avons pu relever a lieu dans *Picture Snatcher* de Lloyd Bacon, en 1933²⁸⁷. Le récit du film est construit autour de Danny Kean (James Cagney), gangster fraîchement sorti de prison qui veut se racheter une conduite en devenant reporter-photographe. Afin de faire ses preuves, il part à la recherche du scoop impossible : prendre une photographie de la première exécution à la chaise électrique d'une meurtrière américaine. Pour ce faire, il attache un appareil petit format autour de sa cheville, relié à la main du photographe par un système de déclencheur qui lui permet de prendre la scène en photo tout en restant assis (cf. fig. 58-59 ci-dessous). Fort du succès de son dispositif, il court à la rédaction de son journal, *The Graphic News*, pour apporter la photo qui fera « doubler » les ventes, selon les propos fébriles du patron du journal (Robert Barrat).

²⁸⁷ Ce film n'intègre pas notre corpus de films principaux à l'étude car le personnage ne remplit pas tous les critères désignant le photographe paparazzi (son sujet n'est jamais célèbre). Toutefois, nous y ferons référence à plusieurs reprises tant la représentation qu'il propose de la pratique du vol de l'image nous informe sur l'imaginaire du voleur d'images.



Fig. 58, 59. Captures d'images. *Picture Snatcher*, Lloyd Bacon, 1933

Ici à nouveau, l'utilisation de l'appareil photo correspond au climax du film, le moment où le sort du personnage est en jeu. À en croire cette représentation, l'appareil petit format est l'outil idéal et nécessaire au voleur d'image. L'appareil utilisé est un appareil Leica. Développé par Oskar Barnack en 1914 mais mis sur le marché seulement en 1925²⁸⁸, cet appareil deviendra l'un des symboles forts du photoreporter de guerre. Pour autant, en 1938, autrement dit près de quinze ans après, le photoreporter apparaît encore au cinéma dans *Too hot to handle*, de Jack Conway, avec un appareil encombrant sur trépied. En 1954, c'est un appareil à plaques qu'Alfred Hitchcock montre en miettes dans la chambre de Jefferies (James Stewart), dans *Rear Window*, pour signifier le professionnalisme du personnage. Pourtant, depuis 1936, Robert Capa - et bien d'autres - photographient les guerres avec le Leica. Cet écart entre la représentation et le réel permet de poser l'hypothèse d'une fiction qui, à travers l'appareil photo qu'elle met entre les mains de son personnage photographe, procède à une hiérarchie dans les pratiques photographiques. Parce que le photoreportage est une pratique noble de la photographie, le personnage se doit d'employer, de même, un matériel noble. Au contraire, le personnage de *Picture Snatcher* n'est pas un véritable photoreporter, il n'est qu'un gangster reconverti, un voleur d'image, un « picture snatcher »²⁸⁹. C'est pourquoi la fiction place entre ses mains un appareil petit format, synonyme de vol et d'indiscrétion.

Comment Lloyd Bacon, dans *Picture Snatcher* (1933), a-t-il pu élaborer une telle histoire ? Quelles sont ses sources ? En fait, la réponse se trouve dans l'actualité de

²⁸⁸ Informations tirées du site officiel *Leica*, disponible (en ligne) sur http://fr.leica-camera.com/culture/history/oskar_barnack/. Mis à jour en 2012, consulté le 26/02/12.

²⁸⁹ « To snatch » signifie à la fois attraper, prendre, arracher, voler. A « picture snatcher » est donc un photographe qui dérobe l'image à son sujet, un voleur d'images. Dictionnaire multilingue *Wordreference*, disponible (en ligne) sur <http://www.wordreference.com>. Consulté le 26/02/12.

l'époque, quelques années auparavant. Le 12 janvier 1928, Ruth Snyder traverse les couloirs de la prison de Sing-Sing en direction de la chaise électrique. Depuis 1899, date à laquelle les modalités de l'exécution changent de la corde à la chaise électrique, Snyder n'est pas la première à mourir sur la chaise électrique, mais la première à apparaître en première page d'un journal²⁹⁰ – l'image est considérée comme la photographie de tabloïd la plus connue de la décennie²⁹¹. On trouve, sur le site du journal *Daily News* et sur *History Wired*, des photographies représentant le dispositif utilisé par Tom Howard, le photographe entré dans « l'Histoire de la Presse » grâce à ce vol d'image magistral et sensationnaliste.



Fig. 60. Tom Howard's ankle camera²⁹² Fig. 61« L'appareil de Tom Howard attaché à sa cheville ». ²⁹³

Le texte qui accompagne l'image de l'appareil photo, sur le site internet *History Wired*, décrit les faits en ces termes :

Le photoreporter (« news reporter ») Tom Howard a fixé cet appareil à sa cheville pour capturer [littéralement] une photographie de la première femme américaine, Ruth Snyder, à être électrocutée. Cela s'est déroulé dans la prison de Sing Sing, à New York, le 12 janvier 1928. Bien que les photographes se soient vu interdire l'accès à l'électrocution, le journal new-yorkais le *Daily News* savaient que

²⁹⁰ Sept femmes ont été condamnées à mort avant Ruth Snyder. Cinq d'entre elles ont été pendues, deux sont mortes sur la chaise électrique. *New-York Times*, disponible (en ligne) sur <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB0814FE3F5C177A93C1A8178AD85F4C8285F9&scp=8&sq=ruth+snyder&st=p>. Consulté le 30/08/12.

²⁹¹ *The power of the front cover*, Disponible (en ligne) sur <http://thepowerofthefrontcover.wordpress.com/1928/01/13/1928-dead-new-york-daily-news/>. Consulté le 30/08/12.

²⁹² *History Wired*, disponible (en ligne) sur <http://historywired.si.edu/object.cfm?ID=472>. Mis à jour en 2012, consulté le 2/02/12.

²⁹³ *NY Daily News Pix*. Disponible (en ligne) sur <http://www.nydailynewspix.com/sales/searchResults.php?lbox=393670&page=2&caption=Crime%20Gallery>. Consulté le 2/02/12.

Howard, basé à Chicago, serait inconnu de la police locale et du personnel de la prison. Pour l'occasion, Howard modifia son appareil à plaques miniature afin de pouvoir l'entourer autour de sa cheville et fabriqua un système de déclencheur qu'il pouvait faire remonter le long de sa jambe. Autorisé à assister à l'exécution en tant que témoin, Howard attendit le moment propice, remonta sa jambe de pantalon, mis la main à sa poche pour actionner le déclencheur ... et entra dans l'Histoire de la Presse.²⁹⁴

Des années plus tard, la rhétorique de ce texte et les faits qu'il décrit alimente l'image d'un individu courageux, inventif et prêt à tout pour accomplir sa mission photographique. Un terreau fertile pour le cinéma de fiction. L'appareil photo est l'outil qui rend possible la victoire du personnage²⁹⁵, mais aussi celui qui l'inscrit dans une pratique spécifique de la photographie : loin des ateliers ou des studios et à l'affût de l'événement, il trompe son monde sur le terrain des actualités pour pouvoir décrocher l'image.

2. Hiérarchie des pratiques photographiques

Le film de Bacon est le lieu d'un véritable discours sur les hiérarchies entre les pratiques photographiques et journalistiques. Lors d'une séquence située dans le dernier quart du film, les policiers rejoignent Danny Kean, le « picture snatcher », sur la scène du crime. Tandis que le photographe redore le blason de son futur beau-père en lui cédant les lauriers de l'affaire, – pour Danny, l'opération était aussi professionnelle que personnelle – deux photographes armés d'appareils grand format et flash à magnésium interviennent pour immortaliser l'instant (fig. 62, gauche cadre).

²⁹⁴ « News photographer Tom Howard used this ankle-mounted camera to capture a picture of the first American woman, Ruth Snyder, ever to be electrocuted. It happened at Sing Sing Prison in New York on January 12, 1928. Although photographers were barred from the electrocution, the New York "Daily News" knew the Chicago-based Howard would be unknown to the local police and prison officials. For the occasion, Howard modified his miniature plate camera to fit secretly around his ankle, and then rigged a long shutter release to go up his pant leg. Allowed in as one of the witnesses to the electrocution, Howard waited for the right moment, lifted his pant leg, reached into his pocket to release the shutter--and made news photography history » *History Wired*, disponible (en ligne) sur <http://historywired.si.edu/object.cfm?ID=472>. Mis à jour en 2012, consulté le 2/02/12.

²⁹⁵ Le peu de sources existantes sur cette affaire donnent des explications relativement floues et paradoxales sur le devenir du photographe après la publication de cette image : d'un côté, l'état de New-York aurait menacé de poursuivre le photographe en justice (ainsi que le *Daily News*), et de l'autre, Tom Howard aurait gagné en popularité et se serait vu proposer de prendre la tête du service photographique de la Maison Blanche des Etats-Unis. Nous verrons dans la suite de notre étude que ce paradoxe est une caractéristique constitutive du personnage du paparazzi : selon les circonstances, il est à la fois blâmé et courtoisé. Sur Tom Howard, voir les sites internet *Hérésie*, disponible (en ligne) sur http://www.heresie.com/ruth_snyder, consulté le 2/02/12, et *Iconic Photos*, disponible (en ligne) sur <http://iconicphotos.wordpress.com/2009/05/13/an-execution-at-sing-sing/>, consulté le 2/02/12.



Fig. 62. Capture d'écran. *Picture Snatcher*, Lloyd Bacon, 1933

L'arrestation fera les couvertures des journaux du lendemain, la photographie officielle prise lors de cette scène à l'appui. Toutefois, ce qui permettra véritablement à Danny de ré-accéder à sa bien-aimée – il ne s'agit pas tant de conquête que d'un accès autorisé ou non par le père – c'est la publication de l'« inside story », rendue possible grâce à l'existence des deux photographies que Danny a pu capturer avec son petit format avant et pendant la fusillade.

McLean : Et bien Danny, tous les journalistes de la ville connaissent l'histoire maintenant.

Danny : Ouais. Pas de chance que les flics aient débarqué. Juste au moment où l'affaire était dans le sac ! Bien sûr, on pourrait leur donner la vraie version des faits, comment Jerry The Mug a utilisé sa femme et ses deux enfants comme bouclier, comment il m'a donné un pistolet, et comment il a essayé de me forcer à l'aider à s'échapper. Mais c'est une autre histoire...

McLean : C'est une super histoire ! La meilleure histoire de l'année vue de l'intérieur, à une chose près...

Danny : Laquelle ?

McLean : Comment peux-tu le prouver ?! Tout le monde dira que c'est juste un fantasme de journaliste de plus.

Danny : Tu veux dire que si je peux le prouver, ça vaudrait quand même quelque chose ? Même si tous les journaux de la ville ont l'autre version ?

McLean : Bien sûr ! Une histoire de l'intérieur est toujours meilleure qu'un scoop, quoi qu'il arrive...

Danny : Et bien... je l'ai !

McLean : Qu'est-ce que tu veux dire ?!

Danny : Ben oui, ici ! Trois photos de Jerry The Mug avant et après !

McLean : Tu veux dire que t'as des photos de lui en train de tirer dans l'appartement ?

Danny : Pendant qu'il se faisait canarder dans le dos par les flics... mais seul un torchon comme le *Graphic News* publierait un truc pareil.

McLean : Ne sois pas bête! C'est une photo que n'importe quel journal publierait le jour même ! La photo du meurtre d'un escroc !

Danny : Tu crois vraiment ?!

McLean : Viens ! Pas un mot de plus, prenons un taxi ! ²⁹⁶

Dans ce dialogue, tout est fait pour que le spectateur se sente aux côtés de Danny dans son apprentissage du système médiatique, de la même manière qu'il a été « témoin »²⁹⁷ à ses côtés des faits lors de la fusillade. Comme lui et contrairement à McLean, le spectateur sait ce qu'il s'est véritablement passé lors de cette fusillade, car *il a vu les images*. En effet, les trois photographies que Jerry a prises avec son appareil petit format permettent de faire éclater au grand jour ce que le spectateur sait déjà grâce aux images cinématographiques. En outre, la mise en scène insiste sur l'efficacité du dispositif et sur la dextérité du photographe en montrant Danny photographiant son sujet à son insu alors même qu'il se trouve en face et à quelques mètres de lui.

²⁹⁶ « *Mc Lean* : Well Danny, every newspaper in town's got the story now. *Danny* : Yeah. Just our luck to have the cops bust in. Just when we have everything in a bag. Of course, we could give them the real inside story about Jerry The Mug trying to use wife and two kids as a shield, how he threw a gun on me, tried to force me to help shoot his way out. But that's just another story... *Mc Lean* : It's a great story ! The greatest inside story of the year except for one thing... *Danny* : What that ? *Mc Lean* : How can you prove it ?! Everyone will say it's just another reporter's pipe dream. *Danny* : You mean that if I can prove it it would still be news ? Even if every other paper in town had it ? *Mc Lean* : Of course ! An inside story is always better than a scoop anyhow. *Danny* : Well... I got it !! *Mc Lean* : What do you mean ? *Danny, sortant son appareil petit format de sa poche de veste* : Sure, right here ! Three photographs of Jerry The Mug before and after ! *Mc Lean* : You mean you've got a picture of him shooting out there ? *Danny* : As they gave it to him through the back !... but only a rag like the *Graphic News* would print something like that. *Mc Lean* : Don't be silly ! That's a picture every newspaper in town will be running this afternoon! The picture of the killing of a rat ! *Danny* : You mean it ?! *Mc Lean* : Come on ! Don't say another word, let's grab a cab ! »

²⁹⁷ Il ne s'agit pas tant d'identification que d'accompagnement et de témoignage de la part du spectateur, comme l'expliquent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans le chapitre intitulé « S'identifier aux personnages », dans *La Leçon de vie du cinéma hollywoodien*, Paris : Vrin, 2008. p.42-43.

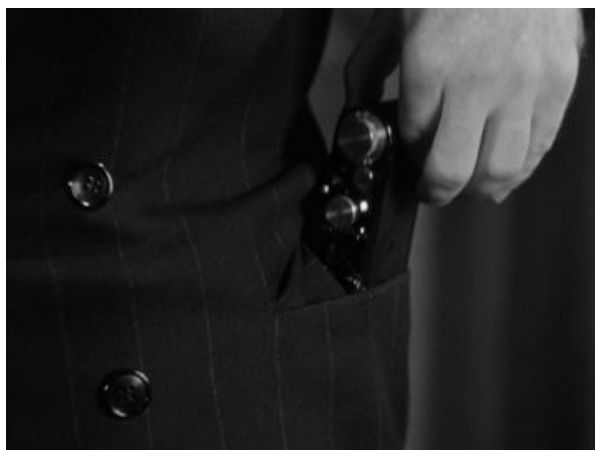


Fig. 63, 64, 65, 66, 67 (de haut en bas). Captures d'écran. *Picture Snatcher*, Lloyd Bacon, 1933

Les trois photos qui résultent de ce dispositif constituent la clef du succès du personnage mais aussi de la vérité. Là où les photographes – ceux équipés de grand format – permettait la publication du « scoop » qui s'étale dans tous les journaux respectables, Danny, le « picture snatcher » armé de son appareil petit format (fig.63, 64, 67), permet de faire connaître l'« inside story », autrement dit les images de coulisses qui seront de plus en plus prisées et utilisées par l'industrie médiatique (fig.65, 66).

L'ironie de la scène réside dans l'absurdité de la situation dans laquelle se trouvent les deux personnages. Le dernier tiers du film travaille à montrer comment Danny et Mc Lean tentent résolument de gravir les échelons de l'industrie médiatique – pour des raisons personnelles pour le premier et par éthique du journalisme pour le second. Ce dialogue indique que c'est en appliquant les mêmes techniques photographiques qu'au *Graphic News* que Danny parvient à être embauchés au *Daily Record* : il utilise le même appareil photo, avec la même adresse et ment tout aussi bien à ses sujets. Que dire de cette représentation ? Que les catégories, les « distinctions »²⁹⁸, que l'industrie médiatique s'efforce de créer au sein du journalisme ne sont pas si étanches qu'elles le proclament. Le *Daily News*, journal qui a embauché Tom Howard en 1928 pour aller décrocher la photographie de Ruth Snyder, pourrait être la contraction du *Daily Record* et du *Graphic News*, les deux titres se fondant en un seul. La presse dite « respectable » puise impunément dans les ressources et les techniques de la presse à scandale, contrairement à ce qu'annonce solennellement un étudiant en journalisme à l'entrée du *Graphic News* : « tout ce que vous verrez ici correspond exactement à ce qu'il ne faut pas faire dans le journalisme »²⁹⁹. Quelle différence y a-t-il entre les photographies volées de la prison et celle de Jerry The Mug ? Il s'agit dans les deux cas d'une mort photographiée en direct et perpétrée par l'autorité. La différence, c'est que dans la première, le photographe va à l'encontre de l'autorité en volant la photographie de l'exécution – le directeur de la prison l'avait formellement interdit –, tandis que dans le second cas, le photographe va au contraire dans le sens de l'autorité, allant jusqu'à glorifier au passage un membre de la police. Autrement dit, n'est scandaleux que ce que les pouvoirs publics (et politiques) décrètent comme tels, en fonction de leur implication. Une telle hypothèse de lecture permet d'entrevoir, déjà, quels peuvent être les enjeux d'un personnage voleur d'images dans un récit qui met en scène des pouvoirs politiques et médiatiques. Certaines conjonctures – et certains sujets – sont donc socialement plus profitables que d'autres pour le photographe, et l'intérêt de la presse « respectable » pour les images volées s'accroît aussi vite que le temps qui s'écoule entre les deux photographies du film de Bacon.

Nous retrouvons un discours à peu près similaire trois ans plus tard dans *Fury* de Fritz Lang (1936). Un homme, durant le procès qui oppose Joe Wilson (Spencer Tracy) à ses lyncheurs, se lève derrière l'avocat de la défense et prend une photographie de la scène.

²⁹⁸ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris : Minuit, 1979.

²⁹⁹ « The thing you will see here are the things in journalism not to do ».

Aussitôt fait, il se rassoit et l'audience du film n'en saura pas plus sur ce personnage. Si la rapidité et la discrétion de cette apparition auraient pu nous la faire oublier, elle est en fait d'autant plus intéressante et signifiante pour les mêmes raisons. Lors des trois secondes que dure son apparition, l'appareil semble surgir de nulle part, une seule fois dans le récit, et entre les mains d'un personnage anonyme (fig.68).



Fig.68. Capture d'écran, *Fury*, Fritz Lang, 1936

Petit et discret, l'appareil se confond autant avec le personnage que ce dernier se fond dans l'arrière-plan. L'appareil et le photographe forment une masse compacte qui semble fonctionner de manière autonome par rapport au reste du récit et des autres personnages. Dans une telle représentation, l'acte photographique est dépeint comme pouvant surgir de n'importe où, à l'insu du sujet, et ce grâce à la taille remarquablement discrète de l'appareil. Au regard de la pratique photographique – le vol de l'image dans un tribunal – et de l'apparence soignée du personnage – il porte un costume –, l'acte photographique indiscret rappelle la pratique d'Erich Salomon (voir chapitre 1). Voir que le type de pratique de ce photographe est repris dans la fiction de manière à peu près contemporaine permet de poser l'hypothèse d'une fiction qui alimente effectivement ses récits à partir de la vie apparemment trépidante de certains photoreporters à la pratique indiscrete.

Ce qui importe surtout dans *Fury*, c'est de voir que comme dans le film de Bacon, l'utilisation de l'appareil petit format est à mettre en regard de deux autres pratiques de l'image qui apparaissent dans le film : celle de la photographie de presse « classique », représentant des photographes armés d'appareils Speed Graphic (fig. 69) et celle des « Newsreel », autrement dit des reportages d'actualités filmés (fig.70).



Fig. 69, 70. Captures d'écran. *Fury*, Fritz Lang, 1936.

À nouveau, la forme que prend cette représentation assimile l'appareil petit format à une pratique non-officielle de la photographie : surprenant, presque improvisé, l'acte photographique est rapide et disparaît aussi vite qu'il est apparu, contrairement aux deux autres pratiques qui perturbent la scène (fig. 69) ou occupent toute une séquence du récit (fig. 70). La première passe quasiment inaperçue, tandis que les deux autres s'imposent.

Revenir en particulier sur *Picture Snatcher* et *Fury* a permis de mettre en exergue les pratiques liées à l'apparition du dispositif photographique de petit format, et en particulier aux modèles Leica et Ermanox. Si les photographes des années 1930 sont de plus en plus nombreux à se saisir de ces nouveaux dispositifs pour proposer une « nouvelle vision »³⁰⁰ du monde, dans la fiction, son utilisation est liée au vol de l'image. Voler l'image de quelqu'un n'est pas un critère suffisant pour faire du personnage un photographe paparazzi. Toutefois, l'appareil petit format semble désigner, à l'écran, un reporter peu scrupuleux qui profite d'un dispositif petit et léger pour répondre à la demande de la presse.

Dans le cadre de notre étude, nous relevons deux autres occurrences dans le cinéma de fiction occidental qui présentent un personnage photographe doté d'un appareil petit format avant *La Dolce Vita* (1960) : *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940) et *Roman Holiday* (William Wyler, 1953). Dans les deux cas, non seulement le personnage utilise un appareil petit format, mais il est à l'affût de l'image d'une personnalité célèbre pour pouvoir en tirer profit dans une publication dans la presse³⁰¹. Les analyses successives

³⁰⁰ La « Nouvelle Vision » est un mouvement photographique qui se développe entre les 1920 et les années 1930. Voir Michel Frizot, *La Nouvelle Histoire de la Photographie*, Op.Cit. p.457-475.

³⁰¹ Nous trouvons également un appareil miniature dans *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958). De manière assez intéressante, aucun personnage du film ne lui est précisément associé. L'objet fonctionne de

de *Picture Snatcher* (1933) et *Fury* (1936) permettent de supposer que dans les fictions réalisées avant *La Dolce Vita* (1960), la représentation de l'appareil petit format est associée à une pratique de la photographie indiscreète qui est constitutive de la pratique paparazzi. Pourtant, dans *La Dolce Vita*, Paparazzo n'est pas équipé d'un tel dispositif mais d'appareils Rolleiflex. Nous proposons à présent de voir ce qui se joue dans la représentation qui a donné le nom de baptême à cette pratique photographique.

b. Le cas de *La Dolce Vita* : un personnage photographe professionnel

Dans la *Dolce Vita* (Fellini, 1960), un certain nombre de photographes apparaissent avec des petits formats (fig.71), notamment dans la scène de l'arrivée de Sylvia sur le tarmac de l'aéroport de Rome, devenue depuis l'emblème d'une profession naissante.



Fig. 71. Capture d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Toutefois, Paparazzo et les trois photographes qui l'accompagnent régulièrement au cours du film utilisent tous des Rolleiflex. Nous remarquons que ce sont eux qui reviennent

façon autonome comme symbole de l'espionnage. Encore une fois, l'appareil est au centre du récit et indique une pratique indiscreète de la photographie.

le plus souvent au cours du film, et en particulier Paparazzo, qui devient une sorte de symbole de la profession, la baptisant de son nom (fig. 72).



Fig.72. Capture d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Comment expliquer un tel parti pris de représentation de la pratique photographique ? Que dit-il du discours de Fellini sur la place de cette pratique paparazzi ?

1. Contours historiques

Afin de bien saisir la transition qui se joue dans le tournant des années 1960, il est nécessaire de comprendre le contexte historique photographique de l'époque. Ce moment marque une nouvelle étape dans l'Histoire de la photographie avec l'arrivée du nouvel appareil Kodak Instamatic. Comme à la fin du XIX^{ème} siècle, l'entreprise d'Eastman est porteuse de changements économiques et sociaux pour la pratique de la photographie³⁰². Après la seconde guerre mondiale, la population française peut enfin véritablement profiter des congés payés instaurés en 1936. La photographie devient véritablement un loisir. Si les photoreporters de guerre se servent toujours de leurs petits formats, les photographes « artistes » ont tendance, quant à eux, à revenir aux appareils à plaque, recherchant la finesse du grain, une esthétique singulière et un rapport au sujet différent, comme par exemple Diane Arbus qui, après avoir pris son envol avec un format 24x36, s'empare du

³⁰² Pierre Bourdieu analyse l'impacte de l'apparition de l'Instamatic sur les enjeux sociaux de la photographie dans Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, Paris : Minuit, 1965.

format carré autour de 1962 et en fait une particularité de son oeuvre³⁰³. Chez les photoreporters (ou photojournalistes), les différents dispositifs trahissent deux générations qui se côtoient. G.S. Zimbel, « jeune photographe freelance » en 1954, rapporte, en racontant une scène du « tournage »³⁰⁴ de *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder, 1955) que

Deux générations de photographes allaient rivaliser. Les jeunes travailleraient au 35 millimètres (Leica, Canon, Contax...) cadrant le sujet directement dans le viseur collé à leur œil. Les anciens, eux, auraient le visage penché sur leurs prestigieux boîtiers Rolleiflex et Ikoflex qu'ils calaient sur leur ventre. "On les surnommait les photographes au nombril".³⁰⁵

Plus loin, il explique qu'

Alors que les photos d'Edward Weston et de la génération précédente étaient ultra-méticuleuses et soignées, les jeunes loups de New-York "cherchaient un moyen de faire une photographie emplie d'instantané et de vitesse".³⁰⁶

Deux générations, au coude à coude, avec des modalités qui leur sont propres, participent à l'émergence d'un nouveau journalisme qui va peu à peu privilégier « le choc des photos » au « poids des mots »³⁰⁷. Toutefois, nous avons vu que la représentation de l'appareil petit format connotait une pratique photographique proche de l'amateurisme. Pour représenter le photographe qui accompagne le journaliste Marcello dans l'exploration de la décadence de Rome, Fellini prend le parti du réalisme et construit un personnage photographe rattaché au corps journalistique. Si les sujets auxquels il s'attaque révèlent la débauche, la pratique photographique représentée est professionnelle au point d'évacuer le scandale photographique que constitue la pratique paparazzi.

2. Le parti-pris du réalisme

Que dire de Paparazzo, dans *La Dolce Vita*, et de ses appareils Rolleiflex ? Karen Pinkus, dans son ouvrage sur l'affaire Montesi en Italie, dit que

³⁰³ Elisabeth Sussman et Doon Arbus, *Diane Arbus, une chronologie*, Paris : Jeu de Paume/La Martinière, 2011, p.35.

³⁰⁴ « Feingersh, Zimbel, Winogrand et tous les photographes de New-York avaient été officiellement invités à assister au tournage d'une séquence mais ce n'était qu'un leurre. Marilyn ne jouait pas, elle posait. Wilder faisait semblant de la diriger, les cameraman faisaient semblant de la filmer... ». Adrian Gombeaud, *Une blonde à Manhattan*, Monaco : Le Rocher, 2011, p.50.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.18.

³⁰⁶ *Ibid.*, p33. Gombaud cite Jane Livingstone, *The New-York School. Photographs 1936-1963*, Stewart, Tabori & Chang, 1992, p240.

³⁰⁷ Reprise du slogan de *Paris-Match*, dès son apparition en 1949 : « Le poids des mots, le choc des photos ».

La plupart des appareils photo utilisés par les photographes des années 1950 étaient plutôt imposants, avec un flash démontable fixé sur le côté de l'objectif. Bien que les appareils Reflex (SLR) furent développés au XIX^{ème} siècle, ils étaient lourds, relativement fragiles, et supposaient l'utilisation de pellicule 35 mm (petit format). Ces appareils n'avaient pas la faveur des professionnels qui considéraient qu'il était préférable d'utiliser des négatifs plus grands. En revanche, les appareils à double objectif, utilisant de larges formats de négatifs, permettaient aux paparazzi de photographier depuis des angles de vue incongrus, de tenir l'appareil au ras du sol, et même de faire croire qu'ils photographiaient dans d'autres directions. Aussi, dans la plupart des cas, l'objectif est dissocié du viseur, et les paparazzi acharnés étaient connus pour coller des timbres postaux sur les objectifs de leurs concurrents, qui ne réalisaient pas que leur prise de vue avait été empêchée avant qu'ils ne développent leur pellicule !³⁰⁸

La préférence des photographes pour les appareils de type Rolleiflex (« twin lens camera ») s'explique donc principalement par la taille des négatifs et par toutes les possibilités offertes par un dispositif léger et maniable bien que composé de deux éléments (le boîtier et le flash).

Pour Diego Mormorio,

Dans l'activité du paparazzo, la technique se trouve tout entière dans le reflex bi-objectif du Rollei : le Rolleiflex, ou le plus économique Rolleicord. Un robuste appareil de format moyen, auquel était relié l'immanquable et volumineux flash Braun, un peu lent à recharger et avec un lourd accumulateur au plomb, que l'on portait en bandouillère.³⁰⁹

Ce qui prime n'est donc pas la maniabilité de l'appareil photo, mais bien sa robustesse et la possibilité d'y associer un puissant flash. En ce qui concerne le film de Fellini, plusieurs raisons pourraient expliquer le choix de cet appareil : d'abord, nous l'avons vu, Fellini s'est beaucoup inspiré des photographes de la fin des années 1950 lorsqu'il écrivait *La Dolce Vita*, or ceux-là, à cette époque, utilisent encore des Rolleiflex pour la majorité d'entre eux, comme le montre cette photographie de groupe (fig. 73).

³⁰⁸ « Most of the cameras used by the photographers in the 1950s were rather large, with a separate flash unit housed to the side of the lens. Although single-lens-reflex cameras were actually developed in the nineteenth century, they were heavy, prone to breaking, and used 35 mm film (small format). SLR cameras were not favored by professionals, who considered larger negatives to be preferable. Instead, twin lens cameras, utilizing large format roll film, allowed the paparazzi to snap at odd angles, to hold the camera low to the ground, or even to engage in tricks to make it appear they were shooting in other direction. In most cases, then, the lens is disjoined from the viewfinder, and aggressive paparazzi were known to place postage stamps over the lenses of their competitors, who might not realize their shots had been blocked until they went to develop their film ! » Karen Pinkus. *The Montesi Scandal : The death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*. Chicago : The University of Chicago Press, 2003, p.86.

³⁰⁹ Diego Mormorio, *op.cit.*, p.26.



Fig. 73 Photographe inconnu. Tazio au centre d'un groupe de reporters photographes devant le Quirinal, 1955³¹⁰.

C'est donc probablement par fidélité à son environnement que Fellini a choisi de placer le Rolleiflex entre les mains de ses personnages photographes. Ensuite, le Rolleiflex est plus photogénique qu'un petit format, plus reconnaissable dans les nombreux plans d'ensemble qui composent le film. Toutefois, au regard du contexte historique, il est permis de supposer qu'en choisissant de mettre un appareil Rolleiflex entre les mains de Papparazzo plutôt qu'un petit format, Fellini a aussi voulu dire ceci : ces photographes ne sont pas des photographes amateurs, ce sont des professionnels de la photographie, comme l'explique Pinkus lorsqu'elle dit que « les professionnels (...) préféraient les grands négatifs ». D'une certaine façon, c'était une manière de donner de l'importance et de rendre « sérieuse » cette pratique de la photographie qui, si elle n'est pas « naissante » en 1960, a pris un véritable essor en sachant répondre à la demande des journaux à scandales fraîchement créés comme *Paese Sera* en Italie (1949), *Paris Match* en France (1949) ou encore *Confidential* aux Etats-Unis (1952). Si Fellini ne la représente pas pour autant comme une pratique tout à fait respectable, il semble prendre acte d'un contexte dans

³¹⁰ Photographie publiée dans Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita*, op.cit., p.20.

lequel cette pratique de la photo « indiscreète », « volée », ne peut plus être ignorée. En équipant Papparazzo et ses complices d'appareils jusque-là réservés aux photographes « professionnels » dans la fiction, Fellini officialise l'appartenance des photographes chasseurs d'image au monde de la presse et en fait un personnage « considérable ». La même hypothèse peut être formulée à l'endroit du personnage photographe de *Deux hommes dans Manhattan*, de Jean-Pierre Melville (1959). Bien que Pierre Delmas (Pierre Grasset), le personnage, soit « un alcoolique tristement célèbre et cynique »³¹¹, clairement désigné comme appartenant aux bas-fonds new-yorkais et aux coulisses du photojournalisme, il n'en reste pas moins qu'il est un professionnel qui travaille, même indirectement, pour l'AFP. Aussi est-il équipé d'appareils Speed-graphic et Rolleiflex, autrement dit des appareils moyen format à la taille imposante.

La Dolce Vita n'est pas le premier film de fiction à représenter un photographe voleur d'images maniant plusieurs formats d'appareil photo – d'après notre étude, il s'agirait de *Roman Holiday* (1953). L'on remarque déjà dans ce film que la mission photographique détermine l'usage de dispositifs photographiques spécifiques. William Wyler consacre une séquence, au début de son film, à la facette « photographe de mode » du personnage d'Irving. Montré au travail dans son appartement transformé en studio pour l'occasion, il fait face à une jeune fille à moitié dénudée.



Fig. 74, 75. Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953

En représentant un photographe blaguant et flirtant, cette séquence est dominée par une sorte de légèreté qui est spécifique à la partie qui précède l'engagement du personnage dans la mission paparazzi (fig.74-75). Travaillant chez lui, dans un contexte « chaleureux », le photographe de mode apparaît comme un personnage joyeux et décontracté. Sur ce point, la représentation de Wyler est très différente de celle que fera

³¹¹ Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : « An American in Paris »*, op.cit., p.116.

Michelangelo Antonioni dans *Blow-up* (1966), dans une scène devenue fameuse qui montre le personnage du photographe (David Hemmings) dévorant un sujet féminin, dans son appartement/studio de photographe, à coups de déclics d'appareil photo. Chez Wyler, le photographe de mode est un personnage séduisant et désinvolte qui contraste radicalement avec le personnage paparazzi qu'il décrit dans la suite du film, intrépide et absolument engagé dans son reportage. En cela, la mission paparazzi est un élément déterminant et constitutif du personnage filmique. À l'écran, le lancement de la mission paparazienne est le signe d'une prise en main d'un dispositif photographique qui permettra le vol des photos de la princesse. Une fois la machine adéquate empoignée, l'individu devenu photographe transforme la situation en train de se dérouler devant lui en *scène*.

Les films de Wyler et Fellini sont envisagés comme des indicateurs d'une tendance qui commence dans les années 1950-1960 et qui ne cessera de se développer par la suite – l'utilisation de multiples formats d'appareils photo par les photographes voleurs d'images. Le film de Fellini, bien qu'il « folklorise »³¹² le paparazzi, affirme leur appartenance au corps journalistique et donc professionnel.

Revenir sur une partie de l'Histoire des dispositifs photographiques a permis de comprendre la manière dont ceux-là influent sur la représentation du photographe à l'écran et participent d'une distinction entre les pratiques photographiques. À l'écran, l'utilisation du Rolleiflex vient se placer en concurrence de celle des petits formats, tels que le Leica, l'Ermanox puis l'Instamatic de chez Kodak, de leur diffusion et de leur démocratisation. Le premier est le représentant d'un photographe respectable appartenant au corps journalistique tandis que le second tient lieu d'un praticien indiscret plus proche de l'amateur que du professionnel. Le fait que Fellini choisisse de représenter ses photographes armés de Rolleiflex peut être interprété comme le symptôme de l'invasion des voleurs d'images dans le journalisme « sérieux », comme le pressentait déjà Lloyd Bacon dans *Picture Snatcher* (1933)³¹³.

³¹² François Cheval, *op.cit.*, p.5.

³¹³ Le film présente de nombreux passages dans lesquels les personnages mettent en concurrence le « bon » journaliste du « mauvais », le second étant représenté par le voleur d'image (James Cagney)... ou par les femmes (Pat Nolan). Dans le cadre d'une autre réflexion, une étude sur la représentation genrée du journalisme dans le film de Bacon mériterait d'être menée.

c. Le « vrai » contre le « faux » photographe. Photoreporter VS Paparazzi, une distinction explicite

Si l'analyse de la représentation des appareils photographiques permet de poser l'hypothèse d'une hiérarchisation des pratiques photographiques dans la fiction, le récit rend parfois explicite cette hiérarchisation aux dépend du photographe paparazzi. À partir de la fin des années 1990, la fiction est le lieu de la construction d'un discours anti-paparazzi, auquel la production prend plus ou moins part. Prendre connaissance des accusations portées à l'encontre des photographes paparazzi permet de bien comprendre le processus de dénigrement général du personnage dont notre seconde partie fera l'analyse.

1. « T'es photographe ? »

Lors d'un entretien, le photographe paparazzi Pascal Rostain procède à une hiérarchie dans sa présentation professionnelle. Il dit qu'il est « avant tout journaliste – [il a] une carte de presse –, photographe, puis paparazzi »³¹⁴. Envisagé de cette manière, le paparazzi est une sous-catégorie de celle de « photographe », qui est elle-même une sous-catégorie de « journaliste ». Le statut de paparazzi arrive donc dernier sur l'échelle de la revendication sociale. Qu'en est-il de la représentation ?

Dans *Paparazzi* (1998), le réalisateur Alain Berbérien glisse dans le récit, à intervalles réguliers, des répliques assassines à l'endroit du photographe paparazzi. Alors que Michel (Lindon), le paparazzi, et Franck (Timsit), son assistant, installent et manipulent du matériel photographique de studio afin de se faire passer pour des photographes d'agence, Franck, angoissé donc *a priori* sérieux, demande à Michel :

Franck : Mais on sait pas faire des photos comme ça !

Michel : Toi non, moi si, aller, installe.

Franck [surpris] : T'es photographe ?

Si la réplique vise un effet comique, elle fait également office d'attaque en règle contre le paparazzi en questionnant son appartenance à une quelconque pratique photographique.

Dans *Delirious* (2006), la fébrilité avec laquelle le personnage paparazzi revendique constamment son appartenance à la profession photographe indique justement

³¹⁴ Entretien avec Pascal Rostain réalisé à Paris le 16 novembre 2011.

son manque d'assurance face à son statut social et la frustration qu'il ressent à ne pas être reconnu comme tel. La scène d'ouverture du film montre un photographe traitant Les de « fucking paparazzi ». Le terme « paparazzi » est véritablement utilisé et perçu comme une insulte, et le personnage s'en défend dès qu'il en a l'occasion, notamment face à Toby (« Je t'ai déjà dit ! Je ne suis pas un paparazzi, je suis un photographe professionnel ! »³¹⁵). La réplique établit d'emblée une hiérarchisation des pratiques au sein même du groupe de photographe.

2. Le reporter de guerre : le « vrai photographe »

La fin du film de Berbérien représente un personnage qui décide de suivre le droit chemin. Les indicateurs narratifs sont les suivants : d'un côté, il prévoit de se marier avec sa maîtresse, de l'autre, il décide de « prendre du recul, de faire du reportage, des trucs un peu soignés ». À comprendre : Michel arrête d'être photographe paparazzi. Si l'on revient au début du film, au moment où il est pleinement épanoui en tant que photographe paparazzi, l'on suppose que le jugement de Nicole (Nathalie Baye), la maîtresse en question, a pu influencer sa décision. Alors que Michel retrouve Nicole au restaurant, celle-ci est attablée avec un autre qu'elle qualifie de « vrai photographe », un photoreporter qui a fait « le Zaïre, Sarajevo, la Tchétchénie... ». La réplique sous-entend, non sans provocation, que le photographe paparazzi est un « faux » photographe, contrairement au photoreporter de guerre qui risque sa vie pour rapporter des photos de conflits mondiaux³¹⁶. Cette réplique est intéressante car elle met en concurrence deux pratiques de la photographie qui, nous l'avons vu, peuvent aussi être envisagées dans une dynamique de filiation si l'on considère certaines modalités de production (chapitre 1). À l'écran, le photoreporter est régulièrement représenté, sinon comme un héros, comme un martyr. En effet, les personnages photoreporters de *Underfire* (Spottiswoode, 1983), *The Killing Field* (Joffé, 1984) et *Salvador* (Stone, 1986) sont des individus volontaires mais torturés qui sombrent souvent dans l'alcoolisme ou dans la débauche à cause de leur impuissance à

³¹⁵ « I've told you, I'm not a paparazzi, I'm a licenced professional ! »

³¹⁶ Patrick Poivre d'Arvor, journaliste et présentateur « star » de la télévision française des années 1990-2000, tâche lui aussi de faire la distinction entre paparazzi et ceux qu'il appelle les « reporters-photographe », en rendant hommage à ces derniers : « Ces reporters-photographes, j'en ai souvent croisé tout au long de ma vie professionnelle, au Cambodge, en Afghanistan, au Salvador, en Haïti, en Ouganda, en Ulster, en Israël, en Afrique du Sud, en Somalie, en Bosnie, au Rwanda, au Zaïre, et en maints lieux plus paisibles. J'y ai admiré leur force tranquille, leur courage, leur indépendance d'esprit et de regard. Ce sont eux qui, avec d'autres, donnent de la noblesse à ce métier parce que, en photographiant avec le cœur, ils prennent souvent tous les risques. » Patrick Poivre d'Arvor, *Lettre ouverte aux violeurs de vie privée*, Paris : Albin Michel, 1997, p.11.

véritablement changer le monde³¹⁷. Toutefois, leur sujet photographique est en général le salut du personnage : les scènes insoutenables qu'ils capturent pardonnent n'importe quel comportement « déviant ». En revanche, le photographe paparazzi n'a pas cet alibi. Comme le dit Sophie Coignard dans un article du journal *Le Point*,

Il y aurait d'un côté le sérieux, de l'autre le crapoteux. Sauf que certains, pour arrondir leurs fins de mois, passent de l'un à l'autre, car une photo de star en situation d'adultère se vend bien plus cher que celle d'un massacre en Algérie.³¹⁸

En effet, le passage d'un statut à l'autre, relatif au choix du sujet photographié, rend poreuse la frontière qui sépare les deux photographes. Par ailleurs, les attaques verbales envers le voleur d'images apparaissent déjà en 1933, dans *Picture Snatcher* (1933). Alors que les deux personnages se disputent, Pat (Pat Nolan) s'adresse à Danny en ces termes : « Pour qui tu te prends, un reporter ? Tu es tout en bas de l'échelle du journalisme : t'es un voleur d'images. »³¹⁹ Les termes et le ton de cette réplique indiquent le mépris qu'éprouve Pat pour son interlocuteur. D'une certaine manière, la hiérarchie qu'elle utilise pour blesser Danny fait écho à celle qu'emploie Pascal Rostain, assez naturellement, pour décrire sa pratique, en 2012 : le statut de paparazzi arrive après celui de journaliste et de photographe.

3. Éclairer les causes pour comprendre les conséquences. La question du sujet photographié

Comment expliquer cette hiérarchisation des pratiques dans la fiction, à la fois dans la représentation de la pratique comme dans le discours véhiculé par le scénario ? Dans un article qui explique et retrace le mythe du photoreporter, Clément Chéroux énumère les raisons de sa constitution³²⁰. Les points communs entre les photoreporters et les paparazzi sont flagrants. Comme pour le voleur d'images, l'émergence du photoreporter a lieu « grâce à la conjonction de deux phénomènes concomitants : la simplification de l'appareillage photographique et le progrès des procédés d'impression mécanique des images ». La pratique exige le même type de dispositif photographique : « les appareils ne

³¹⁷ Il y aurait une étude très intéressante à faire sur les représentations de photographes de guerre, en particulier au début des années 1980.

³¹⁸ *Le Point*, Sophie Coignard, « Paparazzi, un jeu d'enfer », 06/09/1997. Disponible (en ligne) sur <http://www.lepoint.fr/actualites-societe/2007-01-24/paparazzi-un-jeu-d-enfer/920/0/85374>. Consulté le 08/02/2013.

³¹⁹ « What do you think you are, a reporter ? You're the lowest thing on the newspaper : a picture snatcher. »

³²⁰ Clément Chéroux, « Mythologie du photographe de guerre », dans *Voir, ne pas voir la guerre*, Paris : Somogy Editions d'Art, 2001, p.307.

doivent pas être trop encombrants, posséder des viseurs et permettre une mise au point rapide. L'objectif grand angle, qui permet d'obtenir plus d'informations et facilite la mise au point (hyperfocale) est recommandée. » Ensuite, « le photoreporter est sportif et débrouillard. Il sait se sortir des situations inextricables et doit être capable, en toutes circonstances, d'exercer son métier. » Les analyses précédentes n'ont-elles pas montré que le paparazzi était un virtuose de la technique photographique ? « Sur le terrain, la nonchalance se transforme en intrépidité. » : n'est-ce pas ici la description de l'évolution du comportement d'Irving, dans *Roman Holiday* ? « La vérité est, semble-t-il, la raison de l'intrépidité des photographes ». La vérité est désignée comme la motivation première du personnage de Lucy dans la série *Dirt* et le paparazzi exécute ses ordres. « Le photoreporter se caractérise également par un certain panache ». Une représentation comme celle de Berbérien (1998) fait du « panache » une caractéristique du paparazzi. Seulement c'est un panache subversif et insolent là où celui du photoreporter est courageux et honorable. Enfin, « l'engagement du photoreporter ne va pas non plus sans une croyance inébranlable en la pureté de sa mission », mission pour laquelle il obtient une reconnaissance générale : « Si le monde peut désormais retenir les amères leçons de la guerre et se diriger vers une ère meilleure, ce sera en grande partie grâce aux exploits héroïques des reporters de guerre. » Si la pugnacité du paparazzi dans sa mission se transforme parfois à l'écran en détermination héroïque (Don sacrifie son doigt pour décrocher un scoop dans *Dirt* dans l'épisode 3), le personnage ne reçoit jamais la reconnaissance sociale du photoreporter.

Comme l'indique Michel Frizot, la déferlante d'images qui envahit les journaux illustrés au tournant des années 1930 est en partie dû au fait que la technique photographique permet désormais de nouveaux points de vue et de nouveaux sujets :

L'introduction massive de la photographie dans les médias imprimés n'a pas été permise seulement par la mise au point de procédés de photogravures (similigravure, héliogravure). Elle est aussi la conséquence d'une faculté de production d'images qui s'est démultipliée à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, et cette inflation s'est heureusement accompagnée d'un foisonnement d'intentions, d'idées, de points de vue, de raisons de produire des images et de les montrer.³²¹

³²¹ Michel Frizot, *VU*, Paris : La Martinière, 2009, p.12.

La capture du sujet « sur le vif »³²² fait partie de ces nouvelles intentions qui caractérisent le photoreporter. Pour qualifier l'acte photographique de ces photographes ou pour ceux reconnus comme « les Humanistes », l'histoire retiendra les formules romantiques de « l'instant décisif », de « l'image à la sauvette »³²³ proposées par le photographe *inclassable* Henri Cartier-Bresson. Pour le photographe paparazzi, l'histoire retient le vol, l'image à la dérobée, arrachée. Comment expliquer ces différences lexicales ?

Au fond, la seule véritable variable entre le photoreporter et le paparazzi est le sujet photographié. Notre hypothèse est que ce sujet détermine à la fois l'échec, ou plutôt la disqualification du paparazzi dans la réalité et son succès, ou plutôt sa qualification, comme personnage de fiction. Là où la représentation d'un photographe de guerre implique de faire un film de guerre, celle d'un paparazzi implique de faire un film avec des stars. Beaucoup moins sérieux que la guerre, la célébrité est un sujet populaire qui, depuis la fin des années 1990, est surtout traité par des films de genre (comédie, thriller, drame)³²⁴. Aussi le paparazzi est-il assimilé au sujet populaire qu'est la célébrité. Or photographier un sujet célèbre implique des conditions de productions photographiques très différentes de celles du photoreporter. S'il risque parfois quelques blessures externes – un coup de sac à main est si vite arrivé – il ne risque pas les « blessures internes »³²⁵, les traumatismes durables que subissent les photoreporters à cause de ce que leur pratique les oblige à faire et à voir. Comme l'explique Clément Chéroux,

C'est plus particulièrement dans les situations extrêmes, et notamment en temps de guerre, que l'habileté du photographe est la plus louée ; nulle part ailleurs que sur le champ de bataille, il n'est en effet autant admiré pour ses prouesses.³²⁶

Ces conditions de production font du photoreporter un héros tragique voire martyr, qui se sacrifie pour une cause honorable. Si la guerre fait du photoreporter un héros des

³²² Clément Chéroux, « Mythologie du photographe de guerre », *op.cit.*, p.307.

³²³ Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*

³²⁴ On remarque que dans les années 1950-1960, la célébrité était un thème embrassé par des réalisateurs reconnus par l'industrie cinématographique et traité majoritairement comme un drame : Billy Wilder (*Sunset Boulevard*, 1950), George Cukor (*A star is born*, 1954), Robert Aldrich (*Le grand couteau*, 1955 ; *What ever happened to baby Jane ?*, 1962). À partir de la fin des années 1990, le sujet apparaît surtout dans des comédies : *Notting Hill*, Roger Michell, 1995 ; *Paparazzi*, Berbérian, 1998 ; *Paparazzi*, Parenti, 1998 ; *Podium*, Yann Moix, 2004) ou des policiers (*Paparazzi*, Abascal, 2004 ; *London Boulevard*, Monahan, 2010). En revanche, les années 2010 semblent revenir à un traitement plus grave de ce statut social, tout du moins en France : *Parlez-moi de vous*, Pierre Pinaud, 2012, *Superstar*, Xavier Giannoli, 2012.

³²⁵ Clément Chéroux, « Le mythe du photographe de guerre », *op.cit.*, p.309.

³²⁶ *Ibid.* p.307.

temps modernes, une sorte de « chevalier »³²⁷, la célébrité fait du paparazzi un antihéros. Il y a fort à parier qu'une telle mythologie résulte de ce que le paparazzi est perçu comme travaillant *contre* son sujet. Là où, sous la lumière des studios Harcourt, les acteurs ont une peau « plane, lisse, le visage poncé par la vertu, aéré par la douce lumière du studio »³²⁸, ceux capturés par l'objectif des paparazzi ont le visage déformé par la surprise ou les cris du scandale, la peau rugueuse, capitonnée et creusée par le grain épais de l'image indiscreète. Parce que le paparazzi provoque la chute des mythes des acteurs « olympiens »³²⁹ adorés, il se trouve lui-même l'objet d'une mythification à ses dépens.

En 2003, Karen Pinkus publie un ouvrage intitulé : *The Montesi Scandal : The death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*. En épigraphe, on peut lire :

Ce qui suit est basé sur une histoire vraie, aussi improbable que cela puisse paraître. Tous les noms, les faits, les dates, les chronologies et les événements ont été conservés et même documentés (dans les possibilités données à l'auteur) dans le but de protéger les ambitions cinématographiques des personnages concernés³³⁰.

La rhétorique de ce paragraphe reprend, sur le mode inversé, celle que l'on peut trouver dans certains textes qui précèdent une œuvre cinématographique – ici les noms évoqués sont réels et ne sont pas « pure coïncidence ». De la sorte, l'auteure introduit son ouvrage sur le mode cinématographique. L'auteure « raconte l'histoire de Wilma et ses personnages comme les notes d'un film non-réalisé »³³¹. Cette démarche radicale, qui est celle de raconter cette affaire sous la forme d'un mélange d'écriture scénaristique et de découpage technique scénario, place le lecteur face à l'idée de la construction d'un récit

³²⁷ *Ibid.*, p.310.

³²⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, p.688.

³²⁹ Dans son ouvrage pionnier sur l'étude des stars, Edgar Morin compare les célébrités à des dieux, et développe l'idée dans son ouvrage *L'esprit du temps*. Edgar Morin, *Les Stars*, Paris : Seuil, 1957 ; Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris : Grasset, 1962. Nathalie Heinich précise que la notion d'« Olympien » est popularisée par Violette Morin dans un article de 1963. Violette Marin, « Les Olympiens », dans *Communications*, 2, 2, p.105-121, cité par Nathalie Heinich « La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones », *Revue française de sociologie* 2/2011 (Vol. 52), p. 353-372. Disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-2011-2-page-353.htm, consulté le 30/03/2013.

³³⁰ « The following is based on a true story, however implausible it may seem. All of the names, facts, dates, times, and events have been unchanged and even documented (to the best of the author's ability) in order to protect the cinematic aspirations of the characters involved ».

³³¹ Karen Pinkus, *The Montesi Scandal : The death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*, Chicago : The University of Chicago Press, 2003, 2^{ème} page de couverture.

fictionnel. Le photographe paparazzi, *de facto*, est envisagé comme un personnage par Pinkus.

Nos premières analyses ont permis de mettre en lumière ce que nous appelons le processus de personnalisation qui s'opère chez certains photoreporters de l'entre-deux guerres. Explorer les racines de la mythologie qui entoure le photoreporter vise à mieux saisir certains aspects de l'imaginaire qui se construit autour du paparazzi. Salomon, « inventeur de la caméra vérité »,³³² Weegee « the famous »³³³ et « la légende »³³⁴ Capa préfigurent les paparazzi dans leur propension à réécrire leur propre histoire, à se mettre en scène, dans le caractère subversif de leur acte photographique et dans la progressive transformation de la recherche de l'événement en celle du scandale. Ainsi le paparazzi serait l'héritier d'une pratique de la photographie mais aussi d'un type d'individu moins défini par sa classe sociale (Salomon était un aristocrate à côté de Capa) que par son caractère, son comportement. Pour cette raison, le paparazzi offre au récit fictionnel de nombreuses possibilités de développement. Avidé de rebondissements, la fiction relate la spectacularisation de la réalité intrinsèque à la pratique paparazzi tout en procédant à la construction d'un personnage à la fois captivant et subversif.

Contrairement à ce que peuvent laisser croire leurs images floues et décadrées, le paparazzi est un photographe technicien. Pratique hybride par excellence, la photographie paparazzi implique de savoir manier de multiples dispositifs photographiques. Voleur embusqué ou chasseur provocateur, le photographe paparazzi use de formats extrêmes qui définissent le caractère complexe du personnage. Ces analyses permettent de voir qu'en forgeant l'imaginaire du personnage paparazzi, la fiction constitue aussi une iconographie... qui vient par la suite nourrir l'imaginaire du personnage. L'image fait exister le paparazzi. S'il est un parent pauvre de l'Histoire de la photographie, la puissance fictionnelle du paparazzi permet de faire de ce photographe un personnage à la fois central et subversif dans le récit, un antihéros. La seconde partie de notre étude s'intéresse à la manière dont la fiction travaille à dévaloriser le personnage paparazzi en ajoutant de nouveaux traits à son imaginaire.

³³² Susanne Lange, « Erich Salomon, metteur en scène du portrait » dans *Erich Salomon. Un photographe en smoking dans les années trente*, *op.cit.*, p.39.

³³³ « Il apposait au dos de ses photographies ce tampon : « Weegee the famous » (le célèbre Weegee), comme un sceau criminel. » Hervé Guibert, « Weegee à la galerie Zabriskie. À leurs corps défendant » dans *La photo, inéluctablement*, Paris : Gallimard, 1999, p.59.

³³⁴ Il est intéressant de voir que l'idée de « légende » du photographe est reprise dans l'introduction de *Scoop*, à propos des paparazzi Pascal Rostain et Bruno Mouron : « Bruno et Pascal retracent dans ce livre quelques unes des histoires qui ont contribué à asseoir leur légende dans le milieu de la presse. » Pascal Rostain, Bruno Mouron. *Scoop*, *op.cit.*, p.13.

Partie II.

**La fiction ou la force de la
caricature. Construction d'un
personnage indésirable.**

À travers le personnage de Paparazzo dans *La Dolce Vita*, la fiction identifie un phénomène photographique à l'œuvre depuis le début du XIX^{ème} siècle. Elle lui donne un nom, un contexte et désigne une partie des pratiques qui lui sont propres. À propos du cinéma de Federico Fellini, l'écrivain Jean Marie Gustave Le Clézio dit que « le paysage humain qu'il nous montre en mouvement (...) est à la fois la plus terrible et la plus grotesque caricature de la société des hommes »³³⁵. Pris dans ce réseau de « caricatures et [de] personnages d'éternels rêveurs »³³⁶, Paparazzo renforce des traits de caractère qui apparaissent déjà dans les personnages des films de Cukor et Wyler tout en en proposant de nouveaux qui seront repris par les représentations ultérieures. Toutefois, au fil des représentations et des époques, distingue-t-on un genre et un nombre propre au personnage paparazzi ? Dans quelle mesure la fiction utilise le genre et le nombre du personnage pour exagérer certains traits de son caractère, et ainsi proposer une caricature du paparazzi ? Quel dessein cette imaginaire desserte-t-elle ? En adoptant une approche genrée, notre étude envisage le personnage comme une « construction sociale, variable selon les époques et les sociétés, traversée comme toute construction sociale par des rapports de domination et de résistance à cette domination »³³⁷. Ainsi, le film de fiction – et les personnages qui peuplent le récit – est non pas considéré comme le reflet de la société, mais comme une construction culturelle³³⁸. Une telle approche, loin de se limiter à une simple différence de « sexe », permet d'interroger les « représentations du masculin et du féminin »³³⁹ chez le personnage paparazzi et ainsi de mesurer la portée du discours social sous-jacent à ces représentations. Cette approche permet d'envisager le personnage filmique comme le produit de déterminations sociales qui influent les codes de représentation. Loin d'être une entité simple et close sur elle-même, le personnage est le lieu de la cristallisation d'intentions complexes de la part de la production – intentions motivées par de multiples facteurs comme le désir, la peur, la censure, la vengeance – et l'endroit où le spectateur identifie et s'approprié les différents messages. En d'autres termes, le personnage est un

³³⁵ J.M.G. Le Clézio, « L'extra-terrestre », dans *Fellini, L'Arc*, n°45, 1971, cité par Jean Gili, *Le cinéma italien*, Paris : La Martinière, p.172.

³³⁶ Laurence Schifano, *Le cinéma des années 1945 à nos jours, op.cit.*, p.50.

³³⁷ Noël Burch, Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris : Vrin, 2009, p.1.

³³⁸ *Ibid.*, p.1.

³³⁹ Barget Lucie (*et al.*), « Appropriations empiriques du genre », *Sociétés & Représentations*, 2007/2 n° 24, p.1. Disponible (en ligne) sur <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-2-page-5.htm>. Consulté le 31 mai 2012.

véhicule à la fois conduit par l'acteur qui l'interprète et habité par la production et la réception.

Dans *L'arrangement des sexes*, Erwin Goffman explique qu'à « la grille biologique » qui répartit les individus selon leurs caractéristiques anatomiques (garçon/fille) se superpose « une manière spécifique d'apparaître, d'agir, de sentir lié à la classe sexuelle » que « chaque société élabore (...) à sa façon. Considéré par le chercheur comme un moyen de caractériser un individu, ce complexe peut être désigné comme *genre*. »³⁴⁰ Caractériser un individu, le faire apparaître, agir, ou sentir, ne figurent-ils pas parmi les enjeux principaux du cinéma de fiction ? Parce que la construction d'un personnage filmique implique tous ces éléments, la question du genre se trouve logiquement au cœur de notre propos³⁴¹.

Le chapitre trois s'attachera à questionner les rapports de sexe du personnage paparazzi, la manière dont la fiction utilise la masculinité ou la féminité pour établir des hiérarchies entre le paparazzi et les autres personnages du récit. L'objectif du chapitre quatre sera d'interroger les différentes modalités qu'utilise la fiction pour dévaloriser l'individu paparazzi dans la diégèse, sur les plans professionnel, physique et psychologique. Si les paparazzi sont interprétés à l'écran par des acteurs ou actrices qui traduisent la nature humaine du personnage, le chapitre cinq s'appliquera à montrer que la fiction travaille le personnage pour en faire un animal, voire une machine. En remettant l'humanité du paparazzi en question, la fiction le définit comme un personnage déviant, étrange et étranger, légitimant ainsi une volonté de le faire disparaître.

³⁴⁰ Erwin Goffman, *L'Arrangement des sexes*, Paris : La Dispute, (1977), 2002, p.47.

³⁴¹ Pour un historique sur les Etudes de genre, voir article de Laure Bereni, « Une nouvelle génération de chercheuses sur le genre. Réflexion à partir d'une expérience située », *Contretemps*, 19/06/12. Disponible (en ligne) sur <http://www.contretemps.eu/fr/interventions/nouvelle-g%C3%A9n%C3%A9ration-chercheuses-sur-genre-r%C3%A9flexions-partir-exp%C3%A9rience-situ%C3%A9e-0>. Consulté le 19/06/12. Sur la question du genre, voir aussi Judith Butler, *Gender Trouble*, (1990) Londres : Routledge, 1999.

CHAPITRE 3 : UN PERSONNAGE SEDUISANT ?

« Y'a rien de plus con que de voir un photographe au cinéma ! »³⁴²

Jean-Paul Dousset, *Photographe paparazzi*

Sylvain Maresca explique dans son étude sur la sociologie de la profession photographe que malgré une (légère) tendance à la féminisation depuis une dizaine d'années, la profession de photographe reste très masculine. En 2005, l'INSEE indique que le métier de photographe est pratiqué à 83% par des hommes³⁴³. Aussi le personnage paparazzi est-il majoritairement interprété par des hommes, comme pour la grande majorité des personnages photographe à l'écran³⁴⁴. Toutefois, il arrive qu'il soit interprété par une femme. Le présent chapitre s'applique à interroger la manière dont la fiction utilise le genre pour définir le personnage paparazzi. Homme ou femme, le paparazzi est-il un personnage séduisant ? Apparaît-il comme un personnage dominant et victorieux ?

Dans un premier temps, nous tenterons de voir ce qu'il advient de la masculinité et de la séduction présumée des personnages paparazzi. Ensuite, nous analyserons le traitement fictionnel de la femme paparazzi afin de comprendre les discours sous-tendus par les rapports de sexe dans ces représentations. En remarque liminaire, nous définirons la notion de *Persona* afin de comprendre en quelle mesure l'acteur influe sur la construction du personnage, et ainsi sur sa réception.

Persona

Avant de se développer en tant que personnage, le paparazzi, comme tous les personnages de cinéma, est avant tout un corps, celui de l'acteur qui l'interprète. Cette primauté de l'acteur sur le personnage peut s'expliquer par le simple fait de la présence de l'acteur qui prime, chronologiquement, sur celle du personnage. Que l'acteur soit connu ou

³⁴² Entretien avec Jean-Paul Dousset réalisé à Paris le 1/03/13.

³⁴³ Eric Cléron, Frédérique Patureau, 2007a – « Ecrivains, photographes, compositeurs... les artistes auteurs affiliés à l'Agessa en 2005 », *Culture chiffres*, 2007-5. Disponible (en ligne) sur <http://www2.culture.gouv.fr/deps/fr/agessa.pdf>. Cité par Sylvain Maresca, « Photographes : sociologie d'une profession mal connue », *Culture Visuelle*, 30/03/2010. Disponible (en ligne) sur <http://culturevisuelle.org/viesociale/783>. Consulté le 10/06/12.

³⁴⁴ Ce traitement n'est pas uniquement réservé à la pratique paparazzi mais à la photographie en général. En effet, sur tous les films et séries télévisées visionnés dans le cadre de notre étude, seuls 4 films représentent des photographes femme (*The Eyes of Laura Mars*, Irving Kerschner, 1978 ; *Fur*, Steven Schainberg, 2007 ; *November*, Greg Harrison, 2004 ; *Cindy the doll is mine*, Bertrand Bonello, 2005).

pas du public, sa présence est la condition *sine qua non* de l'existence du personnage à l'écran.

André Malraux dit que :

Les fervents du cinéma savent bien que, malgré les efforts du scénario pour particulariser les personnages, l'acteur domine tout : de même que l'on vit Pierrot voleur, Pierrot pendu, Pierrot ivrogne, Pierrot amoureux, on va voir Garbo reine et Garbo courtisane, Marlène putain et Marlène espionne, Stroheim à Gibraltar et Stroheim à la guerre, Gabin légionnaire et Gabin chemineau.³⁴⁵

Malraux évoque ici un comble de la célébrité de l'acteur de cinéma. Alors que l'un des principes du septième art est de raconter des histoires à travers des personnages, la célébrité des stars de cinéma que sont Greta Garbo, Marlène Dietrich, Erich Von Stroheim et Jean Gabin est si grande qu'elle ne laisse plus de place au personnage. Paradoxalement, cette célébrité empêche la fiction de prendre le pas sur la réalité de la présence de l'acteur à l'écran. Certains acteurs poussent alors la performance physique dans le but de disparaître sous leur personnage – Robert De Niro dans *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), Charlize Theron dans *Monster* (Patty Jenkins, 2001) ou Michael Fassbender dans *Hunger* (Steve McQueen, 2008) – performance qui provoque, dans un cercle vertueux, un regain de célébrité et de « reconnaissance »³⁴⁶. La multiplication des personnages qu'interprète un acteur multiplie forcément sa visibilité – au sens premier du terme mais aussi au sens que lui donne Nathalie Heinich, autrement dit sa « célébrité » – et impacte la puissance de sa *persona*.

À l'origine, la *persona* est le mot latin pour désigner le masque utilisé par les acteurs au théâtre pour interpréter différents personnages. Dans son analyse du film *Persona*, d'Ingmar Bergman (1966), Gilles Visy³⁴⁷ explique que la *persona* est la personne qui se transforme en personnage, la création d'un double qui permettrait de mieux saisir sa propre identité (tout le film de Bergman parcourt cette idée du double, du miroir, etc.). Autrement dit, la *persona* cache et montre tout à la fois. C'est un concept employé dans les études actorales mais aussi dans les études sur les stars et la célébrité. Ginette Vincendeau

³⁴⁵ André Malraux, *Esquisse d'une psychologie au cinéma*, 1939 in Denis Marion, *Le cinéma selon André Malraux*, Paris : Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1996. Texte également disponible (en ligne) sur <http://www.wikipoemes.com/poemes/andre-malraux/esquisse-dune-psychologie-du-cinema-19391551313202.php>. Consulté le 14/10/12.

³⁴⁶ Nathalie Heinich, *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris : Gallimard, 2012.

³⁴⁷ *Cadrages.net*, disponible (en ligne) sur <http://www.cadrage.net/films/persona.htm>. Mis à jour en avril 2004, consulté le 02/03/12.

défini la *persona* comme « une trilogie : jeu à l'écran, identité en tant qu'individu (telle qu'elle est perçue par les médias) et type de personnages »³⁴⁸. S'il est souvent inconscient du côté du spectateur, ce mélange subtil participe à l'impact qu'un personnage va pouvoir avoir sur le récit du film mais aussi sur l'existence du film dans l'industrie culturelle. En effet, non seulement la *persona* est reconnue par le public qui s'attend à la retrouver d'un film à l'autre, mais « elle détermine aussi les rôles attribués à la star (ou choisis par elle). »³⁴⁹ Ce concept est intéressant car il fait aussi de l'acteur une sorte de palimpseste, une sorte de support qui garderait les traces des rôles interprétés. Certains acteurs ont donc une *persona* plus complexe que d'autres, qui dépend de la diversité des rôles qu'ils ont eu à endosser et de la couverture médiatique dont ils bénéficient³⁵⁰. Sans en faire un outil d'analyse systématique, l'analyse de certaines représentations pourra être enrichie de ce concept lorsque l'acteur en question l'autorise.

A/ « Couillu » mais « couillon ». Une masculinité indésirable

À l'écran, la grande majorité des personnages paparazzi sont interprétés par des hommes. La manière dont la fiction représente la séduction que ces personnages exercent sur leur entourage est une manière de les situer au sein d'un groupe social.

Dans notre corpus de films à l'étude, trois personnages de paparazzi contiennent une charge séductrice. Michel Verdier (*Paparazzi*, Berbérien, 1998), Némoto (*La Fidélité*, Zulawski, 2000) et Nicolas Bardo (*Femme Fatale*, De Palma, 2002), sont tous trois, à un moment du film, pris dans une relation amoureuse avec une femme indiquant qu'ils sont des personnages désirables. De plus, de leur *persona* respective résulte un présupposé de personnage séducteur : Vincent Lindon tient le rôle du gentil séducteur paumé dans *Les Victimes* de Patrick Grandperret en 1996 et sa relation amoureuse avec la princesse Caroline De Monaco à la même époque défraie la chronique « people » française ; Guillaume Canet vient de tenir le rôle du jeune premier dans *The Beach* de Danny Boyle, aux côtés de l'actrice française Virginie Ledoyen, sorti un peu plus tôt en 2000 ; Antonio Banderas est connu pour ses rôles de héros séducteur dans *Desperados* de Roberto

³⁴⁸ Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France. op.cit.* p.10.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.10.

³⁵⁰ Pour des études sur l'acteur et de la *persona* qui leur est propre, voir la collection « Jeux d'acteurs », parue chez Scope depuis 2009. Voir par exemple Christophe Damour, *Al Pacino, le dernier tragédien*, Paris : Scope, 2009 ; Christian Viviani et Michel Cieutat, *Audrey Hepburn, la grâce et la compassion*, Paris : Scope, 2009.

Rodriguez en 1995 ou encore *The Mask of Zorro* de Martin Campbell en 1998. Tous ces acteurs apportent donc une charge de séduction pré-supposée au personnage paparazzi. Qu'advient-il de cette séduction ?

a. Fascinants mais instables

1. Michel Verdier

Berbérian construit le pouvoir de séduction du personnage de Michel Verdier (Vincent Lindon) à partir des deux protagonistes qui l'entourent : Nicole (Nathalie Baye), une femme mariée qui ne peut visiblement pas s'empêcher de coucher avec lui malgré le mépris qu'il lui inspire et Franck Bordoni (Patrick Timsit), qui tombe ni plus ni moins sous le charme du paparazzi et de la vie qu'il mène. Pour reprendre les termes employés par Alain Berbérian, la fascination qui s'empare rapidement de Franck pour Michel relève du syndrome de Stockholm³⁵¹, tel une victime pour son bourreau.

Je pense que le film montre bien le contraste entre l'agresseur et la victime, et surtout la fascination de la victime envers son agresseur. C'est un peu comme dans le syndrome de Stockholm.³⁵²

« Ébloui par la vie mouvementée de ce chasseur de stars qui côtoie les célébrités³⁵³ », Franck tente, et d'une certaine manière parvient, à transcender une position sociale qui est représentée comme plate et étouffante en regard « des diners mondains, des voyages, des filles qui tombent comme des mouches et de l'argent » amassé par Michel. Vu de l'extérieur, le paparazzi ne vit pas moins l'existence d'un aventurier moderne dont la séduction est l'une des qualités requises. Pour preuve, la présence d'une prostituée dans le lit de Franck est le premier signe social de la transformation de ce citoyen « normal » en paparazzi, qui sera rapidement suivi par le divorce d'avec sa femme. Dans le même mouvement, lorsque Michel décide de se ranger, autrement dit d'arrêter d'être paparazzi, le récit laisse entrevoir une possibilité de stabilité sociale pour le personnage : il décide de se marier avec Nicole, sous-entendant ainsi l'abandon de sa vie libertine. Ce faisant, la fiction présente la séduction comme un caractère intrinsèque du paparazzi.

³⁵¹ Le syndrome de Stockholm correspond à une situation où les otages prennent faits et causes pour leur(s) ravisseur(s).

³⁵² Entretien téléphonique avec Alain Berbérian, le 1 mars 2012.

³⁵³ A.C. « Le poids des photos ». *Les Echos*. 29/04/99. Revue de presse des critiques sur *Paparazzi* d'Alain Berbérian (1998), BiFi.

Toutefois, il s'agit d'une séduction nocive puisqu'elle va à l'encontre de la stabilité sociale incarnée par le mariage. En effet, le pouvoir de séduction propre au paparazzi est rapidement présenté comme un aspect négatif de l'individu. « Tu vas t'taper des pétasses », résume Michel à l'adresse de Franck, alors qu'il découvre que son acolyte prend très au sérieux son nouveau hobby photographique. Plus qu'une pratique photographique, la photographie paparazzi est, dans le film de Berbérien, un état qui détermine la position et le comportement social de l'individu, notamment vis-à-vis des femmes. Si le personnage est doté d'une charge de séduction, elle ne permet jamais à l'individu de s'insérer socialement. Au contraire, elle est une force négative qui semble s'exercer sur les autres personnages à leur détriment.

Dans son analyse sur les journalistes dans les films de fiction, McNair établit différentes catégories de « méchants » journalistes. Parmi celles-ci, nous trouvons les « aimables voyoux », les « reptiles » et les « pêcheurs repentis »³⁵⁴. L'auteur définit le « lovable rogue » en ces termes :

Notre rapport à l'aimable voyou correspond en somme à notre rapport aux médias populaires en général : ambivalent. Il nous attire, autant que nous attire le gros titre racoleur du *Sun* ou du *New-York Post*, accompagné du sentiment de culpabilité associé à la consommation de n'importe quel fruit défendu (...). L'aimable voyou est la forme humaine de cette dimension du journalisme que l'on adore et déteste tout à la fois. Il incarne cette promesse de mauvaise conduite et de transgression qui est l'origine de tout désir humain, et qui lui donne si fréquemment la mystique du sex-symbol.³⁵⁵

Si nous ne considérons pas l'acteur Vincent Lindon comme un sex-symbol, le film construit bien une « mystique du sex symbol » autour du personnage du paparazzi, avec tout le pouvoir et la fascination que cela suppose. Par ailleurs, cette représentation vient en quelques sortes faire écho à celle que propose Jean-Pierre Melville dans *Deux hommes dans Manhattan* (1959). Si le film de Melville souligne l'aspect dépravé du voleur d'images, il insiste également sur la charge séductrice du personnage de Delmas (Pierre Grasset), notamment dans une entrée en scène qui le présente au lit avec une jeune femme.

³⁵⁴ Les « lovable rogues », « reptiles » et « repentant sinners ».

³⁵⁵ « Our relationship to the lovable rogue is, then, like our relationship to the popular media in general : ambivalent. We are attracted to him, as to the racy headlines of the *Sun* or the *New York Post*, with the feeling of guilt associated with the consumption of any forbidden fruit (...). The lovable rogue represents in human form that dimension of journalism which we both love and hate. He embodies that promise of naughtiness and transgression which is at the root of any human desire, and which so frequently gives him the mystique of a sex symbol. » Brian McNair, *Journalists in Film, Heroes and Villain*, Edimbourg Press, 2010, p.144.

Ensuite, toutes les femmes que le photographe croise dans le récit semblent tomber en pamoison devant ce voleur d'images des bas-fonds, tandis que le collègue journaliste ne leur fait aucun effet. La fiction fait de la séduction un trait de caractère distinctif du personnage de Delmas. Au fond, l'analyse de McNair fait écho au principe même de réaliser un film autour des paparazzi. Si la fiction construit généralement un discours qui va à l'encontre de ces photographes contemporains, il ne parie pas moins sur « l'attraction » que le sujet exerce sur la population.

2. Némo

Sur l'affiche du film *La Fidélité* (Zulawski, 2000), Némo (Guillaume Canet) apparaît debout et torse nu, à la gauche de Clélia (Sophie Marceau), vêtue d'un débardeur qui laisse deviner son sein par transparence. Les protagonistes ne se touchent pas, mais le regard biaisé de la jeune femme en direction du corps dénudé de Némo installe une tension sexuelle sensible. Le tatouage en forme de chaînes qui entourent le torse du jeune homme présente ce dernier à la fois comme un individu torturé et désirable (fig.76).



Fig. 76. Affiche du film *La Fidélité*, Andrzej Zulawski, 2000.

Afin de bien saisir le personnage de Némo, il faut l'envisager en regard des deux personnages principaux du film et qui forment un couple, Clélia (Sophie Marceau) et Clève (Pascal Gregory). D'une part, Némo et Clélia se retrouvent autour de pratiques photographiques qui définissent le statut social des personnages : elle est bien née et (donc) fait de la photographie d'art ; il a grandi à la D.A.S.S. et (donc) dérobe par l'image ce que

personne d'autre n'ose photographier. Elle est photographe, il est paparazzi³⁵⁶. Bien que ou parce qu'ils s'opposent photographiquement, les deux protagonistes s'attirent irrésistiblement, jusqu'à menacer la pérennité du mariage de Clélia et Clève. Socialement, Némó est l'opposé de Clève : là où Némó est jeune et sans attache, Clève est âgé et riche héritier. Si la relation de Clélia et Némó promet d'être passionnelle – le désir n'est jamais véritablement consommé – le paparazzi est avant tout, dans le récit, celui qui apporte le trouble et rompt le fragile équilibre que l'héroïne cherche à établir dans sa vie. Il est le fruit défendu de Clélia, à la fois sur le plan amoureux et sur le plan photographique. Bien que cette représentation du paparazzi ne soit pas la plus riche du corpus à l'étude – la fonction « paparazzi » semble relativement accessoire au personnage – elle souligne assez bien l'ambivalence dont parle McNair à propos du « lovable rogue ». Ici, l'ambivalence se loge au creux du personnage : Némó est aussi érotique qu'il est désespéré ; autant désiré qu'il est rejeté. En faisant finalement mourir le personnage – dans un accident de moto : seul, libre, et à toute vitesse – Zulawski donne forme à une sorte de tragédie qui semble guêter le destin des personnages paparazzi.

b. Tragiquement seuls et asexués

Si les films de Berbérián et Zulawski dessinent un paparazzi séducteur *malgré tout*, le film de DiCillo (2006) et la série télévisée de Carnahan (2007-8) complexifient l'imaginaire du paparazzi en proposant un personnage privé de relations amoureuses, voire tragiquement seul.

1. Les Galantine

Dans *Delirious*, le réalisateur exclut le paparazzi de toute éventualité de relation amoureuse. Qu'ils soient masculins (Toby, Ricco) ou féminins (Tish, Trudy), les individus qui évoluent dans l'univers du paparazzi sont traités, dans la diégèse, comme des collègues ou des personnes qui peuvent *servir* le paparazzi d'une manière ou d'une autre, jamais comme des amours possibles. Les interprète le moindre signe d'affection comme une

³⁵⁶ Dans son film, Zulawski tient un discours relativement positif à l'égard des paparazzi. Tandis que Clélia est interviewée par une journaliste de la télé à propos de son nouveau métier de photographe « à scandale », son interlocutrice émet un commentaire sur le métier de paparazzi : « les paparazzi, ces petites hyènes, traquent les gens, les détruisent », ce à quoi Clélia rétorque d'abord que « s'ils n'avaient rien à cacher ça ne les détruirait pas », ensuite « il faut bien qu'il [les paparazzi] mangent » et qu'au bout du compte, elle-même a « simplement eu plus de chance qu'eux et que par conséquent, [elle est] libre ». Ce discours fait écho à celui déjà perceptible dans *L'important, c'est d'aimer* (1975) : les photographes des bas-fonds sont avant tout des victimes du système et ne pratiquent cette photographie que pour s'en sortir.

déviance dont il se défend, comme par exemple dans cette scène où Toby sert Les dans ses bras pour le remercier et que Les le repousse nerveusement en disant : « Je croyais que t'étais pas homo ! »³⁵⁷. Une telle réplique soulève la question de l'homosexualité du personnage, mais rien, dans le reste du film, ne laisse supposer cela. Il semble simplement que, pour le paparazzi de DiCillo, ni la relation amoureuse ni même la moindre attention à la gente féminine ne soient une option : « Ne te laisse pas distraire par toutes ces belles nanas, elles ne nous servent à rien »³⁵⁸, prévient Les à l'attention de Toby, lorsqu'il pénètre à l'intérieur d'une boîte de nuit. L'absence d'érotisation dans ses relations avec les femmes contraste explicitement avec celles qu'entretient Toby avec les différents personnages féminins du récit – avec Dana (Gina Gershon), son agent, et avec K'harma (Alison Lohman), la star de la chanson. Ainsi le photographe de DiCillo se distingue, contrairement à celui du film de Melville, par une absence totale de désir.

2. Don Konkey

Le cas de Don dans la série *Dirt* est intéressant dans la mesure où Carnahan donne au personnage l'opportunité de relations amoureuses, mais uniquement sur le mode du fantasme ou de la métaphore, autrement dit deux manières détournées de l'en priver.

D'abord, dans l'épisode 2, le paparazzi couche avec Kira (Shannyn Sossamon), le fruit d'un de ses délires schizophréniques. Toutefois, bien que Don semble tout à fait heureux et satisfait avec elle, la jeune femme est condamnée à disparaître dès que le paparazzi reprend ses médicaments. La relation amoureuse et sexuelle n'est le fruit que d'un fantasme du personnage, de surcroît issu de sa maladie. Ensuite, dans l'épisode 7, une « vraie » jeune femme, Abby (Tara Summers), s'intéresse à lui – Lucy confirme à Don qu'elle est bien réelle. Toutefois, Don se trouve totalement incapable de conjuguer cette éventuelle relation avec sa maladie, sa profession, et Lucy. En effet, la relation amoureuse n'est jamais consommée, même lorsque tous les éléments narratifs sont mis en place dans ce sens : ce qui aurait pu être une scène de sexe, lorsque les deux protagonistes se retrouvent dans l'appartement de Don, prend l'allure d'une scène de cirque enfantine, puisque les personnages se gavent de gâteau, rient aux éclats et jouant avec la nourriture, au lieu de faire l'amour. En faisant de l'acte sexuel un doux rêve inaccessible pour le paparazzi ou en le limitant à sa métaphore là où tous les autres personnages de la série y

³⁵⁷ « I thought you weren't gay ! »

³⁵⁸ « Don't get distracted by all these hot chicks, they're useless to us ».

goutent très concrètement³⁵⁹, la fiction évacue toutes possibilités de sexualité chez le photographe. À l'image du personnage de Bernzy dans *The Public Eye* (1993) qui finit seul malgré l'affection que semblait lui porter la riche et belle Kay Levitz (Barbara Hershey), Don se réfugie dans la pratique paparazzi et les « échappées » que lui permet sa maladie.

c. Un fantasme

1. Nicolas Bardo

Dans *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2002), Antonio Banderas campe Nicolas Bardo, un personnage photographe qui se fait prendre dans les filets d'une histoire à cause d'une obsession photographique. Alors qu'il travaille à une sorte de fresque photographique en observant son voisinage du haut de son balcon, il photographie Lili (Rebecca Romijn), une jeune voleuse, qui cherche à tout prix à disparaître. Après qu'un mystérieux interlocuteur réussit à lui soutirer les fameuses photos, Bardo se trouve pris au piège de sa propre fascination pour son sujet.

En interprétant le paparazzi de *Femme Fatale*, Antonio Banderas enrichit l'imaginaire du photographe de sa persona de « Latin Lover » héroïque. Globalement habillé de noir, le teint hâlé, les cheveux mi-longs et bouclés, Nicolas est assez courageux pour secourir la femme qu'il pense menacée, puisant ainsi dans les rôles de justicier vengeur qu'il avait pu tenir dans *Desperados* (1995) et *The mask of Zorro* (1998). La persona de l'acteur oriente donc la réception vers un personnage positif qui possède les qualités suffisantes pour sortir victorieux des épreuves que le film lui réserve. Tout le récit, agrémenté d'une scène torride entre le photographe et la voleuse, concourt à présenter le paparazzi comme un personnage puissant qui contrôle la situation. Jusqu'au dernier tiers du film où le photographe (et le spectateur) se trouve pris au piège par la voleuse, qui s'est finalement joué de lui tout au long de l'aventure. Cette chute du récit fait du paparazzi, qui pensait pouvoir sauver la jeune femme grâce à son investigation et sa protection, un personnage berné par son sujet qui s'avère plus puissant que lui.

Remarquons que l'intégralité du film de De Palma est basée sur le doute de l'image – photographique et cinématographique – et de la réalité de l'histoire que le spectateur est

³⁵⁹ Tous les autres personnages principaux (Lucy, Holt, Julia et McPherson) de la série ont droit à de multiples scènes de sexe, hétéro ou homosexuelles. Les commentaires des internautes sur le site *IMDB* montrent que la série est adoptée ou rejetée pour son côté sulfureux, ce qui indique que le sexe est une particularité majeure de *Dirt*. Disponible (en ligne) sur http://www.imdb.com/title/tt0496275/reviews?ref_=tt_ov_rt, consulté le 10/06/12.

en train de suivre. L'eau qui coule constitue un motif dont la récurrence dans le récit et dans les parti-pris visuels indique au spectateur qu'il ne s'agit que de la vision biaisée, « mouillée », d'un personnage, en l'occurrence de Lili qui s'est endormie dans son bain. Parce que De Palma fait de chacune des images qu'il propose au spectateur le lieu d'une réflexion, notre hypothèse est que le choix de l'acteur pour interpréter le paparazzi fait partie intégrante de cette mise en place du doute. Autrement dit, le réalisateur utilise la persona de son acteur pour mettre en place des attentes chez les spectateurs pour ensuite mieux les déjouer. En prenant le contre-pied de cette persona, De Palma sème le trouble, ajoute à la confusion des genres. Si le spectateur s'attendait à voir le paparazzi accéder au statut de héros, l'attente est cruellement déçue puisqu'il se fait avoir par celle qui est la véritable héroïne de l'histoire.

Notre hypothèse est que dans le contexte des années 2000, le paparazzi ne *peut* pas être un personnage beau, fort, héroïque, en d'autres termes un personnage positif. Le fait qu'il le soit dans un film où tout n'est qu'illusion renforce le fait qu'un tel paparazzi n'existe pas dans la fiction. Interrogé au sujet de ce film, le paparazzi Pascal Rostain déclare : « Antonio Banderas est trop “beau gosse” pour être paparazzi, ce n'est pas crédible. C'est un playboy, alors qu'il n'y a pas de playboy paparazzi. »³⁶⁰ Si la formule peut paraître généralisatrice et qu'elle met sur le même plan un jugement physique (« beau-gosse ») et un comportement (« playboy »), elle nous renseigne sur un imaginaire des paparazzi qui est contraire à l'idée de beauté physique et de séduction.

La fiction utilise la séduction du personnage pour le présenter comme un personnage trouble, ambivalent. S'il est fascinant et séduisant, il représente aussi une menace pour l'équilibre social des autres personnages. Des études anthropologiques et sociologiques, reprises ensuite par les études culturelles ou de genres, ont démontré que la masculinité et la féminité ne sont pas des données acquises mais construites. De la même manière que l'idéal masculin est « caractérisé par un ensemble de normes physiques et morales – la force, l'honneur, la retenue »³⁶¹, Françoise Héritier précise qu'« on ne naît pas homme, on le devient »³⁶². Ce qui signifie qu'un individu doté d'un pénis, – considéré, donc, par les biologistes, comme masculin – peut très bien, pour différentes raisons, ne pas *devenir* un homme. En appliquant ces constructions sociales sur les personnages du récit,

³⁶⁰ Entretien avec Pascal Rostain réalisé à Paris le 16 novembre 2011.

³⁶¹ George L. Mosse, *L'image de l'homme*, Ed. Abbeville, 1997, p.83.

³⁶² Françoise Héritier, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob, 1996. p.200. Elisabeth Badinter revient sur cette question dans *X,Y, De l'identité masculine*, Paris : Odile Jacob, 1992.

la fiction crée des distinctions et alimente des hiérarchies entre le photographe et son entourage.

d. Dé-virilisé

Le récit de *Roman Holiday* est mené par trois personnages : la Princesse Ann (Audrey Hepburn), le journaliste Joe (Gregory Peck) et le photographe Irving (Eddie Albert). Alors que la princesse est bien décidée à profiter de 24h de vie « normale » dans les rues de Rome, le journaliste découvre son identité et s'adjoint un complice photographe afin de réaliser le reportage de sa carrière. Chemin faisant, le journaliste et la princesse s'éprennent l'un de l'autre. Quel est le rôle du photographe dans la structure du trio ? Que dire de sa mise à l'écart par la fiction ? Partant de l'idée que « le masculin se construit toujours par référence implicite au féminin »³⁶³, le traitement du physique du photographe est suffisamment ambigu pour autoriser l'hypothèse d'un personnage peu à peu vidé de sa virilité afin de respecter différentes hiérarchies au sein du film.

1. Le visage

Parmi les activités « vacancières » de la princesse, la découverte de la ville (sur un scooter conduit par cette dernière) crée une pagaille dans les rues qui mène les trois protagonistes au commissariat. Afin de se sortir de ce pétrin, Joe invente une histoire et explique aux policiers et aux quelques badauds italiens présents qu'ils avaient l'intention de se marier en scooter. À peine le journaliste, la photographe et la princesse sont-ils libérés que le groupe de badauds italiens se rassemble autour des trois protagonistes pour les féliciter de la bonne nouvelle. Pénétrant dans le cercle formé par nos trois personnages, l'un d'entre eux entreprend de démontrer son enthousiasme. Apparemment anecdotique, la manière dont Wyler répartit dans cette scène les marques d'affection qu'un personnage italien témoigne à nos trois protagonistes est porteuse d'un discours péjoratif à propos du photographe.

³⁶³ Anne-Marie Sohn, « Féminin et Masculin » dans *Le mouvement social*, Paris : La découverte, 2002, p.7.



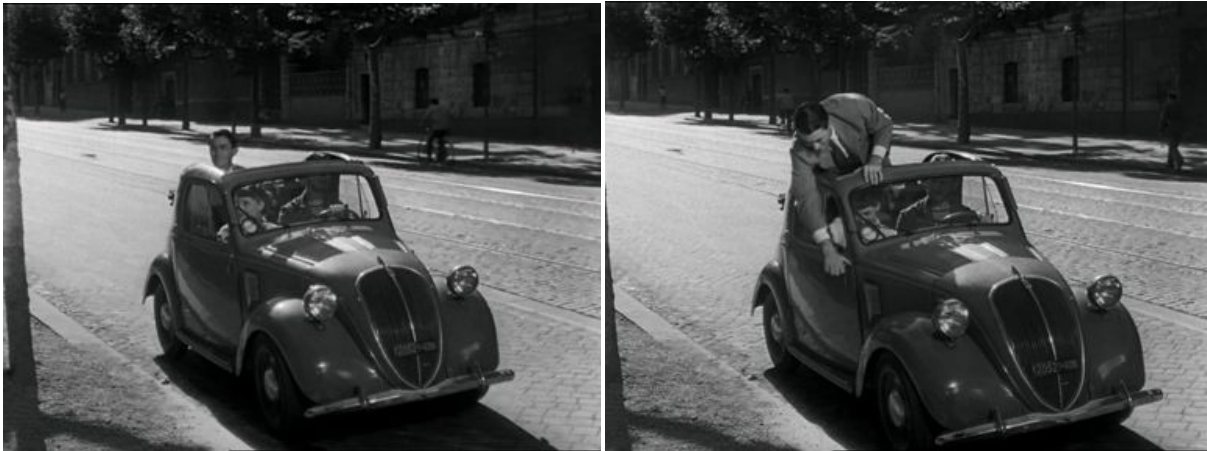
Fig. 77, 78, 79. Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953

La scène se déroule en trois temps successifs : en premier lieu (fig.77), l'italien prend le visage d'Ann entre ses larges mains et lui colle, sans complexe, un gros baiser sur la bouche ; se tournant ensuite vers Joe, il saisit chaleureusement sa main (des deux mains) et l'embrasse sur les deux joues (fig.78) ; enfin, alors que l'italien s'apprête à accorder le même traitement à Irving, la vision du visage hébété et barbu du photographe semble le faire brusquement changer d'avis et opter, plutôt, pour une distante poignée de main (fig.79). Que dire de cette différence de traitement subit par le photographe ? Si l'hésitation et le mouvement de recul de l'Italien face à Irving provoquent la surprise des autres personnages et du spectateur – et contient donc une force comique –, c'est parce que cette scène utilise le physique du photographe comme moyen de rupture : on suppose qu'il est repoussant parce qu'il est laid. En suivant cette hypothèse, le comique résulte du traitement radicalement différent qui a lieu entre le journaliste et le photographe. Parce que Joe est beau et viril, il entraîne le désir de contact même chez un homme (le rire et la surprise du personnage au contact de l'italien ne naît qu'en fonction de cette donnée hétéro-normée), tandis qu'Irving non seulement ne provoque pas cette attirance, mais surtout la bloque par un physique et des manières peu attrayantes. S'il est vrai que le physique des personnages

dans l'effet burlesque est parfois plus explicite³⁶⁴, le discours délivré par le comique du film est clair dans sa manière de définir les qualités des personnages et fait écho aux statuts des différentes professions : au contraire du personnage du journaliste ou de l'artiste qui jouissent tous deux d'une reconnaissance sociale, le vulgaire photographe voleur d'images n'est pas attirant, *désirable*. La fiction poursuit cette dévalorisation en s'attaquant au corps du photographe.

2. *Le corps*

Si le visage du personnage est la cible du comique de la scène que nous venons d'étudier, le corps du photographe n'est pas non plus en reste. Deux séquences plus loin, c'est au tour de la taille du photographe d'être l'objet du comique. Alors que le photographe dépose Joe et Anne devant un mur *d'ex-voto*, parfait pour poursuivre la construction du roman-photo auquel les deux complices travaillent, la voiture devient le mètre-étalon de la masculinité des personnages.



³⁶⁴ Les personnages de films burlesques, parce qu'ils sont les garants du genre, ont souvent des physiques plus travaillés dans leur anormalité, créant ainsi des personnages typiques du burlesque. Par exemple, en dehors des récits dans lesquels ils interviennent, les acteurs Charlie Chaplin et Roscoe « Fatty » Arbuckle tirent leur puissance comique, entre autre et respectivement, des costumes trop grands et de l'obésité. À ce sujet, voir Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, (1984), Paris : Ramsay, 2007. p.222 et suivantes.



Fig. 80, 81, 82, 83 Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953

Si la tête de Joe, « assis » à l'arrière, dépasse largement du toit (fig.80), le journaliste parvient malgré tout à rendre hommage à la Princesse en ouvrant sa portière par-dessus le toit de la voiture (fig.81). Une fois son geste de galanterie effectué, il hésite sur la façon de s'extirper de l'engin qui paraît ridiculement petit en comparaison de la carrure de Gregory Peck (fig.82). Au contraire, Irving paraît quant à lui tout à fait à son aise au volant de celle-ci, dans le parfait respect des proportions³⁶⁵ (fig.83). Le message est clair : Irving est décidément tout petit par rapport à Joe. Attaquer le physique du personnage par le comique est ici une manière pour la fiction de développer un discours qui empêche toute possibilité d'érotisation du personnage photographe au sein du trio. Si le journaliste semble avoir un comportement digne de la compagnie féminine quelle que soit la situation, Irving, une fois lancé dans sa mission paparazienne, semble surtout adapté à sa voiture qui deviendra, dans l'Histoire de la photographie paparazzi, un élément essentiel. Plus encore que de voler des images d'une princesse pour les vendre à la presse, le personnage d'Irving peut clairement être assimilé aux photographes italiens des années 1950 grâce à la voiture qu'il utilise. Si les deux-roues Vespa et Lambretta restent, par leur maniabilité, les moyens de transport typiques des photographes italiens des années 1950, la petite voiture devient un moyen de transport typique des voleurs d'images sur la fin de la décennie. La petitesse et la reprise du véhicule permettent aux voleurs d'images de se faufiler très rapidement dans les ruelles de Rome pour poursuivre les célébrités. De plus, les portières avaient l'avantage de s'ouvrir de l'avant à l'arrière, facilitant l'acte photographique en dégagant tant la vision du photographe que son passage vers le sujet.

³⁶⁵ La scène précédente, qui montre Irving prenant des photos du couple en scooter de sa voiture en lâchant les mains, renforce l'idée du photographe tout à fait à l'aise dans cette voiture.

À partir de 1956, la Fiat 600 est commercialisée en Italie et accompagne les prouesses des paparazzi³⁶⁶.

Dans cette scène, la présence du photographe se limite à une fonction utilitaire et comparative : Irving est un moyen pour le couple d'arriver sur les lieux, comme il est le moyen de mettre le personnage de Joe en valeur. Afin de restreindre le personnage à cette place secondaire dans le récit et de sauvegarder le couple amoureux incarné par Peck et Hepburn, la fiction utilise le comique à des fins castratrices. Sa prestance et son charme, pourtant clairement décrits dans la première partie du film, sont remis en question afin d'évacuer l'éventuelle menace qu'un autre personnage masculin aurait pu constituer pour l'équilibre du couple.

3. Dévirilisation

Le comique s'instaure donc à partir d'une dynamique de comparaison entre les deux personnages. L'explosion de la bagarre dans la séquence du bal de *Roman Holiday* permet non seulement de proposer un rebondissement narratif, mais aussi d'exprimer des rapports de domination entre les personnages qui se traduisent par une répartition précise des signes de virilité.



Fig. 84 Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953

Lorsque la Princesse crie au secours parce qu'un agent l'entraîne de force, un plan resserré sur Joe et Irving souligne la différence de réaction entre les deux personnages : Joe, attentif et réactif, vole aussitôt au secours de la princesse (fig.84). Tandis qu'un plan d'ensemble montre Joe se faufiler rapidement dans la foule en direction de la jeune fille en danger, la caméra revient sur Irving qui continue de siroter sa boisson. Le temps de réaliser

³⁶⁶ Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, le photographe de La Dolce Vita*, op.cit., p.27.

ce qui se passe, le photographe est représenté comme un retardataire (grâce à l'effet « double take and fade away »³⁶⁷) mais surtout pour un personnage incapable de secourir la Princesse en danger. Bientôt, Joe parvient à rattraper les assaillants de la Princesse et la bagarre éclate.



Fig. 85 Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953

Alors que le journaliste distribue fièrement des coups de poings et se débarrasse de ses assaillants d'un seul geste, le spectateur voit le photographe qui a fini par se joindre à la bagarre mais qui, au premier contact, se retrouve les jambes par-dessus la tête, prêt à tomber la tête la première dans la rivière, gémissant tant qu'il peut (fig.85). Il occupe l'image d'une gesticulation exagérée et le son de ses cris, prenant ainsi les codes d'un personnage burlesque qui fait passer le spectateur « de l'ordre au désordre ; de l'utilité et la netteté d'un geste sensé, au retour imprévu de celui-ci »³⁶⁸. Le burlesque présente le photographe comme le contraire du journaliste : Joe est fort et efficace, Irving est en retard et geignard ; Joe accède au statut de sauveur tandis qu'Irving est cantonné au rôle du bouffon maladroit.

Au-delà des caractéristiques burlesques qui permettent à Wyler de différencier ses deux personnages masculins au profit du journaliste, nous observons également que le réalisateur dote le photographe, dans le récit, d'un attribut qui participe à rabaisser le personnage : la barbe. Cette barbe participe de l'effet comique et « donne prise » à diverses atteintes à l'intégrité corporelle du personnage. Elle est le signe d'une faiblesse du personnage.

³⁶⁷ Ce gag, qui aurait été inventé par Laurel et Hardy, tire son effet du fait que « le gag n'est pas perçu la première fois mais au second mouvement de tête ». À ce sujet, voir Fabrice Calzетtoni, *L'Histoire du burlesque*, CNDP, Académie de Lyon, (document .pdf non-daté disponible en ligne, consulté le 4/03/2010) et sur Laurel et Hardy, Olivier Mongin, *Eclats de rire, variations sur le corps comique*. Paris : Le Seuil, 2002.

³⁶⁸ Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, op.cit., p.200.



Fig. 86, 87. Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953.

Tandis que le journaliste est parvenu, glorieusement et sans une plainte, à jeter l'un des agents dans la rivière, le photographe est aux prises avec l'un d'entre eux et se trouve dans une position critique : l'homme l'a attrapé par la barbe et tire tant qu'il peut (fig.86, 87). Pendant que les cris de douleur que pousse Irving le font régresser dans un monde qui n'appartient ni à celui de la séduction ni à la virilité, le fait que le personnage soit mis en difficulté à cause de sa barbe souligne cet attribut comme élément définitionnel du personnage. Plutôt que de se battre « comme un homme » à coups de poings, Irving est réduit à se faire tirer la barbe, élément repoussant et qui l'affaiblit dans la bagarre.

Nous retrouvons une référence à la barbe plus loin dans le film, dans l'avant-dernière séquence du récit, dans l'appartement de Joe. La barbe revient alors comme argument de négociation entre les personnages.



Fig. 88. Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953.

La scène se déroule dans l'appartement de Joe. Après que le journaliste a fini de malmener le photographe qui ne comprend pas qu'il doit taire certains éléments de l'affaire devant le patron de Joe venu réclamer les éléments du reportage, Irving tente de protester et va au contact du journaliste, comme pour se battre. Ce dernier, d'un geste tout à fait aisé,

le retient et lui propose une alternative : « Tu ne veux pas te la fermer ou rentrer chez toi et... te raser ? »³⁶⁹. La réplique laisse perplexe le photographe qui porte la main à sa barbe d'un air interrogateur (fig.88). À dire vrai, elle produit un peu le même effet sur le spectateur : qu'est-ce que la barbe du photographe a à voir dans cette situation ? Le fait est qu'être « mal rasé » semble être une particularité physique des photographes de l'époque, comme en atteste une définition du photographe donnée par une revue italienne un an après la production de *Roman Holiday* : « des jeunes gens mal rasés ramassés dans les quartiers populaires de Rome ou descendu des Abruzzes ou des Monts Sabins »³⁷⁰. Est-ce uniquement à des fins réalistes que Wyler a demandé à Eddie Albert, exceptionnellement, de se faire pousser cheveux et barbe pour interpréter Irving³⁷¹ ? Il semblerait que la manière dont cet attribut est utilisé à la fois visuellement et dans le dialogue entre les personnages autorise à poser quelques hypothèses. Lors du combat, la barbe est une particularité physique qui met à la fois le personnage dans une position inconfortable tout en renvoyant à un imaginaire burlesque qui ridiculise le voleur d'images. Ensuite, le « why don't you go home and shave » de Joe peut être compris comme une invitation à ne revenir qu'une fois l'air à la hauteur de la situation – autrement dit, rasé de près, donc séducteur et intelligent. Enfin, la barbe peut également être le signe d'un certain laisser-aller, qui pourrait connoter le vagabond, ou l'homme qui ne se soucie pas de son apparence, voire de l'animal. Ainsi, la barbe est non seulement l'indication d'une déficience de virilité mais aussi celle d'une déficience sociale. Si les poils du torse de Jack Sirloin, dans *Delirious*, sont un indicateur explicite de la virilité du photographié, la barbe de Irving concourt au contraire à faire du paparazzi un homme mal dégrossi à l'animalité criante, à une époque où le dandy civilisé se doit d'être grand, vaillant, aux manières élégantes et surtout à la peau lisse. Pour reprendre une réflexion de Jullier et Leveratto sur les possibilités de l'interprétation, les différentes occurrences de la barbe dans le film permettent « de poser une cohérence interne », ce qui fait que cette interprétation « n'est pas totalement

³⁶⁹ « Why don't you shut up or go home and ... shave ! »

³⁷⁰ Andrea Rapisarda, « Ils chassent des têtes à coup d'objectif », in *Cronache delle politica e del costume*, an I, n°31, 14 décembre 1954, p.20. Cité par Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, le photographe de La Dolce Vita*, *op.cit.* p.18.

³⁷¹ « D'habitude, Eddie Albert était coiffé en brosse. Mais pour ce film, il a discuté avec William Wyler et s'est laissé pousser les cheveux, longs, et il s'est fait pousser une grosse barbe, ce qui était très inhabituel pour Eddie Albert. (« Usually, Eddie Albert had a crew-cut. But in this picture, he talked with William Wyler, and he let his hair grow, long, and he grew a big beard, which was very unusual for Eddie Albert. ») Bonus de l'édition DVD, témoignage de A.C. Lyles, producteur pour Paramount.

délirante »³⁷². Dans ces deux scènes, la barbe est clairement présentée comme le talon d'Achille du photographe³⁷³.

Le paparazzi de *Roman Holiday* est vidé des qualités viriles que sont le courage, la force physique et la puissance sexuelle³⁷⁴. La dévirilisation du personnage du photographe participe à l'effet comique du film, mais permet également de mettre en place une hiérarchie entre les personnages. Dans cette scène du bal, Irving fait donc tout le contraire de ce qui caractérise un homme viril ou simplement masculin selon les définitions de Roynette et Mosse : être en retard et ne pas sauver la femme en détresse, être mis à mal à la première bousculade, gémir de peur et de douleur. Ainsi, le journaliste, mais aussi Gregory Peck, acteur-star du film, continue d'apparaître comme l'homme de la situation. Quant au photographe, et donc Eddie Albert, il ne menace en rien le regard privilégié que la princesse (mais aussi le spectateur) posait sur le journaliste avant la bagarre. Il réendosse le rôle du troisième personnage qu'il interprète déjà dans *The Perfect Marriage* (Lewis Allen, 1947) ou dans *Smash-up* (Stuart Heisler, 1947), qui vient en quelques sortes soutenir le couple principal.

Aussi le personnage du paparazzi se révèle-t-il être une sorte de faire-valoir pour le journaliste, en même temps qu'Eddie Albert l'est pour Gregory Peck. L'interprétation comique des particularités du visage et du corps du photographe, qui passe par un dénigrement de ses caractéristiques d'homme, permet de définir clairement le rôle et la place de chacun dans le récit et dans l'industrie culturelle. À l'écran, le journaliste maîtrise le reportage et l'histoire d'amour là où le photographe n'est qu'un moyen, un intermédiaire de la réussite de la mission journalistique et de la romance. Gregory Peck, quant à lui, est indéniablement la star du film quand Eddie Albert est cantonné à l'éternel second rôle qu'il tenait déjà dans ses films précédents et qu'il tiendra, toujours aux côtés de Peck, dans *Beloved Infidel* (Henry King, 1959). Lui attribuer des caractéristiques assimilées à l'animalité (voire à la féminité : Irving est petit avec les cheveux longs), en regard de l'humanité masculine de Peck, fini d'annihiler le pouvoir de séduction que le récit accordait au personnage au début de la narration, avant que le trio ne se mette en place. De

³⁷² Les auteurs proposent d'envisager le film *Le Lys de Brooklin* (Elia Kazan, 1945) comme « une leçon de vie », interprétation peu consensuel au sujet des films classiques hollywoodiens. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, *op.cit.* p.15.

³⁷³ Nous remarquons par ailleurs que dans *Paparazzi* (Berbérian, 1998), le bouc est utilisé par le réalisateur comme un des signes distinctif du paparazzi à l'écran.

³⁷⁴ Odile Roynette relève ces qualités chez le mineur et le soldat, deux figures emblématiques de la virilité au début du XXème siècle. Odile Roynette « La construction du masculin », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 3/2002 (n° 75), p. 85-96. Disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-85.htm, consulté le 5/05/12.

cette manière, Wyler propose une façon originale de gérer la menace que pourrait présenter le personnage d'Irving pour l'équilibre du film : il l'investit d'une mission photographique qui relève de la pratique paparazzi, pratique dénigrée à l'écran par le biais des rapports de sexe. Toutefois, la mission photographique est aussi ce qui rend le personnage d'Irving indispensable dans le récit. En effet, elle fait de lui le garant du genre du film : une comédie romantique dans laquelle l'amour n'est jamais menacé ou simplement mis en question par l'intervention d'une tierce personne, situation qui peut tourner au drame par exemple comme dans *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), réalisé une dizaine d'années plus tard. Le photographe permet des intervalles burlesques qui donnent à la romance son caractère de comédie. En somme, Wyler cantonne le personnage au rôle de photographe et d'ami fidèle dans le récit et utilise le personnage, par la même occasion, comme le faire-valoir d'un acteur et d'une profession.

Malgré le charme que certains personnages paparazzi peuvent exercer sur celles³⁷⁵ qui l'entoure, celui-ci semble condamné à la solitude amoureuse voire affective. Les analyses précédentes ont tenté de montrer comment la fiction annihile la séduction de l'homme photographe à la fois dans le récit et dans la construction du genre du personnage. Ces études, et en particulier celle du personnage d'Irving, ont permis de voir que la fiction utilise les rapports de sexe pour affaiblir le personnage. Nous proposons à présent de nous intéresser aux personnages paparazzi interprétés par une femme et d'interroger ce nouveau traitement du personnage dans la représentation.

B/ Paparazza ? La femme photographe

Le cinéma est le « lieu où s'explorent et se discutent les questions d'identité sexuée, de désir, d'identification, de rapports entre les sexes, de normes sexuées, d'orientation sexuelle »³⁷⁶. Les genres sont des éléments signifiants dans le récit qui permettent de catégoriser les personnages et les fonctions qu'ils incarnent. La femme paparazzi, la « paparazza » si l'on applique le féminin au terme original masculin singulier « Paparazzo », est quasi absente de la représentation cinématographique. Parmi les films de notre corpus, nous relevons trois fictions dans lesquelles un personnage paparazzi est interprété par une femme : *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940), *Delirious* (Tom

³⁷⁵ Parmi tous les films de notre corpus, nous ne relevons aucune représentation d'un personnage photographe homosexuel ou qui présenterait une tendance homosexuelle.

³⁷⁶ Noël Burch, Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe, op.cit.*, p.13.

DiCillo, 2006) et, dans une moindre mesure, *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2002). L'analyse de ces personnages permet de poser les questions suivantes : quelles sont les spécificités du personnage de la photographe ? Que dire de sa représentation par rapport à ses collègues paparazzi masculins et par rapport à son sujet photographique ? Que dire de cette répartition des genres ? Quels sont les rapports de sexe et dans quelle mesure déterminent-ils les relations entre les personnages ? L'étude d'un premier personnage de femme voleuse d'images nous permet de poursuivre l'hypothèse proposée à l'issue de l'étude du personnage d'Irving : la fiction utilise le genre pour établir une hiérarchie entre les personnages, au détriment du personnage paparazzi.

a. La faire-valoir

Dans *The Philadelphia Story*, le journaliste Connor (James Stewart) et la photographe Liz Imbrie (Ruth Hussey), ont pour mission de pénétrer le quotidien (et la demeure) de la riche Tracy Lord (Katharine Hepburn) et du riche George Kittredge (John Howard) afin d'exposer les préparatifs de leur mariage à venir dans les pages du magazine *Spy*. Le journal est rapidement décrit comme une « chose stupide »³⁷⁷, qui encourage « de sales idées [comme] d'entrer chez les gens avec un appareil photo »³⁷⁸. Les premières séquences du film décrivent une photographe qui travaille pour *Spy* avant tout pour l'argent. Pour se faire, elle n'hésite pas à voler des images lorsque la situation semble intéressante. De la même manière que le photographe de *Roman Holiday* intègre notre corpus dans la mesure où il montre une pratique paparazzi, Liz peut aussi y être intégrée puisqu'elle vole des images de gens célèbres pour les vendre à la presse. D'après notre étude, le film de Cukor est à la fois la première représentation fictionnelle de la pratique paparazzi et l'une des seules représentations de la femme paparazzi. Nous allons tenter ici de voir quel rôle Cukor accorde à la paparazza dans son récit et ce qu'il dit de la relation entre le photographe et le journaliste. L'enjeu sera aussi de voir si une filiation est possible entre cette représentation de 1940 et celle que propose Tom DiCillo en 2006.

1. Un personnage féminin

Dans son ouvrage sur la construction du scénario, John Truby définit le personnage de Liz, dans *The Philadelphia Story*, comme un personnage secondaire typique. En effet,

³⁷⁷ « Idiotic thing »

³⁷⁸ « Filthy ideas [like] coming into a private home with a camera »

elle fait partie du « réseau de personnage » en tant qu' « autre prétendante cherchant à conquérir le héros ou l'être aimé, ce qui permet de comparer différentes versions d'hommes ou de femmes désirées et désirables »³⁷⁹. L'objectif de cette analyse est de montrer quelle « version » du désir est interprétée par la photographe.



Fig. 89, 90, 91, 92. Capture d'écran. *Indiscretion*, George Cukor, 1940.

Dès son entrée en scène, elle apparaît comme un personnage possédant des caractéristiques physiques féminines : elle est fine, porte des chaussures à talons et un tailleur ajusté qui mettent ses formes féminines en valeur – ses seins, ses fesses, sa taille. Si ses cheveux sont dissimulés, c'est parce qu'ils sont élégamment remontés et tenus par un chapeau assorti à sa veste (fig.89, 90). Même sur le terrain, c'est-à-dire armée de son appareil photo, elle porte le même type de tenues élégantes (fig.91, 92). Ainsi, de *prime* abord, la profession de photographe ne semble pas venir contredire la féminité du personnage. De plus, nous observons que lors de son entrée en scène, elle ne porte pas d'appareil photo autour du cou, ce qui est relativement singulier pour un personnage de

³⁷⁹ John Truby, *L'Anatomie du scénario*, op.cit. p.73.

photographe. Cela induit que le personnage n'est pas défini seulement en tant que photographe, mais aussi en tant que partenaire du journaliste Macaulay Connor, même si le spectateur ne connaît pas encore les modalités de ce partenariat. Enfin, son personnage inspire le désir puisque l'oncle Willy (Roland Young), l'oncle de Tracy Lord, la courtise tout au long du film. Toutefois, la manière dont Liz évolue dans le récit rappelle le traitement que nous avons pu analyser au sujet du photographe de *Roman Holiday* (1953). Plus de dix années auparavant et même lorsque le personnage est interprété par une femme, la fiction relègue le photographe au second rang par l'intermédiaire du genre, élaborant ainsi des hiérarchies sociales et professionnelles.

2. Journaliste VS photographe : hiérarchie des professions

Le film de Cukor met en scène plusieurs duos de personnages. Parmi ceux-là figure celui du photographe et du journaliste, Liz et Connor. À l'écran, nous observons une certaine récurrence de cette construction duelle. En règle générale, la fiction s'attache à dépeindre l'interdépendance des deux professions. Dans *Picture Snatcher* (1933), McLean a besoin d'une photographie pour illustrer son article et Danny a besoin d'improviser un texte pour accompagner sa photographie s'il veut la voir publiée ; dans *Roman Holiday* (1953), Joe vient chercher Irving pour donner de la valeur à son scoop mais Irving ne publie pas ses photos sans le texte de Joe ; dans la série *Dirt*, les photos sont indispensables pour le magazine de Lucy Spiller et les commandes de *Dirt* sont ce qui permet à Don, le paparazzi, de garder le cap. Même lorsque le personnage n'est pas paparazzi mais reporter de guerre, il est souvent représenté aux côtés d'un journaliste, comme dans *Le Faussaire* (Volker Schlöndorff, 1982), *The year of living dangerously* (Peter Weir, 1982), ou encore *The Killing Fields* (Roland Joffé, 1984). Toutefois, ces dernières représentations traduisent une certaine hiérarchie entre ces deux professions de l'industrie médiatique : entre eux deux, c'est le journaliste qui prend les décisions, qui est favorisé socialement et qui « garde toujours la meilleure part du gâteau »³⁸⁰.

Dans *The Philadelphia Story*, si la photographe pousse le journaliste Macaulay Connor à accepter la mission proposée par le rédacteur en chef de *Spy Magazine*, c'est bien

³⁸⁰ Cri de colère du photographe Hoffmann à l'encontre du journaliste Laschen dans *Le Faussaire* (Volker Schlöndorff, 1982). Sur les hiérarchies des professions du journalisme établies par l'intermédiaire des rapports de sexe, le film *Picture Snatcher* (Lloyd Bacon, 1933) offre des séquences entières du plus grand intérêt.

le journaliste qui mène la mission et le récit. Ce schéma fait écho à la réflexion d'Erwin Goffman sur la répartition des dominations professionnelles selon les sexes³⁸¹ :

Où que [l'homme] aille à l'extérieur de son foyer, des femmes peuvent se trouver présentes pour étayer son apparence de compétence. Il ne s'agit pas simplement du fait que votre supérieur homme ait une secrétaire femme, mais (comme on le remarque fréquemment à l'heure actuelle) de ce que son marginal de fils qui grimpe dans la presse alternative ou de la politique contestataire se trouvera avoir, lui aussi, une assistante féminine (...). Et quitterions-nous le monde réel pour ce qui serait son alternative fictionnelle, un univers de science-fiction, nous apercevriions que là aussi les hommes occupent les fonctions de direction et qu'ils ont des femmes pour les suppléer selon l'habitude de leur sexe. Il semble que, partout où l'homme se dirige, il soit porteur d'une division sexuelle du travail.

Le film de Cukor semble être le parfait exemple à la démonstration du sociologue. En effet, n'est-ce pas le rôle de la photographe que d'« étayer l'apparence de compétence » du journaliste ? À la fois son « assistante » professionnelle et, comme le film l'induera plus tard, son amante – qui plus est délaissée –, la photographe est représentée comme la subalterne sociale du journaliste. On trouve dans l'ouvrage sur les *Dessous de la presse people*, un témoignage de Nadia Lacoste qui rapporte qu'en 1940, « les postes de reporters étaient réservés aux hommes »³⁸². À la rigueur, la femme peut être photographe. Chez Cukor, les partis-pris de la scène dans le bureau du rédacteur en chef du magazine *Spy* témoigne de cette hiérarchie professionnelle et genrée. En effet, la construction de cette scène, sur le mode d'alternance de champ/contre-champ/plan d'ensemble, montre Liz en retrait et dans l'attente de la décision de Connor.

³⁸¹ Erwin Goffman, *L'Arrangement des sexes*, op.cit. p.78.

³⁸² Nadia Marculescu-Lacoste « a été pendant un demi-siècle la meilleure amie de Grace de Monaco, le porte-parole du palais et la créatrice du centre de presse de la principauté. Féministe convaincue, cette brune énergique a longtemps été l'une des femmes les plus influentes de France. » Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.31-32.



Fig. 93, 94. Capture d'écran. *Indiscretion*, George Cukor, 1940.

La photographe est présentée derrière le journaliste, par une image rendue floue par la courte profondeur de champ (fig.93), avec un air expectatif et admirateur. De surcroît, elle reste d'abord en dehors de la conversation qui a lieu entre le rédacteur en chef et le journaliste (fig.94). La photographe est un personnage qui se trouve dans l'attente d'une décision qui sera prise, finalement, par les deux hommes de la situation, le journaliste et le rédacteur en chef.

Le premier échange qui a lieu entre Kidd, le rédacteur en chef, et Liz traduit la dépendance du photographe aux autres maillons de l'industrie médiatique (c'est aussi la première réplique du personnage) :

Kidd : Vous me détestez je suppose, Mademoiselle Imbrie ?

Liz : Non, je ne peux me permettre de détester qui que ce soit, je ne suis que photographe.³⁸³

Cet échange traduit la nécessité pour la photographe de conserver de bons rapports avec sa hiérarchie. La formule utilisée par Liz, « je ne peux pas me permettre », fait référence, au sens propre, à l'aspect financier (« je n'ai pas les moyens ») qui régit le rapport du rédacteur à la photographe³⁸⁴. Mise en perspective de l'évolution des salaires pratiqués dans la profession depuis les années 1960, cette réplique peut paraître ironique. S'il n'est pas pour autant reconnu socialement, dès les années 1960, le métier de

³⁸³ Kidd : You hate me I trust, Miss Imbrie ? Liz : No, I can't afford to hate anybody, I'm only a photographer.

³⁸⁴ Nous notons ici un paradoxe entre la manière dont la photographe est présentée physiquement – très apprêtée et semblant ne manquer de rien – et la manière dont elle fait allusion à sa position sociale défavorisée. Cet écart indique un manque de véracité dans la construction du personnage.

photographe paparazzi devient relativement lucratif³⁸⁵, mais il faut attendre le film d'Alain Berbérian, en 1998, pour que cet aspect soit retranscrit, même de manière caricaturale, par la fiction³⁸⁶. Chez Cukor, le photographe voleur d'images est dépendant de la décision du journaliste et de la commande du rédacteur en chef, élément que nous retrouvons une dizaine d'années plus tard dans *Roman Holiday*. Pour Liz Imbrie, la photographie est uniquement un moyen de gagner sa vie.

Plus loin, alors que Connor s'énerve contre la perspective de devoir s'abaisser à faire du journalisme à sensation, la photographe réagit et prend les devants de la conversation :

Connor : D'accord, éditeur, que pensez-vous de ça ?! Ouvrez les guillemets :
Aucun chasseur de scoop n'est astucieux, Connor le malin. Fermez les guillemets.
Fin de paragraphe.

Liz : ...fin du travail, fin du compte bancaire. [À l'adresse du patron] Mais dites-moi monsieur, comment voulez-vous que nous pénétrions dans la propriété des Lord et aller où bon nous semble ?

Connor : Il est hors de question que nous le fassions, Liz, nom d'un chien, c'est dégradant ! C'est indigne !

Liz : Autant qu'un estomac vide ! Comment entre-t-on ?³⁸⁷

La fréquence à laquelle l'argument de l'argent revient dans la bouche de la photographe est suffisante pour remarquer que c'est un argument d'importance mais aussi que le travail est lié à l'argent. Cet échange souligne le côté pragmatique de la photographe : photographe lui permet de manger. De son côté, le journaliste invoque l'éthique comme raison suffisante pour refuser la mission, argument induisant qu'il a les

³⁸⁵ En 1958, Tazio Secchiarioli dit avoir gagné 300 000 livres pour une série, autrement dit 100 fois plus qu'un salaire d'ouvrier. Francesca Taroni, *Paparazzi, op.cit.* p.9. En 1997, Daniel Angéli vend la photographie de l'homme d'affaire Giovanni Agnelli nu sautant de son Yacht 500 000 €. *L'Express*, Renaud Revel, « Paparazzi au bout du rouleau : Daniel Angéli va déposer le bilan », 18/05/11. Disponible (en ligne) sur <http://blogs.lexpress.fr/media/2011/05/18/paparazzi-au-bout-du-rouleau-daniel-Angéli-va-deposer-le-bilan/>. Consulté le 15/08/12. En 2010, un photographe paparazzi à Hollywood peut gagner entre 4000 et 10 000 € par mois. Une photographie peut rapporter jusqu'à 200 000 € (c'est la somme qu'a rapporté la première photographie des enfants de Mickael Jackson à visage découvert à François-Régis Navarre). Armelle Vincent, « François-Régis Navarre : portrait d'un chasseur de scoops à Hollywood », *VSD*, 19/05/2010. Disponible (en ligne) sur <http://www.vsd.fr/contenu-editorial/l-actualite/les-indiscrets/1661-francois-regis-navarre-portrait-d-un-chasseur-de-scoops-a-hollywood>. Consulté le 02/08/2010.

³⁸⁶ Dans le film de Berbérian, le rédacteur en chef sort des liasses de billets des tiroirs de son bureau et paie les paparazzi de la main à la main. Francis Apesteguy, lors de notre second entretien réalisé le 14 février 2012 à Charançon, dit qu'il n'a jamais connu de telles pratiques.

³⁸⁷ « Connor : All right, publisher, take this : quote : « No hunter of buckshot in the rear is cagey, crafty Connor », unquote, close paragraph. Liz : ... close job, close bank account. But look mister, how can we possibly get inside the Lord estate, let alone the house ? Connor : We're not gonna do it, Liz. Doggone it, it's degrading. It's undignified ! Liz : ... so is an empty stomach ! How do we get in ? »

moyens, pour sa part, à la fois de ne pas aimer les gens (« non [je ne vous déteste pas]... Je ne vous aime pas beaucoup, c'est tout », dit-il au rédacteur en chef) et de refuser du travail (« c'est dégradant, c'est indigne ! »). Par conséquent, peut se permettre d'avoir de l'éthique celui dont la profession rapporte assez d'argent pour vivre. Alors que la pratique n'existe pas encore officiellement, une telle représentation donne déjà quelques explications aux « débordements » des photographes paparazzi : pour reprendre les termes de Sandro, un paparazzi brésilien travaillant à Hollywood sur les traces de Britney Spears en 2010, « il faut bien prendre soin de la famille »³⁸⁸.

L'un des intérêts de ce film est de représenter la naïveté des grands de ce monde quant au fonctionnement économique et social de notre société. Un échange entre Tracy et Connor illustre cette naïveté tout en informant le spectateur sur l'histoire de la photographie :

Tracy : quand on est capable d'écrire un livre, comment peut-on seulement penser à faire autre chose ?

Connor : Et bien, vous ne me croirez peut-être pas, mais certaines personnes dans ce monde ont besoin de gagner leur vie.

Tracy : Oui, bien sûr, mais les gens achètent des livres, n'est-ce pas ?

Connor : (...) mon livre représente deux années de travail intensif... et a rapporté à ce cher Connor un peu moins de 600 \$.

Tracy : Mais ça ne devrait pas !

Connor : Et bien, malheureusement, c'est le cas.

Tracy : (...) et qu'en est-il de votre Miss Imbrie ?

Connor : Miss Imbrie est à peu près dans la même situation. Elle est une peintre née, et il se pourrait qu'elle soit une grande artiste, mais elle doit manger, et préfère aussi avoir un toit au-dessus de sa tête plutôt qu'être dehors sous la pluie et la neige.

Tracy : Le lit et le couvert...³⁸⁹

³⁸⁸ *The Atlantic*, David Samuels, « Shooting Britney », 1/04/2008, disponible (en ligne) sur <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/04/shooting-britney/306735/6/>, consulté le 10/01/2010.

³⁸⁹ « Tracy : when you can do a thing like that book, how can you possibly do anything else ? Connor : Well, you may not believe this, but there are people in this world that must earn their living. Tracy : of course, but people buy books, dont' they ? Connor : (...) That book of mine represent two solid years' work... and it netted Connor something under 600 \$. Tracy : But that shouldn't be ! Connor : Well, unhappily it is... Tracy : (...) What about your Miss Imbrie ? Connor : Miss Imbrie is somewhat the same fix. She's a born painter, and might be an important one, but she must eat, and she also prefers a roof under her head to being out constantly in the rain and snow. Tracy : Food and a roof... »

Par cet échange, le spectateur apprend que le personnage est devenu photographe à défaut de pouvoir être peintre. Cette réplique renvoie à la querelle de « distinction »³⁹⁰ entre les arts mineurs et majeurs et les pratiques qui en résultent. Outre le fait que l'écriture d'un livre – de surcroît des « histoires poétiques », selon Connor – est décrite comme la pratique littéraire absolue en regard du journalisme, la peinture est présentée comme un art noble qui hisse ses praticiens au rang d'artiste là où la photographie est une pratique utilitaire qui cantonne les photographes au rang d'opérateur et d'exécutant. Cet échange induit également que la photographe est victime d'un système économique et social qui ne permet pas à l'individu de vivre de ses talents. L'individu deviendrait photographe non pas par vocation mais par nécessité, ce qui, dans les années 1940, est une vision rétrograde de ce métier dans la mesure où les années 1930 voient émerger les premiers talents photographiques.³⁹¹ Toutefois, il est vrai que faire paparazzi, comme le confirme Pascal Rostain, n'est généralement pas une vocation.

Moi, mon rêve, quand j'ai commencé ce métier, c'était d'être Grand Reporter, photographe de guerre ; tu rêves pas d'être paparazzi ! Donc à quelques exceptions près ... pour la plupart, ce sont des concours de circonstances.³⁹²

Ainsi, la photographie pour la presse à scandale est présentée par le photographe paparazzi comme une pratique choisie par défaut, uniquement à but utilitaire. À l'écran, parce qu'elle est photographe, Liz est dépendante des autres personnages qui appartiennent à des professions hiérarchiquement « supérieures » dans l'industrie médiatique, le rédacteur en chef et le journaliste. Aussi la fiction fait-elle du photographe un personnage dans le besoin, et inférieur aux autres. Nous allons voir que ce discours social sur la photographe ne sert pas seulement la hiérarchie des professions de l'industrie médiatique. Il participe également à conserver une hiérarchie sociale.

3. L'héritière VS la photographe : hiérarchie sociale

Cukor, par la structure du récit ne fait pas mystère de la hiérarchie actorale : Katharine Hepburn occupe l'un des rôles principaux tandis que Ruth Hussey n'a qu'un rôle secondaire. Toutefois, nous entendons ici démontrer qu'au-delà de la hiérarchie actorale, la photographe se trouve dénigrée au profit de celle qui doit rester au centre des regards.

³⁹⁰ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris : Minuit, 1979.

³⁹¹ La publication des photographies de Robert Capa dans la presse (*Mort d'un soldat espagnol* dans *Life*, 1936), ou les ouvrages de Germaine Krull (*Métal*, 1928) ou Brassai (*Paris de nuit*, 1933) en font des artistes reconnus déjà à l'époque.

³⁹² Entretien avec Pascal Rostain réalisé à Paris le 16 novembre 2012.

L'enjeu est de voir comment la fiction utilise le personnage de Ruth Hussey comme sorte de faire-valoir pour Tracy Lord, et donc pour Katharine Hepburn. Car si la mise en scène et le scénario du film font tout pour dompter « l'empoisonneuse »³⁹³ Hepburn, ces mêmes modalités cinématographiques s'attachent également à rabaisser Hussey au profit d'Hepburn, notamment en dépréciant la photographe socialement et physiquement. La photographe se trouve victime d'un système qui la dépasse.

Lorsque Tracy Lord pose une série de questions indiscrettes à ses « invités », le spectateur découvre le statut social de la photographe. Tracy Lord, agile dans cet entretien improvisé qui vise à déconcerter le journaliste et la photographe, souligne la gêne ressentie par cette dernière. Contrairement à ce que le journaliste et la photographe avaient prévu, Tracy mène la danse :

Tracy : L'un de vous deux est-il marié ?

Connor : Non.

Liz, après une hésitation : Non...

Tracy: Vous voulez dire que vous étiez mariée, mais vous êtes maintenant divorcée ?

Liz : Et bien en fait...

Tracy : Enfin, Miss Imbrie, je suis sûre que vous n'en avez pas honte !

Liz : Bien sûr que je n'en ai pas honte !

Connor : Quoi ??!

Liz : Et bien oui, c'était il y a des années, je n'étais qu'une enfant, à Duluth...

Connor : Juste ciel, Liz ! Tu ne me l'as jamais dit !

Liz : Tu ne me l'as jamais demandé !

Connor : Je sais bien, mais tu... *Liz* : Joe Smith. Un plombier.

Connor : Et bien, il n'y a pas plus glonflée que toi, Liz...

Liz : Je pense qu'il n'y a pas plus gentille.

Tracy : Duluth... ça doit être un très joli endroit...³⁹⁴

³⁹³ Thèse de doctorat d'Isabelle Dhommée, « Les cinq « empoisonneuses » : G.Garbo, J.Crawford, M.Dietrich, M.West, K.Hepburn et les Etats-Unis des années 1930. Analyse du phénomène social de la star », Université de Paris 3, 1995.

³⁹⁴ « *Tracy* : Are either of you married ? *Connor* : No. *Liz*, après une hésitation : *No...* *Tracy* : You mean you were, but you're divorced ? *Liz* : The fact is.. *Tracy* : Come on Miss Imbrie, I'm sure you're not ashamed of it !... *Liz* : Of course I'm not ashamed of it ! *Connor* : What ??! *Liz*, Well, it was years ago, I was only a kid,

Cette scène lève le voile sur une partie du passé de la photographe. Le spectateur apprend qu'elle est divorcée d'un quincailleur qu'elle a connu lorsqu'elle était jeune, à Duluth. Ces informations décrivent une femme issue de l'Amérique profonde aux origines prolétaires, mais la mention du divorce fait d'elle une femme relativement moderne³⁹⁵. Cependant, l'enjeu principal de cette scène est de présenter une photographe à scandale qui se fait battre sur son propre terrain, humiliée par un sujet qui use avec brio des techniques communes de harcèlement de la presse à scandale. En effet, l'habileté et la répartie de Tracy durant l'échange provoque un renversement ironique dans les rôles et les situations puisque c'est finalement elle qui déniche le scoop sur la vie privée de la photographe. Au fil des représentations, la fiction use de différentes modalités pour traduire la vengeance du sujet sur le photographe³⁹⁶. Si la présente scène en est une bonne illustration, elle participe également au processus de rabaissement de Liz au profit de Tracy qui a lieu tout au long du film. Dans le même esprit, bien que Tracy Lord soit également divorcée, la grande différence avec la photographe est qu'elle est sur le point de se remarier avec un bon parti, contrairement à Liz qui semble convoler, officieusement, avec Connor. Or le film fait du mariage une valeur précieuse – et s'en sert pour ramener Hepburn « dans le droit chemin »³⁹⁷ – puisque si Tracy n'épouse finalement pas George, c'est pour mieux ré-épouser C.K. Dexter, son amour d'enfance. Liz est donc socialement « en retard » sur Tracy. Son statut social, jusqu'à son nom, sont dénigrés, comme lorsque la mère l'oublie au moment de la présenter à George, le fiancé de Tracy.

Finalement, l'intérêt que Connor portait à Liz, même officieusement, se reporte sur Tracy. Le glissement d'affection de Liz à Tracy fait de la photographe celle qui est délaissée au profit d'une femme qu'elle-même envie. Lorsque Connor tente de définir, ironiquement, la caractéristique principale de Tracy Lord, la réaction de la photographe renforce le désir que le personnage d'Hepburn suscite :

in Duluth. *Connor* : Good heavens Liz ! You never told me ! *Liz* : You never asked me ! *Connor* : Well, I know, but you... *Liz* : Joe Smith. Hardware. *Connor* : Well, you are the darnedest girl, Liz... *Liz* : I think I'm sweet. *Tracy* : Duluth, that must be a lovely spot... »

³⁹⁵ Ce n'est qu'à partir des années 1960 que l'on observe une augmentation des divorces. « Entre les années 1920 et 1960, un consensus social s'est mis en place, validant le modèle d'une famille, institué par le mariage et le mariage d'amour (...) ». Abel Jeannière, François de Singly, « FAMILLE - Évolution contemporaine », *Encyclopædia Universalis*, disponible (en ligne) sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/famille-evolution-contemporaine/>, consulté le 30 mars 2013.

³⁹⁶ Le fait de « rendre la pareille » est observable dans le film de DiCillo (Toby fouille dans l'ordinateur de Les) ou dans le film d'Abascal (Bo pénètre dans l'appartement d'un des paparazzi et l'effraie). Dans *Dirt*, nous observons le même motif à ceci près que la cible n'est plus la même (ce n'est plus le paparazzi qui est visé mais la rédactrice en chef du magazine).

³⁹⁷ Noël Burch, « La garce et le bas bleu », in Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, op.cit. p.34.

Connor : La jeune, riche et redoutable femme américaine. On ne la trouve nulle part ailleurs.

Liz : Et échangerais-je ma place contre toute la beauté et la richesse de Tracy Samantha Lord ? Ah, ça... Quand tu veux !³⁹⁸

Aussi féminin que le personnage de la photographe soit représentée, elle est davantage désirante que désirée.

Toutefois, nous observons que le personnage ne fait preuve d'aucune colère, ne laisse poindre aucune frustration – contrairement à ce sentiment que l'on retrouvera dans d'autres personnages paparazzi, notamment Les dans *Delirious* (2006) – mais d'une sorte de résignation qui s'exprime à différents niveaux. Sa réaction lorsqu'elle découvre que Connor s'intéresse à Tracy en témoigne. Alors que son visage se décompose à la vue de Connor et Tracy marchant dans la rue côte à côte tandis qu'elle se fait faire une manucure en ville, l'esthéticienne, s'inquiétant du visage de sa cliente, lui dit :

L'esthéticienne : Un peu trop fort ?

Liz : Un peu... mais j'ai l'habitude.³⁹⁹

La réponse de Liz, évidemment, s'adresse moins à l'esthéticienne qu'au spectateur et l'informe sur la position de la photographe face à la situation : elle a l'habitude d'être trompée à la fois par Connor en tant qu'amant mais aussi en tant que partenaire professionnel. Dans une dynamique enclenchée au début du film qui fait de la photographe un personnage qui « ne peut se permettre de détester personne professionnellement », Liz semble être une sorte de spectatrice de sa propre vie amoureuse, d'une part lorsqu'elle voit Connor s'éloigner d'elle au profit de Tracy, d'autre part de son mariage avec Oncle Willy, qui n'est finalement qu'un « vieil homme pervers » pour reprendre les termes utilisés par la petite Dinah (Virginia Weidler), la sœur de Tracy, au début du film. Nous constatons une certaine ironie dans cette scène qui montre la photographe qui déniche le scoop bien malgré elle.

³⁹⁸ « Connor : The young, rich, rapacious american female. No other country where she exists. Liz : And would I change places with Tracy Samantha Lord for all her wealth and beauty ? Oh boy, just ask me !... »

³⁹⁹ « L'esthéticienne : a little too rough ? Liz : A little... but I'm used to it. »



Fig. 95. Capture d'écran. *Indiscretion*, George Cukor, 1940.

Le surcadrage de la devanture du salon de beauté insiste sur la position passive de la photographe qui observe la scène défilier devant ses yeux sans qu'elle ne puisse rien y faire (fig.95). Autrement dit, la photographe est représentée comme un personnage passif, là où Tracy, au contraire, est représentée comme une femme dominante et désirée par tous.

Afin d'asseoir cette domination, Cukor s'attaque au physique de la photographe. En effet, Liz est ouvertement comparée à Tracy, dans le dialogue comme dans la mise en scène. Lors de la première rencontre avec la mère de Tracy, la mère commente ses traits et sa coiffure :

La mère : Que vous êtes mignonne ! Comme tous les amis de Junius en fait...
Regarde sa coiffure Tracy, as-tu vu comme c'est joli ?

Tracy : en effet...⁴⁰⁰



Fig. 96. Capture d'écran. *Indiscretion*, George Cukor, 1940.

⁴⁰⁰ « La mère : Aren't you pretty my dear ?! But then Junius's friends always are. Look at the way she wears her hair, Tracy ?! Isn't it pretty ? Tracy, d'un air pincé : Mighty fine... »

Sous couvert d'un compliment à la photographe, la réplique de la mère vise en vérité à mettre en valeur la coiffure de Tracy (fig.96). Les cheveux tirés en arrière de Liz contrastent avec les cheveux mi-longs, vaporeux et bouclés d'Hepburn, faisant ainsi écho à leur tenue respective. Si l'élégance de Liz est incontestable, elle est aussi incontestablement moins originale et sensuelle que celle de Tracy. Là où la veste de tailleur de la première est épaisse et descend jusqu'en dessous de ses fesses, la taille haute de la jupe à volants de Tracy assortie de son chemisier translucide souligne les siennes et érotise le haut de son corps. Selon des critères d'époque, l'érotisme de Tracy répond à la froideur de Liz.

Bien que Ruth Hussey ait les traits fins et que sa silhouette soit mise en valeur par des tenues vestimentaires élégantes, le personnage de Liz n'est pas présenté comme un objet de désir pour les deux personnages principaux masculins du film, Connor et C.K. Dexter. Tout au plus, C.K. Dexter dit-il de la photographe que « elle est gentille »⁴⁰¹ et Connor finit par se désintéresser d'elle. Le fait qu'elle finisse par épouser le vieil oncle Willy est une manière radicale que la fiction emploie pour la mettre en retrait par rapport au personnage central du film, Tracy Lord. L'équilibre du film est ainsi préservé au niveau narratif : l'histoire tourne bien autour de Tracy Lord, ou plutôt Katharine Hepburn, comme l'annonce l'affiche du film.

Lors d'un entretien, Pascal Rostain propose une explication des enjeux de la pratique paparazzi. Selon lui, ce qui fait l'attrait de la photographie paparazzi,

C'est le jeu. C'est « c'est moi qu'ai la plus grosse, et jt'emmerde ». C'est un concours de mecs. Y a pas de femmes. Enfin y en a une, mais c'est la femme d'un mec paparazzi qu'elle accompagne.⁴⁰²

Si lors de son explication, le photographe fait véritablement référence à l'existence d'une paparazzi française qui travaille avec son mari paparazzi – Sylvie Renard et Daniel Houpine –, cette manière de présenter les choses pourrait presque constituer une description réaliste révélant le machiste de la profession à laquelle la fiction fait écho. Lorsqu'une femme est photographe paparazzi, elle est dépendante de l'homme ou n'est indépendante qu'à condition de se *transformer* en homme.

Le film de Cukor est une sévère critique sociale de l'Amérique des années 1940. Les riches, les intellectuels, et la presse sont la cible de l'ironie mordante de cette comédie

⁴⁰¹ « She is quite nice ».

⁴⁰² Entretien avec Pascal Rostain réalisé à Paris le 16 novembre 2011.

qui s'emploie également à régler son compte à Hepburn⁴⁰³. Le personnage de la photographe est présentée comme un personnage passif victimisé sur tous les plans : socialement (elle est photographe par dépit), professionnellement (elle est dépendante du bon vouloir du journaliste et du rédacteur), affectivement (elle est quittée par Connor). Bien que la photographe paparazzi avant la lettre ne soit pas au centre du récit, Cukor dépeint à travers le personnage de Liz le trajet tragique d'une femme pauvre et humiliée dans l'ombre des hommes, qui trouve comme seule échappatoire un mariage de raison avec un homme qui pourrait être son père⁴⁰⁴.

b. L' « in-femme »

Lors d'un entretien, Jean-Paul Dousset, photographe paparazzi, dit que le métier de paparazzi n'est pas un métier de femme⁴⁰⁵. Afin d'argumenter cette réflexion quelque peu sexiste, sont évoquées par le photographe les difficultés physiques du métier, tant au niveau logistique (matériels lourds et encombrants) que pratique (planques, courses, bagarres), mais aussi les problématiques sociales, en particulier pour une femme qui voudrait une relation de couple stable et avoir des enfants. Cette dernière remarque met en lumière ce que nombre d'ouvrages en sciences sociales ont mis en évidence depuis les années soixante-dix : le caractère socialement construit des inégalités entre les sexes⁴⁰⁶, et reflète l'analyse d'Erwin Goffman :

Du point de vue véhiculé par les rituels interpersonnels, la croyance (dans les sociétés occidentales) veut que les femmes soient précieuses, ornementales et fragiles, inexperte et inadaptées à tout ce qui exige l'emploi de la force musculaire (...) ou à tout ce qui comporte un risque physique (...).⁴⁰⁷

Sous couverts d'être « protégées », les femmes se trouvent bien malmenées par de telles représentations sociales, et le cinéma n'échappe pas à la règle. En 2006, les paparazzi principaux du film *Delirious* comptent dans leurs rangs Tish, une photographe interprétée

⁴⁰³ Dans son analyse, Noël Burch décrit comment le film tente de punir cette mégère par l'intermédiaire de Cary Grant en ex-mari qui « mettra les points sur les i : c'est une déesse de bronze avec un glaive étincelant et qui ne sait même pas qu'elle est frigide ! L'enjeu du film sera de remettre Hepburn au contact de sa féminité et de la remarier avec Cary Grant (...) ». Noël Burch, « La garce et le bas-bleu », in *De la Beauté des latrines*, *op.cit.* p.46-47.

⁴⁰⁴ Cette chute vient étrangement faire écho à ce que Goffman dit à propos des secrétaires dont « on croit qu'elles se contentent d'attendre le mariage ». *L'Arrangement des sexes*, *op.cit.* p.83.

⁴⁰⁵ Entretien avec Jean-Paul Dousset réalisé à Paris le 8 mars 2012.

⁴⁰⁶ Bargel Lucie (*et al.*), « Appropriations empiriques du genre », *Sociétés & Représentations*, 2007/2 n° 24, *op.cit.* p. 5-10.

⁴⁰⁷ Erwin Goffman, *L'Arrangement des sexes*, *op.cit.* p.67.

par Mel Goham. La paparazza de *Delirious* correspond en quelque sorte à la définition que donnent Raymond Chirat et Olivier Barrot des personnages secondaires du cinéma des années 1930 aux années 1950, lesquels sont qualifiés d'« excentriques » : elle n'« [occupe] pas le centre, par définition réservé aux premiers rôles et se [caractérise] par l'originalité, voire la singularité de [sa] personnalité »⁴⁰⁸. L'étude de cas de *Delirious* permet de poser les questions suivantes : quelles sont les spécificités de ce personnage ? Que dire de sa représentation par rapport à ses collègues paparazzi masculins et par rapport à son sujet photographique ? Quels sont les rapports de sexe et dans quelle mesure déterminent-ils les relations entre les personnages ?

1. *Grossière*

D'après les quatre scènes dans lesquelles la photographe apparaît, celle-ci fait partie d'un groupe de paparazzi constitué par Les (Steve Buscemi) et Ricco (Kevin Corrigan). Trois scènes permettent principalement d'alimenter la réflexion autour de ce personnage : l'entrée en scène des personnages principaux du film, la scène devant la boîte de nuit et celle du déjeuner entre Toby, Les, Ricco et Tish. Sa première apparition permet d'avoir un aperçu du personnage.



Fig. 97, 98. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Un premier plan large permet d'envisager le personnage par rapport au groupe représenté (fig.97). De taille moyenne, Tish⁴⁰⁹ a les cheveux bruns et courts, n'est pas maquillée d'une manière qui mettrait ses traits en valeur, fume, porte des vêtements mixtes (jean, chaussures plates, veste en cuir sur un blouson en jean) et un appareil photo autour du cou. Si le plan rapproché (fig.98) permet de distinguer des traits féminins, il renforce

⁴⁰⁸ Raymond Chirat et Olivier Barrot, *Les Excentriques du cinéma français*, Paris : Henri Veyrier, 1983. Cité par Serge Regourd, *Les Seconds rôles du cinéma français*, Clamecy : Klincksieck, 2010.

⁴⁰⁹ Le personnage n'est pas encore nommé à ce moment du film, mais par commodité nous l'appellerons par son prénom.

aussi les similitudes physiques et vestimentaires entre la photographe et ses acolytes masculins. La voix grave et rocailleuse de la photographe renforce sa masculinité.

La fin de la séquence souligne une particularité de Tish que l'on retrouve dans les deux autres scènes et qui s'avère être une caractéristique majeure du personnage : sa grossièreté. Alors que Toby (Michael Pitt) rapporte des cafés aux paparazzi, le groupe de photographes repère la chanteuse K'harma Leeds (Alison Lohman) sortant par la porte de derrière du restaurant devant lequel ils attendaient tous impatiemment qu'elle se montre. Sans hésiter, les photographes se ruent dans la direction de la chanteuse, sans porter la moindre attention à Toby qui se trouve sur le passage. Tish bouscule violemment le jeune homme, renverse les cafés sur ce dernier et ponctue l'action d'un « Mais putain, c'est quoi ton problème ?! »⁴¹⁰. Bien que la grossièreté langagière ne soit pas réservée à ce personnage dans cette séquence (Les, le personnage principal, insulte généreusement l'un de ses concurrents dans la scène qui précède), nous constatons que ce trait de caractère revient avec une telle insistance et sous tant de formes différentes qu'il en devient définitionnel. En effet, presque toutes les phrases prononcées par le personnage contiennent une version du terme « fuck » : « For fuck sake », « What the fuck is wrong with you ?! », « It's my fucking foot »⁴¹¹. De plus, cette grossièreté langagière est renforcée par un comportement qui traduit une absence de savoir vivre et de savoir être. D'une part lorsqu'elle fonce dans Toby en l'insultant alors même qu'elle est fautive, d'autre part lors de la scène du déjeuner. Les deux personnages principaux du film, Les et Toby, retrouvent Ricco et Tish autour d'une table dans un restaurant de type 'diner'. La conversation tourne autour du récent succès de Les et de sa nouvelle entreprise partenariale avec Toby.

⁴¹⁰ « What the fuck is wrong with you ?!! »

⁴¹¹ « Bordel de dieu », « C'est mon pied, putain ! »



Fig. 99. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

La manière dont Tish et Ricco sont présentés dans cette scène – le blouson grossièrement découpé pour Tish, à la manière d'un blouson d'homme, et le t-shirt ostensiblement troué au col pour Ricco – permet de poser une hypothèse générale sur l'apparence négligée des paparazzi (fig.99). Le manque de politesse de Tish envers le serveur visiblement âgé et tremblant mais aussi sa manière de parler la bouche pleine dessinent les contours d'un personnage qui ne respecte pas ses interlocuteurs, au-delà de la négligence qu'elle affiche pour son apparence physique. Le signe explicite de ce laisser-aller, et qui tient un rôle de rappel tout au long de la scène, est le morceau de nourriture resté collé à son menton du début à la fin de la conversation. À l'écran, lorsqu'elle revêt le costume du personnage paparazzi, la femme est infâme.

Les caractéristiques que la fiction prête à la femme paparazzi sont très éloignées de celles que Jessie Bernard analyse comme propres à la classe féminine, par exemple « l'orientation vers la collectivité ; l'affectivité ; l'obéissance, la soumission aux ordres et aux règles, la dépendance, la timidité, la réserve, l'intérêt pour la parure du corps, le goût de la mode (...) ». ⁴¹² Ses manières brutales et le peu de cas qu'elle accorde à son apparence semblent lui permettre d'être sur un pied d'égalité avec ses collègues, de ne pas être traitée avec condescendance. En présentant une photographe paparazzi diamétralement opposée à ces « codes » ⁴¹³ de féminité, la fiction en fait un personnage marginal car décalé dans ses rapports de sexe.

⁴¹² Jessie Bernard, *Women and the Public Interest*, Chicago, 1971, p.26-28. Citée par Erwin Goffman, *L'Arrangement des sexes*, op.cit. p.60.

⁴¹³ Erwin Goffman, *L'Arrangement des sexes*, op.cit., p.41

L'analyse de la séquence suivante permet de développer et de préciser les enjeux de la représentation de la photographe non seulement par rapport à ses acolytes masculins, mais aussi vis-à-vis du sujet photographié.

2. Masculinité et singularité

La scène se déroule de nuit, en extérieur, devant l'entrée d'une boîte de nuit. Accompagnée par son collègue Ricco, Tish attend le long des barrières qui encadrent l'entrée du lieu gardée par un videur, lorsque Les et Toby les rejoignent. Si auparavant la fiction fondait physiquement la photographe dans la masse des paparazzi comme signe d'appartenance au groupe, elle se trouve désormais singularisée, sur ce plan précis, par une sur-masculinisation.



Fig. 100. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Habillée d'un anorak sur un gros pull à col roulé, coiffée d'un bonnet et équipée d'épais gants en laine, elle fait figure d'exception aux côtés de Les, Ricco et Toby qui, tout au plus, portent un blouson (fig. 100). Ainsi camouflée sous des vêtements qui lui donnent une « apparence culturellement spécifiée »⁴¹⁴ selon les termes d'Erwin Goffman, la féminité de Mel Goham, l'interprète du personnage de Tish, disparaît sous une représentation qui s'oriente, au fil de la scène, vers une masculinité qui dépasse bientôt celle des personnages interprétés par des hommes. Alors que la première séquence montrait une photographe qui devait se fondre dans la masse masculine, cette séquence indique qu'afin d'être respectée dans sa profession, la photographe doit en faire davantage, elle doit sur-jouer les comportements masculins qui régissent les rapports entre les individus.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.49.

Le premier signe qui témoigne à la fois de la singularité et de la masculinité du personnage est le violent coup de coude qu'elle assène à Toby qui, en arrivant, lui aurait « marché sur le pied ». Ce geste fait référence à la scène précédente au cours de laquelle Les explique à Toby que le coup de coude est une manière de protéger son espace à l'arrivée d'une célébrité – « Ne laisse personne me marcher dessus »⁴¹⁵.

Ricco : Je t'ai gardé ta place ! Je t'ai gardé ta place juste là !

Les : Merci.

Les [surpris de voir le coup de coude partir dans les côtes de Toby et sur un ton de reproche à Tish] : C'est mon assistant !

Tish : C'est mon putain de pied !⁴¹⁶

Dans la scène à l'étude, Les et Ricco se saluent d'un « Hi » amical tandis que Tish frappe pour notifier sa présence. Le fait qu'elle utilise ce geste en guise d'introduction transforme ce qui était un mécanisme de défense dans la séquence précédente en un mode d'interaction basé sur l'agressivité. Avant même qu'elle ne soit attaquée, la femme photographe se protège de la violence, et la devance sur le mode de la surenchère. Le geste atteste d'une part de l'expérience du personnage, d'autre part de la « rudesse » dont elle n'hésite pas à user pour se faire respecter. En prouvant ainsi son engagement physique dans la pratique, la paparazza est plus « homme » que les hommes qui s'échangent, quant à eux, des politesses.

Ensuite, l'épaisseur de vêtements vient alimenter l'idée de la nécessité d'une protection par l'excès : d'une part, les couches de textiles camouflent la féminité de l'actrice, d'autre part elles sont le signe d'un dispositif global de protection dans un milieu hostile. Ici, le choix vestimentaire singularise la photographe plutôt qu'il ne l'intègre au groupe, et fait écho à un comportement général excessif.

Le son est le troisième élément confirmant l'hypothèse de la masculinité comme condition d'existence. Tandis que Ricco et Tish énumèrent les célébrités présentes dans la boîte de nuit, cette dernière regarde sur sa gauche et pousse soudainement un cri :

Ricco : Ils sont tous à l'intérieur, [Benicio] Del Toro, Sarah Jessica [Parker] est dans la place, tous les putains d'Sopranos [issus de la série télévisée] ...

⁴¹⁵ « Don't let anybody crowd me ».

⁴¹⁶ « Ricco : I've saved your spot, I've save your spot right here ! Les : Thanks !⁴¹⁶ Les [surpris de voir le coup de coude partir dans les côtes de Toby et sur un ton de reproche à Tish] : He's my assistant ! Tish : It's my fucking foot ! »

Tish : Ouai, [P] Diddy est là aussi... Hé !! Matez qui est là !! Jack Sirloin! ⁴¹⁷

La manière dont la voix de Tish s'élève au-dessus du brouhaha de la foule de paparazzi amassée autour des barrières est remarquable en ce qu'elle garde une voix rocailleuse logée dans les graves, malgré l'intensité du cri. Comparée aux voix féminines qui s'élèvent peu après dans l'assemblée (« Trop beaaaau !! » « J'adore ton émission ! »⁴¹⁸), la voix de Tish est singulièrement masculine, ce qui la place clairement hors du cercle des fans mais à l'intérieur de celui des photographes. La puissance de son annonce renforce également l'hypothèse d'un personnage qui doit pousser sa voix plus que de raison pour se faire entendre.

Ces analyses montrent que DiCillo utilise une actrice féminine pour interpréter une paparazza qui doit se battre pour exister dans un monde d'hommes. Pour les photographes masculin, la violence ou l'agressivité semblent constituer les conditions *sine qua non* pour tenir dans ce milieu hostile ; le fait de sur-masculiniser la paparazza induit la fragilité initiale de la femme qui se doit d'accentuer la violence afin d'être respectée. Au fond, que ces critères soient représentés comme des incontournables de la photographie paparazzi n'est pas faux – il est vrai que décrocher un scoop demande de l'obstination et de la combativité. Ce qui est plus problématique, c'est que la photographe semble ne jamais être représentée à la fois violente, agressive et féminine, autrement dit comme un objet de désir. D'une certaine manière, l'étude de la scène d'introduction de *Femme Fatale* confirme cette hypothèse : sur le tapis rouge du festival de Cannes, une jeune femme blonde prend des photos d'un mannequin qui défile pour l'occasion. Malgré les traits incontestablement féminins de l'actrice, les choix vestimentaires et de mise en scène participent à la rendre relativement masculine.



⁴¹⁷ « Ricco : They're all inside, Del Toro, Sarah Jessica is in the house, all the fucking Sopranos ... Tish : Yeah, Diddy is in there too... Hey !!! Check it out !! Jack Sirloin !! »

⁴¹⁸ « So hoot !!! », « I love your TV show ! »



Fig. 101, 102, 103. Capture d'écran. *Femme Fatale*, Brian De Palma, 2000

Les cheveux courts gominés en arrière (fig.101), le blouson de cuir sans manche qui accentue les épaules de la femme (fig.102-103), sa montre imposante (fig.101) et son pantalon en cuir noir sont autant d'éléments qui contrastent avec la femme qu'elle photographie et qui incarne la féminité même : les formes de son corps presque entièrement dénudé sont soulignées par des bijoux, elle porte une jupe et du maquillage (fig. 102). Le baiser langoureux que la photographe « assène » d'un geste viril au mannequin sous le charme un peu plus loin dans la séquence renforce l'idée d'une photographe « masculine ». Tout en faisant de son introduction une scène quelque peu racoleuse – les deux femmes finissent par s'embrasser fougueusement dans les toilettes –, De Palma construit un personnage paparazzi (le tapis rouge est l'une de ses pratiques) masculin même lorsque le personnage est interprété par une actrice « très jolie »⁴¹⁹, « roulée comme une déesse, véritable bombe sexy »⁴²⁰. Le fait que le photographe du film soit finalement interprété par un homme (Antonio Banderas) vient rétablir la règle – nous avons vu ce que la fiction faisait de la *persona* séduisante de Banderas. L'analyse de la suite de la séquence de *Delirious* permet de poser l'hypothèse suivante : dans la fiction, le désir du spectateur est presque invariablement orienté du côté du sujet du photographe.

3. Photographier le désir

L'arrivée de la compagne de l'acteur surnommé « The Beef » vient radicalement mettre en exergue, par effet de contraste, l'absence de féminité de la photographe. Sa présence à l'écran relève de l'apparition (après ces deux secondes au bras de l'acteur, le spectateur ne la reverra plus), mais la violence du contraste entre les deux femmes est

⁴¹⁹ Danièle Heymann, *Marianne*, 06/05/02. Reve de presse du film *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2000), Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, Paris.

⁴²⁰ Barbara Théate, *Le Journal du Dimanche*, 28/04/2002. Reve de presse du film *Femme Fatale* (Brian De Palma, 2000), Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, Paris.

suffisamment frappante pour autoriser une réflexion sur la répartition des genres entre le photographe et son sujet dans la fiction.



Fig. 104, 105. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Celle qui accompagne l'acteur sort de la voiture sous les flashes des photographes et les acclamations de la foule, a les cheveux longs, lisses et blonds (fig.105). Le décolleté plongeant de sa robe rose à paillettes laisse découvrir une poitrine généreuse et son large sourire rehaussé par un rose à lèvres brillant des dents blanches. Elle correspond parfaitement à la définition de la « pin-up » par Richard Dyer⁴²¹. Autrement dit, elle se situe à l'autre extrémité du prisme de la féminité par rapport à Tish.

La compagne de l'acteur regroupe toutes les caractéristiques qui construisent la femme comme objet de désir pour l'homme. Sa tenue et son maquillage mettent en valeur ses attributs féminins (cheveux, poitrine, bouche), à l'extrême inverse du camouflage de Tish, précédemment analysé. Ensuite, la femme blonde ne dit rien et offre son sourire et son corps aux regards et aux objectifs des photographes là où Tish frappe dès lors que l'on s'approche un peu trop près et crie à la vue du sujet. Ces différents partis-pris de représentation indiquent les différentes fonctions des personnages dans le récit. La photographe, par définition active, encourage le regard du spectateur vers le sujet, tandis que la femme blonde, passive, offre au spectateur ce qu'il désire voir. Cette dernière apparaît comme un personnage « outil », au sens où elle sert les autres personnages. D'abord elle renforce, par contraste, la construction masculine du personnage de Tish, et elle renforce également la masculinité de « The Beef », dont elle valorise le sex-appeal. Elle n'existe pas pour elle-même, puisqu'elle est l'objet d'attention des photographes uniquement parce qu'elle accompagne l'acteur. La manière dont Les interpelle « The

⁴²¹ Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004 (1979). p.48. Sur la pin-up, voir aussi Laurent Jullier, Mélanie Boissonneau, *Les pin-up au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2010 ; Mélanie Boissonneau, *Pin-up ! Figure et images de la pin-up cinématographique au temps du "pré-code" (1931-1934)*, thèse de doctorat soutenue publiquement le 2 avril 2013 à l'Université Paris 3.

Beef» au sujet de sa nouvelle conquête est signifiante quant au statut de ce personnage : « Who's the arm candy ? »⁴²². Cette question prouve, d'une part, que les photographes ne la connaissent pas et d'autre part, que cette femme incarne le désir de l'homme – l'expression « arm candy », un dérivé de « eye candy », signifie littéralement « bonbon pour l'œil ». La femme est une sorte d'accessoire que l'homme porte à son bras. Deux conséquences de cette formule : la première, c'est de résumer la femme à son physique. La seconde, c'est d'induire à la fois le désir sexuel (le bonbon que l'on croque) et le désir photographique (le plaisir du regard) qu'elle provoque⁴²³. Finalement, l'addition de tous ces signifiants de désir fait de la femme blonde un élément « prosécogénique »⁴²⁴ de l'image. Cette prosécogénie du sujet contraste avec la manière dont la paparazza, mais aussi ses collègues paparazzi, sont dénigrés physiquement et socialement. Alors que la présence des paparazzi photographiant et interpellant le sujet participe de la prosécogénie de ce dernier, la fiction utilise le genre pour assigner clairement les rôles de chacun dans le récit. La féminité, et ainsi le désir, se situent du côté du sujet photographié, et non du côté des photographes.



Fig. 106. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Tout, dans la mise en scène, souligne l'attention qui est portée à ces deux personnages désirables contrairement aux paparazzi qui ne suscitent aucun intérêt. Nous observons une multiplication des gros plans occupés par l'acteur qui contraste avec des

⁴²² L'expression qualifie un individu très beau (homme ou femme).

⁴²³ Le désir photographique englobe tant le désir sexuel que le désir de mort, comme l'évolution du personnage de Les tend à le démontrer.

⁴²⁴ La prosécogénie est un terme proposé par André Gunthert pour désigner « ce qui produit de l'attention ». André Gunthert, « Qu'est-ce que la prosécogénie ? », disponible en ligne sur <http://culturevisuelle.org/icones/2337>. Consulté le 3/04/12.

contre-champs en plans d'ensemble qui montrent les photographes empilés les uns sur les autres (fig.106) ; nous entendons le brouhaha des interjections de la foule (photographes et fans) clairement dominé par le moindre commentaire insignifiant de « The Beef ».

The Beef : Comment ça va tout le monde ?

Les : C'est qui la friandise ?

The Beef : OK, faut que j'aïlle bosser... et les gars... allez-y doucement sur les pâtes... restez à la viande ! ⁴²⁵

Les est noyé dans la foule des paparazzi et ne parvient pas à se faire entendre contrairement à l'acteur qui déclenche l'enthousiasme et le rire de l'assemblée. La fiction situe la virilité et le désir du côté du photographié et la confusion mêlée à l'anonymat du côté du photographe.

Enfin, la barrière, élément de décor qui encadre l'entrée de la boîte de nuit, peut être envisagée comme un symbole de séparation entre différents mondes dans lesquels la féminité et la masculinité définissent les rôles des personnages. Si la répartition de la féminité semble être un indicateur de qui est sujet et qui est photographe, la dichotomie fonctionne de la même façon avec la virilité, mise à l'épreuve entre Les et Jack Sirloin. La chemise déboutonnée de « The Beef » souligne ostensiblement les poils de son torse, ses muscles et son ventre plat, éléments qui traduisent la masculinité selon Françoise Héritier⁴²⁶. Une imposante chaîne en or pend à son cou et le surnom qu'il revendique, « The Beef », évoque la force animale. Toutefois, on ne peut s'empêcher de remarquer les similitudes entre le physique des deux sujets qui convergent étrangement vers une certaine féminité⁴²⁷, qui renvoie à l'idée de la « male pin-up » de Dyer⁴²⁸ : en effet, la chemise de l'acteur est déboutonnée jusqu'en bas du ventre, telle une version revisitée du décolleté de sa compagne⁴²⁹, et l'excès de sourires et d'apparats renvoie également à une représentation généralement réservée aux femmes. Si le clivage entre la femme blonde et la paparazza est

⁴²⁵ « *The Beef* : How is everybody ? *Les* : Who's the arm candy ? *The Beef* [entrant dans la boîte de nuit] : OK, I gotta go to work... and guys...easy on the carbs... stick with the beef ! »

⁴²⁶ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, op.cit. p.200.

⁴²⁷ Jean-Loup Bourget pose l'hypothèse d'une « bi-sexualité symbolique » des stars que leur statut rend légitime : « la star exprime toute la gamme des émotions humaines ». Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Nathan, 1998, p.142. Aussi, Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto remarquent la féminisation du « stéréotype du beau mâle » dans les fictions d'après la seconde guerre mondiale. Cette féminisation est l'un des signes d'une crise de la masculinité telle qu'elle était définie jusqu'alors. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Les Hommes-objet au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2009. p.57 et suivantes.

⁴²⁸ Richard Dyer, « Don't look now : The male pin-up », dans *Screen* n°3-4, 1982, p.61-73.

⁴²⁹ On trouve le même type d'occurrences dans *Délivrance* (John Boorman, 1972). Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Les Hommes-objet au cinéma*, op.cit., p.62

clairement marqué par une répartition de la féminité signifiante, notre hypothèse est que la fiction formule un discours à propos du sujet photographique qui devrait, pour être désirable, revêtir des traits féminins. L'idée n'est pas de dire qu'il n'y a pas d'hommes célèbres sous l'objectif des paparazzi dans la fiction, mais que la représentation que propose DiCillo soulève une problématique intéressante sur le genre et les codes visuels de la célébrité.

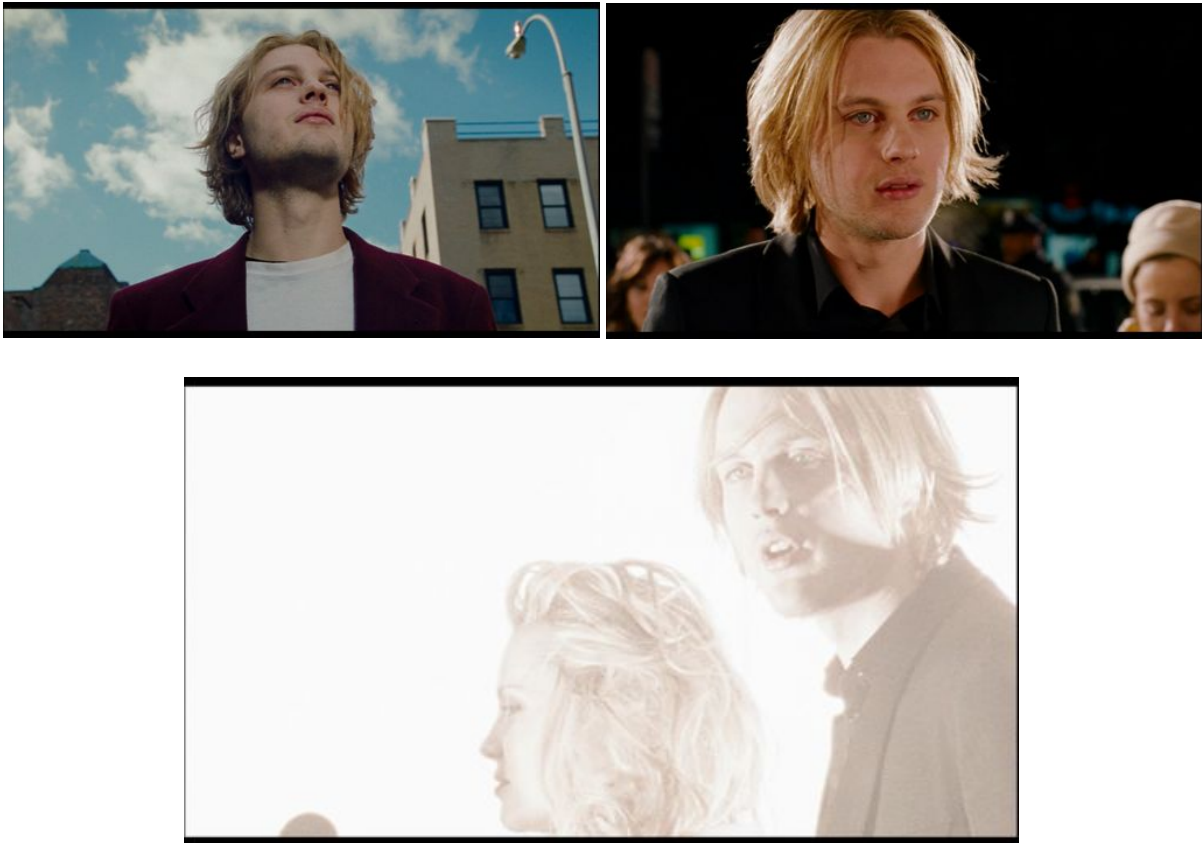


Fig. 107, 108, 109. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Cette hypothèse est d'autant plus renforcée lorsque l'on observe l'évolution, voire *l'éclosion féminine* du personnage de Toby. Si Michael Pitt ne change pas de visage au cours du film, la fiction transforme celui du personnage en soulignant, par des effets de mises en scène plus ou moins explicites, le visage poupin de l'acteur, ses cheveux longs et ses lèvres pulpeuses (fig.107-108), au fur et à mesure qu'il est *touché* par la célébrité (fig.109) – à la fois par l'individu célèbre, la chanteuse K'harma, et par le phénomène de la célébrité, lorsqu'il devient lui-même célèbre. La fin du film désigne Toby comme le sujet photographique ultime des paparazzi. Quant à l'effet de fondu au blanc final, il peut être interprété comme le signe de la consécration par la lumière (des flashes) et comme une sorte de fusion des deux sujets en une entité féminine qui incarne le désir.

Le film de DiCillo est remarquable parce qu'il souligne des particularités que l'on retrouve, à différents niveaux, dans les autres représentations – *The Philadelphia Story* ou *Femme Fatale*. Cette étude de cas permet de voir que la fiction se sert des « rapports sociaux de sexe »⁴³⁰ pour définir d'une part ses personnages photographes entre eux, d'autre part les personnages photographes vis-à-vis de leur sujet photographique. Au sein du groupe de photographes paparazzi, la paparazza de *Delirious* est privée de toute caractéristique féminine et doit sur-développer des comportements masculins afin de survivre sur un pied d'égalité, paradoxalement, avec ses collègues masculins. Chez DiCillo, le physique de la paparazza, tout comme celui de ses acolytes masculins, est clairement dénigré au profit d'un sujet photographique qui cristallise, visuellement, le désir du spectateur. L'étude de ce personnage permet non seulement de souligner l'importance du genre dans la représentation fictionnelle, mais aussi de mettre en lumière un phénomène que nous observons dans un corpus beaucoup plus large de représentations du photographe paparazzi : le photographe paparazzi se doit de disparaître au profit du sujet désirable qui incarne, le plus souvent, la célébrité.

Les deux analyses auxquelles nous venons de procéder ont en commun de présenter une photographe qui tient un rôle secondaire dans le récit mais dont la pratique photographique souligne la présence des autres personnages. Dans *The Philadelphia Story* (1940), le personnage de Liz souligne à la fois la supériorité sociale de ses acolytes, journaliste et sujets, tout comme l'importance de ses deux partenaires à l'écran, James Stewart et Katharine Hepburn. Dans *Delirious* (2006), DiCillo utilise la paparazza pour décrire une pratique paparazzi masculine et grossière et l'étude du personnage permet de mettre en lumière un discours qui interroge le genre de la célébrité. Nous pouvons donc établir une filiation dans la représentation de la paparazza, mais également une radicalisation dans les parti-pris de représentation. En effet, si la féminité de la photographe commence à être mise à mal en 1940, elle est camouflée voire niée en 2006. Dans les deux cas, la fiction malmène leur féminité afin d'en faire des femmes qui ne sont pas des individus qui inspirent le désir mais au contraire des individus dont la présence à l'écran contribuent à mettre en valeur le sujet photographique. Malgré l'écart notable d'époque, nous constatons une continuité dans la représentation de photographe exerçant une pratique paparazzi entre des systèmes de productions très différents : le cinéma

⁴³⁰ Noël Burch, Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, op.cit., p.11.

Hollywood Classique des années 1940 et le cinéma américain indépendant des années 2000. De cette manière, nous pouvons dire que le personnage résiste au temps et fonctionne de façon proche.

Bien que les trois duos – Irving et Joe, Liz et Tracy Lord, Tish et la femme blonde⁴³¹ – mettent, sur le plan biologique, deux individus de même sexe en face à face, la fiction « crée le genre »⁴³² au sens où elle crée des différences dans la représentation qui signifient les différences sociales de ces personnages. Le genre permet de repérer leur rôle et éventuellement leur évolution dans le récit, et permet de désigner qui est photographe et qui est sujet : le sujet est sexué, autrement dit féminin ou masculin, alors que le photographe est privé de ces deux caractéristiques. Dans le même mouvement, le photographe se trouve invariablement privé de sex-appeal. La fiction l'évacue en utilisant les rapports de sexe. Les photographes sont ainsi rivés à leur statut de photographe de la même manière que dans *Delirious*, K'harma Leeds, personnage construit selon les mêmes caractéristiques de pin-up, reste dans le rôle du sujet photographiée. La fiction vide les capteurs d'images de tout attribut de désir par des partis pris de représentations contraires à ceux utilisés à l'endroit du photographié. Comment expliquer cette dichotomie ? Nous proposons plusieurs hypothèses. La première est à chercher du côté de la sociologie des médias. En effet, la profession est tellement déconsidérée, depuis le début du siècle jusqu'à 2013⁴³³ en passant par les années 1950 (l'article de Rapisarda le prouve) qu'il est cohérent que le cinéma retranscrive cet état de fait. Parce que le métier est si peu noble, la fiction fait d'Irving un voleur d'images geignard, de Liz une photographe sans le sou et de Tish une femme grossière, empêchant ainsi le public d'être attiré par le photographe ou simplement d'éprouver véritablement de l'intérêt pour le personnage⁴³⁴. Ce manque

⁴³¹ Dans *Roman Holiday* (William Wyler, 1951), *The Philadelphia Story* (Cukor, 1940) et *Delirious* (DiCillo, 2006).

⁴³² Gayle Rubin, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », *Les cahiers du CEDREF* [En ligne], 7, 1998, mis en ligne le 26 janvier 2010. Disponible (en ligne) sur <http://cedref.revues.org/171>. Consulté le 03 juin 2012.

⁴³³ Un article parut en 1911 indique déjà que les photographes qui dérobent des images sont « conspués », tandis que la presse écrite des années 2000, en particulier depuis la mort de la Princesse Diana le 31 août 1997, ne cesse de rendre les paparazzi coupables de tous les maux. « Paparazzi : déjà à l'affut du cliché lucratif et conspués il y a un siècle ». *France Pittoresque*, 15/09/11. Disponible (en ligne) sur <http://www.france-pittoresque.com/spip.php?article4641>. Consulté le 15/05/12. Sur les différents articles parus contre les paparazzi après la mort de Diana, voir Carol Squiers, *op.cit.*, p.276.

⁴³⁴ Confrontés à l'analyse du film, certains étudiants se sont obstinés à analyser le personnage de Gregory Peck alors même que l'exercice portait sur l'étude du personnage du photographe. Pour justifier leur choix, certains m'ont expliqué que le personnage du photographe était si insignifiant par rapport à celui du journaliste qu'ils pensaient que j'avais commis une erreur en donnant la consigne. Cette petite expérience indique à quel point le personnage du photographe est évacué par la fiction. Cours intitulé *Dialogue des Arts* dispensé pour les étudiants en 2^{ème} année de Licence Arts du Spectacle, octobre 2010. Département A.S.I.E., Université Lyon 2.

d'attraction du personnage photographe nous amène à notre seconde hypothèse qui ouvre un questionnement sur le lien entre le photographe paparazzi et la question de la célébrité. Cette seconde hypothèse est qu'à l'écran, le photographe paparazzi est un agent du désir lié à la célébrité. Afin de célébrer efficacement et absolument le personnage célèbre, il se doit de s'effacer du champ de vision du spectateur pour laisser la place au personnage qui incarne, quant à lui, les valeurs positives liées à la célébrité. La fiction entreprend de créer un « trouble dans le genre »⁴³⁵ du personnage paparazzi qui participe de cet effacement et qui ouvre la possibilité d'un regard autant homosexuel qu'hétérosexuel. Par ailleurs, une telle hypothèse permet d'expliquer l'échec de Toby, dans *Delirious*, dans l'entreprise de paparazzi. Contrairement à Les, la fiction le dote de toutes les caractéristiques du désir, même si ce sont celles de la féminité – cheveux longs, teint rosé, lèvres pulpeuses. Logiquement, Toby finira là où la fiction le destinait dès le départ par de tels partis-pris : du côté des photographiés. Cette seconde hypothèse permet d'esquisser les enjeux de la célébrité dans la construction du personnage paparazzi mais aussi dans la manière dont elle impacte les comportements photographiques. Toujours liée au désir que le sujet du paparazzi inspire, notre troisième hypothèse part du principe que quelle que soit la nature du désir que le photographe exprime pour son sujet à travers son acte photographique (sexe, mort, colère, etc.), son regard est l'intermédiaire du désir du spectateur de voir apparaître le corps du photographié sur l'écran de cinéma. De fait magnifié par le regard du photographe, il l'est d'autant plus que celui du photographe est dénigré par la fiction. Lorsqu'on envisage le personnage du paparazzi à la lumière du genre, on observe que le personnage s'efface au profit de son sujet.

Afin de caractériser le personnage voleur d'image (ou paparazzi), la fiction utilise les caractéristiques liées au genre, comme la masculinité, la féminité, procédant ainsi à la construction d'une « identité de genre ».

Il existe des idéaux de la masculinité et de la féminité, des interprétations de la nature humaine ultimes qui procurent des moyens d'identification (du moins dans la société occidentale) de l'ensemble de la personne et constituent aussi une source de récits qui peuvent être utilisés de mille manières pour excuser, justifier, expliquer ou désapprouver le comportement d'un individu ou la façon dont il vit,

⁴³⁵ *Gender trouble*, traduit en français par *Troubles dans le genre*, est le titre d'un ouvrage fondamental de Judith Butler sur la question du genre et de sa construction. Judith Butler, *Gender Trouble*, Londres : Routledge, 1990.

ces récits pouvant être livrés tant par l'individu concerné que par ceux ayant des raisons de parler pour lui.⁴³⁶

Etudier les différentes classes sexuelles auxquelles les personnages sont rapportés dans la fiction permet de voir en quelle mesure la pratique paparazzi est éventuellement « excusée, justifiée, expliquée ou désapprouvée » par la société dans laquelle elle prend forme.

⁴³⁶ Erwin Goffman, *L'Arrangement des sexes*, *op.cit.*, p.48.

CHAPITRE 4 : UN PERSONNAGE DEGRADE

« *Let go off me, you fucking paparazzi !* »

Personnage de Feldmann dans Delirious (DiCillo, 2006)

Nous avons constaté que la fiction se sert des rapports de sexe afin de reléguer le personnage paparazzi au second plan par rapport au sujet qu'il photographie. Des analyses comparatives nous ont permis de mettre en lumière les caractéristiques physiques et sociales qui différencient des types de personnages. Toujours en procédant à une étude comparée des personnages de la diégèse, l'objectif est à présent de voir par quelles autres modalités la fiction définit le paparazzi comme un personnage à la marge, en d'autres termes « qui refuse les normes ou qui n'y est pas adapté »⁴³⁷. Les partis-pris d'apparence physique du personnage, tant dans le choix des acteurs, des choix vestimentaires ou de lieu de vie, et de mise en scène travaillent à définir le paparazzi comme l'« étranger », celui qui n'appartient pas au groupe, un individu avec lequel on n'a rien de commun⁴³⁸. Au-delà d'une identité physique, la fiction construit parfois un passé au personnage, une histoire, une famille. Cette démarche permet d'envisager le paparazzi sous un angle psychologique. Ainsi doté de déterminismes (une éducation, un contexte familial), la fiction donne une *histoire* au personnage, qui vient s'ajouter aux caractères « dynamiques »⁴³⁹ du personnage.

L'objectif de ce chapitre est de comprendre les différents niveaux de dénigrement du personnage paparazzi mis en place par la fiction et d'interroger les modalités employées. Un premier questionnement s'attachera à montrer comment les jugements formulés par les personnages qui entourent le paparazzi ou par les paparazzi eux-mêmes permettent d'établir un discours général péjoratif sur le personnage. Le second point tentera de mettre en lumière un autre rouage du dispositif de dévalorisation du personnage. Véritable virus qui semble contaminer tous ceux qui s'y essaient, la pratique paparazzi fait du photographe un personnage malade.

⁴³⁷ Notice au terme « marginal », Le Petit Robert 2012.

⁴³⁸ Le Petit Robert 2012.

⁴³⁹ Vincent Colonna, *L'art des séries télé, op.cit.*, p.143.

A/ Le paparazzi comme cause de tous les maux

Dans son ouvrage *Journalists in films*, Brian McNair analyse les représentations du journaliste dans le cinéma américain de fiction. En guise de définition, l'auteur dit que si les personnages de journalistes sont parfois des héros,

Ce sont aussi des méchants lorsqu'ils ne respectent pas ou négligent leurs fonctions normatives d'observateurs et de témoins pour devenir, à la place, des manipulateurs de la vérité, des fabricateurs de faits, des profiteurs du pouvoir de surveillance qui leur a été accordé.⁴⁴⁰

Nous retrouvons dans cette explication une spécificité de la pratique paparazzi : la « fabrication de faits ». Que dire de la « manipulation de la vérité » ? Dans un certain nombre de représentations, le personnage paparazzi permet à la fiction de poser la question de la vérité, d'interroger les faits des personnages. Cependant, à l'écran, la fin ne justifie pas les moyens. Autrement dit, ce n'est pas parce que le personnage est susceptible de dévoiler une certaine vérité sur un personnage qu'il est porteur de valeurs positives ou qu'il est présenté comme un personnage sympathique. Dans la société non plus d'ailleurs, comme l'explique le paparazzi Pascal Rostain :

En France, tu peux être condamné à des peines de prison si ce que tu publies est vrai ; moi je préfère le système anglo-saxon, dans lequel tu es très fortement condamné si ce que tu publies est faux !⁴⁴¹

En d'autres termes, même si le paparazzi participe à révéler certaines choses, ce n'est pas pour autant qu'il est remercié. Aussi est-il souvent dépeint comme « un manipulateur de vérité », et donc comme un « villain », un « méchant ».

a. L'enfer, c'est... le paparazzi

Paparazzi, d'Alain Berbérian, met en scène deux personnages principaux, Michel Verdier (Vincent Lindon) et Franck Bordoni (Patrick Timsit), qui sont tous deux, à des niveaux d'investissement différents selon le moment du film, des photographes paparazzi. Une précédente analyse a permis de voir que le film de Berbérian mettait en scène une

⁴⁴⁰ « They are also villains when (...) they disregard or neglect their normative functions as watchdogs and witnesses to become, instead, manipulators of the truth, fabricators of the facts, abusers of the monitoring power which has been bestowed upon them ». Brian McNair, *Journalists in film. Heroes and Villains*, Edimbourg University Press, 2010, p.137.

⁴⁴¹ Entretien avec Pascal Rostain réalisé à Paris 16 novembre 2011. Le photographe explique que le nouveau code pénal de 1994, article 221, correctionnalise l'article 9 de la loi de 1970 qui dit que chacun a droit à l'intimité de sa vie privée.

hiérarchisation des pratiques photographiques. Au-delà de la place de la photographie paparazzi au sein de la Photographie, le film procède d'une part à une dévalorisation de l'individu paparazzi par l'intermédiaire du jugement d'autrui et souligne d'autre part une inadéquation entre le paparazzi et la vie des autres.

1. Vénal

Dans les articles ou les ouvrages sur les photographes paparazzi, l'argent est souvent décrit comme une motivation première des photographes. Photographier des célébrités permet à Tazio Seechiaroli de passer d'un salaire de *scattino* de 300 liras à celui d'un paparazzi de 300 000 liras / photo⁴⁴². Dans *Scoop*, Rostain et Mouron disent avoir eu une proposition à 350 000 euros pour des photographies – celles de Mazarine – qui auraient pu être vendues à 1 million de dollars⁴⁴³. À partir des années 2000, les articles de presse annoncent des ventes qui atteignent 200 000⁴⁴⁴ à 500 000 euros⁴⁴⁵ pour une photo. Toutefois, dans *Les Dessous de la presse*, un paparazzi préférant garder l'anonymat déplore les répercussions de ces effets d'annonce racoleurs :

Malheureusement, à chaque fois que la presse rapporte qu'une photo s'est vendue 50 000 euros, un tas de jeunes quitte l'école en s'imaginant qu'avec les appareils numériques faciles à utiliser, ils vont faire fortune. Ils sont vite déçus.⁴⁴⁶

Probablement parce que les montants annoncés sont énormes et que certains paparazzi vivent en effet très confortablement – le même paparazzi reconnaît gagner en moyenne 15 000 € par mois –, la fiction se saisit de cette particularité pour ajouter, à gros traits, un caractère à son personnage. En effet, la vente des photographies à la presse est un trait définitionnel du paparazzi à l'écran. Dans *Deux hommes dans Manhattan* (1959), un dialogue entre le photographe Delmas (Pierre Grasset) et le journaliste Moreau (Jean-Pierre Melville) révèle les motivations du photographe :

Delmas : « Cette nuit tu t'es conduit comme le dernier des derniers. En te solidarisant avec ton patron, t'as perdu l'unique chance de ta vie : devenir riche.

⁴⁴² François Cheval interviewé par Frédérique Bonnot dans l'émission radiophonique « Ça va pas durer » sur *France Inter* le 15 août 2003.

⁴⁴³ Rostain, Mouron, *Scoop*, *op.cit.*, p.145-146.

⁴⁴⁴ *VSD*, Armelle Vincent, 19/05/2010, « François-Régis Navarre : portait d'un chasseur de scoop à Hollywood ». Disponible (en ligne) sur <http://www.vsd.fr/contenu-editorial/l-actualite/les-indiscrets/1661-francois-regis-navarre-portrait-d-un-chasseur-de-scoops-a-hollywood>. Consulté le 6/11/12.

⁴⁴⁵ *L'Express*, Renaud Revel, « Paparazzi au bout du rouleau. Daniel Angéli va déposer le bilan », 18/05/11. Disponible (en ligne) sur <http://blogs.lexpress.fr/media/2011/05/18/paparazzi-au-bout-du-rouleau-daniel-angeli>. Consulté le 6/11/12.

⁴⁴⁶ Dromard et Lutaud, *Les Dessous de la presse people*, *op.cit.*, p.56.

Ça c'est ton affaire. Mais moi j'veux tout de même faire mon métier. À défaut du chef d'œuvre que j'avais réussi, j'aimerais au moins vendre un reportage classique. Je vais aller photographier la veuve le premier.

Moreau : Pas maintenant, elle ne sait pas encore qu'elle est veuve.

Delmas : Et bien moi je vais lui dire et quand elle pleurera bien, j'prendrai la photo. Faut que d'ici une heure, j'ai vendu la photo du gars mort à son volant et celle de sa veuve éplorée. Tu m'as fait perdre quelques milliers de dollars ce soir alors laisse-moi au moins gagner ma vie.

À la fin du film, Delmas parvient à prendre la veuve éplorée en photo mais se débarasse finalement des photographies compromettantes. Si la fin du film redort ainsi le blason du photographe, l'image que donne Melville du voleur d'images est celle d'un homme qui vit dans la débauche, qui vole des photos pour l'argent et qui considère une seule chance dans la vie : « devenir riche ». Dans *Picture Snatcher* (1933), nous remarquons aussi que le photographe Danny Kean est prêt à prendre des risques considérables pour obtenir les 50 000 \$ promis par le rédacteur en chef à quiconque décrocherait une photo de l'exécution capitale. Enfin, dans *Paparazzi* (Berbérian, 1998), le personnage de Michel mesure la qualité de ses photographies en somme d'argent : à chaque dé clic, à mesure que la scène devient plus osée, il spéculé un montant « [clic] 20 000... [clac] 50 000 !... [clic] Bingo ! 3 000 000 ! ». L'importance de l'argent est aussi soulignée par le personnage du rédacteur en chef qui dispose littéralement de liasses billets de banque, dans ses poches et dans son tiroir de bureau, qu'il distribue au paparazzi au fur et à mesure de ses scoops.

Le caractère vénal du paparazzi apparaît d'autant plus comme un trait péjoratif du personnage que le travail et les efforts qu'implique l'acte photographique sont sans cesse évacués pour souligner le mal que le paparazzi fait aux autres personnages.

2. Attaques en règle

Michel (Lindon) éprouve toujours de l'affection pour Sandra (Isabelle Gelin) depuis leur histoire d'amour. Le film ne donne pas d'informations précises sur le passé des personnages, mais une réplique de Sandra, alors que Michel critique ses choix de partenaires depuis qu'elle est célèbre, révèle ce qu'elle pense de son « ami » : « t'as vu c'que j'décrochais quand j'étais pas vedette ? » Les termes utilisés (« c'que ») rabaissent Michel au rang de chose, traduisant ainsi le mépris de la jeune femme. La réplique pourrait passer pour une provocation de bas étage si elle n'était pas prise dans un véritable réseau

de répliques assassines au sujet du paparazzi. Dans la seconde partie du film, Michel se « dé-paparazzise » et dit à Franck ce qu'il pense de celui qui est devenu paparazzi : « t'es une raclure, t'es une ordure, t'es une saloperie, t'es une merde ! ». S'exprimant en connaissance de cause, Michel donne à la définition du paparazzi une garantie d'objectivité. Il confirme et abonde dans le sens du discours que tient Nicole (Nathalie Baye), sa maîtresse, au début du film :

De la saloperie, oui. Ecoute je vais t'parler comme tu parles, comme ça tu vas bien comprendre. Tu fais chier Michel. Vous faites tous chier, toi et tous les p'tits enculés de ton espèce. Vous foutez la merde partout, vous foutez les gens dans la merde, mais vous vous en foutez qui soient dans la merde. Parce que c'que vous aimez, c'est salir.

L'utilisation récurrente du champ lexical de la saleté souligne à la fois le caractère péjoratif de la description et l'impact négatif que les paparazzi ont sur la vie des autres. Selon les personnages du film de Berbérien, le passage du paparazzi laisse des traces.

3. Des traces nauséabondes

Evelyne (Catherine Frot), la future ex-femme de Franck (Timsit), surenchérit : « Paparazzi, c'est quoi, ça, c'est pas un métier, ça, paparazzi... Paparazzi c'est moche, fouiller les poubelles d'Adjani, emmerder les gens, comme ça, les harceler... » Evelyne rajoute un peu plus loin : « D'toutes façons c'est votre métier d'foutre en l'air la vie des gens... hein ? ». Si la notion de « métier » est utilisée de manière contradictoire par Evelyne – d'abord elle dit que paparazzi n'est pas un métier, ensuite elle s'applique à le définir –, elle réactualise le questionnement sur le statut de cette pratique, déjà évoqué dans notre chapitre 2. Ce qui importe ici surtout, c'est de voir que le paparazzi n'est pas dénigré uniquement pour lui-même, mais pour les conséquences de ses actes.

Quelques années plus tard, Zulawski, dans *La Fidélité* (2000), fait parler une journaliste en ces termes : « les paparazzi, ces petites hyènes, traquent les gens, les détruisent ». Dans ces représentations, le paparazzi est un personnage qui laisse des traces nauséabondes sur son passage. Pour poursuivre sur le film de Berbérien, la pratique paparazzi est définie comme l'ennemie de la vie « normale », l'opposée incompatible avec « la vie de famille ». Franck, dans une sorte de lucidité, procède à une analyse de la situation, lorsque sa femme lui demande de revenir à la maison :

Franck : « Ça, des gifles, j'ai pas fini d'en prendre, j'suis paparazzi. J'veais prendre des pépettes mais j'veais prendre des coups aussi, c'est un choix de vie. J'suis un chasseur. T'es pas mariée avec un fonctionnaire Evelyne, c'est pas 8h-18h, le gibier c'est 5h du mat', dans la forêt. On peut pas être ami avec tout le monde. Ça des ennemis, j'veais en avoir.

Evelyne : Oui. Moi. Depuis qu'tu me donnes de l'argent, Franck, tu m'donnes rien d'autre. Alors tu choisis. C'est Paparazzi, ou la vie de famille.

[Sur ce, le portable de Franck sonne, il décroche et s'en va, laissant sa femme derrière lui.]

Cet échange souligne plusieurs éléments : d'abord, l'argent est désigné comme la motivation première du paparazzi et comme la source de la rupture. Décrite de cette manière, la pratique paparazzi est envisagée comme une pratique typiquement capitaliste, privilégiant le profit personnel à la stabilité des relations humaines. Ensuite, l'issue de cet échange acte l'incompatibilité entre la vie de paparazzi et « la vie de famille ». En somme, dans le film de Berbérien, tous les personnages du film ont leur mot à dire sur le photographe paparazzi – Michel, Nicole, Evelyne et Franck –, qu'ils fassent partie de son entourage ou qu'ils soient paparazzi eux-mêmes. Se faisant, le réalisateur fait du dénigrement du paparazzi un discours général et caricatural dont la pluralité des voix allant dans le même sens renforce l'orientation et la puissance.

À la fin de cette scène, le départ de Franck à l'appel de son téléphone portable indique que le choix du personnage est fait. En écho avec le discours assuré qu'il tient à sa femme au cours de l'échange, le personnage paparazzi est sûr de lui, serein face à son choix de vie. Il semble avoir parfaitement intégré ce qu'était le prix à payer pour être paparazzi. Cette confiance, que l'on peut attribuer au caractère récent de sa décision, contraste avec une autre définition qui est régulièrement donnée du personnage paparazzi à l'écran. Celle d'un personnage qui peine à assumer sa pratique, un personnage lâche.

b. Le lâche

Si Alain Berbérien décrit la vie des paparazzi comme étant trépidante mais parfois dangereuse, il ne dépeint pas pour autant le photographe comme un personnage courageux. Pour le paparazzi, l'invisibilité et l'anonymat sont des armes de poids qui lui permettent de travailler, mais qui, à l'écran, ne manquent pas de le désigner comme un couard.

1. Invisibilité

Depuis que les progrès techniques permettent aux photographes de prendre des photographies à très grande distance du sujet, la relation entre le photographe et le sujet est déséquilibrée dans la mesure où bien souvent, le sujet prend connaissance de l'acte photographique qu'*a posteriori*. Or une fois le forfait accompli, le sujet se trouve dans une situation complexe puisqu'il ne sait pas toujours *qui* est son opposant ni *où* il se trouve. À l'écran, il résulte de ce déséquilibre des scènes d'explosion de colère et de frustration de la part du sujet qui s'en prend, la plupart du temps, aux individus ou institutions *tenant lieu* du paparazzi.

Dans le premier tiers de *Paparazzi* (1998), deux scènes illustrent la rancœur des victimes des paparazzi et leur frustration à ne pas pouvoir se mesurer directement aux « coupables ». D'abord, un homme se présente à l'accueil du siège du magazine *Devine Quoi* avec une batte de baseball et détruit le comptoir sous les yeux blasés de l'hôtesse. Quelques séquences plus loin, une voiture entre littéralement dans la vitrine, détruisant une partie du bâtiment. Julie (Géraldine Bonnet-Guérin), employée à l'accueil de la rédaction de *Devine Quoi ?*, explique à Franck (Timsit), médusé :

Julie : C'est toujours comme ça le mardi ! Le lundi ils appellent, et le mardi ils se pointent !...

Franck : Mais ils ont cassé toute la vitrine !

Julie : Et alors ?! Elle sera changée ce soir !

La rédaction du journal est le seul endroit où les « victimes » du photographe paparazzi peuvent se rendre pour des représailles. Rares sont les scènes, dans le film, où le personnage paparazzi assume son acte photographique. Soit il fuit – dans les scènes avec M.C. Watson (Tim Doughty) – soit il nie – face à Claire Chazal, Michel se défend d'emblée : « c'est pas moi qui ai pris la photo ». En règle générale, c'est une autre partie qui paye pour le paparazzi, comme lorsque, non sans ironie, Michel (Lindon) reçoit les foudres de son amie Sandra pour des photos qu'il n'a pas faites.

À l'écran, la lâcheté du personnage paparazzi est traduite par son choix délibéré de ne pas se présenter comme paparazzi dans les situations qui le mettraient en péril. Dans *Dirt*, le paparazzi Don se présente à chaque début d'épisode comme « a photographer », sans jamais se qualifier de « paparazzi », alors même que tout le monde le nomme comme tel dans la série et que tout, dans sa pratique, le désigne ainsi. Chez Berbérien, lorsque

Franck rencontre Michel pour la première fois et lui demande si c'est lui qui a pris la photo compromettante, Michel nie sans hésiter. Si cette scène participe à créer un lien de connivence entre le spectateur et le personnage du paparazzi, cette représentation dépeint surtout un photographe paparazzi qui n'assume pas ses actes. Un peu plus loin, toujours dans l'objectif de servir le comique du film, l'on retrouve Michel dans une situation similaire, face à un chauffeur de taxi qui ignore qui il est et qui fulmine, cherchant l'approbation de Michel : « PD d'paparazzi, un jour j'vais m'en faire un, tu vas voir ! ». Et Michel de sourire dans le rétroviseur et de partir sans demander son reste. Représenté ainsi, le paparazzi est dénigré dans son honneur : conscient des rancœurs qui pèsent contre lui, il préfère se faire insulter plutôt que de défendre sa pratique. Le paparazzi est un pleutre.

2. L'anonymat

Les partis-pris scénaristiques de l'équipe de Berbérian⁴⁴⁷ font de l'anonymat du paparazzi un élément majeur du récit. L'un des enjeux de la première partie du film est de faire du photographe paparazzi un personnage insaisissable pour Franck, un mystérieux individu existant uniquement sous les initiales « D.R. »⁴⁴⁸. Si cette supercherie vise l'effet comique et crée une connivence entre le spectateur et le paparazzi – le spectateur sait que Michel est « D.R. » – elle présente également l'anonymat comme une sorte de bouclier pour le paparazzi, une manière de le protéger contre les éventuelles représailles. Si l'on suit la pensée de E.C. et Helen M. Hughes, l'anonymat est aussi ce qui place le paparazzi dans des cercles « légaux mais gênants aussi bien qu'illégaux »⁴⁴⁹, faisant d'eux des personnages infréquentables. À la fois dans la construction narrative du film et à travers certaines répliques, l'anonymat apparaît comme un élément définitionnel du paparazzi : « Ils signent jamais, ils ont bien trop peur des représailles. (...) Et Michel, c'est le plus lâche de tous », explique Julie à Franck. Dans le film de Berbérian, l'anonymat pratiqué dans les publications de photographies paparazzi est ainsi envisagé comme un signe de lâcheté, une manière de déséquilibrer le face à face qui se joue entre le photographe et son sujet.

⁴⁴⁷ Au scénario, on trouve Alain Berbérian, Danièle Thompson, Vincent Lindon, Patrick Timsit, Jean-François Halin et Simon Michel.

⁴⁴⁸ Ces initiales signifient « Droits Réservés » et sont indiquées sous toutes les photographies non-créditées.

⁴⁴⁹ E.C. Hughes et Helen M. Hughes, *Where people meet*, Glencoe, Ill, The Free Press, 1952, p.171 cité par Erwin Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, I. La présentation de soi*, Paris : Minuit, 1973, p.151.

La question de l'anonymat des photographes paparazzi est très large et mériterait une étude spécifique, mise en perspective de la question du photographe « auteur ». Pour le sujet qui nous occupe, il est intéressant de remarquer que dans la fiction, l'anonymat du paparazzi est représenté comme un problème dans la mesure où il est dépeint comme l'une des armes d'un personnage constamment dénigré. À l'écran, l'anonymat du personnage renforce son côté pleutre et présente son sujet comme une victime de cet anonymat.

Lors d'un entretien, Francis Apesteguy explique que s'il continue à faire des photographies de paparazzi, c'est uniquement de manière anonyme⁴⁵⁰ :

Francis Apesteguy : Moi, je n'apparais nulle part. Je donne ça à quelqu'un, qui le donne en son nom, et qui me règle ensuite. Je n'apparais nulle part.

Aurore Fossard : Et pour quelles raisons ?

F.A : Parce que je veux pas qu'on me retrouve ! Je ne veux pas qu'on le sache, c'est mon secret.

Si le photographe précise par ailleurs lors de notre échange qu'il est important pour un paparazzi de ne pas être reconnu lors de ses planques, la raison qu'il donne à sa volonté d'anonymat est moins pragmatique et révèle un aspect plus intime de la pratique. Tel un adulte qui garde une boîte remplie de vestiges de l'enfance dans un placard à demi-fermé, ce paparazzi reconverti dans la photographie de mariage conserve la pratique paparazzi comme une sorte de jardin secret. À l'écran, l'excitation que montre Franck à la fin du film lorsqu'il se fait passer pour un gardien de parking et qu'il dupe l'actrice Isabelle Adjani relève de cette attitude enfantine et enthousiaste du secret bien gardé.

Par ailleurs, il est possible d'envisager l'invisibilité et l'anonymat du paparazzi comme de puissantes armes contre la visibilité – et donc la célébrité – d'un sujet économiquement – et donc politiquement – plus puissant que lui. Dans une société où montrer son image est au moins aussi important que de crier son nom, l'invisibilité et l'anonymat apparaissent comme des comportements déviants et défiants. En dehors de l'aspect pragmatique de la dissimulation de l'acte photographique, vivre à couvert, caché, peut être envisagé comme une manière de prendre le contre-pied absolu de la célébrité. Que les paparazzi en tirent profit de la sorte n'est pas sans ironie et nous entraîne sur la

⁴⁵⁰ Sur Internet, on trouve deux sites consacrés aux travaux photographiques de Francis Apesteguy : d'une part un site généraliste, avec l'ensemble de ces travaux, de la photo de célébrité à la nature morte en passant par la photo animalière (disponible en ligne sur <http://www.apesteguy.com/index.html>, consulté le 5 novembre 2012) et, d'autre part, un site consacré à son activité de photographe de mariage (disponible en ligne sur <http://www.apesteguyreportages.com/>, consulté le 5 novembre 2012).

piste d'une réflexion sur les enjeux de pouvoir qui régissent le paparazzi et la célébrité ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

À l'écran, le rapport que le paparazzi entretient avec autrui est un rapport généralement conflictuel qui souligne le mépris qu'éprouve son entourage à son égard. L'insulte verbale est une manière explicite pour dénigrer le photographe paparazzi et la fiction utilise des particularités de la pratique paparazzi, l'invisibilité et l'anonymat, pour le dépeindre comme un personnage lâche. Pour poursuivre cette dynamique de dénigrement, nous proposons à présent d'explorer une modalité de représentation récurrente au sujet du personnage paparazzi et autrement plus riche : la maladie.

B/ Un personnage malade. La pratique paparazzi comme fléau.

Dans la fiction, le paparazzi est un personnage antisocial, autrement dit un « inadapté à la vie sociale, à laquelle il s'oppose violemment dans son comportement »⁴⁵¹. Selon l'ouvrage de Gluss et Smith,

L'aspect peut-être le plus inhumain de l'antisocial réside dans son comportement peu démonstratif. Il ne montre que rarement ce qu'il ressent parce qu'il a du mal à ressentir quoi que ce soit. Il fait preuve d'une empathie minimale. Du fait de ce manque d'empathie, les actions de l'antisocial doivent être radicales, son plaisir souvent violent. Il a besoin d'expériences extrêmes qui vont le stimuler. Il a du mal à ressentir les choses s'il n'est pas dans un état maniaque ou dans une colère noire. Il a besoin d'intensité. La subtilité n'est pas pour lui. Il se plaint souvent de dépression ou d'ennui. Seuls les moments ultimes sont réels – d'où le besoin d'un haut niveau d'agressivité⁴⁵².

Le « comportement peu démonstratif », « l'empathie minimale » ou le « haut niveau d'agressivité » sont des caractéristiques que l'on retrouve chez les paparazzi à l'écran et qui participent de leur marginalité. Si les auteurs ajoutent que « par bien des aspects, ils sont les fils préférés de l'industrie cinématographique⁴⁵³ », c'est sans doute parce que ces caractéristiques permettent la construction de personnages complexes, autant effrayants que fascinants. À l'écran, le prisme de l'antisocial s'étend du personnage qui a

⁴⁵¹ Définition du dictionnaire *Le Petit Robert* 2012.

⁴⁵² Howard M. Gluss, Scott Edward Smith, *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité*, Paris : Dixit Éditions, 2006. p.57-58.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.45.

des difficultés à communiquer avec autrui jusqu'au personnage diagnostiqué médicalement malade. En procédant aux analyses comparées des personnages du film de Berbérien, de ceux de Tom DiCillo et de Carnahan, nous allons tenter de voir par quels moyens la fiction définit la pratique paparazzi comme un virus, une addiction, voire le fruit d'une névrose ou d'un autre type de maladie. Quelles sont les conséquences d'une telle définition sur le récit filmique ? Sur le rapport du personnage à la photographie ? Quel discours la maladie sert-elle ?

a. Virus

Le film de Berbérien a la particularité de dissocier les personnages de leur pratique. D'une part, on trouve les deux principaux protagonistes, Michel Verdier (Vincent Lindon) et Franck Bordoni (Patrick Timsit), sur lesquels repose tout le récit. D'autre part, on trouve la pratique paparazzi que le premier embrasse puis abandonne, et que le second découvre puis adopte. De ce fait, l'évolution des deux personnages met en lumière ce qui relève spécifiquement de la pratique paparazzi. John Truby désigne le changement de croyances et de valeurs morales⁴⁵⁴ comme critère de la véritable évolution des personnages. Analyser celles, respectives, de Michel et Franck, permet de poser les questions suivantes : que dire d'une évolution représentée comme une déchéance morale, de surcroît influencée par un personnage déjà déchu ? Peut-on parler de contamination ?

1. Contaminations

Au début du film, les postures et les identités des deux personnages sont clairement définies : Michel Verdier est paparazzi tandis que Franck Bordoni est un citoyen moyen, victime du premier pour avoir été au mauvais endroit au mauvais moment. D'un côté, il y a Michel, une quarantaine d'années (Lindon a 39 ans au moment du tournage), généralement habillé d'un jean et d'un blouson de type bombers (fig. 110). Il porte un bouc et les cheveux courts. Célibataire endurci, il est l'amant d'une femme mariée (Nathalie Baye) qui le méprise pour son travail et pour les valeurs qu'il affiche. Il conduit un 4 x 4 et habite dans le centre de Paris, dans un appartement dont la vue et l'ameublement indiquent que le photographe a de bons moyens financiers (fig. 111)

⁴⁵⁴ Au sujet des techniques scénaristiques d'évolution du personnage cinématographique, voir John Truby, *L'Anatomie du scénario*, op.cit. p.88-98.



Fig. 110 et 111. Captures d'écran. *Paparazzi*, Alain Berbérian, 1998

De l'autre, on trouve Franck (Patrick Timsit, même âge), marié à Evelyne qui travaille dans un institut de beauté où elle offre des soins qu'elle n'aura jamais les moyens de se payer. Il est petit, replet et à moitié dégarni (fig. 112). Ils ont un garçon d'une dizaine d'années, et viennent d'acheter une maison sur plan dans la banlieue parisienne. Avant de se faire renvoyer à cause d'une photo compromettante prise par Michel, Franck travaillait comme gardien d'usine.



Fig. 112. Captures d'écran. *Paparazzi*, Alain Berbérian, 1998

Là où le monde de Michel est rythmé par les voyages, les poursuites, les combats à mains nues et les transactions financières dignes d'un mafieux, la vie de Franck, justement, semble ne jamais changer de rythme. Jusqu'à ce qu'il décide de partir à la recherche de « D.R. », l'auteur de la photographie qui lui a fait perdre son travail. Dans le récit, la rencontre du citoyen moyen avec le paparazzi provoque un choc dont le premier ne se remet jamais. En effet, alors que l'objet de leur première rencontre laissait présager un conflit entre les personnages, les deux protagonistes vont en fait devenir complices, sous l'impulsion rusée de Michel. Repérant aisément en Franck un assistant potentiel et sans être insensible à son regard admiratif, Michel entraîne Franck avec lui dans ses

paparazzades. Aveuglé par le contact avec les célébrités – même lorsque celui-ci se résume à des coups ou des insultes – mais aussi rapidement séduit par la vie de riche aventurier que Michel lui laisse entrevoir, Franck se transforme petit à petit en Michel, tandis que Michel, réalisant quant à lui l’aspect dérisoire de sa vie de paparazzi, devient Franck.

La contamination qui opère entre les deux personnages se joue sur différents plans : visuellement et narrativement. Tout d’abord, l’importance apportée à l’apparence physique des personnages désigne la tenue vestimentaire, la coupe de cheveux ou la barbe comme des éléments de définition du « statut social » des personnages. Comme l’explique Erwin Goffman, ces éléments de « façade personnelle » sont « relativement mobiles et peuvent se modifier d’un moment à l’autre au cours d’une même représentation »⁴⁵⁵. Dans le film de Berbérien, la mobilité des éléments indique le glissement des caractéristiques du paparazzi d’un personnage à un autre. Au regard de l’évolution et surtout de l’échange qui a lieu entre les deux personnages au cours du film, le bombers, les cheveux gominés, le bouc et la boucle d’oreille sont désignés comme les caractéristiques définitionnelles du paparazzi.



Fig. 113, 13^{ème} minute du film / Fig.114, 92^{ème} minute du film.
Captures d’écran. *Paparazzi*, Alain Berbérien, 1998

Alors que tous ces particularités semblent être propres à Michel au début du film, « l’apparence » et les « manières »⁴⁵⁶ (les mimiques, les attitudes) se déplacent finalement sur le personnage de Franck. Si Goffman précise que « l’apparence » et la « manière » peuvent parfois être contradictoires, nous notons que Berbérien les fait concorder de manière à construire une contamination claire. Berbérien explicite clairement ce qu’est un paparazzi à partir de signes visuels et comportementaux. C’est parce que Franck, au fur et à mesure du film, se met à porter un bombers, à découcher, à mal parler à sa femme et se

⁴⁵⁵ Erwin Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. Présentation de soi*, op.cit., p.30-31.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.31.

faire pousser le bouc que le public prend la mesure du changement qui est en train d'opérer.

Narrativement, le changement est perceptible sur des actions ponctuelles qui traduisent la contamination d'un personnage vers l'autre. Le changement est particulièrement sensible chez Franck. La première scène qui annonce la métamorphose est celle qui montre ce dernier se vêtir du peignoir de Michel tandis que celui-ci lui a laissé les clefs de son appartement pour quelques jours (fig.115).



Fig. 115. Captures d'écran. *Paparazzi*, Alain Berbérian, 1998

Si la scène est l'occasion d'exploiter les talents comiques de Patrick Timsit (pour traduire son contentement, l'acteur se lance dans une danse étonnante), elle montre aussi le délice avec lequel Franck se glisse dans la peau de Michel. Bien que Michel lui ait simplement demandé de garder ses clefs durant son absence, Franck emménage littéralement dans l'appartement de Michel et s'essaie au style de vie du paparazzi, en invitant une prostituée à passer la nuit avec lui par exemple. Au début du film, Michel était le seul à fouiller les poubelles sous les yeux effarés d'un Franck encore innocent. Lorsque le premier surprend le second pour trouver des informations sur Sandra, amie de Michel et chanteuse célèbre, il s'adresse à lui en ces termes :

Regarde-toi, va... j'la connais, ta vie ! Tu vas fouiller partout comme un rat. Tu vas mentir tout le temps, tu vas larguer ta femme pour te taper des pétasses. Tu vas traiter tout le monde comme de la merde et tout le monde va te traiter comme une merde.

Le fait que Michel parle en connaissance de cause rend son analyse tout-à-fait recevable. La vulgarité des termes employés pour décrire les tenants et les aboutissants de

la pratique paparazzi concourt à la définir brutalement comme une voie vers l'addiction, la déchéance et le rejet social qui en résulte. Cette scène correspond à la fois à la prise de conscience de Michel d'une situation qui ne peut plus durer (mener la vie de paparazzi telle qu'il la décrit) en même temps que le constat d'une nouvelle situation (la contamination de Franck). La profession paparazzi est définie comme la cause d'une dégradation de la vie privée. Il y a contamination du professionnel sur le privé, de la pratique sur le comportement, de la fonction vers l'individu. Aussi peut-on parler ici d'une contamination qui n'atteint pas seulement les personnages entre eux, mais qui influence également la position sociale de chacun d'entre eux, respectivement.

En faisant glisser la pratique d'un personnage à l'autre, Berbérien fait de la pratique paparazzi et de ses enjeux de contamination le moteur principal du film. Être paparazzi, ce n'est pas simplement se mettre à transporter des téléobjectifs de 500 mm dans son sac à dos ; être paparazzi, c'est adopter un comportement qui fait du personnage un individu anti-social. En ajoutant au « changement de valeurs morales » un changement physique chez le personnage au fur et à mesure de la contamination, le spectateur voit explicitement ce qui est propre, non pas aux personnages, mais à la pratique paparazzi.

2. Addiction

Sans pour autant parler de maladie (le paparazzi ment ou trompe son entourage, mais n'est pas psychologiquement malade), la pratique paparazzi apparaît à l'écran comme un mal qui atteint les personnages et qui les affecte à la fois individuellement et socialement. Plus encore, la pratique paparazzi est une sorte de « virus » ou encore de drogue dont il est impossible de véritablement se passer une fois qu'on y a goûté. La fin du film, et en particulier la dernière séquence, illustre la dépendance que peuvent ressentir les personnages face à la pratique paparazzi, mais aussi leur volonté de s'en cacher.

L'analyse des deux scènes successives, séparées par un premier carton de générique de fin, permet de voir par quelles modalités la fiction souligne le caractère addictif, viral, de la pratique paparazzi. Après une ellipse d'une durée indéterminée, Michel retrouve Franck, par hasard, dans un parking sous-terrain. Le premier a perdu son ticket et lorsqu'il s'adresse au gardien de parking pour lui signaler la situation, c'est, à sa grande surprise, face au second qu'il se trouve.

Franck : Comment ça va ma couille ?

Michel : Tu bosses là, alors ?

F : Ben ouai, et toi ?

M : J'suis chez Magma, j'suis rentré au service Nature. La jungle, les oiseaux, tout ça quoi ! T'sais qu'on s'est mariés avec Nicole ?

F : C'est bien ! Et Sandra, ça va ? J'ai vu les photos du bébé... alors c'était toi ?

M : Ah non, c'était pas moi, non. Mais ça va, oui... 'fin bizarrement, j'ai pas trop d'nouvelles, quoi. Et Evelyne ?

F : Elle a eu un fils tu sais...

M : ... je sais, « qui est pas vraiment ton fils »...

F : Ah non, qui n'est pas du tout mon fils, elle l'a eu avec un autre mec.

M : Ah... mais ça va ?

F : Ouais, ça va... J'ai trouvé mon équilibre, mon élément. Et toi, t'es heureux ?

M : Très ! Ouais, ouais, très... ouais.

F, [se retournant vers tous ses écrans de contrôle du parking] : Allez, viens voir, regarde. Y a des caméras partout ! Les deux étages sont filmés. Attends bouge pas ! La vache...

M : C'est elle ?

M, [pendant que Franck sort une mallette pleine de boîtiers et d'objectifs différents de dessous son bureau] : T'as jamais arrêté, quoi !

F : J'suis gardien de parking !

M : La blouse... 1000 balles ?

F, [un regard ironique] : ... pour la journée !

Durant leur échange, les deux protagonistes n'évoquent jamais ce qui les a rassemblés en premier lieu et qui a aussi provoqué leur rupture : la pratique paparazzi. Telle une maladie honteuse qu'on aimerait oublier pour pouvoir se satisfaire pleinement de son état actuel, la photo paparazzi n'est sous-entendue qu'en regard des dégâts qu'elle a causés sur son passage, notamment dans la vie sentimentale des deux protagonistes. Bien que Sandra ait survécu à son overdose, Michel, « bizarrement », n'a pas trop de nouvelles d'elle, tandis qu'Evelyne, la femme de Franck à l'époque, a refait sa vie avec un autre homme. Le dialogue vient donc remplir l'ellipse qui précède la séquence des conséquences

nocives de la pratique. Aussi, les deux ex-paparazzi se racontent leur nouvelle vie respective, tels deux ex-drogés fiers d'expliquer comment ils s'en sont sortis : la photographie respectable pour Michel (« Magma, service Nature »), le retour au gardiennage pour Franck qui est surpris, de fait, en tenue de gardien (« j'ai trouvé mon équilibre, mon élément »). Pour les deux personnages, l'abandon de la pratique paparazzi rime avec la reconnaissance sociale (Michel s'est marié avec Nicole), et l'équilibre. Apparemment, tout va bien. Jusqu'à ce que l'image refasse surface. Les écrans de contrôle qui entourent les deux protagonistes (Michel et Franck discutent dans la cabine de gardien) sont le signe de la fragilité de la situation. L'apparition d'Isabelle Adjani à la sortie du parking expliquant la perte de son ticket sonne comme un aveu, annoncé par le matériel photographique professionnel dissimulé sous le bureau : la fièvre de la chasse à la célébrité n'a jamais quitté Franck. La dernière scène du film, intercalée entre deux cartons de générique, indique pour quelle raison Michel n'a pas l'air véritablement surpris par cette découverte.

Le spectateur retrouve les deux protagonistes dans une voiture sur l'autoroute et comprend qu'ils ont pris Isabelle Adjani en filature, direction l'aéroport.

Franck : La perds pas, hein ! Colle-la... colle-la !

Michel : J'te préviens, j'te dépose, c'est tout !

F. : Attends mais j't'ai rien demandé moi !

M. : Non, non, mais qu'ce soit clair quoi ! Elle descend, j'te dépose, et j'm'en vais, basta.

F. : Y'a pas d'soucis.

M. : Y'a pas d'soucis... (un regard intéressé vers l'objectif que Franck est en train de monter sur son boîtier) Tu mets quoi, là ?...

Ce que le début de cet échange⁴⁵⁷ permet d'observer, c'est que Michel se défend d'abord d'accorder le moindre intérêt à la situation. Dans la mesure où il a affirmé être heureux dans sa nouvelle vie dans la scène précédente, le personnage tente de rester cohérent dans son discours. Mais son discours se craquelle dès qu'il voit Franck se saisir de son appareil photo. À nouveau tel l'ex-drogé à la vue du produit, l'ex-paparazzi semble être incapable de résister à l'envie d'y retoucher, au moins dans le discours. Cette séquence a d'autant plus d'enjeux qu'elle est mise en exergue par le montage, située entre

⁴⁵⁷ Le contenu de la suite de l'échange ayant été retranscrit et analysé dans notre second chapitre, nous ne la reproduisons pas ici.

deux parties du générique, la première remerciant l'« aimable participation » des différentes célébrités qui ont bien voulu tenir leur propre rôle dans le film, et la seconde annonçant le réalisateur, Alain Berbérien. Grâce à ce procédé cinématographique, le contenu de la séquence apparaît comme une sorte de retournement de dernière minute. Si le film s'était terminé sur la séquence du parking, le discours aurait été le suivant : Michel finalement se range, même à contrecœur, tandis que Franck devient un véritable paparazzi. Le scénario se serait ainsi contenté de la « révélation personnelle » dont parle John Truby, c'est-à-dire que la transformation de Franck en paparazzi aurait été « la révélation de la véritable nature de son être »⁴⁵⁸, constituant ainsi les nouvelles valeurs morales du personnage ; la dynamique d'échange et de contamination, mais seulement celle-ci, aurait eu le fin mot de l'histoire et aurait définitivement placé les personnages dans de nouvelles catégories. En revanche, en insérant cette dernière séquence d'entre-générique, Berbérien ajoute à l'idée de la contamination celle du virus, celle du non-retour possible à la vie « normale », et en fait surtout la morale de l'histoire.

Que dire d'une telle morale, de cette évolution du film ? Le fait est que si l'on en croit l'explication du scénario « classique » de John Truby, Berbérien utilise exactement la technique du « double retournement »⁴⁵⁹ qui « consiste à donner une révélation au héros, mais aussi à son adversaire », ce qui expliquerait le succès relatif de ce film « grand public ».

Pour créer un « double retournement », il faut passer par les étapes suivantes :

- 1/ Dotez le héros et son principal adversaire d'une faiblesse et d'un besoin ;
- 2/ Rendez l'adversaire humain : rendez-le capable d'apprendre et de changer ;
- 3/ Au cours de la confrontation, (...) donnez une révélation au héros et à l'adversaire ;
- 4/ Connectez les deux révélations : le héros doit apprendre quelque chose de l'adversaire et l'adversaire doit apprendre quelque chose du héros ;
- 5/ Votre point de vue moral correspondra au meilleur de ce que les deux personnages ont appris.

Toutes les étapes décrites par l'auteur sont respectées à la lettre par les scénaristes du film de Berbérien. Les quatre premières s'organisent comme suit :

⁴⁵⁸ John Truby, *L'Anatomie du scénario*, op.cit. p.57.

⁴⁵⁹ *Ibid.* p.98-99.

Étapes	Michel	Franck
1/	<u>Faiblesse</u> : Paparazzi <u>Besoins</u> : meilleure intégration, stabilité sociale.	<u>Faiblesse</u> : ennui <u>Besoins</u> : aventure, argent.
2/	Tire les leçons du comportement asocial lié à la pratique paparazzi.	Apprend le métier de paparazzi et change de comportement (plus confiant, mais aussi moins sympathique).
3/	Réalise le mal qu'il fait à travers son amie Sandra.	Réalise que cette pratique lui procure ce dont il avait besoin.
4/	Au contact de Franck, réalise qu'il mène une vie décousue et abandonne la pratique paparazzi.	Au contact de Michel, réalise qu'il mène une vie ennuyeuse et devient paparazzi.

Dans la mesure où les deux personnages sont les héros du film, l'évolution de l'un met l'accent sur l'évolution de l'autre. En d'autres termes, c'est parce qu'on sait ce qu'être paparazzi implique que l'on prend la mesure du changement de l'un et de l'autre. Toutefois, et c'est le point le plus important, la dernière séquence change radicalement la dynamique comparative qui était à l'œuvre jusque là pour finalement réunir les deux héros autour d'une chose, la pratique paparazzi. Si cela reste une évolution pour le personnage de Franck, c'est un brusque retour en arrière pour Michel. Ce qui, dans l'explication de Truby, correspond au « meilleur de ce que les deux personnages ont appris au point de vue moral », est, dans le film de Berbérien, une véritable rechute. Ainsi, c'est bien l'influence du personnage que le film s'est appliqué à décrire comme nocif, individuellement et socialement, qui prime, confirmant l'hypothèse d'une dynamique de contamination. L'attrait de l'argent, du contrôle d'autrui par l'image et de la confiance en soi qui en résulte prend le pas sur la dégradation des relations sociales et affectives que provoque la pratique paparazzi.

Au commencement d'un premier entretien, Francis Apesteguy⁴⁶⁰ déclare d'abord son attachement à la photographie en général. « On me dit toujours “la retraite, la retraite...” Mais j'vais mourir comme Molière, moi, je ferai des images toute ma vie ! (...) » Aussi le photographe s'applique-t-il à décrire le plaisir qu'il tire à faire des photographies de mariage, pratique à laquelle il s'est converti au début des années 2000, suite à l'arrivée du numérique. Toutefois, après deux heures d'entretien pendant lesquelles il explique avec conviction tous les avantages de sa reconversion, Apesteguy finit par se confier et précise, ce qui, en fait, ne le quitte pas. « Je vous ai raconté des bobards. Je n'ai jamais arrêté. C'est bien un virus, la chasse, c'est quelque chose qui ne vous quitte pas ». Ce « scoop » fait clairement écho à la manière dont Berbérien structure la fin de son film : d'abord tenter de convaincre l'entourage que l'on a « décroché » de la photographie paparazzi dans le but de donner une nouvelle image sociale, pour mieux revenir, une fois les apparences dépassées, à cette pratique qui, en fait, n'a jamais cessé. Au-delà de la résonance entre la fin du film de Berbérien et les propos d'Apesteguy, photographe « de mariage », et à ceux de Pascal Rostain, un autre photographe paparazzi qui, le jour de l'entretien, photographie les petits rats de l'opéra sur le toit de l'Opéra de Paris pour le magazine *Vogue* : chacun des personnages transpire le paparazzi tout en tentant vainement de dissimuler sa fièvre. Pascal Rostain confirme l'hypothèse :

Tu me fais gagner des centaines de millions d'euros à l'Euromillion, dans 10 ans je tombe sur le petit fils de Caroline De Monaco avec la petite fille de Georges Marchais, évidemment, je vais faire la photo.⁴⁶¹

En disant cela, le paparazzi indique que la photographie paparazzi n'est pas (seulement) une question d'argent – qui n'est visiblement pas un problème pour lui à en croire son appartement parisien du quartier des Champs Élysées – mais bien une « évidence ». De plus, en faisant référence à l'Euromillion, la pratique peut également être assimilée à un jeu, à un pari, dont on a pu voir les principes addictifs (la chasse, l'argent, le risque) – et dont Rostain est un fervent praticien, au regard de l'assiduité et la fébrilité avec lesquelles il a suivi les résultats du Paris Turf durant notre entretien. Par ailleurs,

⁴⁶⁰ Entretien avec Francis Apesteguy réalisé à Charançon, le 17 novembre 2011.

⁴⁶¹ Entretien avec Pascal Rostain réalisé à Paris, le 16 novembre 2011. Il est intéressant d'observer que Rostain varie un peu la formule à l'occasion mais la réutilise comme une sorte de maxime. Dans l'émission *On n'est pas couché*, animée par Laurent Ruquier sur France 2, ce n'est pas à la petite fille de Georges Marchais à laquelle le photographe fait référence mais à celle de Michelle Obama, et ce aux mêmes fins. Cette récurrence indique que les individus importent peu, c'est le statut de célébrité qui compte. *On n'est pas couché*, émission co-produite par Laurent Ruquier et Catherine Barma, réalisé par Tristan Carne, diffusée le 29/09/12 à 23h sur France 2.

l'excitation d'ApesteGuy lorsqu'il parle de sa dernière série de photographies volées, « un bijou » selon lui, est palpable. Ce qu'ajoute Rostain par la suite autorise l'hypothèse d'une pratique qui ramène l'individu à l'enfance, à un moment de la vie où la transgression est effectivement un jeu et un moyen de définition identitaire :

Pour moi, réellement, on est des grands enfants, on a oublié de grandir, on joue beaucoup. On joue à se déguiser, à faire des courses-poursuites, c'est vraiment un truc de gamins. Mais vraiment. Quand je regarde la majorité des "rats", c'est des mecs qui se marrent, qui déconnent.

En définissant le paparazzi comme « des mecs qui se marrent, qui déconnent, des gamins (...) qui jouent à se déguiser, à faire des courses-poursuite », des « rats » qui se cachent en sous-sol, Rostain permet d'envisager la pratique paparazzi comme une sorte de régression vers l'enfance, une manière de se départir du monde des adultes qui érige en règle le fait de ne pas se réjouir ni profiter de la souffrance d'autrui. Selon Dan Kiley, psychologue américain, le Syndrome de Peter Pan (SPP) est ce qui caractérise les adultes qui poursuivent des activités d'enfants dans leur vie adulte. « Homme de par son âge, c'est un enfant par ses actes »⁴⁶². Un site internet de vulgarisation médicale décrit le syndrome en ces termes :

Si le syndrome de Peter Pan ne constitue pas une maladie mentale mais un mode de fonctionnement, il peut être bien vécu, mais risque aussi de conduire à la dépression ou de poser de sérieux problèmes dans ses relations avec les autres.⁴⁶³

Si le film de Berbérien indique clairement que le paparazzi parvient à tirer un profit économique de « ce mode de fonctionnement », il souligne également qu'il pose « de sérieux problèmes dans ses relations avec les autres ». Nous n'entendons pas ici proposer une psychologie de l'individu paparazzi, mais toujours est-il que le lien vers l'enfance proposé par Rostain permet d'ouvrir des pistes sur certains parti-pris de représentations, comme la mauvaise foi du personnage de Michel dans la scène précédemment analysée, ou encore l'importance démesurée que Les porte à l'assentiment de ses parents pour son activité professionnelle dans *Delirious* (la scène du déjeuner, analysée plus loin, traduit le besoin de reconnaissance de Les auprès de ses parents qui l'en privent allègrement). Envisagé de cette façon, le virus de la pratique paparazzi serait en fait pour les photographes une traduction similaire de la guerre pour les soldats : de la même manière

⁴⁶² Dan Kiley, *Le Syndrome de Peter Pan*. (1983), Paris : Robert Laffont, 1985, p.17.

⁴⁶³ Disponible (en ligne) sur http://www.doctissimo.fr/html/psychologie/principales_maladies/13904-syndrome-peter-pan.htm, consulté le 20/06/2012.

que les soldats font la guerre comme ils jouaient au pistolet en plastique lorsqu'ils étaient enfants, les photographes observent, poursuivent et capturent dans un petit trou ce qui leur était interdit d'observer, de poursuivre et encore moins de capturer étant petits.

b. La pathologie

Si la définition que donne Pascal Rostain du paparazzi sous-entend une certaine régression, celle-ci est tout de même décrite en des termes positifs (les paparazzi « se déguisent, se marrent, déconnent »). Dans *Delirious* ou de *Dirt*, la régression se traduit par des micro-événements ou comportements qui présentent le paparazzi comme un personnage irritable, agressif ou ne supportant pas la contrariété, le confortant ainsi dans son caractère antisocial et marginal. Cependant, le temps d'une séquence, DiCillo va plus loin en présentant un personnage dont l'état régressif se transforme en véritable pathologie.

L'étude de deux séquences, celle de l'anniversaire de la pop-star K'harma Leeds (Alison Lohman) et celle du déjeuner chez les parents de Les, permet de comprendre de quelle manière Tom DiCillo construit un personnage paparazzi névrosé et d'interroger les enjeux de cette représentation. Le fait que le réalisateur dote le paparazzi d'un passé qui détermine son comportement dans la diégèse autorise une approche psychologique du personnage. À partir de cet éclairage, le mal qu'incarnait la pratique paparazzi prend la tournure d'une véritable maladie.

1. Une éducation déterminante

La séquence de l'anniversaire de K'harma Leeds est structurée en trois parties. D'abord, l'arrivée de Les et Toby, suivie des premiers contacts avec les invités, ensuite la scène dans laquelle Toby rejoint Les dans les toilettes pour avoir des explications sur son comportement étrange, enfin le retour de Les dans l'assemblée armé de son appareil photo qui mène à l'éviction à grands fracas des deux protagonistes. K'harma Leeds, jeune chanteuse à succès, invite chez elle Toby, l'assistant de Les, à l'occasion de sa fête d'anniversaire. Sous les demandes insistantes du paparazzi, Toby permet à Les de l'accompagner, à condition qu'il ne prenne aucune photographie. Dès l'arrivée des deux individus chez K'harma, Les montre des signes de troubles. Lorsque K'harma le salue et lui sert la main en guise de bienvenue, Les a du mal à articuler « bon anniversaire ». Si l'on pourrait mettre cette maladresse sur le compte de la nervosité, le comportement de Les semble s'aggraver lorsqu'il rencontre le célèbre musicien Elvis Costello – et dont le

spectateur sait que Les possède deux photographies qu'il érige en trophée dans son appartement, grâce à une scène précédente : ses mains tremblent lors de la poignée de mains (« T'as une sacrée poignée de main, Les »⁴⁶⁴), trouble sans doute accentué devant l'intérêt qu'Elvis Costello lui porte car il pense, à juste titre, l'avoir déjà vu (« Tu es musicien, c'est ça ? Je t'ai vu joué, où est-ce que c'était... »⁴⁶⁵). Les est tout simplement paralysé, aucun mot ne parvient à sortir de sa bouche (fig.116-117).



Fig. 116, 117. Captures d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Parce qu'il semblerait que le contact avec les célébrités soit la cause des troubles de Les, nous reviendrons sur ce point précis dans notre troisième partie. Pour l'heure, le malaise et la paralysie du photographe, soulignés par des plans rapprochés qui isolent le personnage de ceux qui l'entourent, sont les premiers signes d'un dysfonctionnement du personnage.

La scène suivante, la plus importante pour notre réflexion, s'ouvre par un plan rapproché sur les mains de Les (fig.118), frottées nerveusement l'une contre l'autre sous le flot d'eau du robinet des toilettes de la chambre d'hôtel de K'harma (la chanteuse habite à l'hôtel).



⁴⁶⁴ « You've got a strong shake hands, Les! »

⁴⁶⁵ « You're a musician, right ? I've seen you played, where have I seen you played... »



Fig. 118, 119, 120, 121. Captures d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Ce parti-pris souligne l'importance de cette action normalement commune et introduit visuellement ce que le récit apprend au spectateur dans la suite de la scène. Quand Toby rejoint Les pour s'enquérir de lui, le jeune homme découvre le paparazzi tremblant anormalement, au beau milieu d'une crise d'angoisse (« Je c...c...crève de trouille !! Je peux plus parler ! »⁴⁶⁶, fig.120). Une lumière blanche et froide renforce les traits tirés du photographe (fig.119). Alors qu'il vient de terminer de se laver les mains longuement et frénétiquement et de se les sécher de la même façon, Les retourne automatiquement se laver les mains, sans même s'en rendre compte. Toby intervient et lui ordonne d'arrêter et de se calmer. Incontrôlable, le paparazzi tient à rester seul. La scène se termine sur un plan moyen sur Les, seul dans les toilettes (Toby a fini par partir), qui avale au plus vite sa coupe de champagne sur un « Fuck ! » qui traduit un état qui est loin de s'être amélioré (fig.121). Le paparazzi est ici un personnage au comportement obsessionnel et névrotique.

Pour bien comprendre les enjeux de cette scène, il nous faut revenir à un élément précis d'une séquence qui intervient dans le récit trente minutes auparavant. Afin de célébrer la publication de la photo du « Beef » dans le magazine *Looking*, Les amène Toby en banlieue pour déjeuner chez ses parents. Si cette scène est très importante à de nombreux niveaux, elle nous intéresse à présent car elle permet d'esquisser le passé du paparazzi et constitue ainsi une explication éventuelle au comportement névrotique de Les ci-décrit. Les et Toby viennent d'arriver et sont dans la cuisine avec la mère de Les. Alors qu'un plan moyen montre Mme Gallantine, au premier plan, sur le point d'initier un interrogatoire de bienvenu (« As-tu marché dans quelque chose ? »⁴⁶⁷), l'arrière-plan laisse deviner Les qui termine juste de se laver les mains (fig.122).

⁴⁶⁶ « I'm f...f... freaking out !! I can't talk ! »

⁴⁶⁷ « Did you step on something ? »



Fig. 122. Captures d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Ce détail n'aurait pas d'importance si la mère, après avoir ordonné d'un ton autoritaire aux deux hommes de vérifier sous leurs chaussures (« Vérifier sous vos chaussures ! Tous les deux ! »⁴⁶⁸), ne sommait pas Toby et Les de se laver les mains sur le champ, tout en lavant les siennes :

La mère : Apportez ça. Et d'abord lavez-vous les mains !

Les : Je viens de le faire !

La mère : Et bien lave-les à nouveau ! Lui aussi !⁴⁶⁹

L'insertion d'une telle scène dans la diégèse du film semble donner raison à l'analyse de Gluss et Smith qui dit qu'à l'écran, « la formation de la personnalité antisociale est presque toujours le résultat d'un dommage subi dans les années formatives »⁴⁷⁰. Si cette scène montre une mère dénuée de tout signe d'affection envers son fils et visiblement très peu habituée aux conventions sociales qui supposeraient d'accueillir agréablement l'ami de son fils, elle indique une tendance à l'infantilisation (s'assurer que les chaussures et les mains sont propres sont deux poncifs de consignes que les parents ont tendance à donner à leurs enfants avant de pénétrer dans la maison et de passer à table), une phobie des microbes, et une autorité parentale qui n'a *a priori* plus sa place lorsque l'enfant est devenu adulte. En forçant Les à se laver les mains alors qu'il vient juste de le faire, sa mère le renvoie dans une position d'enfant constamment réprimandé. L'insistance sur cette action, à l'origine simple résultat d'une éducation soucieuse de l'hygiène, devient

⁴⁶⁸ « Check your shoes ! Both of you ! »

⁴⁶⁹ « La mère : Take these in. And wash your hands, first ! Les : I just did ! La mère : Well, wash them again ! Him too ! »

⁴⁷⁰ Howard M. Gluss., Scott Edward Smith. *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité. op.cit. p.61.*

le signe d'une éducation rigide, autoritaire et pour le moins obsessionnelle. À partir de là, le comportement de Les dans les toilettes lors de l'anniversaire de K'harna prend tout son sens. La répétition de l'action de se laver les mains, signe typique de l'individu atteint de Troubles Obsessionnels Compulsifs⁴⁷¹, définit non seulement le paparazzi comme un individu extrêmement nerveux éprouvant de la difficulté à gérer le stress, mais peut également être envisagée comme le signe d'une régression du personnage dans l'enfance, en reproduisant un rituel qui y est associée.

Parce que *Delirious* est une sorte de « conte de fée contemporain »⁴⁷², les comportements des personnages sont souvent exagérés. Comme le précise un critique, « le jeune premier (Michael Pitt) est relativement fade, mais c'est la loi du genre »⁴⁷³. Aussi le comportement névrosé de Les est-il renforcé par le calme de son acolyte particulièrement détendu au regard de la situation – il parvient tout de même à séduire K'harna, pop-star très en vogue alors qu'il n'est qu'un S.D.F. « Qui mieux que Steve Buscemi peut incarner un paparazzo dérangé (ça marche avec toutes les professions) ? »⁴⁷⁴ La *persona* de Steve Buscemi renforce le caractère malade du personnage.

À propos du choix de l'acteur pour interpréter le paparazzi, Tom DiCillo dit qu'il a « d'emblée écrit pour Steve Buscemi car [il] était convaincu que lui seul pouvait le faire »⁴⁷⁵. Plus encore que la fidélité qui lie l'acteur au réalisateur⁴⁷⁶, la *persona* de Steve Buscemi, acteur à succès du cinéma américain indépendant des années 1990-2000, est sans doute la (bonne) raison qui incite DiCillo à attendre un an et demi avant que l'acteur n'accepte d'interpréter le rôle.

Et il a dit non... je ne voulais pas du romantisme des paparazzi. Je voulais du réalisme. Or la plupart sont affreux mais je voulais aussi donner au mien une dimension humaine, d'où un personnage complexe qui a déconcerté Buscemi.

⁴⁷¹ Les troubles obsessionnels compulsifs sont ces pensées obsédantes qui obligent ceux qui en souffrent à faire sans cesse des rituels précis. Les « laveurs », qui se soumettent à de multiples rituels de lavage quotidien, par peur de la souillure, forment une catégorie précise chez ces individus. Disponible (en ligne) sur http://www.doctissimo.fr/html/psychologie/mag_2001/mag1005/toc_niv2.htm. Consulté le 20/06/12.

⁴⁷² Tom DiCillo, lors d'un entretien avec Jean Roy pour le journal *L'Humanité*, à l'occasion de la sortie du film en France, le 04/07/2007. Revue de presse du film *Delirious* (Tom DiCillo, 2006), Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, Paris.

⁴⁷³ Vincent Ostria, *L'Humanité*, 07/07/07. Revue de presse du film *Delirious* (Tom DiCillo, 2006), Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, Paris.

⁴⁷⁴ C.M., *La Tribune Desfossés*, 04/07/07. Revue de presse du film *Delirious* (Tom DiCillo, 2006), Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, Paris.

⁴⁷⁵ Entretien avec Tom DiCillo, *L'Humanité*, 04/07/2007. *op.cit.* p.2.

⁴⁷⁶ Buscemi joue déjà dans *Ça tourne à Manhattan* (1995), *Une vraie blonde* (1997) et *Bad Luck* (2001), de Tom DiCillo.

Alors qu'on avait déjà travaillé ensemble, il m'a fallu un an et demi pour qu'il dise oui.⁴⁷⁷

Le parcours de l'acteur apporte en effet la complexité dont parle DiCillo, interprétant souvent des personnages qui oscillent entre la marginalité malheureuse (*Trees Lounge*, Steve Buscemi, 1996, ou encore *Ghost World*, Terry Zwigoff, 2001), et l'effrayante étrangeté (*Barton Fink*, 1991 et *Fargo*, 1996, de Joel et Ethan Coen). Le rôle de Garland Green dans *Con Air* (Simon West, 1997), tueur névrosé – il est muré dans le silence – psychopathe et pédophile, participent durablement à la définition d'un Steve Buscemi interprète de personnages à la marge mais relativement imprévisibles (le tueur sanguinaire que le film s'applique à construire n'est finalement pas si cruel puisqu'il épargne la petite fille que l'on croyait à sa merci). Déjà présent dans le film de West, nous observons à nouveau ce retournement de situation dans *Delirious*, au profit de l'humanité du personnage. En effet, alors que tout porte à croire que Les va tuer Toby, le paparazzi baisse finalement son « arme » pour laisser place à l'amitié et l'admiration. Si peu de paparazzi sont interprétés par des acteurs suffisamment célèbres et productifs pour que leur construction soit véritablement impactée par la *persona* de l'acteur, le paparazzi de *Delirious* bénéficie indubitablement de celle de Buscemi.

En construisant un paparazzi névrosé, Tom DiCillo produit également un discours sur la photographie. S'il est malade, quel rapport le personnage entretient-il avec l'acte photographique ? La photographie est-elle à l'origine du mal ou est-elle, au contraire, une conséquence de la névrose ?

2. La pratique paparazzienne : un remède

Comme nous l'avions annoncé précédemment, la séquence de l'anniversaire de K'harma est structurée en trois parties. Si les deux premières parties concourent à dépeindre un paparazzi névrosé en prise aux symptômes de l'angoisse (mains qui tremblent, bégaiement, T.O.C.), la troisième montre au contraire comment le personnage parvient à reprendre le contrôle de la situation.

L'acte photographique conflictuel, un contexte familial

Tandis que Toby a rejoint K'harma qui l'embrasse à présent tendrement, le jeune couple est alerté par des cris provenant du salon :

⁴⁷⁷ Entretien avec Tom DiCillo, *L'Humanité*, 04/07/2007. *op.cit.* p.1-2.

Elvis Costello : Arrête de prendre ma photo, putain ! Qu'est-ce que tu ne comprends pas là-dedans ? Arrête de prendre ma photo, bordel !!

K'harma [en arrivant à hauteur du groupe, s'adressant à Les] : Qu'est-ce que tu as fait ??

Les [d'un air assuré] : J'ai pris quelques photos, c'est tout !

K'harma : Tu es paparazzi ??

Les : Non, je suis un photographe professionnel ! [et montrant naturellement Toby du doigt], c'est mon assistant.

K'harma, [à Toby] : Tu as emmené un paparazzi à mon anniversaire ? Allez-vous en ! ⁴⁷⁸

Une fois l'appareil en main, Les est beaucoup plus sûr de lui, à la fois dans sa façon de s'exprimer (il ne bégaie plus ni ne tremble, fig. 123) et dans sa manière de s'adresser à ses interlocuteur. Le fait qu'il ait commencé à prendre des photos instaure un climat hostile et déclenche le conflit entre lui et Elvis, alors même que ce dernier était tout à fait sympathique lors de leur première rencontre.



Fig. 123. Capture d'écran, *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Nous constatons que le photographe est en fait beaucoup plus à l'aise dans un contexte qui l'oppose à la célébrité plutôt que celui, précédemment, qui le mettait sur un pied d'égalité avec Costello. Parce que le paparazzi est habitué à gérer des situations conflictuelles, provoquer des tensions en prenant des photographies alors qu'il sait

⁴⁷⁸ « *Elvis Costello* : Stop taking my fucking picture ! Listen fellows, what is it you don't understand ?! Stop taking my fucking picture !! *K'harma*, en arrivant à hauteur du groupe, s'adressant à Les : what did you do ?? *Les*, sur un ton assuré : Just taking a few shots ! *K'harma* : Are you a paparazzi ?? *Les* : No, I'm a licensed professional ! [et montrant naturellement Toby du doigt] He's my assistant... *K'harma*, à *Toby* : You brought a paparazzi to my party ?!! Get out ! »

pertinemment que ce n'est pas une bonne idée – Toby lui demande expressément de ne pas en prendre dans la scène qui précède leur arrivée chez K'harma – lui permet de reconstituer ses propres repères. La photographie apparaît comme la manière, pour le paparazzi, de reprendre le contrôle de la situation en réinstaurant des règles familières : l'agression et le conflit qui en résulte.

Appareil photo et réification

En choisissant de prendre des photographies des personnes autour de lui plutôt que d'essayer d'interagir avec elles selon des règles sociales établies (la discussion autour d'un verre, l'échange sur les professions respectives), non seulement le photographe dresse un objet entre lui et ses interlocuteurs potentiels, mais il les met à distance au cours de l'acte photographique qui peut être envisagé comme un processus de réification symbolique. Prendre un individu en photo, c'est le mettre dans un cadre, lui faire perdre ses dimensions, se donner la possibilité de le transporter, littéralement, avec soi. De même, posséder une photographie d'autrui, c'est aussi une opportunité de le chérir (embrasser l'image) ou de le détruire (déchirer l'image) à son insu. Enfin, conserver et ranger des photographies d'autrui, c'est le choix d'établir, à loisir, une hiérarchie dont on est le seul maître. En d'autres termes et comme Susan Sontag le développe au fil de son ouvrage *Sur la photographie*, il est des enjeux dans l'acte photographique qui relève de l'appropriation et du contrôle d'autrui. Une analyse de Noël Burch, qui vise à faire de la réification du monde une caractéristique masculine, permet de comprendre en quelle mesure le recours à la photographie est une manière pour le personnage de reprendre le contrôle. Pour se faire, Noël Burch reprend le propos de Hudson et Jacot, dans leur ouvrage *The way men think*, qui :

Voient l'origine de la pensée réifiante des hommes dans la blessure psychique causée par le double et douloureux processus de dés-identification (d'avec la mère) et de contre-identification (avec le père) est l'expérience commune de tous les enfants de sexe masculin »⁴⁷⁹.

Selon les auteurs, l'une des conséquences de cette blessure est qu'elle :

Suscite chez l'homme fortement masculinisé un sens de l'efficacité associé à une source inépuisable d'énergie imaginative. Et ces mêmes processus font qu'il sera attiré vers tout ce qui est inanimé – le monde des objets, des mécanismes, des idées et des systèmes abstraits, où il va œuvrer avec un dévouement et une ferveur

⁴⁷⁹ Noël Burch, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, op.cit., p.79.

dont on aurait pu s'attendre qu'il en fasse preuve dans ses rapports avec les gens.⁴⁸⁰

Si nous avons vu dans notre chapitre précédent que Les n'est pas représenté comme un personnage désirable – en regard de Toby ou de l'acteur star Jack Sirloin par exemple –, la manière dont le photographe recourt à l'appareil photo, à la fois pour établir de nouvelles règles avec autrui mais aussi pour procéder à une réification de son entourage fait écho avec cette analyse d'un comportement typiquement masculin. Le fait que DiCillo fasse du passé du paparazzi une explication possible à ses comportements névrotiques autorise une approche psychologique du personnage.

D'une part le personnage s'accroche à un objet, son appareil photo, pour pouvoir se mélanger au groupe, d'autre part le personnage, en photographiant les convives, les objectivise. Par ailleurs, il est intéressant d'observer comment DiCillo, à gros traits parodiques, rapproche le comportement du paparazzi avec le hobby de son père, qui collectionne les armes à feu, sous toutes leurs formes. La séquence du déjeuner, après avoir montré la rigidité et l'autorité de la mère, laisse la place à un père qui semble accorder plus d'importance aux choses – les armes de collection qui trônent sur les meubles ou affichés sur les murs de son salon – qu'à son fils. L'intraitabilité des parents vient expliquer le dysfonctionnement du fils. Par la même occasion, un tel élément vient expliquer la tendance de Les qui consiste à garder les gens à distance par l'intermédiaire d'un objet (l'appareil photo), mais aussi à les réduire au statut d'objet (en les photographiant).

La photographie comme moyen de communication

Dans *Delirious*, la photographie apparaît comme le remède à l'incapacité de Les à sociabiliser mais aussi à exprimer ses sentiments, qu'ils soient positifs ou négatifs. En effet, lorsqu'il veut se racheter auprès de Toby, le paparazzi lui propose de le prendre en photo afin que le jeune homme – qui veut devenir acteur – puisse constituer un « book ». La photographie est donc une façon pour le personnage de témoigner de son affection ou de sa gratitude. De la même manière, lorsque Les en veut à Toby, c'est en le photographiant avec l'appareil photographique argentique transformé en dispositif d'arme à feu (et offert par son père) qu'il exprime sa colère, sa déception, sa tristesse. À travers ces récurrences de l'utilisation de la photographie comme moyen d'interaction avec autrui,

⁴⁸⁰ Sean Hudson, Bernardine Jacot, *The way men think, Intellect, Intimacy and the Erotic Imagination*, New Heaven, Yale University Press. p.51, cité par Noël Burch, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, op.cit., p.80.

le vol de l'image, mais aussi la pratique photographique en général, apparaît comme le moyen d'expression et de communication de tous les sentiments du personnage.

Si notre analyse genrée du personnage, dans le chapitre précédent, soulignait l'absence de sexualisation du paparazzi principal de *Delirious*, la présente étude a permis de voir que la fiction n'utilise pas seulement les rapports de sexe pour rejeter à la marge le personnage du paparazzi. Aux côtés de Toby, personnage confiant, équilibré et sain dans son rapport avec autrui, Les est un personnage névrosé incapable de se comporter convenablement en société. La photographie paparazzi constitue la marginalité du personnage. À la fois remède, refuge et unique moyen de communication du personnage, elle apparaît comme la réponse à une frustration du personnage mais surtout une manière de reprendre le contrôle. Selon Gluss et Smith, chez le personnage antisocial,

Ce qui est toujours évident, c'est l'absence d'amour ou d'une famille protectrice. Ils n'ont aucun sens du pouvoir ou du contrôle pendant ces années formatives. Ils intériorisent le chaos de leur environnement. Cela les conduit à créer dans leur vie adulte des relations dans lesquelles leur contrôle est omnipotent.⁴⁸¹

À travers cette scène, l'acte photographique apparaît comme la solution ultime du personnage pour récupérer l'omnipotence sur son entourage que permet, symboliquement, l'appareil photographique. L'appareil est à la fois le signe du dysfonctionnement du personnage et le signe de sa puissance. En outre, doter le personnage d'un passé et en y situer l'origine de la névrose permet de complexifier le paparazzi et justifie ce comportement décalé. En effet, l'attitude des parents face à leur fils dédouane en bonne partie le photographe pour son comportement « déréglé, dérangé »⁴⁸². Le réalisateur semble ainsi dire que l'agressivité de la pratique paparazzi n'est pas simplement le fait d'une machine médiatique dont l'économie implacable esclavagise les photographes, mais aussi le témoignage de parcours singuliers douloureux, la conséquence d'un malaise qui se trouve aussi du côté d'un individu qui peine à trouver sa place dans une société qui érige l'image en règle d'or. Enfin, que la fiction désigne le paparazzi comme le « méchant » du conte de fée est révélateur d'un discours général qui concentre les maux de la société sur « l'exécutant » de l'image. Alors qu'il n'intervient souvent qu'en bout de chaîne d'un processus médiatique complexe et autrement plus puissant que lui, il est le « monstre » qui

⁴⁸¹ Howard M. Gluss, Scott Edward Smith, *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité, op.cit.*, p.63.

⁴⁸² Synonyme de « malade » dans le dictionnaire Le Robert 2012.

« ne pense qu'à l'argent en publiant des photos »⁴⁸³, pour reprendre les termes d'un internaute de 13 ans. L'activité « nauséabonde », digne « du caniveau »⁴⁸⁴ que décrivent tant de forums, est la partie immergée des égout des industries médiatiques. La fiction s'applique à décrire à grands traits caricaturaux les branchages rongés d'un arbre qui cache une forêt tout aussi malade.

Tom DiCillo n'est pas le seul à construire un paparazzi dont la pratique s'explique par l'histoire singulière du personnage. Don, le paparazzi de la série *Dirt* – l'un des deux rôles principaux de la série⁴⁸⁵ –, est atteint d'une maladie médicalement identifiée dans la diégèse : il est schizophrène.

c. Don, paparazzi schizophrène

Dans le documentaire *Smash his camera* (Léon Gast, 2010), le psychanalyste Kerry Sulkowicz dit que sous bien des aspects, le comportement du photographe paparazzi Ron Galella relève de celui du « sociopathe ». Dans la dernière représentation en date du corpus à l'étude, *Dirt* (Carnahan, 2007), la fiction fait du paparazzi un personnage malade atteint de schizophrénie.

Selon le traditionnel rappel propre aux séries télévisées⁴⁸⁶, chaque début d'épisode reprend en images les événements des épisodes précédents, accompagné de la voix *off* de Don qui se définit lui-même, selon des formules qui varient, comme un photographe schizophrène. La première annonce, qui intervient au début du deuxième épisode, est exemplaire, et ce à plusieurs niveaux :

Je m'appelle Don Konkey. Je prends des photos. C'est difficile pour moi car j'ai du mal à savoir ce qui est réel. Je suis schizophrène. Lucy m'aide... et je l'aide en retour.⁴⁸⁷

⁴⁸³ *ForumFr.*, Miminebonbon, « Les paparazzi ». 6/07/09. Disponible (en ligne) sur <http://www.forumfr.com/sujet296047-les-paparazzi.html>. Consulté le 5/07/12.

⁴⁸⁴ *ForumFr.* « Paparazzi ». 16/04/12. Disponible (en ligne) sur <http://www.forumfr.com/sujet359837-post10-paparazzi.html>. Consulté le 5/07/12.

⁴⁸⁵ Dans les bonus de l'édition DVD, le co-producteur de la série David Arquette dit que tout le monde adore le personnage de Don Konkey et selon Laura Alen, qui interprète Julia Malory dans la série, le paparazzi est le personnage le plus sympathique de la série.

⁴⁸⁶ Nous n'avons pas trouvé d'analyse particulière sur la modalité narrative qu'est le « previously, in... » dans les séries télévisées. Au regard de la richesse des « previously » de la série *Dirt*, c'est une étude qui reste à faire.

⁴⁸⁷ « My name is Don Konkey, I take pictures. This is hard for me because I have a tenuous grasp on what's real. I'm a functional schizophrenic. Lucy help me... and I help her. »

En quelques phrases, cette présentation résume les différents enjeux du personnage dans la série. D'abord, le spectateur qui aurait manqué le premier épisode apprend le nom du personnage et son activité de photographe. Ensuite, il apprend que le personnage entretient un rapport problématique avec la réalité et que cette difficulté est due à une maladie précisément diagnostiquée. Enfin, en conséquence de cette situation, le photographe fait appel à un second personnage, Lucy (Spiller, rédactrice des magazines *Dirt* puis *Dirt Now*, interprétée par Courteney Cox), qui l'aide, en échange de quoi il l'aide à son tour. Ainsi, le personnage se résume lui-même par les éléments suivants : la photographie, le rapport biaisé à la réalité dû à la maladie et sa relation privilégiée avec Lucy Spiller. Comment la fiction utilise-t-elle la maladie pour marginaliser le personnage ? Quel rôle joue la pratique paparazzi dans cette marginalité ? L'objectif est de voir en quelle mesure la maladie de Don sert la fiction et interroge la photographie paparazzi.

1. La schizophrénie à l'écran : quels enjeux pour la fiction ?

La schizophrénie se définit comme l'association clinique, entre autres, « d'idées délirantes (idées témoignant d'une perte de contact avec la réalité) et d'hallucinations »⁴⁸⁸. Dans leur ouvrage, Gluss et Smith dresse la (longue) liste des particularités du personnage schizoïde à l'écran :

- Ils ont un mode général de détachement par rapport aux relations sociales ;
- Ils ont tendance à vivre en ermite avec peu d'amis proches ou de confidents. (Dans le cas d'une relation d'amitié, il s'agit généralement d'un seul ami proche) ;
- Ils ne sont généralement pas proches de leur famille ;
- Ils n'ont pas l'instinct grégaire ;
- Ils ont tendance à faire preuve de froideur, de détachement ou émoussement de l'affectivité ;
- Ils ont tendance à n'avoir que peu ou pas d'intérêt pour les relations sexuelles avec d'autres personnes. S'ils en ont, c'est pour la forme ;
- Ils sont souvent attirés par les activités et les occupations solitaires ;
- Ils sont souvent perçus comme froids, distants ou frigides ;
- Les autres les voient souvent comme des excentriques ou des solitaires ;

⁴⁸⁸ Pierre-Michel Llorca, *Mieux connaître la schizophrénie*, Paris : John Libbey Eurotext, 2006, p.2.

- Ils ne sont généralement pas bavards et ne divulguent presque jamais d'informations personnelles ;
- Ils semblent indifférents aux éloges ou aux critiques d'autrui ;
- Ils ont tendance à être très autocritiques ;
- Ils sont mal à l'aise en société ;
- Ils sont attirés par des métiers solitaires et qui exigent peu d'interaction avec autrui ;
- Ils ne montrent que peu d'intérêt pour la vie quotidienne de ceux qui les entourent ;
- Ils peuvent être profondément attachés aux animaux ;
- Ils ont souvent du mal à soutenir le regard de quelqu'un ;
- Ils sont souvent doués pour les sujets théoriques, philosophiques ou artistiques ;
- Ils ont habituellement du mépris pour les attentes sociales conventionnelles.⁴⁸⁹

Sur son style vestimentaire, les auteurs le décrivent comme « excentrique, bizarre, n'obéissant pas aux normes sociales. Pas très influencé par la mode. » À en croire cette description, les producteurs de *Dirt* ont conformément observé les particularités de l'individu schizoïde avant de construire leur personnage schizophrène. En effet, le paparazzi possède absolument toutes ces caractéristiques, des plus générales (« ils ne sont généralement pas proches de leur famille », « sont mal à l'aise en société ») aux plus spécifiques (« ils ont tendance à vivre en ermite avec peu d'amis proches ou de confidents. Dans le cas d'une relation d'amitié, il s'agit généralement d'un seul ami proche », « ils peuvent être profondément attachés aux animaux »). Que ce soit sur le plan des dialogues (« ils ne sont généralement pas bavards et ne divulguent presque jamais d'informations personnelles ») ou scénaristique (« ils ont souvent du mal à soutenir le regard de quelqu'un »), la série s'attache à exploiter tous les enjeux qu'offre un personnage atteint d'une telle névrose. La maladie donne un trait de caractère « dynamique » au personnage du paparazzi au sens où elle va déterminer « sa manière d'agir »⁴⁹⁰.

L'enjeu principal de la série de Carnahan, pour le sujet qui nous occupe, est d'inviter le spectateur dans la réalité du personnage paparazzi. Or comme l'indique Jean-Pierre Esquénazi, une caractéristique particulière de la série télévisée « tient à la richesse

⁴⁸⁹ Howard M. Gluss, Scott Edward Smith, *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité, op.cit.*, p.182.

⁴⁹⁰ Vincent Colonna, *L'art des séries télé, op.cit.*, p.145.

des mondes fictionnels »⁴⁹¹. En effet, même si la série s'arrête de manière intempestive au milieu de la seconde saison, les vingt épisodes permettent de « pénétrer l'intimité [de l'univers de Don] d'une façon souvent mémorable »⁴⁹². Si la maladie de Don est établie dès le premier épisode et dûment rappelée à chaque résumé, les partis-pris narratifs et visuels de la série permettent au spectateur d'adopter le point de vue du personnage marginal. Or comme l'expliquent Gluss et Smith,

Si le personnage antisocial occupe une place prépondérante dans l'intrigue, s'il est de tous les plans (comme peut l'être un personnage principal), cela signifie généralement que nous allons ressentir, nous spectateurs, un certain degré d'empathie pour la condition qui est la sienne : la condition d'une créature humaine à qui l'on a accordé un minimum d'âme. Ce n'est pas quelque chose qui va de soi. Quand un personnage antisocial nous permet de prendre sa place et de voir à travers ses yeux, l'expérience peut être aussi déconcertante qu'inoubliable.⁴⁹³

La situation que décrivent les auteurs est, à n'en pas douter, celle du spectateur de la série *Dirt*. Le fait que la voix de Don récapitule les épisodes est une manière d'aborder les événements à travers le personnage de Don. Au cours de la série, le spectateur perçoit littéralement les événements à travers son regard. En effet, dans de nombreuses scènes dans lesquelles le paparazzi est présent, les parti-pris visuels placent le spectateur du côté du paparazzi. Si Don n'est pas l'unique personnage principal de la série (c'est Courteney Cox qui apparaît en tête d'affiche), l'« empathie pour la condition qui est la sienne, celle d'une créature humaine à qui l'on a accordé un minimum d'âme » va permettre la construction d'un univers original, complexe et singulier, notamment sur le plan visuel. La séquence la plus significative sur ce plan est celle qui a lieu dans l'épisode pilote, lorsque Don se rend chez son docteur alors qu'il est en pleine crise de schizophrénie.



⁴⁹¹ Jean-Pierre Esquénazi, *Mythologie des séries télé*, Paris : Le cavalier bleu, p.73.

⁴⁹² *Ibid.*, p.81.

⁴⁹³ Howard M. Gluss, Scott Edward Smith, *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité*, op.cit., p.46.



Fig. 124, 125, 126. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

Un personnage filmé en gros plan et en grand angle (fig.124-125), des images en vitesse accélérée et des répliques prononcées à grande vitesse donnent un effet expressionniste à la séquence. Certains plans plus larges laissent deviner des ombres au-dessus du paparazzi (fig. 126), figurant ainsi les personnages fantastiques qui peuplent son esprit. Les modalités visuelles et sonores cinématographiques permettent de donner une dimension tangible à la maladie du paparazzi et de plonger le spectateur dans l'esprit du personnage.

De fait, Don est marginalisé par sa condition. Cette marginalité s'exprime à deux niveaux qui s'entrecroisent dans la fiction : d'une part dans ses relations aux autres personnages, d'autre part dans sa manière d'aborder les situations. Dans les deux cas, son positionnement est problématique puisqu'il ne perçoit pas les éléments, qu'ils soient d'ordre physique ou psychologique, de la même façon que les autres. Dans le rapport à autrui, l'on observe principalement une incompréhension réciproque. Pour combler cette incompréhension, le photographe ne communique, à quelques exceptions près, qu'avec Lucy Spiller. Dans la première saison, les rares fois où le photographe s'adresse à un autre personnage, c'est à des fins uniquement utilitaires : pour faire du chantage à l'acteur Holt McLaren (Josh Stewart), ou encore pour demander ses médicaments à la pharmacienne ou à son médecin. De plus, quand d'autres personnages s'intéressent à lui (Marquis et Abby dans la première saison et Sharlee dans la seconde), le paparazzi est décontenancé et ne sait pas trop comment réagir. Ainsi, mis à part pour Lucy qu'il connaît depuis l'époque du lycée, Don est perçu « comme un excentrique ou un solitaire » ou comme simplement fou, comme en témoigne les commentaires de deux jeunes journalistes à propos du photographe lors de son entrée en scène, dans l'épisode pilote de la série. En pleine réunion, les jeunes femmes échangent des messages-texte par téléphone :

Fille 1 : Qui c'est ?

McPherson : Un paparazzo qui lui rapporte du matos/de la saleté.

Fille 1 : Il a l'air tordu.

McPherson : Un vrai job de dingo.⁴⁹⁴

Dans cette conversation qui situe le paparazzi, à nouveau et avant tout, par rapport à Lucy, la description de son état est sans appel et fait office, *a priori*, de définition du personnage puisque c'est la première fois que le paparazzi apparaît à l'écran.

Au-delà de son rapport aux personnages, Don est marginalisé dans sa manière de réagir ou de gérer les situations. Parce qu'il ne perçoit pas le danger de la même façon – généralement de manière amoindrie – il adopte souvent une attitude considérée comme suicidaire pour les individus raisonnables, comme par exemple lors de la prise d'otage dans l'épisode 8 au cours de laquelle il n'hésite pas à menacer le preneur d'otages qui pointe pourtant un revolver sur sa tempe. Mais s'il semble prendre tant de risques inconsidérés, c'est parce que la névrose qui habite son univers transforme sa réalité. Très souvent, il ne vit pas dans le même monde que les autres personnages. Afin d'imprégner la série de l'univers du paparazzi schizophrène, le spectateur a le privilège de l'accompagner dans ses délires salvateurs.

2. Une névrose protectrice

Dans la mesure où Don est l'un des deux personnages principaux d'une série développée sur vingt épisodes⁴⁹⁵, de nombreuses scènes pourraient faire l'objet d'une analyse détaillée pour soutenir notre argumentation. Dans un souci de clarté et de concision, nous proposons d'en étudier une en particulier, dans le second épisode de la première saison, qui présente les enjeux principaux de la maladie du paparazzi qui convergent vers une idée principale : la protection du personnage.

Suite à une série de photographies prises par le paparazzi durant ses ébats avec la prostituée Stormy (Stormy Daniels)⁴⁹⁶, le joueur de basket Prince Tyrese (Rick Fox) reçoit les images chez lui en guise d'avertissement. Furieux, il se rend au domicile du photographe pour lui régler son compte. Après avoir violemment poussé Don à terre pour

⁴⁹⁴ « Fille 1 : Who's that ? McPherson : a pap she [Lucy] uses to get dirt. Fille 1 : looks tweaked McPherson : a real nut job »

⁴⁹⁵ Chaque épisode ayant une durée de 42 min, cela correspond à environ 14h de fiction.

⁴⁹⁶ Nous analysons cette scène dans le chapitre 7.

ensuite le secouer brutalement, le basketteur réalise que Don a une manière très étrange de voir les choses :

Don : Prince Tyreese ! Je suis un super grand fan !

Tyreese : C'est ça! Tu m'as piégé avec cette ordure !

Don [savourant visiblement ses souvenirs] : Celles-là, ces images... elles étaient super ! Tu étais dans le jacuzzi, sur la chaise longue, et la crème chantilly, et le gode-ceinture dans le c...

Tyreese [écrasant Don contre le mur] : Tu veux vraiment parler de ça ? Tu veux pas essayer de me raconter à nouveau cette putain d'histoire juste pour voir ce qui se passe ?

Don : Non.

Tyreese : Tu travailles pour qui ?

Don : Je suis un petit homme d'affaire.

Tyreese : Qui t'as engagé pour prendre ces photos ?

Don : Personne, je travaille pour moi !

Tyreese [soulevant le paparazzi du sol et le projetant sur le canapé] : Espèce de sale menteur !

Don [débitant ces informations à haut débit] : Tu détiens le troisième meilleur record au rebond, mais ton pourcentage au lancer franc fait souffrir l'équipe. Dans les trois premiers matchs, tu es à une moyenne de 22 points, puis tu es monté à 26 points au quatrième, puis tu as fait une faute.

Tyreese [saisissant Don par le cou, puis réalisant que Don a un comportement vraiment étrange] : Espèce de fils de pute... t'es tordu !

Don [s'expliquant puis réagissant à des visions de Kira, une actrice célèbre qui s'est suicidée suite à des photos que Don a pris et qui revient sous la forme de sa maîtresse dans son imaginaire] : Techniquement, je suis schizophrène. Mais je suis fonctionnel... Tellement belle... tellement belle...

Tyreese [relâchant définitivement Don en le jetant sur le canapé] : Quoi ?

Don [plus du tout attentif à la présence de Tyreese] : C'était mon pote, ouais. Mais il est parti, parti.

Tyreese : Espèce de taré de cafard. Cette merde ne va pas se régler comme ça...⁴⁹⁷

D'une part, la confrontation des deux personnages souligne l'écart entre la perception que Don a du danger et le danger lui-même. D'autre part, le surgissement des symptômes de sa maladie sur la fin de leur « discussion » permet de voir quelles sont les conséquences de sa névrose. Plutôt que de fuir, se taire ou de se justifier face à la menace physique et aux accusations de Tyreese, Don réagit soit comme s'il discutait avec un basketteur qu'il admire, soit à la manière d'un commentateur sportif⁴⁹⁸. Le paparazzi est dans l'excès ou l'absence d'affects, mais ne donne jamais la réponse attendue. Son comportement est totalement inadapté à la situation, et sa névrose semble réduire, ou tout du moins retarder, sa perception du danger.



Fig. 127, 128. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

L'intervention d'éléments visuels dévoile ensuite les enjeux de la maladie du paparazzi. Alors que Tyreese maintient Don par le col de sa chemise (fig.127), le paparazzi

⁴⁹⁷ « *Don* [au sol] : Hey ! Prince Tyreese ! I'm a big, big fan ! *Tyreese* : Bullshit ! You set me up with that skank ! *Don* [savourant visiblement ses souvenirs] : Those... those pictures, those were great ! You were in the hot tub, in the chaise lounge, and the whipped cream and the strap-on right in your b... *Tyreese* [écrasant Don contre le mur] : You wanna talk about that anymore ? Why don't you say that shit again and see what happens ? *Don* : No. *Tyreese* : Who are you working with ? *Don* : I'm a Small businessman. *Tyreese* : Who hired you for those pictures ? *Don* : Nobody, just me. *Tyreese* [soulevant le paparazzi du sol et le projetant sur le canapé] : You lying nutbag ! *Don* [débitant ces informations à haut débit] : you hold the third highest rebound record, but your free-throw percentage is hurting the team. In the first three games, you averaged 22 points, then it went up to 26 points by game four, then you fouled out. *Tyreese* [saisissant Don par le cou, puis réalisant que Don a un comportement vraiment étrange] : You son of a bitch !...you're bent... *Don* [s'expliquant puis réagissant à des visions de Kira, une actrice célèbre qui s'est suicidée suite à des photos que Don a pris et qui revient sous la forme de sa maîtresse dans son imaginaire] : Technically, I'm schizophrenic. But I'm high-functioning... so beautiful... so beautiful... *Tyreese* [relâchant définitivement Don en le jetant sur le canapé] : what ?? *Don* [plus du tout attentif à la présence de Tyreese] : He was my buddy, yeah. But he's gone, gone... *Tyreese* : Crazy little cockroach !... This shit ain't over !... » [Selon Christine Vidal, cadre de santé au centre hospitalier Le Vinatier (Bron, France), la « high-functional schizophrenia » est la schizophrénie la moins avancée, c'est-à-dire que le sujet n'est a priori pas sujet aux visions. Cette précision permet de mettre en question le réalisme des dialogues. Entretien téléphonique avec Christine Vidal réalisé le 21/06/2012.]

⁴⁹⁸ Nous retrouvons cette caractéristique du photographe au début du même épisode, lorsque, face au cadavre de l'actrice Kira Klay qu'il doit photographier avant que son corps ne soit crématisé, le paparazzi énumère tous les films dans lesquels l'actrice a joué. Cette tendance à débiter des informations sur un sujet lorsqu'un individu raisonné exprimerait plutôt une émotion (la tristesse devant Kira, la peur devant Tyreese) traduit à nouveau le dysfonctionnement du personnage.

voit apparaître Kira dans une vision fantasmée, au beau milieu de son salon, dans sa tenue de crémation, qu'il commente d'un « tellement belle ! »⁴⁹⁹ (fig.128). Cet élément visuel permet au spectateur de comprendre que Don réagit d'avantage aux éléments qu'il perçoit dans sa réalité – au cours de ses délires schizophréniques – qu'aux éléments de la diégèse, qu'il partage avec les autres personnages. Dans cette scène, la névrose permet au paparazzi d'être à la fois libéré de la menace de son assaillant et de se réfugier dans un univers plus rassurant. La névrose est ici, comme chez DiCillo, une échappatoire et un refuge. Elle est un élément salvateur qui provoque la rupture de l'échange, et donc le départ de Tyreese. Enfin, la névrose du paparazzi permet à la fois à la fiction de développer un univers visuel qui est propre au personnage et de créer un lien privilégié, voire empathique, entre le paparazzi et le spectateur.

Les visions provoquées par la schizophrénie de Don prennent des formes très variées – des insectes, des animaux, des hommes, des femmes – et sont relativement imprévisibles. Tout l'enjeu de ces visions est de créer un univers qui est propre à la psychologie du personnage tout en donnant la mesure de son dysfonctionnement⁵⁰⁰. Or la pratique paparazzi est intimement liée à la maladie du personnage.

Pour Don, la photographie paparazzi est une manière de maîtriser la maladie, de se concentrer sur une réalité qu'il a tant de mal à partager avec ses pairs. Dans le résumé de l'épisode 11, Don explique : « Nous luttons tous pour rester sains. Je suis schizophrène donc c'est plus difficile pour moi. Je me concentre pour décrocher l'image, je me concentre pour faire une bonne série. »⁵⁰¹. La chasse à la célébrité recèle une charge de défi qui lui permet véritablement de faire face à la névrose. Ainsi, lorsque Lucy lui demande d'aller faire un reportage sur les habitants du village dans lequel une *pompom girl* a été retrouvée assassinée (épisode 6), Don trouve la mission insuffisante : « Tu veux que j'aille voler des photos de citoyens lambda ? Ce n'est pas vraiment un défi. »⁵⁰². Moins que l'acte photographique, c'est la difficulté de l'acte paparazzien qui compte. Parce qu'il lui permet d'avoir une emprise sur les choses et les individus, cet acte-là semble être une sorte de remède. Le défi est addictif pour le paparazzi, comme les médicaments le sont pour le

⁴⁹⁹ « So beautiful ! »

⁵⁰⁰ Au cours de la série, Don échange avec des animaux et des insectes (épisode 1), mais se promène (avec Marquis, dans l'épisode 7) ou fait l'amour (avec Kira, dans l'épisode 4) avec des personnages qui sont mourant ou précédemment décédés.

⁵⁰¹ « We all struggle to stay sane. I'm schizophrenic, so for me it's harder. I focus on getting the shot, I focus on getting the story. »

⁵⁰² « You want me to do civilians candid ? (...) It's not really challenging. »

malade. Nous verrons par la suite que les visions elles-mêmes, fruits de la maladie de Don, sont également le sujet d'une addiction.

La névrose de Don conditionne la sérénité du personnage dans un contexte hostile (en écoutant de la musique hawaïenne, l'appartement sombre et glauque dans lequel il vit se transforme en plage de sable fin). Dans certaines circonstances, les visions emportent si loin le paparazzi qu'il se trouve totalement déconnecté de la réalité de la diégèse et de ses dangers (celles qui le possèdent dans le dernier épisode de la saison 1 manquent de le tuer). À présent, nous allons voir que certaines visions développées par la névrose projettent le spectateur dans la culpabilité du paparazzi, renvoyant ainsi à une réflexion sur cette pratique photographique.

3. *La culpabilité incarnée*

Une séquence de l'épisode pilote exemplifie un autre enjeu de la névrose. En sortant de chez le vétérinaire, son chat Tristan dans les bras, Don marche seul dans la rue, sous la pluie. Une musique dissonante et métallique accompagne des images dont les contrastes de couleurs ont été atténués pour obtenir une sorte de gris-bleu homogène.

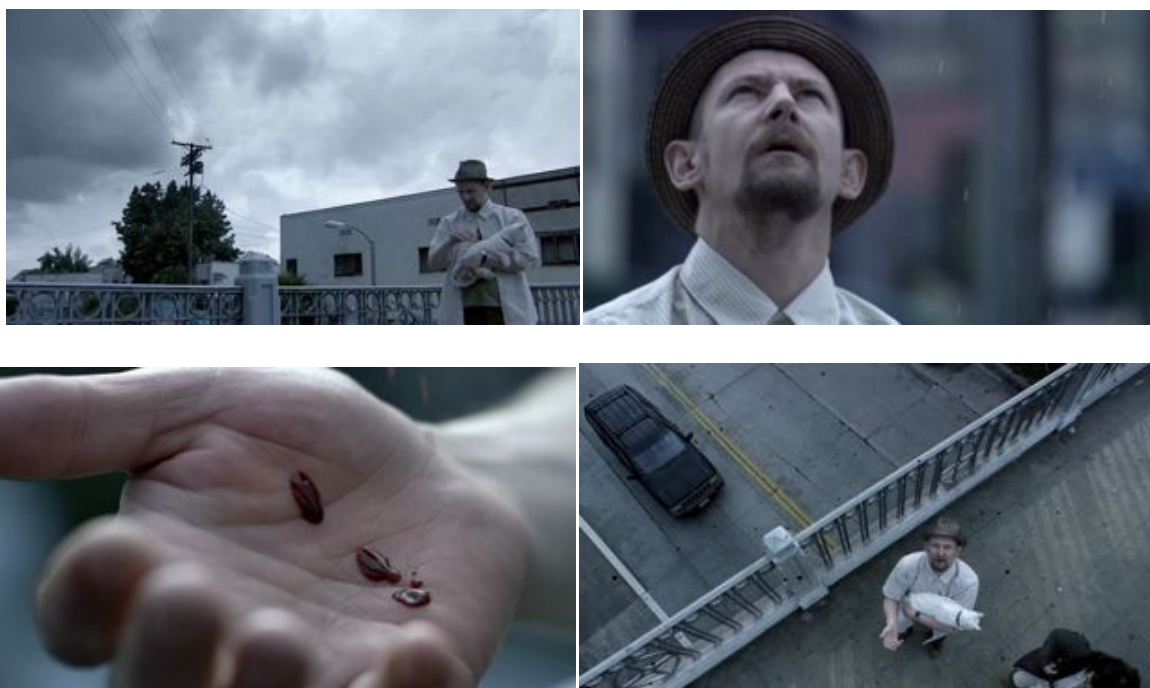


Fig. 129, 130, 131, 132. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

À chaque personne qu'il croise, Don s'écarte pour ne surtout pas entrer en contact et détourne le regard, tout en continuant de caresser fébrilement le chat (fig.129) qui, on le sait depuis peu, est promis à une mort certaine par le cancer. Soudain, Don ralentit tout en

regardant la pluie tomber sur son bras et sa main, pour se rendre compte que ce n'est pas de l'eau qui tombe mais du sang (fig. 130-131). La musique métallique ralentit puis s'arrête pour laisser place à une guitare électrique tout aussi angoissante, tandis qu'un plan d'ensemble sur Don en plongée totale montre les gouttes de sang tomber au ralenti sur le personnage, tandis que les voitures qui passent sous le pont, au loin, avancent en vitesse accélérée (fig.132).

A posteriori, les partis-pris de mise en scène, visuels et sonores de la scène décrite ci-dessus font de la névrose du personnage une matérialisation du sentiment de culpabilité que ressent le paparazzi vis-à-vis de sa pratique. La fin de l'épisode est marquée par la mort de deux personnages : Kira Klay, une actrice célèbre que Don a photographié avant qu'elle ne meurt d'une overdose, et Tristan, qui meurt du cancer. Bien que le vétérinaire ait annoncé la mort prochaine du chat dans la scène qui précède la vision, la réaction de Don à la mort du chat indique qu'il ne peut s'empêcher de faire le lien entre cet événement tragique et son activité de paparazzi. Les termes qu'il emploie montrent qu'il envisage la mort de Tristan comme une punition pour toutes les mauvaises actions perpétrées par lui et son amie : « On l'a tué ! Il est mort ! Tout ce qu'on a fait, nos méchancetés... on l'a tué »⁵⁰³. À ces mots, Lucy craint que Don ait mal compris la situation et répond : « Non... Holt va bien ! C'est Kira... »⁵⁰⁴ ce à quoi Don rétorque « Tristan ! ». Outre le fait que Don soit davantage attristé par la mort de son chat que par la mort d'un être humain, ce dialogue entre Lucy et Don révèle également une responsabilité collective. En disant « nous l'avons tué », Don évoque certainement sa responsabilité et celle de Lucy. Car si, dans les faits, ni l'un ni l'autre n'est responsable de la mort du chat, l'un et l'autre sont en partie responsables, même indirectement, de la mort de Kira. De même, nous avons vu que les partis-pris visuels et de mise en scène concouraient à placer le spectateur du côté de Don. Aussi, le « nous » qu'emploie le paparazzi pose-t-il également la question de la responsabilité du public, des lecteurs, de ceux qui observent et assistent aux drames humains liés à la propagande de la célébrité.

Dans *Delirious*, des pétales de rose tombés du ciel sur le visage ébahi de Toby symbolisent le bonheur du personnage et renforcent les partis-pris de DiCillo qui fait de son film un conte de fée moderne. Au contraire, dans *Dirt*, la névrose du personnage autorise le paparazzi à véritablement voir des gouttes de sang tomber du ciel plutôt que des

⁵⁰³ « We've killed him ! He's is dead ! (...) all the stuff we did, all the bad things... we've killed him ! »

⁵⁰⁴ « No, Holt is fine ! It's Kira... »

gouttes d'eau. Les gouttes ne sont pas un symbole mais bien des éléments intégrés à la réalité du personnage à cause de sa névrose. De la même manière que les mots se matérialisent en animaux rampants, sa culpabilité se trouve matérialisée dans les gouttes de sang. En outre, le sang comme motif de culpabilité revient plus loin dans la série, notamment dans l'épisode 11 lorsque de retour à la rédaction du journal *Dirt Now*, Don, du sang sur la manche suite au passage à tabac de son assistant Marquis, dit à Lucy : « J'ai son sang sur les mains »⁵⁰⁵. L'aveu de culpabilité est à son comble.

Enfin, nous observons que le sentiment de culpabilité est le moteur principal des visions du personnage. En effet, les principaux personnages qui peuplent les délires schizophréniques de Don peuvent être considérées comme ses victimes : Kira, qui devient sa maîtresse et qui donne naissance au chat qui remplacera Tristan, est morte d'une overdose suite à la publication, en Une, de photographies volées par Don et qui révélaient sa grossesse (épisode 2) ; Marquis, tabassé à mort parce que Dan préfère décrocher le scoop plutôt que de lui venir en aide (épisode 12) ; son petit frère, que Don laisse seul avec sa belle-mère, sachant que lui-même a été victime des attouchements de cette dernière étant petit (épisode 11). Il est intéressant d'observer qu'une fois encore, comme dans *Delirious*, les troubles du paparazzi résultent en partie de traumatismes d'enfance. Ainsi la maladie (mais aussi la pratique paparazzi) est à la fois une conséquence de ces traumatismes, mais aussi un refuge qui permet au personnage de s'évader. Moins qu'un retour dans le passé, la pathologie est le signe d'un malaise du photographe vis-à-vis d'une situation soit qu'il a provoquée (Kira), soit qu'il n'a pas su empêcher (Marquis et son petit frère). En faisant réapparaître ces personnages, la fiction oblige le paparazzi à une confrontation avec ceux qu'il considère comme « ses » victimes.

4. Détourner l'insupportable

Pour autant, *Dirt* n'apparaît pas comme une série dénonciatrice dont l'objectif serait de fustiger les photographes paparazzi à travers le personnage de Don. L'état pathologique du paparazzi autorise le développement d'une réalité parallèle à celle de la diégèse qui permet à Carnahan d'interroger la perversité de l'industrie médiatique et l'impacte du culte de la célébrité tout en proposant au spectateur une expérience « déconcertante » à travers les yeux de Don. La schizophrénie du personnage est donc ce qui permet au producteur de la série d'aborder des thèmes comme la corruption des

⁵⁰⁵ « It's his blood, I got it on me ».

magazines et leur connivence avec des univers économiquement influant (épisode 4), ou, comme nous l'avons vu précédemment, d'interroger la culpabilité du paparazzi et celle du système médiatique (épisode 1). Dans ces cas-là, la maladie du personnage intervient comme un élément de détournement. Par exemple, dans l'épisode 4, Don a pour mission de retrouver la tête coupée d'un joueur de basket, censée reposer dans une jarre, pour prouver la mort du jeune homme. Comment procéder à la découverte d'une tête coupée sans en faire une scène d'horreur ? En proposant une autre réalité que celle à laquelle le spectateur s'attend. Au lieu d'une tête en décomposition, Don fait la rencontre d'une tête qui fait des plaisanteries, ravie de pouvoir poser pour des photos, et plutôt en forme en regard de la situation.

Don : Vous êtes Aundre G . ?

Aundre G. : C'est sûr que c'est pas Marie-Antoinette !

Don : Je suis censé faire quelques photos de vous...

Aundre G. : Vous gênez pas ! Mon profil droit est le meilleur !... Je suis comment ?

Don : Pas mal ! Surtout quand on sait que... vous n'avez pas de corps... ⁵⁰⁶

Les seuls moments où le spectateur est effectivement amené à avoir un aperçu de la tête coupée dans la réalité de la diégèse sont les plans d'ensemble relativement large (fig. 133), ou par derrière, lors des amorces pour les contre-champs sur Don lors de leur conversation (voir fig. 134).



⁵⁰⁶ « Don : Aundre G. ? Aundre G. : Sure ain't Marie-Antoinette ! Don : I'm supposed to take a few pictures of you. Aundre G. : Knock yourself out ! (...) My right side is best side ! Aundre G. : How do I look ? Don : Pretty good ! You know... considering... you have no body... »



Fig 133, 134, 135, 136. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

Dès que la caméra adopte le point de vue de Don – dans la majorité des plans – l'horreur de la scène est détournée au profit du comique (fig.135, 136). La musique joyeuse et entraînante qui accompagne l'échange entre les deux hommes – celle-ci est présente dans tous les plans, donnant ainsi la priorité sur l'univers de Don – participe à la légèreté de la scène. La réalité parallèle que la maladie offre à Don constitue pour la fiction une alternative au genre – en l'occurrence l'horreur – que pourrait entraîner un tel sujet.

Quel est le sens d'une fiction qui rend supportable l'insupportable ? Parce que la maladie offre au paparazzi une version édulcorée de la réalité, ses actes en sont, d'une certaine manière, allégés. Si, nous avons pu le voir précédemment, les visions sont parfois le nid de la culpabilité, l'expression de la maladie peut aussi être envisagée comme une manière pour le personnage de se déculpabiliser du caractère terrifiant de l'acte photographique. Comme son assistant Marquis le lui fait subtilement remarquer, « ça aide d'être un peu fou, hein ? »⁵⁰⁷. Le fait de voir les événements à travers la perspective malade de Don est une manière d'aborder des sujets parfois difficiles à traiter sur le plan éthique. Parce que le personnage antisocial « ne souscrit pas aux notions habituelles du bien et du mal, du bon et du mauvais »⁵⁰⁸, adopter son point de vue peut être envisagé comme une manière, pour la production, de se départir d'un jugement qu'on aurait pu prêter par ailleurs. Comme pour le personnage de Les dans *Delirious*, le fait que Don soit doté d'une névrose justifie certaines actions qui seraient par ailleurs condamnables. Mais surtout, un tel parti-pris permet au spectateur, au public, de se dédouaner de sa passion pour le scandale, la déchéance ou la souffrance. De la même manière que le spectateur de *Dirt* assiste aux ébats sexuels de Stormy et Prince sous couvert du regard inquisiteur du paparazzi dans l'épisode pilote, il découvre la tête décapitée de Aundre G. et observe le

⁵⁰⁷ « It helps to be a little crazy, huh ? »

⁵⁰⁸ Howard M. Gluss., Scott Edward Smith. *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité. op.cit. p.54.*

photographe la mitraillant sous tous les plans au rythme d'une musique entraînante. La névrose du paparazzi est l'alibi d'une représentation décalée.

Lors de notre première conversation téléphonique, alors que j'expose le sujet qui nous occupe en quelques mots, le photographe paparazzi Jean-Paul Dousset commente quasiment instantanément les modalités de traitement du sujet paparazzi par la fiction. « Pour traiter des paparazzi, la fiction est obligée de faire soit des comédies, soit des thrillers. La réalité est trop glauque »⁵⁰⁹. Sur un forum consacré à la photographie en général, un internaute lance un « appel à indics » pour prendre des photographies de stars. La première réponse qu'il obtient est significative : « Ah, non ! On a dit pas de sujets glauques dans la rubrique photo... Vade Retro.⁵¹⁰ » Que l'analyse vienne d'un paparazzi ou que la remontrance vienne d'un internaute, la pratique paparazzi est automatiquement assimilée au « glauque », au sordide. Dans *Dirt*, la maladie du paparazzi est clairement garante du ton « tout public » de la série, et le paparazzi malade est beaucoup plus intéressant que lorsqu'il est sain⁵¹¹. Le refus du personnage, dans l'épisode 4, de reprendre ses médicaments malgré la multiplication de ses visions peut être envisagé comme une revendication d'une réalité fantaisiste plus que de raison. La fiction propose un paparazzi en proie à l'addiction à sa propre maladie, à l'illusion et nous y voyons une métaphore possible du spectateur. Le spectateur de cinéma ou de série télévisée ne refuse-t-il pas, aussi, de détourner son regard de l'écran pour jouir plus longuement de « l'effet de réalité » provoqué par le dispositif fictionnel ? La maladie de Don est l'image de fiction dans laquelle le spectateur se réfugie, l'illusion dans laquelle il aime se perdre au gré de relations avec des personnages qu'il sait évanescents. C'est ce qui permet au personnage d'envisager sous un nouveau jour des événements passés, de la même manière que le spectateur réévalue parfois sa propre expérience à la lumière des images, des sons, des histoires et des personnages que lui propose le cinéma. C(s)es images, que chacun sait illusoires, ont le goût séduisant de l'évasion et de la tentation de ne pas rallumer la lumière, ne pas détourner le regard... ou prendre ses médicaments. En invitant le spectateur à partager la névrose du personnage et ses incertitudes face à la réalité, Carnahan fait de Don un double absolu du spectateur.

⁵⁰⁹ Entretien téléphonique avec Jean-Paul Dousset, 24 février 2011.

⁵¹⁰ *ForumFr*, « Paparazzi », le 9/04/10. Disponible (en ligne) sur <http://www.forumfr.com/sujet359837-paparazzi.html>. Consulté le 5/07/12.

⁵¹¹ Dans la deuxième saison, Don prend régulièrement ses médicaments, enlevant ainsi énormément d'intérêt au personnage.

À l'écran, la maladie est un moyen d'attribuer un caractère dynamique au personnage qui lui donne de l'épaisseur. La névrose permet d'abord de construire un univers visuel qui singularise le personnage paparazzi et qui enrichit les mondes de la fiction. Moins qu'un handicap, la maladie est une force qui permet au personnage de survivre dans un monde hostile et de proposer une autre version de la réalité. Le dédoublement des mondes offre à la fiction la possibilité d'un détournement des genres. Enfin, la névrose ouvre une entrée dans la psyché du paparazzi et permet une réflexion sur les conséquences psychologiques d'une telle pratique photographique. Toutefois, bien que la maladie fasse du paparazzi un personnage riche et complexe dans la fiction, elle renforce aussi l'imaginaire d'un personnage photographe différent. Elle peut être envisagée comme un trait caricatural de l'inadaptation du personnage.

CHAPITRE 5 : UN PERSONNAGE DESHUMANISÉ

« Rien n'est sacré pour toi, alors ?! »⁵¹²

Le personnage du journaliste Moreau, à l'adresse du photographe Delmas, dans Deux hommes dans Manhattan (Melville, 1959)

Avant que la pratique paparazzi ne fasse l'objet d'une réflexion théorique, les photographes à sensation sont déjà pensés comme des individus dont l'instinct privilégie avant tout à l'acte photographique. Dans son ouvrage sur les premiers reporters-photographes, André Barret raconte que

Durant le tremblement de terre de San Francisco en 1906, le studio d'Arnold Genthe fut détruit, mais il s'empara d'un appareil dans une vitrine brisée et fixa d'admirables images de la ville en flammes et de la vie précaire des habitants dans les ruines pétrifiées. Braquehais fut, lui, témoin attentif du siège de Paris et surtout des événements de la Commune. Lors de la grande crue de la Seine en 1910, Pierre Petit délaissera ses clients pour photographier le grand lac calme et insolite qu'était devenue une partie de la capitale.⁵¹³

Ainsi l'une des particularités de l'individu photographe est-elle l'obstination avec laquelle il se concentre sur sa mission photographique, quoi qu'il arrive et quoi qu'il en coûte. À ce sujet, Alfred Jarry, « photographe amateur et adepte du Kodak » du début du XX^{ème} siècle, dresse le portrait moqueur d'un photographe qui se doit, s'il est véritablement photographe, d'être inhumain.

La photographie des accidents – Le 23 avril, à Marvejols (Lozère), un groupe d'excursionnistes, parmi lesquels plusieurs abbés du séminaire de Mende et un photographe, s'étaient rendus dans la montagne pour prendre des vues. L'abbé Roufiac, âgé de vingt-sept ans, tomba au fond d'un précipice du haut d'une roche qu'on était précisément en train de photographier. En allant chercher le cadavre, la voiture versa, le père de la victime se cassa une jambe, tandis qu'un de ses amis était grièvement blessé. Nous nous sommes empressés de demander au photographe, ainsi qu'il nous a paru naturel, communication de l'ample moisson d'instantanés qu'il avait dû rapporter de ces pittoresques accidents. Tout son

⁵¹² « Is nothing sacred for you then ? »

⁵¹³ André Barret, *Les premiers reporters-photographes : 1848-1914*, Paris : Les trésors de la photographie, 1977, p.13-14.

temps, nous fût-il répondu avec indignation, avait été consacré à donner des secours.

Donc, ces renseignements pris, l'information des journalistes de Marvejols, quant à la composition du groupe d'excursionnistes, est mensongère ; cet homme n'était pas photographe, il n'y avait pas de photographe ! C'était un homme, un simple homme.⁵¹⁴

Cette façon de décrire celui qui n'est *pas* photographe permet de formuler une définition, par la négative, du photographe à sensation : il n'est pas humain. À l'écran, c'est avec surprise que Danny, le voleur d'images de *Picture Snatcher*, réalise la manière dont il s'est laissé entraîné par la mission photographique, et les dommages collatéraux qui en résultent : « Je n'ai pas pensé à Pat une seule seconde »⁵¹⁵. Autrement dit, sa mission était tellement obsédante qu'il en a oublié tous les enjeux humains : le fait que l'inspecteur Nolan perde son travail à cause de lui et que sa fille Pat en soit affectée.

Dans la fiction, la pratique paparazienne semble agir comme une sorte d'hypnose sur le personnage. Incapable de résister à l'appel du déclic, le personnage du paparazzi fait preuve d'une cruelle indifférence envers le sort d'autrui. Dans l'épisode 11 de *Dirt*, le paparazzi Don et Marquis, son jeune assistant, sont tous deux en planque depuis de longues heures. N'y tenant plus, ce dernier trouve un prétexte pour retourner à la voiture, malgré la réticence de Don. Comme la mise en scène le laissait entendre (montage alterné entre le parcours de l'assistant et le regard inquiet de Don, immobile) Marquis se fait surprendre par les concurrents et se fait tabasser. Alors que Don s'apprête à remballer son matériel pour secourir le jeune homme, l'évènement photographique tant attendu par Don survient. Le paparazzi se trouve alors face à un dilemme : venir en aide à Marquis ou prendre la photographie qui fera la couverture du prochain numéro de *Dirt Magazine*. Si les hésitations du personnage trahissent la difficulté de la situation, c'est le scoop qui l'emporte : Don mitraille la scène tandis que Marquis se fait électrocuter. Lucy, la rédactrice en chef de *Dirt*, appelle Don à plusieurs reprises tandis que Don découvre le corps inanimé de son assistant. Si la souffrance de la culpabilité se lisent sur son visage, Don quitte les lieux avant même que l'ambulance arrive, laissant Marquis inconscient.

Cette séquence pose un regard quasi-tragique sur l'incapacité du paparazzi à faire des choix qui le ramèneraient sur le terrain de l'humanité. Du personnage dévoué à sa

⁵¹⁴ Alfred Jarry « La photographie des accidents », *La revue blanche*, n°191 (14 mai 1901), p.143 dans Paul Edwards, *Je hais les photographes*, *op.cit.*, p.183.

⁵¹⁵ « I didn't give Pat a thought ».

passion à l'obsessionnel compulsif, la fiction fait de la prise de vue une priorité absolue pour le paparazzi.

Dans son ouvrage de 2005, Jean-Pierre Dufreigne dit que le fait que « Paparazzo » soit un nom propre « sans prénom (...) lui interdit toute véritable identité, voire humanité »⁵¹⁶. Dans la mesure où l'auteur reprend la définition du terme comme combinaison de « papatacci » (moustique) et de « razzo » (éclair), le personnage est envisagé comme un croisement d'animal et de machine qui exclu toute « humanité », tout sentiment.

Le commentaire de Danny, dans *The Public Eye* (1993), va également dans le sens de la définition que donnait Dufreigne de Paparazzo :

J'espère que vous ne voyez pas en lui un véritable individu, Mme Leaverts. Profitez de ses services mais ne comptez pas sur lui. Vous savez ce que fait une « mouche mitrailleuse » lorsqu'il trouve un bébé abandonné ? Il le pique avec l'épingle à nourrice de sa couche parce que les photos de bébé qui pleurent valent un dollar de plus.⁵¹⁷

Selon Danny, le photographe n'est pas une « vraie personne ». C'est un « shutter-bug » un « insecte-obturateur », un mélange d'animal et de machine.

A/ L'animal

Après le personnage malade, le paparazzi prend, dans la fiction, les traits de l'animal. Caractère dynamique s'il en est, cette particularité fait du paparazzi un personnage instinctif. On peut l'observer dans *La Dolce Vita*, *Notting Hill* de Roger Michell (1998), *Paparazzi* de Berbérien ou encore *Paparazzi* de Paul Abascal, à l'écran, le paparazzi se déplace souvent en bande. Il vit et évolue dans des lieux obscurs et entretient un rapport à l'hygiène qui contraste avec celle des autres personnages. Le paparazzi est représenté à la fois comme un insecte gouillant, rampant et un animal carnassier. Relever les multiples références au monde animal dans les représentations de notre *corpus* est une manière de poursuivre la démonstration d'un maintien du personnage dans les marges.

⁵¹⁶ Jean-Pierre Dufreigne, *Le Style Dolce Vita*. Paris : Assouline, 2005, p.58.

⁵¹⁷ « I hope you're not mistaken him for a real person Mrs Leaverts. Ask for his favor but don't count on him. You know what a shutter bug does when he finds an abandoned baby ? He jabbs it with a diaper pin because pictures of crying babies are worth a dollar more. »

a. Une animalité ancrée dans l'imaginaire

Le photographe a commencé à être fictionnalisé avant que le cinéma ne s'y attelle, en 1896⁵¹⁸. Dans un ouvrage intitulé *Je hais les photographes !*, Paul Edwards propose une anthologie de « textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916 » qui s'intéresse particulièrement au « photographe *fictif* »⁵¹⁹ que construit la littérature de l'époque.

1. Les photographes fictifs de la littérature : de drôles d'oiseaux

Parmi ces nombreux textes, on peut en lire un de Charles Géniaux, paru en 1893 dans *Bretagne-Revue*, qui donne une idée de la manière dont pouvait être perçu le photographe à cette époque. En voici deux extraits⁵²⁰ :

Mr Prudhomme a écrit : « Le photographe... être dangereux et irresponsable ; s'attaque à tout sans discernement. Signalement difficile à donner ; pelage varié ; bien examiner ses pates, qu'il a ténébreusement sales. On le reconnaît souvent au regard, qu'il a mauvais. Il est habitué à voir rouge dans sa lanterne... et quand on voit rouge, le sang n'est pas loin ! »

Les différent champs lexicaux utilisés, qui relèvent à la fois de l'animalité et de la dépréciation, assimilent le photographe à une sorte de fauve (« pelage », « pates ») privé d'intellect (« irresponsable », « sans discernement ») insaisissable (« signalement difficile à donner », « varié ») et menaçant (« dangereux », « ténébreusement sales », « mauvais », « sang »). L'auteur poursuit avec ses propres mots :

Mesures préventives : Sitôt que vous apercevrez un photographe, fuyez vite... ou faites-lui face à l'envers ; en cas de grand danger, prenez une pose gracieuse, souriez, ne bougez plus !... Cela réussit généralement à calmer l'opérant.

Les photomanes se réunissent dans des repaires, en troupeaux appelés (par euphémisme) sociétés. Pressés par la faim du scandale, ils sortent de leurs tanières pour organiser des exhibitions. Des meilleurs d'entre eux, de ceux dont l'âme n'est pas aussi obscurcie que leurs épreuves, Caran d'Ache disait dernièrement : « Dégoutant ! Plus moyen de lutter contre eux, car ils font ça naturellement, *eusses !* »

⁵¹⁸ Selon notre étude, la première représentation fictionnelle d'un photographe est une vue Lumière (n°118) qui date de 1896.

⁵¹⁹ Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clefs d'une polémique de l'image*, op.cit., p.16

⁵²⁰ Texte paru dans *Bretagne-Revue*, 1^{ère} année, n°1 (mars 1893) p. 21-24 dans Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clefs d'une polémique de l'image*, op.cit., p.81-84.

Le premier paragraphe désigne le photographe précisément comme un agresseur (« fuyez vite », « danger ») qu'il est nécessaire et possible d'amadouer (« faites-lui face », « souriez », « calmer l'opérant ») en acceptant d'offrir son image. Quant au paragraphe suivant, il désigne toujours le photographe comme une entité animale (« repaires », « troupeaux », « tanière ») mais aussi grégaire (« troupeau » à nouveau, « ils », « sociétés »). Ces extraits de texte indiquent que l'animalité et la grégarité habitent l'imaginaire du photographe très tôt dans l'histoire de la photographie.

2. Les paparazzi vus par eux-mêmes : une animalité assumée

Dans la préface de *Scoop*, l'un des ouvrages dans lesquels Pascal Rostain et Bruno Mouron relatent leur quotidien de paparazzi, il est dit que ces « équipes de photographes plus ou moins clandestines [sont] baptisées de façon un peu tendancieuse “les voyous”⁵²¹. Le terme induit une activité frauduleuse pratiquée en groupe. Lors d'un entretien, Pascal Rostain précise les choses et confie ironiquement que les paparazzi ont une très haute opinion de leur activité et que par conséquent, entre eux, ils s'appellent ‘les rats’⁵²². De son côté, Francis Apesteguy, autre photographe paparazzi mis sur le devant de la scène dans le documentaire *Reporter*, de Raymond Depardon (1980), confirme l'appellation. De plus, il confie⁵²³ :

Quand j'mets mon jean et mes baskets et un sac à dos, avec un « télé » dedans, j'me mets en mode « rapace ». J'en ai une autre, moins belle, mais que j'aime bien aussi : être en mode « chacal ». Le chacal, ça sonne, et puis c'est rusé, ça s'fauffille, c'est capable de tout, c'est dégueulasse, c'est sans scrupule. En fait c'est le plus approprié.

En évoquant la précision du rapace, la ruse, l'agilité et la cruauté du chacal, Apesteguy définit le photographe paparazzi comme un individu dont les caractéristiques animales sont les principales alliées. S'ils peuvent initialement relever de l'anecdote, ces témoignages de photographes paparazzi permettent de créer un lien direct entre la façon dont les photographes sont décrits dans la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle et la manière dont les photographes paparazzi du XXI^{ème} siècle font référence à leur activité.

⁵²¹ Pascal Rostain, Bruno Mouron. *Scoop. Révélations sur des secrets d'actualité*. Paris : Flammarion, 2007. p.11.

⁵²² Entretien avec Pascal Rostain, réalisé à Paris le 16 novembre 2011. Nous retrouvons le même type de témoignage de la part d'un « certain Xavier » dans l'ouvrage de Patrick Poivre d'Arvor, *Lettre ouverte aux violeurs de vie privée*, Paris : Albin Michel, 1997, p.35.

⁵²³ Entretien avec Francis Apesteguy réalisé à Charançon le 14 février 2012.

Par ailleurs, que le terme « paparazzi » soit expliqué, quasiment constamment, par la contraction de « moustiques » et « éclair » est significatif de la place de l'animalité dans l'imaginaire qui entoure le paparazzi. S'il a été démontré, *a posteriori*, que cette contraction n'est pas véritablement à l'origine du terme, elle reste tenace, même chez les plus concernés, comme le prouve cette assertion de Pascal Rostain, lui-même paparazzi, qui introduit notre premier entretien de la sorte :

Tu sais d'où vient le terme paparazzi ? C'est la contraction de « papatacci », qui sont des moustiques très collants de la plaine du Pau, en Italie, et « razzo », qui veut dire « éclair ».⁵²⁴

Selon les principaux intéressés, le terme puise son origine dans le fameux moustique – Francis Apesteguy évoque une « guêpe » –, si présent dans l'imaginaire et dans l'iconographie qui entoure le paparazzi⁵²⁵. Dans l'imaginaire collectif, les chasseurs d'images s'acharnent, tourbillonnent et virevoltent sur leur sujet « comme des mouches autour d'un pot de miel »⁵²⁶, comme l'indique un article assassin paru en 1954. Dans l'article du *Times Magazine* – *a priori* le premier article parût au sujet des paparazzi après le film de Fellini –, les photographes sont « on the prowl » ; « à l'affût », ils guettent leurs proies d'un œil de « prédateur » (annexe 4). À la fois insecte volant et prédateur, la référence animale est une récurrence que la fiction reprend sous des modalités variées qui visent à faire du paparazzi un personnage marginal dont l'humanité est finalement remise en question.

b. Ils grouillent, ils rampent

1. L'insecte

Dans *The Philadelphia Story* (1940), le journaliste et la photographe sont qualifiés de « creatures » par la mère de Tracy Lord, qui vient de comprendre qu'elle ne pourra pas échapper à l'intrusion de Liz et Connor dans sa maison. Plus tard, dans *The Public Eye* (1993), le portier du Club (Jarred Harris), déconseille vivement à la propriétaire, Kay

⁵²⁴ Entretien avec Pascal Rostain, réalisé à Paris le 16 novembre 2011.

⁵²⁵ Nous avons vu dans notre introduction que le terme est tiré d'un roman de George Gissing, *By the Ionian Sea*, datant de 1901. L'un des personnages se nomme Papparazzo.

⁵²⁶ Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita*, *op.cit.* p.18. cite Andrea Rapisarda, « Ils chassent des têtes à coup d'objectif », in *Cronache delle politica e del costume*, an I, n°31, 14 décembre 1954, p.20.

Levitz (Barbara Hershey), d'autoriser le photographe dans son club privé. Il argumente en ces termes :

Vous ne voyez pas ces animaux dans la rue tels que je les vois. Ils les appellent « mouches mitrailleuses » parce que ce sont des insectes. C'est de la vermine, des fouilles-merde, ils n'ont aucune moralité.⁵²⁷

L'animalité est ici le signe d'une « absence de moralité », en d'autres termes de l'absence de ce qui distingue, *a priori*, les êtres humains des animaux. Le photographe n'est plus seulement une créature mais un « insecte » – ce qui ne manque pas de rappeler le moustique logé dans la terminologie – ou encore de la « vermine », un animal grouillant. En 2004, dans *Paparazzi* (Abascal), le héros du film traite les paparazzi de « parasites ». Autrement dit, les termes péjoratifs relatifs aux animaux sont courants à l'endroit du personnage paparazzi. Cependant, la fiction va au-delà de la simple désignation langagière pour associer le personnage à l'animal.

2. La vermine

Déjà dans *The Picture Snatcher*, Danny Kean est qualifié de « yellow rat ». On peut supposer que « yellow » puisse faire référence au « yellow journalism », premier journalisme à sensation de la fin du XIX^{ème} siècle (chapitre 2), ou encore au traître, selon le sens figuré de « rat » dans la langue anglaise. Afin d'échapper au pompier qui veut se venger d'une publication embarrassante, puis de son beau-père qui a juré de le renvoyer en prison, le voleur d'images se faufile accroupi dans la salle de rédaction et parvient à s'échapper dans les toilettes – parfois celles des hommes, parfois celles des femmes –, tel un rongeur menacé d'un coup de balai.

⁵²⁷ « You don't see those animals on the streets like I do. They call them « shutter-bug » because they're insects. They're vermine, scavengers, they've got no morality. »



Fig. 137, 138. Captures d'écran. *Picture Snatcher*, Lloyd Bacon, 1933

Parce que Danny Kean est un personnage dominant dans *Picture Snatcher*, cette capacité du photographe à user de son animalité est plutôt présentée comme une force, une ressource positive du personnage. Toujours prêt à trouver une alternative pour sauver sa peau, le photographe n'hésite pas à traverser la salle de rédaction à quatre pattes (fig.137-138). Même lorsqu'il s'agit de représenter un photographe plein de ressources, la fiction fait clairement de l'animalité une caractéristique du voleur d'images.

On observe également une allusion récurrente au rongeur dans la représentation d'une pratique propre aux paparazzi : ils fouillent dans les poubelles. Dans *Paparazzi* (Berberian, fig.139) ou *Paparazzi* (Abascal, fig.140), une séquence au moins représente, dans chaque film, le paparazzi faisant les poubelles.



Fig. 139 Capture d'écran. *Paparazzi*, Alain Berbérien, 1998. Fig. 140. Capture d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2004

Les représentations sont toujours explicites quant au pragmatisme de la pratique paparazzi : l'essentiel est de gagner de l'argent en exposant des informations cachées sur les célébrités. Afin d'illustrer ce pragmatisme, la fiction montre des paparazzi qui n'hésitent pas à se rabaisser au rang d'animaux errants et de rongeurs en quête de

nourriture pour arriver à leurs fins⁵²⁸. Dans le cas du film de Berbérien, cette pratique est même envisagée comme un signe distinctif du paparazzi : si Michel fait machinalement les poubelles au début du film sous les yeux effarés de Franck qui découvre le monde des paparazzi, c'est ce dernier qui les fait avec entrain à la fin du film, actant ainsi sa « transformation » en paparazzi.

Cette métaphore de la vermine peut faire écho à la situation du paparazzi au sein de l'industrie médiatique. Comme les rats circulent sous les trottoirs de ceux qui orchestrent notre société, les paparazzi circulent également dans les bas-fonds des industries médiatiques et culturelles.

Comme Brian McNair l'explique :

De nos jours, comme avant, les méchants journalistes sont associés aux médias populaires – les tabloïds ou les secteurs (en Grande Bretagne, "Redtop" ou ordinaires) de la presse et de la télévision, et le journalisme de célébrité en particulier.⁵²⁹

Représentant typique de la presse populaire, de cette branche de l'industrie médiatique tant dénigrée par l'*intelligentsia*, le paparazzi se range dans la catégorie des « méchants » journalistes de l'auteur⁵³⁰.

c. L'hygiène du paparazzi

1. Une toilette de chat

Au-delà de l'attention que les paparazzi portent aux poubelles pour des raisons professionnelles, à l'écran, la marginalité du paparazzi se traduit par un rapport à l'hygiène qui diffère de la norme. Le personnage de Bernzy (Joe Pesci), dans *The Public Eye* (1993), est représentatif de cette tendance. Lors d'un accès de sincérité, Arty (Jerry Adler), l'unique ami de Bernzy, lui dit :

⁵²⁸ Cette pratique est courante chez les paparazzi. Les photographes Pascal Rostain et Bruno Mouron ont pris le contre-pied de la critique en rassemblant les débris de certaines poubelles de stars pour ensuite les exposer dans les musées, sous forme de tableau. L'exposition a été montrée à la Maison Européenne de la Photographie à Paris en 2006 et un ouvrage a été tiré à cet occasion : Bruno Mouron, Loïc Malle, Pascal Rostain, *Trash*, Paris : MEP, 2007.

⁵²⁹ « Now, as then, journalistic villains are associated with the popular media – the tabloid or (in the UK, red top) sectors of print and TV, and celebrity journalism in particular. » Brian McNair, *Journalists in Film*, *op.cit.*, p.157. « Red Top » fait référence à la couleur des capsules de bouteille de lait à l'époque où le livreur les livrait ; 'red top' (par rapport à 'gold top') voulait dire 'ordinaire'. L'expression fût ensuite employée pour désigner le journal « ordinaire », le tabloïd, mais tend à devenir obsolète – tout comme la bouteille de lait livrée. Je remercie Ginette Vincendeau pour son explication éclairante de la genèse de cette expression.

⁵³⁰ McNair définit des sous-catégories dans la représentation du journaliste : les fripouilles et autres reptiles, les manipulateurs et les escrocs et les faiseurs de gloire. Brian Mc Nair, *Journalists in Film*, *op.cit.* p.157.

Personne ne peut t'aimer, aucune femme ne peut tomber amoureuse d'un petit gros, qui dort dans ses habits, mange les fonds de boîtes de conserve et poursuit tellement les cadavres qu'il commence à puer comme eux.⁵³¹

Les personnages de *Les (Delirious)*, *Don (Dirt)*, mais aussi certains membres du groupe de paparazzi du film d'Abascal alimentent cette hypothèse. Montrer Les reniflant le T-shirt qu'il s'apprête à porter sous les aisselles avant de l'enfiler est un geste significatif d'un personnage qui se soucie peu de la propreté de ses affaires. Quant à Don, avant d'apporter une fourchette à sa convive, il prend soin de l'essuyer sur le t-shirt qu'il porte avant de la lui proposer ; ou encore, il oublie de se laver les mains après avoir uriné (épisode 4). Représenté ainsi, le photographe apparaît comme un individu primaire, primitif, à l'image d'Irving dans *Roman Holiday* (1953), qui n'a pas assimilé l'éducation relative à la propreté et aux bonnes manières.

Enfin, dans *The Public Eye* (1993), le réalisateur donne une portée généraliste à son discours, par l'intermédiaire d'Arty, le meilleur ami du photographe. Poussé par l'intention louable de déclencher chez lui une prise de conscience, il lui dit : « Tu es la seule personne à New-York à penser que tu es un artiste et pas une espèce d'animal ». ⁵³² Pour justifier une telle assertion, le film dépeint un photographe qui vit en partie dans sa voiture.



Fig. 141 Capture d'écran. *The Public Eye*, Howard Franklin, 1993. Fig. 142. Photographie de Weegee devant sa machine à écrire, dans le coffre de sa 1938 « Chevy ». Photographe inconnu, 1943⁵³³.

⁵³¹ « Nobody could love you, no woman would love a chubby little guy, who sleeps in his clothes eat out of cans, chase after corpses so much he begins to stink like one. »

⁵³² « You're the only guy in New-York who think that you are an artist and not some sort of an animal ».

⁵³³ Photographie publiée dans Miles Barth, *Weegee, toute la ville en scène*, op.cit., p.21.

Moins que le signe d'un manque d'hygiène, que Bernzy⁵³⁴ vive dans sa voiture (fig.141) est surtout le résultat d'une adaptation si radicale (et géniale) aux conditions de réussite en tant que photographe de presse dans les années 1935-1945 qu'elle entraîne une inadaptation absolue aux conventions sociales de l'Amérique de cette époque (fig.142). Une dizaine d'années après la commercialisation du Leica, l'appareil petit format est alors entre les mains de nombreux photoreporters. Pour se démarquer, il faut allier la technique à un dévouement total envers la photographie, quitte à abandonner toute vie sociale. Pour Weegee, le scoop est un sacerdoce.

2. Une hygiène photographique

Tout ce qui peut être considéré comme relevant de l'animalité chez le personnage – le manque d'hygiène, l'incapacité à recevoir chez soi – est relatif à l'obsession de Bernzy pour la photographie : c'est parce qu'il veut impérativement être sur les lieux du crime et être capable de livrer ses images aux rédactions des journaux avant tout le monde qu'il vit dans sa voiture ; c'est parce qu'il veut pouvoir réagir au plus vite qu'il ne se défait jamais de ses habits quotidiens, même lorsqu'il dort ; c'est parce qu'il a besoin de stocker ses archives photographiques qu'il possède tout de même un appartement qui ressemble à une caverne. Les espaces normalement consacrés à l'hygiène sont contaminés par cette obsession, à l'image des chaussettes qui côtoient les clichés sur la corde à linge (fig.143) ou des boîtes de conserve stockées dans la salle de bain pour gagner de la place par ailleurs pour ses boîtes d'archives photographiques (fig.144). Dans *Delirious*, l'inscription « Films Only », qui signifie « Réservé aux films », sur la porte du frigo est significative du rôle à la fois alimentaire et essentiel de la photographie pour le personnage paparazzi⁵³⁵. Le paparazzi est un animal « photographivore ».

⁵³⁴ Bien que le film n'annonce pas explicitement le lien, le personnage de Bernzy prend très clairement modèle sur le photographe Weegee. La voiture tenant lieu de laboratoire photographique et d'appartement ambulante est l'un des éléments qui a participé à la construction du personnage de Weegee (voir chapitre 3).

⁵³⁵ Le spectateur ne peut pas véritablement lire cette inscription, mais Tom DiCillo et Steve Buscemi y font référence dans leur dialogue à propos du film. Bonus de l'édition DVD Vidéo 2006.



Fig. 143, 144. Capture d'écran, *The Public Eye*, Howard Franklin, 1993

Une façon commode de découvrir un individu est de s'inviter sur son lieu de vie. À l'écran, le processus est le même. La présentation de l'habitat du personnage dans la fiction permet de créer un univers qui lui est propre et d'en souligner les spécificités. L'intervention d'un tiers personnage qui pénètre – rarement non sans insister – dans cet habitat invite le spectateur à véritablement rencontrer le personnage. Suivre Kay (*The Public Eye*) ou Toby (*Delirious*) permet de voir comment la fiction, à travers la représentation de son lieu de vie, permet de mieux découvrir le paparazzi tout en le mettant à distance.

d. Lieux de vie

« Les ethnologues et les géographes, lorsqu'ils s'intéressent à un peuple et à sa culture, commencent par décrire son logement »⁵³⁶. Le regard de Kay, qui s'invite chez Bernzy alors que celui-ci dort encore, ou celui de Toby, qui insiste lourdement pour pénétrer chez Les, permet au spectateur d'emprunter la posture de l'ethnologue, de celui qui découvre un habitat inconnu. Ces partis-pris de mise en scène (l'entrée à l'insu du photographe, l'insistance) sont une manière de rendre l'exploration du lieu d'autant plus précieuse pour le spectateur qui découvre, à travers les yeux curieux et effarés de Kay ou Toby, l'antre du paparazzi. S'identifiant de fait au personnage intrusif, le spectateur est mis à distance du photographe dont l'habitat révèle un univers animal.

⁵³⁶ Thierry Paquot « Habitat, habitation, habiter », *Informations sociales* 3/2005 (n° 123), p. 48-54. Disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-informations-sociales-2005-3-page-48.htm. Consulté le 29/06/12.

1. L'habitat comme révélateur de marginalité

Si la découverte de l'appartement du voleur d'images vise constamment à reléguer le personnage à un rang inférieur sous-tendu par son animalité, nous observons différentes conséquences à cette découverte. Dans *The Public Eye* (1993), l'intervention de Kay permet de révéler la conscience et la gêne que ressent le photographe vis-à-vis de sa propre marginalité (« tu ne devrais pas être là » dit Bernzy, honteux). Que Kay éprouve du désir pour le photographe (elle l'embrasse), malgré cette marginalité, révèle deux choses : la première, c'est l'authenticité du sentiment de Kay (sous-entendu, il faut vraiment qu'elle l'aime pour faire abstraction du mode de vie que traduit l'appartement de Bernzy), qui conforte l'identification du spectateur à ce « bon » personnage ; la seconde, c'est la valeur fondamentalement positive du photographe : si la jeune femme, jolie et riche, l'aime malgré tout, c'est que le photographe possède de véritables qualités qui dépassent sa marginalité. Ainsi, la découverte de l'habitat du photographe voleur d'images a deux conséquences : à la fois elle renforce sa marginalité, à la fois elle permet de faire du voleur d'images un personnage *aimable*. Toutefois, la chute du film permet d'éviter toute ambiguïté sur le sentiment qui doit l'emporter : la femme finit par « vendre » le photographe, et bien que la fin promette au photographe un succès professionnel (il trouve enfin un éditeur pour son livre), son exclusion continue de définir le personnage. L'image de la station de radio de sa voiture qui « ne s'arrête jamais », tel un système qu'on ne peut enrayer, semble promettre le personnage à une solitude affective tragique.

2. Un environnement singulier

Dans *Delirious*, la manière dont Les présente son lieu de vie à Toby témoigne d'un comportement défensif (« Interdit d'entrer dans cette pièce en mon absence ») à l'endroit de son territoire. Le récit se sert des accessoires de décoration pour souligner l'originalité de Les, mais aussi son attachement aux choses qui peuplent son univers : lorsque Toby découvre le lieu de vie du photographe, il touche machinalement l'écureuil empaillé qui trône sur la télé et demande ce que c'est, ce qui ne manque pas de provoquer la colère de Les (fig.145) : « Ne touche pas à ça ! C'est un objet de collection ! »⁵³⁷. Ce qui, pour le visiteur (et le spectateur), passe pour un objet de décoration de mauvais goût est mis en valeur par la réaction démesurée du photographe.

⁵³⁷ « Don't touch it ! It's a collector item ! »



Fig. 145. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

L'animal empaillé fait du monde du paparazzi un monde constitué d'objets, d'animaux, mais aussi d'artificialité ; autant d'éléments qui vont à l'encontre de la rencontre et de l'échange social. Aussi le décor de l'appartement du paparazzi joue-t-il un rôle primordial. À ce sujet, le réalisateur s'explique dans les bonus du DVD, en s'adressant à Steve Buscemi lors d'un échange à propos du film :

Le film est conçu comme une sorte de conte de fée. L'idée, c'est que Toby incarne l'innocent qui se perd dans les bois. Toi, tu joues le type qu'il rencontre et avec qui il doit conclure un marché. J'ai transposé cette idée dans ton appartement pour donner l'impression que Les vit dans un monde souterrain. J'y ai mis du folklore, de la mythologie, avec des animaux.⁵³⁸



Fig. 146. Capture d'écran, *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

⁵³⁸ Tom DiCillo, Bonus de l'édition DVD Vidéo 2006.

Chez Les, l'écureuil trône sur la télévision tandis qu'une tête hybride mi-cerf, mi-lapin, est accrochée à la porte du placard, tel un animal « mythologique » sorti des clichés du photographe Joan Fontcuberta⁵³⁹ (fig.146). Telle une version préliminaire aux visions de Don dans *Dirt* (2007-8), l'univers de Les est défini comme une réalité singulière.



Fig. 147. Capture d'écran, *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Lorsqu'ils sont encore habillés, des sentiers terreux, des rochers et des arbres feuillus s'étalent sur les murs du salon (fig.147). Ces motifs forestiers font du personnage paparazzi un animal dans sa tanière. L'« habitat » du paparazzi tend ainsi à se rapprocher du sens premier du terme qui, « vers 1881, [indique] le “milieu” géographique adapté à la vie d'une espèce animale ou végétale »⁵⁴⁰. Ainsi, la richesse du décor de l'appartement de Les ouvre à la fois les portes du merveilleux tout en faisant du paparazzi une sorte de bête dans son antre.

3. L'antre

Dans *Dirt*, l'appartement de Don revêt le même type de caractéristiques que celles observées chez Les dans *Delirious*. Dans les deux cas, les personnages vivent dans des appartements vétustes et sombres (fig.148).

⁵³⁹ Joan Fontcuberta est un photographe espagnol qui interroge la croyance en la photographie en questionnant ses usages. Par d'habiles procédés de retouche, il présente dans sa série *Fauna* des animaux fantastiques (une tortue sur un corps d'autruche), dans des institutions officielles (avec la complicité des musées, galeries), accompagnés de légendes « sérieuses » (en latin le plus souvent) ; dans sa série *Miracles et Cie*, il fait de faux-reportages photographiques sur les moines finlandais faiseurs de miracles. Il questionne ainsi la réalité de l'image et sa réception. Sur le sujet, voir par exemple Nathalie Parienté, Joan Fontcuberta, *Sciences-Friction*, Paris : Somogy, 2006.

⁵⁴⁰ Thierry Paquot « Habitat, habitation, habiter », *Informations sociales* 3/2005 (n° 123), *op.cit.* p. 48-54.



Fig. 148, 149. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

Les meubles sont crasseux, ou abîmés, la tapisserie déchirée ou tâchée d'une manière qui témoigne de son ancienneté. Les éclairages soit très froids (*Delirious*), soit très sombres (*Dirt*), rendent leurs habitants étranges et antipathiques. Dans *Dirt*, le photographe vit avec un chat, Tristan, puis avec son chaton, « Little Tristan ». Qu'il prenne la forme d'un animal, d'une image ou d'une incarnation, le chat est l'interlocuteur privilégié du paparazzi, celui qui semble le comprendre le mieux (nous avons vu précédemment que la relation privilégiée avec un animal était une caractéristique de l'état schizophrénique). Enfin, non seulement Don évolue dans un univers qui renvoie à l'animal, mais le paparazzi adopte également un comportement animal. Méfiant envers tous les autres personnages exceptée Lucy Spiller, la rédactrice en chef du magazine *Dirt Now*, Don est à la fois sur ses gardes et à l'affût des moindres faits et gestes des personnes qui l'entourent (fig.149). « Tapi »⁵⁴¹ dans l'ombre alimentée par l'industrie médiatique dans *Dirt* (à part Lucy, la rédactrice en chef du magazine, personne ne semble jamais le voir) ou dans celle de ses propres complexes dans *Delirious*, le paparazzi est un animal farouche.

Le fait de doter le photographe paparazzi de caractéristiques animales sous-tend deux tendances chez le personnage. D'une part, la saleté et l'isolement, et, à l'autre bout du prisme de l'animalité, la brutalité et la grégarité. Dès lors, nous observons un paradoxe dans la définition du personnage, puisque la fiction le définit à la fois comme un solitaire, réticent à partager son territoire avec autrui, mais aussi, et c'est ce que nous allons tenter de voir à présent, comme un être grégaire, au sens où il se déplace et agit souvent en groupe. Si l'animalité est logée au creux de la terminologie du terme « paparazzi » à travers la racine fantasmée de « moustiques », le pluriel y est également ancré grâce à une terminaison qui a conservé une forme plurielle. La fiction ne manque pas d'utiliser cette caractéristique à différentes fins. Représenter la pratique paparazzi sous la forme d'un

⁵⁴¹ Dromard et Luthaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.29.

groupe de personnages, c'est signifier son caractère envahissant, et souvent menaçant. Nous allons à présent tenter de voir dans quelle mesure la forme plurielle du paparazzi est aussi relative à une forme de monstruosité.

e. Grégaire

Le film de Fellini semble être le premier à représenter le voleur d'image dans sa forme plurielle. En effet, les représentations antérieures (*Picture Snatcher*, 1933 ; *The Philadelphia Story*, 1940 ; *Deux hommes dans Manhattan*, 1959) abordent constamment cette pratique sous la forme d'un personnage qui, s'il travaille de concert avec un journaliste, agit photographiquement seul. Car si le couple Marcello-Paparazzo reste un élément majeur de l'histoire de *La Dolce Vita*, c'est bien la masse photographiante qui, visuellement, a marqué l'iconographie de cette pratique de la photographie, dont les images ci-dessous sont devenues des sortes d'icône⁵⁴² (fig.150-151).



Fig. 150, 151. Capture d'écran, *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

C'est en partie sur ce point que la représentation de Fellini, en 1960, fait date : d'après l'étude de notre corpus, c'est la première fois que la pratique est dépeinte comme une pratique dont la grégarité est une caractéristique principale.

1. Un personnage pluriel : une meute

La manière dont certains articles critiques reviennent sur l'utilisation de la formule « la meute de photographes », autorise à penser que l'expression, au moins en français,

⁵⁴² Nous remarquons l'utilisation d'une image de ce type en très grand format à l'entrée du magasin FNAC Montparnasse, à Paris (6^{ème}). Pour reprendre la pensée de François Cheval qui voit dans la rencontre entre Fellini et Secchiaroli l'opportunité pour ce dernier d'accéder à la culture, ce choix illustre sans doute la volonté de l'entreprise d'allier la culture cinéphilique, donc « savante », par le cinéma de Fellini, et la culture populaire, par les paparazzi, ces photographes à scandales qui fournissent les pages des tabloïds. Et effet, cette photographie recèle de très nombreuses grilles de lecture, et est donc susceptible de toucher le plus grand nombre. François Cheval, invité de Frédéric Bonnot lors de l'émission radiophonique « Ça va pas durer », sur *France Inter*, le 15 août 2003.

date de cette époque-là. Sur les quarante-cinq articles écrits à l'occasion de la sortie du film *Vie Privée* et recensés à la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, deux d'entre eux, dans leur formulation, insistent sur la nouveauté de cette expression pour qualifier cette pratique de la photographie de presse à l'époque :

Deuxième mouvement : Brigitte devient un monstre, ou Bambi et les chasseurs ; la raison pour laquelle on appelle « meute » tout groupe de plus de deux reporter-photographes devient évidente.⁵⁴³

Le titre du film dit tout : *Vie privée* signifie que Brigitte Bardot, renonçant à jouer un rôle inventé par un scénariste, interprète son propre personnage, celui de la starlette venue tenter sa chance dans les studios de danse et sur les plateaux de cinéma, promue rapidement à la dignité de vedette et condamnée ipso facto à l'admiration vociférante des foules, des journalistes, à l'encercllement des « fans », à la voracité de « la meute » (selon l'expression consacrée) ; à être étouffée par les remous des enthousiastes et traquée jusqu'à son palier.⁵⁴⁴

Dans la critique de Jean-Louis Bory, les photographes sont non seulement définis comme un groupe, mais aussi comme des chasseurs, au sens de prédateurs, comme une « meute » de chiens attaquerait une biche lors d'une chasse à courre ou une meute de loups. Au milieu de son film, Malle consacre une séquence entière à la manière dont les photographes se démultiplient et encerclent (et pénètrent dans) le territoire de la star. Les plans qui montrent les modalités employées par les paparazzi pour photographier l'actrice sont explicites : cachés dans les arbres (fig.152), à pied (fig.153), en bateau (fig.154), ou en hélicoptère (fig.155), tous les moyens sont bons pour approcher la star.



⁵⁴³ Jean-Louis Bory, non-titré, *Arts*, 8/02/62.

⁵⁴⁴ Intérim, « Vie privée », *Le Figaro*, 03/02/62.



Fig. 152, 153, 154, 155. Capture d'écran. *Vie Privée*, Louis Malle, 1961

Cernée par les voies de l'air, de l'eau et de la terre, la star est dans l'obligation d'adapter son mode de vie à cette surveillance constante. Elle se déguise et surtout se cache pour échapper à la meute qui l'entoure.

Quant à la seconde occurrence qui apparaît dans *Le Figaro*, désigner « la meute » comme une « expression consacrée » induit à la fois la permanence d'une représentation langagière mais également une efficacité qui dispense l'auteur de toute précision. En effet, prise dans son contexte, la formule désigne de fait les photographes, à l'image de la définition que propose le dictionnaire *Le Petit Robert* : « Bande, troupe de gens acharnés à la poursuite, à la perte de quelqu'un. Meute de créanciers, de photographes ». Nous observons par ailleurs que si *La Dolce Vita* est sorti deux ans auparavant, pas un seul critique n'utilise le terme « paparazzi » pour désigner Alain (Antoine Roblot), le photographe qui cause la mort de Jill (Brigitte Bardot) ou encore les groupes de photographes qui poursuivent la star tout au long du film. Aussi la « meute » semble-t-il être le terme qui désigne ceux qui seront ensuite appelés « paparazzi », probablement suite à l'officialisation à laquelle procède Jacques Rozier en 1963, en intitulant son documentaire sur le sujet *Paparazzi*. Quarante années plus tard, certains critiques surenchérisent et combinent les deux, comme à propos du film *Paparazzi* (2004) de Paul Abascal :

L'action met en scène la star du film d'action dans le film *Adrenaline* (avis aux Cahiers...) que traque, raquette, avec sa famille, jusqu'au crash d'aviation, la meute paparazzi.⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ Ayton, non-titré, *Libération*, 22/02/06.

Connaissant la définition de l'un et de l'autre, on pourrait presque accuser le critique de formule pléonastique.

2. Un personnage oppressant, une menace

A l'écran, nous constatons que le groupe de paparazzi est souvent le signe d'une force menaçante. L'épisode 11 de la série *Dirt* illustre cette menace en proposant une mise en regard de Don, paparazzi solitaire, et de deux groupes successifs de paparazzi.

Bien que Don soit clairement marginalisé par les modalités que nous avons vues précédemment, il s'exprime dans un anglais soigné et porte des habits relativement communs. Pantalon, chemise, veste, seul le chapeau peut éventuellement attirer l'attention⁵⁴⁶. Au contraire, le premier groupe de paparazzi qui se rue sur les célébrités à l'entrée d'un magasin représente des individus gras et grimaçants (fig.156-157).



Fig. 156, 157. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

Il est intéressant d'observer que cette représentation correspond, à peu de choses près, à la définition que Jean-Paul Dousset donne du paparazzi lors de notre entretien : « Le paparazzo, c'est le trentième type qui attend devant un magasin parce que Brad Pitt va sortir »⁵⁴⁷. Selon le personnage de Don, dans la série *Dirt*, ils sont des « idiots ». Comparé à Don, ce groupe de photographes est d'emblée présenté comme une forme inférieure car grossière et sans esprit.

La représentation d'un second groupe, dans le même épisode, soulève différents enjeux. Plus qu'un groupe, les paparazzi forment un gang soudé autour d'attributs sociaux et visuels : tous hispaniques, ils portent des tatouages imposants, roulent en Hummers,

⁵⁴⁶ Le personnage explique dans l'épisode 9 que son affection pour les chapeaux lui vient de son père qui en portait toujours. Si l'on suit l'analyse de Petr Král, le chapeau est aussi un accessoire du comique qui se vérifie dans certains épisodes (Petr Král, *Le Burlesque*, *op.cit.*, p.171). Toutefois, il semblerait que le chapeau serve surtout à singulariser le personnage par rapport aux autres.

⁵⁴⁷ Entretien avec Jean-Paul Dousset réalisé à Paris le 8/03/12.

procèdent par intimidation sur leur victime et répondent hiérarchiquement à un chef de gang qui ne se montre habituellement pas⁵⁴⁸. Nouvelle agence de photographes, la communauté sait que leur réseau de relations⁵⁴⁹ est très important grâce à celui qu'ils ont pu établir à l'époque où ils distribuaient de la drogue. Cette représentation fait écho au commentaire que livre un paparazzi français dans l'ouvrage de Dromard et Luthaud, « avec leurs tatouages et leurs lunettes noires, on dirait des tueurs qui sèment la terreur »⁵⁵⁰ (fig.158).



Fig. 158. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

Là où Lloyd Bacon, dans *Picture Snatcher*, voit un lien entre les compétences du gangster et celles du voleur d'images, Carnahan utilise les particularités antisociales du gangster pour évoquer la menace qu'induit un groupe de paparazzi à Hollywood dans les années 2000. Se faisant, il introduit une sorte de monstruosité dans le personnage du paparazzi.

Dans leur ouvrage, Gluss et Smith expliquent que :

Les spectateurs sont fascinés par la personnalité antisociale pour la simple raison qu'ils la trouvent effroyable. S'ils réagissent ainsi, c'est parce que la personnalité antisociale est ce qui nous permet d'approcher au plus près de la monstruosité

⁵⁴⁸ Selon un article paru dans le journal *The Atlantic*, la cause de l'émergence de ces « nouveaux paparazzi » est attribuée à François Régis Navarre, patron de X17, l'une des plus importantes agences de paparazzi d'Hollywood dans les années 2000 : « He is roundly despised by more traditional Hollywood paparazzi, who accuse him of having destroyed their highly individual business by hiring gangs of immigrant kids with digital cameras purchased on credit from Best Buy to do the work of the heroic lone photographers who once lay in wait with telephoto lenses, stalking Jacky O. » Les paparazzi que l'auteur de l'article suit durant son article sont, pour la majorité, des brésiliens venus chercher fortune à Hollywood. David Samuels, « Shooting Britney », *The Atlantic*, 04/2008. Disponible (en ligne) sur <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/04/shooting-britney/306735/>, consulté le 8/02/13.

⁵⁴⁹ À ce sujet, Dromard et Luthaud consacrent un chapitre à Michèle Marchand, dite « Mi-Mi », professionnelle de l'ombre qui a su faire sa place dans le milieu people grâce à ses connaissances du milieu de la nuit parisienne des années 1980. *Les Dessous de la presse people*, op.cit. p.149.

⁵⁵⁰ *Ibid.* p.63.

humaine – et les monstres (surtout humains) ont fait le sel de plusieurs générations de conteurs, bien au-delà de l'histoire du cinéma.⁵⁵¹

Parce que la monstruosité induit entre autres choses la démesure, l'effroi, mais aussi « une chose bizarre formée de parties disparates »⁵⁵², la forme plurielle du personnage peut être envisagée comme une représentation absolue du mal que sous-tend le paparazzi dans la fiction. Dans *Paparazzi* (Abascal, 2004), quatre paparazzi déclarent la guerre à un acteur-star du cinéma qui le leur rend bien en menant une véritable croisade qui les mènera, au mieux, derrière les barreaux, au pire, à la mort. Une discussion entre Bo Laramie (Cole Hauser) et le détective (Dennis Farina) vise à donner l'ampleur de la menace que représentent les paparazzi pour le héros du récit :

Le détective : On a affaire à de vraies ordures, Bo. Ce gars-là, Léonard Clarks. C'est un ancien avocat. Il s'est fait rayer du barreau pour distribution de narcotiques. (...) Il contre-attaque et poursuit le département de police pour recherches et saisies illégales. Ça a coûté 1 million de dollars juste pour effacer l'affaire. Il est toujours en liberté surveillée pour possession illégale d'armes à feu. Et l'autre gars... Harper ? Il a réussi à se sortir d'une accusation de tentative de viol. Devine qui était son avocat ?

Bo Laramie : Léonard Clarks.

Le détective : Ouais, et au fait, tu n'es pas le premier qui a les moyens et à qui il fait les poches. Cet acteur, Andy Baldwin ?

Bo Laramie : Alec ?

Le détective : Ouais, un des frères Baldwin... bref, il frappe Harper, Harper le plume et ensuite Harper emménage sur un bateau dans la marina.⁵⁵³

L'ensemble du dialogue vise à justifier le qualificatif d'« ordure » annoncé par le détective en début de réplique et ne lésine pas sur les arguments. Faire tenir tous ces délits dans un seul personnage eut peut-être été compliqué : le paparazzi est ici décrit comme un avocat déchu, trafiquant de drogues en possession illégale d'arme à feu, accusé de tentative

⁵⁵¹ Howard M. Gluss,, Scott Edward Smith. *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité. op.cit. p.45.*

⁵⁵² *Le Petit Robert* 2012.

⁵⁵³ « *Detective* : We're dealing with real scumbags here, Bo. This guys here, Leonard Clarks. He used to be an attorney. He got himself disbarred for distribution of narcotics. (...) He turns around and sues the police department for illegal search and seizure. Costs the city a million bucks just to make it go away. He's still on probation for possession of illegal firearms. And this other guys... Harper ? He slided his way out of an attempted rape charge. Guess who the attorney was ? *Bo* : Leonard Clark ? *Detective* : Yeah, and by the way, you're not the first deep pocket he got into. This actor, Andy Baldwin ? – Alec ? Yeah, one of those Baldwin guys... anyway, he slaps Harper around, Harper takes him to the cleaners, and then Harper moves into a boat in the marina. »

de viol et de complot de malfaiteurs. Aussi Abascal choisit-il de répartir les méfaits sur deux individus. Se faisant, non seulement il dresse un portrait dense et pour le moins caricatural du paparazzi, mais il étend la menace à plusieurs individus, renforçant l'effet de dissémination. Le paparazzi apparaît comme un véritable monstre non seulement pour l'individu et pour la société.

3. Un personnage protéiforme : un monstre

« Voilà, j'ai pondu Alien. Maintenant, faut qu'j'casse les œufs. »
Le personnage de Michel Verdier, dans Paparazzi (Berbérien, 1998)

Les paparazzi du film d'Abascal entrent dans la catégorie des personnages anti-sociaux dont le cinéma se nourrit depuis ses débuts. Comme Gluss et Smith l'expliquent,

L'antisocial est facile à identifier parce que ses caractéristiques le rendent souvent tout blanc ou tout noir. Et comme ces caractéristiques sont faciles à identifier, elles sont facilement assimilées par le public.⁵⁵⁴

Nous retrouvons le caractère manichéen auquel les auteurs font allusion dans les quatre personnages paparazzi du film. En effet, à part le personnage de Leonard (Tom Hollander) qui fait parfois preuve de compassion (lors de la scène de l'accident), les paparazzi ne sont que des brutes épaisses uniquement caractérisés par des aspects négatifs : la vulgarité, le mensonge, la violence, le machisme, etc.

Pour Brian McNair, *Paparazzi*, co-produit par Mel Gibson, est l'exemple typique d'un cinéma qui dépeint les journalistes (ici paparazzi) comme des « reptiles », autrement dit qui les caricature comme des « true villains »⁵⁵⁵. L'auteur insiste sur le fait que cette représentation ressemble à une « vengeance menée par un secteur de l'industrie culturelle contre un autre »⁵⁵⁶, qui prend même finalement la forme d'une « vengeance personnelle » lorsque l'on connaît le rapport que Mel Gibson entretient avec les médias. Le contexte de production du film – l'accident de la princesse Diana six ans auparavant et les frasques de Mel Gibson avec des photographes – fait que le film ne peut être envisagé comme une analyse de la profession. Comme le note un journaliste américain lors de la sortie du film,

⁵⁵⁴ Howard M. Gluss, Scott Edward Smith, *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité, op.cit.*, p.45.

⁵⁵⁵ Brian McNair, *Journalists in Film, op.cit.*, p144.

⁵⁵⁶ « Vengeance waged by one sector of the cultural industry against another ». *Ibid.*, p144.

La représentation calomnieuse de la profession paparazzi est si exagérée qu'on ne peut prendre aucune des accusations sérieusement... Son producteur exécutif Mel Gibson, dont les « démêlées » avec les médias traitant de sa vie privée sont fameuses... utilise le film pour régler sa colère personnelle envers les intrusions de la presse.⁵⁵⁷

En France, la réception critique est une attaque contre le film avec la même véhémence, autant sur le fond que sur la forme.

À Hollywood, une star entre en guerre avec des paparazzis qui disparaissent un à un. Un pitch presque séduisant pour un traitement nauséabond et limite fasciste, du divertissement caricatural et brutal.⁵⁵⁸

Dans *Télérama*, le film est envisagé dans sa filiation avec *Passion of Christ*, précédent film de Mel Gibson dont la radicalité (l'extrémisme ?) avait déjà été remarquée comme un élément majeur du cinéma de « d'acteur-cinéaste illuminé »⁵⁵⁹ :

Une star de cinéma se prend pour Charles Bronson dans *Un justicier dans la ville* : écoeuré par les paparazzis qui ont blessé sa femme et plongé son fils dans le coma, Bo Larami (Cole Hauser, inexpressif) décide de s'en débarrasser, au nez et à la barbe de la police... Après avoir signé *La Passion du christ*, Mel Gibson (qu'on aperçoit une seconde) a produit ce nauséeux plaidoyer pour l'autodéfense. Décidément, il tourne très mal.⁵⁶⁰

À l'écran, pour illustrer la manière « caricaturale » avec laquelle le film décrit les paparazzi, on retient la réplique du paparazzi Rex Harper (Tom Sizemore), qui, seul devant son écran d'ordinateur, déclare : « Laramie... Je vais te détruire et dévorer ton âme. Et j'ai vraiment hâte de le faire. »⁵⁶¹ Participant très certainement d'un commode effet d'annonce quant à la suite des événements du récit, cette réplique illustre la manière dont la fiction, en 2004, dénigre radicalement les paparazzi.

La représentation du binôme Abascal/Gibson est donc orientée par les sentiments personnels du producteur – mais quelle représentation ne l'est pas ? Nous y reviendrons dans notre troisième partie. Pour l'heure, il importe d'analyser un élément iconographique

⁵⁵⁷ « Paparazzi's vilification of the profession is so over-the-top you can't take any of its objections seriously... Its executive Producer Mel Gibson, who has famously had 'issues' with the media's coverage of his private life... is using the film to work through his own anger about press intrusion. » Edward Lawrenson, *Sight and Sound*, vol.15, number 3, 2005 cité par Brian McNair, *Journalists in Film*, *op.cit.* p144.

⁵⁵⁸ A.L.C, non-titré, *Le Journal du Dimanche*, 19/02/06.

⁵⁵⁹ Non signé, *Libération*, 15/02/06.

⁵⁶⁰ Non signé, *Télérama*, 22/02/06

⁵⁶¹ « Laramie... I'm gonna destroy your life and eat your soul. And I can't wait to do it. »

d'importance présent dans *Paparazzi* (2005) : la monstruosité par le nombre. En montrant des personnages de paparazzi qui se démultiplient et s'acharnent autour de leurs victimes, la fiction alimente un imaginaire qui associe le paparazzi à un animal monstrueux. Les quatre paparazzi du film pourraient être considérés comme un seul personnage dont la monstruosité s'exprimerait justement par son aspect protéiforme. La démultiplication du paparazzi dans le film éponyme vient donner forme à un personnage à quatre têtes, qui cinématographiquement, montre de nombreux intérêts.

Deux séquences du film d'Abascal, par leurs partis-pris de mise en scène, soulignent les enjeux d'un personnage pluriel. La première évoque le surgissement de la bête, la seconde l'attaque du monstre.

Le surgissement de la bête

Alors que l'acteur à succès Bo Larami (Cole Hauser) et sa femme Abby (Robin Tunney) arrivent dans un parc pour assister au match de football de leur fils Zack (Blake Bryan), l'acteur-star se rend compte que non loin d'eux se trouve un photographe, Rex (Tom Sizemore), qui couvre la scène. Bo se dirige vers lui et lui demande de ne pas prendre son fils en photo. L'échange entre les deux hommes est tendu, mais se termine, *a priori*, en bonne intelligence puisque le photographe semble quitter les lieux. Toutefois, en s'éloignant le paparazzi grommèle : « tu peux toujours rêver, Mr Célèbre ! »⁵⁶². Le match se déroule sans encombre. Mais au moment où le jeune garçon rejoint ses parents, Bo aperçoit Rex, devant un van aux vitres teintées, qui continue de prendre des photos. À bout (un « fils de pute » murmuré annonce son humeur), l'acteur se dirige avec détermination vers le photographe. Une fois à sa hauteur, Bo se saisit de l'appareil photo du paparazzi, le jette à terre, et s'adresse au paparazzi en ces termes :

Bo : Qu'est-ce que j't'ai dit ? J'ai dit : ne prends plus d'autres photos de ma famille, putain, tu comprends ? Plus une de plus !

Rex : Ah ouais ? Le petit fait de belles photos. Elles ne rapporteront pas autant que celle d'Abby changeant les habits de Zack, les bandantes, au bord de la piscine ! [Bo assène à Rex un violent coup de poing à la mâchoire. Rex tombe contre le van. À terre, ce dernier tambourine sur la porte latérale du van, située derrière lui, et jubile] Wooh, tu vas banquer !⁵⁶³

⁵⁶² « Sure thing, famous guys ! »

⁵⁶³ « Bo : What did I tell you ? I said don't take another god damn pictures of my family, do you understand that ? Not one more ! Rex : Yeah ? Kid takes a nice picture. Won't bring as much as the ones of Abby changing Zack's clothes, the steamy ones, by the pool ! [Bo assène à Rex un violent coup de poing à la



Fig 159. Capture d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2004. / Fig. 160. Illustration de l'Hydre de Lerne⁵⁶⁴.

La porte du véhicule s'ouvre soudainement pour laisser apparaître trois individus munis d'appareils photo et de caméras, qui mitraillent l'acteur, éberlué par la situation (fig.159). Les paparazzi ponctuent leurs éclats de rire de commentaires :

Paparazzi 2 : C'est dans la boîte ?

Paparazzi 3 : Y'a pas photo, chef !

Paparazzi 4 : Les flics arrivent !...

Rex [à nouveau debout, d'un ton moqueur et faisant face à l'acteur] : Hé Bo !

Profite de la fin de ton week-end ! [À ses acolytes, se dirigeant vers le siège conducteur du véhicule] Allons faire de la thune !⁵⁶⁵

Au début de la séquence, l'entrée en scène du paparazzi est en elle-même relativement classique : comme des bruits de pas annoncent l'arrivée d'un nouveau personnage, des déclics d'appareil photo se font entendre, en son acousmatique, sur l'image de Bo et son fils, jusqu'à ce qu'un raccord regard dévoile la présence effective du photographe. Toutefois, la première rencontre entre l'acteur et le photographe est une fausse rencontre dans la mesure où nous observons, *a posteriori*, que tout est faux dans cette présentation du paparazzi : non seulement il n'arrêtera pas de prendre des photos, contrairement à ce qu'il veut laisser croire à Bo, mais en plus il n'est pas seul, contrairement à ce que l'image peut laisser croire. La véritable entrée en scène du

mâchoire. Rex tombe contre le van. À terre, ce dernier tambourine sur la porte latérale du van, située derrière lui, et jubile] : wooh... you're gonna pay !... »

⁵⁶⁴ Illustration disponible sur le blog de Dragonless, et mise en ligne le 27 aout 2007. Disponible (en ligne) sur <http://dragonless.skyrock.com/1169286660-L-hydre-de-lerne.html>, consulté le 6/03/2013.

⁵⁶⁵ « Paparazzi 2 : You get that ? Paparazzi 3 : In living colour, chief ! Paparazzi 4 : Cops are on their way !... Paparazzi 1 [à nouveau debout, d'un ton moqueur et faisant face à l'acteur] : Hey Bo ! Enjoy what's left of your week-end !... [à ses acolytes, se dirigeant vers le siège conducteur du véhicule] Let's go make some money ! »

paparazzi, jouée sur le mode spectaculaire du surgissement, est déclenchée par la frappe de Bo. Devant l'acteur apparaît soudain le véritable personnage paparazzi, celui à quatre têtes, la première faisant office d'appât pour que les trois autres puissent se repaître de la victime. La mise en scène laisse à penser que si l'on coupe une tête, trois repousseront derrière. Le « monstre-paparazzi » peut ainsi être associé à l'Hydre de Lerne, monstre de la mythologie grecque antique⁵⁶⁶, dragon aux multiples têtes qui a la particularité d'être régénéré et rendu plus fort après à chaque attaque (fig. 160).

Le plan d'ensemble sur les trois paparazzi cachés dans le van est filmé avec un objectif grand angle qui déforme les perspectives de l'image et regroupe en son centre les trois individus, renforçant ainsi visuellement l'hypothèse d'un seul et même ennemi tentaculaire. En retardant la véritable entrée en scène de l'ennemi du film, la mise en scène souligne le caractère monstrueux et machiavélique du paparazzi qui résulte de sa forme plurielle. Violent, fourbe, et sans scrupules, ce surgissement spectaculaire du monstre promet un combat sans merci entre le héros et l'ennemi paparazzi protéiforme.

L'attaque du monstre

Dix minutes plus tard, le monstre passe à l'attaque. Tandis qu'entre-temps, le spectateur a appris quelques informations sur Rex, la tête pensante du groupe de paparazzi – il a 34 ans, est considéré par ses acolytes comme « the king », parvient à gagner 105 000 \$ pour des photographies de Georges Clooney, n'hésite pas à faire les poubelles pour obtenir des informations sur Bo et a davantage de succès auprès des femmes que ses collègues –, le personnage tentaculaire se reforme à l'occasion d'une course-poursuite en voiture. Afin de décrocher des images « choc », les paparazzi, qui occupent trois voitures imposantes, encerclent (« Encerle-les ! »⁵⁶⁷) le véhicule de Bo Laramie, qui rentre d'une soirée de Première avec sa femme et son fils. Les interjections fusent (« Regarde-moi ! Regarde-moi ! Regarde-moi ! », « Hé ! Caïd ! »⁵⁶⁸), les flashes crépitent, et la panique monte dans la voiture de la famille.

⁵⁶⁶ L'Hydre de Lerne est un monstre de la mythologie grecque antique. L'Hydre est un serpent (ou dragon) à plusieurs têtes (le nombre varie) dont la particularité est d'être très difficile à abattre dans la mesure où à chaque fois qu'on lui coupe une tête, il en repousse deux. La tête du milieu est supposée être immortelle. Tuer l'Hydre de Lerne est l'un des douze travaux d'Héraclès. Universalis, « HYDRE, *mythologie* », *Encyclopædia Universalis*, disponible (en ligne) sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hydre-mythologie/>, consulté le 6 mars 2013.

⁵⁶⁷ « Box them in ! »

⁵⁶⁸ « Look at me ! Look at me ! Look at me ! » « Hey ! Big shot ! »



Fig. 161, 162. Captures d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2004

Les vrombissements des moteurs sonnent pareil au ronflement de la bête et les flashes sont autant de flammes qui aveuglent la victime (fig.161). Lorsque le paparazzi qui le bloque par derrière décide de passer devant, Bo freine brutalement et parvient à s'extraire de l'emprise de ce monstre tentaculaire. Au moment où la voiture du héros s'immobilise enfin, laissant les assaillants continuer loin devant, un plan large précise la situation : la voiture de Bo est arrêtée en plein milieu d'un carrefour (fig.162). Une voiture surgit sur le côté et percute le véhicule de plein fouet, telle une punition instantanée pour avoir tenté d'échapper à la bête. Alors que Bo, sa femme et son fils gisent, inconscients, dans la voiture qui n'est plus qu'une épave, les paparazzi se saisissent de leurs appareils et poursuivent leur forfait. Chaque déclic d'appareil photo est renforcé par un bruitage spécifique. Si Paul Abascal explique qu'il a voulu retranscrire le bruit de flèches⁵⁶⁹ afin de souligner l'acharnement de paparazzi-prédateurs sur des corps déjà inertes, le bruitage s'apparente aussi à des bruits de succion, donnant ainsi des paparazzi l'image d'un monstre vampirisant qui aspire le sang de ses victimes – ou bien « l'âme », pour faire écho à la voix *off* de Bo au début du film qui explique que certaines tribus pensent que chaque photographie retire une partie de l'âme du sujet.

L'entrée en scène spectaculaire d'un personnage paparazzi protéiforme, la violence de l'attaque des paparazzi sur le héros et sa famille, l'acharnement dans la bataille et l'absence de scrupules à tirer profit d'une situation dramatique plutôt que de venir en aide aux personnes en danger fait du paparazzi un personnage « qui choque extrêmement la raison, la morale, qui excède en perversion et en cruauté tout ce qu'on peut imaginer »⁵⁷⁰. Le monstre est la version horrifique de l'animal. L'analyse de *Paparazzi* d'Abascal permet de voir que la représentation plurielle du paparazzi peut être l'opportunité de radicaliser un

⁵⁶⁹ Commentaires du film disponibles dans les bonus de l'édition DVD Icon, 2004.

⁵⁷⁰ Notice « monstrueux », Dictionnaire *Le Petit Robert* 2012.

discours de dénigrement déjà bien engagé dans les représentations précédentes (*The Public Eye*, 1993, *Paparazzi*, 1998).

Au fond, « c'est la bête – la bestialité – qui nous gêne, dans l'animal »⁵⁷¹. Aussi le cinéma s'empresse-t-il de mettre de la bestialité à l'endroit de la gêne, à l'endroit du paparazzi. Comme l'explique Marc Kirsch :

L'animal, c'est l'autre, celui dans lequel nous sommes forcés de reconnaître, comme en un miroir à peine déformant, notre propre corps, mais auquel, grâce à Dieu ou à un destin naturel heureusement disposé au progrès, nous sommes infiniment supérieurs parce qu'il n'est que corps et instinct, et que nous sommes raison, liberté et toutes choses auxquelles l'animal ne saurait atteindre.

Cette citation fonctionne tout aussi bien si l'on remplace « animal » par « paparazzi ». Parce que le paparazzi est un être humain, tout un chacun est « forcé de reconnaître (...) son propre corps » à la vue du paparazzi sur l'écran. De même, les sujets du paparazzi – les célébrités et leur bonheur, leur douleur, leur corps, etc. – relèvent de l'« humain », absolument. Autrement dit tout, dans la pratique paparazzi et les images qui s'y rapportent, renvoie à l'« humain », c'est-à-dire :

Les passions, les émotions, les sentiments que les hommes 'ordinaires' engagent dans leurs existences "ordinaires" et du même coup tous les thèmes ou les objets capables de les susciter : "Les gens aiment un drame quand ils ont réussi à s'intéresser aux destins humains qui leur sont proposés" et auxquels "ils participent comme s'il s'agissait d'événements réels de la vie."

Cette définition de Pierre Bourdieu explique pour partie les raisons de l'attraction du public pour la lecture des tabloïds comme celles du rejet des institutions artistiques. Bourdieu reprend la réflexion de Ortega et Gasset et explique que :

Rejeter l'"humain", c'est évidemment rejeter ce qui est générique, c'est-à-dire *commun*, "facile" et immédiatement accessible, et d'abord tout ce qui réduit l'animal esthétique à la pure et simple animalité, au plaisir sensible ou au désir sensuel.⁵⁷²

Cette explication de l'attitude des institutions, notamment de l'art moderne pour ce qui est de la réflexion de Ortega et Gasset, peut faire écho à l'ambivalence que nous

⁵⁷¹ Marc Kirsch « Ce qui nous distingue (?) », *Cités* 3/2003 (n° 15), p.153-162. Disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-cites-2003-3-page-153.htm. Consulté le 13/06/12.

⁵⁷² Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris : Minuit, 1979. p.33. Cite J. Ortega et Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 11^{ème} ed., Madrid, Revista de occidente, 1976 (1^{ère} édition, 1925), p.15-17.

observons dans la construction du personnage paparazzi : parce que le paparazzi traite de sujets trop humain, suscitant des réactions trop humaines, il est rejeté dans le camp de l'animalité, et ainsi hors des cercles respectables de la société. Doter le personnage de caractéristiques animales est une manière pour la fiction de le mettre à distance et de le maintenir dans les marges.

Nous avons vu précédemment que la fiction attribue au paparazzi des caractéristiques qui posent la question du genre du personnage. « Paparazza » dénuée de féminité ou « paparazzo » émasculé, le personnage est un personnage indésirable. À présent, nous allons montrer que la fiction pousse la question du genre au-delà de la masculinité ou de la féminité puisqu'en représentant le paparazzi sous des traits animaux, elle interroge jusqu'à son humanité même. À l'image de son appareil photo, le paparazzi est parfois envisagé comme un personnage « machine ».

B/ Le personnage - machine

« Molly : But they're not humans ! Hildy : No, they're newspaper men. »

His Girl Friday, Howard Hawks, 1940

Nous avons souligné, dans le premier chapitre de cette étude, l'importance de l'appareil photo dans la représentation du paparazzi. Visuellement, il permet de désigner le personnage photographe dans la fiction comme il permet au spectateur de le reconnaître parmi les autres personnages. Au-delà de la désignation et de la reconnaissance que l'appareil autorise, la machine contribue parfois à résumer le personnage, à le définir. Toujours dans la perspective de démontrer le processus de dénigrement du personnage paparazzi à l'œuvre dans la fiction, l'objectif de la présente analyse est de montrer que la fiction tend parfois à le transformer, narrativement et visuellement, en personnage-machine. Comment s'y prend-elle ? Que dire des tenants et des aboutissants de cette représentation ? Nous posons l'hypothèse de deux niveaux de transformation des personnages opérés par la présence de l'appareil photographique dans le récit. La première transformation se joue à un niveau social : l'individu devient photographe tandis qu'autrui devient sujet, imposant ainsi une relation « photographique ». La seconde transformation a lieu au niveau du personnage lui-même : il est visuellement et narrativement transformé en personnage « mécanique ». Si l'on a vu précédemment que la pratique paparazzi pouvait

opérer tel un virus entre les personnages, nous allons voir à présent que la machine contamine l'individu.

a. De l'accessoire au complément d'âme

1. L'accessoire

Jean-Paul Dousset le confirme lors de notre entretien⁵⁷³, à la ville comme à l'écran, le paparazzi ne sort jamais sans son appareil photo. Pour aller plus loin, à l'écran, l'appareil photo fait parfois explicitement partie des biens indispensables au personnage. Dans l'épisode 12 de *Dirt* (2007-8), lorsque Don veut partir, son assistant Marquis, dont il entend la voix dans sa tête, lui dit qu'il ne peut pas. Sur la défensive, Don répond à haute voix :

Si je peux ! J'ai mes appareils photo, j'ai des sous-vêtements propres, j'ai le petit Tristan.⁵⁷⁴

Mis sur le même plan que son chat (qu'il considère comme son fils, puisque c'est Kira, sa maîtresse, qui lui a donné naissance lors d'un délire schizophrène) et que ses sous-vêtements (ici évoqués comme élément de première nécessité⁵⁷⁵), l'appareil photo est envisagé comme un élément nécessaire mais aussi « suffisant » pour le paparazzi. Nous avons vu précédemment que le paparazzi, dans *Dirt*, est atteint d'une schizophrénie qui rend ses rapports avec autrui très compliqués, mais que la photographie, et en particulier la mission paparazzi, l'aide à surmonter son incapacité à s'adapter au réel. En effet, lorsque Don est en mission, il semble adopter un comportement mécanique qui l'aide à atteindre l'objectif de l'acte photographique. Face au cadavre de Kira, il débite toutes les informations qu'il a sur elle, citant des morceaux d'articles du *New-York Times* avec une précision digne d'un ordinateur. Ainsi, le photographe est une sorte de machine à enregistrer les informations qui fonctionne en boucle : il les enregistre et les re-distribue, tel un appareil photo.

⁵⁷³ Entretien avec Jean-Paul Dousset, réalisé à Paris le 8 mars 2012.

⁵⁷⁴ « Yes I can! I have my cameras, I got clean underwears, I got little Tristan. »

⁵⁷⁵ « Si, je peux ! J'ai mes appareils photo, j'ai des sous-vêtements propres, j'ai mon petit Tristan. » Cette référence est par ailleurs assez paradoxale au regard de l'appartement qui témoigne de l'hygiène de vie très relative du paparazzi.

2. *Le complément d'âme*

Dans *Deux Hommes dans Manhattan* (Melville, 1959), l'appareil est ce qui constitue le personnage photographe. Le journaliste Moreau (Jean-Pierre Melville) vient trouver le photographe Delmas (Pierre Grasset) chez lui afin d'obtenir son aide pour retrouver le diplomate français Fèvre-Berthier, disparut depuis la veille. Delmas sort péniblement de son lit, abandonnant une fille mi-ivre, mi-endormie, s'habille et rassemble ses affaires, quand Moreau lui demande :

Moreau : Pourquoi prends-tu cet appareil ?

Delmas : J'ai horreur de m'sentir seul. Un verre ou un appareil de photo à la main, j'me sens un homme. Enlève-moi les deux, y a plus que moi.

Moreau : Ça t'as raison, ça fait pas grand chose !

Delmas : J'te l'fais pas dire...

L'appareil photo est le complément du sujet photographe. Non seulement l'appareil tient compagnie à Delmas (« j'ai horreur de m'sentir seul »), mais il complète le personnage, en fait un tout. « J'me sens un homme » sous-entend que sans l'appareil il n'est rien, il n'est plus qu'un « moi » insuffisant.

Si le personnage n'est pas muni d'un appareil photo mais d'une caméra, le rapport que Michael Powell construit entre Mark Lewis (Carl Boehm) et son outil dans *Peeping Tom* (Powell, 1960) révèle en quelque sorte une schizophrénie du personnage articulée autour de la machine. Parce que la caméra est littéralement, dans la diégèse, une arme mortelle, le fait qu'il s'en saisisse ou de s'en défasse définit le personnage. Aussi le moment où Vivian (Moira Shearer), sa jeune amie, lui demande de se séparer de sa caméra au moins une fois le temps d'un dîner, est une véritable mise en danger du personnage au sens où il doit changer son mode de fonctionnement, déposer les armes (sa caméra) pour devenir un être social. Se délester de ce regard mécanique, de cette « véritable prothèse visuelle »⁵⁷⁶, est une sorte de mise à nu pour le personnage, dévoilant *de facto* un regard humain, donc vulnérable. Nous retrouvons cette façon de dissimuler ses émotions derrière son appareil dans le voleur d'images de *The Public Eye* (1993). Arty, l'ami du photographe, lui dit : « Tu ne serais pas dans ce bordel si tu étais capable d'exprimer...

⁵⁷⁶ Michel Marie, *Les grands pervers au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2009, p18.

disons... trois émotions humaines sans un appareil photo devant la figure ! »⁵⁷⁷. Ce commentaire souligne un phénomène qui travaille le personnage : l'appareil photo n'est pas compatible avec les émotions humaines.

b. Possédé par la machine

Posséder un appareil photo, c'est littéralement avoir « un truc en plus » qui donne du pouvoir. À propos d'une publicité, Sontag dit que :

Tandis que les autres sont de toute évidence des spectateurs passifs, effrayés, la possession d'un appareil photo a transformé un des membres du groupe en élément actif, en voyeur : lui seul a maîtrisé la situation.⁵⁷⁸

La possession d'un appareil photo « transforme un des membres du groupe » parce que l'appareil apporte un plus, *ajoute* une compétence à l'individu, compétence perçue comme un pouvoir, à l'image du personnage de Don, dans *Dirt*, qui grâce à ses compétences de photographes, est considéré comme une « perfect stalking machine »⁵⁷⁹. Armé de l'appareil photo, le photographe se différencie au sein du groupe, il est un « élément actif » parce que *l'appareil en fait* un individu « voyeur ». Si Sontag dit que « lui seul a maîtrisé la situation », c'est parce que l'emploi de l'appareil photo fait *de facto* de l'individu qui s'empare de la machine un élément actif.

1. Fièvre mécanique

Nous l'avons vu, la mission pousse parfois le personnage à ne pas faire cas du sort d'autrui au profit de l'acte paparazzien. Comme emporté par une sorte de furie photographique, le paparazzi est coupé du monde et étranger à toute compassion ou empathie. Les films *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) et *The Front Page* (Billy Wilder, 1974), tous deux tirés de la pièce de Broadway *The Front Page* (Ben Hecht, Charles MacArthur, 1928) mettent en scène un duo de journaliste et de rédacteur en chef qui n'est pas sans rappeler la relation qu'entretient le paparazzi Don et la rédactrice en chef

⁵⁷⁷ « You wouldn't be in this mess if you were able to express... say... three human emotions without a camera placed into your face ! »

⁵⁷⁸ Susan Sontag. *Sur la photographie*. (1982 pour l'édition française, traduction : Philippe Blanchard). Paris : Christian Bourgeois, 2000. p24.

⁵⁷⁹ « Une parfaite machine à harceler ».

Lucy dans *Dirt* (2007-8)⁵⁸⁰. Il est intéressant de voir, dans les films de Hawks et Wilder, l'effet qu'a la machine à écrire sur le personnage d'Hildy, le journaliste⁵⁸¹. Avant que le personnage d'Hildy ne se mette devant sa machine à écrire, le personnage du fiancé⁵⁸² parvient à avoir une incidence sur son comportement, à le ou la rappeler à ses bonnes résolutions (quitter le journalisme). Mais une fois posté-e devant la machine, Hildy se transforme en un personnage névrosé, au comportement frénétique et obsessionnel, totalement incapable d'arrêter les violentes frappes de ses doigts sur le clavier. En outre, le bruitage de ces frappes, saccadées mais régulières, et dont semble dépendre la vie du personnage, est ce qui permet de poser l'hypothèse d'un traitement parallèle entre le personnage du journaliste chez Hawks ou Wilder et celui du paparazzi dans certaines représentations. En effet, la manière dont les déclics des appareils photos sont bruités, notamment dans les scènes qui représentent une foule ou un groupe de paparazzi (par exemple dans *Notting Hill*, de Roger Michell en 1998 ou dans *Paparazzi* de Paul Abascal en 2004), traduisent l'acharnement avec lequel les photographes traitent leur sujet, d'une manière similaire à celui que montre Hildy sur sa machine à écrire. Comme l'indique Sekula dans son texte sur Ron Galella, le paparazzi « presse le déclencheur avec l'impatience compulsive d'un joueur devant une machine à sous »⁵⁸³. La manière dont la fiction représente un personnage soumis à ses pulsions est significative d'un imaginaire qui fait du paparazzi un individu soumis au dictat de la machine. Un retour sur la représentation qu'offre *Roman Holiday* permet de confirmer l'hypothèse d'un appareil photo qui tient un rôle déclencheur dans la construction du personnage paparazzi.

2. La mission paparazzienne d'Irving dans *Roman Holiday* (Wylers, 1953)

Dans *Roman Holiday*, le personnage évolue en fonction de sa pratique photographique. D'abord photographe de mode, le personnage change radicalement une fois que Joe, le journaliste, l'investit d'une mission de paparazzi : dérober des images de la princesse lors de ses « vacances romaines ».

⁵⁸⁰ Il y aurait une étude très intéressante à faire sur la filiation des trois représentations *His Girl Friday*, *The Front Page* et *Dirt* afin de mettre en lumière l'évolution des rôles tenus par les différents métiers de l'industrie médiatique dans la construction d'un « scoop ».

⁵⁸¹ Dans le film de 1940 (Hawks), Hildy est interprétée par une femme, Rosalind Russell, tandis que dans le film de 1974 (Wilder), le personnage est interprété par un homme, Jack Lemmon.

⁵⁸² Interprété par Ralph Bellamy en 1940 (Hawks) et par Susan Sarandon en 1974 (Wilder).

⁵⁸³ Le paparazzi « releases the shutter with the compulsive impatience of the slot machine artist ». Allan Sekula. « Paparazzo Notes » dans *Photography against the grain. Essays and photo Works, 1973-1983*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art Design, 1984, p.28.

Le passage de l'individu passif à l'individu actif par l'intermédiaire de l'emploi de l'appareil photo est particulièrement marqué dans la séquence centrale du film de Wyler. Alors que le personnage auquel nous avons été introduits dans les premières scènes était principalement l'objet du comique du film, celui que nous voyons ressortir du café est discret, observateur et sûr de lui. Chacun de ses gestes, chacune de ses paroles, est désormais productif et indice d'une action à venir. La question « Voulez-vous une cigarette ?⁵⁸⁴ », dans la première partie du film, aurait simplement été une arme de plus dans le dispositif de séduction d'Irving ; à présent, cette phrase est le symptôme d'une situation photographique. Parce qu'il lui propose une cigarette, il va, d'une part, pouvoir se servir de son briquet-appareil photo⁵⁸⁵, et d'autre part, provoquer une situation intéressante pour son reportage photographique (« La première cigarette »⁵⁸⁶, sera son commentaire lorsqu'il présentera fièrement la photo en question à Joe, lors de la scène de l'appartement). En outre, pour la première fois, la caméra épouse le regard du photographe (panoramique de bas en haut qui place dans le cadre la princesse et l'enseigne du bar pour traduire le regard photographique du personnage⁵⁸⁷). Ce recadrage est primordial. En effet, le léger mouvement de caméra met l'accent sur la toute nouvelle importance du regard du photographe, sur le plan narratif comme sur le plan esthétique. Ainsi, dès que l'individu devient voleur d'image, la princesse n'est plus un objet de séduction mais un sujet photographique.

La séquence du café Rocca est donc un véritable point de rupture dans la construction du personnage car elle montre le changement radical qui a lieu à l'endroit du personnage photographe à partir du moment où celui-ci est investi d'une mission photographique, autrement dit d'un reportage. L'individu dragueur et malmené est oublié pour un photographe à la pointe de la technologie photographique⁵⁸⁸ et investit d'une mission paparazzienne.

⁵⁸⁴ « Do you want a cigarette ? »

⁵⁸⁵ Le détournement de l'objet d'usage qui s'opère ici (du briquet à l'appareil photo) provoque également une forme de burlesque. Sur cette question, voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983. p.232

⁵⁸⁶ « First cigarette ».

⁵⁸⁷ Lors de notre entretien, Jean-Paul Dousset revient sur l'utilité, pour le paparazzi, d'intégrer l'enseigne du bar dans le cadre : ça pouvait toujours valoir une assiette de pâtes gratuite de la part d'un restaurateur reconnaissant, qui voyait le nom de son restaurant au-dessus de la tête d'une célébrité affiché dans les journaux. Annexe 6.

⁵⁸⁸ Si ce dispositif permet en effet à notre photographe de faire des clichés à l'insu de son sujet, les appareils miniatures sont, dans la fiction, surtout assimilés aux espions. Voir, par exemple, *Ascenseur pour l'échafaud*, de Louis Malle (1958), où l'appareil devient le symbole du métier d'espion, les différentes occurrences dans la série des James Bond, jusque dans la littérature, dans James Ellroy, *American Tabloid*. (1995) Paris : Payot

La fin de la scène du café vient renforcer l'idée d'un changement radical du comportement du photographe dans ses rapports humains. En effet, l'arrivée de Francesca au café révèle une toute nouvelle incapacité du photographe à procéder aux bienséances de civilité auxquelles il semblait exceller jusque là, comme si celles-ci étaient incompatibles avec sa nouvelle mission photographique. Lorsque son amie arrive enfin à leur rendez-vous, non seulement Irving semble l'avoir complètement oubliée (son arrivée avait pourtant été annoncée dans la scène précédente et rappelée à plusieurs reprises au début de cette séquence), mais il est aussi incapable de se souvenir du nom de la Princesse. Certes, la situation n'est pas banale et on comprendrait qu'un homme de classe moyenne soit troublé par la présence d'une Princesse à sa table ; mais n'y voir que cela serait manquer une transition d'importance dans la construction du personnage du photographe. Irving n'est désormais plus un homme en quête de femmes (mannequins, « cousines » ou jeunes filles) mais bien un photographe en chasse du sujet. Détaché des rapports humains, la seconde partie du film montre un professionnel qui traque son sujet de manière viscérale. L'appareil photo est désormais son seul véritable partenaire, celui qui lui donne courage et force.

Pour commencer, notons le geste d'Irving lorsqu'il arrive sur les lieux du bal. Passant devant le gardien des lieux, il brandit son appareil photo afin que celui-ci le voit bien. Ainsi, l'appareil photo agit comme un véritable passe-droit à l'entrée du bal, légitimant la présence du personnage dans la séquence. Comme la séquence du café, la séquence du bal est construite de manière tripartite : premièrement Joe et la princesse arrivent et dansent tout les deux, ensuite Irving arrive sur place et prend une photo de la princesse dansant avec le coiffeur, le policier prend le relai sur la piste de danse pour tenter d'entraîner la Princesse de force et pour finir, la bagarre éclate entre le trio et les agents avant que le couple parvienne à prendre la fuite par la rivière⁵⁸⁹. Nous avons vu dans notre chapitre 3 que le burlesque participait à déviriliser le personnage d'Irving dans cette séquence. Nous nous intéressons ici au rôle attribué à l'appareil photo dans l'attitude du personnage photographe, dans la troisième partie de la séquence.

et Rivages, 1997. p. 48, où Littell se sert d'un appareil Minox pour photographier des documents appartenant à Morton Katzenbach.

⁵⁸⁹ Nous arrondissons le time code de la façon suivante : nous ouvrons à la minute qui précède la séquence qui nous intéresse et fermons à celle qui la succède.

Rappelons rapidement les faits⁵⁹⁰. Alors que la Princesse est entraînée de force par l'un des agents de police, elle appelle Joe au secours qui s'empresse d'abandonner sa boisson pour la rattraper. Avec un temps de retard, Irving part à la poursuite du groupe mais est rapidement mis en échec par les agents de police. Légèrement à l'écart, un orchestre joue gaiement un air de trompette et tambours, ajoutant à la confrontation des deux parties une ambiance festive et spectaculaire. Après qu'Irving s'est violemment fait tirer la barbe par l'un de ses opposants et a finalement roulé à terre au beau milieu des badauds (les spectateurs), il change de stratégie. Pendant que Joe continue de lutter avec ceux qui l'occupent, Irving surgit de derrière la foule, armé de son appareil photo, l'ampoule de son flash entre les dents (fig.163).



Fig. 163, 164, 165. Captures d'écran. *Roman Holiday*, William Wyler, 1953

⁵⁹⁰ Pour une description plus précise, nous renvoyons au Chapitre 3, A, c.

Tandis qu'il s'applique à mettre son dispositif en place, la Princesse, luttant à sa manière, brandit une guitare au-dessus de sa tête et l'abat sur la tête d'un garde qui se trouvait devant elle. Le photographe, pestant de n'avoir pas capturé l'instant, lui demande de rejouer la scène (« Refrappe-le, Smitty ! »⁵⁹¹, fig.164). Docile, la Princesse s'exécute, ce qui permet à Irving de faire sa photographie (fig. 165). Le flash éclate au moment où la guitare frappe le crâne du malheureux, attestant du succès de la prise de vue. Les sirènes de la police retentissent ; Irving, fidèle à Joe, lui donne ses clefs de voiture et les aide à fuir en retenant tant bien que mal les quelques agents résistants. Quels sont les différents enjeux de l'appareil photographique dans cette scène ? Dans quelles mesures peut-on parler d'une mutation dans les postures du personnage photographe et qu'en dire ?

Si Irving met du temps à réagir avant de se lancer dans la bagarre, il ne se rattrape pas par ses performances physiques. En effet, d'abord privé de son appareil photographique, la mise en scène de Wyler propose d'abord un personnage en difficulté, aux prises avec ses ennemis et ne maîtrisant absolument pas les événements : sa roulade à terre dans les pieds des badauds nous autorise à croire que s'en est fini de notre personnage. Mais le plan suivant correspond à un véritable « retour en scène » héroïque du photographe. Tel Clark Kent qui aurait, en dernier recourt, revêtu son costume de Superman et enlevé ses lunettes, Irving surgit de derrière la foule, cette fois armé de son Speed Graphic. De la même manière que le costume semble permettre au héros de Bande Dessinée de se surpasser, l'appareil photographique semble insuffler la puissance chez Irving. L'appareil photo permet au personnage de regagner en intégrité – la machine le complète – mais aussi de lui attribuer un rôle nouveau dans le récit. D'un personnage rendu passif par les coups des agents, la prise en main de l'appareil photo fait de lui un metteur en scène, le véritable chef d'orchestre de la scène.

Cette analyse montre l'importance accordée à l'appareil photo et à ses différentes pratiques dans la construction du personnage photographe dans *Roman Holiday*. Si l'appareil est indubitablement un attribut de puissance pour Irving, il est aussi l'élément qui coupe les liens humains que le personnage pouvait entretenir avec ceux qui l'entourent⁵⁹².

⁵⁹¹ « Hit him again, Smitty! »

⁵⁹² Le fait que l'amitié l'emporte sur la mission photographique à la fin du film montre à quel point la représentation cinématographique est située. Dans les représentations datant de la fin des années 1990 - et après divers événements qui ont fait du paparazzi la cible des médias – la mission du paparazzi est ce qui prime avant tout.

c. Incarnation

Pour aller au bout de la réflexion qui vise à démontrer que la fiction assimile le paparazzi à une entité inhumaine, nous souhaitons à présent nous arrêter sur une représentation dans laquelle le photographe est véritablement transformé en appareil photo dans la diégèse. Avant cela, un court détour par l'iconographie des paparazzi permet de renforcer l'hypothèse.

1. Une machine anthropomorphique

Bien que la perception du monde que permet la focale longue soit loin d'être anthropomorphique – elle aplati l'image et modifie la perception – le téléobjectif, en tant qu'objet, renvoie à différentes parties du corps humain.

D'abord, la longueur du téléobjectif, et la manière dont il prolonge le corps du photographe, renvoie au symbole phallique, au sexe masculin qui se dresse à la vue du sujet. Neri Parenti se sert de cette « ressemblance » à grand renfort pour alimenter le genre comique de son *Paparazzi* (1998) (fig. 166, 167).

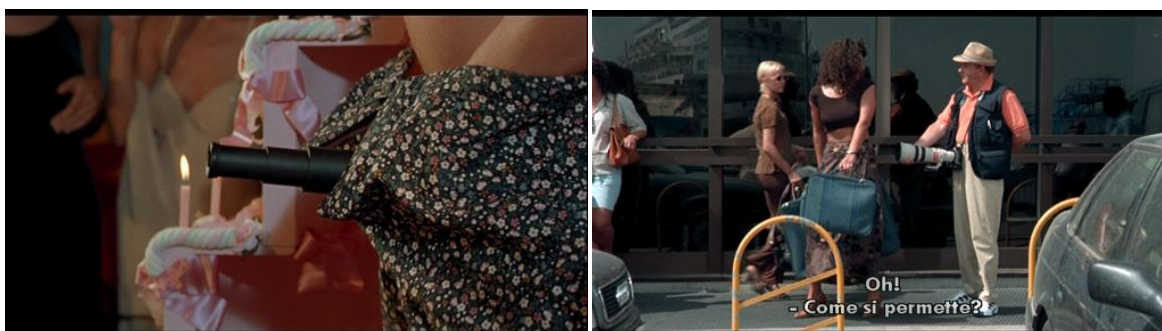


Fig. 166, 167. Captures d'écran. *Paparazzi*, Neri Parenti, 1998.

Dans le film d'Abascal aussi, la taille de l'appareil est difficilement dissociable du signe de virilité, comme en atteste la séquence du bar. Kevin (Kevin Gage), Wendell (Daniel Baldwin) et Leonard (Tom Hollander), les trois paparazzi, sont attablés et passent en revue leurs derniers exploits. Rex (Tom Sizemore), le chef de la bande, est un peu à l'écart et tente de séduire la femme qui a rejeté Leonard un peu plus tôt dans la scène. Wendell raconte avec emphase une de ses prestigieuses paparazzades : « Je l'ai chopée avec un 1000 mm à 110 mètres. Magnifique. »⁵⁹³. Le qualificatif « magnifique » ne concerne pas le sujet, mais la performance rendue possible grâce au téléobjectif de

⁵⁹³ « I picked her off with a thousand mil from 120 miles out. It was beautiful. »

1000 mm. De plus, Rex, qui est peu après célébré comme « le roi [pour] son cliché à 105 000 \$ de Clooney dans les bois »⁵⁹⁴, est celui qui parvient à séduire la fille. La performance photographique égale, sans équivoque, la performance virile. Enfin, une scène de *Delirious* (2006) fait de l'œil de l'appareil photo le maître de la scène et la métaphore de la puissance sexuelle du photographe.



Fig. 168, 169, 170, 171. Captures d'écran de *Delirious*, Tom DiCillo, 2006.

Dans cette scène, DiCillo souligne le rôle de l'appareil dans la mission du paparazzi et fait du dispositif photographique une sorte d'équivalence virile du photographe face au sujet. D'une part, un montage rapide vise à construire un suspense certain autour de l'acte photographique que de nombreux champs/contre-champs entre le photographe et son sujet alimentent. Visuellement, si le téléobjectif se situe d'abord au milieu des deux personnages principaux (fig. 168), il fini par occuper quasiment la moitié du cadre (fig. 169), accédant ainsi au rôle principal de la scène. De plus, vu de face ou de trois-quarts face, le téléobjectif prend l'allure d'un œil sombre et disproportionné. Mise en regard de l'œil du photographe qui semble alors bien petit (fig. 169), la lentille du téléobjectif apparaît comme un œil énorme et sans fond. La surface légèrement incurvée et circulaire de la lentille prend la forme d'un globe oculaire monstrueux. D'autre part, le parallèle entre le téléobjectif qui envahit l'espace du cadre et l'érection incontrôlée du sujet des suites de son

⁵⁹⁴ « The king [for] that 105 000 \$ shot of Clooney in the woods »

opération (fig.170-171) peut être envisagé comme la traduction d'un certain rapport de force entre les deux parties qui résulte de l'anthropomorphisme de la machine. Le téléobjectif est l'extension du corps – cette fois du pénis – d'un personnage paparazzi qui tente, avec les moyens qui sont les siens, de faire face à la puissance du sujet.

Par effet de « double métonymie », le téléobjectif tient lieu à la fois du dispositif photographique dans son intégralité et du photographe. Les caractéristiques anthropomorphiques du téléobjectif ont pour conséquence de développer l'imaginaire déjà très riche de la machine. Complexe à saisir parce que technique, l'appareil apparaît d'autant plus dangereux qu'il semble prendre vie tel un tiers personnage.



Fig. 172. « Anna Maria Caglio danse avec le paparazzi Tazio Secchiaroli dans une boîte de nuit près de Rome ». Photo non-datée de Velo Cioni. © Archivio Tazio Secchiaroli/David Secchiaroli.⁵⁹⁵

L'analyse d'une photographie présente dans l'ouvrage de Karen Pinkus renforce l'hypothèse d'un personnage indissociable de la machine. L'effet visuel provoqué par l'image en question entraîne une réflexion poétique sur la relation du photographe à la machine.⁵⁹⁶

“Pendant la chasse, il y a le temps du plaisir”, écrit Secchiaroli au dos de la photographie. Sur le plan de la composition, Caglio occupe le centre de l'image,

⁵⁹⁵ Photographie présentée et légendée dans Karen Pinkus, *op.cit.*, p.86.

⁵⁹⁶ Karen Pinkus. *The Montesi Scandal : The death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*. Chicago : The University of Chicago Press, 2003, p.86.

mais si l'on doit trouver un punctum (pour emprunter un terme de Roland Barthes) vers lequel l'œil est attiré, c'est le flash de Secchiaroli qui dépasse de son encombrant sac photo jeté sur son épaule. À cause du matériau réfléchissant du flash, comme s'il fonctionnait de manière permanente, même lorsque le photographe est en pause.⁵⁹⁷

Placé sur le tiers droit de l'image, le flash est mis en valeur par la composition du cadre mais aussi par sa propre matérialité (fig.172). Parce que le flash de l'appareil qui a pris la photographie vient frapper l'intérieur du flash de Secchiaroli, l'objet semble fonctionner par lui-même, devenant autonome, comme indépendant de la volonté du photographe. En même temps, l'objet peut aussi être compris comme une métaphore du photographe qui, même lorsqu'il est « en pause », est toujours en alerte.

2. « *Tu ne peux pas l'arrêter* »⁵⁹⁸

L'assimilation de l'individu à la machine photographique est perceptible dans une formule reprise par plusieurs critiques de cinéma, à propos du destin tragique de Jill (Brigitte Bardot) dans *Vie Privée* : « Jill, qui est montée sur un toit pour assister secrètement à la représentation de "Catherine", est aveuglée par un flash de photographe »⁵⁹⁹ ; « le flash d'un photographe la foudroie »⁶⁰⁰ ; « un flash de photographe lui fera perdre l'équilibre »⁶⁰¹. En évoquant le « flash du photographe », l'individu est assimilé au flash, ici meurtrier, de l'appareil photographique.

La fiction reprend cette assimilation pour faire du paparazzi un personnage mystérieux, puissant, mais aussi inquiétant, menaçant. Howard Franklin, dans *The Public Eye* (1993), propose une métaphore à peine voilée de l'homme-appareil photo. À la recherche du photographe, un tueur à gages pénètre et fouille l'appartement de Bernzy. Il entre dans la salle de bain ; il entrevoit une ombre derrière le rideau de douche (fig.173). Il l'ouvre brutalement, pour découvrir un appareil photographique monté sur un trépied (fig.174).

⁵⁹⁷ « "During the hunt, there is time for fun", Secchiaroli wrote on the back of a print. Compositionally, Caglio occupies the dead center of the image, but if there is any punctum (to borrow a term from Roland Barthes) to which the eye is drawn, it is Secchiaroli's flash that protrudes from his cumbersome camera bag slung over his shoulder. Because of the reflective material of the flash, as if it is working constantly, even while the photographer is on a break. »

⁵⁹⁸ « You can't turn it off » Réplique de Bernzy, dans *The Public Eye* (1993).

⁵⁹⁹ Samuel Lachize, « Vie privée (B.B. et la démystification...) », *L'Humanité*, 02/02/62

⁶⁰⁰ Georges Sadoul, « La chronique de Georges Sadoul », *Lettres Françaises*, 14/02/62

⁶⁰¹ Jeander, « Vie privée », *Libération*, 03/02/62



Fig. 173, 174. Captures d'écran. *The Public Eye*, Howard Franklin, 1993

Ironie de la situation, mais aussi manière de dire que l'appareil tient lieu du photographe tout en le rendant invincible, puisqu'il lui a permis de faire diversion pendant sa fuite. Hissé sur un trépied et recouvert du rideau noir, l'appareil photo est à taille humaine et prend la forme d'un monstre cyclope. Ce n'est plus une métaphore, mais une incarnation.

Dans la scène finale de *The Public Eye*, Bernzy sort de l'hôpital sous les hourras de la foule new-yorkaise. Il monte dans sa voiture avec son ami qui prend le volant. Mais alors qu'il s'apprête à démarrer, la radio se met en marche. Son ami lui demande comment on l'arrête. Berny lui répond, une note d'amertume dans la voix : « Tu ne peux pas l'arrêter ». La radio, qui relie le photographe à toutes les scènes de crime, est la machine qui lie le personnage à toutes images scandaleuses. Ce constat vient fait écho à ce que tente vainement d'expliquer Delmas à Moreau, dans *Deux hommes dans Manhattan*, qui voudrait ne pas voir ses photos compromettantes publiées : une fois lancée, « on ne peut plus arrêter la machine ».

Afin de comprendre ce qu'est l'animalité et comment la définir, il existe une thèse qui considère l'animal comme une machine. Dans un article intitulé « Oublier la frontière homme/animal », Dominique Lestel explique que :

Le succès de la thèse de l'animal machine est (...) fondamentalement métaphysique. Elle répond en effet très bien à une angoisse existentielle que nous ressentons face à l'animal, en nous permettant de croire à une explication simple de l'animal. La thèse de l'animal machine justifie plus simplement notre conviction que l'humain est ontologiquement différent, alors même que cette thèse reste assez inconsistante.⁶⁰²

⁶⁰² Dominique Lestel « Oublier la frontière homme/animal », *Le Carnet PSY* 9/2009 (n° 140), p. 26-28. Disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2009-9-page-26.htm. Consulté le 13/06/2012.

Cette analyse autorise l'hypothèse suivante : représenter le paparazzi comme un animal, voire comme une machine, est une manière de le présenter comme une entité « ontologiquement différente » de l'être humain qui le représente (le réalisateur) et/ou de celui qui l'observe dans la salle obscure (le spectateur). L'animalité est une manière de mettre le personnage à distance, de lui donner des caractéristiques avec lesquelles le spectateur, *a priori*, n'a pas envie de s'identifier (la violence, la saleté). Assimiler le photographe à la machine est une façon encore plus radicale d'exclure le personnage du groupe, de le placer à la marge.

Cette seconde partie de notre étude a permis de montrer les moyens employés par la fiction pour faire du paparazzi un personnage indésirable. Les rapports de sexe excluent toute séduction possible de la part du personnage et la fiction utilise les outils narratifs et visuels qui lui sont propres pour dévaloriser le personnage. C'est une véritable caricature du photographe paparazzi qui se dessine : intrus, malade, animal et même transformé en machine, la fiction malmène le personnage et développe un imaginaire péjoratif.

Que la fiction fasse du paparazzi un personnage inadapté est, en soi, assez ironique et paradoxal. En effet, si la connivence entre le développement de la pratique paparazzi et l'engouement croissant pour la célébrité ne permet pas d'attribuer la maternité à l'un ou à l'autre phénomène, il est autorisé de penser que le paparazzi est sans doute le photographe qui a su le mieux s'adapter à l'air du temps. Déjà en 1933, le personnage de Danny Kean affirmait avec aplomb, dans *Picture Snatcher* : « C'est un métier d'avenir comme un autre »⁶⁰³. En 1998, dans *Paparazzi* de Berbérien, Michel explique à Nicole : « Magma, ça marche plus parce que les photos de mode, les niaiseries organisées autour d'une piscine ça marche plus, parce que les gens ils veulent du vrai, la vie, quoi. » Et pourtant, dans la fiction, le personnage du paparazzi est bien celui qui ne parvient pas à s'intégrer. Que comprendre de cet écart entre la réalité pragmatique de la profession qui fait du paparazzi un acteur central de la pratique photographique contemporaine et ces représentations fictionnelles qui font du paparazzi un individu paria, dysfonctionnel, malade ? Notre hypothèse serait qu'en malmenant le photographe paparazzi, la fiction traduit un malaise bien réel d'une société qui voit ses valeurs (l'argent, la tromperie, les faiblesses du corps et de l'esprit en général) exposées, mises en lumière par des images absolument lisibles et disponibles par le plus grand nombre. En s'attaquant aux petites mains, aux exécutants, la

⁶⁰³ « It's a job on the open up just the same ».

fiction trouve un commode bouc émissaire. Romain Bolzinger, le réalisateur du documentaire *Spécial Investigation. Paparazzi : les méthodes choc*⁶⁰⁴, met le doigt, en aparté (son interview n'est pas diffusée à la suite du documentaire mais par ailleurs, sur Internet), sur un état de fait : « le paparazzi, c'est l'arbre qui cache la forêt⁶⁰⁵. » Derrière (au-dessus ?) lui se trouvent de puissantes industries (médiatiques, culturelles), qui tirent les ficelles et distribuent soigneusement les cartes de ce jeu de rôles. En ce sens, les partis-pris scénaristiques de la série *Dirt* viennent complexifier un ensemble de représentations qui tendait à désigner le paparazzi comme la source première de tous les maux (*Paparazzi* d'Alain Berbérien, *Paparazzi* de Paul Abascal, *Delirious*). Si Don est effectivement rejeté à la marge par sa maladie, le personnage machiavélique et coupable de la série est indubitablement celui de la rédactrice en chef du magazine, Lucy Spiller. Les faits attribués aux deux personnages qui constituent le couple d'acteurs célèbres de la série, Julia Mallory (Laura Allen) et Holt McLaren, posent la question du statut du paparazzi dans une mascarade dont il sont, *de facto*, partie intégrante. À la fois acteur de la construction de l'image de la star mais aussi sa plus grande menace, nous allons voir dans quelle mesure le sujet photographique du paparazzi conditionne l'existence du personnage.

⁶⁰⁴ *Spécial Investigation. Paparazzi : les méthodes choc*. 10 novembre 2009, Canal +. Présentée par Stéphane Haumant, réalisé par Romain Bolzinger.

⁶⁰⁵ *DailyMotion*. « Les méthodes chocs des paparazzi » Interview de Romain Bolzinger, réalisateur de l'émission *Spécial Investigation*. Disponible (en ligne) sur http://www.dailymotion.com/video/xb3d39_les-methodes-choc-des-paparazzi-itw_news?fb=735. Consulté le 23/05/12.

Partie III

**Pour un usage du personnage dans
la fiction. Démultiplier la visibilité
du sujet à l'écran : dépendance et
rapports de force.**

Analyser le personnage du paparazzi entraîne un questionnement sur les éléments qui composent son univers fictionnel. Parmi ces éléments, deux incontournables : l'appareil photo et son sujet. Nous avons d'abord vu que ce premier élément, l'appareil photo, désigne le personnage du photographe, et que certains types d'appareils et de pratiques permettent l'identification et la reconnaissance du photographe paparazzi. Au-delà de ces signes, la seconde partie de notre étude a tenté de souligner le rôle de la machine dans la dynamique de dénigrement du personnage instauré par la fiction. L'analyse spécifique du personnage nous a renvoyé à celle de la machine, comme elle a également commencé de soulever, à plusieurs reprises, la question du sujet photographique du paparazzi. La présente analyse propose d'interroger la place et le rôle du personnage paparazzi dans la diégèse par le biais de l'étude de son sujet photographique : l'individu célèbre. En quelle mesure l'analyse du personnage sujet du paparazzi permet-elle de comprendre les enjeux du personnage paparazzi à l'écran ? Qu'apprend-on du phénomène de la célébrité à travers le personnage photographe ? Quels sont les enjeux, cinématographiquement, d'un tel face à face ? Que dit-il de la place de chacun dans la fiction ? La fiction fait-elle du paparazzi un sujet de cinéma ? Notre hypothèse est que la fiction utilise le personnage paparazzi, entre autres, non pas *comme* sujet mais *au* sujet de la célébrité.

Des années 1960 aux années 1990, nous observons que la fiction attribue des rôles très variables au personnage paparazzi – rôle principal, secondaire, figurant, héros ou méchant. Une analyse chronologique de la place du personnage paparazzi dans la diégèse en regard de la représentation de son sujet photographique permet d'interroger les rapports de force qui régissent les deux parties d'un phénomène social parmi les plus importants du xx^{ème} siècle, le culte de la célébrité. Le chapitre 6 interroge le rôle du personnage photographe dans la vie professionnelle de la star de cinéma des années 1960. À la fois collaborateur de la construction de l'image de la star, il est aussi sa plus grande menace. Qu'indique le personnage paparazzi de la célébrité du sujet ? Quelle est la nature et comment la fiction traduit-elle la tension qui se joue entre les deux parties ? Que dire du rôle du personnage paparazzi dans le processus de « célébration » de la star ? Notre chapitre 7 interroge ensuite la manière dont la fiction traduit l'évolution des rapports entre les paparazzi et leur sujet, notamment à travers l'analyse du regard du paparazzi sur la célébrité. À partir de la fin des années 1990, les films de notre *corpus* prennent le paparazzi

comme sujet principal du récit et lui octroient, *de facto*, un nouveau pouvoir sur le récit. La négociation avec le personnage paparazzi devient incontournable alors que sa présence se fait plus oppressante. Le paparazzi s’empare visuellement du sujet, l’encadre et l’enferme. Que de l’évolution des rapports entre les célébrités et les paparazzi ? Qu’apporte l’étude du regard du photographe sur le sujet ? L’analyse d’un sujet favori du personnage paparazzi, la blonde plantureuse, à travers l’objectif du paparazzi indique-t-elle une évolution du regard du paparazzi ? De la négociation à l’occupation généralisée de l’espace par le paparazzi, la fiction traduit la lutte de pouvoir entre les photographes et les célébrités. Enfin, l’objectif de notre chapitre 8 sera de montrer que progressivement, la violence des rapports entre les photographes et les célébrités se radicalisent et esquissent un combat à mort. Selon quelles modalités l’espace public apparaît-il comme un champ de bataille ? Que dire de cette radicalisation de la violence ? Quelle issue la fiction donne-t-elle à cette confrontation ?

Notre seconde partie s’attachait à démontrer comment le personnage du paparazzi était dénigré dans la fiction. La présente entend démontrer que ce dénigrement est le symptôme d’une situation de rapports de pouvoir entre le paparazzi et son sujet ; que la fiction utilise cette dépendance respective des paparazzi et des célébrités pour créer une tension dans le récit et figurer le destin tragique du paparazzi dans une lutte pour la visibilité.

CHAPITRE 6 : UNE RELATION AMBIVALENTE. LE PAPARAZZI COMME COLLABORATEUR ET MENACE DE LA STAR.

« *She is a princess, she is fair game !* »⁶⁰⁶

Le personnage d'Irving dans Roman Holliday

En 1960, le huitième film de Federico Fellini, *La Dolce Vita*, sort sur les écrans, avec Anita Ekberg pour interpréter le rôle de Sylvia, une actrice de cinéma américaine. Deux ans plus tard, Louis Malle sort *Vie Privée*, également son huitième film, avec Brigitte Bardot en tête d'affiche pour interpréter Jill, une actrice de cinéma française victime de son succès fulgurant. Dans ces deux films de fiction, retenus par l'Histoire du cinéma comme des « classiques »⁶⁰⁷, Ekberg et Bardot, deux stars du cinéma au firmament de leur célébrité à l'époque de la sortie des films, interprètent des personnages de stars. Dans les deux cas, la fiction entoure ces deux personnages, interprétés par des monstres sacrés, de personnages photographes, dont le rôle est endossé par des acteurs inconnus. Que dire de ces faces à face ? Que révèle la présence du photographe du travail de la star ? De quels types de rapports de force parle-t-on ?

Cette analyse entend montrer que le personnage photographe fait partie intégrante d'une représentation plus générale du phénomène de la célébrité. Après avoir envisagé le personnage photographe comme un acteur de la construction de l'image de la star, nous tenterons de voir comment le personnage provoque une fissure dans cette image. À terme, nous interrogerons le rôle de ce personnage preneur d'images, entre célébration et perturbation de la star. *La Dolce Vita* et *Vie privée* sont les seuls films de notre corpus principal dans lesquels le sujet du personnage photographe est interprété par une star de cinéma⁶⁰⁸. Nous concentrer sur ces deux représentations permet d'interroger la relation

⁶⁰⁶ « C'est une princesse, on a le droit ! »

⁶⁰⁷ *La Dolce Vita* a obtenu la Palme d'Or au festival de Cannes 1960 et *Vie privée* est considéré comme le film d'auteur de Brigitte Bardot, grâce à l'appartenance de Louis Malle à La Nouvelle Vague française.

⁶⁰⁸ Nous observons aussi dans *Notting Hill* (Roger Mitchell, 1999) un personnage de star interprété par une star de cinéma (Julia Roberts). Toutefois, les paparazzi ne font qu'une apparition fugace – celle à laquelle nous avons fait référence précédemment – c'est pourquoi nous ne nous attarderons pas davantage sur cette occurrence.

entre le paparazzi et son sujet et d'analyser les enjeux de la mise en abîme de la star de cinéma dans le récit cinématographique.

A/ Face à la star

Dans le film de Fellini, le photographe apparaît sous trois formes différentes : celle, singulière, du personnage de Paparazzo (Walter Santesso) ; celle, plurielle, composée de Paparazzo et trois de ces collègues non-nommés ; celle, massive, de la foule photographiante anonyme composée de plusieurs types de photographes (chapitre 2). Nous retrouvons à peu près le même schéma dans *Vie privée*, de Louis Malle : Alain (Antoine Roblot) est le photographe principal du film, mais il est régulièrement accompagné d'acolytes. Qu'indiquent ces différentes représentations du photographe et que disent-elles de la célébrité des sujets photographiques ? Quel rapport les personnages photographes établissent-ils avec les autres personnages, et notamment avec la célébrité ?

Dans *La Dolce Vita* (1960), Paparazzo est présent dans la majeure partie du film, et dans cinq des huit séquences consacrées au personnage de Sylvia. Pourtant, nous ne savons pas grand chose de ce personnage qui ne s'adresse presque jamais aux autres personnages (jamais il ne s'adresse à Sylvia) sans avoir son regard rivé sur le viseur de son appareil. Seule la mise en scène de sa relation avec le journaliste Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) permet de prendre la mesure de l'évolution du personnage. Alain, dans *Vie privée*, est moins présent à l'écran que Paparazzo dans *La Dolce Vita*. Cependant il entretient une véritable relation avec le personnage de Jill. Établir la psychologie de ces deux personnages photographes permettra, à l'issue de ce chapitre, de comprendre leur rôle vis-à-vis de leur sujet à l'écran.

a. Le photographe comme signe de la célébrité

1. Une célébrité graduée

La seconde séquence de *La Dolce Vita* montre Paparazzo photographiant seul les membres d'une famille royale. Ce sont les échanges entre le journaliste Marcello, un serveur, le chef de rang et un ami qui renseignent le spectateur, non sans ironie, sur la raison de la présence du photographe Paparazzo : le journaliste écrit un article sur des « princes », sur ce qu'ils mangent et boivent, et le photographe l'accompagne. Les membres de la famille royale ne semblent pas provoquer l'effervescence et les acteurs qui

les interprètent ne sont pas crédités au générique. C'est uniquement parce que Marcello demande, à l'issue de leur conversation, s'il est autorisé à prendre une photographie, que la présence du photographe est rendue légitime dans les plans qui suivent. En outre, le chef de rang ne lui ayant pas accordé l'autorisation de prendre des photographies, la présence du photographe est d'emblée décrite comme subversive. Cette scène montre Paparazzo face à un sujet dont la célébrité – et donc l'intérêt – est mise en question par la mise en scène de Fellini.

Dans la séquence suivante, Paparazzo est cette fois accompagné de trois acolytes. Il poursuit Maddalena (Anouk Aimée) tandis qu'elle sort sur la Via Veneto accompagné de Marcello (Marcello Mastroianni). Alors que celle-ci se plaint du ballet incessant de Paparazzo et ses trois complices (« c'est pareil tous les soirs. Ils n'en n'ont pas marre ? »), Marcello lui rétorque : « Vous devriez y être habituée. Vous êtes un personnage ». Les séquences suivantes nous apprennent qu'elle « est si riche qu'elle peut tomber, car elle se relèvera toujours », « qu'elle a plus d'argent qu'Onassis ». Ces répliques étant les seules qui permettent de connaître l'origine de ce « personnage », le statut social – la richesse – apparaît comme un critère de valeur pour les photographes. À l'écran, nous constatons que l'argent, la célébrité et le pouvoir sont trois critères inter-dépendants qui s'entremêlent à l'endroit du sujet du paparazzi et permettent de donner les paramètres de sa visibilité.

Enfin, dans la séquence de l'aéroport, Paparazzo est noyé dans la foule de photographes et de cameramen qui couvre l'arrivée de l'actrice américaine Sylvia, à l'aéroport. Jusqu'à ce qu'un commentateur évoque le statut de « vedette » de Sylvia, quatre minutes après que les photographes commencent de s'empresse autour de l'actrice, aucun dialogue ne fait référence ni n'explique la présence de cette masse filmante et photographiante, comme si la seule présence d'Ekberg pour incarner ce personnage suffisait à le rendre digne d'intérêt pour les photographes. Aussi la célébrité de l'actrice semble-t-elle proportionnelle au nombre de photographes qui l'accueillent avec ferveur.

Nous observons le même type de dispositif de gradation de la célébrité du sujet en fonction du nombre de photographes qui l'entourent dans le film de Louis Malle. Dans la première partie du film, bien qu'Alain (Antoine Roblot) se présente d'abord seul devant la star dans son appartement, ce sont rapidement des dizaines de personnages qui entourent sa propriété. De la même manière, dans la partie du film qui se déroule à Spoleto, même si le photographe se présente d'abord individuellement, il est rapidement rejoint par ses « amis », envahissant l'espace de Jill – l'appartement lorsqu'ils sont tolérés, les toits

alentours lorsqu'ils ne le sont plus. Par conséquent, nous observons à l'écran un effet combiné de double-gradation, à la fois du nombre de photographes et de la célébrité du sujet. De plus, chez Fellini qui montre différents types de sujet, la charge de célébrité du personnage semble renforcée par la célébrité de l'actrice qui l'interprète. Du personnage non-identifié que Papparazzo photographie dans la première scène à l'étude à Anouk Aimée puis à Anita Ekberg, Fellini procède clairement à une surenchère dans la représentation de la célébrité du sujet du photographe, dont le nombre de photographes est un signe. De là, le nombre de photographes grandit en fonction de l'importance de la célébrité du sujet photographique (celle du personnage et de l'actrice). Enfin, nous remarquons que plus les personnages photographes sont nombreux, moins la fiction prend la peine d'explicitier l'intérêt de photographier les sujets. Les deux éléments semblent donc se répondre l'un l'autre : plus le sujet est célèbre, plus il est entouré de photographes ; plus il y a de photographes autour du sujet, plus le sujet est perçu comme célèbre⁶⁰⁹. Des représentations plus récentes, comme *Notting Hill* (Roger Mitchell, 1999), utilisent à plein ce double-effet. Le nombre de paparazzi amassé à la porte du personnage du libraire William Thacker (Hugh Grant) est proportionnel à la célébrité d'Anna Scott (Julia Roberts) qui se trouve dans son lit à ce moment-là. Cette représentation de la masse photographiante renforce à la fois la célébrité du personnage, mais est rendu d'autant plus crédible que le spectateur sait combien Julia Roberts est connu *en réalité*. C'est parce que l'actrice est véritablement une star dans la société qui reçoit le film que son personnage est perçu comme encore plus authentique ; nous aurons l'occasion de revenir sur cet effet d'authenticité de la star.

2. « Vous devriez y être habituée, vous êtes un personnage »

L'évocation du « personnage » dans la réplique de Marcello face à Maddalena dans *La Dolce Vita* mérite que l'on y revienne. En 1960, Anouk Aimée est relativement connue dans la mesure où elle tient le premier rôle féminin dans *Pot-Bouille* (Julien Duvivier, 1957), et l'un des rôles-titres dans *Les dragueurs* (Jean-Pierre Mocky, 1959). Si elle n'a sans doute pas une *persona* assez puissante pour être considérée comme une star, l'actrice est suffisamment connue pour être re-connue par le spectateur de *La Dolce Vita*. La réplique de Marcello sur le statut de « personnage » de Maddalena indique le lien que

⁶⁰⁹ Une émission traite du phénomène de multiplication des paparazzi autour de Pippa Middleton, sœur cadette de Kate Middleton, épouse du Prince William d'Angleterre. Un paparazzi britannique de 23 ans (il fait ce métier depuis 6 ans) explique que le nombre de paparazzi amassé en face du lieu où Pippa avait l'habitude de prendre son café le matin est passé de 3 à 30 durant la semaine qui a suivi le mariage de sa sœur. *Accès privé*, « Comment les paparazzi ont ruiné la vie de Pippa Middleton », M6, 21/07/12.

Fellini établit entre les photographes, la célébrité et la fiction. Dans cette scène, le réalisateur justifie la présence des preneurs de vue, qu'ils soient photographes ou cinéastes, par le statut du sujet. En d'autres termes, en disant de Maddalena qu'elle est un « personnage », Fellini justifie *de facto* l'existence de son film, le regard qu'il porte sur ses acteurs. Louis Malle, lors d'un entretien, dit la même chose de Brigitte Bardot pour justifier *Vie privée* : « ce qui m'intéresse dans ce film, c'est que je crois, je suis sûr même, que Brigitte Bardot est un personnage »⁶¹⁰. La réplique du réalisateur italien et ce commentaire de Malle font écho au processus de sélection de Fellini lors de ses castings, au cours desquels le réalisateurs cherchait avant tout des « gueules », des « personnages » qui valaient la peine d'être observés puis capturés par la caméra⁶¹¹. De la même manière que Fellini pensait que certains individus portaient en eux une charge fictionnelle méritant d'être filmée, Marcello rend légitime la présence des photographes par le statut de « personnage » de Maddalena. Comme nous le verrons par la suite, Fellini ne manque pas de se projeter dans ces opérateurs de visibilité.

Par ailleurs, l'évocation du « personnage » comme critère de représentation ouvre une réflexion sur l'identité. Dans une approche psychologique, André Maurois définit le personnage comme « l'homme que les autres imaginent que nous sommes, ou avons été. Il peut être multiple »⁶¹². Le personnage peut donc être envisagé comme une entité complexe d'images. Ces images sont autant de différentes facettes de son identité que la star s'attache à construire, et qui sont, comme l'analyse P. David Marshall, le signe d'un pouvoir : « Le pouvoir de la célébrité [...] est de représenter la construction active de l'identité dans le monde social »⁶¹³. Lorsque une star incarne son propre rôle, quel personnage joue-t-elle, quelle image donne-t-elle ou construit-elle ? Face à un preneur d'images, quelle part de son identité dévoile-t-elle ? Le cas de la star interprétant un personnage star soulève les enjeux de l'identité et de l'individualité liés à la construction de l'image et de la célébrité.

⁶¹⁰ Entretien de Louis Malle dans *Les Lettres Françaises*, 6/02/62.

⁶¹¹ Italo Moscati revient sur le fameux processus de sélection de Fellini dans son documentaire *Via Venetto* (2006).

⁶¹² Phrase de référence proposée par le dictionnaire Le Petit Robert 2012 pour la notice « Personnage ».

⁶¹³ « The power of the celebrity [...] is to represent the active construction of identity in the social world » David P. Marshall, *Celebrity and Power: Fame and Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, 1997. p.IX

b. Amis ?

Dans *La Dolce Vita* et *Vie Privée*, ni Alain, ni Paparazzo ne tient un rôle principal dans le film. Paparazzo est interprété par Walter Santesso, acteur italien qui enchaîne les petits rôles avant *La Dolce Vita* et qui s'arrête de tourner à la fin des années 1960. Par ailleurs, il reprend le rôle après que Tazio Secchiaroli et Quinto Felice l'ont refusé. Alain est interprété par Antoine Roblot, acteur français qui a déjà travaillé avec Louis Malle sur le film *Zazie dans le métro*, mais dont la carrière s'arrête ici. Le choix de ces acteurs pour interpréter Alain et Paparazzo ne met pas en valeur ces personnages, surtout face à des actrices comme Ekberg et Bardot. Pour autant, ils sont tous deux importants dans les récits respectifs car ils révèlent quelque chose du phénomène de la célébrité dont traitent ces deux films, pour partie ou intégralement. En analysant le rapport de ces personnages à ceux qui les entourent dans la diégèse, nous allons tenter de voir le rôle la fiction leur attribue vis-à-vis de leur sujet cinématographique.

1. Paparazzo

Dans le récit comme dans la mise en scène, Paparazzo est d'abord présenté comme l'ami du journaliste Marcello. La mise en scène spectaculaire de l'entrée en scène de Marcello et Paparazzo annonce le duo comme un élément important du film. Non seulement les personnages sont dans un hélicoptère, mais cet hélicoptère transporte une statue de Jésus, renforçant le spectaculaire de scène. Le moyen de transport est ici à la fois une attraction et un alibi pour exhiber les possibilités du dispositif cinématographique. Le spectateur découvre, grâce à lui, Rome en pleine mutation. La volte-face qu'effectue l'engin pour finalement offrir au public les visages des deux acteurs relève du levé de rideau théâtral. Tout dans cette entrée en scène semble dire que le photographe et le journaliste forment une équipe sensationnelle et entretiennent des rapports privilégiés.

Plus tard dans le récit, lorsque Marcello passe la soirée avec son père de passage en ville, Paparazzo est convié à ce moment d'intimité du personnage principal, attestant ainsi du lien qui unit le journaliste et le photographe. Paparazzo est présent dans la grande majorité des séquences qui précèdent mais toujours dans une sorte de demi-teinte (il n'a aucune réplique). Aussi, le spectateur se surprend-il à espérer en apprendre davantage sur ce personnage. Pourtant, cette séquence du café théâtre, qui montre les trois personnages attablés et s'attarde sur leurs échanges, renforce en fait le peu de présence et le peu de personnalité de Paparazzo. En effet, la seule véritable réplique de Paparazzo consiste à

répondre à une question sur les origines de son père (« c'est un truand, il passe son temps à embêter ma sœur et ma mère »), sur quoi Marcello s'empresse de préciser à son père que ce qu'il raconte est faux. Dans la suite de la séquence et du film, s'il est physiquement présent, il ne prend plus part aux discussions. En d'autres termes, la seule et unique fois où le personnage a la parole dans le film, elle est aussitôt dénigrée.

Enfin, la dernière séquence dans laquelle Papparazzo intervient contraste radicalement avec les modalités de son entrée en scène. Là où la première séquence le place sur le même plan que Marcello et si la suite du film établit une certaine complicité entre les deux personnages, le photographe apparaît cette fois-ci indépendamment de Marcello, physiquement et idéologiquement. Lorsque le journaliste va à la rencontre de la femme de Steiner (Alan Cuny) qui vient de se suicider, Papparazzo et ses collègues photographes se ruent sur la femme éplorée sans montrer la moindre compassion. Malgré les demandes répétées de Marcello, Papparazzo continue de prendre des photos. Lorsque le journaliste et l'inspecteur parviennent à arracher la veuve des griffes des photographes et quittent la scène, Papparazzo demeure seul sur place. Le lien d'amitié qui unissait le journaliste et le photographe est rompu. Marcello se tourne désespérément vers l'humain en restant avec la femme en détresse tandis que Papparazzo prend, nous l'avons vu précédemment, le parti de la machine.

La foule d'individus, et en particulier de personnages photographes, qui entoure constamment Papparazzo est aussi remarquable que la distance que le personnage installe entre lui et les autres. Jamais le personnage n'est représenté sociabilisant. La relation amicale qu'il entretient avec Marcello dans la majeure partie du film s'étiolle pour se terminer en une co-présence à l'écran qui souligne d'autant le tournant qu'a pris leur relation. N'adressant jamais un mot à Sylvia, le personnage de Papparazzo est plus que jamais réduit à sa fonction de photographe.

2. Alain

Dans *Vie privée*, le statut du photographe vis-à-vis de la star est relativement ambigu. Bien que son entrée en scène le dépeigne comme un individu malveillant voire pervers envers Jill, sa seconde apparition le présente au contraire comme un homme charmant et attentionné.

Lorsqu'Alain se présente pour la première fois devant Jill, son comportement déclenche la colère de la star.



Fig. 175, 176, 177, 178. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962

Habillés en costume et cravate (fig.175), le photographe fait partie d'un groupe dont la présence dans l'appartement de Jill est autorisée (personne ne les arrête ou les empêche d'approcher). Les modalités de cette représentation du personnage photographe indique plusieurs éléments liés à l'acte photographique. D'une part, le fait qu'il entre en scène accompagné de trois autres hommes, scrutant Jill fixement, souligne le caractère masculin du regard braqué sur elle. D'autre part, la mise en scène présente le photographe comme une sorte de vautour qui ne montre aucun scrupule à s'acharner sur un corps déjà faible (le spectateur comprend dans les plans qui précèdent que l'actrice a pris des somnifères). Le regard perçant ou appareillé, le photographe ne perd rien du désarroi de l'actrice (fig.176, 177, 178), que Malle retranscrit simultanément. Il est un individu sans cœur face à un sujet en détresse.

En revanche, la seconde apparition du photographe se joue sur un mode tout à fait différent. Agréablement surpris de retrouver la star « par hasard », à Spoleto, le photographe se montre tout à fait cordial et amical. Jill le qualifie de « copain », et Alain lui dit qu'elle « a l'air de [sa] petite sœur avec ce chapeau de paille » (fig.179).



Fig. 179. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962

Ce changement radical dans la relation de la star au photographe peut vouloir dire qu'au fond, tout dépend des circonstances et de l'état d'esprit de la star. La mise en scène de la première apparition du photographe fait du personnage un individu qui savoure la souffrance de la star. Dans la présente scène, au contraire, la star est décontractée, « presque heureuse » comme elle le dit elle-même. Aussi le personnage photographe est-il représenté comme un individu agréable et dont la présence est appréciée par la star. Elle aborde le photographe comme une vieille connaissance et non pas comme l'homme qu'elle a expulsé de chez elle à hauts cris dans la première partie du film. La manière qu'a le photographe de se diriger vers la star témoigne d'une exagération caractéristique d'une relation incertaine. Juché sur des chaises pliantes telle une sorte d'autruche, Alain rejoint la star à grande enjambées, en équilibre instable (fig.180), en déclamant de manière un peu solennelle : « Mais je rêve ! Voici la divine enfant... Jouez hautbois, résonnez musettes ! ». Le photographe semble mettre en scène leur amitié, et la star y répond volontiers (fig.181).



Fig. 180, 181. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962

Les deux parties entretiennent ensuite une relation privilégiée, jusqu'à ce que le photographe, mécontent d'avoir été évincé de l'entourage de Jill sur la demande de Fabio (Mastroianni), ne provoque la chute de l'actrice d'un éclair de flash. La manière dont la Malle insiste sur les appareils photos autour du cou du photographe (fig.182, 183) lors de leurs retrouvailles, en les plaçant au centre de l'image, peut être interprétée comme une annonce du drame à venir, rappelant que le personnage photographe, avant d'être un individu ou « un ami », est bien un faiseur d'images.



Fig. 182, 183. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962

L'ambivalence de la relation entre les personnages Jill et Alain fait peut-être écho à la difficulté qu'a eu Bardot de garder des amis fidèles, face aux leurre de la célébrité. L'actrice s'est beaucoup plainte, dans ses mémoires, des trahisons de ses proches, dont celle d'Alain Carré, son secrétaire jusqu'en 1960, qui vendit ses Mémoires au journal *France-Dimanche* pour 50 millions d'anciens francs⁶¹⁴. Il y a peu à parier que le photographe de *Vie privée* ait d'avantage en commun que le nom avec l'ancien secrétaire de Bardot. En revanche, il est probable que l'ambiguïté de la relation entre la star et le photographe, tantôt amis, tantôt ennemis, renvoie au rapport équivoque de l'actrice avec la presse⁶¹⁵. Tandis que lors de leur première rencontre, Jill jette le photographe hors de chez elle à grands fracas, elle objecte ensuite à la décision de Fabio qu'« Alain fait son métier et qu'on ne peut pas lui en vouloir pour ça ». George Sadoul file une métaphore qui renvoie la relation de la star au photographe à une histoire tragique de la mythologie allemande :

⁶¹⁴ À ce sujet, voir *Initiales B.B.*, *op.cit...* p.266-267 et Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système français*, *op.cit.*, p.97.

⁶¹⁵ Le documentaire *Paparazzi* de Jacques Rozier (1963), et en particulier les deux dernières minutes d'un montage alterné entre les tentatives vaines des paparazzi et toutes les photographies parues dans la presse, souligne l'ambiguïté de l'image autorisée.

« Ce Faust à la blonde chevelure de Marguerite, ne peut se passer de ce Méphistophélès qui lui apporte la gloire et une apparente puissance. Et bientôt la mort. »⁶¹⁶ La star a besoin des flashes des appareils des photographes et en use jusqu'à s'y brûler.

Dans deux films qui précèdent *Vie privée*, *Roman Holiday* (1951) et *Deux hommes dans Manhattan* (1959), le personnage du photographe choisi de se débarrasser des images compromettantes plutôt que d'en tirer profit au détriment du sujet. Le photographe n'est pas l'ennemi que l'on découvrira dans la grande majorité des fictions à la suite de *Vie Privée*. Bien que le rapport des deux personnages photographe à la star ne soit pas le même – Paparazzo n'échange jamais avec Sylvia alors qu'Alain et Jill sont, pour un temps, amis – la manière dont la fiction fait évoluer le personnage paparazzi dans son rapport à autrui le dépeint comme un faux ami, un individu dénué de sentiments et qui privilégie l'acte photographique au lien humain. Si ce constat va dans le sens de ce que nous avons observé dans notre seconde partie, il permet également de percevoir les enjeux paradoxaux du personnage photographe à l'écran. Apprécié lorsqu'il est attendu ou qu'il serve la cause de la star, définitivement déprécié lorsqu'il va à l'encontre de sa volonté, l'ambivalence de cette représentation se déplace sur celle de la star. Nous reviendrons à la fin de notre chapitre sur la manière dont, en fonction des circonstances, le voleur d'image sert une cause ou une autre, permettant la célébration ou la dévalorisation de la star. Pour l'heure, nous proposons d'analyser la manière dont la fiction présente le personnage photographe comme un acteur du monde professionnel de la star. Fidèles aux rendez-vous publics ou semi-privés que la star met en place pour alimenter sa célébrité, le personnage photographe participe de la construction d'une image de la star.

B/ Construction d'une image

Dans *La Dolce Vita*, Fellini utilise le personnage de Sylvia pour dépeindre, en quelque sorte, ce qu'implique être une star de cinéma telle qu'Anita Ekberg. Le personnage de Sylvia/Anita Ekberg apparaît dans huit séquences du film, entre le 20^{ème} et la 52^{ème} minute du film. Au fil de ces séquences, nous observons une avancée chronologique qui pourrait correspondre, à quelques ellipses près, à un cycle dans une vie de star, une journée de star. Au regard de la lumière et des décors, il est autorisé de supposer que Sylvia arrive à l'aéroport en fin de matinée, donne la conférence dans le

⁶¹⁶ Georges Sadoul, « La chronique de Georges Sadoul », *Les Lettres Françaises*, 14/02/1962.

salon de réception en début d'après-midi, se rend en visite à la Basilique Saint Pierre quelques heures plus tard, danse avec ses amis après diner, quitte les lieux avec Marcello en fin de soirée, se promène dans la campagne et les rues de Rome au cœur de la nuit, rentre à son hôtel au petit matin. Le cycle que le réalisateur fait vivre à son personnage souligne la façon dont la star, qu'elle soit officiellement « au travail » ou dans son temps privé, n'échappe pas aux regards. Ces huit séquences sont également occupées par Marcello, et cinq d'entre elles le sont également par les personnages photographes.

Dans la préface de son ouvrage sur la célébrité et le pouvoir, P. David Marshall explique que la négociation constante de la star entre la construction culturelle et l'authentique être humain est la preuve « qu'un véritable individu est hébergé dans le signe de la construction »⁶¹⁷. Représenter des photographes paparazzi face à une star à l'écran est une manière de donner corps à la tension dynamique qui habite la représentation de la star, entre authenticité et construction. À travers notre analyse, nous allons tenter de voir à quel visage de la star les personnages photographes accèdent et ce que leur présence indique de la construction de l'image de la star en 1960. À terme, l'objectif est d'interroger la manière dont la fiction utilise le personnage photographe pour traduire l'évolution de la star dans l'espace public et l'espace privé, mais aussi en quelle mesure il participe à une certaine célébration de l'actrice star.

a. L'image publique : un travail

Au cours de cette journée, une partie du temps de l'actrice est officiellement consacrée à la construction de son image de star. Pour se faire, des rendez-vous sont pris avec les acteurs de l'industrie médiatique et culturelle : Toto Scalise (Carlo Di Maggio), le producteur de son prochain film, les journalistes, les commentateurs de télévisions et de radio, les photographes. Cette organisation induit que la star a un emploi du temps à respecter afin d'obéir aux obligations de son « travail ». Parce que ces obligations semblent souvent futiles (répondre à des interviews, offrir son image aux photographes, etc.), la notion du « travail » de la star, comme l'indique Patrick McDonald, reprenant une expression de Leo Lowenthal, est souvent perçu comme un « loisir organisé »⁶¹⁸. Les deux

⁶¹⁷ « That a "real" person is housed in the sign of construction ». P. David Marshall, *Celebrity and Power : Fame and Contemporary Culture*, op.cit., p. IX.

⁶¹⁸ Leo Lowenthal, « The triumph of mass idols », p.121, cité par Patrick McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars » in Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*. Paris : L'Harmattan, 2004. p.136.

séquences qui soulignent ce travail particulier de la star, celle de l'aéroport et celle de la conférence, illustrent le goût doux-amer que prend ce loisir. La présence des personnages photographes, face à la star, est à son comble.

1. Offrir et contrôler

Dans son ouvrage sur les stars, Dyer remarque que :

Parce que les stars existent dans le monde, indépendamment de leurs apparitions fictives à l'écran, il est possible de croire (avec des idées comme « le gros plan révélateur de l'âme ») qu'elles sont plus réelles que les personnages de fiction. C'est ce qui empêche de voir qu'une star est une image produite, une personnalité construite au même titre que celle d'un « personnage ». Ainsi il est plus difficile de rejeter les valeurs incarnées par une star comme « impossible » ou « fausse », car l'existence même de la star est garante des valeurs qu'elle incarne.⁶¹⁹

Si la star est une « image produite, une personnalité construite au même titre que celle d'un "personnage" », qu'advient-il du personnage de la star à l'écran ? Quelles « valeurs » incarne-t-elle ? Chris Rojek dit que « grâce à l'ingéniosité de leurs apparitions en public, ces figures nous semblent souvent magiques ou surhumaines »⁶²⁰. Comment la fiction parvient-elle à figurer cette « magie » de l'individu célèbre ?



Fig. 184, 185. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

Au regard de la foule qui l'attend sur le tarmac de l'aéroport (fig.184), l'actrice américaine Sylvia (Anita Ekberg) est attendue à Rome pour la promotion de son prochain film. À peine l'actrice apparaît-elle, sortant du cockpit de l'avion qui la dépose, que son comportement traduit la connaissance des échanges qui vont suivre (fig.185). L'actrice se sait attendue et accepte l'attention qui lui est portée : elle rejoue son arrivée pour les photographes et mange un bout de la pizza qui lui est offerte, à peine a-t-elle posé le pied

⁶¹⁹ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, op.cit., p15-16.

⁶²⁰ Chris Rojek, *Cette soif de célébrité*, Paris : Autrement, 2003, p.9.

sur le tarmac, au risque de mettre sa grâce en péril. Le morceau de pizza tombe à terre, mais l'actrice sourit et l'image est sauvée. Elle offre généreusement ses éclats de rire, pleins de charme et de légèreté, à tous ceux qui sont venus l'accueillir et enregistrent son image. Toutefois, elle sait aussi fixer les limites qui conviennent à la situation : lorsqu'un photographe un peu trop ambitieux lui demande d'ôter ses lunettes, elle refuse d'un « non » sans appel, souligné par la réaction similaire d'Edna, son assistante. Le photographe tente de provoquer la situation qui lui permettra de décrocher une image inattendue, ou plus intime, mais c'est la star qui fixe les règles du jeu. À l'écran, nous observons que les lunettes de soleil sont un motif récurrent dans la représentation de la célébrité. Dans *Delirious*, elles sont l'accessoire qui dévoile le regard du personnage star et qui permet le coup de foudre entre K'harma et Toby. Elles apparaissent comme les gardiennes de l'intimité de l'individu. Dans le documentaire *Reporters* (Raymond Depardon, 1980), une scène entière a pour sujet central les lunettes de l'acteur star Richard Gere, que celui-ci refuse d'enlever à la demande du photographe paparazzi Francis Apesteguy (voir annexe 5). En écho à *La Dolce Vita*, l'accessoire apparaît comme un enjeu de pouvoir entre la star et le photographe. Si dans la scène de Fellini leur port semble, pragmatiquement, nécessaire pour protéger la star du soleil qui baigne la scène, elles sont aussi une manière, pour la star, de conserver une certaine intimité. Notre hypothèse est que les lunettes constituent une marque de l'image publique de la star. Dans la séquence suivante, nous apprendrons que Sylvia s'attendait à trouver son compagnon, Robert, pour l'accueillir à son arrivée à l'aéroport. Pour autant, rien ne paraît, pour l'heure, de la contrariété qu'elle traduira ensuite devant Robert. Sylvia offre aux objectifs et aux commentateurs l'image d'une femme belle et épanouie.

Le temps de la séquence, toute la vie de l'aéroport semble s'organiser autour de la star. Plus encore que les métiers relatifs à l'industrie médiatique (les photographes, les journalistes), cette arrivée influence clairement les autres métiers dont ce lieu est habituellement le lieu de travail (fig. 186-187-188) : les travailleurs sur le tarmac (l'un d'entre eux se détourne de son travail le temps de jubiler à la simple évocation de la « suédoise »), le personnel de sécurité (ils tentent tant bien que mal de tenir les photographes à distance de l'actrice), les hôtesses de l'air. À l'écran, le personnage de la star de cinéma mobilise l'attention de tous. Ce phénomène de mobilisation de l'espace par la star est également représenté dans *Vie privée*, notamment sur les phénomènes de foules, dans les lieux publics, que sa présence provoque (fig. 189-190).



Fig. 186-187-188. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960



Fig. 189, 190. Capture d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962

Tout, dans la mise en scène de Fellini, converge vers l'actrice, les personnages comme les images : les photographes, mais aussi le producteur de son prochain film, les journalistes, les commentateurs et Marcello accourent vers Sylvia. Treize des vingt-cinq plans de la séquence sont occupés par Sylvia tandis que dix-neuf d'entre eux montrent les regards, appareillés ou pas, tournés vers elle. Fellini accorde donc quasiment la même importance aux personnages opérateurs d'images (photographes et cameramen) qu'à leur

sujet (la légère avance du nombre de plans sur les opérateurs est compensée par la longueur des plans moyens consacrés uniquement à Sylvia). Que signifie un tel équilibre dans la représentation de l'actrice et des personnages photographes ? Notre hypothèse est que dans cette séquence, Fellini construit un discours sur le rituel professionnel lié au phénomène de la célébrité en 1960 : l'actrice s'offre aux objectifs des photographes car ils lui garantissent la visibilité indispensable à sa célébrité et les photographes capturent toutes les images que leur offre l'actrice tout en essayant de d'obtenir l'image la plus sensationnelle possible. La présence des uns et aussi importante que celle de l'autre.

Cette séquence d'entrée en scène de l'actrice (Sylvia et Ekberg) souligne la façon dont la star se doit d'apparaître d'une manière qui correspond aux attentes de ses hôtes tout en conservant une relative autonomie. La présence des personnages photographes, traduite à l'image comme une constante de la séquence, participe à la représentation d'un aspect du travail de la star dont ils font partie intégrante⁶²¹. Le lieu public qu'est l'aéroport se fait le lieu d'un rendez-vous de travail commun de la star et des photographes, comme l'est l'entrée d'un cinéma lors d'une Avant-Première dans le film *Paparazzi* (2004) de Paul Abascal. L'intérêt de cette représentation ultérieure réside dans l'écart qu'elle montre avec l'arrivée de la star chez Fellini. Contrairement à l'actrice des années 1960, le personnage de l'acteur des années 2000 n'est pas rompu au rituel de la représentation publique. Chez Abascal, le « tapis rouge » est employé par la fiction comme le mètre-étalon du professionnalisme de la célébrité et, à terme, comme la marque de la victoire – relative – du personnage star sur les paparazzi. Au début du film, malgré le conseil de sa femme (« Je veux que tu y ailles et que tu savoures. Je suis fière de toi, tu as travaillé dur »⁶²²), Bo est clairement perturbé par les cris des fans mais surtout par le crépitement des flashes qui ne s'arrête pas une seconde (fig.191). Un angle de prise de vue en légère plongée insiste sur le poids qui pèse sur les épaules du personnage lors de cette première expérience (fig.192).

⁶²¹ La question de la star au travail est esquissée dans *Delirious*, à l'endroit du personnage de K'harna qui travaille à ses compositions et se plaint d'être interrompue sans cesse par des obligations de stars (interviews, séances photo, etc.). Cela prouve que dans les années 2000, la fiction représente une star qui travaille plus à construire son image qu'à ce pour quoi elle est *a priori* célèbre (la chanson). Bien qu'il ne soit pas question d'un travail lié aux paparazzi, la référence au travail de la star dans la représentation est suffisamment rare pour être remarquée. À ce sujet, voir Patrick McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars » dans Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, *op.cit.*... p.118.

⁶²² « I want you to go out there and have a good time. I'm proud of you, you've worked hard ».



Fig. 191, 192. Captures d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2004

Si cette arrivée sous le feu des projecteurs est supposée être une récompense (« tu as travaillé dur »), la situation n'est clairement pas appréciée par le personnage autant qu'on aurait pu le supposer. La réplique de la voix *off* dans la séquence suivante en atteste : « Vous savez, il existe des tribus primitives qui croient que pour chaque photographie prise, vous perdez un morceau de votre âme. Après hier soir, je me demande s'il m'en reste un seul !⁶²³ » Si la réplique est sans doute une tentative d'esquisse de réflexion sérieuse sur la photographie, elle décrit surtout l'acte photographique comme une agression, un vol, une atteinte à l'intégrité de l'individu. En 2004, le personnage paparazzi est donc d'emblée représenté comme l'ennemi de la star absolu au sens où il ne lui apporte dans son travail que nuisances et danger. Contrairement à *La Dolce Vita* où la star sait se servir des photographes pour construire son image, le film d'Abascal montre un personnage star démuni devant l'agressivité des photographes et passe pour une victime qui devra se battre pour rétablir l'équilibre... ou surtout reprendre le pouvoir, comme le montrent les dernières images du film.



⁶²³ « You know, there are primitive tribes that believe you lose a piece of your soul every time your picture's taken. After last night, I wonder if I have any left! »



Fig. 193, 194, 195. Captures d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2004

À la fin du film d'Abascal, la star Bo Larami est désormais le maître, à la fois visuellement et narrativement. Quelques contre-plongées ostentatoires le montrent pénétrant avec assurance dans l'arène (fig. 193, 194) et la répartie dont il fait preuve face au commentaire désobligeant d'un paparazzi (« Paparazzi : Hé, Bo ! Tu stockes les kilos Larami ? Bo : Tout-à-fait. Ça me va bien, non ? ⁶²⁴ ») prouve qu'il maîtrise maintenant la situation en tenant tête aux paparazzi. La réplique prouve également que la star n'a pas d'autre choix que celui de s'adapter aux exigences (et aux provocations) des photographes. En répétant la situation, Abascal (et surtout le producteur Mel Gibson) fait du tapis rouge un rituel professionnel à maîtriser, à apprendre, pour le bien-être de sa vie personnelle. De cette manière, le film peut être envisagé comme une sorte de parcours initiatique de la star dans l'univers de la célébrité rendu hostile par des paparazzi qu'il faut apprendre à maîtriser pour en sortir victorieux et grandi (fig.195). La négociation entre les deux parties crée une tension narrative qui traverse la représentation ; nous y reviendrons.

2. Etre star : une construction

La séquence qui suit celle de l'arrivée de Sylvia à l'aéroport est représentative de l'accord tacite qui régit le rapport entre la célébrité et les photographes. D'un côté, les photographes vont au-devant de l'actrice car sa célébrité leur rapportera de l'argent, de l'autre l'actrice fait son travail de star en acceptant les règles du rituel dans la mesure où les médias assurent la pérennité de sa célébrité qui lui permet de travailler et d'accéder à des rôles importants. Confortablement installée dans un salon de réception digne de son

⁶²⁴ «*Paparazzi* : Hey Bo ! Packing on a few pounds there Larami ?! *Bo* : As a matter of fact, I am. Looks good on me, doesn't it ? »

statut de star, l'actrice est submergée par les questions des locaux rythmées par les déclics effrénés des appareils photo.

Voix over de plusieurs journalistes en même temps dans différentes langues :
Aimez-vous la ville éternelle ? Est-ce que c'est vrai que vous prenez tous les matins des bains de glace ? Madame, aimez-vous les enfants ?

Sylvia : Bien sûr, tous les jours !

Journalistes : Est-ce que vous pratiquez le Yoga ? Si je puis me permettre, combien de temps resterez-vous à Rome ? (...) S'il-vous-plait mademoiselle, Aimez-vous les hommes barbus ?⁶²⁵

Fellini juxtapose des questions d'ordre très général avec des interrogations sur l'intimité de l'actrice. Si certaines questions tentent d'emmener l'actrice sur le champ du cinéma (« Pensez-vous que le néoréaliste italien est vivant ou mort ? »⁶²⁶, « Que pensez-vous, Madame, de la Nouvelle Vague ? ») ou sur celui des préoccupations sociales ou politiques (« Croyez-vous en l'amitié des peuples ? »⁶²⁷), l'actrice élude tout échange sérieux en optant pour des réponses du type : « Il y a trois choses que je préfère : l'amour, l'amour, l'amour. »⁶²⁸. Que l'amour soit la préoccupation principale de l'actrice prend un ton ironique lorsqu'on observe la relation houleuse qu'elle entretient avec Robert, que la presse qualifie comme son « fiancé ». Cependant, qu'elle fasse une telle réponse à la presse concourt simplement à maintenir l'actrice dans son rôle de femme naïve, un peu bête, n'ayant aucune opinion sur des sujets d'ordre généraux. Est-ce sciemment que l'actrice entretient cette image ? Quelle est la part de construction de la star et la part de « moi véritable » du personnage ? Un élément du discours permet de mettre en doute la bêtise de l'actrice.

Lorsqu'un journaliste lui demande quel fût le plus beau jour de sa vie, Sylvia se lève et demande à son assistante :

Sylvia : Quelle est la réponse à cette question, Edna ?

Edna [en voix over] : C'était une nuit, mon cher !

⁶²⁵ « Voix over de plusieurs journalistes en même temps dans différentes langues : Do you like the eternal city ? Signor e vero che lei fa il bagno tutte le matine nel ghiaccio ? Madame, aimez-vous les enfants ? Sylvia : Of course, every single day ! Journalistes : Do you ever practice Yoga ? May I ask, how long will you be staying in Rome ? Please Miss, le piaccio gli uomini con la barba ? »

⁶²⁶ « Crede che il neorealismo italiano é vivo o morto »

⁶²⁷ « Crede nell'amicizia dei popoli ? »

⁶²⁸ « There are three things I like most : love, love and love. »

Sylvia : C'était une nuit, mon cher ⁶²⁹

Cette réponse, au cours de laquelle Ekberg révèle explicitement le caractère convenu et construit des réponses qu'elle fait aux journalistes, interroge la place de l'individu, du « moi véritable » dans le personnage de la star. À l'entendre, Sylvia ne fait que réciter des réponses. Mais alors, le « moi véritable » de la star parvient-il parfois à faire surface dans la diégèse ? Cet aspect du personnage est-il capturé par les personnages photographes ? Il y a un moment, au cours de cette séquence, au cours duquel il semble que Sylvia réagisse plus instinctivement, par elle-même : lorsque Robert arrive dans la salle, un verre d'alcool à la main. À ce moment-là, l'actrice ôte la perruque qu'elle avait sur la tête, son visage se ferme, et sa voix se fait plus dure : « Je t'attendais à l'aéroport. Où étais-tu ?! ⁶³⁰ » (fig.196). Lorsqu'elle le rejoint, elle lui arrache son verre des mains et le pose violemment sur la table (fig.197). Elle a enlevé les lunettes assorties à sa perruque avec lesquelles elles jouaient devant le miroir. Autrement dit, à la vue de son compagnon, Sylvia s'est défait de tout son attirail de personnage pour ne plus montrer que son expression de femme contrariée. Le fait que cette réaction intime advienne au beau milieu d'un exercice professionnel souligne la finesse de la frontière qui sépare les temporalités de l'image publique et de l'image privée.



Fig. 196, 197. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

Ce qui se passe du côté des photographes, à ce moment précis, est intéressant : ceux-là détournent leur objectif de l'actrice pour se concentrer sur le nouvel arrivant, alors même que c'est cette expression-là de l'actrice, spontanée et instinctive, qu'il est intéressant d'observer. Fellini ne s'y trompe pas et garde sa caméra sur Sylvia. L'appareil photo braqué en direction du hors-champ souligne quant à lui le contre-champ du regard

⁶²⁹ « *Sylvia* : What is the answer to that question, Edna ? *Edna* [en voix over]: It was a night, dear ! *Sylvia* : It was a night, dear. »

⁶³⁰ « I was expecting you at the aeroport. What happened to you ?! »

sévère de Sylvia (fig.196). Le temps de cette scène, le photographe n'est plus l'intermédiaire d'un regard sur Sylvia, mais le relai du regard de l'actrice.

Dans cette séquence, Fellini utilise le récit cinématographique pour mettre en lumière le processus de construction de la star. En montrant l'actrice face aux journalistes, Fellini illustre la manière dont le sujet construit et travaille son image de star, au-delà de sa « personnalité cinématographique ». Patrick McDonald précise que « le terme “star” apparaît lorsque le commentaire s'étend à d'autres aspects de la vie de l'acteur »⁶³¹, c'est-à-dire à partir du moment où le public, par l'intermédiaire des medias (ou ici du cinéaste), découvre l'acteur en dehors des rôles qu'il interprète à l'écran. En posant ainsi devant les photographes et en répondant, même à demi-mots, aux journalistes, le personnage actrice Sylvia/Ekberg travaille son statut de star. La fiction rejoint la réalité (et vice versa), à l'endroit de la célébrité, comme à l'endroit des preneurs d'images – nous y reviendrons plus loin. En outre, Fellini ne manque pas de poser un regard critique sur une actrice star à la discussion limitée et veillant à conserver une image qui ne se résume qu'à son apparence. Finalement malmenée par l'attitude désinvolte de Robert, l'actrice semble être punie par Fellini qui lui impose pour partenaire un personnage incontrôlable. La relation amoureuse est la faille de l'image de la star, ce qu'elle ne parvient pas à maîtriser. Nous verrons que le paparazzi et ses collègues participent à creuser cette faille et ne manquent pas de s'y engouffrer.

b. Image de l'entre-deux

L'image est le point commun du travail de la star et du paparazzi. Parce que son travail consiste avant tout à construire son image, la star travaille pour ainsi dire tout le temps, ou dès lors qu'elle est susceptible d'être sujet des regards. De la même manière, les photographes paparazzi travaillent constamment dans la mesure où ils se doivent d'être à l'affût du sujet. Dans *Vie privée*, lorsque Jill reconnaît Alain, le photographe, elle lui demande ce qu'il fait à Spoleto. Il lui répond : « Travail et soleil, soleil et travail ». Si la réplique veut sans doute dire que le photographe allie vacances et travail, elle signifie aussi que le cadre de travail des paparazzi (et ainsi de la star) sont des lieux de vacances et de luxe pour le commun des mortels, d'où la difficulté d'envisager la situation comme du

⁶³¹ Patrick McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars » *op.cit...* p.122.

travail⁶³². Cependant, aussi paradisiaque que ces environnements puissent paraître, ils demeurent des cadres de travail, dans la mesure où c'est à cet endroit que se construit et s'alimente l'image de la star. Sur ce point, les deux parties se rejoignent : pour la star, il suffit qu'un preneur d'image soit présent pour qu'elle travaille ; pour le photographe, qu'il soit face à un sujet digne d'intérêt et le reportage est lancé. Le film *Celebrity* (Woody Allen, 1998), et en particulier la séquence avec Leonardo DiCaprio, traduit clairement ce mélange de vie personnelle et de travail, qui frôle parfois l'indécence⁶³³.

Au-delà de la représentation du dispositif d'élaboration de l'image publique de la star, Fellini montre aussi une temporalité d'« entre-deux », c'est-à-dire des moments où l'actrice n'est pas en représentation officielle (comme à l'aéroport ou durant la conférence), mais dans un espace-temps semi-privé. La séquence du trajet en voiture qui mène la star de l'aéroport à la salle de conférence et celle de la visite à la Basilique Saint Pierre illustrent une temporalité et des espaces dans et durant lesquels la star vit, *a priori*, une expérience plus personnelle que celle de la célébrité. Quels sont les enjeux de la présence des personnages photographes dans ces séquences ?

1. Insertion de l'image publique dans un espace-temps privé

La découverte du pays lors du trajet en voiture (« Edna, regarde toutes ces poules ! ») et des monuments historiques (« Edna, donne-moi un stylo, je veux écrire [mon nom] aussi ! »⁶³⁴) relève d'une activité touristique, autrement dit d'une activité privée. Cependant, la seule présence de la star dans le cadre semble faire événement. Pour preuve la réaction de Papparazzo et de ses acolytes qui s'en prennent à Marcello qui ne parvient pas à se mettre à la hauteur de la voiture de l'actrice, les empêchant ainsi de la photographier (fig.198). Cet élément est significatif de l'intérêt des photographes pour le non-événement, ou plutôt pour la construction de l'événement à partir de rien, mis à part la présence d'une célébrité. En reportant les exclamations enthousiastes de l'actrice au cours de sa découverte des paysages italiens, les photographes pensent accéder à un comportement *a*

⁶³² Pour rendre compte de leur enquête sur le métier de paparazzi, Dromard et Lutaud intitulent le chapitre 2 de leur ouvrage « James Bond à Saint-Trop' ou le dur métier d'un paparazzi » Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les Dessous de la presse people, op.cit.*, p.39.

⁶³³ Alors que la star Brandon Darrow (DiCaprio) se fait arrêter par la police, dans sa chambre d'hôtel, pour violence et vandalisme, Lee (Kenneth Branagh) parvient à discuter avec lui du scénario qu'il lui a soumis. Woody Allen montre comment la star, à un moment précis, parvient à gérer sa vie professionnelle au milieu des déboires de sa vie privée et construit un gag sur le mélange de ces deux temporalités. De plus, cette scène de destruction de la chambre d'hôtel participe sans doute à la construction de l'image de la star qui se doit de vandaliser sa chambre pour être une vraie star. *Celebrity*, Woody Allen, 1998.

⁶³⁴ « Edna, look at all the chicks ! » ; « Edna, give me a pen, I wanna write mine too »

priori plus spontané de la star, relevant davantage du privé. Comme dans la séquence de l'aéroport, la présence de la star transforme une scène commune (l'arrivée d'un avion, la traversée d'un village en voiture, fig.199) en un événement qui perturbe le quotidien des locaux (dans cette scène, le trajet d'un troupeau de moutons).



Fig. 198, 199. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

Même si l'actrice découvre probablement les paysages italiens avec un véritable plaisir, les modalités de cette découverte sont quelques peu ostentatoires : elle s'exclame, passe la tête par la fenêtre, affiche un sourire constant. L'invariable présence des personnages photographes, qui constitue un véritable convoi autour de la star, fait de l'activité touristique de l'actrice un mode de représentation, qui est ensuite plus largement développé dans la séquence de la Basilique. Pour l'heure, la co-présence de la star et des photographes transforme le quotidien en un moment exceptionnel. Si l'arrivée de l'actrice à l'aéroport, dans la scène précédente, constitue effectivement un événement public, un rendez-vous que la presse locale s'empresse de relayer, son trajet en voiture constitue un *événement spatio-temporel de l'entre-deux*, entre image publique et image privée.

2. Ordinaire et extraordinaire

Ce type d'événement est particulièrement prisé par les photographes parce qu'il donne une impression de proximité entre la star et le lectorat des magazines dans lesquels paraissent ces photos. Pour reprendre les termes de Ginette Vincendeau à propos des reportages que l'on pouvait trouver dans les revues telles que *Point de vue* ou *Jour de France* des années 1930 aux années 1960, les deux séquences en question traduisent tout-à-fait « la dualité qui caractérise les stars, c'est-à-dire à la fois extraordinaires et ordinaires, empreintes de glamour et néanmoins ancrées dans le quotidien »⁶³⁵. La séquence de la Basilique illustre bien ce mélange « d'ordinaire et d'extraordinaire » dont parle l'auteur et

⁶³⁵ Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-système en France*, op.cit... p.25.

qui reprend le paradoxe que soulevait Richard Dyer dans *Stars*, la notion que les star sont construites comme étant ordinaires (comme nous), tout en étant différentes et spéciales⁶³⁶. Le fait que l'actrice soit excitée à l'idée d'inscrire son nom sur les murs, comme tous les visiteurs, à l'image des noms qui recouvrent les parois de la Basilique, la ramène au statut d'individu « ordinaire ». Comme de nombreux touristes américains à Rome, elle monte les marches de la Basilique avec curiosité et est époustouflée par la beauté de la vue panoramique sur la ville que lui offre l'arrivée au sommet du bâtiment. Pour autant, la mise en scène de Fellini souligne le caractère « extraordinaire » de l'actrice.

Tout d'abord, la présence des personnages photographes autour d'une actrice qui les tolère est le signe de la mise en scène de la vie privée de la star par l'industrie médiatique et sa spectacularisation. La mise en scène de l'arrivée de l'actrice et des photographes dans les escaliers de la Basilique est signifiante de l'importance égale des deux parties dans cette scène. Non sans une pointe de provocation, la tenue de l'actrice n'est pas sans rappeler celle d'un cardinal, détail qui souligne le caractère factice de sa visite (fig.200). L'on peut supposer qu'à défaut de se « fondre » dans le décor, Sylvia tente d'y correspondre afin d'apparaître au mieux dans les images que rapporteront les photographes de sa découverte de la Basilique.

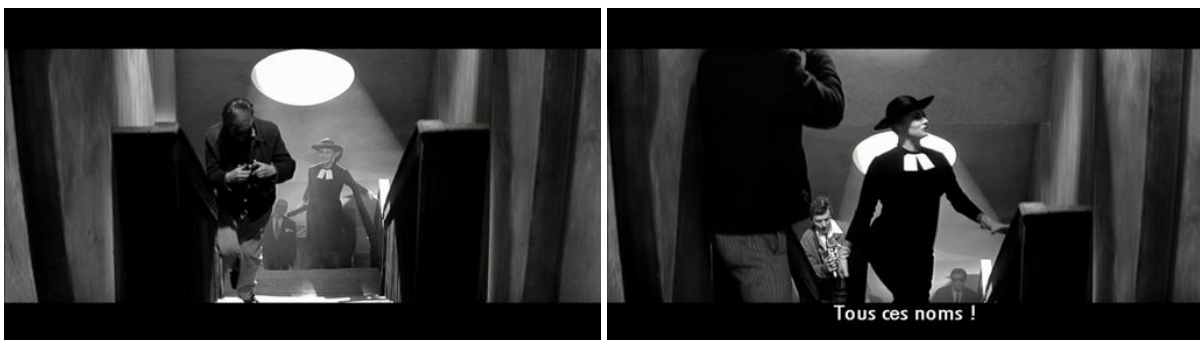


Fig. 200, 201. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

Tour à tour baignés par la lumière qui émane de l'ouverture du plafond et qui rappelle clairement un projecteur de cinéma (fig.201), Sylvia et Paparazzo apparaissent tous deux comme les protagonistes principaux de la scène. Le passage de Paparazzo sous la lumière, braquant son Rolleiflex sur Sylvia, amorce en quelque sorte la mise en scène qui suit. Si Sylvia est indéniablement le centre des regards, c'est grâce à la présence des

⁶³⁶ Su Holmes, « Starring... Dyer ? : Re-visiting Star Studies and Celebrity Contemporary Culture » dans *Westminster Papers in Communication and Culture*, Vol 2 (2), 2005. p.10. Gabriel Segré revient sur cette question de la dualité de la star dans son article « Naissance et apogée des vedettes de la télé-réalité. Les lofteurs dans les pages de Gala », in *Ethnologie Française*, 4/2011, Vol.41.

personnages photographes. L'arrivée de Marcello, au cours de la séquence, opérera un glissement des regards, des personnages photographe au personnage du journaliste (fig.202).

Le mode de représentation et la spectacularisation de l'actrice sont soulignés à la fois par les comportements de l'actrice et par la mise en scène. Ses exclamations (« oh là là ! ») et certaines attitudes (éclats de rires ostentatoires, jeu et poses de femme-enfant) indiquent clairement que l'actrice se donne en spectacle (fig.203).



Fig. 202, 203. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

De plus, le fait qu'elle sème ses poursuivants photographes, qui se liquéfient quasiment sous les effets de la chaleur tandis qu'elle arrive en haut sans une mèche qui dépasse, induit qu'elle est hors-norme (« Elle ne s'arrête jamais celle-là ! »⁶³⁷). À l'écran, l'actrice est exceptionnelle même dans ses activités les plus communes, et les personnages photographes sont là pour le rappeler. Par ailleurs, nous constatons que les paparazzi semblent uniquement intéressés par Sylvia en tant que sujet. En aucun cas ils semblent être touchés, en tant qu'individu, par la présence et le magnétisme de l'actrice. Par conséquent, ils n'hésitent pas à abandonner la scène, pour se reposer ou pour aller changer de pellicule. Ce qui compte, ce n'est pas tant l'image que la star veut bien leur montrer que la photographie qu'ils pourront en tirer. Au contraire, Marcello, qui suit au départ cette mise en scène de loin, semble progressivement fasciné par l'actrice. L'emprise de Sylvia sur Marcello semble s'accroître au fur et à mesure que les protagonistes s'élèvent dans les hauteurs de la Basilique. Le journaliste ne semble plus là pour couvrir un sujet, mais pour se repaître de la vue de celle qu'il appelait « une grosse poupée américaine »⁶³⁸ dans la séquence précédente. Le vent fait s'envoler la coiffe de l'actrice, libérant sa chevelure

⁶³⁷ « Sempre in movimento questa ! »

⁶³⁸ « Una grassa bambola americana »

blonde, un signe fort d'érotisation de la féminité⁶³⁹. Au cours d'une réflexion sur le vent dans le cinéma de Fellini, Richard Dyer formule l'hypothèse selon laquelle le vent serait une force affective⁶⁴⁰. Tandis que les cheveux de l'actrice entourent et soulignent son visage radieux en virevoltant, le vent participe de la spectacularisation de la scène et semble aussi révéler un visage naturel de la star, une certaine « authenticité »⁶⁴¹ (fig.205). Introduisant du mouvement dans une scène où les personnages sont tous deux immobiles, le vent révèle la vitalité du sentiment de Marcello. Caressant du regard celle qui est à sa portée et pourtant si inaccessible, Marcello est atteint par l'effet « star » de l'actrice.



Fig. 204, 205. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

La mise en scène de l'arrivée de Sylvia au sommet de la Basilique est significative de la manière dont l'actrice semble tout irradier autour d'elle. À l'instar du journaliste qui admire le visage de Sylvia plutôt que la vue sur le Vatican, le spectateur se surprend à scruter la silhouette, de dos, de Sylvia, à travers la vue subjective de Marcello (fig.204). Le contre-jour produit un halo de lumière autour de l'actrice. Les perspectives produites par la paroi, droite cadre, mais aussi les détails architecturaux de la Place Saint Pierre, en arrière plan, convergent tous vers Sylvia, faisant d'elle le sujet absolu de l'image. Enfin, les nombreux plans sur le visage de Marcello en adoration totale devant Sylvia (et qui forment une sorte de *leitmotiv* dans la relation du journaliste à la star, nous y reviendrons), illustre le pouvoir de l'actrice sur son entourage qui fait d'elle une star.

Tout au long de cette séquence, Fellini recourt pour sa mise à scène à des artifices peu discrets – la lumière explicitement dirigée vers la star, le contre-jour, l'effet du vent dans les cheveux – afin de glorifier l'actrice star. Aussi éculés que ces artifices puissent

⁶³⁹ La femme blonde « possède la valeur dominante de séduction érotique ». Serge Toubiana, « Qu'est-ce qu'un grand cinéaste de la chevelure ? » dans *Brune/Blonde*, La cinémathèque française/SkiraFlammarion, 2010, p16.

⁶⁴⁰ *Vimeo*, « Richard Dyer's IKKM Project ». Richard Dyer parle de son projet de recherche, « Le vent chez Fellini », 2009. Disponible (en ligne) <http://vimeo.com/8425475>. Consulté le 20/07/12.

⁶⁴¹ Richard Dyer, « Marilyn Monroe et la sexualité » dans *Le star-système hollywoodien*, *op.cit.*, p.74.

paraître, ces effets se voient justifiés par la présence et l'importance successive des personnages photographes puis de Marcello autour de l'actrice. En même temps, tous ces éléments de mise en scène de la beauté de Sylvia ajoutés à l'usage du faux décor par transparent qui figure la place Saint Pierre – *La Dolce Vita* a été tourné dans le studio 5 de CineCittà⁶⁴² – sont autant d'indices de la construction de cette image fascinante qui agit sur tous ceux qui regardent l'actrice à ce moment-là : Fellini, Marcello et le spectateur.

Paparazzo et ses collègues tentent de saisir la dualité de l'ordinaire et de l'extraordinaire en suivant Sylvia lors de son trajet en voiture, et ensuite dans les escaliers de la Basilique, à l'image du jeune photographe Ed Feingersh lorsqu'il suit Marilyn Monroe, pendant quelques jours, en dehors des sentiers battus habituellement par la presse, en 1955⁶⁴³. Cette insertion des personnages photographes dans un espace-temps qui appartient davantage à la vie privée de l'actrice est une manière pour Fellini, d'une part, de révéler le processus de construction de la star qui mêle images publiques et images privées, et, d'autre part, de donner l'illusion d'une découverte « véritable » de l'actrice. Plus l'on avance dans la séquence, plus le regard sur Sylvia est porté par le personnage de Marcello. À la fin de la séquence, qui élève l'actrice sur un piédestal à la hauteur de son statut – le sommet de la Basilique –, seul demeure le journaliste, porté par sa fascination. Les paparazzi ont définitivement quitté la scène. Suffisamment « nourris » des images publiques de l'actrice, ils se tiennent déjà prêts à aller voir ce qui se cache *sous* l'image.

C/ La fissure dans l'image

Dans l'espace public ou dans un temps semi-privé, la star utilise les personnages photographes afin de renforcer son image. En acceptant de jouer à la personne ordinaire, elle construit un personnage séduisant pour le public des magazines de la diégèse, mais aussi pour les spectateurs de *La Dolce Vita*. Cependant, si le personnage photographe participe à la construction de cette image, il est aussi celui qui la craquelle en s'immisçant dans l'intimité de la star. Narrativement et visuellement, il vient perturber le bon déroulement des événements et souligne de cette manière les enjeux de l'image.

⁶⁴² Sam Stourdzé, *Fellini, la grande parade*, Paris : Jeu de Paume, 2009, p.120.

⁶⁴³ Adrien Gombeaud, *Une blonde à Manhattan : Ed Feingersh et Marilyn Monroe*, Paris : Le serpent à Plumes, 2011.

a. Perturbation

La séquence de la danse est le premier moment du film dans lequel la star est représentée sans les personnages photographes. Cette cinquième séquence représente un moment relativement privé de la vie de l'actrice dans la mesure où nous la voyons accompagnée d'un cercle restreint d'amis et de collègues dont on suppose qu'ils sont issus de l'industrie cinématographique. La présence d'un garde, posté à l'entrée des enceintes qui entourent le lieu de cette soirée privée, suffit à maintenir les photographes à l'extérieur, ce qui est significatif d'une pratique paparazzi, à l'époque, beaucoup moins intrusive que celle qui suivra avec l'arrivée des téléobjectifs. Pour autant, la scène qui sépare cette séquence et celle, dans la voiture, qui mènera Marcello et Sylvia à la fontaine de Trévi, illustre la volonté du personnage photographe de pénétrer, en force, l'intimité de l'actrice.



Fig. 206, 207, 208, 209. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

L'étude des deux types de plan qui composent la scène permet de bien saisir comment la mise en scène traduit l'idée d'un personnage photographe qui dépasse son rôle d'acteur dans la vie professionnelle de la star, sa vie publique, pour devenir un agent perturbateur de sa vie privée. Le premier plan est cadré à l'échelle de Sylvia (fig.206) et le second, à celle de Papparazzo (fig.207-208-209). Là où paparazzo est exclu du premier (le plan est entièrement consacré à la star), les suivants semblent lui être dédiés. Ce qui est

intéressant est que la volonté de Marcello d'expulser le photographe à l'extérieur du cadre crée une tension entre les personnages à l'intérieur de ce cadre qui devient un espace d'interactions (fig.207). Finalement, même si Paparazzo se déplace, la caméra ne le quitte pas et montre un personnage bien décidé à ne quitter ni le cadre, ni son scoop (fig.208-209). Le photographe impose son corps et son point de vue.

Si cette scène n'est pas violente à proprement parler, elle traduit à mesure égale l'insistance, la persévérance du photographe, et l'agacement de la célébrité face à cette détermination. Notons par ailleurs qu'à aucun moment Paparazzo ne s'adresse à Sylvia durant cette scène, quand bien même il est très proche d'elle et en cercle restreint. Plutôt, il s'adresse à Marcello et tente de négocier sa présence (« on fait 50% ? »)⁶⁴⁴, réduisant ainsi la star à une marchandise – nous observons déjà cet aspect dans *Roman Holiday* (1953), lorsqu'Irving négocie son salaire avec Joe dans les toilettes du café Rocca. Si le journaliste le déboute, le photographe ne désespère pas et poursuit les deux protagonistes en scooter. Cet acharnement portera ses fruits quelques séquences plus tard, au retour de Sylvia et Marcello devant l'hôtel de l'actrice.

b. Nuisances

Contrairement au film de Fellini, les personnages photographes apparaissent moins, dans le film de Louis Malle, pour annoncer la célébrité de l'actrice que pour signifier le fardeau de cette célébrité.

1. Le fardeau de la célébrité

Que la célébrité soit un fardeau, Bardot ne s'en cachait pas à l'époque et revient sur le sujet avec force dans ses mémoires. Plus encore que sa hantise de l'avion et les trahisons de certains de ses proches, ne pas pouvoir vivre comme bon lui semble à cause du harcèlement des photographes paparazzi est sans doute l'aspect de la célébrité qu'elle honnit le plus⁶⁴⁵. Malle s'en inspire avec insistance dans son film, et la critique ne manque pas de le lui reprocher : « Symboliquement tuée par la presse (abusivement confondue, me

⁶⁴⁴ Cette manière de négocier du photographe fait écho à celle d'Irving dans *Roman Holiday*, qui négocie également le reportage sur la princesse avec son ami journaliste, lors de la séquence du café. Que des hommes, faiseurs de la visibilité de la star féminine, discutent le prix de la femme, est significatif des rapports de sexe qui régissent l'économie de l'industrie médiatique.

⁶⁴⁵ Elle y fait régulièrement référence dans ses mémoires, mais le moment de sa grossesse, dans son appartement rue Paul Doumer, est révélateur de l'exaspération de Bardot. Brigitte Bardot, *Initiales BB*, *op.cit.*, p.249-256.

semble-t-il, avec un éclat de lumière), BB, aveuglée par un flash, chute. »⁶⁴⁶ ; « Je trouve curieux que la vedette ait accepté de voir malmené sans discernement, ceux à qui, après Vadim, elle doit tout : les écotiers et photographes de presse. Quelle ingratitude ! »⁶⁴⁷ Il est vrai que le film semble faire porter la responsabilité du mal-être de l'actrice sur les seules épaules des photographes, ces foules « appareillées ».

À la différence du personnage de Sylvia, le personnage de Jill (Bardot) dans *Vie Privée* est d'abord une jeune femme inconnue. Comme le résume la voix *off* (Jean-Claude Brialy) qui accompagne le début du film, Jill « essaya de se faire une carrière en posant pour des photographies de magazines. De là au cinéma, il n'y a qu'un pas. Un pas qu'elle franchit sans grand enthousiasme. » Cette manière de présenter les choses incite à envisager la célébrité de l'actrice comme la conséquence imprévue de circonstances indépendantes d'une quelconque volonté de célébrité. Comme l'explique la voix *off* par la suite, sa célébrité advient comme par enchantement :

Entre ce visage, et cette machine [plan sur une caméra de cinéma Mitchell], il se produit quelque chose de mystérieux, un lien magique, qui devait faire de Jill, qu'elle le veuille ou non, une vedette, une reine, une déesse, un monstre sacrée.

Au-delà du caractère « mystérieux » et « magique » qui fait de la célébrité un phénomène inné et inexplicable, la célébrité est surtout décrite comme un fait contre lequel la jeune femme ne peut rien. Moins qu'un charme, il s'agit plutôt d'un sort. Pas un plan, parmi les séquences qui dépeignent le début de la célébrité de Jill, ne montre la célébrité sous un jour positif. L'actrice fait preuve d'agacement aux attroupements que provoque sa présence et refuse les contraintes liées à son statut. À son producteur, elle répond : « Moi, je n'irai pas à Londres. S'ils veulent me voir, ils n'ont qu'à venir à Paris » ; à son agent, à sa coiffeuse : « Fiche-moi la paix », « Laissez-moi... j'irai pas... ». Tout ce que provoque la célébrité semble relever du calvaire pour l'actrice, à l'image de cette séquence où elle semble tout bonnement avalée puis recrachée par la foule (fig. 210-211), jusqu'à cette scène dans l'ascenseur où elle se fait agresser par une voisine à cause de sa présence constante dans les magazines (« moi, voyez-vous, j'en ai assez, de voir votre tête partout ! »)⁶⁴⁸.

⁶⁴⁶ Jean-Louis Bory, non-titré, *Arts*, 08/02/62.

⁶⁴⁷ Jean Rochereau, *La Croix*, 21/02/62.

⁶⁴⁸ Cette scène reprend, à quelques détails près, l'épisode de la clinique de Passy, relaté par Bardot dans ses Mémoires. *Initiales B.B.*, *op.cit.*, p.300.



Fig. 210, 211. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962

L'arrivée d'Alain dans l'appartement de la star, deux séquences plus loin, marque le début de l'invasion des photographes dans le quotidien de la star. Ultime élément de nuisance, le personnage photographe est décrit comme un ennemi à qui il faut faire la guerre.

2. La guerre

« *C'est peut-être une guerre de l'absurde, mais ça reste une guerre.* »⁶⁴⁹
Le personnage de Lucy Spiller dans Dirt (2007-8), épisode 2.

Lors de la séquence qui montre les paparazzi envahissant le territoire de la star (voir l'analyse du chapitre 5), le personnage de la mère de Jill constate : « nous sommes assiégés mes enfants ». Plus tard dans le film, lorsque Fabio demande à Alain de ne plus revenir, le photographe répond : « c'est la guerre ». Jill, mécontente, demande à Fabio les raisons de cette décision. Celui-ci lui rétorque : « Parce que je n'ai plus envie de faire la paix avec eux (...) au moins la guerre, c'est simple et net ». Ces trois répliques qualifient ce qui relève du travail des deux parties, l'image, comme l'origine d'un combat violent entre la star et les photographes. Si dans la fiction, la référence est symbolique, elle trouve dans la réalité, déjà dans les années 1960, une application propre. Dans son autobiographie, Bardot revient à plusieurs reprises sur les états de siège de son appartement rue Paul Doumer par les photographes et sur les altercations qui s'en suivaient parfois (voir annexe 3).

⁶⁴⁹ « It may a war of the absurd, but it is a war just the same. »

En outre, se déguiser n'est plus suffisant, comme la star le déplore dans une interview dès 1961 : « J'ai tout essayé. Impossible [de passer inaperçue]. Dans la nuit, avec un foulard, des lunettes noires et un col relevé, quand je descends de voiture, j'entends hurler : "La Bardot ! La Bardot ! ..."»⁶⁵⁰ Il est intéressant d'observer comment la fiction reprend le déguisement, sorte de rituel de la star, et le détourne pour tendre un piège aux photographes. Dans le film, sa mère utilise l'attirail typique de la star en couverture (lunette de soleil et foulard sur les cheveux) pour faire diversion. Les photographes mordent à l'hameçon et suivent sa mère, pendant que Jill a la voie libre pour échapper à leur surveillance. Se faisant, la star fait preuve d'adaptation. Le déguisement, qui sert au départ de camouflage, est finalement un leurre.

Dans le film de Malle, la célébrité est un fardeau pour Jill autant que Jill est un fardeau pour son entourage à cause de sa célébrité. Surtout, Jill ne se plie pas aux conventions de comportement qu'implique la célébrité. Comme dans de nombreux films de Bardot, le personnage *est* Bardot⁶⁵¹. À propos de *Et Dieu créa la femme...*, Roger Vadim disait d'elle qu'elle était un « phénomène de nature. Elle ne joue pas, elle existe. » Ce à quoi Bardot répondait « C'est vrai. La Juliette de *Et Dieu créa la femme...* est exactement moi. Lorsque je suis devant la caméra, je suis simplement moi-même. » Ces commentaires sont repris dans le texte qu'écrit Simone De Beauvoir en 1960. Plus loin, l'auteure explique :

Elle se fiche pas mal de l'opinion des gens. BB n'essaie pas de scandaliser. Elle ne demande rien ; elle n'est pas plus consciente de ses droits que de ses devoirs. Elle suit ses inclinaisons. Elle mange lorsqu'elle a faim et fait l'amour avec la même simplicité désinvolte. Le désir et le plaisir semblent pour elles plus convainquants que les préceptes et les conventions. Elle ne critique pas les autres. Elle fait ce qu'elle veut, et c'est ce qui est perturbant.⁶⁵²

Louis Malle rapporte que lorsque Brigitte Bardot pris connaissance de l'analyse de l'écrivaine, elle ne s'y retrouva pas⁶⁵³. Pour autant, sa désinvolture concernant « l'opinion

⁶⁵⁰ Interview de Brigitte Bardot par Georges Bratschi, « Vie privée », *La Tribune de Genève*, 17/06/61.

⁶⁵¹ Si *Vie privée* a fait sa promotion sur le lien entre le personnage et l'actrice, nombreux sont les films qui reprennent des éléments de la vie de l'actrice, par exemple *En cas de malheur*, Claude Autant-Lara, 1958 et *La vérité*, Henri-Georges Clouzot, 1960.

⁶⁵² « She cares not a rap for other people's opinion. BB does not try to scandalize. She has no demand to make ; she is no more conscious of her rights than she is of her duties. She follows her inclinations. She eats when she is hungry and makes love which the same unceremonious simplicity. Desire and pleasure seem to her more convincing than precepts and conventions. She does not criticize others. She does what she pleases, and that is what is disturbing. » Simone De Beauvoir, *Brigitte Bardot and The Lolita Syndrom*, 1960, p.17

⁶⁵³ Philip French, *Conversation avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, p.53.

des autres », ses « droits » et ses « devoirs » et la « simplicité » avec laquelle « elle fait ce qui lui plaît » est bien « ce qui est perturbant » chez le personnage de Jill/Bardot. L'image, quelle qu'elle soit, mais en particulier celle de la star, est l'inverse de la simplicité. Elle est construite, complexe, travaillée, à l'opposé de « l'instinct » qui régit le comportement de Bardot. Lorsque Jill/Bardot se hisse sur le toit pour assister à la représentation du spectacle donné par Fabio (Marcello Mastroianni), contrairement à la volonté de ce dernier, elle agit par envie, par « désir » et c'est peut-être pour cette raison que le réalisateur la « descend ». Pour mettre un terme à son insolence, à son indépendance. Pour mettre un terme à la nuisance que Bardot, en tant qu'icône de la culture populaire, constitue pour la culture intellectuelle⁶⁵⁴. Malgré le nombre de photographies qui circulent et le nombre de films qui s'inspirent de Bardot, Bardot ne possède pas d'image. Elle est l'image. Pour détruire l'image, il faut détruire Bardot.

La représentation du photographe comme élément néfaste de la célébrité persiste dans le temps et se radicalise comme l'indique la représentation de Paul Abascal en 2004. Tout, du récit, à la mise en scène, en passant par la présentation des bonus de l'édition DVD⁶⁵⁵, évoque le rapport guerrier entre les paparazzi et la célébrité. Déjà en 1962, Louis Malle fait du paparazzi un paramètre nocif de la célébrité contre lequel la star doit lutter pour préserver son intimité.

c. Image et intimité

Dans *La Dolce Vita*, les séquences qui montrent Sylvia et Marcello en voiture puis dans les rues de Rome sont sans aucun doute celles dans lesquelles l'actrice est la plus mise en valeur et magnifiée, à travers le regard de Marcello. Toutefois, nous observons que dans ces scènes, l'intimité de Sylvia n'est jamais véritablement révélée puisque l'actrice est moins montrée comme un individu que comme une sorte d'icône devant laquelle Marcello tombe en adoration. En revanche, le retour des personnages photographes dans le récit déclenche une situation qui place l'intimité de l'actrice au cœur de l'événement.

La dernière scène dans laquelle apparaît Sylvia, dans *La Dolce Vita*, illustre, non sans ironie, la manière dont la véritable intimité de l'actrice se trouve finalement provoquée et capturée par les photographes. Tandis que Sylvia et Marcello reviennent de

⁶⁵⁴ Sur ce sujet, voir Ginette Vincendeau, « Bardot, l'ancien et le nouveau », dans Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-système en France, op.cit.*, p. 120.

⁶⁵⁵ Un viseur d'appareil photo encadre les visages tendus de Bo et de sa famille, sur une musique angoissante soulignée par des crépitements de flashes.

leur virée nocturne, les photographes les attendent de pied ferme devant l'hôtel de l'actrice. Non contents de capturer le couple illégitime, ils prennent aussi le soin de réveiller Robert, le fiancé de Sylvia, qui dort dans la voiture en état d'ébriété (fig.212-213).



Fig. 212, 213. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Lorsque le fiancé jaloux prend connaissance de la situation, il distribue les coups sous les encouragements enthousiastes des photographes : un flash éclate dans l'image en même temps que la claque sur la joue de Sylvia (fig.214-215), et Marcello prend le rôle, bien malgré lui, de l'amant sacrifié sur l'autel du spectacle. (fig.216) L'explosion du flash agit comme une frappe symbolique des personnages photographes contre la star, surtout lorsque l'on se souvient qu'ils sont à l'origine de la scène.



Fig. 214, 215, 216. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Comme l'indique Francis Apesteguy, cette séquence montre bien qu'à l'époque, les photographes « font parties des meubles »⁶⁵⁶. À l'écran, les paparazzi, présents tout le temps de la séquence et dans tout l'espace, transforment l'intimité de l'actrice en spectacle. La séquence de l'aéroport esquissait déjà la volonté de mise en scène des photographes (la répétition de la sortie de l'avion, la requête des lunettes) ; celle-ci fait clairement des personnages photographes les orchestrateurs de la situation : les photographes jouent avec la tête de Robert et la place comme ils le souhaitent pour obtenir la photo, le réveillent pour provoquer l'esclandre, soulignent les coups de leurs flashes et de leurs encouragements (« beau coup ! »). Paradoxalement, si cette scène est la plus spectaculaire (selon toutes ces modalités), la plus construite par les photographes, c'est aussi celle dans laquelle le personnage d'Ekberg est la plus mise à nue, dévoilée parce que blessée par un être qui lui est cher. Parce que les photographes savent que le scoop se trouve dans l'intimité de la star, ils parviennent à le provoquer. Ils provoquent le « faux pas »⁶⁵⁷ dans « la mise en scène quotidienne » de l'actrice, initie une fissure dans l'image que l'actrice avait travaillé à construire jusque là. Marcello, celui dont le spectateur aurait pu penser qu'il serait le personnage qui le mènerait à cette intimité, devient finalement le jouet des personnages photographes qui réussissent finalement à capturer une part de l'intimité de la star : son humiliation. Alors qu'au début de la journée de la star, les photographes sont des acteurs de la vie professionnelle de l'actrice et couvrent les rendez-vous orchestrés par l'industrie médiatique autour de la célébrité de la star, ils parviennent finalement à s'immiscer dans sa vie privée, et « pillent toute l'intimité, y compris celle de la plus grande douleur »⁶⁵⁸, comme le montre la surenchère de la séquence de la veuve Steiner. Face à l'actrice, les flashes des photographes provoquent comme une craquelure dans l'image de la star.

Notre hypothèse est que la grande différence entre le personnage de Jill et celui de Sylvia se joue sur le plan de l'identité. Dans *La Dolce Vita*, le personnage de Sylvia consacre du temps à construire son image publique. Que l'espace ou la temporalité soient public (l'aéroport), semi-privé (la Basilique), ou privé (les rues de Rome), Sylvia semble n'être qu'une image. L'intervention des photographes, en revanche, semble fissurer cette image en faisant émerger son intimité d'une manière violente. Dans *Vie privée*, au

⁶⁵⁶ Entretien avec Francis Apesteguy réalisé à Charançon le 16/11/11.

⁶⁵⁷ Si Erwin Goffman démontre que la mise en scène est, au fond, le quotidien de tout un chacun, la formule s'applique particulièrement bien à Sylvia dans *La Dolce Vita*. Erwin Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. Présentation de soi, op.cit.*, p.198.

⁶⁵⁸ Angel Quintana, *Federico Fellini*, Paris : Les Cahiers du Cinéma, 2007, p.40.

contraire de Sylvia, le personnage de Jill semble ne montrer *que* son intimité et ne jamais réussir à construire la carapace que forme, *a priori*, l'image. Au fond, tout le travail avec les journalistes et les photographes consiste, pour la star, à négocier son image. Une construction maîtrisée de son image, autrement dit du personnage que l'individu doit jouer en public afin de se préserver. Là où Sylvia répond « Love, love, love » à la question des journalistes, Jill répète et assume qu'elle « s'en fout » et ne fera pas ce qui est attendu d'elle. Et probablement, elle en mourra – ou en serait morte dans la réalité. Jill/Bardot ne s'en sort pas parce que « le catalogue de la normalité ne laisse aucune place à l'individualité »⁶⁵⁹. Son caractère, déterminé à ne faire que ce dont elle a envie et surtout à ne pas faire ce qui lui déplaît, fait d'elle une insolente et une ingrâte. Le succès qui semble être la clef qui ouvre la porte de la liberté est représenté, dans *Vie privée*, comme celle qui la verrouille. Lors d'une interview, un journaliste demande à Bardot si elle ne provoque jamais délibérément le scandale. Elle répond :

Non, je ne suis pas indécente comme on le prétend. Simplement, je ne suis pas hypocrite. C'est peut-être ce que les gens prennent pour de l'impudeur. Quand je pense à un sujet tabou, je le dis. Quand j'ai envie de me baigner sans maillot sur une plage déserte, je n'hésite pas. Les autres femmes aussi en ont envie, mais elles n'osent pas. Je déteste l'hypocrisie...⁶⁶⁰

La supposition de l'actrice est juste. Une fois cernée par la célébrité, tout ce qui relève de l'identité de l'actrice (ses envies, ses opinions personnelles, etc.) doit entrer dans le cadre de son *image* et des attentes du public⁶⁶¹. Le tragédie de Jill semble être que personne, dans son entourage proche, n'est à même de comprendre les débordement d'identité et d'intimité de Jill : alors qu'en détresse, Jill s'enfuit du tourbillon médiatique de Paris pour se réfugier chez sa mère, son assistante, Juliette, la trahit ; Fabio l'enferme alors qu'elle ne souhaite qu'être dehors, et le photographe, Alain, qu'elle décrit elle-même comme son ami, se retourne contre elle et lui assène le coup fatal. Pour Bardot, cette

⁶⁵⁹ « The catalogue of normalcy leaves no room for individuality ». Leo Lowenthal, *op.cit.*... p.221.

⁶⁶⁰ Georges Bratschi, *La Tribune de Genève*, 17/06/61

⁶⁶¹ Sur ce point, nous observons la manière dont l'actrice française Marion Cotillard, après avoir reçu l'Oscar de la Meilleure Actrice pour son film *La Môme* en 2008, revient sur les propos qu'elle avait tenus au sujet des attentats du 11/09/01. Afin de ne pas froisser son nouveau public américain, elle prononce des excuses par l'intermédiaire de son avocat, et lorsque le sujet est à nouveau abordé deux ans plus tard sur le plateau de l'émission de très grande audience « Craig Ferguson », elle choisit de se faire passer pour une femme stupide qui perd ses moyens lors des interviews (« I am very scared on TV, and I don't know why, my brain collapses »). Disponible (en ligne) sur <http://www.youtube.com/watch?v=rMUZW3sijUk&feature=related>. Consulté le 23/07/12.

persévérance à ne faire que ce qu'elle avait décidé lui fit sans doute traverser de dures épreuves, mais c'est ce qui fit d'elle une star d'une scandaleuse « simplicity »⁶⁶².

Dans ces deux films des années 1960, les personnages paparazzi sont à la fois les acteurs de l'industrie médiatique qui contribuent à construire cette image, mais aussi ceux qui creusent, peu à peu, une fissure. Au fond, les paparazzi construisent une image pour mieux la détruire ensuite – les tabloïds travaillent de la même manière : ils créent l'image de star puis créent un scoop en délivrant une information qui va à l'encontre de cette image. Tout comme Louis Malle fait grimper Bardot le plus haut possible – lui consacre un film, la hisse sur un toit – pour mieux filmer sa chute.

D/ Célébration ?

Lorsqu'il revient sur l'histoire du star-système américain, Patrick McDonald apporte une précision d'importance concernant la méthodologie des *Star Studies*, en distinguant clairement les acteurs stars des acteurs célèbres :

Si le discours sur le jeu et la « personnalité cinématographique » a permis de connaître la vie professionnelle des acteurs de cinéma, à partir de 1913 le discours sur la star permet d'accéder à sa vie privée. La distinction est importante pour la méthodologie des star studies : en employant sans discernement le mot « star » pour désigner tout acteur célèbre, on occulte le fait que, pour la plupart des acteurs connus, les seules informations dont nous disposons sont fournies par leurs personnages filmiques⁶⁶³.

En 1960 et 1962, dates de sortie des deux films à l'étude, les deux actrices ont fait la couverture des magazines⁶⁶⁴. Entre 1955 et 1960, les reportages des paparazzi italiens rapportent les déboires du couple Anita Ekberg et de son mari de l'époque, Anthony Steel – Carol Squiers définit l'actrice comme « une cible fréquente des paparazzi »⁶⁶⁵ –, et Brigitte Bardot défraie les chroniques à cause de ses mariages, sa grossesse ou encore ses tentatives de suicide. Aussi les deux actrices ne sont-elles pas simplement célèbres pour leurs rôles au cinéma, ce sont de véritables stars du fait de la popularité de leur vie privée.

⁶⁶² Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, *op.cit.*, p. 17.

⁶⁶³ Patrick McDonald, *op.cit.*, p122. Attention, citation à mettre en style « citation d'auteur ».

⁶⁶⁴ Anita Ekberg a fait la couverture du magazine *Picture Goer* en 1955 et 1956, et Brigitte Bardot celle de *Paris Match* à six reprises entre 1958 et 1962.

⁶⁶⁵ « A frequent paparazzi target ». Carol Squiers, « Original Sin : the birth of the paparazzo », dans *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the camera*, *op.cit.*, p. 222.

En employant Ekberg et Bardot, Fellini et Malle renforcent leur « personnalité cinématographique » en y ajoutant un « personnage filmique » – respectivement Sylvia et Jill. Le fait est que ces personnages partagent de très nombreux points communs avec leur interprète. Pour suivre la pensée de Jean-Pierre Esquénazi⁶⁶⁶, « la vérité de la fiction » fonctionne à plein.

a. Effet de vérité

Avant qu'elle ne tienne le rôle de Sylvia dans *La Dolce Vita* en 1960, Anita Ekberg a joué notamment dans *Artists and models* (1955) et dans *Hollywood or Bust* (1956), deux films de Frank Tashlin dans lesquels elle joue, pour ainsi dire, son propre rôle : ses personnages se nomment Anita et elle tient le rôle de la « Cover Girl », objet des fantasmes débridés des personnages masculins. Ainsi sa « personnalité cinématographique »⁶⁶⁷, c'est-à-dire son identité formée par les personnages qu'elle incarne à l'écran, est à peu près la même que celle qui lui est propre, en tant qu'actrice. C'est d'ailleurs peut-être pour aller à l'encontre de cette dynamique que lorsque Fellini lui demande de conserver son prénom pour le personnage qu'elle interprète dans *La Dolce Vita* (comme il le demande d'ailleurs à Mastroianni qui accepte), Ekberg refuse⁶⁶⁸. Il n'en reste pas moins que le personnage de Sylvia rencontre l'actrice Anita Ekberg, tant sur les éléments relatifs à la célébrité que sur des éléments biographiques, provoquant ainsi un « effet de réel »⁶⁶⁹. Les qualificatifs qu'emploient les différents personnages masculins à l'endroit de Sylvia/Ekberg s'appliquent aussi bien au personnage qu'à l'actrice : la « vedette », « sacré morceau », « la suédoise ». À l'arrivée de Sylvia sur le tarmac de l'aéroport, le commentateur précise que l'actrice va participer à une « une colossale coproduction historique en couleur », très probablement en référence à tous les films de « péplum » américains tournés dans les studios de CineCittà dans les années 1950⁶⁷⁰. Un peu plus loin, lors de la conférence de presse, un journaliste demande : « qu'est-ce qui vous a poussé à faire du cinéma ? », l'actrice répond, avec un sourire radieux : « parce qu'on a découvert que j'avais un grand

⁶⁶⁶ Jean-Pierre Esquénazi, *La Vérité de la fiction*, Paris : Hermes, 2009.

⁶⁶⁷ Richard DeCordova, *Picture Personalities*, cité par Patrick McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars », dans Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004. p.122.

⁶⁶⁸ Documentaire d'Antoine de Gaudemar, *Il était une fois... La Dolce Vita*, 2010.

⁶⁶⁹ L'« effet de réel » implique que le spectateur croit non pas que l'image est réelle (c'est l'« effet de réalité »), mais que « ce qu'il voit a existé ou a pu exister dans le réel. » Jacques Aumont, *L'Image*, Paris : Armand Colin, 2005. p. 82.

⁶⁷⁰ Des dizaines de péplum furent tournés à CineCittà dans les années 1950. À titre indicatif, trois parmi les plus connus : *Jules César*, Joseph. L. Mankiewicz, 1953 ; *Les Dix Commandements*, Cécil B. DeMille, 1956 ; *Ben-Hur*, William Wyler, 1959.

talent. » Dans la mesure où avant de tourner dans *La Dolce Vita*, Ekberg n'était connue « que » pour avoir été Miss Suède⁶⁷¹, cette réponse convient aussi bien au personnage de Sylvia qu'à l'actrice Ekberg. Enfin, des éléments biographiques, pour n'en citer que deux, attestent de la volonté de Fellini de rendre la frontière entre fiction et réalité pour le moins poreuse. La danse endiablée de Sylvia rappelle l'anecdote du streap-tease du Rugantino (repris plus loin dans le film, à plus grande échelle), au cours de laquelle Ekberg « dansa avec une telle frénésie qu'elle chuta deux fois en se livrant à des pirouettes vertigineuses »⁶⁷². La scène de la fontaine de Trévi est également une reprise d'un reportage du photographe Pierluigi Praturlon, paru dans le périodique *Tempo Illustrato*, en août 1958. L'historien Julien Neutres relate la scène :

Une nuit de l'été 1958, en compagnie d'Anita Ekberg, il partit d'un lieu à la mode dans les castelli romani, l'Helio Cabala di Marino. En ville, l'actrice s'aperçut qu'elle saignait légèrement d'un pied. Ils s'arrêtèrent près de la fontaine de Trevi pour qu'Anita Ekberg puisse se tremper les pieds dans l'eau. L'actrice se retrouva vite au milieu de la fontaine, les phares de la voiture braqués sur elle et Praturlon redevint alors photographe sous les regards stupéfaits des badauds et de deux agents de police qui n'osèrent pas demander à la star de sortir de la fontaine, interdite bien sûr à la baignade. Les photos apparurent quelques jours plus tard dans les périodiques.⁶⁷³

Si cette scène est devenue une sorte d'emblème du film de Fellini, rares sont les ouvrages qui précisent qu'elle ne naît pas uniquement de l'imagination du réalisateur italien, mais d'un fait divers parut dans les journaux deux ans plus tôt. Pour suivre la pensée de Ginette Vincendeau lorsqu'elle analyse l'anatomie du mythe de l'acteur français Jean Gabin⁶⁷⁴, tous ces éléments communs entre Anita Ekberg et le personnage qu'elle incarne dans le film de Fellini agissent par accumulation et renforcent le mythe de l'actrice de la Fontaine de Trévi⁶⁷⁵. Les faces à face d'Anita Ekberg avec les paparazzi italien des

⁶⁷¹ Chris Wiegand, *Federico Fellini*. Paris : Taschen 2003, p.79.

⁶⁷² Les photos de Tazio Secchiaroli et des autres photographes présents sur les lieux à ce moment-là paraîtront dans *L'Espresso* le 16 novembre 1958. À cause du scandale provoqué par ces photos, le journal sera saisi. Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita*, *op.cit.*, p. 31.

⁶⁷³ Julien Neutres « Le cinéma fait-il l'histoire ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 3/2004 (n° 83), p. 53-63. Disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-3-page-53.htm, consulté le 14/10/12.

⁶⁷⁴ Jean-Claude Gauthier, Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, l'anatomie d'un mythe*, Paris : Nouveau Monde, 2006, p.138.

⁶⁷⁵ Anita Ekberg a véritablement construit sa renommée sur les quelques séquences que Fellini lui consacre dans *La Dolce Vita*. Elle tournera ensuite à nouveau pour le réalisateur italien dans *Boccace 70* (1962) mais c'est dans *La Dolce Vita* que la fiction élabore le mythe en construisant un personnage fascinant qui prend racine dans la réalité.

années 1950 figurent parmi les images que l'histoire de la photographie a retenues. Celles prises par les photographes Marcello Geppetti la montrant brandissant un arc sous le nez du photographe Quinto Felice, telle une incarnation de la déesse Diane chasseresse, devant chez elle, sont devenues des symboles⁶⁷⁶ de la pratique de l'époque (fig. 9, en introduction). En représentant Sylvia entourée de paparazzi dans *La Dolce Vita*, non seulement Fellini crée un lien entre l'actrice et le personnage, mais il alimente le mythe de la star.

Nous observons le même phénomène dans *Vie privée* : la fiction reprend aussi bien les caractéristiques de la personnalité – tout du moins celles de l'image publique – de Brigitte Bardot (caractérielle, naïve, capricieuse, déterminée) que les éléments marquants de sa vie (ses origines bourgeoises, son apprentissage de la danse, le « hasard » d'une carrière dans le cinéma). Les rapports conflictuels que Bardot entretenait avec les paparazzi à l'époque du film enrichissent la représentation de Louis Malle. À ce sujet, Alain Berbérien, le réalisateur de *Paparazzi* (1998), revient sur les choix de casting et regrette de ne pas avoir opté pour une actrice « star » pour interpréter le personnage de la star dans son film :

Personnellement, mon seul regret par rapport au film – et Danièle Thompson avait raison puisqu'elle c'est elle qui l'avait proposé – c'est qu'il fallait prendre une vraie star, pour interpréter le rôle de la star de la chanson dans le film. La bonne idée de Danièle Thompson, à l'époque, c'était de demander à Mylène Farmer de jouer dans le film. Et c'est de ma faute si nous ne l'avons pas fait car j'avais peur qu'elle ne soit pas assez bonne comédienne pour donner la réplique à Lindon et Timsit qui sont des comédiens rigoureux. Et ça, je pense que c'était une erreur. Ça aurait donné plus de force et de crédibilité au film de prendre une vraie star. Ça aurait donné plus de force à ce côté un peu restreint du film, dans toutes les scènes entre Lindon et la star⁶⁷⁷.

Cette réflexion du réalisateur, près de quinze ans après la sortie du film sur les écrans, rend pérenne le poids de la star pour la « force » et la « crédibilité » du film.

Au-delà de l'effet de réalité du dispositif cinématographique, la présence d'une star pour interpréter un personnage de star crée un effet de vérité sur la fiction. Quand la star

⁶⁷⁶ L'image qui revient le plus souvent pour symboliser la pratique paparazzi d'avant les années 1960 est une photographie prise par Franco Pinna, le 17 juin 1952, montrant les photographes Tazio Secchiaroli et Luciano Mellace sur un Scooter, lors d'une manifestation anti-américaine. François Cheval en propose une analyse dans le documentaire « Paparazzo », réalisé dans le cadre de série *Enquête d'art* écrite par Françoise Docquier, produite par Eclectic Production, avec la participation de France télévision. Diffusé sur France 5 le 12 avril 2012.

⁶⁷⁷ Entretien téléphonique avec Alain Berbérien, le 1/03/12.

n'est pas présente directement à l'écran, la fiction utilise parfois simplement son nom pour insérer de la vérité dans la fiction. Dans *Paparazzi* (Abascal, 2004), les photographes passent en revue leurs derniers exploits et évoquent les photos de « Lopez » et de « Clooney ». Si ces noms provoquent certainement un effet de vérité dans la fiction, ils indiquent également que le film s'adresse à un public connaisseur du star-système américain⁶⁷⁸. Dans *La Dolce Vita*, Fellini utilise la fascination qu'exerce la star américaine Ekberg sur le public italien pour renforcer l'effet de vérité.

Parce que le spectateur reconnaît l'individu star dans le personnage star, se pose la question de l'image que le film va *ajouter* à la star. La fiction donne-t-elle une nouvelle image de la star ? Révèle-t-elle un secret sur la star ? La présence des personnages voleurs d'images entretient l'idée que, peut-être, le film nous délivrera une image plus *naturelle*, plus vraie, plus authentique de la star.

b. À travers Marcello

Dans *La Dolce Vita*, suite à la séquence de la Basilique, l'actrice se rend à une sorte de diner dansant dans un endroit indéterminé. De grandes parois de pierre semblent entourer les lieux et de grandes flammes jaillissent de piliers artificiels. D'une certaine manière, cet environnement fantastique annonce les événements qui vont se dérouler par la suite et la manière dont Fellini va choisir de dépeindre la star.

Dans cette séquence, tout paraît relativement commun pour une scène de fête : les protagonistes dansent, d'abord sur une musique tranquille, puis entrent dans un rythme endiablé sur l'impulsion de Sylvia. La fin de la chanson, et les commentaires désobligeant de Robert, mettent fin à l'atmosphère de liesse, et poussent l'actrice à changer de lieu pour finir la soirée. Rien de véritablement exceptionnel donc, *a priori*, dans les faits décrits dans cette séquence. Ce qui nous intéresse, pour le sujet qui nous occupe, c'est d'analyser le discours construit par Fellini au sujet de l'actrice, dans cette scène et les suivantes. Élevée au rang de quasi-divinité grâce au personnage de Marcello, l'actrice star se trouve, à nouveau, au centre des regards.

⁶⁷⁸ « Lopez » fait référence à la chanteuse et actrice latino-américaine Jennifer Lopez, très connue, au niveau international, dans les années 2000. « Clooney » fait référence à l'acteur américain Georges Clooney devenu une star incontournable de l'industrie cinématographique américaine depuis son succès dans la série télévisée *Urgences* (E.R.) dans les années 1990.

La séquence de la Basilique s'achevait sur le visage de Marcello admirant celui de Sylvia ; celle qui lui succède récupère les mêmes protagonistes d'une manière qui renforcent leur rôle d'admirant et d'admiré.



Fig. 217, 218. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Tandis qu'il danse avec Sylvia, et que les autres danseurs jettent des regards réguliers vers leur couple (fig.217), Marcello déclame son admiration (fig.218) à sa partenaire dans un monologue :

Tu es tout Sylvia, sais-tu que tu es tout ? Tu es la première femme du premier jour de la création. Tu es la mère, la sœur, l'amante, l'amie, l'ange, le diable, la terre, le foyer. Voilà, ce que tu es : le foyer. Sylvia... Pourquoi es-tu venue ici ? Retourne en Amérique, par pitié ! Tu comprends ? Que vais-je faire ?⁶⁷⁹

L'éclairage de la scène baigne le visage de Sylvia de lumière. Aux mots de Marcello, Sylvia répond en chantonnant la musique sur laquelle ils dansent, et, le plus souvent, ne regarde pas son cavalier qui la dévore du regard. La mise en scène fait ainsi écho à ce que Marcello décrit tout en soulignant le paradoxe de la star : « elle est tout », mais elle est inaccessible. Cette réplique renvoie à l'effet dual propre à la star : elle est aussi familière qu'elle est lointaine.

La scène suivante la montre entamant une danse plus rythmée avec l'un de ses amis acteurs fraîchement arrivé sur les lieux. La manière dont elle est filmée, au centre de la foule, ou en contre-plongée lorsque son ami la prend sur ses épaules (fig.219-220), renforce l'importance du personnage dans la scène et le regard admiratif que chacun pose sur elle.

⁶⁷⁹ « Tu sei tutto Sylvia, ma lo sai che sei tutto ? You are everything, everything... Tu sei la prima donna del primo giorno della creazione... sei la madre, la sorella, l'amante, l'amica, l'angi, lo diablo, la terra, la casa... Ah ecco che cosa sei ! La casa si ! Far perche sei venuta qui torno in America, fa me un favore, lo capici, che faccio adesso io ! »



Fig. 219, 220, 221. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

La manière dont l'assemblée accepte, sans hésitation, l'invitation de Sylvia à la suivre dans une sorte de farandole atteste du pouvoir de la star sur son entourage (fig.221). À ce moment précis de la séquence, Sylvia est sans aucun doute un « leader », une figure dominante du groupe ; dans la scène qui suit, lorsque son ami la porte à bout de bras et la fait tourner dans les airs sous les regards quasi-hypnotisés de la foule, elle devient une sorte de divinité envers laquelle la foule exerce un véritable culte. Les flammes qui sortent des piliers et qui entourent la scène de danse ou encore la femme, au premier plan, comme effondrée par tant d'émotions, renforcent l'iconographie du rituel sacré (fig.222-223).



Fig. 222, 223. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Les scènes qui suivent, dans la voiture, les rues de Rome puis dans la fontaine de Trevi, montrent toutes Sylvia à travers le regard fasciné de Marcello (fig.224-225). Ces

scènes, sans photographe, sont celles qui dévoilent le plus le comportement problématique de la star au sens où elles donnent l'illusion de dévoiler l'intimité de l'actrice (sans photographes, elle n'est *a priori* plus en représentation) tout en soulignant son caractère hermétique.

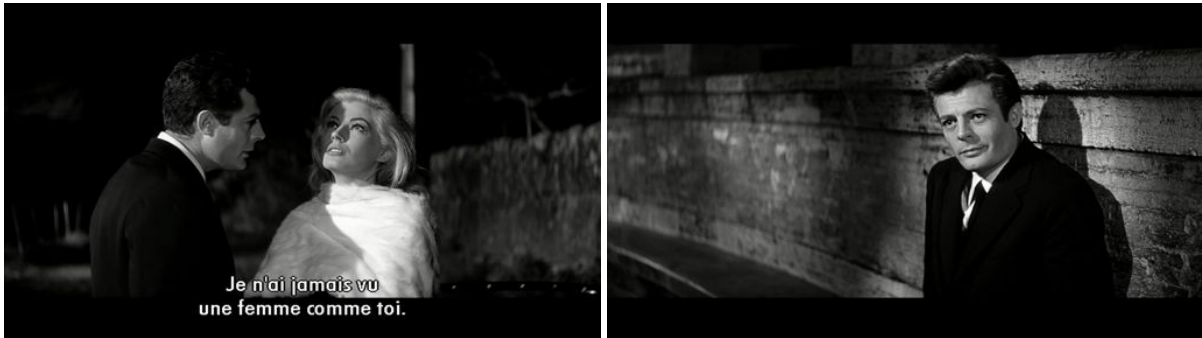


Fig. 224, 225. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Le baiser entre le journaliste et l'actrice, que la mise en scène laisse espérer au spectateur tout au long de ces séquences et qui ne vient jamais⁶⁸⁰, aurait prouvé la possibilité d'un contact entre la star et un autre individu. Or l'actrice reste totalement inaccessible et ne fait qu'enchaîner des sortes de numéros d'actrice : elle hurle dans la nuit pour répondre aux cris des chiens, se promène dans les rues avec un chaton sur la tête, se baigne dans la fontaine. Même dans le privé, Fellini cantonne Sylvia au rôle d'actrice sacrée et la prive d'une tendre intimité, basement humaine, qu'aurait pu lui offrir Marcello. De cette manière le journaliste, dont on sait qu'il est l'alter-ego du réalisateur⁶⁸¹, reste dans la même position que celle de Fellini : il admire l'actrice et la vénère du regard, sans jamais l'atteindre ni la toucher. C'est peut-être pour cette raison qu'il l'offre en pâture aux photographes et aux coups de Robert en guise de conclusion.

Le spectateur, comme Marcello, est face à une actrice qui ne dévoile rien de son humanité. Même dans une temporalité qui relève de l'intimité, elle reste une image, une icône. Erwin Goffman dit que

Certaines personnes deviennent tellement sacrées qu'elles ne peuvent plus faire d'autres apparitions convenables qu'au milieu de leur suite, au centre d'une cérémonie ; on peut trouver déplacé qu'elles se montrent aux autres dans un autre

⁶⁸⁰ Un certain nombre de photographies promotionnelles du film de Fellini laissent penser que Marcello et Sylvia s'embrassent dans la Fontaine de Trévi, or c'est faux.

⁶⁸¹ Dominique Delouche, réalisateur et assistant de Fellini, revient sur l'identification de Fellini à Marcello Mastroianni dans le documentaire *Il était une fois... La Dolce Vita* d'Antoine de Gaudemar (2010).

contexte, de même qu'on peut penser que ces apparitions sans cérémonie discréditent les attributs magiques qu'on leur prête.⁶⁸²

Qu'elle soit dans sa suite entourée de la presse ou dans la rue, de nuit, avec un inconnu, Sylvia semble tout faire pour conserver les « attributs magiques qu'on [lui] prête ». Aussi posons-nous l'hypothèse d'une actrice condamnée à n'être qu'une image à cause du comportement intrusif des personnages photographes, provoquant alors une étrange déformation professionnelle. Elle n'est plus qu'une icône creuse, l'humain a disparu pour ne laisser qu'une coquille de pantin fantasque. Peut-on aller jusqu'à dire que les photographes et le système qu'ils représentent sont les responsables de cette déshumanisation de la star à l'écran ? Cette hypothèse fait écho au constat que fait Sean Redmond en 2006, lorsqu'il explique que :

Les célébrités semblent de plus en plus incapables de gérer l'exposition (hostile) grandissante qu'ils obtiennent. L'intensité du regard et la surveillance absolue auxquelles ils sont soumis et se soumettent eux-mêmes créent un régime de vision qui laisse très peu, voir aucun, espace de hors-champs, hors des publications, hors-service. Les célébrités sont pris dans l'effondrement du public/privé et sont souvent forcés d'être continuellement dans un rôle, une représentation, un être de média. À tel point que, peut-être, qu'ils n'existent littéralement que par et à travers la représentation médiatique : comme des êtres construits, sans "conscience" au-delà de cela.⁶⁸³

Le destin que choisira Louis Malle pour son actrice star deux ans plus tard confirme l'hypothèse : la star ne peut survivre si elle refuse le jeu tragique de la représentation médiatique qu'impose son statut.

En montrant une actrice star aussi fascinante devant les photographes que lorsqu'elle n'est plus sous les objectifs, Fellini construit, véritablement, ce qui fait d'un individu une star. En faisant de son attitude en privée (la visite de la Basilique, mais surtout sa soirée et sa nuit dans Rome avec Marcello) une sorte de calque de celle qu'elle est en public (riante, enfantine, conservant une certaine distance fascinante), le réalisateur fait de

⁶⁸² Erwin Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. Présentation de soi*, op.cit., p.117.

⁶⁸³ « The famous seem increasingly unable to deal with the amount of (hostile) exposure they get. The intensity of the glare and the totalized nature of surveillance that they are put and put themselves under creates a vision regime that leaves little if any space for them to be offscreen, out of print, switched off. The famous are caught in the collapse of the public/private and are often forced to be continually in role, in performance, as media beings. So much so, perhaps, that they exist literally only in and through media representation : as made-up beings, with no "consciousness" beyond that. » Sean Redmond, « Intimate fame everywhere », dans Sean Redmond, Su Holmes, *Framing Celebrity : new directions in Celebrity Culture*, Londres : Routledge, 2006, p.34.

sa personnalité cinématographique une personnalité « cohérente et non-contradictoire »⁶⁸⁴ avec le « moi véritable » de l'actrice.

c. Mise en abyme

Dans cette scène, le statut de star de l'actrice est construit et affirmé par Fellini grâce à une dynamique de mise en abyme que l'on retrouve à la fois dans les dialogues et dans la mise en scène. Au cours d'un échange que Fellini met en exergue par des choix de cadrage et de mise en scène, la célébrité de l'actrice star est renforcée par un jeu de référence. À la question « Dormez-vous en pyjama ou en chemise de nuit ? », Sylvia répond : « Je dors seulement avec deux gouttes de parfum français ». Les « deux gouttes de parfum français » font clairement référence au parfum Chanel N°5 que Marilyn Monroe dit porter, en 1954, dans une interview⁶⁸⁵ devenue fameuse à la fois pour l'Histoire de la photographie, du cinéma, du parfum et de l'actrice.



Fig. 226. *Marilyn pour Chanel N°5*, mars 1955, ©Ed Feingersh.

⁶⁸⁴ Patrick McDonald, « De nouveaux concepts pour l'étude des stars », *op.cit.* p.122.

⁶⁸⁵ « En 1954, lors d'une interview, un journaliste demanda à Marilyn Monroe ce qu'elle portait pour dormir, l'actrice répondit naïvement, 'quelques gouttes de Chanel N°5' ». *Toutenparfum*, disponible (en ligne) sur <http://www.toutenparfum.com/historique/chanel/chanel.php>. Consulté le 14/07/12.



Fig. 227, 228. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

La photographie qu'Ed Fengersh prend un an après l'interview et qui montre la star d'aspergeant de ce fameux parfum (fig. 226) fait commodément écho à la réponse « naïve » ou « provocante » de Marilyn et ainsi de Sylvia/Ekberg. En mettant dans la bouche de l'actrice de *La Dolce Vita* à peu près les mêmes mots que Marilyn, et en la représentant dans une posture quasiment similaire⁶⁸⁶ (fig.227-228), Fellini souligne à la fois le caractère consensuel des questions des journalistes et les réponses des sujets, mais renforce également l'aura de star d'Ekberg, associée de fait à Marilyn Monroe, star internationale à l'époque de la sortie de *La Dolce Vita*⁶⁸⁷. Cette référence établit une connivence entre le personnage de fiction qu'est Sylvia, mais également l'actrice Ekberg, et l'actrice Marilyn Monroe. En outre, cette connivence est explicitement soulignée par le commentaire de Sylvia dans la séquence qui suit, lorsqu'elle grimpe rapidement les escaliers de la Basilique St Pierre et qu'elle s'exclame : « C'est la cure idéale pour perdre du poids ! Il faut que je pense à le dire à Marilyn !⁶⁸⁸ ». Si cette remarque laisse entendre que Sylvia et une certaine Marilyn sont amies dans la diégèse, elle induit surtout qu'Ekberg et Monroe sont du même moule : de celles qui doivent faire attention à leur ligne, mais aussi de celles dont le statut de star est indéniable. Au-delà de la référence à Marilyn, nous pouvons supposer que l'icône est tellement creuse qu'il est possible de la remplir de n'importe quelle biographie. Elle est interchangeable.

L'échange entre les journalistes et la star révèle l'aspect dérisoire et absurde de ce rituel journalistique autour de la célébrité. Cependant, si les échanges sont creux, la mise en scène de Fellini souligne l'importance des images qui résultent d'un tel dispositif. En effet, la conférence apparaît davantage comme un rituel photographique que

⁶⁸⁶ Le geste d'Ekberg qui porte à sa bouche un grain de raisin résonne avec le geste de la main de Marilyn qui s'asperge de parfum.

⁶⁸⁷ Marilyn Monroe vient de tourner dans *Some like it hot* (Billy Wilder, 1959), et quelques années auparavant, *The seven year itch* (Billy Wilder, 1955) et *Gentlemen préfèrent blondes* (Howard Hawks, 1953)

⁶⁸⁸ « It is the right way to lose weight ! I have to remember to tell Marilyn ».

journalistique : Sylvia / Ekberg passe davantage de temps à poser, jetant des regards langoureux en toutes directions, qu'à répondre aux questions (fig.229).



Fig. 229, 230, 231. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Dans la deuxième scène de cette séquence, l'échange entre l'actrice et les journalistes est plus cohérent dans la mesure où Ekberg sollicite son traducteur pour comprendre les questions qui lui sont posées (fig.230). Toutefois, chaque mouvement de l'actrice, de l'audience des journalistes à son traducteur (elle se retourne sans arrêt des uns vers l'autre), est l'occasion de faire flotter gracieusement ses cheveux, d'affirmer son port de tête et d'exposer sa poitrine généreuse (fig.231). Alors que les premiers plans de la séquence étaient cadrés en plan l'ensemble, ceux-là sont maintenant filmés en plan moyen, soulignant la présence et la grâce de l'actrice, mais aussi son visage, ses cheveux et son décolleté plongeant. La présence de dispositifs d'éclairage (fig. 232) et celle des photographes, mitraillant l'actrice en contre-champ ou en amorce, souligne le caractère spectaculaire de la scène. La représentation de l'acte photographique autour de la star renforce la prosécogénie⁶⁸⁹ du sujet. Comme dans la séquence de l'arrivée à l'aéroport, Fellini accorde autant d'attention aux photographes qu'à la star. Cette insistance sur les

⁶⁸⁹ André Gunthert, « Qu'est-ce que la prosécogénie ? », 17/04/12. Disponible (en ligne) sur <http://culturevisuelle.org/icones/2337>. Consulté le 14/05/12

personnages photographe traduit à la fois leur importance dans le dispositif de la célébrité tout en rappelant l'intérêt qui doit être porté à l'actrice. La représentation de ce rituel photographique, basé essentiellement sur les échanges de regards, est particulièrement « cinématogénique ». Se faisant, Fellini ne fait rien d'autre que de se représenter lui-même au travail, construisant, admirant et capturant l'image de l'actrice star.



Fig. 232, 233, 234. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Le dispositif mis en place pour retranscrire la scène de la diégèse (la conférence de presse de l'actrice Sylvia) sert autant la crédibilité et le réalisme du récit que les images de Fellini pour *La Dolce Vita*. La mise en scène qui place le sujet au centre de l'attention et des regards (fig.233), le sujet dont le comportement est dicté par la présence des photographes (fig.234), la référence à une star de cinéma dont la célébrité est gigantesque à l'époque de la sortie du film : tous ces éléments permettent d'envisager cette scène comme une mise en abyme de la prise de vue d'une star. Captant Sylvia/Ekberg à partir de tous les coins de la pièce, Fellini se fond dans les personnages preneurs d'images. Leurs multiples points de vue permettent des changements d'échelle de plan réguliers – plans larges, plans moyens, gros plans, parfois fixes, parfois mobiles – qui donnent l'impression d'explorer la star sous toutes les coutures. Loin des partis pris visuels du cinéma direct, en expansion à l'époque, qui visent à renforcer l'effet documentaire des situations, Fellini utilise les nombreux personnages photographes pour multiplier les point de vue tout en conservant une esthétique cinématographique classique qui magnifie la star.

d. Le coup de grâce

Dans *Vie privée*, la manière qu'a Louis Malle de célébrer la star est relativement complexe. D'un côté, le réalisateur consacre son film à Brigitte Bardot et la prend pour sujet quasi-absolu ; de l'autre, il semble l'élever au plus haut pour mieux apprécier sa chute.

La jeune actrice occupe la quasi totalité des plans du film. La manière dont Malle utilise la couleur⁶⁹⁰ met en valeur le physique de la jeune fille, ses cheveux blonds, ses lèvres roses et ses yeux clairs (fig.235-236).



Fig. 235, 236. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962.

Malle offre à Bardot de superbes plans sur son visage et renforce ainsi son image de sex-symbol. Même lorsqu'il la dépeint malheureuse et triste, la mise en scène, notamment les éclairages, la magnifie en en faisant une figure biblique entre le christ (au plus haut jusqu'à la mort précoce et violente) et la vierge (l'icône éplorée, fig.237-238).

⁶⁹⁰ La majorité des articles de la revue de presse de la BiFi remarque l'usage que fait Louis Malle de la couleur dans le film. Revue de presse de la BiFi, Cinémathèque Française à Paris. Consultée le 14/04/12.



Fig. 237, 238. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962.

Toutefois, cette célébration physique est complétée par une sorte d'appréciation de la souffrance de l'actrice. Lorsqu'Alain apparaît pour la première fois, dans l'appartement de Jill alors que celle-ci est en pleine crise, son attitude ne fait qu'empirer l'état de la jeune femme. Là où Sylvia distribuait des sourires et se montrait sous son meilleur jour devant les photographes, Jill implore le groupe de nouveaux arrivants, puis explose de colère :

Laissez-moi... j'vous en supplie, laissez-moi... J'en peux plus... J'en ai marre de tout... Foutez-moi l' camps je vous dis !⁶⁹¹

L'évolution du ton qu'emploie la star pour s'adresser au groupe illustre bien son désespoir. D'abord suppliante, puis agressive, l'actrice puise dans différentes forces pour se faire comprendre. Contrairement au personnage photographe de *La Dolce Vita* qui détournait son appareil de Sylvia à l'arrivée de Robert, manquant ainsi la star dans son intimité, celui de *Vie privée* savoure la souffrance de Jill avec une cruauté certaine et ne manque pas de l'inscrire sur pellicule, comme l'indiquent son regard par en-dessous et son sourire narquois (fig. 175, présentée au début du chapitre). Si l'objectif du photographe semble ne rien manquer de la souffrance de l'actrice, la caméra du cinéaste non plus. « Comme le dit Claude Gauthier, *Vie privée* est un film "fait moins avec Brigitte Bardot que contre elle" »⁶⁹². Si les images la magnifient dans la majeure partie du film, les images qu'autorise la présence du personnage photographe permettent au réalisateur d'enregistrer Jill / Bardot en souffrance.

⁶⁹¹ Cette réplique peut être liée à la manière dont Nadine (Romy Schneider) implore Servais (Fabio Testi) dans la première séquence de *L'important c'est d'aimer* (Zulawski, 1975) pour ne pas que le photographe enregistre une image dont la star déchue à honte : « pas de photos, s'il-vous-plaît pas de photos ».

⁶⁹² Ginette Vincendeau explique comment Bardot, symbole de la culture populaire et du star-système, est dénigrée au profit de ses partenaires masculins qui représentent, quant à eux, la culture intellectuelle. Claude Gauthier (dir.), « L'acteur, Théâtre et Cinéma (2) », *Études cinématographiques*, 1962, p.23. Cité par Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, op.cit. p.120.

Par ses partis pris de mise en scène, Malle fait du regard du photographe et de l'acte photographique qui s'en suit la version active, effective du regard du spectateur sur la star.



Fig. 239, 240. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962.

Avant qu'Alain ne braque son appareil vers Jill et déclenche le flash qui entraîne sa chute, une autre scène, quelques minutes avant la fin, place Jill dans le « viseur » d'un simple observateur. Au sein d'un groupe de curieux, un homme regarde Jill en contre-plongée et fait mine de la « descendre », mimant l'acte meurtrier avec un balai et l'accompagnant d'un « boom » qui provoque le rire de l'assemblée (fig.239). Jill se retire précipitamment du champ de vision du blagueur et s'en va dans ses appartements, malheureuse de ne pouvoir se montrer. En représentant l'acte photographique qui fait basculer Jill à peu près de la même manière (contre-plongée, personnage sur le tiers droit du cadre, arme dirigée gauche-cadre), le geste du photographe répète celui du curieux (fig.240) en lui donnant cette fois une véritable portée : les flashes éclatent et l'actrice chute. Le geste du tir au fusil que le curieux avait mimé sur un mode comique devient un acte meurtrier dramatique. La fiction fait du photographe un tueur, et semble dire, en filigrane, que l'affaire du regard est bien plus sérieuse que ce que l'on ne croit.

e. Un geste paradoxal

Dans ses mémoires, Bardot évoque *Vie privée* comme sa « vie revue et romancée à la sauce cinématographique »⁶⁹³. Lorsqu'elle revient sur le tournage du film à Spoleto, en Italie, elle raconte les circonstances qui ont inspirées la fin du film au réalisateur :

Cloîtrée dans cette jolie maison, cernée nuit et jour par les paparazzi, j'eus envie de participer à la joie de vivre de Loulou et de ses amis. Un soir avec Christine [Gouze-Réнал], je montais sur la terrasse. Il y avait des guitaristes, Antoine Roblot [le photographe dans le film], grand ami de Louis Malle, Claude Davy, le chargé de presse du film, Marcello Mastroianni, Jean-Paul Rappeneau, le scénariste (...) Il y avait des étoiles dans le ciel, il faisait chaud, j'étais presque heureuse lorsque tout à coup nous fumes mitraillés par des milliers de flashes partis de tous les toits alentour. C'était la guerre. Une guerre froide, sans merci, sans arme pour nous défendre. Les flashes crépitaient comme des éclairs un soir d'orage sec. Louis Malle me demanda très poliment, mais fermement, de redescendre « chez moi ». J'étais renvoyée à ma solitude ! (...) Cette anecdote donna à Louis Malle l'idée de la fin du film.⁶⁹⁴

Ce récit montre combien Louis Malle puise dans les événements qui entourent la célébrité de la star Bardot pour créer les rebondissements de son film. Si l'on en croit l'actrice, l'attaque des photographes paparazzi a eu un tel effet sur le réalisateur qu'il choisit d'en faire le climax de son film. Aussi, ce témoignage met Louis Malle dans la peau du personnage de Fabio, qui demande « très poliment, mais fermement » à Jill de rester enfermée dans la chambre pour ne pas perturber le bon déroulement de son œuvre. Il est difficile de ne pas voir la condamnation du réalisateur dans la chute de l'actrice qui défie l'autorité masculine et artistique.

Provoquer la mort par la capture d'image. Cette fin traduit à la fois l'imaginaire de l'acte photographique comme acte meurtrier, mais témoigne aussi de la démarche cinématographique du réalisateur. Le dernier plan du film, dont Georges Sadoul prédisait qu'il deviendrait « classique »⁶⁹⁵, est révélateur du caractère paradoxal de la démarche de Louis Malle.

⁶⁹³ *Initiales B.B.*, *op.cit.*, p.295.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p.302.

⁶⁹⁵ Georges Sadoul, « La chronique de Georges Sadoul », *op.cit.*



Fig. 241, 242. Captures d'écran. *Vie privée*, Louis Malle, 1962.

D'un côté, le flash de l'appareil photo d'Alain, cause *a priori* la mort de Jill. De l'autre, le long plan qui traduit sa chute évoque aussi une sorte de révélation et de libération. Le plan qui montre la chute spectaculaire de Jill est à la fois une ode lyrique à l'actrice (sa chevelure qui flotte autour de son visage rend la chute légère et onirique) et l'enregistrement de sa mort en direct (fig.241). La durée du plan (62 secondes) peut être interprétée comme le plaisir du réalisateur à admirer une image de son actrice fantasmée comme la satisfaction de la voir enfin tomber jusqu'à s'effacer. Ce plan, plus encore que tous les autres du film, objective Bardot en la réduisant à sa beauté. Atteindre le summum de la magnification dans une scène aussi morbide montre que la mort n'était pas un accident mais bien la fin logique d'un processus de starification. Plus de moue boudeuse, plus de caprice, plus de coup de colère. En d'autres termes, Bardot n'est jamais aussi belle que lorsqu'elle est à la merci du regard du réalisateur qui s'approche de son visage au point de le faire devenir flou puis disparaître (fig.242).

Le personnage du paparazzi est constamment blâmé dans le film et certains critiques ne s'y sont pas trompés en faisant le parallèle entre la démarche de Malle et celle de certains photographes de presse avides de l'image-Bardot ; d'autres, déjà fidèles au culte du réalisateur « auteur », s'empressent de voir dans les images de Malle une manière de célébrer Bardot. Ginette Vincendeau ne manque pas de relever ce paradoxe, que l'on retrouve plus tard dans le film *Le Mépris* : « *Vie privée* et *Le Mépris* essaient de dompter le pouvoir et le charisme de Bardot tout en l'exhibant d'une part et la dénigrant d'autre part. »⁶⁹⁶ Aucun spectateur ne voit Jill à l'écran. Ce n'est pas le personnage de Jill qui est

⁶⁹⁶ Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, op.cit., p.120.

descendu par le voleur d'images, mais Bardot. Comme De Beauvoir l'explique à propos de la scène de mambo de *Et Dieu créa la femme...*,

Quand BB danse son fameux mambo, personne ne croie en Juliette. C'est BB qui s'exhibe (...). Elle s'offre directement à chaque spectateur. Mais l'offre est trompeuse parce que lorsque les spectateurs la regardent, ils sont parfaitement conscients que cette magnifique jeune femme est célèbre, riche, adulée et complètement inaccessible. Ce n'est pas surprenant qu'ils la prennent pour une salope et qu'ils prennent leur revanche en la dénigrant.⁶⁹⁷

La descente de Bardot à la fin de *Vie privée* prend les traits de cette revanche. Les pulsions paradoxales de l'acte de prise de vue (photographique et cinématographique) sont cristallisées dans le personnage du paparazzi qui permet l'expression de cette revanche.

Dans les deux cas, la dernière apparition de la star sous l'objectif des paparazzi est l'occasion d'une humiliation ou d'une mise à mort, par l'intermédiaire plus ou moins direct du paparazzi. Dans le film de Malle, Jill tombe du toit et meurt à cause de l'éclat du flash du photographe ; dans celui de Fellini, Sylvia reçoit une claque de la part de Robert en même temps que le flash du paparazzi éclate. La fiction utilise la violence symbolique inhérente à l'acte photographique pour en faire un élément fort du récit cinématographique. À l'écran, le personnage photographe viole son sujet psychologiquement (par une présence constante) mais aussi physiquement, par l'intermédiaire de l'appareil photo, et en particulier du flash, qui se fait l'exécutant symbolique de la star. Dans les deux cas, les stars, sous couvert d'un regard admirateur, sont malmenées par le personnage paparazzi qui provoque leur perte.

En confiant l'interprétation d'un personnage de star à une actrice star, le réalisateur alimente le fantasme de la découverte du « secret » de la star. Dans la fiction, les personnages photographes incarnent la recherche de la véritable et authentique identité de la star. Éléments majeurs de leur milieu professionnel, les photographes permettent à la star de construire et de travailler son image. À l'écran, les personnages photographes *servent* aussi à rendre plus trouble l'image que la star s'applique à construire, à fissurer la carapace qui renferme son intimité. Se glissant tour à tour dans la peau des personnages

⁶⁹⁷ « When BB dances her famous mambo, no one believes in Juliette. It is BB who is exhibiting herself (...). She offers herself directly to each spectator. But the offer is deceptive for as the spectators watch her, they are fully aware that this beautiful young woman is famous, rich, adulated and completely inaccessible. It is not surprising that they take her for a slut and that they take revenge on her by running her down. » Simone De Beauvoir, *op.cit.*, p.30.

photographes, puis dans celle de Marcello, Fellini résume Sylvia à son statut de sujet. Les deux types de personnages, le journaliste et les photographes, semblent permettre au réalisateur de représenter l'actrice star à des degrés d'intimité différents. Si l'on pourrait croire que l'intimité est permise grâce au personnage de Marcello au regard de sa relation privilégiée avec l'actrice le temps de quelques séquences, ce sont en fait les personnages photographes qui font surgir une intimité douloureuse. Pour Malle, le personnage photographe est surtout le personnage qui permet de représenter la star en souffrance. Les groupes de photographes incarnent le fardeau que peut constituer la célébrité, et Alain est celui qui parvient à capter le désespoir, la colère, puis la mort de la star. Dans les films de Fellini ou de Malle, le personnage photographe est un personnage-outil à la fois au service du sujet, la star, et du réalisateur. C'est un alibi qui permet au réalisateur de construire un discours sur la star et d'en montrer des images souvent paradoxales. Comme le photographe paparazzi rend possible les images des stars dans les pages des tabloïds, le personnage paparazzi permet ces mêmes images à l'écran. L'effet de réalité du dispositif cinématographique est renforcé par l'effet de vérité de la présence de la star à l'écran. La manière dont la fiction fait évoluer le personnage de la star indique le paradoxe du geste du cinéaste, à mi-chemin entre la célébration et le dénigrement. Les images et le récit s'appliquent à magnifier la star tout en la malmenant, la maltraitant.

Si la pratique paparazzi existe bien avant le film de Fellini, nous constatons que la présence du photographe paparazzi devient un incontournable de la représentation de la célébrité après *La Dolce Vita* alors qu'il ne l'est pas avant⁶⁹⁸. La proposition de Vanessa Schwartz, qui lie la pratique paparazzi au festival de Cannes de 1956 et en particulier à Brigitte Bardot⁶⁹⁹, est intéressante au sens où elle souligne l'importance de ces photographes dans une manifestation qui atteste et sacralise la célébrité des acteurs-rices (au sens large du terme) de l'industrie cinématographique. *La Dolce Vita* et *Vie privée* proposent une synthèse significative du lieu de naissance de la pratique paparazzi (le vol, la mise en scène, la pratique grégaire naît indéniablement dans les ruelles de Rome) et du sujet qui sera, jusqu'à l'arrivée de la télé-réalité à la fin des années 1990, l'apanage des photographes paparazzi : la célébrité de cinéma.

⁶⁹⁸ De nombreux films abordent le thème de la célébrité avant ceux de Fellini et Malle sans pour autant faire appel au personnage photographe : *All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950 ; *Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950 ; *Les Ensorcelés*, Vincente Minelli, 1952 ; *Une Étoile est née*, George Cukor, 1954 ; *Le Grand couteau*, Robert Aldrich, 1955 ; *La Déesse*, John Cromwell, 1958.

⁶⁹⁹ Vanessa Schwartz, « Grand angle sur la plage. Les origines du paparazzi et le festival de Cannes », dans *Etudes Photographiques*, n°26, Novembre 2010.

Paparazzi (Berbérian, 1998) et *Paparazzi* (Parenti, 1998), marquent un tournant dans notre corpus d'analyse car ils semblent être les premiers films à donner le premier rôle à un personnage paparazzi. Nous observons aussi que le cinéma n'est plus l'unique origine de la célébrité des sujets célébrés. Quelles sont les modalités de rencontre des deux parties ? Que dire de la relation entre paparazzi et célébrités ? Qu'indique le regard du paparazzi ?

CHAPITRE 7 : NEGOCIER SON ROLE ET OCCUPER L'ESPACE FACE AU SUJET

« La visibilité est un piège »⁷⁰⁰

Michel Foucault

En ouverture du chapitre « Celebrity and the public gaze », le texte du catalogue de l'exposition *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*⁷⁰¹ annonce : « La photographie a inventé la culture de la célébrité moderne »⁷⁰². Alors que la photographie elle-même a connu, au cours des soixante dernières années, des changements remarquables, peut-on parler de changement ou de constantes dans la traduction à l'écran du phénomène de la célébrité à la fin des années 1990 ? Quel rôle le photographe paparazzi occupe-t-il dans ce phénomène ?

Le chapitre précédent a permis de mettre en lumière la manière dont le personnage photographe peut se faire, parfois, le relai du regard du cinéaste sur la star. Tandis que les progrès techniques permettent aux photographes de porter un regard nouveau sur le monde (plus proche, plus précis, plus rapide, etc.), la fiction utilise ces évolutions pour traduire le regard du personnage photographe sur son sujet. Quelles sont les modalités, à l'écran, de ces regards photographiques ? En quelle mesure ces regards impactent-ils, visuellement et narrativement, le flot filmique ? Que révèlent-ils du sujet photographié ? Peut-on parler de nouveaux regards ? L'analyse de la représentation de la blonde plantureuse à travers l'objectif du photographe paparazzi permettra de mettre en perspective l'évolution du regard du photographe à l'écran des années 1960 à la fin des années 2000.

L'étude des regards portés sur les sujets du personnage photographe dans les représentations fictionnelles des années 2000 permet de comprendre l'évolution du rôle du paparazzi dans la diégèse et ses enjeux sur le plan cinématographique.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.203.

⁷⁰¹ Cette exposition a eu lieu au Tate Modern Museum, à Londres, d'octobre 2010 à avril 2011.

⁷⁰² « Photography invented the modern celebrity culture ».

A/ De la négociation à la surveillance. Les enjeux visuels du regard du paparazzi.

Les films des années 1960 indiquent le paradoxe du personnage paparazzi. À la fois constructeur et médiateur de l'image de la star, il est également l'inquisiteur qui met son sujet en danger, qui cherche sa faille. Dans le film de Louis Malle, nous observons que la star et le photographe, suivant une sorte d'accord tacite, passaient d'une relation conflictuelle à une relation amicale en fonction des situations. Les circonstances professionnelles régissent les relations humaines. Les films des années 1990 marquent l'arrivée d'une nouvelle modalité de communication entre le paparazzi et son sujet dans le récit qui officialise le caractère ambiguë de leur relation : la négociation.

a. Négociation et rapports de force

Notre entretien avec le réalisateur Alain Berbérien permet de revenir sur le contexte de production de son film *Paparazzi* (1998) et en particulier sur la relation entre l'un des deux acteurs principaux du film, Vincent Lindon, et les paparazzi.

Vincent avait eu des aventures personnelles avec les paparazzi puisque lorsqu'il sortait avec Caroline De Monaco, il avait été pris en photo, il y a eu plusieurs procès qu'il a gagnés d'ailleurs. À l'époque, Vincent était assez traqué par les paparazzi.⁷⁰³

Pour remédier à cette situation, nous apprenons par ailleurs que l'acteur tenta de trouver des solutions. Lors d'un entretien, Francis Apesteguy raconte un échange qu'il a eu avec Lindon à ce sujet :

Avant le film de Berbérien, une fois, je rencontre Vincent Lindon à l'aéroport d'Orly. Il me dit « tient, Apesteguy, je voulais te voir, Caroline m'a dit de t'appeler mais j'ai pas réussi à te joindre, Caroline veut absolument avoir ton conseil. On n'en peut plus, comment peut-on se défaire de tous les photographes qui sont en bas de l'immeuble ?! » Mon conseil : tarir la source. Caroline et toi, vous représentez un tiroir-caisse. Comment ne plus être un tiroir-caisse ? Demain matin, tu sors dans le parc avec Caroline, main dans la main, et vous vous bécotez. Ça va paraître partout. Ce jour-là, ils sont dix, le lendemain, ils seront vingt. Le lendemain, même scénario, vous vous bécotez. Le cinquième jour, tu

⁷⁰³ Entretien téléphonique avec Alain Berbérien, le 1/03/12.

verras, tu n'auras plus personne. Pourquoi ? Parce que tu ne vaux plus rien, au bout de la cinquième série, les journaux n'en veulent plus. Mais Lindon n'a jamais voulu, il ne voulait pas être complice. C'est contre sa nature.

Si ce récit montre une certaine familiarité entre le paparazzi et la célébrité, il montre surtout la volonté de Lindon de ne pas entrer dans le jeu des photographes paparazzi, le désir de ne pas être « complice » du système de la célébrité. À l'écran, Berbérien propose une version différente de la complicité entre les paparazzi et les célébrités.

1. Le pouvoir de la célébrité

Dans *Paparazzi* (1998), la relation entre Michel (Vincent Lindon), le paparazzi, et Sandra (Isabelle Gelin), la célébrité, est significative du rapport intime qui lie le photographe à son sujet.

Alors que le récit présente d'abord le personnage de Michel comme un photographe égoïste et sans scrupule, le spectateur apprend, au bout du premier tiers du film, qu'il a pour amie proche Sandra, une chanteuse française à succès. Nous comprenons même qu'autrefois, ils ont été un couple. Les premiers échanges entre Sandra et Michel sont l'occasion de montrer, pour la première fois dans le film, les côtés humains du photographe. Face à Sandra, il n'est pas face à une célébrité, mais bien face à une amie, et agit comme tel. Ainsi, c'est en « amie » que celle-ci lui demande de prendre des photos d'elle avec un autre homme pour rendre son ex-compagnon jaloux :

Sandra : T'étais où ?! J't'ai laissé au moins dix messages ! Il faut que tu m'aides.

Michel : C'est quoi l'urgence ?

Sandra : L'urgence c'est Benjamin. (...) Il faut qu'tu m'aides, hein, Michel. Mais qu'est-ce que t'as, t'as pas l'air bien ?!!

Michel : Non, j'en sais rien, j'suis fatigué, j'en ai marre.

Sandra : Tu vas m'aider, hein ?!!

Michel : Ouais, excuse-moi, je sais pas ce qui m'a pris, j'ai parlé d'moi trois secondes. (...)

Sandra : (...) Tu connais Eric Meyer ?

Michel : Le tennisman ?

Sandra : (...) Il est raide dingue de moi, il peut faire l'affaire, non ? C'que je voudrais, c'est que tu nous pièges tous les deux, genre "elle cache son nouvel amour", tu vois, un truc photos volées, tout flou, comme ça, comme tu fais... Mais faut que tout le monde y crois, surtout Benjamin, lui, je veux qu'il en crève quand il verra les photos.

Sandra ne propose rien moins qu'une « fausse paparazzade »⁷⁰⁴. Cet échange est exemplaire du pouvoir de la célébrité qui connaît très bien les règles du jeu. Nous remarquons tout d'abord que la demande de Sandra ressemble davantage à une sommation qu'à une requête. L'aide de Michel semble être quelque chose qui lui est dû – dans une scène précédente, Michel annule un voyage à Los Angeles pour veiller sur son amie en pleine crise de chagrin d'amour – comme l'indique la manière dont elle s'indigne du manque d'intérêt de Michel pour son cas personnel. Si l'ironie du paparazzi montre qu'il n'est pas dupe de l'égoïsme de la chanteuse, Michel se rend tout de même disponible, indiquant ainsi son attachement affectif pour la jeune femme. La formule « photos volées, tout flou, comme tu fais » indique l'objectif de la demande tout en soulignant l'existence et la conscience d'une esthétique paparazzi qui permet de faire croire à quelque chose de réel. L'imaginaire de la photographie volée va de paire avec la croyance d'une photographie qui révèle la vérité (chapitre 2). Très consciente de ce pouvoir de l'image paparazzi, la célébrité n'hésite pas à solliciter les services de son ami, alors même qu'elle s'est plainte à plusieurs reprises auparavant de la présence des paparazzi (« tu pourrais pas dire à tes copains de me lâcher ?!! »). Le réalisateur souligne ainsi l'ambivalence – et l'hypocrisie – du regard des célébrités sur le travail des paparazzi⁷⁰⁵. En outre, l'échange indique que la chanteuse compte se servir de l'image de magazine, destinée au plus grand nombre, comme d'un message personnel⁷⁰⁶. Nous observons ainsi un autre versant du processus décrit par Nathalie Heinich : ce n'est pas ici la visibilité qui permet la célébrité, mais la

⁷⁰⁴ Sur ce procédé très connu et utilisé dans le milieu, Thiébault Dromard et Léna Lutaud expliquent : « Pour combler le vide sidéral de l'actualité, la presse people use, de temps en temps, d'un procédé très efficace, la fausse paparazzade. C'est un moyen pratique qui consiste à créer un événement qui ne repose, en fait, sur aucune information véritable. Ce principe connu de tout le milieu est simple : deux stars consentantes acceptent, avec la complicité d'un photographe et du journal, d'être prises en photo dans une situation qui peut laisser croire, par exemple, au lecteur qu'elles entretiennent une relation. » *Les dessous de la presse people, op.cit.*, p.95.

⁷⁰⁵ Alain Berbérien explique lors de notre entretien téléphonique qu'il souhaitait ne pas faire un film « manichéen ». Cette scène est peut-être la seule du film qui nuance, en effet, son propos. Entretien téléphonique avec Alain Berbérien le 01/03/12.

⁷⁰⁶ Isabelle Adjani a été mise en cause dans une affaire similaire lors de son divorce d'avec Jean-Michel Jarre. L'actrice et le chanteur réglaient leur compte par l'intermédiaire de différents magazines people. Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people, op.cit.*, p.198.

célébrité qui permet la visibilité. La presse et, au premier plan, le paparazzi sont un outil entre les mains de la star.

Cette scène traduit la domination de la célébrité au cours d'une négociation qui se joue sur un terrain affectif. Consciente de l'emprise émotionnelle qu'elle exerce sur le paparazzi, Sandra utilise Michel – et par extension la presse – pour régler des affaires personnelles. La manière dont elle présente sa demande indique son absence de scrupules à utiliser, si nécessaire et à des fins personnelles, une image qu'elle dénigre par ailleurs. Au fond, la négociation n'est pas très équitable pour le paparazzi qui ne tire rien de cette discussion – pas même l'attention de son amie. Chez Berberian, il s'agit donc d'avantage d'un service rendu

du paparazzi à la célébrité que d'une négociation professionnelle. Dix années plus tard en revanche, la négociation entre les deux parties prend, à l'écran, des traits beaucoup plus graves.

2. La célébrité aux abois

Le principe d'un épisode pilote de série est d'être un « épisode-test qui décidera s'il est judicieux ou non de lancer une série régulière ou non »⁷⁰⁷. En d'autres termes, cet épisode doit créer un horizon d'attente suffisamment puissant pour que le spectateur ait envie de regarder les épisodes qui suivent. Les enjeux sont donc de présenter les points forts de la série et de présenter les partis-pris narratifs et visuels qui forment son identité propre. De là, que cet épisode comprenne une scène de négociation entre Don, le photographe paparazzi et Holt McLaren, une célébrité, indique le caractère déterminant de cet aspect de leur relation pour la suite de la série.



⁷⁰⁷ Alain Carrazé, *Les séries télé. L'histoire, les succès, les coulisses*. Paris : Hachette, 2007, p.29.



Fig. 243, 244, 245, 246, 247. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

Sur un parking désert, Don (Ian Hart) attend dans sa voiture (fig.243), avec pour compagnie les voix qui peuplent son imaginaire de paparazzi schizophrène (fig.244). Rapidement, Holt McLaren (Josh Stewart) le rejoint (fig.245) et s'adresse au photographe à travers la fenêtre ouverte de sa voiture (fig.246), tandis que Don tente de faire taire les voix intempestives :

Holt : Si je marche, mon nom ne doit apparaître nulle part.

Don : Ton nom ne vaut rien.

Holt : Merci mon pote.

Don : Ils ne voudront pas se servir de ton nom sur quelque chose comme ça.

Holt : Et ben ils ne peuvent pas, quoi qu'il arrive !

Don : OK.

Holt : Et je veux du liquide et je veux de la bonne publicité. Je veux des reportages dans votre magazine. Des reportages qui laissent croire que je suis demandé.

Don : J'ai besoin de me faire une idée de l'ampleur de l'information.

Holt : C'est énorme

Don : Et si c'est exclusif.

Holt : Ça l'est.

Don : Et il faut que je parle à Lucy. Si ça se trouve, on est déjà au courant.

Holt : Vous ne l'êtes pas, personne ne sait.

Don : Ils voudront davantage d'informations.

Holt : J'en ai autant qu'ils pourront le supporter.

Don : Comment se passe ton grand projet ? Je t'appelle.⁷⁰⁸

Contrairement à la scène proposée par Berbérien, la scène de la série de Carnahan montre deux parties qui n'éprouvent visiblement aucune affection l'une pour l'autre. En représentant un échange froid et factuel, Carnahan révèle les nombreux enjeux de la négociation entre le paparazzi et la célébrité : les modalités de l'accord entre les deux parties, le sérieux des différents acteurs de l'accord et les rapports de domination entre le paparazzi et la célébrité. Mise en perspective des scènes qui précèdent, la négociation apparaît comme le point de départ de la descente aux enfers de la célébrité.

Pour commencer, l'échange entre les deux personnages révèle le contenu du *deal* qui a lieu entre la célébrité et le photographe : l'acteur demande de l'argent, des articles et des photos dans les magazines ; le paparazzi exige des « tuyaux » de qualité, exclusifs, et en nombre. Surtout, la langue anglaise permet de désigner le dénominateur commun de la négociation : les « stories ». En effet, la célébrité doit livrer au paparazzi de « big stories » pour avoir des « stories that make it seem like [he's] getting offers » dans les magazines. Les « histoires » sont la valeur d'échange ; à la fois la monnaie et la récompense. Ensuite, la rhétorique utilisée par les personnages fait de cet échange un moment important et grave. Le pronom « ils » que Don emploie à plusieurs reprises renvoie à un commanditaire anonyme et menaçant par le nombre. Nous pouvons supposer que cette forme plurielle et mystérieuse fait référence à l'industrie médiatique qui est ainsi représentée comme une sorte de mafia puissante mais dont on doit taire le nom. En écho à ce mystérieux chef

⁷⁰⁸ « Don : Scchh... Holt McLaren : If I'm gonna do this, my name can never be used. D : Your name means nothing. H : Thanks, buddy. D : They wouldn't want to use your name on something like this. H : Well, they can't, no matter what ! D : OK... H : And I want some cash and I want some kind of good press. I want stories in your magazines. Stories that make it seem like I'm getting offers. D : I need to have some ideas of how big a story you have. H : It's big. D : And whether we get it exclusively. H : You do. D : And I have to talk to Lucy. For all I know, we already know all about it. H : You don't, nobody does. D : They'll want more than just one story. H : I got as much as they can handle. D [alors que Holt relève la fenêtre et s'en va] : How's your big project ? [Holt démarre brutalement sa voiture et s'en va] I call you. »

d'orchestre, Holt dit également que son nom « can never be used ». Si les deux parties trouvent un terrain d'entente, le secret est le maître mot d'une négociation qui apparaît comme une affaire autrement plus sérieuse que celle représentée dix années plus tôt dans le film de Berbérien. Notons qu'ici, la forme que prend la discussion désigne la célébrité comme le demandeur, en écho aux séquences précédentes qui montrent l'acteur en manque « de bonne publicité »⁷⁰⁹. L'énumération des contre-parties demandées par la célébrité indique son exigence, mais aussi son besoin avide de l'aide que peut lui apporter le paparazzi et le magazine qu'il représente.

Enfin, la mise en scène et le montage (champs/contre-champs dans un rythme régulier) montre deux personnages en lutte avec eux-mêmes (fig. 247).⁷¹⁰ Le moment de la négociation entre le paparazzi et la célébrité est donc traduit comme un moment de grande tension pour les personnages. Le paparazzi et la célébrité apparaissent respectivement comme des personnages abîmés et torturés, malade et aux abois. Bien que chacun y trouve finalement son compte, l'acteur semble souffrir sa demande comme s'il passait un pacte avec le diable. La rancœur de la célébrité envers « la main qui l'a nourri » est une constante de la série⁷¹¹.

Bien que l'ambiguïté de la relation entre les paparazzi et les célébrités apparaisse dans les témoignages dès les années 1950⁷¹², nous observons dans notre corpus qu'il faut attendre 1998 pour que la fiction représente les négociations qui ont cours entre les célébrités et les paparazzi. La mise en regard des fictions de Berbérien (1998) et de Carnahan (2007) indique que cette pratique est une constante. Toutefois, dans la série *Dirt*, les parti-pris de représentation de cette rencontre dépeignent non seulement une inversion des rapports de force entre les deux parties au profit de l'industrie médiatique mais aussi une situation devenue sérieuse, voire grave⁷¹³. En effet, Carnahan fait du « troc » le ciment

⁷⁰⁹ Dans les séquences précédentes, Holt s'entend dire par son agent qu'il n'est pas « bankable » (rentable). Don, lors de leur première rencontre, énumère devant lui et sans scrupule tous ses derniers échecs alors que l'acteur accompagne sa fiancée qui triomphe dans son dernier film.

⁷¹⁰ Don se débat contre ses voix intérieures (en aparté, vers le spectateur, il glisse « I can't talk right now ! » [je ne peux pas parler maintenant !]) et Holt affiche une mine significative du désarroi dans lequel la situation le plonge. En parlant au paparazzi, il trahit le secret Kira (Shannyn Sossamon), la meilleure amie de sa fiancée Julia Mallory (Laura Allen) – meilleure amie qui se suicidera à la suite de la publication des révélations de Holt.

⁷¹¹ Holt finit par être l'amant de Lucy, cette relation devenant le symbole de l'amour-haine qui unit les célébrités à la presse.

⁷¹² Tazio Secchiaroli explique comment Sophia Loren l'appelait pour faire des « photographies volées » de manière à ce que les photographes la laissent tranquille ensuite. Paoplo Costantini, *Paparazzi fotografie 1953-1964*, Milan : Alinari, 1988, p.13.

⁷¹³ La mise en scène de cette négociation fait clairement penser à celle des films de mafia, comme dans *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), *Casino* (Martin Scorsese, 1995) ou *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997).

des relations entre les personnages : « j'accepte de ne pas diffuser cette série de photos, en échange, vous m'accorder la prochaine exclusivité ou encore vous me donnez de l'information sur d'autres stars »⁷¹⁴. Ainsi la négociation se transforme en véritable chantage mené par l'industrie médiatique. Placée au cœur de l'épisode pilote, la fiction fait de cette négociation le point de départ d'un engrenage infernal qui constitue une dynamique fondamentale de la première saison de la série.

Néanmoins et comme l'a montré le témoignage de l'acteur Vincent Lindon, la négociation n'est pas la caractéristique principale de la relation entre le paparazzi et la célébrité. À l'écran, le paparazzi mise d'avantage sur la surveillance de son sujet plutôt que sur un terrain d'entente.

b. Surveillance

L'attente des photographes est une particularité de la pratique paparazzi. Dans *La Dolce Vita* (1960), Papparazzo et ses collègues ne décollent pas de la voiture de Sylvia (ou de la veuve Steiner) dans l'attente que le sujet se montre. Déjà dans *Vie privée* (1962), l'attente se transforme en une surveillance active, lors de laquelle le photographe agit en fonction du comportement de son sujet – il envahit les toits afin d'avoir un meilleur point de vue sur son sujet. Il ne s'agit plus de patienter tranquillement avant l'arrivée de la star, mais de poursuivre le sujet, de le guetter activement. À l'écran, le phénomène de la surveillance se transforme en thème narratif et / ou en partis-pris visuels qui influencent le discours du film.

1. Des enjeux de pouvoir

Avec la démocratisation des appareils photo et le développement de la technologie relative à l'enregistrement des images, on observe que la surveillance des gouvernants est d'autant plus renforcée que la masse peut à présent exercer, elle aussi, une surveillance. Nous suivons la pensée de Carol Squiers qui observe, en 2010, un paradoxe tout à fait signifiant sur les enjeux politiques de l'image :

Concernant notre ambivalence culturelle à propos des célébrités, l'invasion de leur vie privée comporte des enjeux moraux qui se répercutent sur des problématiques plus larges. La loi californienne, prononcée pour restreindre les

⁷¹⁴ Thiébault Dromard, Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.134.

excès des paparazzi après la mort de la Princesse Diana en 1997, a pris une tournure ironique après que les événements du 11/09 ont autorisé le gouvernement à exercer un énorme pouvoir pour envahir certaines vies privées.⁷¹⁵

La question de la surveillance est donc une question majeure de société. Susceptible d'avoir des retombées très positives ou très négatives, elle est un dispositif puissant autour duquel se jouent des rapports de pouvoir, de domination, et qui interroge les libertés de chacun. Dans la fiction, ces rapports établissent une tension dans le récit cinématographique et recèlent d'importants enjeux visuels⁷¹⁶. Rompu à ces dispositifs de surveillance, le paparazzi est un individu potentiellement dangereux qui exerce une pression de plus importante sur son sujet.

Dans son ouvrage *Surveiller et punir*, Michel Foucault analyse le rêve politique qui se cache derrière le dispositif de surveillance mis en place pour lutter contre la peste : « l'assignation à chacun de son "vrai" nom, de sa "vraie" place, de son "vrai" corps et de la "vraie" maladie »⁷¹⁷. Sous couvert de protection de la population, l'état met en place une surveillance qui, par l'application d'une discipline intransigeante visant à catégoriser les populations, permet un contrôle politique. *A priori*, le paparazzi n'est pas un agent de l'état, quoique les relations entre les photographes et les instances du pouvoir mériteraient une étude à elles seules⁷¹⁸. Néanmoins, la manière dont le regard du personnage paparazzi se saisit de l'image du sujet afin révéler sa « vraie » image peut être envisagée selon la perspective foucauldienne : sous couverts d'*informer*, le photographe contrôle le sujet, exerce un pouvoir sur lui, et procède lui aussi à des classements entre les individus. À la fois il « partage et marque » son sujet – une telle est amoureuse, comme Sandra dans

⁷¹⁵ « For all our cultural ambivalence about celebrities, the invasion of their personal lives carries moral implications that impinge on broader issues. The California law, written to restrain the excesses of the paparazzi after the death of Princess Diana in 1997, has taken on a certain irony after the events of 9/11 enabled the government itself to exercise enormous power to invade private lives. » Carol Squiers, « Celebrity and the public gaze », dans *Exposed, op.cit.*, p.92. Un article du magazine culturel français *Télérama* explique que les « lois scélérates de G.W. Bush [ont placé] 310 millions de citoyens sous la surveillance de l'état. » Olivier Pascal-Moussellard, « La trahison », *Télérama* n°3276, 27 oct-2 nov 2012.

⁷¹⁶ Il y aurait beaucoup à dire sur la traduction du regard « surveillant » dans la fiction, et l'on observe de nombreux films et séries télé qui l'utilisent comme ressort narratif et visuel - pour ne citer que quelques exemples, *La mort en direct* (Bertrand Tavernier, 1980), *The Wire* (David Simon, 2002), *Caché* (Michael Haneke, 2005), *Person of interest* (Jonathan Nolan, 2011). Meera Perampalam rédige une thèse de doctorat sur le sujet : *Caméras de surveillance: leur influence dans le cinéma et l'imagerie postmoderne des années 1990 à nos jours*, sous la direction de Laurent Jullier, Université Paris 3.

⁷¹⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, p.199.

⁷¹⁸ À ce sujet, Jean-Paul Dousset nous confie que lorsqu'il commence à travailler avec Daniel Angéli à la fin des années 1970, il côtoie des agents des renseignements généraux : « C'était assez ambiguë, parce qu'à l'époque, c'était mélangé avec les renseignements généraux. La moitié avait des cartes de flic là-dedans, sauf moi et Angéli, et ça nous arrivait de faire les photos de manif, ou de faire des photos de l'ambassade américaine, on ne sait pas trop pourquoi, c'était des piges, comme ça... Mais du coup, on était protégé, à l'époque. » Entretien avec Jean-Paul Dousset réalisé à Paris le 8/03/12.

Paparazzi (1998), un tel est ridicule comme « The Beef » à la sortie de la clinique dans *Delirious* (2006) – et il l'« assigne » de manière « coercitive ». Il montre « qui il est ; où il doit être, par quoi le caractériser, comment le reconnaître ; comment exercer sur lui, de manière individuelle, une surveillance constante »⁷¹⁹. Par une sorte de renversement ironique, les paparazzi, qui sont régulièrement traités dans la fiction comme des *pestiférés*, appliquent à leur sujet une surveillance qui rappelle celle décrite par Foucault et qui introduit son analyse du *Panopticon* de Bentham.

L'une des tensions dramatiques du récit qui met en scène le personnage paparazzi se joue au moment de sa rencontre avec son sujet. La distance qui sépare les deux parties est régulièrement mise en question, et la rencontre, avant d'être physique, est souvent photographique. La traduction du regard du photographe par l'intermédiaire de la vision subjective est un lieu et une temporalité qui permet au spectateur d'éprouver la rencontre avec les personnages.

2. Pris dans l'objectif

À l'écran, la vision subjective permet au spectateur de voir à travers les yeux d'un personnage. Un parti-pris classique est de montrer, dans un premier plan, le sujet regardant, puis, en contre-champ, le sujet regardé. En toute « vraisemblance » et selon le contexte⁷²⁰ – le personnage qui porte un appareil photo à hauteur de regard annonce explicitement la vision subjective qui suit généralement –, le spectateur comprend que le deuxième plan correspond au regard du regardant⁷²¹. En proposant « un point de vue identificatoire »⁷²², ce parti-pris de mise en scène recèle des enjeux « émotionnels »⁷²³ et visuels. Émotionnels, parce que le spectateur voit et, selon les modalités de traduction du regard, est amené à ressentir l'état d'esprit du personnage – comme dans *Dirt*, lorsque le spectateur est projeté dans l'univers malade du personnage. Parce qu'elle entraîne une fusion entre le regard du spectateur et celui du personnage, la vision subjective entraîne un « investissement émotionnel » du spectateur. Visuels, dans la mesure où l'image qui traduit

⁷¹⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op.cit.*, p.201.

⁷²⁰ Jacques Aumont précise que l'illusion représentative de l'image repose sur le caractère « vraisemblable, plausible » de la représentation et des attentes du spectateur. Jacques Aumont, *L'Image*, *op.cit.*, p.71.

⁷²¹ Laurent Jullier exprime son désaccord avec cette façon de voir en s'appuyant sur l'interprétation de chercheurs en sciences cognitives qui sont « hostiles à l'idée du spectateur qui se met à la place de la caméra ». S'il conteste l'idée, Laurent Jullier désigne tout de même le dispositif qui « mime la vue à travers un autre instrument optique que lui-même » comme « la seule chose qu'on peut faire sans trop tricher ». Laurent Jullier, *L'Analyse de séquence*, Paris : Armand Collin, 2^{ème} édition, 2007. p. 69.

⁷²² *Ibid.*, p.91.

⁷²³ *Ibid.*, p.91.

la vision subjective du personnage délivre à la fois un discours sur le type de regard du regardant mais aussi sur le sujet regardé. Pour le sujet qui nous occupe, il est intéressant de voir ce que la vision subjective traduit du regard du photographe et ce qu'elle dit du sujet regardé.

Avant de voir quelles sont les modalités et les enjeux de la représentation du regard du photographe dans la fiction, une étude rapide des affiches des films de Paul Abascal et de Tom DiCillo indique que l'emprise du regard du photographe sur le sujet fait partie intégrante de l'iconographie du paparazzi.

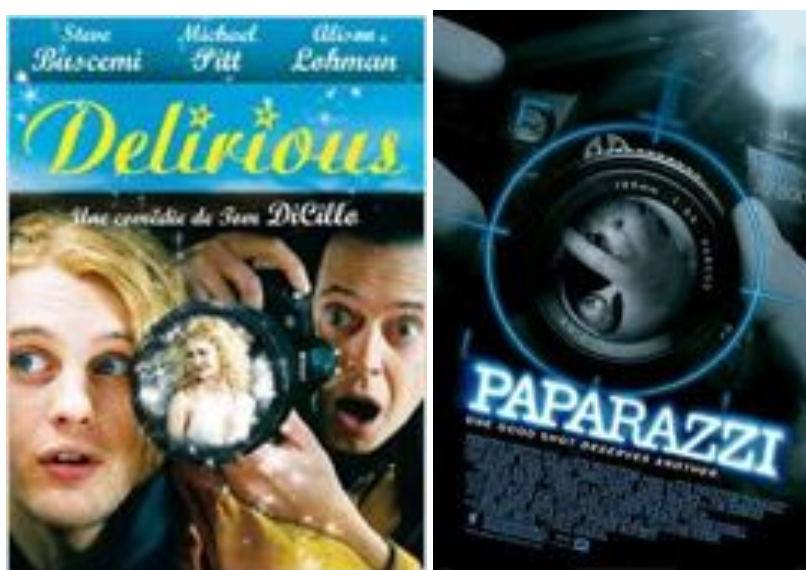


Fig. 248, 249. Affiches des films *Paparazzi* (Paul Abascal, 2004) et *Delirious* (Tom DiCillo, 2006)⁷²⁴

Les affiches françaises de *Paparazzi* et *Delirious* présentent le ou les sujet-s photographique-s apparaissant à l'intérieur de la lentille de l'objectif de l'appareil photo. Par conséquent, elles ne « copient » pas les images qui apparaissent sur l'écran – jamais le sujet ne s'inscrit de cette manière dans l'objectif du photographe dans le film. Avec Emily King, nous observons que

Bien plus qu'un simple écho du développement du septième art, [la trajectoire de l'affiche] reflète l'évolution du public et fait office de publicité destinée à attirer celui-ci plus qu'à copier les images apparaissant sur l'écran.⁷²⁵

Les partis-pris visuels des affiches participent à une publicité relative au genre du film tout en traduisant l'imaginaire paradoxale du pouvoir de l'acte photographique. Ainsi

⁷²⁴ L'affiche française de *Delirious* est disponible (en ligne) sur http://cineday.orange.fr/film/delirious_55324/photos/1/affiche-francaise-delirious/, consulté le 14/03/2013 ; celle de *Paparazzi* (Abascal), sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-44906/photos/>, consulté le 14/03/13.

⁷²⁵ Emily King, *Affiches de film*, Paris : Octopus, 2004, p.6.

sur-cadrés par la forme circulaire de la lentille, le-s sujet-s sont enfermés par le regard du photographe incarné par l'objectif de l'appareil photo. Selon les affiches, ce dernier apparaît comme une machine plus ou moins machiavélique. Dans celle de *Delirious* (fig.248), bien que le sujet soit représenté dans le cercle de la lentille, la situation est présentée de manière plutôt bénéfique pour la jeune femme qui semble y apparaître non seulement de son plein gré – elle arbore un grand sourire – et pour son plus grand bénéfice – les étincelles qui émanent de l'appareil renvoient à l'iconographie de la fête et du plaisir et peuvent évoquer les étoiles, par extension les « stars ». Le message sous-tendu est qu'être saisi(e) par l'objectif du photographe est source de plaisir et de succès. En revanche, l'affiche du film d'Abascal (fig.249) présente le sujet dans une posture défensive et dans un cadre obscur – remarquons qu'en ne figurant que les mains du photographe, l'affiche renforce l'hypothèse d'une représentation qui assimile le paparazzi à une machine. De cette manière, non seulement les affiches traduisent les discours respectifs des films concernant la conséquence de la visibilité, mais elles annoncent aussi le genre des films en question : conte de fée étincillant pour *Delirious*, « thriller » effrayant pour *Paparazzi*.

Quel que soit le message de l'affiche, dans les deux cas, le sujet est contenu dans l'espace qu'autorise la lentille de l'objectif, aux prises du regard du photographe. La vision subjective du photographe peut être envisagée comme une « variation projetée »⁷²⁶ du *panopticon* de Bentham, une proposition imaginaire d'un dispositif de surveillance idéal, qui à la fois expose et enferme le sujet. À l'écran, lorsque le photographe pose son regard sur le sujet, il l'impose dans le cadre.

c. Imposer son regard

En suivant la pensée de Foucault, face aux paparazzi, les célébrités sont tels les prisonniers du *panopticon* de Bentham : offerts au regard d'autrui dont il ne peuvent pas se départir, la lumière révèle leur présence, elles ne peuvent pas échapper au regard du *surveillant*.

Traduire à l'écran la vision subjective du personnage photographe est une manière pour la fiction de « connecter » directement le spectateur au personnage photographe mais aussi d'imposer son regard dans le cadre. Le temps de ce regard, le spectateur est à la place

⁷²⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op.cit. p. 207.

du photographe. Cette vision subjective est aussi parfois le lieu et le moment de la rencontre entre le photographe (et donc le spectateur) et le sujet, par l'intermédiaire des regards. Sciemment ou non, le regard du sujet rencontre celui du photographe (donc de la caméra) et provoque un contact symbolique. Ce parti-pris de mise en scène met en place une relation triangulaire complexe entre le spectateur, le personnage photographe et le personnage sujet, qui se joue à la croisée des regards.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que les personnages photographes permettent une incision dans l'intimité de la star en perturbant l'image. Dans les années 2000, la fiction poursuit cette dynamique en dépassant l'échelle du personnage et radicalisent l'idée d'un personnage qui s'empare de l'espace du cadre. Là où dans *La Dolce Vita* (1960), Paparazzo imposait sa présence dans le cadre, les paparazzi de Paul Abascal (2004) s'en saisissent par l'intermédiaire du regard.

1. Le photogramme : arrêt sur image

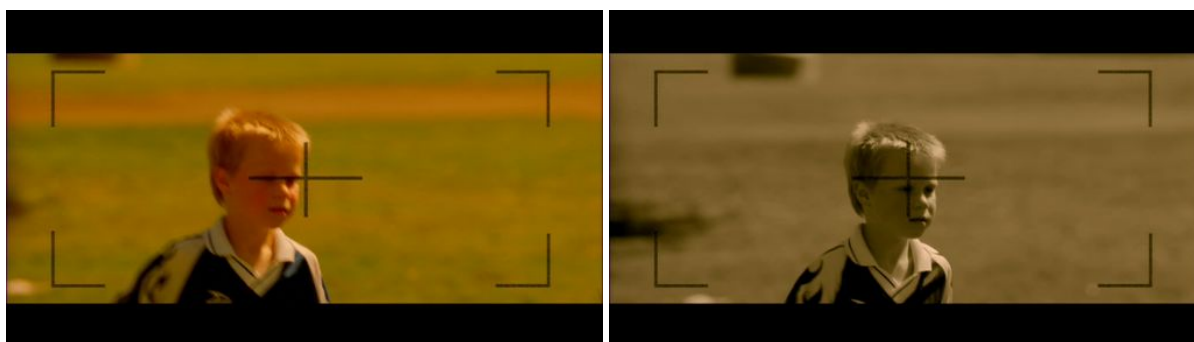


Fig. 250, 251. Captures d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2004

Tandis que le spectateur voit Zack, le fils de l'acteur star Bo Larami, jouer au football, les plans sur le garçonnet se transforment en photographies couleur (fig.250) puis noir et blanc (fig.251), après qu'un plan a signalé la présence d'un photographe. La synchronisation entre le photogramme et le son de l'obturateur d'un appareil photo souligne le message : le fils Larami se fait prendre en photo. L'existence du paparazzi n'est plus une question de corps mais de regard. En effet, la simulation d'une image photographique, rendue possible grâce au photogramme, perturbe le flux filmique et annonce le regard actif et productif du voleur d'images. Le surcadrage, marqué aux quatre coins de l'image pour figurer le viseur photographique, provoque un effet d'enfermement sur le sujet photographié sur lequel nous reviendrons un peu plus loin. En imposant son regard, le paparazzi devient, le temps de quelques plans, le metteur en scène. Il n'est plus

un personnage comme les autres, mais un regard extérieur qui fusionne avec le regard du réalisateur.

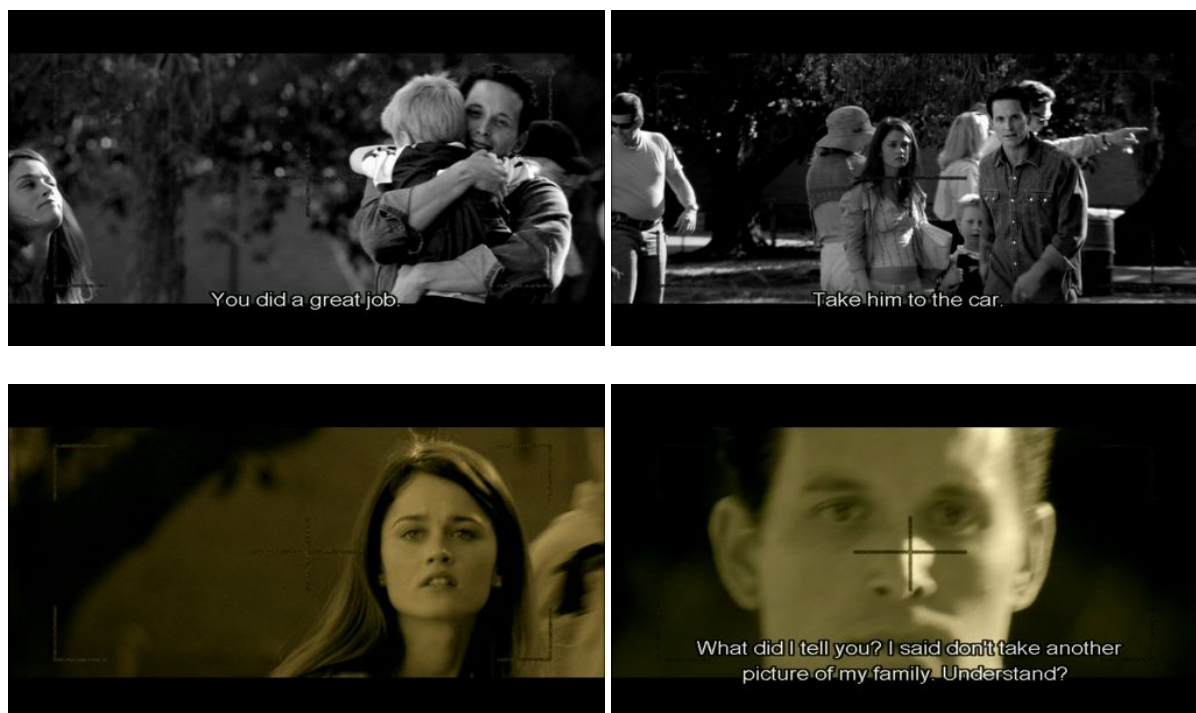


Fig. 252, 253, 254, 255. Captures d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2005

Après que Bo a demandé poliment mais fermement au photographe de ne pas photographier sa famille, le même dispositif visuel trahit la présence acharnée du paparazzi et atteste de sa persévérance dans l'acte photographique. La transformation des images filmiques en photogrammes souligne la rencontre des différents regards dans le cadre : celui de Larami, du paparazzi, du réalisateur et du spectateur. L'acte photographique est alors un lieu de rencontre émotionnelle – provoqué par la vision subjective – et un moment de tension narrative et visuelle. La succession des photogrammes permet de ralentir la temporalité et d'accentuer la dramatisation de l'acte photographique (fig.254-255) – ce procédé est fréquemment utilisé, notamment dans la scène finale de *La Doubleure* (2006). En transformant l'image filmique en image photographique, la fiction réintroduit un peu de « pensivité »⁷²⁷ dans l'image, permet au spectateur de se l'approprier davantage en tant qu'objet figé et davantage saisissable qu'une image perdue dans le flot filmique. Enfin, le traitement noir et blanc et sépia des photogrammes renforce la dissociation entre l'action

⁷²⁷ « Est-ce qu'au cinéma, j'ajoute à l'image ? Je ne crois pas. Je n'ai pas le temps : devant l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, les rouvrant, je ne retrouverai pas l'image ; je suis astreint à une voracité continue ; une foule d'autres qualités, mais pas de *pensivité* ; d'où l'intérêt pour moi du photogramme. » Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, (1980) 2000, p.89.

en train de se faire (Larami s'avançant d'un air menaçant vers le photographe, (fig.252-253/254-255) et l'action future, telle qu'elle apparaîtra dans les pages des magazines : muette, et pourtant si parlante, accompagnées des légendes adéquates (fig.256). À l'écran, le photogramme donne une nouvelle temporalité à l'image issue de l'acte photographique et annonce le destin du sujet. Enfermé et figé dans l'image, Bo et sa famille sont offerts aux regards croisés en jeu dans la vision subjective.



Fig. 256. Capture d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2005

Cet ajout de photogrammes au milieu du flux filmique fait du personnage photographe le producteur du spectaculaire de la scène tout en désignant les sujets photographiés. De la perturbation physique observée dans *La Dolce Vita*, nous passons à une perturbation qui opère sur le plan intuitif, presque sensible, mais néanmoins à distance, qui déséquilibre la relation entre les personnages : le personnage paparazzi, en photographiant, n'est plus au même niveau que son sujet, il le domine. Parce que le regard du paparazzi se saisit de l'intégralité du cadre, son regard devient absolu. Le ralentissement de la temporalité de l'action, grâce à l'effet du photogramme, permet une dramatisation de la scène et du comportement de la célébrité qui se dirige droit vers l'objectif – donc vers la caméra et le spectateur. Au regard de l'attitude du sujet, le regard du photographe est perçu comme une menace contre laquelle il doit se défendre. À l'écran, le viseur de l'appareil photo est une manière de traduire cette menace.

2. Analyse du viseur photographique

Susan Sontag dit que « l'appareil photo rapproche l'exotique, le rend familier »⁷²⁸. Prendre une célébrité en photographie est une manière de l'objectiver mais aussi de s'en approcher pour la rendre plus familière. Notre hypothèse est que dans la représentation, l'acte photographique est non seulement une modalité de starification du sujet – il montre la célébrité au travail – mais aussi une traduction visuelle du fantasme du spectateur face à la célébrité. La vision subjective du photographe qui traduit l'acte photographique donne l'illusion d'un sujet plus proche, plus saisissable.

Un viseur d'appareil est un instrument optique de précision. Différents repères, répartis autour du cadre et en son sein, aident le photographe à organiser l'espace, à composer son image. Afin de traduire le regard du personnage photographe, la fiction emploie ces repères comme autant de marques/signes/indications qui soulignent le statut de sujet photographique du personnage « visé ». Quels sont les enjeux d'un tel parti pris visuel ?

Petite histoire du regard photographique

À l'écran, la traduction de la vision subjective du personnage photographe a lieu relativement tôt dans l'histoire de la représentation du photographe⁷²⁹. Toutefois, dans notre corpus, il faut attendre le film de Berbérien pour que la fiction traduise le regard du personnage paparazzi par un viseur d'appareil photo. Après cette date, nous observons une multiplication et une diversification des modalités de traduction du regard photographique. Ce constat laisse supposer que la technologie cinématographique permet de plus en plus de précision dans la traduction de ce regard, mais aussi que la production part du principe que le spectateur est suffisamment familier avec la vision à travers un appareil photo pour apprécier l'image qui lui est offerte.

Pour la majorité des spectateurs, la forme que prennent ces repères influe relativement peu la perception de l'acte photographique. L'addition des repères, quels qu'ils soient, et du déclic photographique est suffisante pour signifier clairement l'acte

⁷²⁸ Susan Sontag, *Sur la photographie*, op.cit., p.196.

⁷²⁹ Dès 1928, le spectateur peut observer le visage de Sally (Marceline Day) à travers le regard amoureux du personnage photographe interprété par Buster Keaton (*L'Opérateur*, Sedgwick, 1928). Toutefois, à cette époque, rien ne traduit le viseur de l'appareil, seul l'angle de vue indique qu'il s'agit de la vision subjective du photographe. Dans *Funny Face* (Donen, 1956), Jo (Audrey Hepburn) est totalement transfigurée dès lors qu'elle apparaît dans le viseur de Dick Avery (Fred Astaire) – des photogrammes de toutes les couleurs indiquent l'acte photographique – mais le viseur n'apparaît pas. D'après nos visionnages, il faut attendre les films sur les photoreporters de guerre des années 1980 pour que le viseur de l'appareil soit traduit à l'écran.

photographique en train de se faire. Cependant, les changements d'informations qui traduisent la vision subjective du photographe indiquent une certaine évolution de la technique photographique qui ne correspond pas forcément à la représentation qui est faite de l'appareil employé.



Fig. 257, 258. Captures d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2005

Le premier exemple, tiré du film d'Abascal, fait référence à un modèle d'appareil photo relativement basique, probablement un « Prêt-à-Photographier » (« PAP » dans le jargon photographique) avec un objectif fixe⁷³⁰. Les repères qui encadrent l'image aux quatre coins correspondent à la limite d'image sur la pellicule (fig.258). La croix comme repère central de l'image indique une volonté de composition relativement sommaire, avec un sujet qui se doit de se trouver au centre du cadre. Selon le photographe Stephen Woolford, un tel viseur induit un appareil à peine plus sophistiqués qu'un appareil « Box Brownie »⁷³¹ mais pas beaucoup plus, et employé principalement pour un usage familial, pour les photos de famille en format 10x15. L'analyse technique de cette visée photographique indique une incohérence entre l'appareil utilisé dans la fiction et la représentation qui est faite de sa vision subjective à travers cet appareil (fig.257). Non seulement l'appareil est beaucoup plus moderne que ce que le photogramme indique – un appareil réflex Nikon –, et l'usage qui en est fait est très différent – Rex ne prend pas de photos de famille mais vole des images de célébrités. Il est difficile d'affirmer que le réalisateur a provoqué cet écart volontairement. Notre hypothèse est que dans les années 2000, il existe une base de données à disposition des cinéastes pour créer des effets au montage et que parmi les données de cette base figurait ce choix. Il est donc possible que cet élément relève d'un choix purement pragmatique. Toutefois, la croix centrale forme un

⁷³⁰ Les éléments techniques liés à l'analyse des différentes visions subjectives sont tirés d'un entretien avec Stephen Woolford, photographe, le 31/07/12.

⁷³¹ Appareil de la firme Kodak datant du début du XXème siècle.

motif menaçant qui correspond très bien à la relation que le cinéaste instaure entre les personnages paparazzi et leur sujet. De plus, les repères aux quatre coins de l'image renforcent l'enfermement du sujet par le regard du photographe. On peut donc supposer que c'est pour cette raison qu'Abascal a privilégié cette option au détriment de la cohérence technique.



Fig. 259, 260. Captures d'écran. *Femme Fatale*, Brian De Palma, 2002

Notre second exemple est tiré de *Femme Fatale* (De Palma, 2002), et a la particularité de montrer, grâce à l'effet « split-screen », à la fois le photographe visant son sujet – à gauche – et sa vision subjective – à droite (fig.259). Cet effet de montage permet au réalisateur de solliciter le regard du spectateur en proposant deux points de vue en même temps. Ainsi il ne demande pas au spectateur de se mettre « à la place » de la caméra, mais lui montre explicitement ce que le photographe saisit dans son objectif. Le dénominateur commun de ces deux images est l'appareil photo, qui apparaît entre les mains de Nicolas Bardo (Antonio Banderas) dans le plan de gauche et qui est figuré par des éléments visuels dans le plan de droite. Ces éléments sont relativement réalistes : si la cible rouge permettant de régler la mise au point (plan de droite) correspond assez bien au modèle d'appareil photo SLR (Single Lens Reflex camera) que le personnage semble utiliser (plan de gauche), la vision subjective indique, visuellement, de véritables incohérences, très probablement liées au parti pris du split-screen. D'une part, la vision subjective est présentée sous la forme d'une image en format carré qui n'est pas cohérente avec l'utilisation d'un appareil Réflex⁷³². D'autre part, les coupures de l'image au quatre coins figurant l'utilisation d'un pare-soleil sont très peu vraisemblables (elles ont sans doute été rajoutées en post-production). Notre hypothèse est que le parti pris du *split-screen* et sa puissance visuelle prévalut, à nouveau, sur la vraisemblance technique

⁷³² Une image en format carré s'obtient à partir d'un appareil à plaque de type « Hasselblad » ou « Speed Graphic ».

photographique – la présentation des deux images dans le même cadre implique de modifier le format de ces images (d'où le format carré) et les coupures renforcent, visuellement, la particularité du regard photographique et permettent de bien le différencier de l'image adjacente. Le pare-soleil crée un sur-cadrage qui enferme le sujet dans le cadre, renforçant ainsi l'effet d'emprise du regard du photographe sur son sujet, et la division du cadre en deux semble d'autant plus renfermer le sujet par rapport au photographe qui est désigné comme une sorte de maître du cadre.

Par ailleurs, l'équipe qui construit les bonus de l'édition DVD de *Femme Fatale* (TF1 Vidéo, 2001) utilise la vision subjective du photographe (fig.260). Au-delà de l'importance qu'il accorde au regard photographique et des qualités visuelles que lui permettent un tel parti-pris – jeu avec les zones de netteté et de flou caractéristiques du regard photographique – cette représentation suggère le regard à la fois précis et grossissant du personnage photographe, et donc son pouvoir. Il est alors intéressant d'observer l'écart entre cet horizon d'attente (un personnage photographe dominant ayant une emprise sur son sujet) et le destin que le film réserve au personnage photographe.



Fig. 261. Capture d'écran. *Incognito*, Eric Lavaine, 2009

Un autre exemple, dans le film *Incognito* (Eric Lavaine, 2009), montre une vision photographique marquée par la technicité des informations qu'elle affiche (fig.261). Au-delà du fait que le point de netteté habituel et les coins surcadrant l'image aient été modernisés, les spectateurs peuvent à présent observer un tas d'indications diverses au bas de l'écran et sur les côtés. Il est très peu probable que les spectateurs les lisent véritablement et encore moins qu'ils les comprennent. Toutefois, le regard du photographe apparaît comme une vision mécanique qui transforme d'autant plus le sujet en objet qui pourra difficilement échapper à autant de précision. Ainsi, le viseur de l'appareil ressemble au viseur d'une arme à feu qui ne doit manquer sa cible à aucun prix. Bien que la suite du

récit montre des personnages paparazzi étonnamment conciliant – ils acceptent de s'en aller contre une information sur une autre célébrité –, la vision subjective du photographe les dépeint comme des personnages menaçants et dotés d'un pouvoir technologique.

Enfin, le film *360* (Fernando Meirelles, 2012) présente un cas autrement intéressant. Alors que le spectateur peut observer une femme marchant dans la rue, l'image soudain se fige, comme si le film suspendait son cours. Après deux ou trois « gels » de l'image de la sorte, le spectateur découvre le contre-champ : une femme capture l'image de sa rivale à l'aide d'un téléphone portable. Nous ne reviendrons pas sur l'effet du photogramme, mais remarquons en revanche la quasi-absence de notification de l'acte photographique, avant et pendant l'acte. En effet, aucun plan préalable ne nous indique la présence d'un personnage photographe et sur le photogramme, aucun marqueur n'indique qu'il s'agit d'une vision à travers un appareil photo. Cette nouvelle occurrence de la vision appareillée qui n'a plus besoin d'être explicitement indiquée par des signes visuels traduit à la fois la familiarité du spectateur avec le procédé – le photogramme suffit à « incarner » le regard d'un photographe embusqué – et l'utilisation d'un nouveau dispositif beaucoup moins technique mais qui permet tout autant de dérober l'image du sujet – l'image de la femme tenant un téléphone portable en guise d'appareil photo le confirme. Le vol de l'image est praticable par des amateurs, qui n'ont besoin d'aucune formation sur le terrain de la photographie. Nous sommes revenus à l'ère du Kodak, à ceci près que l'intervention de quiconque en aval n'est plus nécessaire : « Press the button... and you've got your picture ». Ce retour à la traduction du regard du voleur d'image sans forcément passer par le viseur photographique est intéressant car il montre une certaine tendance à rendre le regard du paparazzi moins *visible* et moins *prévisible*. Ce retour à une vision plus simple peut être envisagé comme un parti-pris visant à faire du paparazzi un personnage moins saisissable. C'est aussi une manière de le fondre encore davantage dans la vision du réalisateur ; et une manière peut-être aussi, de le faire disparaître.

Dramatisation

Nos analyses mettent en lumière la perturbation que provoque la traduction du regard photographique dans le flux cinématographique. Dans *Paparazzi* (2004), Abascal utilise le regard du photographe comme élément de dramatisation⁷³³.

⁷³³ Si le personnage n'est pas paparazzi, nous observons dans *Récit d'un propriétaire* (1947) que Yasujirô Ozu envisage le personnage photographe comme l'opportunité de proposer une perception de la réalité « à l'envers », comme vue dans le viseur d'un appareil à plaques. Laurent Jullier, *L'analyse de séquence, op.cit.* p.69.

Comme nous avons pu l'observer sur les photogrammes précédents, Bo et sa famille sont désignés comme les sujets photographiques du personnage paparazzi et sont clairement affichés dans la ligne de mire. Semblable à une lunette de fusil de chasse, le viseur de l'appareil photo permet à celui qui l'emploie de positionner précisément son regard sur son sujet. À l'écran, le repère central évoque assez explicitement le centre d'une cible qu'il ne faut pas manquer. La forme de ce repère change en fonction des représentations.



Fig. 262, 263, 264. Captures d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2004

Dans le film d'Abascal, sa forme change au cours du film. D'abord une croix lors des premières visions subjectives, (fig.257-258), le repère prend ensuite la forme d'un rond (fig. 262-263-264). Dans la mesure où les premiers photogrammes correspondent à la vision subjective de Rex, le « chef » des paparazzi, et que les derniers traduisent le regard de Leonard, un second paparazzi, nous pouvons supposer que le changement de forme du repère central indique visuellement l'utilisation de deux boîtiers différents. À chaque regard son matériel. Toutefois, ce changement indique davantage qu'un détail technique. Comme la fiction utilise le photogramme et le noir et blanc pour dramatiser le récit, notre hypothèse est qu'elle fait évoluer les modalités du regard du photographe afin de renforcer le sentiment de menace que le récit et la mise en scène font peser sur les sujets des personnages paparazzi. Les trois photogrammes reproduits ci-dessus représentent les trois effets de l'acte photographique sur l'image du sujet. Le premier correspond à la visée du sujet – l'image bouge, le regard du photographe cherche le bon angle – tandis que le troisième annonce la photographie qui résultera du déclic photographique – le noir et blanc est une traduction commode de l'image photographique. Entre les deux, l'image tourne soudainement sur elle-même avant de se figer dans sa forme de photogramme. Cette bascule de l'image n'a rien de réaliste et indique clairement un choix de mise en scène. Cette représentation vient contredire une réflexion de Susan Sontag et donne un statut spécifique à l'acte photographique du paparazzi :

L'appareil photo est une espèce de passeport qui gomme les frontières morales et qui lève les inhibitions de classe, libérant le photographe de toute responsabilité à l'égard des gens qu'il photographie. Tout l'intérêt de photographier des gens tient à ce que vous n'intervenez pas dans leur vie : vous ne faites que leur rendre visite.⁷³⁴

Si l'appareil photo « lève les inhibitions de classe » en rapprochant symboliquement les paparazzi et les célébrités, l'effet produit par l'appareil, à l'écran, a très certainement une conséquence sur le sujet. Cet artifice visuel ajoute une nouvelle conséquence de l'acte photographique sur le flot filmique. Visuellement, l'acte photographique fait de plus en plus d'*effet* au sujet photographié : il le fige et le distord.

La fiction opère de nombreuses variations pour traduire le regard du photographe. Si les progrès de l'image cinématographique permettent aux cinéastes de représenter avec de plus en plus de précision et de réalisme la vision subjective du photographe sur son sujet, la vraisemblance technique n'est généralement pas l'objectif de ces représentations. Le viseur de l'appareil photo permet avant tout des effets qui participent et parfois renforcent le discours du film et les partis-pris visuels du réalisateur. Analyser la vision subjective comme modalité de mise en scène de la présence du paparazzi soulève toutefois un paradoxe : à la fois ce parti-pris traduit directement la vision du photographe, permettant ainsi une fusion du regard avec le spectateur, à la fois il fait totalement disparaître le personnage photographe au profit de l'unique visibilité du sujet. Comme l'explique Michel Foucault, cette « visibilité est un piège ». Le regard du paparazzi célèbre tout autant qu'il enferme le sujet.

B/ De nouveaux sujets ?

À l'écran, le personnage paparazzi est défini, entre autre, par la célébrité du sujet qu'il photographie. Lorsqu'il choisit Anita Ekberg pour interpréter Sylvia dans *La Dolce Vita*, Fellini nourrit la célébrité de son personnage avec la célébrité effective de l'actrice. En ajoutant des éléments de sa vie réelle à la fiction, Fellini consacre la « starification » d'Ekberg. À propos de l'actrice, Sam Stourdzé explique que « grâce au monde moderne et au nouveau rapport à l'image qu'il établit, une plastique généreuse suffit désormais à obtenir la célébrité ! »⁷³⁵. Si ce constat est relativement présent dans les discours sur la

⁷³⁴ Susan Sontag, *Sur la photographie, op.cit.*, p.59.

⁷³⁵ Sam Stourdzé, *Fellini, la grande parade*, Paris : Jeu de Paume, 2010, p.132.

célébrité contemporaine, il est en revanche assez inhabituel de le voir appliqué à la célébrité des stars des années 1960 comme « Brigitte Bardot, Marilyn Monroe ou Jane Mansfield »⁷³⁶. En effet, les stars du cinéma que poursuivaient les paparazzi à cette époque sont généralement considérées comme des « vraies » stars, des « grands noms »⁷³⁷ en opposition aux « basses célébrités » de la fin des années 1990. Que dire de ce changement de paradigme ? Au fond, le sujet du paparazzi a-t-il changé ?

a. Des stars aux célébrités

« *You can learn a lot about a society by who she chooses to celebrate* »
Le personnage de Philip Datloff (Larry Pine) dans Celebrity, de Woody Allen (1998).

1. Rupture ou continuité ?

Selon Patrick McDonald, la star émerge d'une connaissance de sa personnalité cinématographique et de sa vie privée ; la célébrité, quant à elle, reste plus ambiguë et sa définition est plus diffuse.

Dans les études sur les stars, l'expression du « fait d'être star » était employée pour indiquer une dialectique entre une présence à l'écran et en dehors (Ellis, 1982). En comparaison, le terme « célébrité » a eu une circulation académique et populaire ambiguë - et qui a depuis longtemps été structurée par les discours de valeur culturelle (Marshall, 1997). Le terme est variablement utilisé pour indiquer une conception plus fugace de la « renommée » (Rojek, 2001, 9), l'état contemporain d'« être célèbre » dans lequel les distinctions « signifiantes » et les hiérarchies ont diminué, ou lorsque la renommée repose principalement sur la vie privée de la personne, au lieu de sa performance (Geraghty, 2000, 187).⁷³⁸

À l'écran, la particularité de la célébrité contemporaine est de regrouper des individus dont la célébrité provient de domaines très variés. La fiction traduit ce glissement en construisant des personnages sujets issus des domaines du mannequinat (*Paparazzi*

⁷³⁶ *Ibid.*, p.132.

⁷³⁷ Dans l'article du *Time Magazine*, « The Press : Paparazzi on Prowl », un paparazzi évoque « Linda Christian, Ava Gardner, Anita Ekberg, Jayne Mansfield » comme des « big names », des grands noms. *Op.cit.*, p.1.

⁷³⁸ « In star studies, the term « stardom » was conferred to denote a dialectic between on/off screen présence (Ellis, 1982). In comparison, the term 'celebrity' has had an ambiguous popular and academic circulation – one that has long since been structured by discourses of cultural value (Marshall, 1997). It is variously used to indicate a more fleeting conception of 'fame' (Rojek 2001, 9), the contemporary state of 'being famous' in which 'meaningful' distinctions and hierarchies have diminished, or when fame rests predominantly on the private life of the person, as opposed to their performance presence (Geraghty, 2000, 187). » Su Holmes, « Starring... Dyer ? : Re-visiting Star Studies and Celebrity Contemporary Culture » in *Westminster Papers in Communication and Culture*, Vol 2 (2), 2005. p.9.

d'Alain Berbérien, 1998), de la chanson (*Incognito*, d'Eric Lavaine, 2009), de la radio (*Parlez-moi de vous*, Pierre Pinaud, 2012), de la littérature (*Le bruit des glaçons*, Bertrand Blier, 2010) et des différents métiers de la télévisions (animateur d'émissions ou présentateur du journal dans le film de Berbérien). Deborah Jeremyn explique le « déclin » de la célébrité contemporaine par le glissement du cinéma à la télévision :

La hiérarchie acquise autrefois par les stars du cinéma s'est apparemment transformée alors que les noms glamours des films, de la télévision et d'autres domaines coexistent et se présentent comme les objets de désir égaux et d'intérêt public. Ils sont tous susceptibles d'apparaître comme des muses de stylistes ou des admirateurs, un glissement qui est central dans les discours qui déplorent le "déclin" de la célébrité contemporaine.⁷³⁹

Au-delà de la célébrité issue du petit écran⁷⁴⁰, la télé-réalité est sans doute le phénomène le plus marquant de cette « nouvelle » célébrité dans la mesure où il fait de l'homme ordinaire le candidat légitime à la célébrité⁷⁴¹. En France, le magazine *people Closer* propose « une rubrique d'une dizaine de pages qui relate, chaque semaine, des histoires insolites de parfaits inconnus. Elle met en scène des gens ordinaires qui ont vécu des choses extraordinaires »⁷⁴². Le film *Superstar* de Xavier Giannoli (2012) exploite cette particularité de la célébrité contemporaine et en faisant l'origine d'un véritable drame social. Six ans plus tôt, le film de Tom DiCillo interroge ces données inédites de la célébrité. K'harma, qui incarne la star du film, n'est plus une star de cinéma mais une « jeune chanteuse écervelée »⁷⁴³ « qui semble passer sa vie en sous-vêtements »⁷⁴⁴ ; alors que Toby veut être « acteur » il trouve la voie de la célébrité grâce à la télé-réalité. Selon Peter Howe,

⁷³⁹ « The hierarchy once headed by cinematic stars apparently shifted as glamorous names from film, TV, and other arenas features alongside one another as equal objects of desire and public interest. They are all as likely as one another to appear as designers muses or devotees, a shift which has been central in discourses bemoaning the 'decline' of contemporary celebrity. » Deborah Jeremyn « Bringing out the * in you : SJP, Carrie Bradshaw and the evolution of television stardom », cité par Su Holmes and Sean Redmond (Dir.), *Framing Celebrity : New directions in Celebrity Culture*, *Ibid*, p.9.

⁷⁴⁰ Pour des études fondamentales sur la célébrité issue de la télévision, voir John Langer, 'TV's personality system', dans *Media, Culture and Society*, n°4, 1981 et John Ellis, *Visible fictions : cinéma, télévision, vidéo*, Londres : Routledge, 1982.

⁷⁴¹ À ce sujet, voir Graeme Turner, « The mass production of celebrity : 'celetoids', Reality TV and 'Demotic Turn' », *International Journal of Cultural Studies*, vol.9, N°2, 2006 ou encore Gabriel Segré, « Naissance et apogée des vedettes de la télé-réalité. Les loffeurs dans les pages de Gala », dans *Ethnologie Française*, 4/2011, Vol.41.

⁷⁴² Thiébauld Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, *op.cit.*, p.90.

⁷⁴³ Arnaud Schwartz, « La célébrité, symptôme d'un malaise d'époque », *La Croix*, 04/07/2007

⁷⁴⁴ Aurélien Ferenczi, *Télérama*, 04/07/2007.

La télévision diminua la taille des stars ; elles perdirent leur ancien éclat et devinrent de simples célébrités. Désormais, elles étaient plus petites que la vie [en opposition à l'expression « bigger than life »] ; elles étaient dans nos foyers et notre rapport avec elles était beaucoup plus familier. Nous n'avions pas à leur accorder notre attention toute entière ; si nous n'apprécions pas leurs efforts pour nous divertir, nous n'avions qu'à changer de chaîne. Non seulement la télévision a provoqué un changement considérable dans la relation du divertissant et du divertie, elle a aussi créé une impression de fausse intimité avec les célébrités qui avait peu de chance d'advenir dans une salle de cinéma. Nous étions dans leur maison à ce moment-là ; désormais elles sont dans les nôtres. Les règles du jeu ont changé.⁷⁴⁵

L'analyse de l'auteur est très représentative d'un discours péjoratif sur la célébrité contemporaine : elle est à la fois considérée comme « plus petite », mais aussi plus « familière » que la célébrité des stars de cinéma d'antan. Pourtant, nous avons vu que si la star était bien définie par une certaine inaccessibilité, la part de familiarité était d'importance égale, comme Fellini et Malle ne manquait pas de le montrer. Ce qui peut en revanche expliquer l'accroissement de ce sentiment de familiarité est peut-être le fait que n'importe qui puisse se retrouver sous le feu des projecteurs. Comme l'explique Sean Redmond,

Dans le monde moderne, des scientifiques, des politiciens, des généraux, des terroristes, des auteurs littéraires, des poètes, des artistes, des musiciens, des réalisateurs, des agresseurs, des tueurs en séries, et particulièrement l'homme ou la femme d'à côté peuvent être – sont tous – saisis dans le regard panoptique d'une culture qui a en vue d'offrir à la vision une élite célébrée, changeante et relativement éphémère (qui, ironiquement, concerne désormais tout un chacun)⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ « What television did was to cut the stars down size ; they lost their former luster and became mere celebrities. Now they were smaller than life ; they were in our homes and our relationship with them was much more casual. We didn't have to give them our full attention ; if we didn't like their effort to entertain us, we simply changed channels. Not only did television produce a considerable power shift in the relationship between the entertainer and the entertained, it also created a sense of false intimacy with them that was unlikely to occur within a movie theater. We were in their house then ; now they're in ours. The rules of the game had changed. » Peter Howe, *op.cit.*, p.26.

⁷⁴⁶ « In the modern world, scientists, politicians, generals, terrorists, literary authors, poets, artists, musicians, film directors, stalkers, serial killers, and especially the man and woman next door can be – are all – caught in the panoptic glare of a culture that sets its sights on bringing into vision a revolving and relatively ephemeral celebrated élite (who, ironically, now encompass the many). » Sean Redmond, « Intimate fame everywhere », dans *Framing Celebrity : new directions in celebrity culture*, *op.cit.*, p.36.

Que le film *La Doublure* (2006), mette le personnage de François Pignon⁷⁴⁷ en une des couvertures des magazines par accident est significatif de cette tendance. Dans son film *Superstar* (2012), Xavier Giannoli élabore un discours autour de la vacuité d'une célébrité construite uniquement sur des moyens de diffusion qui dépassent largement la télévision, comme Internet et les téléphones portables. Plus encore qu'un sentiment de familiarité avec la star, notre hypothèse est que le spectateur intègre la célébrité comme un statut beaucoup plus facile à obtenir qu'avant. Et parce qu'elle est à la portée d'un plus grand nombre, elle est dévalorisée. Le phénomène est finalement fidèle au fonctionnement de l'offre et de la demande d'une société capitaliste.

Dans son chapitre introductif à son ouvrage sur les stars et le star-système dans le cinéma français, Ginette Vincendeau revient sur les modèles successifs de la Marianne. Son analyse est intéressante car révélatrice de l'évolution des symboles de référence dans la mythologie nationale. De Brigitte Bardot (1964) puis Catherine Deneuve (1984), toutes deux grandes stars du cinéma à l'époque de leur « Mariannisation », c'est aux mannequins Inès de la Fressange (1994) puis Laëtitia Casta (2004) que l'association des maires de France fait appel et enfin à l'animatrice de télévision Evelyne Thomas. C'est pourquoi l'auteure souligne que cette évolution illustre « l'importance déclinante des stars de cinéma par rapport à d'autres types de célébrités »⁷⁴⁸. En outre, le fait que Berbérien inclut Carla Bruni ou Claire Chazal dans sa myriade de célébrités est significatif de la même dynamique⁷⁴⁹. Toutefois, notre étude nous permet de supposer que ce n'est pas tant la *valeur* de la célébrité de la star de cinéma qui décline que sa *visibilité*. Le fait est que là où Fellini consacrait de longues séquences à la star Ekberg, Berbérien ne consacrent plus que quelques plans à la star Isabelle Adjani, aux côtés des célébrités issues de la télévision et

⁷⁴⁷ François Pignon est un personnage inventé par le réalisateur/scénariste français Francis Veber. Depuis 1973, ce personnage typique du cinéma français apparaît dans sept films de ou écrit par Veber. François Pignon est le stéréotype du brave type, limite idiot, pris au piège d'une situation qui le dépasse.

⁷⁴⁸ Ginette Vincendeau, *Les Stars et le star-système en France, op.cit.*, p.46.

⁷⁴⁹ À peu près à la même époque, Woody Allen fait de la célébrité le sujet d'un film : *Celebrity* (1999). Au cours des différents « sketch » du film, nous croisons, entre autres, une présentatrice télé (Judy Davis), un top model (Charlize Theron), un docteur (Michael Lerner), un pasteur (John Carter), un groupe de skinheads, une ado acrobate obèse (Heather Mami). Toutefois, les deux stars du cinéma, Brandon Damon (Leonardo DiCaprio) et Nicole Olivier (Mélanie Griffith) sont celles qui déclenchent les foules et les photographes. S'il était sans doute plus aisé de demander à des stars de cinéma d'interpréter leur propre rôle qu'à un pasteur, le fait que ce soit les acteurs de cinéma qui provoquent le plus d'engouement est tout de même révélateur du statut privilégié de la star de cinéma dans le royaume des célébrités. Cependant, la diversité des domaines qui permettent d'accéder à la célébrité est telle que le cinéaste fait dire à un personnage, de façon détournée, que nous sommes « a culture that took a wrong turn somewhere. A society where every single person is famous. No one but celebrated people ».

du mannequinat. À l'écran, la profusion semble chasser l'admiration autrefois traduite par une visibilité accrue de la star⁷⁵⁰.

Si l'on se place du côté de la représentation, mettre en regard l'actrice et chanteuse américaine Marilyn Monroe et la lofteuse française Loana est-il si incongru ? Leur célébrité respective entraîne de nombreux questionnements quant à l'évolution de la célébrité, la manière dont elle est construite et diffusée, et les enjeux des nouvelles terminologies⁷⁵¹. Dans son article « Starring... Dyer : Re-visiting star studies and Contemporary Celebrity Culture »⁷⁵², Su Holmes défend l'idée d'une célébrité contemporaine qui ne serait pas si différente que celle des années 1950. L'auteure argumente en revenant sur le travail fondamental de Richard Dyer dans le champ des *Star Studies* et le compare aux discours qui ont été produits depuis la fin des années 1990 dans le champ académique et dans le champ des médias. Pour Holmes, les études sur les stars et les célébrités trouvent un dénominateur commun dans la question de l'identité et de l'authenticité de l'individu. Dans un article qu'elle consacre à Sarah Jessica Parker, la chercheuse Deborah Jermyn conteste également l'idée que le petit écran ne puisse produire de star de la même stature que celles provenant du grand écran⁷⁵³.

Une fois capturée dans l'objectif du paparazzi, le sujet star ou célèbre est-il traité différemment par la fiction ? Nous proposons de voir quel est le sujet favori du paparazzi à l'écran et les différents traitements que le regard du paparazzi lui fait subir.

2. La femme : une constante

Si peu de personnages de paparazzi sont effectivement féminins, les personnages féminins peuplent les fictions qui représentent des photographes paparazzi parce que la

⁷⁵⁰ Néanmoins, dans le film de Berbérien, nous constatons qu'Adjani n'est pas traitée de la même façon que les autres célébrités. D'une part, c'est la seule du film à être traitée avec respect – Evelyne dit à Franck : « Adjani, tu l'as adorée dans *La Reine Margot* » et Michel lui dit de vive voix : « j'adore ce que vous faites ». D'autre part, celle qui, en dépit de son apparition fugace dans la dernière séquence, garde cette caractéristique inaccessible – elle prend l'avion et la seule photo que Franck parvient à prendre d'elle est celle de son *image* sur l'écran de contrôle du parking. Si les représentations de la célébrité que proposent les films de notre étude montrent que la star de cinéma n'est plus le prototype de la célébrité, le film de Berbérien montre néanmoins qu'elle conserve un statut spécial par rapport aux autres célébrités.

⁷⁵¹ De nombreux ouvrages anglophones interrogent la célébrité depuis le milieu des années 1990 : P. David Marshall, *Celebrity and Power*, University of Minnesota, 1997 ; Chris Rojek, *Celebrity*, 2001 ; Graeme Turner, *Understanding Celebrity*, SAGE, 2004 ; Su Holmes and Sean Redmond, *Framing Celebrity : new directions in celebrity culture*, Routledge, 2006 ; Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité et régime médiatique*, Paris : Gallimard, 2012.

⁷⁵² Su Holmes, « Starring... Dyer : Re-visiting star studies and Contemporary Celebrity Culture » dans *Westminster Papers in Communication and Culture*, Vol.2.2., Londres, 2005, p.6-21.

⁷⁵³ Deborah Jermyn, « Bringing out the * in you : SJP, Carrie Bradshaw and the evolution of television stardom » dans Su Holmes et Sean Redmond (dir.), *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture*, op.cit., p.67-85.

femme est leur sujet le plus typique. Lorsque le présentateur Frédéric Bonnot évoque les années 1950 en Italie, il décrit ces « jeunes photographes [qui] sillonnent en scooter Lambretta les rues de Rome et [qui] mitraillent au flash tout ce qui bouge, les “ragazzi” et les “ragazze”, surtout les “ragazze”, les comédiennes américaines et les altesses royales »⁷⁵⁴. De même, la chercheuse Vanessa Schwartz rappelle que

À propos des festivités locales, le magazine *Variety* demande « What’s “news” to a photographer ? Girls, Girls, Girls » (Quelles sont les “informations” pour un photographe ? Les filles, les filles, les filles). Ces images offrent également une critique pertinente des productions cinématographiques elles-mêmes. Un gros titre du magazine *Life* ironise en effet : « Lady, do you want to get in Pictures ? You can at Cannes » (Madame, voulez-vous faire du cinéma ? C’est possible... À Cannes) ; s’il n’y a guère de caméras pour filmer « Madame », au moins y aura-t-il toujours un paparazzi pour la photographier.⁷⁵⁵

Ces deux propositions, datant toutes deux des années 2000 à propos des années 1950, vont dans le même sens : le sujet du photographe paparazzi est avant tout féminin. On retrouve cette donnée dans la fiction, même dans les films qui ne font pas du paparazzi une figure centrale. Par exemple, dans *Les Girls* (Cukor, 1957), une foule de photographes paparazzi se précipitent sur les « filles » – qui sont plutôt des femmes, mais le choix du terme se justifie sans doute dans la représentation infantilisante de Cukor – qui sortent du tribunal. La scène se répète à trois reprises dans le film, et à chaque fois la sortie sous les objectifs des photographes est l’occasion pour le réalisateur de souligner l’attitude ostentatoire des femmes – soit, elles posent à outrance, soit, elle se « cachent ouvertement ». L’acte photographique du paparazzi à l’écran insiste sur le comportement de la femme en regard de celui des hommes qui est beaucoup plus modéré, contenu... convenable.

Alors que les analyses précédentes ont souligné la pression grandissante que le personnage paparazzi exerce sur son sujet, à la fois dans le récit mais aussi à travers la mise en scène, l’étude de la représentation de la femme blonde plantureuse sous l’objectif du paparazzi vise à interroger l’évolution du regard du personnage sur son sujet favori.

⁷⁵⁴ *France Inter* « Ca va pas durer », Frédéric Bonnot. Le 15/08/2003, consulté le 20/03/12.

⁷⁵⁵ Vanessa Schwartz, *op.cit.*, p.142.

b. Evolution des regards sur un sujet favori du paparazzi : la femme blonde plantureuse

« 90% de l'histoire du cinéma est faite d'hommes qui aiment regarder les femmes »⁷⁵⁶

Brian De Palma

L'étude de notre corpus révèle que le sujet typique du photographe paparazzi est la femme blonde plantureuse⁷⁵⁷, depuis le personnage de Sylvia (Anita Ekberg), dans *La Dolce Vita* (1960) jusqu'à celui de Stormy (Stormy Daniels) dans *Dirt* (2007-8), en passant par le personnage de Jill (Brigitte Bardot) dans *Vie privée* (1962) ou encore les différentes figures de la femme blonde dans *Delirious* (2006) sur laquelle nous avons forgé notre analyse du chapitre 3⁷⁵⁸. La présente étude de cas propose d'interroger spécifiquement les deux représentations situées aux extrémités de ce corpus, *La Dolce Vita* et *Dirt*, afin d'interroger leurs constantes et leurs différences, et ainsi mettre en lumière les enjeux du regard du paparazzi sur la femme blonde à l'écran. Notre hypothèse est qu'en tant qu'agent de visibilité et de découverte, le personnage du paparazzi permet au spectateur de *voir davantage* du personnage sujet féminin.

1. Sur Sylvia : un regard érotisant

Si *La Dolce Vita* baptise le personnage qui nous occupe, le film propose aussi un face à face entre les photographes et l'une des plus célèbres femmes blondes de l'Histoire du cinéma. Lors de l'arrivée à Rome de Sylvia, jeune actrice suédoise interprétée par Anita Ekberg, les « photographes d'assaut »⁷⁵⁹ envahissent le tarmac. L'avion n'est pas encore immobilisé qu'ils se saisissent de leurs appareils photos, tandis que les cameramen installent leur trépied. L'effet est immédiat : le spectateur ne sait pas qui va descendre de l'avion, mais l'envie de le découvrir est à son comble. Cette séquence, qui advient à la 22^e

⁷⁵⁶ Brian De Palma, « L'avis de Brian », propos recueillis par Laurent Rigoulet et Jacques Morice, *Télérama* n°3291, février 2013, p.38.

⁷⁵⁷ Pour des études sur la représentation de la femme blonde, voir Serge Toubiana, « Qu'est-ce qu'un grand cinéaste de la chevelure ? » dans *Brune/Blonde*, La Cinémathèque Française / SkiraFlammarion, 2010 ; Bram Dijkstra, *Les idoles de la perversité. Figures de la femme fatales dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, 1992 ; Zeenah Saleh, « Résurgences du mythe de la blonde fatale dans le cinéma hollywoodien des années 80 » dans Melvin Strokes, Gilles Ménégaldo (et al), *Cinéma et mythe*, Poitiers, La Licorne, 2002.

⁷⁵⁸ Le film de DiCillo met en scène trois femmes blondes devant l'objectif du paparazzi : la chanteuse K'harma, la figurante blonde au bras de « The Beef », et, pour poursuivre notre analyse précédente (chapitre 3), Toby, qui présente finalement tous les attributs de la femme blonde.

⁷⁵⁹ Francesca Taroni, *Paparazzi*, Paris : Assouline, 1998, p5.

minute du film, est l'entrée en scène du personnage de Sylvia. La porte de l'avion s'ouvre, le spectateur la découvre enfin (fig.265).



Fig 265. Capture d'écran, *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960.

Avec « ses longues jambes, des hanches larges et des seins avantageux, et surtout ce grand sourire accueillant qui révèle des dents bien blanches, parfaitement alignées », elle est une « pin-up »⁷⁶⁰. Telle une séquence documentaire, c'est la *persona* d'Ekberg que capte Fellini : la Miss Suède 1950, la cover-girl de *Hollywood or Bust* (Frank Tashlin, 1956) ou encore l'ensorceleuse de *Guerre et Paix* (King Vidor, 1956), dont la forte poitrine est déjà un signe distinctif⁷⁶¹. Mais déjà (et cela deviendra une caractéristique de la profession), les paparazzi veulent découvrir le sujet, en voir davantage : « Les lunettes, les lunettes ! ». Sylvia refuse de les ôter, montrant par ce geste sa supériorité sur les paparazzi et l'inaccessibilité de son regard, symbole d'une intimité qu'elle ne découvrira pas⁷⁶². Les paparazzi se contorsionnent, se piétinent les uns les autres afin de saisir l'image qui satisfera les journaux comme *Il Tempo Illustrato* ou *Paese Sera*⁷⁶³. La descente des marches se poursuit et le plan s'attarde longuement sur Sylvia, comme pour ajouter à l'image cinématographique un peu de la « *pensivité* » photographique Barthésienne⁷⁶⁴. Le son renforce cette pensée en acte. Créant un fond sonore heurté mais continu, les crépitements des appareils photos constituent une sorte de rythmique effrénée du regard.

⁷⁶⁰ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, *op.cit.*, p.48.

⁷⁶¹ Dans *Guerre et Paix*, Natasha (Audrey Hepburn) évoque avec humour, lors d'une conversation avec Pierre (Henry Fonda), son handicap face à Hélène (Anita Ekberg) en faisant référence à sa poitrine.

⁷⁶² Cette scène préfigure une scène réelle que filmera Raymond Depardon dans le documentaire *Reporters* en 1980, dans laquelle l'acteur américain Richard Gere refuse catégoriquement d'accéder à la demande du photographe Francis Apesteguy qui le prie d'enlever ses lunettes pour la photo.

⁷⁶³ *Il Tempo Illustrato* et *Paese Sera* sont des journaux italiens (le premier hebdomadaire et le second quotidien) du début des années 1950 avides de photographies. Dans la séquence où Papparazzo et ses collègues harcèlent la veuve Steiner, la voiture qui dépose des photographes paparazzi affiche, en évidence, le nom de *Paese Sera*.

⁷⁶⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op.cit.*, p. 89.

Les photographes, ici hommes-machines dont les déclics photographiques se superposent à l'image du sujet, sont autant de coups de projecteurs qui contribuent à la starisation de Sylvia dans la diégèse du film⁷⁶⁵. Spectaculaire, cette arrivée l'est sans aucun doute ; moins par l'ouverture de la porte elle-même que par le dispositif de regards mis en place par Fellini. Les regards déterminés et armés des paparazzi, parce qu'ils sont d'abord sans sujet, créent chez le spectateur un horizon d'attente. Les plans qui montrent les paparazzi qui s'affairent, puis s'excitent, puis tentent d'outrepasser les limites, sont autant de documents informatifs sur cette nouvelle pratique de la photographie qu'un parti pris de montage provoquant un puissant effet d'annonce. En articulant sa mise en scène autour des regardant (les paparazzi) et de la regardée (Ekberg), Fellini fait des photographes les garants du regard du spectateur et surtout de leur désir de voir.

Parce que le paparazzi est un acteur majeur du processus de starisation en offrant une visibilité à la célébrité, le cinéma utilise à plein la charge fictionnelle du paparazzi afin de valoriser le personnage de Sylvia, comme l'actrice Ekberg. Ajoutées à la présence du paparazzi, les modalités esthétiques du cinéma de l'époque renforcent cette valorisation : insistance de la caméra sur le sujet, son acousmatique du déclic de l'appareil photo lorsque les photographes sont hors-champs qui annonce et confirme l'intérêt du paparazzi, montage qui crée un horizon d'attente chez le spectateur. Pour l'heure, la rencontre du sujet regardant et du sujet regardé a lieu dans un espace ouvert et public, dans le respect des volontés des deux parties et sur le mode de l'échange, de la communication, le sujet acceptant même de rejouer son entrée en scène à la demande des paparazzi. Cette relation entre membres d'une « grande famille⁷⁶⁶ » fait de l'acte paparazzien un geste accepté et relativement respectueux.

2. Sur Stormy : un regard pornographique

La période qui sépare le film de Fellini et la série télévisée de Carnahan voit l'accroissement d'une violence qui caractérise à présent la relation du paparazzi à son sujet. Dans les grandes capitales occidentales et en particulier à Hollywood, les paparazzi envahissent l'espace public et travaillent sans cesse à faire reculer la frontière de l'espace privé. Photographes professionnels ou amateurs armés d'un téléphone portable, les

⁷⁶⁵ Dans d'autres scènes, le flash de l'appareil photo joue aussi, entre autres, ce rôle de rappel.

⁷⁶⁶ Antoine de Gaudemar, dans son documentaire *Il était une fois... La Dolce Vita* (2009), interviewe Anouk Aimée qui raconte que sur le tournage de *La Dolce Vita*, elle était très amie avec « la bande de Match » et qu'ils « formaient tous une grande famille : les stars, les journalistes, les gens connus ».

paparazzi grossissent les rangs d'une armée qui investit le réel comme la fiction, le grand comme le petit écran. Dans son ouvrage sur la *Mythologie des séries télé*, Jean-Pierre Esquénazi explique que « l'exploration des relations à l'intérieur d'un milieu spécifique – hôpital, lycée, famille – constitue une autre des grandes potentialités offertes par la narrativité sérielle »⁷⁶⁷. En effet, la série *Dirt* s'attache à explorer le réseau relationnel d'un tabloïd, et notamment celui de Don, le paparazzi. Au regard de l'engouement pour la « sériphilie »⁷⁶⁸ des années 2000, retrouver le paparazzi comme personnage clef d'une série semble attester de la pérennité du personnage à la fois du côté de la production comme dans l'imaginaire du public. Les progrès techniques de la photographie décuplent les enjeux de la présence du paparazzi dans la diégèse, comme en témoigne la séquence qui présente le personnage du paparazzi dans *Dirt*.

Sous les projecteurs, Prince Tyreese (Rick Fox) sort victorieux d'un match de basket qu'il vient de remporter. À la sortie, Stormy (Stormy Daniels), dont le décolleté plongeant est encadré par une longue chevelure blonde, glisse son numéro de téléphone dans un magazine qu'elle lui tend (fig. 266). Par un montage alterné, nous observons Don, le paparazzi du magazine *Dirt*, dans la forêt, creusant un trou (fig. 267). Après qu'il a terminé, il s'y installe, chapeau sur la tête, appareil photo et téléphone portable en main, et se recouvre d'une couverture qui ne laisse pointer que le bout de son téléobjectif. Enfin, la scène que le paparazzi attendait advient. Un échange de champs/contre-champs permet aux téléspectateurs-trices de découvrir Prince Tyreese et Stormy en plein ébat sexuel dans la piscine du basketteur.



⁷⁶⁷ Jean-Pierre Esquénazi, *Mythologie des séries télé*, Paris : Le cavalier bleu, p.76.

⁷⁶⁸ Olivier Donnat et Dominique Pasquier « Présentation. Une sériphilie à la française », *Réseaux* 1/2011 (n° 165), p. 9-19.



Fig. 266, 267, 268. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

On suppose que l'enjeu du lancement de la série, face à une concurrence sévère dans le domaine des séries télévisées⁷⁶⁹, a poussé les producteurs (Courteney Cox, David Arquette et Matthew Carnahan) à construire une scène accrocheuse (racoleuse ?) dans les dix premières minutes de l'épisode pilote. Ici, l'horizon d'attente provoqué par la présence du paparazzi ne se situe plus dans la découverte du sujet, mais plutôt dans le fait que le sujet se *découvre*. Lors de son entrée en scène, le téléspectateur a clairement vu les « attributs » singuliers de Stormy. Mais voir le sujet *comme chacun peut le voir* ne suffit plus. Le regard appareillé du paparazzi met en place un regard privilégié, permettant d'aller au-delà de ce qu'on voit à *première vue*. Par ailleurs, l'horizon d'attente est cette fois-ci alimenté par une caméra qui s'attarde longuement sur l'individu paparazzi. Avant que Stormy n'envahisse le cadre, la séquence révèle à la fois la personnalité de Don (individu déséquilibré mentalement bien qu'inséré socialement), les implications physiquement éprouvantes de la profession de paparazzi (la planque, l'attente), mais aussi des conditions de production totalement différentes de celles dépeintes dans le film de Fellini. Là où dans *La Dolce Vita*, on voyait une meute de paparazzi s'affairer, de jour, dans un lieu public et de manière désordonnée autour du sujet, c'est maintenant un seul personnage que le spectateur suit à la trace, découvrant un photographe qui anticipe l'action, s'y prépare comme un guerrier sur un champ de bataille – la posture mais aussi la tenue vestimentaire de Don soulignent la posture guerrière ou de chasse – et surtout dissimule l'acte photographique à son sujet. En faisant passer l'acte photographique du

⁷⁶⁹ De nombreux sites Internet tels que *Spin-off* ou *Journal des séries* proposent des statistiques ou des actualités sur les séries les plus regardées. Disponible (en ligne) sur <http://www.spin-off.fr/statistiques.php>. Mis à jour en novembre 2011, consulté le 16/11/11. Et sur <http://www.journaldesseries.com/>. Mis à jour en 2007, consulté le 16/11/11. Toutefois, nous n'avons trouvé aucun document fiable qui témoignerait de l'audience de la série *Dirt*. Le site IMDB indique une note de 6,5/10 et les autres sondages à propos de la série ne concernent tout au plus qu'une vingtaine de votants (<http://dirt.hypnoweb.net/sondages.101.156/numsondage=34>, consulté le 27/10/12). L'on peut néanmoins présumer que la grève des scénaristes qui frappa l'industrie cinématographique hollywoodienne en 2007 mis également en péril le destin de la série.

paparazzi d'un rituel grégaire où la séduction et l'érotisation sont les règles d'un jeu spectaculaire à un acte solitaire et dissimulé qui vise à s'introduire dans l'intimité du sujet, la fiction fait du personnage paparazzi un chasseur « immoral et antisocial »⁷⁷⁰, un pervers qui, par l'acte photographique, opère une « déviation de l'instinct sexuel »⁷⁷¹. La mise en scène fait du paparazzi un personnage typique de pervers :

Le pervers emblématique, dans l'imaginaire populaire, est *le voyeur*. Un voyeur est un personnage, la plupart du temps masculin, qui assiste, pour sa satisfaction et sans être vu, à une scène généralement érotique, ce qui est une situation fréquemment vécue par le spectateur de cinéma : le rapprochement entre images en mouvement et voyeur a donc été fait très tôt.⁷⁷²

Parce que le photographe assiste à une scène érotique sans être vu, sa situation se rapproche de la situation fréquemment vécue par le spectateur de cinéma. Cristallisé dans un seul individu, l'acte paparazzien devient un secret partagé entre le personnage et l'audience du film. Cette relation privilégiée entre les deux parties rend possible la fusion des regards.

Dans *La Dolce Vita*, Paparazzo et ses comparses étaient majoritairement équipés de Rolleiflex pouvant supporter un objectif à la longueur focale maximale de 135 mm et relativement peu lumineux (f4 comme ouverture maximum). L'état de la technique exigeait donc que les photographes se postent à une relative proximité de leur sujet pour obtenir un cliché lisible. En revanche, le paparazzi de *Dirt* est armé d'un téléobjectif de 400 mm qui ouvre à f2.8, autrement dit un appareillage qui lui permet de grossir le sujet près de huit fois et de photographier de nuit, sans flash. Si Alfred Hitchcock utilisait déjà ce subterfuge photographique dans *Rear Window* (1954) pour permettre au héros d'observer ses voisins, l'intimité du sujet dévoilé est ici tout autre. Ce changement de technique photographique change radicalement le rapport du spectateur au photographe mais aussi au sujet photographié. La mise en scène amène le spectateur à pénétrer le regard du photographe, à suivre chaque étape de l'acte photographique et à éprouver cet acte comme un piège qui se referme sur la photographiée, laissant loin derrière le jeu respectueux orchestré par Fellini. La superposition numérique qui permet de proposer différentes photographies prises par Don (en fait, simplement des photogrammes, (fig. 269-270) fait référence à la genèse de l'image photographique qu'est la planche-contact du

⁷⁷⁰ Notice « pervers », Dictionnaire Le Robert 2012.

⁷⁷¹ Michel Marie, *Les grands pervers au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2009, p.6.

⁷⁷² *Ibid.*, p.9.

photographe, légitimant ainsi la démultiplication du corps de Stormy. Les coups de marqueur qui encerclent certaines parties de l'image rappellent le geste du photographe qui, se faisant, ne conserve de l'« histoire » que ce qui en vaut la peine. De la même manière que le public a vu en quoi consistait le travail du photographe en amont de la prise de vue, cet effet fait référence au processus de sélection qui intervient en aval⁷⁷³. La reprise par le cinéma des différentes étapes de l'acte photographique (la prise de vue, le tirage par contact et la sélection⁷⁷⁴), à quoi s'ajoute le grossissement de l'image (le film « *fait éclater des histoires hors de proportions* »⁷⁷⁵), en fait un acte pornographique : il permet au public d'observer, d'explorer les détails du corps nu de cette beauté blonde disproportionnée et d'apprécier chaque attitude, chaque expression de son visage au cours de l'ébat sexuel.



Fig. 269, 270. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

Au-delà de son intérêt pour l'étude du paparazzi, cette séquence interroge de front le sujet cinématographique. Si le récit désigne au départ Prince Tyrese comme la cible de Don, c'est bien le corps dénudé de Stormy que la séquence nous donne à voir. Autrement dit, la fiction opère un déplacement de son sujet par le biais de l'acte photographique représenté. Pour preuve, l'actrice occupe à la fois la bande-image et la bande-son : une quinzaine de plans sous forme de photogrammes lui sont consacrés – face à une dizaine pour Prince – et le spectateur entend uniquement sa voix et ses gémissements⁷⁷⁶. Enfin, le cadre de la scène valorise l'actrice. Dans cet extérieur nuit, la silhouette de la blonde et

⁷⁷³ S'il est parfois le fait du photographe, il est le plus souvent laissé au « desk » des agences ou au directeur éditorial, qui sélectionnent et écrivent les légendes.

⁷⁷⁴ L'idée d'un acte photographique morcelé est développée par Jean-Claude Lemagny dans son article « Continuité et discontinuité dans l'Acte photographique. La photographie est-elle un art en plusieurs morceaux ? » dans Gilles Mora (dir.), *L'Acte Photographique*, Paris, Les Cahiers de la photographie, 1983, p. 37-42.

⁷⁷⁵ Commentaire d'un lecteur anglais qui compare *The Sun* (qui « *blows stories up out of all proportions* ») au *Daily Mirror*, au détriment du second. Mark Purehouse « Looking at *The Sun* : into the nineties with a tabloid and its readers », in Anita Biressi, Heather Numm (ed.), *The Tabloid Culture Reader*, Open University Press, 2008, p. 289.

⁷⁷⁶ L'étude de la sonorisation de cette séquence renforce également l'idée d'un acte photographique pornographique.

blanche Stormy est mise en valeur par rapport au corps noir de son partenaire⁷⁷⁷. Le regard du paparazzi interroge notre propre regard : que regarde-t-on dans l'image et pourquoi ? Que dire des différentes balises visuelles qui résultent du regard paparazzien ? En suivant le propos de Laurent Jullier, on s'aperçoit que les contre-champs réguliers sur Don forment des « contrechamps moraux » commodes qui justifient la durée et le contenu de la scène. Le fait de voir le photographe regarder et capturer la scène rassure l'audience : le spectateur n'est pas le voyeur, il ne fait que suivre le regard de Don. En effet, « à la rage de voir, le film a ajouté son contrechamp – le pouvoir de se voir –, qui tempère sérieusement la première »⁷⁷⁸.

Si le personnage de paparazzi de *Dirt* se fait l'intermédiaire du regard du spectateur comme dans *La Dolce Vita*, son objectif dévoile son sujet sous des modalités différentes : il invite le spectateur à fusionner avec son regard et à fouiller l'intimité de la blonde plantureuse.

3. Le corps : du temps « suspendu » à la « rage de voir »

A travers le regard du paparazzi, des partis pris esthétiques sont mis en œuvre pour permettre au spectateur de voir, longuement, une femme et ses formes plus ou moins dévoilées. En outre, ces deux séquences interrogent la visibilité du corps, la manière dont la femme en joue ou en use, puis les enjeux d'un corps qui, mis en image, devient une marchandise précieuse dans un système de commercialisation orchestré par le regard du paparazzi.

Rappelons-nous la seconde entrée en scène de Sylvia : elle accepte de se recouvrir de son étoile pour l'ouvrir à nouveau. Ce geste de dévoilement spectaculaire met son corps en valeur, offrant de cette manière ses formes aux regards du paparazzi et du spectateur. En outre, le spectateur peut lire sur le visage de la star le plaisir de se prêter au jeu des photographes. De fait, ce parti pris n'est pas passé inaperçu aux yeux de l'Église catholique de 1960 qui s'empressa de crier au scandale, qualifiant le film de « représentation de l'enfer de Dante »⁷⁷⁹ et de monter contre lui une « cabale »⁷⁸⁰. La visibilité (relative) du corps d'Ekberg n'est pas l'unique raison du tourment du film, mais sa représentation est

⁷⁷⁷ Sur la généalogie et la signification de la représentation de la femme blonde, voir Richard Dyer, « Marilyn Monroe et la sexualité », dans *Le Star-système hollywoodien*, op.cit., p. 75.

⁷⁷⁸ L'auteur l'utilise à propos du *Gouffre aux chimères* (Billy Wilder, 1951). Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand-Colin, 2008, p. 92.

⁷⁷⁹ *Il était une fois... La Dolce Vita*, Antoine de Gaudemar, 2010.

⁷⁸⁰ Michel Mardore, « En ce temps-là... », *Positif* n°35, 1960.

symptomatique d'une tendance plus générale. La seconde moitié du XXe siècle est marquée par une radicalisation du dévoilement des corps, et notamment celui des femmes, dans l'espace public et donc au regard d'autrui. Nos contemporains

habitent pleinement leur corps : c'est eux. Plus que les identités sociales, masques ou personnages d'emprunt, plus même que les idées ou les convictions, fragiles et manipulées, le corps est la réalité même de la personne⁷⁸¹.

En d'autres termes, la forme prime sur le fond, l'individu tend à se résumer à son enveloppe. Dans *Dirt*, le dévoilement ne s'arrête plus aux courbes suggérées d'un corps joliment paré mais va jusqu'à la nudité exposée du sujet. Aux icônes peintes de Marie offrant la chaleur de ses bras succèdent des images, fixes ou animées, d'individus offrant leur corps. Au culte religieux succède celui des célébrités et ainsi celui de la « visibilité »⁷⁸².

4. Le regard masculin objective-t-il le corps féminin ?

Nous avons constaté que le paparazzi au cinéma est presque exclusivement masculin et qu'il est masculinisé lorsqu'il est interprété par une femme. Aussi les éléments suivants pourraient-ils éventuellement permettre de procéder à une première lecture du regard du paparazzi au prisme de la réflexion proposée par Laura Mulvey dans « Plaisir visuel et cinéma narratif »⁷⁸³ : dans *La Dolce Vita*, la femme est élevée au rang de star, donc de « fétiche » ; dans *Dirt*, non seulement elle est d'abord montrée dans une position de soumission au pouvoir masculin, mais en plus elle finit par se doter d'un avatar phallique (un godemiché), justifiant ainsi que le pouvoir est véritablement lié au pénis. Cette interprétation, soutenue par les effets visuels décrits précédemment, caractérise un regard paparazzien qui serait exclusivement masculin et unique « porteur du regard [réduisant] la femme à une image »⁷⁸⁴. Pour autant, ces images (celles de Sylvia comme celles de Stormy) pourraient figurer en 2012 (c'est même leur destination première) dans des tabloïds tels que *Closer* (en France), *The Sun* (en Angleterre) ou *People* (aux Etats-

⁷⁸¹ Antoine Prost, « Frontières et espaces du privé » dans Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée, t. 5, De la Première guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, 1999, p. 81.

⁷⁸² De nombreux chercheurs ont relié le culte de la célébrité au culte des saints, en commençant par Edgar Morin, dans son étude liminaire *Les Stars*, Paris : Seuil, 1972 et à sa suite Chris Rojek dans son ouvrage *Celebrity !* Londres : Reaktion Books, 2001. L'on remarque par ailleurs que cette thèse ne convient pas à tout le monde, comme le montre l'ouvrage Jean-Claude Schmitt (dir.) *Les Saints et les stars*, Paris : Beauchesne, 1983.

⁷⁸³ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Screen*, 1975, p.6-18.

⁷⁸⁴ Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto. *Les hommes-objets au cinéma, op.cit.*, p.118.

Unis), dont les femmes sont également friandes⁷⁸⁵. Une lecture à sens unique est donc problématique. De plus, les choix scénaristiques de l'épisode de *Dirt* permettent d'envisager le regard du paparazzi comme partie prenante d'un système plus large, moins binaire.

Rappelons que Stormy est de mèche avec le paparazzi pour pouvoir piéger Tyreese en flagrant délit d'adultère, travail pour lequel elle accepte de l'argent. Premier métatexte : c'est sciemment et à profit que Stormy offre son corps à l'image. Second métatexte : c'est lui, le paparazzi, qui orchestre la scène et toujours lui qui permet au spectateur de l'apprécier. Quel est l'objectif de cette mise en scène ? Au-delà du fait qu'il témoigne d'une pratique commune du métier de paparazzi (la corruption d'une tierce personne pour ferrer le sujet), il semble que Carnahan règle, au sein même de la diégèse, un problème de réception des images de sexe ou de violence pointé par Laurent Jullier : celui du consentement de l'acteur, qui est aussi, ici, celui du sujet. Le fait que la femme « consente » (puisqu'elle joue) rend la scène beaucoup plus acceptable pour un public dont « la conscience est sauvée ». Ce consentement nuit-il à la « jouissance de la transgression »⁷⁸⁶ ? *A priori* non, car le dispositif de visualisation de la scène nous replace explicitement dans la position du voyeur, réinstaurant la satisfaction d'un public de *peep show*.

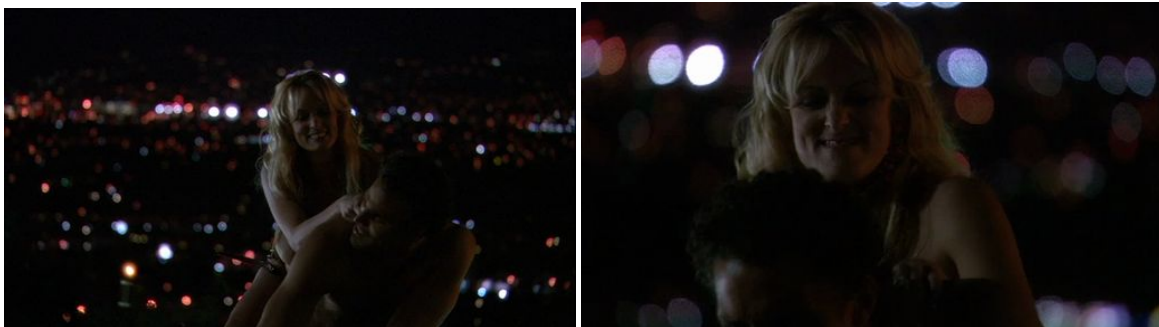


Fig. 271, 272. Captures d'écran. *Dirt*, Matthew Carnahan, 2007-8

La femme est-elle objectivée en tant que sujet du photographe dans cette séquence ? D'un côté, la surexposition visuelle et sonore du corps de Stormy attise ostensiblement le désir du public hétérosexuel masculin. Explicitement transformée en

⁷⁸⁵ Par exemple, « market research can show that despite the offence often recognized, many black people and many women do buy and enjoy *The Sun* (une étude de marché peut montrer qu'en dépit de l'offense souvent reconnue, de nombreuses personnes noires et de nombreuses femmes achètent et apprécient *The Sun*) ». Mark Purchase, *op.cit.*... p. 287.

⁷⁸⁶ Gérard Vincent, « Une histoire du secret ? » dans Philippe Ariès et Georges Duby, *op.cit.*, 340.

image, elle est alors l'objet de ce désir. Toutefois, cette surexposition ne peut-elle pas, au contraire, venir attester de sa toute-puissance sur l'homme qu'elle est en train de bernier ? Parce que l'ébat sexuel est un coup-monté, la jouissance *doit* être exagérée et surexposée pour la photo en train de se faire. Autrement dit, chaque déclic, chaque gémissement est une victoire de plus de la femme sur l'homme. Si son visage regarde de tous côtés dans l'action, le corps de la femme fait fièrement face au paparazzi et au spectateur. Le fait que Stormy se dote d'un godemiché, d'un pénis donc, est le signe d'une véritable prise de contrôle par la femme⁷⁸⁷ (fig.271-272). Ce « dispositif » lui permet de mettre le visage de la « victime » photographique en offrande au paparazzi embusqué, offrande qui permet la reconnaissance de Tyreese. Vue sous cet angle, la scène acte clairement « la domination féminine » par l'usage du corps. Entre regardant et regardé, le corps est un produit de consommation dont l'individu use à des fins commerciales ; quant au regard du paparazzi, il est le garant de la visibilité de ce corps, celui par lequel il existe et exerce son pouvoir.

5. Le corps humain : produit de consommation

À l'origine de l'acte paparazzien, la victime désignée par le récit est le basketteur Prince Tyreese. Néanmoins, la mise en scène de la capture d'images évacue le corps de l'homme au profit de celui la femme blonde⁷⁸⁸. Le fait que le paparazzi soit un homme qui fabrique des images et que ces images soient majoritairement celles d'une femme oriente *de facto* une analyse genrée. Toutefois, si les partis pris visuels de la fiction, mis en place à partir du dispositif photographique, permettent en effet une visibilité exacerbée du corps de la femme, il semblerait que la séquence interroge surtout l'usage du corps, à la fois féminin et masculin, au cœur d'un système de commercialisation. Les corps de Stormy et de Tyreese exposés par le regard du photographe sont tous deux les sujets cinématographiques de cette séquence de fiction.

⁷⁸⁷ Lacan « fait une distinction radicale entre le pénis et le “phallus”, entre l'organe et l'information. Le phallus est un ensemble de significations conféré au pénis. » Gayle Rubin, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », *Les cahiers du CÉDREF* [En ligne], 7 | 1998, mis en ligne le 26 janvier 2010. Disponible (en ligne) sur <http://cedref.revues.org/171>. Consulté le 03 juin 2012. Notons que le phallus peut être traduit, à l'écran, sous différentes formes. Par exemple, dans le cinéma d'horreur, la « final girl » qui prend le pouvoir et survit aux meurtriers a généralement une coupe garçonnette et une poitrine inexistante⁷⁸⁷. Carol Clover, *Men, Women and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1993.

⁷⁸⁸ Par ailleurs, nous constatons que déjà dans *Paparazzi* (Berbérian, 1998), la victime du paparazzi désignée par le récit est un sportif noir de haut niveau, et déjà la paparazzade justifie de montrer une prostituée blonde, seins nus, à travers l'objectif du paparazzi. Cette récurrence de l'association « sportif noir / prostituée blonde » pourrait donner lieu à une lecture soulignant le racisme d'une représentation qui présente l'homme noir comme une sorte d'animal incapable de résister aux atours de la femme blonde. Ici, les deux sujets sont réduits aux stéréotypes issus de leur corps respectif.

Chris Rojek indique que :

Dans une société de marché, le corps n'est plus simplement le lieu du désir, il est la vitrine qui exprime la distinction et la séduction. Il devient alors un objet de consommation, plus vraiment un bien personnel mais un objet conçu et emballé pour attiser le désir d'autrui⁷⁸⁹.

Dans la séquence qui nous occupe, les gros plans permettent de « vendre de la chair féminine »⁷⁹⁰. Le corps est un objet destiné à assouvir le désir de consommation d'autrui (d'abord de Don, puis du lecteur potentiel du magazine *Dirt* dans la diégèse, enfin du spectateur de la fiction) ; pour Stormy le corps est un outil (sexuel) ; pour le commanditaire (Don et en amont, le magazine *Dirt*) c'est un produit (commercial). Le corps est à la fois une fin et un moyen, au cœur du dispositif mercantile mis en place par le récit (les corps dénudés en plein ébat sexuel est ce qui fera vendre) et au cœur des partis-pris visuels proposés par la production de la série de Carnahan.

De plus, au-delà des images autorisées par le regard du paparazzi, s'interroger sur l'origine de ce regard permet de mesurer la complexité de la nature et du genre du regard à travers lequel le spectateur découvre les corps. Pour cela, il nous faut revenir à la conversation téléphonique qui a lieu entre Lucy Spiller, la rédactrice en chef du magazine *Dirt* et le paparazzi, juste avant l'ellipse de la nuit tombée.

Lucy : Salut Don, t'es en place ?

Don : Oui, le gardien m'a laissé entrer et j'ai déjà donné à Stormy la moitié de l'argent.

Lucy : OK, super. Tyreese quitte l'entraînement maintenant. Ça va ?

Don : Mmmh...

Lucy : Don ?

Don : Ouais, j'sais pas... ça va...

Lucy : Don, t'as pris tes médicaments ?

Don : ...

Lucy : Don, tu es allé voir le Dr Shelba parce que je ne peux pas aller à la pharmacie pour toi.

⁷⁸⁹ Chris Rojek, *Cette soif de célébrité !*, op.cit., p. 102.

⁷⁹⁰ Colin Crisp décrit cette pratique des gros plans sur les femmes comme typiquement américaine. Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1993, p.384. Cité par Ginette Vincendeau, *Les stars et star-système en France*, op.cit., p.20.

Don : OK, désolé.

Lucy : Tu peux quand même faire le travail ?

Don : Oui !

Lucy : Tu es sûr ? Est-ce que tu veux que j'envoie quelqu'un pour s'occuper de la Première ?

Don : Non, je m'en occupe ! Il faut qu'on attrape Holt McLaren, qu'on l'énerve.

Lucy : C'est ça. Et je prendrai la suite.⁷⁹¹

En dehors de révéler un paparazzi qui est *visiblement* malade (fig.268, et voir chapitre 4), ce dialogue met en exergue le fait que le paparazzi n'est qu'un exécutant d'un pouvoir bien supérieur dans l'industrie médiatique : la presse. Lucy Spiller, la rédactrice en chef, est la patronne du journal, le chef d'orchestre de toute la série⁷⁹², celle qui ne renonce jamais à rien pour décrocher un scoop – ou selon ses dires, « dire la vérité, rien que la vérité »⁷⁹³. Ainsi, si les contre-champs analysés précédemment montrent bien le visage concentré du paparazzi, ce visage cristallise en fait tout un ensemble d'acteurs de l'industries médiatiques, des hommes et des femmes qui, à en croire l'évolution de la série, puisent dans la violence de l'industrie médiatique pour régler leurs frustrations et déceptions personnelles (par exemple, l'obsession de la vérité de Lucy s'explique par le suicide mystérieux de son père). Le fait que le photographe évoque sa mission suivante alors même qu'il n'a pas terminé celle en cours indique le relatif détachement de l'individu par rapport aux images sulfureuses qu'il s'apprête à produire. Un peu plus tard dans l'épisode, la manière très factuelle avec laquelle Don analyse la scène de Stormy et Tyreese renforce l'hypothèse d'un photographe qui ne prend pas ces photographies pour le plaisir mais simplement pour recueillir des faits dont l'industrie médiatique fait commerce (« Tu lui a mis le gode-ceinture direct dans le cul ! C'était génial !⁷⁹⁴). Ainsi, l'acte photographique du paparazzi apparaît alors comme un élément qui résulte d'une suite de décisions, d'une conjoncture sociale et économique. Le regard du paparazzi cristallise en

⁷⁹¹ « Lucy : Hi Don, are you in place ? Don : Yes, the housekeeper let me in and I already gave Stormy half the money up front. Lucy : OK, great. Tyreese is leaving training right now. Are you ok ? Don : Mmm... Lucy : Don ? Don : Yeah... I don't know... I'm OK... Lucy : Don, are you taking your medication ? Don : ... Lucy : Don, have you been in touch with Doctor Shelba because I cannot go to the pharmacy for you. Don : OK, sorry... Lucy : Can you still do the work ? Don : Yes ! Lucy : Are you sure ? Do you want me to send someone to cover the Premiere ? Don : No, I got it ! We have to get a hold on Holt McLaren, make him mad. Lucy : that's right. And I'll take it up from there. »

⁷⁹² Le personnage de Lucy est interprété par Courteney Cox, actrice devenue célèbre suite au succès de la série *Friends* à la fin des années 1990 et de *Scream* (Wes Craven, 1995) au cinéma.

⁷⁹³ « Tell the truth, only the truth ».

⁷⁹⁴ « You've put that strap-on right in his butt ! That was great ! »

fait une multitude de regards qui, *de facto*, dépossède le paparazzi de l'individualité de son regard tout en complexifiant sa nature.

Au commencement de cette étude, il semblait qu'une formule de Ginette Vincendeau, reprenant la théorie de Laura Mulvey, pouvait traduire ce que les regards paparazziens, par les effets de montage et d'arrêts sur image qu'ils autorisent, rendent possibles dans la fiction : des « moments de pur spectacle qui suspendent le cours de l'action en des instants de contemplation érotique »⁷⁹⁵. Au terme de cette analyse de cas, il semble que les changements qui caractérisent le regard paparazzien dans *Dirt* traduisent davantage la « rage de voir »⁷⁹⁶, l'effet « magnétisant du spectacle » dont parle Laurent Jullier, qu'une « suspension du cours de l'action ». Afin d'expliquer le plaisir provoqué par la vision, Jullier reprend la pensée d'Aristote dans *La Métaphysique* :

Tous les hommes désirent naturellement savoir ; ce qui le montre, c'est le plaisir causé par les sensations, car, en dehors même de leur utilité, elles nous plaisent par elles-mêmes, et, plus que toutes les autres, les sensations visuelles.⁷⁹⁷

Le regard du paparazzi provoque cette « sensation visuelle », autorise la fascination du spectateur pour ces corps qui fusionnent dans la pénombre, tout juste éclairés par les lumières de la piscine tels de commodes éclairages de studio. Il offre le plaisir du regard dans (et de) la plus grande intimité. L'intimité de Stormy et Tyreese est mise en offrande sur l'autel de la rentabilité des corps nus et plus particulièrement de la sexualité en direct – cette scène de *Dirt* pourrait renvoyer, pour des spectateurs français, à la « scène » de sexe entre Loana et Edouard qui a créé le « buzz » dans l'émission de télé-réalité *Loft Story*, en 2001⁷⁹⁸. Enfin, la scène de *Dirt* semble faire écho à la radicalisation d'un système médiatique qui cause une surexposition et une surexploitation des corps de l'homme et de la femme. Les partis-pris visuels pour traduire le regard du paparazzi révèlent à la fois la violence mais aussi le caractère injonctif qui caractérisent à présent l'acte paparazzien. Or cette injonction se situe moins dans la fusion des regards du spectateur et du paparazzi (ils fusionnaient déjà, face à la prostituée, dans *Peeping Tom*, Michael Powell, 1960) que dans

⁷⁹⁵ Ginette Vincendeau reprend cette formule dans une étude sur Brigitte Bardot : « Ces récits sont, cependant, ponctués de moments de pur spectacle qui, comme l'a montré Laura Mulvey, tendent à "suspendre le cours de l'action en des instants de contemplation érotique". », *Cinémaction* n°67, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », 1993, p.144.

⁷⁹⁶ Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans*, *op.cit.*, p. 4.

⁷⁹⁷ Aristote, *Métaphysique*, cité par Laurent Jullier, *Ibid.*, p. 4.

⁷⁹⁸ La scène est notamment disponible sur les sites *Daily Motion* et *YouTube*. Postée en juin 2007 sur *YouTube*, elle a été vue 366 517 fois, et postée en décembre 2009 sur *Daily Motion*, « protégée » par un filtre parental, elle a été visionnée 493 358 fois alors même que l'« événement » date de plus de 10 ans. Disponible (en ligne) sur http://www.dailymotion.com/video/xbli4j_loana-et-jean-edouard-dans-la-pisci_news ou sur <http://www.youtube.com/watch?v=67zfo7XoZL0>. Consulté le 19/06/2012.

le rôle attribué au photographe dans la fiction. Pour s'en convaincre, il suffit de se remémorer la scène d'*Elmer Gantry* (Richard Brooks, 1960), dans laquelle la bonne foi du pasteur interprété par Burt Lancaster est mise à mal par son ex-petite amie (Shirley Jones) qui, devenue prostituée, le piège en l'attirant dans ses appartements après avoir pris soin d'embaucher un photographe. Le schéma, dans les faits, est le même que dans la série *Dirt* : un photographe capture un instant de la vie privée d'un couple illégitime. La différence est que dans le film de Brooks, le personnage du photographe est presque inexistant (il n'est pas même crédité au générique), tandis qu'en 2007, la fiction fait de lui l'organisateur de la scène. Si l'échange téléphonique avec la rédactrice en chef du magazine *Dirt* dédouane en partie le paparazzi de la responsabilité de la manigance, il est tout de même celui qui maîtrise et orchestre la scène visuellement. C'est donc uniquement à travers son objectif que le spectateur observe la scène et c'est son regard qui modèle l'image du corps de la blonde plantureuse à l'écran. En cela, le photographe paparazzi est devenu un solide personnage susceptible d'influencer les partis-pris visuels de la fiction, tant dans les situations que dans la représentation des protagonistes.

Le regard du paparazzi fait du corps féminin le sujet principal de la fiction en le modelant puis en le morcelant. Il est un commode « médiateur du regard du spectateur »⁷⁹⁹ qui met le sujet en valeur dans les images et la diégèse du film qu'il vient parfois à orchestrer. Aussi, bien que le personnage du paparazzi ne soit pas indispensable à la fiction pour dévoiler les charmes et les formes des femmes, il est souvent un alibi pour un regard intrusif du spectateur de la fiction. Sa présence peut être considérée comme une instance autorisant puis légitimant le spectacle du corps féminin. Ensuite, certains choix scénaristiques mettent en lumière la relation complexe qui lie le paparazzi à son sujet. Cette relation – accord ? complicité ? vol ? – peut venir réorienter le discours délivré par les images du film et permettre de nouvelles lectures. Ainsi, le système binaire regardant/regardé qui pouvait s'accorder avec dominant / dominé laisse la place à un système plus complexe. Le paparazzi est parti prenante d'un dispositif qui fait du corps féminin un produit commercial de l'industrie culturelle. Enfin, cette étude comparée de deux représentations des femmes blondes sous l'objectif du paparazzi à l'écran a permis de souligner la violence grandissante qui s'empare du regard du paparazzi face au sujet.

⁷⁹⁹ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op.cit.*, p. 19.

De la négociation à l'occupation généralisée de l'espace par le paparazzi, la fiction traduit la pression que le photographe exerce sur son sujet. Face à une star de cinéma ou à une célébrité issue de la télévision, le paparazzi tente de *découvrir* le sujet par des moyens de plus en plus radicaux. Dans le documentaire *Teenage Paparazzo*, Adrian Grenier livre son impression quant au dispositif photographique du téléobjectif : « Parce que les paparazzi se tiennent toujours à distance, je me sens objectivé. »⁸⁰⁰. Jusqu'à *Vie privée* (1962), même si l'échange se résumait parfois à un coup de poing, l'utilisation d'appareils Rolleiflex rendait impérative la rencontre physique avec le sujet au cours de l'acte photographique. Avec l'arrivée des téléobjectifs, l'acte photographique à l'insu du sujet et la surveillance deviennent la norme de la photographie paparazzi. À l'écran, la distance qu'autorise l'utilisation de téléobjectifs efface la dimension humaine de l'acte photographique, et intègre une nouvelle violence dans les rapports qui régissent les paparazzi et les célébrités. D'une violence physique au cours de laquelle le sujet avait la possibilité de riposter, l'acte photographique s'est transformé en une violence psychologique qui fait du regard photographique un état constant et surtout une menace de plus en plus in-localisable. À partir de la fin des années 1990, le regard du photographe paparazzi se saisit progressivement de l'espace du cadre et s'empare de son sujet, procédant à sa découverte comme à sa réification. La visibilité de la célébrité est garante de la survie économique des deux parties, mais les enjeux de dominations sociales font de l'espace public le théâtre d'une lutte « à mort » entre les deux parties.

⁸⁰⁰ « Because [the paparazzi] are always at a distance, I feel objectified. »

CHAPITRE 8 : LUTTE POUR LA VISIBILITE

« *Le contrôle est à court terme et à rotation rapide, mais aussi continu et illimité* »⁸⁰¹

Gilles Deleuze

En analysant les films de notre corpus, nous observons que la manière dont les paparazzi occupent l'espace témoigne d'une lutte de territoires. À la fois économiquement indispensable pour la célébrité mais aussi force subversive, leur présence est régulièrement questionnée par le récit filmique et la mise en scène. L'objectif de ce dernier chapitre est de mettre en lumière la manière dont la fiction traduit la radicalisation de la violence entre les paparazzi et les célébrités à travers l'occupation et la revendication des territoires. D'une part, nous observerons le partage des espaces publics et privés et tenterons de comprendre la *situation* du photographe paparazzi. D'autre part, nous verrons dans quelle mesure la fiction met en scène le combat entre les célébrités et les paparazzi, combat qui se joue sur le plan de la *visibilité*.

Tous les films de notre corpus situent l'action dans une zone urbaine. Le récit alterne généralement les scènes d'intérieur, dans des lieux privés comme les appartements – chez Tracy Lord dans *The Philadelphia Story* (1940), chez Fèvre-Berthier dans *Deux hommes dans Manhattan* (1959) – ou les rédactions des magazines – *Devine quoi ?* chez Berbérien (1998) ou *Dirt Magazine* dans *Dirt* (2007-8) – avec des scènes d'extérieur, dans des lieux publics, autrement dit dans la rue. Les deux types de lieu soulèvent des problématiques qui interrogent la manière dont le photographe paparazzi *se situe* par rapport à la célébrité. Les chapitres précédents ont tenté de montrer qu'à l'écran, le personnage paparazzi s'introduit dans l'intimité du sujet par l'intermédiaire de son regard. Nous allons voir à présent comme le personnage paparazzi occupe physiquement l'espace et revendique sa place dans l'espace public.

⁸⁰¹ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôles », *L'Autre Journal*, n°1, 1990. Disponible (en ligne) sur <https://sites.google.com/site/deleuzemedia/textes/post-scriptum-sur-les-societes-de-contrôle>, consulté le 1/04/13

A/ Le paparazzi revendique sa place. Occupation, territorialisation et invasion de l'espace public.

Dans la réalité, le combat qui se joue entre les photographes et les célébrités est à la fois physique et législatif. Nous avons vu que l'utilisation des téléobjectifs avait installé une distance entre les photographes et les paparazzi qui n'existait pas à l'époque des photographes italiens de la Via Veneto et de *La Dolce Vita*. L'utilisation du téléobjectif a également des conséquences sur la législation de la pratique paparazzi. Comme l'expliquent les journalistes Dromard et Lutaud, dans la loi française, « l'usage du téléobjectif est évidemment un facteur aggravant »⁸⁰². L'arrivée de nouveaux dispositifs photographiques a eu un impacte sur la législation relative à la vie privée. En France,

le combat entre les stars et les journaux a commencé dans les années 1960, avec les premiers procès du milliardaire Gunther Sachs – amoureux de Brigitte Bardot – de Johnny Halliday, de Sylvie Vartan et de Catherine Deneuve. Ces procès, notamment menés par le trio Robert Badinter, Gilles Dreyfus et Georges Kiejman ont abouti à la loi de 1970 sur le droit à la vie privée. « Depuis, c'est un droit uniquement jurisprudentiel, où il faut guetter la moindre décision », souligne Carine Piccio⁸⁰³.

[En France], le premier procès pour photo volée et atteinte à la vie privée date de 1965 : Le journal France Dimanche avait osé publié la photo de Gérard Philipe sur son lit d'hôpital »⁸⁰⁴.

À la fin des années 1990, l'explosion des magazines *people* a lieu dans une dynamique de fascination générale pour l'intimité d'autrui. C'est le règne de la « transparence à tout prix »⁸⁰⁵, le « triomphe de Dolto⁸⁰⁶ », dont la démultiplication des émissions de télé-réalités – *Big Brother* aux Pays-Bas puis aux États-Unis, *Loft Story* en France – est un bon indicateur. La demande exponentielle d'images de l'intimité des célébrités répond à cette logique de transparence. À partir du film de Berbérien, la fiction fait régulièrement allusion à l'intrusion physique des paparazzi dans l'espace privé des célébrités dans le cadre de leur pratique – Michel entre dans la cour d'Isabelle Adjani pour

⁸⁰² Thiébault Dromard, Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.191.

⁸⁰³ *Ibid.*, p.175.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p.10.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.10.

⁸⁰⁶ Alexandre Jardin, *Le Roman des Jardins*, Paris : Grasset, 2005, cité par Thiébault Dromard, Léna Lutaud, *Les dessous de la presse*, op.cit., p.10.

fouiller les poubelles (*Paparazzi*, 1998), Rex pénètre dans la propriété de Bo Larami pour installer des caméras de surveillance (*Paparazzi*, 2004), Don s'infiltré dans un crématorium pour photographier le cadavre d'une célébrité (*Dirt*, Episode 2, 2007-8). Toutefois, nous observons que c'est surtout dans l'espace public que se jouent, à l'écran, les rapports de force entre les paparazzi et les célébrités. La manière dont le paparazzi négocie sa présence physique dans l'espace public est significative d'une lutte dont les enjeux dépassent la réussite professionnelle.

a. Occuper la rue : descendre dans l'arène et dessiner son territoire.

Dans leur confrontation, les célébrités et les paparazzi se doivent de connaître les règles qui régissent l'espace public, comme l'indique ce témoignage de Jean-Pierre Pernaut, présentateur du journal de 13h sur TF1 :

J'ai une maison dans le Lavandou mais ma belle-sœur voulait visiter le port. Jamais je n'aurais imaginé la meute qui nous est tombée dessus. Ils étaient au moins trente. Celui qui nous flashait de face, je l'ai trainé à la gendarmerie. Les paparazzi ne m'ont pas suivi car j'étais arrivé sur un parking, qui est un lieu privé contrairement à la rue.⁸⁰⁷

Dans le réel, la rue est le lieu de travail et de rencontre des paparazzi et des célébrités. Or comme l'expliquent Michael Cowan, Viva Pici et Alanna Thain, « dans l'histoire du cinéma et de la pensée sur le cinéma, peu d'espaces ont autant nourri l'imagination et les désirs liés aux images cinématographiques que celui de la rue »⁸⁰⁸. Siegfried Kracauer, quant à lui, voit dans la rue le milieu cinématographique par excellence, « où l'accidentel l'emporte sur le providentiel, où il est pratiquement de règle que l'événement prenne la forme de l'incident inattendu »⁸⁰⁹. Le témoignage de Jean-Pierre Pernaut, qui nous renseigne sur le quadrillage de l'espace public, et ces réflexions, qui font de la rue un espace privilégié pour l'expression cinématographique, justifient que l'on interroge la manière dont les personnages de paparazzi et de célébrités occupent la rue dans

⁸⁰⁷ Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.44.

⁸⁰⁸ Michael Cowan, Viva Pici et Alanna Thain, « Prises de rue », *CiNéMAS*, Vol.21, n°1, automne 2010, p.7.

⁸⁰⁹ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p.111 cité par *Idid.*, p.8.

les représentations fictionnelles. Nous allons voir qu'en effet, « les “prises de rue” cinématographiques [peuvent] aller de pair avec une “prise de rue” politique et sociale »⁸¹⁰.

1. L'arène.

Dans *Reporters*, Raymond Depardon suit les pérégrinations et les planques de Francis Apesteguy, photographe de l'agence GAMMA. Interrogé sur ce qu'il pense de l'espace public dans les bonus de l'édition DVD de son documentaire, le réalisateur explique :

Tout ce qui est public est ouvert, et je crois que c'est très important aujourd'hui que l'aspect public reste un aspect ouvert, et un aspect qui n'est pas trop protégé par le droit à l'image parce qu'il faut quand même assumer, quoi... Ces hommes politiques, ils font leur métier, ils le font bien, ils le font mal, les photographes font leur métier, ils le font bien, ils le font mal, mais c'est quelque chose qui appartient encore à notre système de démocratie ; c'est un moment important ; c'est une espèce d'arène : c'est la rue. Or la rue, en dehors des choses qui peuvent porter préjudice réellement, dans tous les cas, est quelque chose qui doit toujours rester ouvert.⁸¹¹

En qualifiant la rue d'« arène », le photographe la désigne comme lieu de spectacle, mais aussi comme lieu de combat. Dans l'antiquité, les jeux qui se déroulent dans l'arène peuvent et doivent être observés par chacun, le spectacle existant ainsi tant par la présence des acteurs que par celle des spectateurs. Il y a aussi l'idée que chacun, selon sa conduite en société, est susceptible de se trouver dans l'arène, sur « l'étendue sableuse »⁸¹², sur les planches ou sous les projecteurs, en d'autres termes que chacun est prêt à combattre sous le regard des autres. Descendre dans l'arène, c'est « accepter un défi, s'engager dans un combat, une lutte »⁸¹³. En l'investissant, l'individu de pouvoir (homme politique ou actrice de cinéma), entre ainsi dans un espace où la lutte est ouverte, permise, parce que c'est un espace public. Comme l'explique Jürgen Habermas,

⁸¹⁰ *Ibid.*, p.8.

⁸¹¹ *Reporters*, Raymond Depardon, 1980. Entretien avec le réalisateur réalisé en 2000 et présenté en bonus de l'édition Arte Vidéo 2004.

⁸¹² Définition extraite du Petit Robert, édition 2012.

⁸¹³ *Ibid.*

La sphère publique apparaît parfois comme étant simplement celle de l'opinion publique qui s'oppose directement au pouvoir. (...) Les medias, comme la Presse, sont au service de la communication au sein du public.⁸¹⁴

Ceci peut expliquer pourquoi, pour Depardon, conserver ce caractère « public » est aussi un geste politique, un geste de lutte pour « notre système de démocratie »⁸¹⁵. En d'autres termes, la rue doit rester l'espace de toutes les opportunités, où chacun a sa chance quelles que soient ses qualités de départ, un lieu où la hiérarchie sociale est justement remise en question.

Dans *La Dolce Vita*, lorsque le père de Marcello rejoint son fils et Papparazzo Via Venetto, il lui dit : « Mais peut-être que tu as du travail ?! Un rendez-vous, quelque chose... » Et Marcello de lui répondre : « Mais je travaille ici aussi! Il vient ici, notre "gibier" ». Les journalistes, les photographes et les célébrités se bousculent Via Venetto et prennent part à ce que Stefan Zweig a appelé la « "monotonisation" du monde : un processus de nivellement où les gens et les choses sont réduits à leur valeur d'échange et à leur statut d'objets en série »⁸¹⁶. Dans une séquence en particulier, Fellini montre Papparazzo et ses complices occupant l'espace de la rue comme l'espace du cadre.

2. La rue des paparazzi felliniens : un théâtre de rencontres.

Alors qu'une « économie de survie »⁸¹⁷ guide ceux qui produisent les photographies des années 1950, dans *La Dolce Vita* (Fellini, 1960), les enjeux physiques et spectaculaires du face à face entre le groupe de photographes qui accompagne Papparazzo et les célébrités dans l'espace public sont retranscrits sur un mode qui traduit un regard quasi amusé du réalisateur. En effet, la scène où l'on voit Sylvia rentrer de sa virée nocturne en compagnie de Marcello sous le regard de son mari jaloux est construite autour de la présence de photographes qui sont à la fois les metteurs en scène et les spectateurs enthousiastes de la situation (chapitre 1). Nous remarquons que les partis-pris de mise en scène de Fellini octroient aux photographes une place importante, narrativement et visuellement. Narrativement parce qu'ils sont à l'origine de la scène (ils se chargent de

⁸¹⁴ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, (1962) 1993, p.14.

⁸¹⁵ Envisager la photo paparazzi elle-même comme un geste de démocratisation face à la montée du « culte de la célébrité » est l'une des thèses développée par Carol Squiers ou encore par François Cheval.

⁸¹⁶ Stefan Zweig, « The monotonization of the world », 1925, dans Anton Kaes, Martin Jay (et al., dir.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley : University of California Press, 1995, p.397-400, cité par Michael Cowan, Viva Pici et Alanna Thain, « Prises de rue », *op.cit.*, p.9.

⁸¹⁷ François Cheval, lors de l'émission radiophonique *Ça va pas durer*, diffusée sur France Inter le 15 août 2003.

réveiller Robert pour provoquer l'esclandre), visuellement car ils occupent l'intégralité du cadre en procédant à des déplacements incessants (fig. 273-274).



Fig. 273, 274, 275, 276. Captures d'écran. *La Dolce Vita*, Federico Fellini, 1960

Contrairement aux scènes dépeintes par la majorité des photographies des années 1950, même si le paparazzi ne quitte pas l'espace du cadre, le photographe fellinien ne prend pas part à la confrontation. Son flash éclate dans l'image comme la claque sur la joue de Sylvia, indiquant à la fois sa présence constante et le caractère spectaculaire de l'événement (voir chapitre 7). Dans *La Dolce Vita*, « les photographes se mélangent avec leur sujet »⁸¹⁸ et la rue est cet espace mélangeur, un espace où se mêlent toutes les classes sociales, photographes et photographiés (voir fig.275). Notre hypothèse est que la fiction de Fellini tamise la violence qui apparaît sur les images de l'époque pour n'en conserver principalement que l'aspect anecdotique ou bon enfant. Accompagnées d'une musique douce et s'appliquant à montrer les visages amusés des photographes, les images de Fellini représentent Papparazzo et ses trois acolytes comme des enfants qui jouent un mauvais tour à un adulte (fig. 276). Certes, Fellini dépeint Papparazzo et ses comparses tels des insectes envahissants et contrariants, néanmoins, ils n'ont finalement qu'une action limitée sur le cours des choses. Si la pique est gênante et fait se déplacer le gibier, elle n'immobilise ni

⁸¹⁸ Karen Pinkus, *The Montesi Scandal. The death of Wilma Montesi and the birth of Papparazzi in Fellini's Rome*, Chicago : University of Chicago Press, 2003. p4.

ne tue la proie. L'importance de la relation entre Fellini et Secchiaroli et le poids de la documentation amassée par le réalisateur italien durant l'écriture de *La Dolce Vita* attestent d'une volonté de proposer une représentation réaliste de la pratique des photographes italiens des années 1950. Toutefois, les images de Fellini ne sont pas habitées par « la haine de classe »⁸¹⁹ observée par ailleurs par François Cheval. En effet, il semblerait que « Fellini, qui est un homme d'images, ne se soit pas rendu compte de ce qui se passait devant lui, et qu'il soit resté au niveau de la littérature, de la culture »⁸²⁰. Bien que la représentation se soit écartée du modèle, le modèle a fini par prendre le nom de sa représentation.

La rue que dépeint Fellini peut être envisagée comme une arène, telle que nous l'avons décrite plus haut, au sens où elle est le théâtre d'un combat dont la violence va en s'accroissant. En effet, si la séquence que nous venons d'analyser montre que Fellini « adoucit », au début de son film, les rapports entre les paparazzi et les célébrités, la dernière scène dans laquelle apparaît Papparazzo peut être envisagée comme l'indicateur de la montée de la violence entre les deux parties : malgré la détresse de la veuve Steiner, le groupe de photographes s'acharne et pille le désespoir de la jeune femme. La prise de la rue par les photographes paparazzi peut, peut-être, être envisagée comme une annonce de la « prise de la rue par le peuple »⁸²¹ qui aura lieu huit ans plus tard dans un certain nombre de pays. En d'autres termes, une prise de parole et de position. La réflexion d'André Habib qui défend l'idée d'« une forme de porosité entre la rue et l'intimité, caractéristique de la “politique” de Mai 68 »⁸²², présente dans les films *The Dreamers* (Bernardo Bertolucci, 2003) et *Les amants réguliers* (Philippe Garrel, 2005), peut être mise en perspective des films du corpus à l'étude. En effet, et comme nous l'avons démontré dans notre chapitre 7, la rue est, à l'écran, le lieu où le paparazzi tente de dévoiler, malgré tout, l'intimité de la célébrité. C'est un « monde de liberté et de pérennité. C'est seulement dans sa lumière que ce qui est apparaît véritablement et que tout devient pour tous tangible »⁸²³. Il ne s'agit

⁸¹⁹ François Cheval, « Cracher sur cette irréalité qu'elle a choisi comme seule réalité... », *Eutropia* n°3, mars 2003. p.2-3

⁸²⁰ François Cheval dans l'émission radiophonique « Ça va pas durer », *op.cit.*

⁸²¹ André Habib, « “La rue est entrée dans le chambre !” Mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers* », p.59-77 dans Michael Cowan, Viva Pici et Alanna Thain, « Prise de rue », *op.cit.*, p.61.

⁸²² *Ibid.*, p.60.

⁸²³ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, *op.cit.*, p.16.

donc pas seulement d'un lieu commun de travail et de rencontre entre les photographes et les stars ; la rue est un terrain politique où s'affirment les identités.

b. S'imposer dans la rue et marquer son territoire. « It's my spot ! »

1. L'espace public comme espace identitaire

L'une des premières répliques du personnage de Les, dans *Delirious* (2006) s'adresse à Feldman (Peter Appel), un autre photographe qui, ayant reculé d'un mètre à la demande du gestionnaire du restaurant devant lequel le groupe de paparazzi attend, se trouve là où Les avait l'intention de se tenir :

Les : « Hé ! T'es à ma place, mec !

Feldman : Ah ouais ? Et ben... je vois pas « tête de gland » marqué dessus !

Toby [allant au contact de Feldman] : Hé ! C'est sa putain de place, mec !

Feldman : Me touche pas, paparazzi de merde !⁸²⁴.

Dans cette entrée en scène, la manière dont Les affirme que « c'est sa place » alors qu'il se trouve en pleine rue, dans un lieu public, au beau milieu d'un groupe, présente d'emblée le paparazzi comme un personnage dont l'agressivité témoigne d'un manque de confiance. L'expression « it's my spot », en anglais ou en français, renvoie au comportement infantile d'un personnage étripé et sur la défensive.

Si cette scène montre l'animosité explicite que Les exprime envers ses collègues, elle indique également que le paparazzi défend physiquement son territoire. Nous remarquons à nouveau cette revendication de propriété de l'espace dans la séquence que nous avons analysée dans notre chapitre 4, lorsque Les et Toby rejoignent Ricco et Tish devant la boîte de nuit. Rappelons qu'à l'arrivée de Les, Ricco exprime son amitié et l'accueille en ces termes : « Tiens, je t'ai gardé ta place, j't'ai gardé ta place juste là ! ». Au-delà de l'aspect pragmatique de la situation – mieux le paparazzi est placé, meilleure, probablement, sera sa photographie – le personnage paparazzi occupe la rue tel un espace quadrillé dont il s'approprie des parcelles. Des parties de l'espace public sont envisagées comme des données acquises qui informent de la place du photographe, à la fois

⁸²⁴ « Les : Hey ! You're on my spot man ! Feldman : Yeah ? Well... I don't see « douchbag » written on it ! Toby : Hey ! That's his fucking spot, man ! Feldman : Get your hands out of me you fucking paparazzi ! »

physiquement et socialement. Devant la boîte de nuit, Ricco conserve la place de Les parce qu'ils sont au même niveau : ils sont amis et ils travaillent ensemble. En revanche, dans la première séquence, face à Feldman, cette défense de l'espace contient des enjeux professionnels puisque les deux photographes sont en concurrence. Par ailleurs, la réponse de Feldman vise clairement à le *remettre à sa place*. Non seulement le photographe ne laisse pas Les occuper l'espace qu'il revendique, mais en le traitant de « fucking paparazzi », il montre son intention de le rabaisser socialement (chapitre 3). Au sein du groupe de paparazzi, la lutte pour l'espace physique devient donc la métaphore de la lutte pour l'espace social.

Cette hypothèse est renforcée par une troisième occurrence de la mention du « spot ». Après être parvenus à pénétrer dans la boîte de nuit, Les et Toby font une sortie fracassante. Tandis que les videurs expulsent les deux acolytes en jetant Les à terre devant le groupe de fans et de photographes qui attend toujours devant l'entrée, le spectateur attentif peut entendre Ricco lancer à Les : « Hé, Les ! Reviens ! J'ai gardé ta place ! »⁸²⁵. Si cette réplique provoque indéniablement un effet comique, elle peut aussi être entendue comme un discours social et politique sur la situation du paparazzi : sa place est bel et bien dehors, à attendre dans le froid, tandis que les célébrités sont dedans, en chemises décolletées et un verre à la main. Moins que l'aspiration à pouvoir photographier ce qui se passe à l'intérieur, cette séquence montre que le paparazzi tente d'intégrer un monde qui lui ferme invariablement ses portes (« Tu n'est pas sur la liste !! Qu'est-ce que tu ne comprends pas ?! »⁸²⁶, lui crie la jeune femme chargée de faire entrer les gens dans la salle V.I.P. de la boîte de nuit). Même lorsqu'il parvient, grâce à Toby, à se trouver en compagnie de célébrités, Les perd tous ses moyens et se montre incapable de se hisser à leur niveau – qui consiste simplement à mener une conversation « normale » (chapitre 5). En le représentant de la sorte, DiCillo attache le paparazzi à sa condition d'« outsider » de manière tragique.

2. Trouver sa place.

Notre hypothèse est que la volonté acharnée de Les à protéger son territoire traduit, paradoxalement, sa volonté d'en sortir. En effet, DiCillo dessine au paparazzi des origines prolétaires – le spectateur le découvre lorsque Toby et Les se rendent chez les parents de ce

⁸²⁵ « Hey, Les ! Come on back ! I've saved your spot ! »

⁸²⁶ « You're not on the list !! What don't you understand ?!! »

dernier – avec lesquelles le personnage se bat constamment. À plusieurs reprises, Les s'indigne : « Tu me prends pour qui, un prolo ?! »⁸²⁷. Lorsque Toby se rapproche de l'univers de la célébrité, Les tente de le ramener à cette place qui lui pèse tant : « Rappelle-toi d'où tu viens ! »⁸²⁸. Allan Sekula relevait déjà ce complexe d'appartenance chez le photographe paparazzi Ron Galella dans son texte de 1982. À propos de l'achat d'une voiture de luxe, le photographe explique : « tu n'as pas besoin d'une aussi belle voiture, mais ça aide à faire illusion »⁸²⁹. En disant que Galella « aspire à sa propre célébrité »⁸³⁰, Allan Sekula propose une piste d'analyse très riche qui gagnerait à être développée dans une étude centrée sur le comportement des paparazzi dans la société. Pour l'heure, la fiction nous permet de tracer les contours de ce phénomène. À force de côtoyer les puissants et les privilégiés, les paparazzi veulent passer de l'autre côté de la barrière.



Fig. 277, 278. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

La barrière qui sépare les photographes de ceux qui pénètrent dans la boîte de nuit était déjà un élément important dans notre analyse genrée du personnage (chapitre 4). Ici, la barrière est l'indicateur concret du quadrillage de l'espace évoqué plus haut (fig.277). Contrairement à ce qu'on voit dans la *Dolce Vita*, les paparazzi de *Delirious* n'ont pas du tout la liberté de tourner autour des célébrités, de se mouvoir et de se déployer afin de trouver la position qui leur permettra de capturer la « bonne » photo (fig.278). Au contraire, ils sont entassés les uns sur les autres, luttant farouchement pour une place gagnée avec agressivité et pugnacité. En montrant les photographes parqués dans des espaces que les médiateurs de l'industrie culturelle (agents, attachés de presses, gardes du corps...) sont parvenus à instaurer, le film montre que le quotidien des paparazzi n'est plus

⁸²⁷ « Who do you think I am, a peons ?!! »

⁸²⁸ « Know where you belong ! »

⁸²⁹ « You don't need a car as nice as that but it helps me look as if I belong ». Ron Galella, cité par Allan Sekula, *Photography against the grain. Essays and photoworks, 1973-1983, op.cit.*, p. 31.

⁸³⁰ « Aspires to stardom himself ».

seulement une lutte de pouvoir avec la célébrité, mais une lutte qui s'articule d'abord au sein d'une communauté qui se livre à une « guerre souterraine »⁸³¹ pour décrocher le *scoop*. Face à cette armée, l'individualité de la célébrité est encore soulignée, sacralisée par des gros plans et des répliques courtes mais choc, *versus* les plans d'ensemble qui montrent la meute, figure grégaire de la profession et un brouhaha d'interjections qui ne trouvent pas de réponses (chapitre 4). La frustration du personnage, traduite par une vulgarité et une agressivité constante, met en lumière le caractère désespéré de la démarche d'un photographe qui se débat pour changer de place. Soumis *de facto*, par sa profession, au « culte de la célébrité »⁸³², il expérimente en direct et violemment l'un de ses méta-textes : transcender l'appartenance à la masse anonyme et laborieuse pour accéder à la singularité et à l'oisiveté. Au fond, Allan Sekula ne dit pas autre chose à propos de Ron Galella : « à la fois fourbes et emplis d'auto-mystification, [les récits de Galella] indiquent le besoin de se justifier face à une audience sceptique. Galella manque de confiance quant à sa place dans l'histoire »⁸³³. Le besoin d'invention du photographe qui se proclame « paparazzi » rejoint la problématique de l'occupation de l'espace public au sens où il est en fait question de transcender l'espace, pour créer son territoire, et pouvoir revendiquer sa place.

En représentant un personnage qui tente désespérément de se détacher de la masse, Tom DiCillo, dans *Delirious* (2006), fait de la question du territoire l'interrogation centrale d'un photographe qui tente constamment, jusqu'à en devenir pathétique, de défendre sa place. Dans leur Histoire du livre de photographies, Martin Parr et Gerry Badger affirment que :

L'un des grands thèmes de l'histoire de la photographie est l'ascension sociale : le photographe ambitieux cherche à gagner en prestige en passant du statut d'artisan à celui d'auteur, puis d'auteur à artiste.⁸³⁴

Si le personnage de Les Galantine clame qu'il veut réaliser le « cliché qui fera le tour du monde »⁸³⁵, DiCillo construit aussi l'image d'un individu en quête d'une reconnaissance sociale qui passe non pas par une reconnaissance artistique, mais par une appropriation de l'espace public, une invasion physique de cet espace.

⁸³¹ Léna Lutaud, Thiébaud Dromard, *Les dessous de la presse people*, *op.cit.*, p.53. Patrick Poivre d'Arvor évoque également la guerre qui a lieu au sein de la corporation des paparazzi dans son ouvrage *Lettre ouverte aux violeurs de vie privée*, *op.cit.*, p.33-38.

⁸³² Chris Rojek, *Cette soif de célébrité !*, *op.cit.*, p.66.

⁸³³ Allan Sekula, « Paparazzo Notes » dans *Photography against the grain. Essays and photoworks, 1973-1983*, *op.cit.*, p.24.

⁸³⁴ Gerry Badger, Martin Parr, *Le livre de photographies : une histoire*. Vol.1, *op.cit.*, p.11.

⁸³⁵ Le personnage désigne la photographie idéale comme « the shot 'round the world ! ».

c. Envahir la rue.

1. *Apprécier la distance.*

L'analyse d'un article paru dans le magazine *VSD* en 2010 permet de comprendre comment les médias réécrivent l'histoire de la photo paparazzi en fantasmant la nouveauté du phénomène. Dans son article, Armelle Vincent présente l'affection pour « l'événement ordinaire », et la prise de contact entre les paparazzi et les stars comme des pratiques inédites :

C'est lui qui a lancé le phénomène de l'événement ordinaire se négociant en milliers de dollars : une photo d'Angéline Jolie en jogging peut ainsi atteindre 3 000 Dollars. Avant l'arrivée tonitruante de ce Français dans le business, la poignée de paparazzis opérant à Los Angeles se cachaient dans des fourrés, passant des heures en planque pour éviter de se faire repérer par leurs sujets. Les stars n'étaient souvent pas conscientes d'être photographiées.⁸³⁶

Bien que l'objectif de cet article ne soit clairement pas de faire l'analyse de l'évolution de la pratique paparazzi, il évacue un pan entier de l'Histoire de la photographie paparazzi. En effet, en qualifiant François-Régis Navarre, le patron de l'agence X17, de l'inventeur du « phénomène de l'événement ordinaire », l'auteure fait l'impasse sur ce que François Cheval nomme « l'invention du non-fait visuel » à propos des photographes italiens des années 1950, et oublie que l'idée du « pseudo-événement » a été formulée par Daniel Boorstin dès 1961⁸³⁷. L'article fait référence à cette pratique, de plus en plus usitée par les photographes à Hollywood, qui est celle de surgir devant la star afin de faire des images de son quotidien, en dehors de tout contexte promotionnel et donc professionnel. Si l'auteure se trompe en présentant cette pratique comme étant nouvelle, l'article a le mérite de faire remarquer une sorte de retour aux fondamentaux de la pratique paparazzi – le contact avec le sujet – qui souligne la complexité de la pratique dans les années 2000.

Dans l'Italie des années 1950, le matériel photographique obligeait le photographe à aller au contact du sujet. De cette impératif technique résulte une esthétique – grande profondeur de champ, image nette, et le plus souvent un violent éclat de flash – qui n'a rien

⁸³⁶ Armelle Vincent, « François-Régis Navarre : portrait d'un chasseur de scoops à Hollywood », *VSD*, 19/05/2010. Disponible (en ligne) sur <http://www.vsd.fr/contenu-editorial/1-actualite/les-indiscrets/1661-francois-regis-navarre-portrait-d-un-chasseur-de-scoops-a-hollywood>. Consulté le 02/08/2010.

⁸³⁷ Daniel Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, Vintage Books, 1961.

à voir avec l'esthétique floue, décadrée ou granuleuse qui est devenue la marque de fabrique de la photographie paparazzi à partir de sa très large diffusion dans les tabloïds à la fin des années 1990. Cette seconde esthétique est la conséquence de l'utilisation de téléobjectifs qui permet au photographe d'obtenir une image rapprochée du sujet, mais qui réduit la profondeur de champ et entraîne souvent des images floues et granuleuses à cause de la longueur de la focale et l'impératif de stabilité de l'appareil pendant la prise de vue qui n'est pas toujours respecté. Ainsi, à Capri en 1963, les paparazzi « se cachent dans les fourrés », comme en témoignent les images du documentaire *Paparazzi* de Jacques Rozier sur le tournage du film *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963, fig.279-280).



Fig. 279, 280. Captures d'écran. *Paparazzi*, Jacques Rozier, 1963

Ces images de photographes se tenant à distance du sujet pour tenter d'obtenir une photographie de « La Bardot » témoignent d'une nouvelle modalité de la pratique paparazzi. Bien que les photographes exploitent, autant que possible, les nouvelles capacités du matériel photographique, nous remarquons qu'ils aimeraient avoir accès à une place plus privilégiée, comme en témoigne ce paparazzi, dans le documentaire de Rozier :

Nous n'avons pas la chance d'être à la place de Jicky Dussart, le photographe de la production de la Bardot. Lui, il peut tout se permettre : travailler en pleine facilité, avec désinvolture, avec « art », avec simplicité et avec beaucoup d'élégance.

À la différence de la photographie autorisée, « facile, simple, élégante, et même artistique », la photo paparazzi, à distance ou à proximité du sujet, implique une démarche photographique violente. La fiction utilise la distance qui sépare le photographe et son sujet pour établir une tension dramatique dans le récit et fait du surgissement du personnage la révélation de sa présence.

2. Surgissements

Dans la fiction, le surgissement du personnage paparazzi témoigne à la fois d'une pratique violente propre à la photographie paparazzi et du caractère insaisissable et imprévisible du phénomène. Dans les films des années 2000, nous constatons une récurrence de ce dispositif d'apparition du personnage paparazzi. En effet, nous observons que le personnage paparazzi procède à de plus en plus d'apparitions intempestives qui viennent perturber les autres personnages ou même parfois le récit tout entier. Dans *Notting Hill* (Michell, 1999), une masse de photographes surgit de derrière la porte d'entrée de William (Hugh Grant) alors que celui-ci sort récupérer son journal ; dans *Le Bruit des glaçons* (Blier, 2009), un photographe surgit devant l'écrivain (Jean Dujardin) qui va à la rencontre de son ex-femme ; dans *La Doublure* (Francis Weber, 2006), un individu qui passe dans la rue sort un énorme téléobjectif à la vue d'un couple illégitime, ce qui correspond au premier événement du récit ; dans *Incognito* (Eric Lavaine, 2009), des paparazzi surgissent de derrière des hautes herbes, devant la maison de campagne du chanteur à succès Lucas (Bénabar) ; dans *Parlez-moi de vous* (François Pinaud, 2012), des paparazzi surgissent devant Claire Martin (Karin Viard), l'animatrice radio anonyme, alors que celle-ci sort d'un restaurant. Si tous ces exemples montrent que les photographes paparazzi se multiplient et ne s'intéressent plus seulement aux stars de cinéma, ils font également du surgissement un symptôme de la surveillance constante qu'opèrent les photographes sur leurs sujets et de leur omniprésence. Pris au piège d'un regard paparazzi sans répit – « tu attends 12h, 16h, impossible d'aller aux toilettes ou de manger »⁸³⁸ – le sujet endosse le statut de victime d'une oppression soulignée par une mise en scène parfois dramatique (*Parlez-moi de vous*, *Le Bruit des glaçons*).

Dans les films précédemment cités, le spectateur est invité à suivre le point de vue de la célébrité. L'arrivée impromptue du paparazzi constitue un événement dans le récit et vient perturber le cours des choses. Le film de Berbérien propose quant à lui une sorte de renversement de la tendance en faisant surgir non pas des paparazzi, puisque le film est construit sur le point de vue des paparazzi, mais des célébrités. Afin que l'effet de surprise fonctionne à plein, Berbérien a fait appel à des célébrités de la télévision française, notamment Arthur, animateur radio et d'émissions télévisées et Claire Chazal, présentatrice du journal de 20h sur TF1. L'un et l'autre surgissent sur le chemin des deux

⁸³⁸ Témoignage d'un paparazzi dans le documentaire *Teenage Paparazzo*, Adrian Grenier, 2010.

paparazzi, Michel et Franck, et profitent de l'occasion pour dire ce qu'ils pensent des paparazzi. En dehors de l'effet « règlement de compte », ce parti pris est intéressant car il met le paparazzi dans la position de « l'arroseur arrosé ». Nous verrons par la suite l'effet ultime de ce renversement de tendance.

Nous constatons donc que la fiction fait apparaître des paparazzi et des célébrités au coin de la rue comme au milieu du récit. À partir du film de Berbérien, nous remarquons également un double phénomène d'occupation du paparazzi dans le récit : soit le personnage est au premier plan – comme personnage principal, au centre du récit – soit en arrière-plan, comme un figurant qui vient perturber le récit ponctuellement mais parfois avec de conséquences durables. À l'écran, les paparazzi comme les célébrités sont susceptibles d'être partout, ils envahissent l'espace public.

3. Ubiquité.

Nous avons vu dans notre chapitre 6 que la masse de paparazzi était une forme de représentation du photographe récurrente dans la fiction. Cette forme plurielle indique à la fois la démultiplication des paparazzi, l'oppression et la menace que peut représenter leur présence face à la star (les exemples les plus probants sont les représentations qu'offrent *Vie privée* et *Paparazzi* d'Abascal), mais aussi l'occupation de l'espace public (comme nous venons de le voir dans *La Dolce Vita*). Toutefois, la représentation la plus radicale de l'invasion du personnage paparazzi prend forme lorsque la fiction ne désigne plus clairement qui est paparazzi et qui ne l'est pas.

Etre partout et voir tout le monde

La série télévisée *Gossip Girl*, créée par Josh Schwartz en 2007, peut être envisagée comme une représentation très intéressante de l'évolution du personnage paparazzi. Si la série ne présente pas de personnage paparazzi à proprement parler, elle induit que chacun des personnages est susceptible de l'être. Le principe narratif de cette série est de montrer « la vies scandaleuses de l'élite de Manhattan »⁸³⁹ à travers le récit d'une mystérieuse bloggeuse nommée « Gossip Girl » (« la fille aux ragots » ou « la commère »). Si personne ne sait qui elle est, c'est parce qu'elle n'est qu'un personnage fictif dans la diégèse. Bien que son « existence » soit incarnée par une voix *off* qui parcourt les épisodes, tous les personnages alimentent le blog « Gossip Girl ». Elle est simplement une narratrice

⁸³⁹ Les « previously » de la série annoncent invariablement : « Gossip Girl here. Your one and only source into the scandalous lives of Manhattan élite. »

omnisciente – elle présente les « previously » et commente les événements en voix off – à ceci près qu'elle adopte une rhétorique et un ton qui rappelle les légendes de tabloïds (« Repéré ! Fais-leur manger la poussière ! »⁸⁴⁰). Regarder un épisode de *Gossip Girl*, c'est un peu comme lire un journal à scandale.

Pour le sujet qui nous occupe, cette série télévisée est intéressante car elle met en scène la transformation de tous les individus en paparazzi et célébrités en puissance. En effet, si les rôles des personnages définissent d'avance qui sont ceux qui seront au centre de l'attention – Serena (Blake Lively) et Blair (Leighton Meester) principalement – tous les autres personnages sont le sujet, à un moment ou à un autre de la série, de « Gossip Girl », et se retrouvent en page d'accueil du blog, photographie(s) à l'appui. C'est le cas par exemple de Jenny (Taylor Momsen), petite *outsider* de 15 ans qui rêve d'accéder à la gloire et à la visibilité de ses idoles, et qui se fait prendre en photo par une inconnue dans la rue dans une situation compromettante (épisode 8). Quant au couple principal de la série, Serena et Dan (Penn Badgley), ils se font « paparazzer » par leurs amis tandis qu'ils s'embrassent dans un renforcement de la cours du lycée. Afin de passer d'une catégorie à l'autre, l'outil indispensable désigné par la série est invariablement le téléphone portable, c'est-à-dire « un mécanisme de contrôle qui donne à chaque instant la position d'un élément dans un milieu ouvert »⁸⁴¹. En faisant passer chaque personnage du statut de « snaperazzi » à celui de « snaperazzé »⁸⁴², la fiction indique des rapports de forces variables mais continus. En effet,

Dans un tel système de surveillance, la rue, loin de s'opposer à l'emprise du pouvoir, fait plutôt partie intégrante de ce *réseau*, vaste et diffus, dont il est difficile d'imaginer un « dehors »⁸⁴³.

La série fait ainsi de la visibilité un enjeu crucial pour tous les personnages : elle est à la fois leur croix et leur bannière. La non-désignation stable des personnages paparazzi induit une ubiquité des forces photographiantes. En outre, les personnages photographiés font preuve d'une sorte de résignation face à la divulgation de leur intimité sur le blog

⁸⁴⁰ « Spotted ! Make them eat cake ! » Épisode 20, saison 2.

⁸⁴¹ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôles », *L'Autre Journal*, n°1, 1990. Disponible (en ligne) sur <https://sites.google.com/site/deleuzemedia/textes/post-scriptum-sur-les-societes-de-contrôle>, consulté le 1/04/2013.

⁸⁴² « Snap » est un terme d'argot signifiant « photo » en anglais. « Snaperazzi » est un néologisme fabriqué à partir du terme paparazzi, le terme « snap » renvoyant aussi à la fugacité de l'acte photographique permise par le téléphone portable. Déjà à la fin du XIX^{ème} siècle, les photographes armés de *déetective camera* étaient appelés les « snapshotters ». Sur les snaperazzi, voir Thiébaud Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, *op.cit.*, p.64. Sur les snapshotters, voir Nicholas Hiley, « The Candid Camera of the Edwardian Tabloids », *op.cit.*

⁸⁴³ Michael Cowan, Viva Pici et Alanna Thain, « Prise de rue », *op.cit.*, p.11.

Gossip Girl. Cette diffusion est leur condition même d'existence. À force de prises de contrôles, une certaine discipline s'installe.

Contamination de l'entourage

Dans la réalité, le fait est que l'enregistrement et la diffusion de la vie privée d'autrui est à la fois un divertissement et une source financière non-négligeable. Un paparazzi⁸⁴⁴ explique par exemple que les marins de St Tropez l'informent « par sympathie ». « Je n'ai jamais besoin de sortir du cash. Cela les fait délirer d'aider un paparazzi »⁸⁴⁵. Le reportage *Enquête Exclusive* va dans le même sens : une hôtesse de l'air accepte de marcher dans la combine du photographe avec enthousiasme : « ça la fait marrer »⁸⁴⁶. En plus de cela, ce type d'informateur peut toucher jusqu'à 1500 €/mois⁸⁴⁷. Nous avons vu dans notre chapitre 5 que Berbérien, dans *Paparazzi* (1998), représentait la photographie paparazzi comme une maladie. Au-delà de la transmission du virus entre les deux personnages principaux du récit, nous observons dans la fiction un risque de contamination du paparazzi parmi les proches du sujet qui impacte ses relations intimes. Dans *Delirious* (2006), K'harna n'hésite pas à exclure Toby – envers qui l'on sait qu'elle ressent beaucoup d'affection – de sa fête d'anniversaire au moindre doute quant à sa relation avec Les, le paparazzi. Dans *Paparazzi* (1998), les voisins sont désignés comme des informateurs potentiels au même titre que dans *Dirt* (2007-8) où les femmes de ménage ou les nourrices, moyennant une grosse somme d'argent ou des avantages en nature (100 000 \$ en plus d'une propriété d'une valeur de 200 000 \$), délivrent les secrets de leurs employeurs. Ces représentations font écho aux constats scandalisés de Brigitte Bardot dans ses mémoires : les célébrités ne peuvent faire confiance à personne⁸⁴⁸. La machine médiatique utilise le pouvoir de l'argent pour contrebalancer le pouvoir de la célébrité. Pour poursuivre ici le parallèle avec la pensée de Foucault à propos du dispositif du *panopticon* :

Il y a une machinerie qui assure la dissymétrie, le déséquilibre, la différence. Peu importe, par conséquent, qui exerce le pouvoir. Un individu quelconque, presque

⁸⁴⁴ Il est surnommé « François » dans l'ouvrage pour conserver son anonymat.

⁸⁴⁵ Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.41.

⁸⁴⁶ *Spécial Investigation. Paparazzi : les méthodes choc*. Émission réalisée par Romain Bolzinger et présentée par Stéphane Haumant, France, diffusée sur Canal + le 10 novembre 2009.

⁸⁴⁷ Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.89.

⁸⁴⁸ Brigitte Bardot se plaint tout au long de son ouvrage de l'impossibilité de faire confiance à son entourage. Brigitte Bardot, *Initiales B.B.*, op.cit. Les journalistes Thiébault Dromard et Léna Lutaud consacrent le chapitre 8 de leur ouvrage à la trahison de l'entourage des stars. Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, op.cit., p.127.

pris au hasard, peut faire fonctionner la machine : à défaut du directeur, sa famille, son entourage, ses amis, ses visiteurs, ses domestiques même.⁸⁴⁹

Le fait que chacun puisse exercer un regard sur le sujet entraîne un exercice de pouvoir démocratique : « la machine à voir (...) est un édifice transparent où l'exercice du pouvoir est contrôlable par la société entière. »⁸⁵⁰

Lors d'un entretien, Francis Apesteguy confie qu'au départ « faire paparazzi, c'était pour manger »⁸⁵¹. À force de grignoter, les paparazzi ont gagné du terrain et ont voulu une plus grosse part du gâteau. De la confrontation physique individuelle à l'omniprésence menaçante déshumanisée, l'espace public est le lieu d'une radicalisation de la violence inhérente à la relation entre photographes et célébrités et il s'est transformé en champ de bataille où les dommages collatéraux deviennent possibles, à l'image du personnage de Franck dans *Paparazzi* (1998). Là où la représentation de Fellini standardise la grégarité dans la représentation du paparazzi, les fictions des années 2000 font du paparazzi un sujet cinématographique qui prend la forme de l'ennemi, traduisant ainsi les angoisses de la production à l'égard de ce phénomène. Dans la société, les célébrités tentent de faire intervenir la législation de l'espace public pour contenir et contrôler un phénomène qui, par son caractère protéiforme, est devenu insaisissable.

B/ Une lutte à mort.

Foucault explique que « la ville pestiférée donnait un modèle disciplinaire exceptionnel : parfait mais absolument violent. »⁸⁵² Le fait que les paparazzi puissent, grâce aux nouvelles technologies, exercer une surveillance quasi constante sur les célébrités ; qu'ils y soient incités, par une demande toujours plus pressante de l'industrie médiatique ; et qu'ils puissent se loger dans n'importe quel individu entraîne une augmentation certaine du pouvoir à la fois économique et politique des paparazzi. Parallèlement à cela, et comme le remarque Graeme Turner, « le caractère exorbitant de la visibilité culturelle de la célébrité contemporaine est certainement sans précédent »⁸⁵³, et renforce encore les pouvoirs – économique et politique – délivrés par le statut de célébrité,

⁸⁴⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir, op.cit.*, p.204.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p.209.

⁸⁵¹ Entretien avec Francis Apesteguy, 16 novembre 2011.

⁸⁵² Michel Foucault, *Surveiller et punir, op.cit.*, p.209.

⁸⁵³ « The exorbitance of celebrity's contemporary cultural visibility is certainly unprecedented ». Graeme Turner, *Undertanding Celebrity*, Londres : Sage, 2004, p.4.

avec cette « petite chose en plus » qu'est la *reconnaissance* à la fois *visuelle* et *sociale*. Les forces tendent donc à s'équilibrer, entraînant une surenchère dans les modalités de domination et les moyens de soumission de la partie d'en face. Comme l'explique Habermas,

De même qu'au sein des limites de l'*oïkos* [la chose qui est propre à chaque individu], les misères de l'existence et la conservation des moyens de subsistance sont honteusement dissimulées, la *polis* [la chose commune à tous] donne libre court à ce qui permet de se distinguer glorieusement : les citoyens, d'égal à égal, ont volontiers commerce entre eux, mais chacun s'efforce d'exceller. Ce n'est que dans le cadre de la sphère publique que les citoyens valeureux dont Aristote dresse le catalogue se confirment comme tels, et c'est d'elle qu'ils attendent d'être reconnus.⁸⁵⁴

Dans le but de se « distinguer », afin d'« être reconnu », nous observons à l'écran une radicalisation de la violence qui tend à faire du rapport entre les paparazzi et les célébrités une lutte à mort.

a. Radicalisation de la violence.

Si la fiction n'est pas le miroir de notre société, le fait qu'elle soit une « construction culturelle » justifie que l'on puisse envisager les représentations fictionnelles comme des symptômes du réel. De là, afin de bien comprendre les enjeux de la fiction, nous souhaitons nous arrêter sur deux évènements de l'histoire de la photographie paparazzi : l'affaire judiciaire qui opposa le paparazzi Ron Galella à Jacky Onassis entre 1972 et 1982, puis l'accident qui provoqua la mort de la princesse Lady Diana le 31 août 1997. Cela permettra de comprendre ce qui se joue dans les représentations contemporaines ou ultérieures à ces évènements.

1. L'affaire Galella/Onassis. Quadriller l'espace et prendre son sujet en étau.

Quadriller l'espace

L'affaire qui opposa à plusieurs reprises le photographe Ron Galella à l'ex-première dame des États-Unis Jacky Kennedy Onassis entre 1972 et 1982 est d'importance

⁸⁵⁴ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op.cit., p.16.

dans l'Histoire de la photographie car elle est la première à opposer un paparazzi à son sujet sur un plan judiciaire. Certaines particularités de cette affaire⁸⁵⁵ permettent de comprendre comment le contrôle de l'espace public régit le rapport de force entre les photographes et les célébrités. De cette prise de contrôle résulte une nouvelle violence entre les deux parties, caractérisée par un système d'étau, dont la fiction se saisira par la suite avec ses propres modalités.

Un soir de 1967, Ron Galella tente de photographier Jacky Kennedy⁸⁵⁶ à la Wildenstein Gallery sur Madison Avenue ; n'y parvenant pas, il la suit jusqu'à sa limousine, puis à son appartement. Une fois les horaires et surtout les lieux familiers de l'ex-première Dame mémorisés, le paparazzi photographie son sujet régulièrement. Au bout d'un an, Galella a repéré le trajet exact de la limousine de son sujet, ce qui lui permet de se poster au coin d'une rue et d'attendre que la voiture passe. Le dispositif de surveillance dure ainsi quatre ans. Contre toute attente, en 1972, Galella attaque en justice Jacky Onassis et ses trois agents pour « obstruction à l'exercice de sa profession ». Il explique que :

Il y avait de nombreux petits incidents durant lesquels j'étais bousculé, où les Services Secrets se mettaient sur mon chemin – des trucs fous. Par exemple ils me bloquaient tandis qu'ils laissaient les passants poursuivre leur chemin sur le trottoir.

Au procès,

Galella affirma que sous les ordres de Mme Onassis, les trois agents l'avaient arrêté sans raison et méchamment poursuivit en justice, et que cet incident ajouté à tous ceux décrits dans sa plainte constituait une interférence injuste avec son commerce.⁸⁵⁷

Si cela peut paraître surprenant, le fait que ce soit Galella qui attaque Onassis et non l'inverse indique le plein droit que ressent le photographe vis-à-vis de son sujet. Exerçant dans un lieu public, Galella invoque le premier amendement de la Constitution américaine (relatif à la liberté de la presse) non pas pour se défendre mais bien pour

⁸⁵⁵ Peter Howe revient sur cette affaire et recueille le témoignage de Ron Galella dans son ouvrage *Paparazzi*, *op.cit.*, p.114-119.

⁸⁵⁶ La veuve du président Kennedy épouse Aristote Onassis l'année suivante, le 20 octobre 1968, mais dans la mesure où le procès débute en 1972, la législation retient l'affaire sous le nom d'Onassis. Donald Spoto, *Jacky, le roman d'un destin*, Paris : Le Cherche Midi, 2001. p.363.

⁸⁵⁷ *Galella V. Onassis. United States Court of Appeals for the Second Circuit*. Disponible (en ligne) sur http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/comm/free_speech/gallela.html. Mis en ligne en 2009. Consulté le 09/09/11.

revendiquer sa liberté d'expression. Un argument qui garde toute sa vigueur, aux USA, avec le temps. En effet, il est intéressant de remarquer que trente ans plus tard, il réapparaît dans la fiction avec le film *Delirious* (Tom DiCillo, 2006). Les Galantine, le paparazzi qu'interprète Steve Buscemi, tente en vain de persuader son père de la légitimité d'une photographie en lui expliquant qu'elle est « parfaitement légale » puisqu'elle a été prise sur un trottoir, donc dans l'espace public. Toutefois, le fait que son fils ait capturé son acteur favori dans une posture disgracieuse scandalise le père. Cette scène représente un photographe qui, persuadé de la justesse de sa démarche et aussi délesté, du fait de sa mission paparazzienne, de tout sentiment d'empathie pour son sujet, utilise la législation de l'espace public pour légitimer sa démarche. Ron Galella, en attaquant Jacky Onassis, ne fait pas autre chose.

En réponse à l'invective de Galella, Onassis contre-attaque pour intrusion dans la vie privée et harcèlement. En 1972, Irvin Ben Cooper (nommé par le président Kennedy en 1961) juge Galella coupable de :

Harcèlement, souffrance émotionnelle intentionnelle, agression et blessures, exploitation commerciale de la personne et invasion de la vie privée.⁸⁵⁸

Il condamne le paparazzi à garder une distance de 61,44 mètres (100 yards) entre lui et l'appartement d'Onassis, à ne pas la photographier à moins de 45,72 mètres (50 yards) ni ses enfants à moins de 64 mètres (70 yards). Galella fait appel de cette décision et voit, un an après, le périmètre réduit à sa faveur. Pendant huit ans, Galella continue à photographier Jacky Onassis et sa famille, jusqu'en 1982 où elle porte plainte à nouveau pour avoir enfreint le périmètre. Menacé de sept ans de prison et de 120 000 \$ d'amende, Galella est finalement condamné à verser 10 000 \$ à Onassis et se pliera à l'injonction de ne plus jamais photographier Onassis et sa famille jusqu'à la mort de cette dernière en 1994.

Ce récit montre comment la relation entre le photographe et son sujet est avant tout basée sur un contrôle de l'espace, à travers une négociation des distances qui les séparent. Tandis que l'obtention de l'image est l'alibi qui traverse le récit, encercler le sujet mais aussi être au plus près apparaît comme l'objectif absolu du photographe.

⁸⁵⁸ *Ibid.*

L'étai

Dans le récit de Galella, la période qui précède le procès de 1972 est caractérisée par la description d'un système d'étai. D'une simple présence dans un lieu public, la Wildenstein Gallery, le photographe passe à un repérage de l'espace public, de la voiture d'Onassis à son appartement, pour finalement l'intégrer totalement en l'habitant de sa présence constante et systématique.

Un autre facteur qui allait en ma faveur était que lorsque je la suivais, le chauffeur devait remonter Madison Avenue, tourner à gauche sur la 86^{ème}, et faire le tour – ce qui faisait deux feux auxquels il était susceptible de devoir s'arrêter. J'étais à pied, donc je pouvais tourner à gauche sur la 85^{ème} et atteindre le coin de la rue avant la limousine et l'attendre.⁸⁵⁹

La précision avec laquelle Galella revient sur les événements, une trentaine d'années plus tard, indique le caractère répétitif de l'action mais aussi « l'obsession »⁸⁶⁰ qui dicte son quadrillage de l'espace. À force de morcellement, cet espace devient un ensemble de territoires au sein desquels les parties luttent pour leur parcelle.

⁸⁵⁹ Peter Howe, *Paparazzi*, *op. cit.*, p114.

⁸⁶⁰ Dans son récit, Galella parle d' « obsession photographique » pour Jacky Onassis. Léon Gast montre dans son documentaire *Smash his camera* (2010) que le repérage des lieux dans les moindres détails est une manière de procéder systématique chez Galella pour atteindre sa cible.

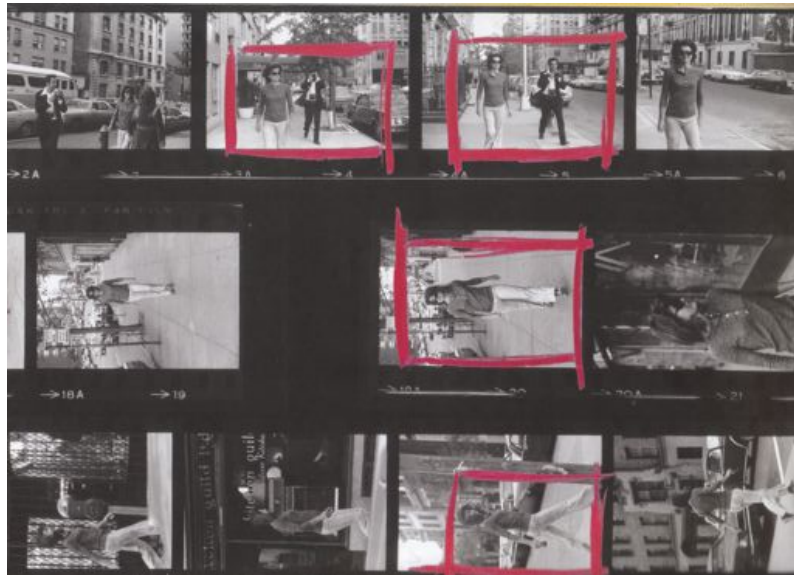


Fig. 281. Planche contact de Ron Galella, non-datée⁸⁶¹.



Photographing Jackie Onassis was virtually an obsession for Ron Galella (c) - Galella Ltd (c)

Fig. 282. Ron Galella essayant de photographier Jacky Onassis (deuxième image du premier négatif présenté sur la figure 281), non-datée.

⁸⁶¹ Cette photographie est publiée dans *Paparazzi* de Peter Howe (2005), p.115. Si elle n'est pas datée, la planche-contact regroupe des négatifs qui datent de 1971. À moins qu'elle ait été effectuée *a posteriori*, on peut supposer que la planche-contact date de la même époque. Date indiquée dans un article du *Daily Mail*, « The faces behind the lens : famous photographers become the subject as they display their most celebrated pictures », 21/10/2012, disponible (en ligne) sur <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2221129/Marilyn-Monroe>, consulté le 19/03/13.

Analyser la planche contact dont le chef d'œuvre de Galella est issu permet d'appréhender la genèse de cette photographie (fig. 281). Ainsi exhumée, celle-ci atteste à la fois de l'indifférence dont Onassis fait preuve à l'égard du photographe, mais aussi de la manière dont le photographe investit l'espace public pour prendre son sujet en photo. Pour l'heure, ce n'est pas sur le « Mona-Lisa Smile »⁸⁶² que nous portons notre attention, mais sur une autre photographie, également connue dans l'œuvre de Galella, qui présente le photographe aux côtés de Jacky Onassis⁸⁶³ (fig. 282). Ici, la célébrité semble ignorer magistralement la présence du photographe, alors même que celui-ci se trouve à seulement quelques mètres de distance. Les angles de vues et les échelles de plans multiples témoignent des va-et-vient incessants du photographe autour de son sujet tandis que les variations d'arrière-plan confirment l'insistance avec laquelle le photographe poursuit son sujet dans la rue, alors même qu'il ne se passe rien. L'attitude du sujet sur la majorité des photographies traduit un refus catégorique de contact, même visuel, avec le photographe, une indifférence quasi-infaillible, ayant pour effet de nier l'existence même de Galella. La spécificité de la violence du rapport entre Galella et Onassis provient du fait qu'elle naît d'une absence de confrontation physique entre le photographe et son sujet. Les photographes italiens ont inventé le « non-fait visuel » et ont fait de la confrontation physique avec le sujet le ressort narratif et visuel de ce spectacle du « rien »⁸⁶⁴. Les images de la planche-contact de Galella indiquent quant à elles une nouvelle sorte de violence qui ne se traduit pas par un contact direct avec le sujet mais par une omniprésence, un « être-là » inconditionnel du photographe qui tente d'épuiser son sujet sur le mode d'une série photographique qu'il voudrait absolue. L'on peut voir dans ces images les prémisses de la violence morale que d'aucuns voudront voir pénalisée, quarante ans plus tard⁸⁶⁵.

2. La mort de la princesse Diana

L'expérience qui consiste à expliquer, à des interlocuteurs très divers, que la présente étude porte sur les photographes paparazzi au cinéma nous renseigne sur l'impacte que l'accident mortel de la princesse Diana a eu sur l'imaginaire et le discours

⁸⁶² C'est ainsi que Galella aime appeler le portrait à présent célèbre de Jacky Onassis (dernier négatif en bas, photo recadrée au marqueur). *Smash his camera*, Leon Gast, 2010.

⁸⁶³ Dans la mesure où Galella apparaît sur trois photographies d'une même pellicule et jamais sur la suivante, il est permis de supposer que la planche-contact présente un mélange de deux pellicules différentes, l'une appartenant à Galella, l'autre à un confrère. Si la présence de Galella pourrait faire douter de la paternité de ces images, cette planche contact est présentée comme sienne dans l'ouvrage de Howe et dans le documentaire *Smash his Camera*.

⁸⁶⁴ Entretien avec François Cheval, 21 mars 2012.

⁸⁶⁵ Michel Guérin, « Les paparazzi coupables de violence morale ? », *Le Monde*, 29 janvier 2012.

collectifs sur les paparazzi. En effet, et comme Peter Howe le constatait déjà en 2005 aux Etats-Unis⁸⁶⁶, « Diana » est sur toutes les lèvres et dans tous les esprits dès lors qu'il est question des paparazzi.

Le 31 août 1997, la princesse Diana meurt à la suite d'un accident de voiture dans lequel la responsabilité des photographes paparazzi qui la poursuivaient est instantanément mise en cause. La polémique fait rage et l'industrie de la presse à scandales est sous les projecteurs. Parmi les déclarations les plus connues figure celle du frère de la princesse, Earl Charles Spencer, qui accuse ouvertement la presse à scandale de la mort de sa sœur : « J'ai toujours cru que la presse finirait par la tuer »⁸⁶⁷. Moins que d'incriminer la presse à scandale, la mort de Diana transforme les photographes paparazzi en meurtriers :

Les paparazzi en Europe étaient considérés par les Américains comme un phénomène culturel comique jusqu'à ce que la mort de la Princesse Diana les étiquette, pour beaucoup, comme des meurtriers.⁸⁶⁸

« Étiquetés comme tueurs », les photographes paparazzi prennent littéralement le blâme, comme l'indique un graffiti sur un mur, sur le lieux du drame : « PAPARAZZI : ASSASSINS ». Le terme est facile à retenir, la cible bien commode. Lorsque nous abordons le sujet, le paparazzi Francis Apesteguy est très virulent et dénonce les commanditaires du système : « les Lagardère, Murdoch, etc. », les « gros chapeaux qui manipulent »⁸⁶⁹ (annexe 5). Pourtant, nous constatons que ces éléments n'apparaissent pas dans la fiction. Tout au plus l'industrie médiatique est-elle mise en cause dans *Dirt* (2007-8). L'hypothèse relève des mathématiques : dans la mesure où l'industrie culturelle tend à être de plus en plus contrôlée, elle aussi, par les « gros chapeaux », l'équation est en somme assez simple : il est probablement difficile pour les créateurs (réalisateurs, scénaristes) de mordre la main qui les nourrit.

Au regard des dates, on aurait pu penser que la mort de Diana ait été l'occasion d'un surplus de publicité pour le sujet du film de Berbérien (1998). Le photographe paparazzi Francis Apesteguy, conseiller technique sur le film, se souvient d'un arrêt de

⁸⁶⁶ Peter Howe désigne l'accident de Diana comme le premier élément qui ressort de toutes les conversations au sujet des paparazzi. *Op.cit.*, p.19.

⁸⁶⁷ « I always believed the press would kill her in the end ». Herbert N. Foerstel, « The paparazzi : feeding the public's appetite for celebrities », in *From Watergate to Monicagate, op.cit.*, p.138.

⁸⁶⁸ The paparazzi in Europe were regarded by Americans as a comic cultural phenomenon until the death of Princess Di caused many people to brand them as killers. *Ibid.*, p.138.

⁸⁶⁹ Entretien avec Francis Apesteguy réalisé à Charançon, le 17/11/11. Voir annexe 5, « La mort de Diana ».

cinq semaines de tournage, suite à la nouvelle⁸⁷⁰. Le réalisateur revient sur ce moment de la préparation du film :

Il y a eu l'histoire de Diana à la fin de l'écriture du film. À ce moment-là, je peux vous dire que plus personne ne voulait faire le film, à part les comédiens, Danièle Thompson, les scénaristes et moi. Donc nous nous sommes battus pour que le film se fasse. Les distributeurs, à l'époque, avaient dit "il y a du sang sur ce sujet, on ne veut plus le faire". Cette histoire de Diana a été un coup fort, mais beaucoup plus décourageant pour faire le film, que l'inverse. Les producteurs se demandaient si les gens, après ce qu'il s'était passé avec Diana, auraient envie de voir un film sur les paparazzi.

Le drame de la mort de Diana est l'élément qui a rendu visible le sentiment de répulsion/fascination que le public pouvait ressentir envers les photographes⁸⁷¹. Peter Howe qualifie cela d'hypocrisie, hypocrisie à laquelle le film d'Abascal fera allusion : « Tout le monde veut du steak, mais personne ne veut sortir avec le boucher »⁸⁷². Après que l'autopsie a révélé que le chauffeur conduisait avec un taux d'alcoolémie dans le sang trois fois supérieur à la limite française autorisée, de surcroît mélangé à des antidépresseurs visant à lutter contre l'alcoolisme (Prozac et Tiapride), les photographes furent libérés à la fin de l'année 1999⁸⁷³. Les autorités conclurent que le chauffeur avait sans doute perdu le contrôle de la voiture à la suite de cette intoxication. Pour autant, sept ans après le drame et quatre ans après que les photographes paparazzi ont été mis hors de cause, Paul Abascal (et surtout son producteur Mel Gibson) fait du « crash dianesque »⁸⁷⁴ l'une des scènes centrales de son film. Dans les commentaires du film, Abascal dit qu'il « mentirait s'il disait que ce n'était pas inspiré de l'incident de Lady Di »⁸⁷⁵. Se faisant, la fiction alimente l'imaginaire d'un paparazzi meurtrier qui mérite le traitement qu'il subit. Pour Bill Thompson, « la théorie de la mort-à-cause-des-photographes fait une très bonne histoire, et cela donne une excuse aux célébrités frustrées pour passer leur colère sur les redoutables

⁸⁷⁰ *Ibid.*

⁸⁷¹ Sur Diana, voir A. Kear, D.L. Steinberg, *Mourning Diana: Nation, Culture and the Performance of Grief*, Londres : Routledge, 1999. Deux paparazzi donnent aussi leur version des faits dans Harvey et Saunders, *Diana and the Paparazzi*, Londres : Blake Publishing, 2007.

⁸⁷² « Everybody wants some steak, but no one wants to date the butcher ».

⁸⁷³ « Finalement, fin 1999, le procureur de Paris a officiellement recommandé la disculpation des neuf photographes et du motard d'une agence de presse qui avaient fait l'objet d'une enquête depuis l'accident de la Princesse Diana en 1997. [Finally, in late 1999, the Paris prosecutor's office made an official recommendation to dismiss all charges against the nine photographers and a photo-agency motorcyclist who had been under investigation since Princess Diana's automobile accident in 1997] » Herbert Foerstel, *op.cit.*, p.139.

⁸⁷⁴ Ayton, *Libération*, le 22/02/06.

⁸⁷⁵ « [He] would be lying if he said this was not inspired from the Lady Di incident. »

paparazzi⁸⁷⁶. » Selon cette analyse, le drame de la mort de Lady Di est l'opportunité, pour des célébrités comme les acteurs Michael J. Fox ou Paul Reiser, d'officialiser un discours anti-paparazzi⁸⁷⁷. Pour aller plus loin, le drame devient le levier d'une barrière que les célébrités voudraient voir élevée contre les photographes voleurs d'images. Encore dix ans après, les photographes sont associés au meurtre comme l'illustre ce genre de formule, tirée d'un article de blog, qui affirme « que la Princesse Diana est morte en conséquence d'avoir été poursuivie par des paparazzi »⁸⁷⁸. Le déchainement contre les paparazzi qui a eu lieu à partir de la mort de Diana est proportionnel au désarroi provoqué par la perte d'une héroïne⁸⁷⁹ ou d'une déesse. Transformée en icône par une mise en image systématique avant même que la mort ne frappe, Diana rejoint l'Olympe tandis que les paparazzi vont en enfer. Associés à la mort de celle vénérée par des millions de personnes à travers le monde, les paparazzi sont associé au chagrin et à la colère. À partir de ce moment-là, ceux qui « faisaient partie des meubles » du royaume de la célébrité et qui, par conséquent, n'avaient pas d'incidences directes sur la vie des gens, deviennent un sujet de conversation entre personnes ordinaires. La pratique paparazzi n'est plus seulement un « problème » réservé à une toute petite partie de la population, elle devient un sujet d'intérêt public. Le drame de la mort de Diana a mis les photographes paparazzi sur le devant de la scène et au centre de l'écran.

3. Une modalité et un moyen de confrontation avec les célébrités : la voiture⁸⁸⁰.

Le rappel de ces deux événements clefs de l'histoire de la photographie paparazzi montre la radicalisation progressive de la relation entre les paparazzi et les célébrités, à travers les modalités d'occupation de l'espace public mais aussi par le biais de nouvelles conditions de production. Dans le récit de Ron Galella, bien que le photographe et son

⁸⁷⁶ « The death-by-photographer theory makes a great story, and it gives frustrated celebrities an excuse to vent their anger at the dreaded paparazzi. » Herbert Foerstel, *op.cit.*, p.139.

⁸⁷⁷ Michael J.Fox est connu depuis son rôle dans *Back to the future* (Robert Zemeckis, 1985) et Paul Reiser tire sa célébrité de son rôle dans la série télévisée *Mad about you* (Danny Jacobson, Paul Reiser, 1992-1999). Herbert Foerstel, *op.cit.*, p.146-147.

⁸⁷⁸ « (...) Princess Diana died in Paris as the result of paparazzi chasing her. » Greg Brian. « The history and controversy over how paparazzi got its name and paparazzi laws in Europe. », *Yahoo Voices*, 11/08/2008. Disponible (en ligne) sur <http://voices.yahoo.com/the-history-controversy-over-paparazzi-got-1794425.html>. Consulté le 12/07/12.

⁸⁷⁹ Jean-Pierre Albert, « Du Martyr à la Star. Les métamorphoses des héros nationaux. » dans Pierre Centlivres, Daniel Fabre, Françoise Zonabend (dir.), *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, pp. 11-32.

⁸⁸⁰ Les photographies de stars dans leur voiture occupent une place importante dans l'iconographie de la célébrité. Daniel Angéli y consacre une section dans son ouvrage *Plus près des étoiles*, *op.cit.*, p.74-85.

sujet soient dans la même temporalité et sur le même lieu, ils n'occupent pas toujours le même espace. Là où Galella occupe la rue – espace ouvert et libre de passage – Onassis se trouve dans sa limousine, autrement dit un espace défini et fermé qui lui appartient, au moins le temps du trajet. Il y a donc un déséquilibre dans la manière dont les deux parties occupent le lieu, qui se dessine au profit du sujet, grâce au sous-espace proposé par la voiture. La mise en perspective des représentations de *La Dolce Vita* (1960) et de *Paparazzi* (2004) permettent de mettre en lumière les enjeux de ce sous-espace qui, d'un territoire privé pouvant faire office de refuge, peut se muer en un piège qui se referme dangereusement sur le sujet. La voiture est envisagée comme un indicateur de la radicalisation de la violence entre les deux parties, à l'image de la place que le véhicule occupe à présent dans la législation américaine.

Dans *La Dolce Vita*, lorsque Sylvia et Marcello quittent la soirée pour leur virée nocturne, ils parviennent, tant bien que mal, à tenir les paparazzi hors de la voiture et font ainsi de cet espace le lieu de l'intimité (voir chapitre 6). À la fois espace privé du sujet et mode d'échappatoire face aux photographes, la voiture permet aux protagonistes d'exclure les photographes de la séquence qui suit et ainsi de composer un moment d'intimité autour de la fontaine de Trévi, moment fort du film de Fellini. Quelques cinquante années plus tard, Paul Abascal reprend la voiture comme moyen de négociation entre les sujets et les photographes, mais sa fonction s'est modifiée de manière notoire. En effet, dans le film *Paparazzi* (2004), la technique de l'étau est toujours d'actualité, mais les modalités ont changé.





Fig. 283, 284, 285, 286. Captures d'écran. *Paparazzi*, Paul Abascal, 2004

Outre le fait que la violence de l'accident produise un effet spectaculaire visant à dramatiser le récit et à animaliser les paparazzi (chapitre 5), la scène indique qu'après avoir été un territoire protecteur pour le sujet en quête d'invisibilité, une sorte de refuge comme on avait pu le voir dans *La Dolce Vita*, la voiture est dans *Paparazzi* un piège qui se referme dangereusement sur le sujet (fig. 283-284). Entre les mains des photographes, les voitures forment un monstre tentaculaire moderne qui assujetti et soumet la célébrité (fig.285-286). Le but est de ferrer le sujet, de l'enfermer dans un espace clos. Tenter d'en sortir, comme le fait Bo en freinant brutalement, c'est contrarier la bête et donc risquer d'en payer le prix fort. Cette monstruosité des paparazzi est l'élément déclencheur de la vengeance meurtrière de Bo, acteur star hissée au rang de personnage héroïque dans sa croisade contre les photographes⁸⁸¹.

En 2006, un paparazzi français, Luc Goursolas, est condamné à 6 mois de prison avec sursis et 3000 € d'amende pour délit d'atteinte à la vie privée et délit de mise en danger de la vie d'autrui après avoir dangereusement poursuivit Caroline De Monaco en voiture⁸⁸². Par ailleurs, depuis 2010, la voiture est désignée comme une arme dangereuse propre à la pratique paparazzi dans la loi californienne. En effet, le gouverneur de Californie et ancien acteur américain Arnold Schwarzenegger a fait voter une loi empêchant principalement les « emprisonnements forcés »⁸⁸³ qui consistent à poursuivre les célébrités sur la route ou à les bloquer dans la rue. Arme dangereuse pour la célébrité, bien sûr, mais aussi pour la population, comme l'induit le film d'Abascal (le choc tue sur le coup l'automobiliste qui percute l'acteur et sa famille) ou comme le souligne la rhétorique

⁸⁸¹ *Allociné*, « Une idée de Mel Gibson » sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-44906/secrets-tournage/>. Mis en ligne le 15 février 2006.

⁸⁸² Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les dessous de la presse people*, *op.cit.*, p.50-51.

⁸⁸³ Les amendes vont de 2500 \$ et six mois en prison à 5000 \$ et un an de prison si un mineur est dans la voiture. Texte de loi disponible intégralement sur le site *Paparazzi Reform Initiative*, sur <http://www.paparazzi-reform.org/paparazzi-laws/>, mis en ligne en 2012. Schwarzenegger aurait vécu cet « emprisonnement forcé » en 1997 lorsqu'il fut poursuivi par deux photographes à sa sortie de l'hôpital, qui furent par la suite condamné au pénal. À ce sujet, Herbert Foerstel, *op.cit.*, p.142.

employée par l'actrice Jennifer Aniston, qui parle de « question de sécurité publique »⁸⁸⁴. À en croire ces discours, la radicalisation des rapports entre paparazzi et célébrités a transformé la question de l'occupation de l'espace public par les acteurs de l'industrie culturelle en une question de sécurité publique.

Du développement des moyens technologiques résulte de nouvelles modalités d'occupation de l'espace public qui se traduisent par une gradation de la violence que la fiction reprend à son compte. Cette violence prend les traits d'une déshumanisation qui revêt principalement deux formes. D'une part, l'importance grandissante des nouvelles technologies, qui ont tendance à remplacer l'individu photographe – les années 2000 voient l'apparition de robots télécommandés, des drones qui permettent aux photographes de pénétrer les espaces qui leur sont défendus⁸⁸⁵ –, font de la machine le symptôme absolu d'un individu photographe inhumain et insaisissable. Embarqué dans une voiture ou accroché à un téléphone portable, le personnage paparazzi, lorsqu'il n'est pas représenté *comme* une machine (voir chapitre 6), disparaît derrière elles. De plus, la multiplication des appels à la législation suite à l'accident mortel de la princesse Diana est le signe d'un constat d'impuissance des célébrités à lutter non plus contre des individus, mais contre ce que Richard Masur, le président de la *Screen Actors Guild* de l'époque, appelle un phénomène d'« invasion technologique de la vie privée »⁸⁸⁶. Seul ce glissement du particulier au général autorise d'envisager une législation contre laquelle s'élèvera Paul McMasters, alors ancien président de la société des journalistes professionnels, avec, à sa suite, huit des plus importantes associations de journalistes et de publicistes. Si dans les années 1970 le procès oppose deux individus, Jacky Onassis et Ron Galella, la multiplication des textes de loi contre les paparazzi en général dans les années 2000 indique également l'effacement de l'individu au profit de deux communautés qui s'opposent : les célébrités et les paparazzi.

Nous comprenons la disparition, ou le caractère insaisissable et non identifiable du personnage comme une modalité de l'exercice du pouvoir du paparazzi. Nous pouvons à nouveau reprendre l'analyse que propose Foucault du pouvoir « par le bas » du dispositif du *panopticon* :

⁸⁸⁴ *Elle*, « Jennifer Aniston, à l'origine d'une loi anti-paparazzi. » sur <http://www.elle.fr/People/La-vie-des-people/News/Jennifer-Aniston>. Mis en ligne le 3 janvier 2010.

⁸⁸⁵ Émission télévisée *Enquête Exclusive* diffusée sur *Virgin TV*, 12 octobre 2010.

⁸⁸⁶ Herbert Foerstel, « The Paparazzi : Feeding the public's appetite for celebrities », *op.cit.*, p.148-149. L'auteur explique que si les textes ne passent pas, c'est parce que tandis qu'ils visent les pratiques « paparazzi », ils menacent en fait toute la profession du journalisme.

Le corps du roi, avec son étrange présence matériel et mythique, avec la force que lui-même déploie ou qu'il transmet à quelques uns, est à l'extrême opposé de cette nouvelle physique du pouvoir que définit le panoptisme ; son domaine, c'est au contraire tout cette région d'en bas, celle des corps irréguliers, avec leurs détails, leurs mouvements multiples, leurs forces hétérogènes, leurs relations spatiales ; il s'agit de mécanismes qui analysent des distributions, des écarts, des séries, des combinaisons, et qui utilisent des instruments pour rendre visible, enregistrer, différencier, comparer (...).⁸⁸⁷

Habitants de la « région d'en bas », « corps irréguliers » qui « analysent des distributions, des écarts, des séries, des combinaisons, et qui utilisent des instruments pour rendre visible, enregistrer, différencier, comparer », les paparazzi tiennent ce nouveau pouvoir qui se définit par la multitude et l'immatérialité. Les moyens de pression sur les célébrités deviennent tels que les objectifs du combat se radicalisent. La fiction met en scène une lutte absolue pour la visibilité.

b. Menaces de mort

1. Tuer le paparazzi : une idéologie

Nous avons vu que les années 1980-90, étaient marquées, en France, par la publication des premiers ouvrages de photographes paparazzi : *Private Pictures*, de Daniel Angéli et Jean-Paul Dousset en 1980, *Chasseur de stars*, de Pascal Rostain et Bruno Mouron en 1988. Ces livres, souvent à la première personne même si les photographes n'en sont pas toujours les auteurs⁸⁸⁸, contiennent le récit des aventures des paparazzi, leurs planques, leurs rapports avec les stars, leurs bagarres, leurs victoires, etc. À la même période, Raymond Depardon tourne *Reporters* (1980), documentaire dans lequel il suit le photographe paparazzi Francis Apesteguy, et nous notons la production d'un documentaire sur le sujet en 1993⁸⁸⁹. La pratique paparazzi commence à être un sujet (si ce n'est de réflexion, au moins de narration), en même temps que de plus en plus de « scoops » envahissent la presse : en 1995, l'existence de Mazarine, fille cachée de l'ancien président français François Mitterrand est révélée dans les pages de *Paris-Match* ; en Août 1996, le mari de Stéphanie De Monaco, Daniel Ducruet, est photographié en flagrant délit

⁸⁸⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir, op.cit.*, p.210.

⁸⁸⁸ Lors de notre entretien, Pascal Rostain dit par exemple que leur dernier ouvrage, *Scoop*, est très mal écrit tandis que le premier était sublime. Entretien avec Pascal Rostain réalisé à Paris le 16 novembre 2011.

⁸⁸⁹ *Paparazzi*, Joost Kranen, 1993.

d'adultère avec une mannequin belge, Fili Houteman⁸⁹⁰. Dans un article sur le sujet rédigé le 3 juin 1997, Daniel Ducruet dit vouloir « éliminer les photographes ». Alors que la pratique paparazzi prend de plus en plus d'importance dans l'espace médiatique, la tendance à vouloir les faire disparaître est de plus en plus claire.

Bien que situé de l'autre côté de l'Atlantique, Mel Gibson semble s'être imprégné de la rancœur française à l'encontre des paparazzi. Si bien qu'à la sortie du film *Paparazzi* sur les écrans américains en 2004, un article paru dans *USA Today* s'ouvre ainsi : « Mel Gibson méprise tellement les paparazzi qu'il a imaginé un film dans lequel il les tue tous – et a embauché son ancien coiffeur pour le réaliser⁸⁹¹ » Une telle présentation, non dénuée d'ironie, dépeint finalement la situation de manière assez réaliste : Paul Abascal est bien l'ancien coiffeur de Mel Gibson – ils ont travaillé ensemble sur le premier film de la série des *MadMax* – et l'on peut dire sans grands risques que Mel Gibson méprise les paparazzi suite aux différentes affaires médiatiques auxquelles l'acteur a été mêlé⁸⁹². Le film d'Abascal/Gibson est ici envisagé comme un film « populaire » au sens qu'en donne la revue *L'homme et la société* dans son introduction à son numéro sur « Le cinéma et ses idéologies ». Le cinéma populaire

Serait un cinéma visant un public de masse sans impliquer pour autant une « popularité » exceptionnelle : le cinéma populaire serait en quelque sorte un lieu privilégié où les représentations sociales s'expriment par le scénario, l'image, et la mise en scène, hors cette distanciation que l'on retrouve dans les films d'auteur, ancrés dans une vision critique et/ou novatrice dans le style et la forme cinématographique, l'"art" définissant l'ouvrage comme une expression personnelle destinée aux initiés.⁸⁹³

Le film d'Abascal est bien le lieu d'une représentation sociale telle qu'elle est décrite, « hors cette distanciation que l'on retrouve dans les films d'auteur ». En effet, si le

⁸⁹⁰ *Libération*, Philippe Lançon, « Daniel Ducruet, 32 ans, publie sa lettre à Stéphanie... », 3/06/97. Disponible (en ligne) sur <http://www.liberation.fr/portrait/0101217289-daniel-ducruet-32-ans-publie-sa-lettre-a-stephanie-de-monaco-et-veut-devenir-chanteur-populaire-le-garcon-de-la-cote>. Consulté le 13/08/12.

⁸⁹¹ « Mel Gibson so despises paparazzi that he dreamed up a movie about killing them — and hired his former hairdresser to direct it. » *USA Today*, William Keck, « Mel Gibson's new film takes aim at paparazzi », 25/08/2004. Disponible (en ligne) sur http://www.usatoday.com/life/movies/news/2004-08-25-paparazzi-film_x.htm. Consulté le 13/08/12.

⁸⁹² Sur le rapport de Mel Gibson avec les paparazzi, le site *Internet News de Star* rapporte la manière dont l'acteur s'est emporté face à un paparazzi qui tentait envers et contre tout de photographier l'acteur et sa compagne au restaurant. *News de Stars*, 31/07/2013, disponible (en ligne) sur http://www.news-de-stars.com/mel-gibson/mel-gibson-violent-avec-les-paparazzi_art20311.html, consulté le 19/03/2013/. Voir aussi le site *The Celebrity Café*, qui rapporte les tentatives de Mel Gibson d'échapper à la presse, en vain. *The Celebrity Café*, 16/09/2010, disponible (en ligne) sur <http://thecelebritycafe.com/feature/mel-gibson%E2%80%99s-attempt-thwart-paparazzi-disguise-fails-miserably-09-16-2010>, consulté le 19/03/2013.

⁸⁹³ « Le cinéma populaire et ses idéologies », *op.cit.*, p.5.

film d'Abascal est important dans l'étude de la représentation du photographe paparazzi, c'est davantage en tant que diatribe contre la profession que comme réflexion sur cette pratique photographique contemporaine, comme l'illustre cette critique : « La réalisation de la vengeance du personnage principal n'est jamais soumise au moindre questionnement. Un film aux péripéties mécaniques, sans conscience ni idée. »⁸⁹⁴ En règle générale, les internautes et les critiques s'accordent pour qualifier le film de véritable « revenge movie »⁸⁹⁵, ni plus ni moins :

Un acteur victime d'un groupe de paparazzis violents se venge avec un machiavélisme peu commun. De cette série B on ne retiendra que la méchanceté sécuritaire complètement assumée.⁸⁹⁶

Le film raconte comment la vie d'une star de cinéma bascule dans le cauchemar après avoir décidé de se venger des photographes harceleurs qui l'empêchent de profiter de sa célébrité en toute quiétude. Paul Abascal s'est occupé du maquillage et de la coiffure sur de nombreux films de Mel Gibson et ce thriller serait une commande de l'acteur-cinéaste illuminé.⁸⁹⁷

Parce que toute représentation est par définition *située*, il est permis de supposer que l'implication du producteur/acteur/réalisateur Mel Gibson a été d'importance dans la construction du film, à la fois sur le plan économique et narratif. Avec les auteurs de la revue sur « Le cinéma et ses idéologies », nous observons qu'« à travers la production d'un film – où l'inspiration thématique croise les intérêts financiers –, des points de vue plus ou moins occultés peuvent infléchir le sujet et son traitement »⁸⁹⁸. En produisant ce film avec le budget que sa propre boîte de production – Icon – lui permet, Mel Gibson a mis les moyens nécessaires pour monter une véritable diatribe contre les paparazzi. Radicalement orienté contre les photographes, *Paparazzi* est envisagé comme un film idéologique qui déploie les gros moyens des *blockbusters* américains – le film a coûté 7 000 000 \$ – à la fois contre les individus et contre la profession toute entière – les quatre paparazzi sont suffisamment travaillés pour être identifiés comme des personnages à part entière et les séquences de « tapis rouge » visent clairement l'ensemble de la profession paparazzi (voir chapitre 7).

⁸⁹⁴ J.F. R., non-daté, *Le Monde*, 17/02/06

⁸⁹⁵ Un internaute commente le film de Berbérien et précise qu'il ne doit pas être confondu avec le « Mel Gibson revenge movie ». *IMDB*, 27/10/2007. Disponible (en ligne) sur <http://www.imdb.com/title/tt0133314/>. Consulté le 09/08/12.

⁸⁹⁶ J.W., *L'Expressmag*, 16/02/06.

⁸⁹⁷ Non-signé, *Libération*, 15/02/06

⁸⁹⁸ « Le cinéma populaire et ses idéologies », *op.cit.*, p.7.

De la même manière que certains réalisateurs choisissent une star pour interpréter un personnage de star, Gibson choisi des acteurs, pour interpréter les personnages paparazzi, qui ne cachent pas leur rancœur envers les paparazzi. Dans les bonus, Tom Sizemore, l'interprète de Rex, dit ouvertement qu'il « ne les aime pas beaucoup et qu'il a un ami très très connu dont la vie a été grandement perturbée à cause d'eux ». Kevin Gage, l'interprète du paparazzi Kevin Rosner, dit qu'« il était temps que quelqu'un fasse un film sur ces gens »⁸⁹⁹, et Daniel Baldwin, qui joue le rôle du paparazzi Wendell Strokes, témoigne du caractère insupportable d'avoir ses poubelles éventrées par quelqu'un en quête d'informations personnelles. De plus, un article élargit le réseau de « haine » autour des paparazzi à la famille de l'acteur en le décrivant comme « le frère de la star Alec [Baldwin] qui déteste les paparazzi »⁹⁰⁰ faisant ainsi un lien entre la participation de Daniel Baldwin et le sentiment que son frère Alec voue aux paparazzi. Malgré cela, selon Paul Abascal, le film ouvre une réflexion sur la célébrité : « Vous abandonnez quelque chose lorsque vous devenez une célébrité. La compensation est l'argent, le pouvoir, des fois, est-ce que ça vaut la peine ? C'est la question que nous adressons au public »⁹⁰¹. Le film *Paparazzi* pose-t-il une question sur la célébrité ? Selon nous, cette représentation pose moins de questions qu'elle n'impose de réponses : pour le bien de la star, les paparazzi doivent rester là où ils servent la célébrité – derrière les barrières lors des cérémonies de « tapis rouge » – et éliminés lorsqu'ils franchissent les limites imposées. Le film d'Abascal est intéressant en ce qu'il traite le paparazzi avec les codes du film de genre qu'il emploie assez clairement comme « instrument de répression idéologique »⁹⁰² :

Dans l'idéologie, le rapport réel [au monde] est inévitablement investi par le rapport imaginaire : rapport qui exprime plus une volonté (conservatrice, conformiste, réformatrice, révolutionnaire) voire une espérance ou une nostalgie, qu'il ne décrit une réalité⁹⁰³.

La représentation que propose le couple Abascal / Gibson investit le réel d'un puissant imaginaire et formule le souhait, sinon la volonté, de tuer tous les paparazzi.

⁸⁹⁹ « It's about time someone did a movie about these guys ».

⁹⁰⁰ « The brother of paparazzi-hating star Alec ». *USA Today*, William Keck, « Mel Gibson's new film takes aim at paparazzi », *op.cit.*.

⁹⁰¹ « You give something up when you become a celebrity. The trade off is money, power, sometimes, is it worth it ? This is the question we're sort of asking the audience ». Bonus de l'édition DVD Icon, 2004

⁹⁰² Raphaëlle Moine, *Les Genre du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2008, p.71.

⁹⁰³ Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris : Maspero, 1966, p.238-243, cité par *ibid.*, p.71.

Dans leur ouvrage sur *Les dessous de la presse people*, les journalistes Dromard et Lutaud rapportent que Thierry Moreau, chef des informations du magazine *Voici* à la fin des années 1990, a été menacé de mort⁹⁰⁴. Les rapports de force et d'interdépendance entre les médias et les célébrités sont tels que « des stars obligent parfois les reporters à s'entourer de gardes du corps »⁹⁰⁵. Dans le même mouvement, la surenchère des modalités de soumission des uns et des autres induit, à l'écran, l'ampleur de la violence des sentiments que le paparazzi entretient envers la célébrité.

2. Tuer la célébrité : une gageure ?

Dans un documentaire consacré à la photographie devenue « l'icône » de la photographie paparazzi, François Cheval qualifie l'appareil Rolleiflex, appareil de prédilection des paparazzi à l'époque de la *Dolce Vita*, de « véritable arme »⁹⁰⁶. Nombreux sont les films, dans notre *corpus* mais aussi par ailleurs, dans lesquels l'appareil photo se transforme, entre les mains du photographe et par effet de métaphore, en une arme à feu⁹⁰⁷. Dans *Picture Snatcher* (1933), lorsque Danny Kean (James Cagney) prend possession de son premier appareil, il commente : « ça marche comme un pistolet, avec la gâchette et tout »⁹⁰⁸. En 1952, Roberto Rossellini tourne *La macchina ammazzacattivi*, dans lequel il met en scène un appareil photographique qui tue littéralement tous les habitants d'un village qui viennent se faire photographier, au grand désarroi du photographe lui-même – la mythologie de la machine qui prend le pas sur l'intention du photographe est ici à son comble. Nous avons vu que Louis Malle, dans *Vie privée* (1962), poussait également la métaphore à l'extrême en tuant son héroïne à coup de flash, au même titre que Paul Abascal dans *Paparazzi* (2004), notamment dans la séquence de l'accident (chapitre 6)⁹⁰⁹. Ces occurrences ouvrent de multiples pistes de réflexion sur l'acte photographique, de la mort par l'image au pouvoir de l'opérateur sur son sujet. C'est ce dernier aspect que nous

⁹⁰⁴ Thiébauld Dromard et Léna Lutaud, *Les Dessous de la presse people*, *op.cit.*, p.110.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p.102.

⁹⁰⁶ « Paparazzo », documentaire réalisé dans le cadre de série *Enquête d'art*, écrite par Françoise Docquier, produite par Eclectic Production, avec la participation de France télévision. Diffusé sur France 5 le 12 avril 2012.

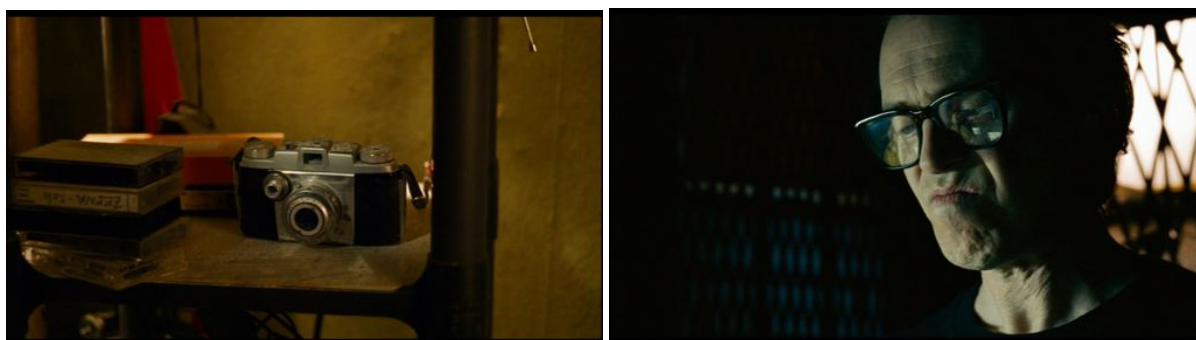
⁹⁰⁷ L'ouvrage de Michèle Auer (vérifier) fait l'inventaire d'un certain nombre de dispositifs photographiques qui ont pris, depuis le XIXème siècle, la forme d'arme à feu. La pratique du Tir Photographique, pratique foraine des années 1920, est décrite et analysée par Clément Chéroux dans *Le Tir qui fait mouche*, Paris : Rhinocéros, 2009.

⁹⁰⁸ « It works just like a gun, trigger and all ».

⁹⁰⁹ Nous remarquons aussi une scène de *Polisse* (Maïwenn, 2010), montre Mélissa (Maïwenn) visant une cible avec son appareil photo tandis que des policiers tirent avec de véritables armes. Le personnage échange ensuite à son tour son appareil pour une arme à feu.

souhaitons analyser ici, en analysant les deux dernières séquences de *Delirious* (2006). La mise en scène, d'abord, de l'élaboration du projet d'assassinat de la star, puis de la tentative de meurtre de la célébrité à travers l'acte photographique questionne le pouvoir de l'image et la volonté d'emprise du paparazzi sur la célébrité. Si le récit du film de DiCillo dépeint l'accession progressive de Toby à la célébrité, il montre la mesure de la violence des sentiments que le paparazzi peut éprouver à l'égard de celui qui atteint la visibilité.

Avant d'arriver sur le lieu du forfait du paparazzi, le spectateur est invité à suivre sa préparation : Les réhabilite le dispositif d'arme à feu que recèle un appareil argentique⁹¹⁰ offert par son père comme objet de collection⁹¹¹ (fig.287). Outre la description du processus – les spectateurs voient Les nettoyer l'appareil qui lui servira à abattre Toby (fig. 288-289-290) – la scène propose une plongée dans l'état d'esprit de Les par l'intermédiaire de la voix du personnage qui évoque, en voix *off*, les raisons de son tourment.



⁹¹⁰ Ces séquences pourraient faire l'objet d'une réflexion sur les imaginaires propres à la photographie argentique et à la photographie numérique. En effet, bien que Les fasse l'apologie de la photographie numérique au cours du film, l'appareil argentique est dépeint comme un appareil plus authentique et donc plus dangereux que l'appareil numérique. Si l'on pense au fait que l'on ne peut pas effacer une photo argentique de la « mémoire » de l'appareil photo comme on le fait avec le numérique, l'acte photographique semble plus lourd de sens avec l'argentique qu'avec le numérique.

⁹¹¹ D'après le photographe Steve Woolford, l'objet en question serait un vieil appareil Agfa, sur le modèle de l'Agfa Silette, un appareil fabriqué au début des années 1950. Toutefois, bien que la majorité des appareils photo « accessoires (« props » en anglais) utilisés pour les tournages soient généralement aisément identifiables - j'ai demandé l'aide de plusieurs professionnels de la photographie pour identifier les différents matériels utilisés dans la fiction et seul cet appareil a posé problème dans l'identification - celui-ci semble avoir été manipulé de manière à ce qu'il ne corresponde pas explicitement à un appareil défini. Cette constatation va dans le sens d'un appel à l'imaginaire du spectateur plutôt qu'à une représentation réaliste, hypothèse qui va dans le sens de celle proposé dans la note précédente.



Fig. 287, 288, 289, 290. Capture d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

La vision subjective du photographe à travers le dispositif (fig. 291) doublée du mime du son de l'objet par le personnage (« Piouh ! ») annoncent les éléments visuels et narratifs de la séquence qui suit. Plus encore, cette scène de préparation permet au spectateur de prendre la mesure de l'importance du regard du paparazzi dans la séquence qui suit. Une fois à bout de son opération, le regard de Les n'a plus du tout la même signification. Porter le boîtier à hauteur du regard traduit la volonté de tuer et être dans la ligne de mire équivaut à une véritable menace.



Fig. 291. Captures d'écran, *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

La séquence suivante a lieu devant le cinéma vers lequel Toby se rend à l'occasion d'une Avant-première. Lorsqu'il sort de sa limousine, Toby retrouve sa bien-aimée K'harma sur le tapis rouge qui devient le lieu d'un spectacle grand public : les deux tourtereaux s'embrassent (fig. 292-293), répondant ainsi aux attentes de leurs agents – leur conversation dans la voiture laisse entendre que leurs retrouvailles sont soigneusement orchestrées – et à celles du spectateur. En parallèle, le spectateur découvre soudain la présence de Les, caché dans la foule en furie et se demande, en toute logique, si le paparazzi va mettre ses projets à exécution. Le paparazzi va-t-il tuer la célébrité ?



Fig. 292, 293, 294, 295. Captures d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006.

La séquence est construite sur le contraste des états d'esprit du paparazzi et des célébrités. D'abord, les partis-pris visuels et sonores participent, au début de la séquence, à l'élaboration d'une iconographie du bonheur : les gens hurlent de plaisir à la vue du couple amoureux, la caméra tourne autour du couple en pleine embrassade, la musique augmente au moment du baiser, et les déclics d'appareils photos rythment le sentiment d'allégresse générale. Soudain, l'apparition de Les à l'écran provoque une véritable rupture : son visage fermé et menaçant occupe d'abord le centre du cadre (fig. 294) pour ensuite l'envahir entièrement (fig.295), évacuant ainsi les visages heureux de la foule en délire, et la musique se transforme en fond sonore sourd sur lequel résonnent les déceptions du personnage, ses disputes avec Toby, et une insulte récurrente : « Paparazzi ! T'es un putain d'paparazzi ! ». Selon des modalités visuelles et narratives pour les moins binaires du conte de fée que le réalisateur revendique, la fiction figure la collision de deux univers dont la violence équivaut à la profondeur du fossé qui les sépare.



Fig. 296. Captures d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006.

Parce que les enjeux du regard du paparazzi ont été annoncés dans la séquence précédente, le spectateur peut prendre la mesure de la menace qui pèse sur la célébrité lorsque apparaît, à l'écran, la vision subjective de Les (fig. 296). Lors d'un entretien, Francis Apestegey nous confie que la photographie paparazzi,

C'est de la tauromachie. Ça fait frémir ! Quand ils apparaissent dans votre 400 mm et qu'ils ne vous voient pas, qu'ils sont « nature », c'est fantastique, ça apporte un plaisir immense. C'est comme le chasseur qui a le sanglier dans sa ligne de mire. Il l'a cherché pendant des heures, et tout d'un coup il voit le museau !⁹¹²

Les propos du photographe indiquent que ce n'est pas tant la prise de vue qui « fait frémir » le paparazzi, mais sa perspective. Avoir son « sujet dans la ligne de mire », le voir à travers le viseur, est la traduction du pouvoir que le photographe exerce sur son sujet. La répétition de la vision subjective de Les sur Toby, en montage alterné avec le doigt du photographe en suspend sur le déclencheur (fig. 295), signifie le pouvoir de vie ou de mort que Les exerce, littéralement, sur Toby – pas moins de huit plans, de plus en plus serrés sur l'appareil photo puis encore plus précisément sur le déclencheur de l'appareil photo, découpent la scène au rythme du regard de Les.

L'essayiste Susan Sontag a largement exploré la dimension meurtrière symbolique de l'arme à feu dans son ouvrage *Sur la photographie*. Elle explique que :

L'arme photographique ne tue pas, et la sinistre métaphore semble donc n'être qu'un bluff, comme le fantasme masculin d'avoir un pistolet, un couteau ou un outil entre les cuisses. Cependant, il reste quelque chose de prédateur dans l'acte de prendre une photo. Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-même, en ayant d'eux une connaissance qu'ils

⁹¹² Entretien avec Francis Apestegey réalisé à Charançon le 17 novembre 2011.

ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique. De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographier quelqu'un est une sublimation de l'assassinat : assassinat feutré qui convient à une époque triste et apeurée.⁹¹³

Si l'auteure précise que « l'arme photographique ne tue pas », la « sublimation » de l'acte est à son comble. Dans la séquence analysée, Tom DiCillo utilise l'imaginaire de l'appareil photo pour en faire un rebondissement narratif, et fait du regard du paparazzi une véritable menace de mort pour la célébrité.

c. Le verdict de la lumière ou la tragédie du personnage paparazzi.

L'étude de *Dirt* montre la véhémence avec laquelle les sujets des paparazzi se battent pour accéder au statut de célébrité et pour ensuite le conserver. Ainsi, en suivant la pensée de Sean Redmond :

La gloire peut être considérée comme une « nouvelle » formation discursive dominante qui forme la subjectivité, l'identité et la possession, et qui « parle » à travers des cadres articulés autour des relations de pouvoir et des mérites du succès individuel (Marshall, 1997 ; Dyer, 1998 ; Littler, 2004).⁹¹⁴

En d'autres termes, la célébrité est la marque d'une sorte d'élite, de classe victorieuse, à laquelle se mesure quotidiennement les photographes, à la fois professionnellement et socialement. La visibilité étant la condition de cette célébrité, la lutte pour cette visibilité se transforme en une lutte sociale qui fait écho à la lutte de classe qui préside la pensée de Carol Squiers au travail de la pratique paparazzi, et encore plus spécifiquement à la « haine de classe » dont parle François Cheval. Notre hypothèse est que la fiction traduit cette lutte entre les paparazzi et les célébrités en mettant les personnages à l'épreuve de la lumière.

Avant de poursuivre l'analyse de la dernière séquence de *Delirious*, un retour rapide au film de Berbérien (1998) va permettre de poser les bases de notre hypothèse. Rappelons-nous la remarque de Nietzsche pour définir le personnage : « Il y a beaucoup de

⁹¹³ Susan Sontag, *Sur la photographie*, op.cit., p.28.

⁹¹⁴ « Fame can be argued to be a “new” dominant discursive formation that shapes subjectivity, identity and belonging, and which “speaks” in articulating frameworks about relations of power and the merits of individual success (Marshall, 1997 ; Dyer, 1998 ; Littler, 2004). Sean Redmond, « Intimate fame everywhere », dans *Framing Celebrity : new directions in celebrity culture*, op.cit., p.35.

poudres aux yeux dans ces caractères créés par les artistes, ils ne supportent pas d'être vus de près »⁹¹⁵. Si l'on suit cette observation, le paparazzi est, indéniablement, un personnage. Nous constatons, dans *Paparazzi* (Berbérian, 1998), que lorsque le personnage est observé de près, il disparaît.

1. Disparaître sous les projecteurs

Dans *Paparazzi* (1998), Berbérian désigne l'anonymat et l'invisibilité comme des éléments clefs de la survie du personnage paparazzi (chapitre 3). L'appellation « D.R. » montre que le paparazzi est un anonyme, qu'il n'existe pas, ne serait-ce que pour sa sécurité. « D.R. » est l'appellation qui regroupe tous les photographes voleurs d'images, les paparazzi, sans jamais en désigner aucun. Toutefois, au départ, c'est bien cet anonymat qui donne tant d'importance au personnage dans le récit. L'incapacité de l'arrêter, l'impossibilité de le nommer, d'avoir une quelleconque prise sur lui est aussi importante que l'emprise qu'il a sur autrui. Le paparazzi n'est pas un individu. Il est une sorte d'invention, un personnage insupportable, insaisissable car il n'a pas d'identité propre. Il n'est qu'un preneur d'images. Pour le monde extérieur, ses images parlent pour lui et de lui.

Avant que Franck ne décide de se venger de « D.R. », et donc de partir à sa recherche, ce dernier semble n'être qu'une image sans fond. Aucune explication n'est donnée à propos de son comportement grossier (« J'vais pas aller m'faire chier la bite ! » s'exclame Michel dans les bureaux de la rédaction de *Devine quoi ?*) ou agressif (il traite son assistant comme un moins que rien), à part le fait qu'il est un photographe paparazzi : il vole des photographies de gens célèbres et les vend très cher aux journaux de la presse à scandale. Le spectateur ne sait rien de lui, mais sa pratique semble être un élément suffisant pour saisir le personnage. L'arrivée de Franck dans le quotidien de Michel, *de facto*, ne rend plus possible l'anonymat du paparazzi. Franck lève le voile sur le lieu de travail du photographe (la rue, la ville), sur ses techniques (la paparazzade, les poubelles), son intimité (son appartement, ses relations). La *découverte* du paparazzi par la fiction entraîne un effet étrange et paradoxal : à mesure que Franck révèle en quoi consiste le métier de paparazzi et qui se cache derrière « D.R. », le personnage paparazzi s'efface.

L'apothéose de cette disparition a lieu lorsque la fiction met le paparazzi sous les projecteurs, qu'il est habituellement le seul à diriger. Tandis que Michel se rapproche de

⁹¹⁵ Vincent Colonna, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, op.cit., p.129.

Sandra, son amie célèbre, Franck lui fait subir le même traitement que celui dont il a été victime au début du film : il devient un sujet photographique.



Fig. 297, 298. Captures d'écran. *Paparazzi*, Alain Berbérian, 1998

Les flashes qui éblouissent Michel à la sortie de l'immeuble de Sandra (fig.297), alors que celle-ci est emmenée à l'hôpital suite à sa tentative de suicide, révèlent un individu qui n'est plus du tout paparazzi : seul, démuni, visiblement attristé et affaibli physiquement (fig.298), Michel n'a plus rien à avoir avec l'individu dur, égoïste et impassible qu'était « D.R. ». Notre hypothèse est que les flashes des appareils photos qui soulignent le changement physique et de disposition psychologique du personnage ont le même effet que la caméra de Berbérian braqué sur le sujet paparazzi. De la même manière qu'un secret perd instantanément de sa saveur une fois révélé, le personnage du paparazzi disparaît une fois qu'il prend véritablement la mesure d'un personnage.

En 1959, Quinto Felice préféra empocher l'argent des photographies prises sur le plateau plutôt que d'incarner le personnage de Paparazzo dans *La Dolce Vita*. Après que Fellini a construit Paparazzo, le personnage qui incarne les photographes italiens de l'époque, Tazio Secchiaroli change de métier. Comme dit l'explique François Cheval, « une fois qu'il se retrouve sujet d'un sujet qu'il a inventé, ça ne l'intéresse plus »⁹¹⁶. Un peu dans le même esprit, en 2010, Ron Galella s'autoproclame personnage, sans avoir besoin du cinéma. Mises en perspective de ces anecdotes du réel, les représentations de Berbérian et de DiCillo révèlent le peu d'intérêt du paparazzi à être filmé, voire sa réticence à devenir un personnage de cinéma.

Ce retour dans l'histoire des représentations du personnage paparazzi a permis de mettre en lumière un paradoxe du personnage paparazzi : alors même que la fiction le place au centre du récit, le paparazzi disparaît. Dans son film, Berbérian procède à une

⁹¹⁶ François Cheval, « Ça va pas durer », émission radiophonique présentée par Frédéric Bonnot sur *France Inter*, le 15/08/2003.

disparition ontologique du personnage : c'est sa nature même qui est remise en cause une fois qu'il est mis sous les projecteurs. La poursuite de l'analyse de la dernière séquence de *Delirious* va permettre de voir que le dispositif de disparition du personnage perdure d'une représentation à l'autre. Chez DiCillo, le contraste de traitement visuel entre le paparazzi et la célébrité prend des allures tragiques pour le personnage paparazzi.

2. Le désir ou la victoire du sujet

Alors que Toby et K'harma profitent des acclamations des fans, Les porte son appareil à son visage et s'apprête à appuyer sur le bouton, lorsque soudain, dans son viseur, apparaît l'image du bonheur : Toby prend à nouveau K'harma dans ses bras et l'embrasse. Le contre-champ montre qu'après une hésitation, le paparazzi suspend son geste puis baisse son appareil photo meurtrier (fig.299). Tandis qu'il s'apprête à faire demi-tour, Toby aperçoit Les, l'interpelle et lui tend la main, en signe de réconciliation. Ravi, Les parvient à avancer suffisamment dans la foule pour honorer l'empoignade. Avant de s'en aller, Les prend Toby en photo – avec son appareil numérique – et capture une autre image du bonheur, celle de l'amitié (fig. 300).

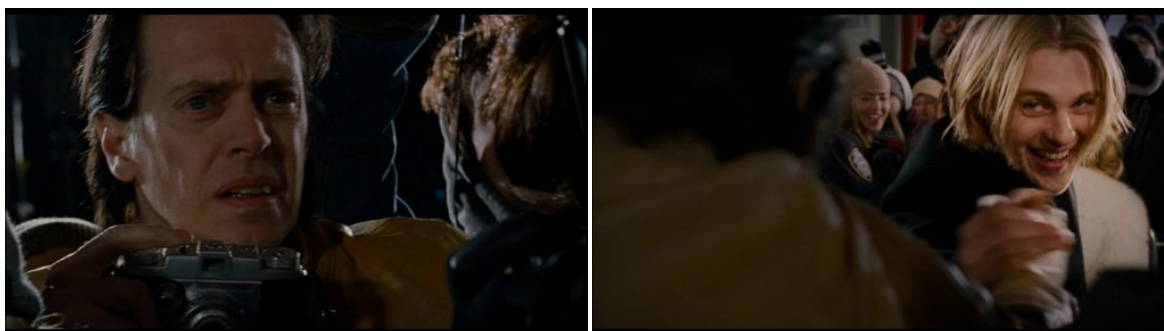


Fig.299, 300. Captures d'écran. *Delirious*, Tom DiCillo, 2006

Les est à nouveau noyé dans la foule, mais heureux, tandis que Toby et K'harma disparaissent tout deux sur un fondu au blanc.

Dans son ouvrage *Vertiges du désir*, Ollivier Pourriol fait du désir un élément intrinsèque au personnage de cinéma :

Le temps d'un film, nous partageons une modification globale de la conscience d'un personnage, et nous voyons le monde à travers ses yeux, ou plutôt à travers son regard : nous entrons dans le monde de son désir.⁹¹⁷

⁹¹⁷ Ollivier Pourriol, *Vertiges du désir. Comprendre le désir par le cinéma*, Paris : NiL, 2011, p.10.

Au-delà du désir mortifère que traduit le regard de Toby dans cette séquence, notre hypothèse est que DiCillo célèbre, dans cette séquence, la victoire du désir : celui ressenti par Toby et K'harma, celui que provoque la célébrité sur la foule de fans et de photographes, et celui qu'éprouve le paparazzi pour son sujet. Le désir du couple de célébrités est cristallisé à l'écran dans le baiser et traduit visuellement par tous les éléments que nous avons mentionnés plus haut. Le désir de la foule pour la célébrité participe et complète l'expression du sentiment amoureux que le couple incarne, au centre des regards. Enfin, le désir du photographe est défini par les aspirations complexes et parfois contradictoires de l'acte photographique (chapitre 6). Selon Susan Sontag,

La possession d'un appareil photo peut inspirer quelque chose d'assez voisin du désir. Et comme toutes les formes crédibles du désir, elle ne peut pas connaître de satisfaction : d'abord parce que les possibilités de la photographie sont sans fin et ensuite parce qu'il s'agit d'une entreprise autodestructrice. (...) L'appareil photo est à la fois l'antidote et le mal, un moyen de s'approprier le réel tout en le rendant caduc.⁹¹⁸

Notre hypothèse est que le paparazzi ne tue pas la célébrité justement parce que son acte photographique acharné est le signe d'un désir tout aussi violent pour la célébrité. Sean Redmond rappelle que pour un certain nombre de chercheurs, Chris Rojek inclus, la célébrité est « en fait un type de fausse intimité qui aide à réifier le désir, et qui permet aux personnes aliénées et isolées de s'en sortir »⁹¹⁹. En capturant le sujet célèbre dans le cadre, le paparazzi, personnage littéralement « aliéné » selon les termes de Michel dans le film de Berbérien, tente de saisir et de satisfaire son désir et l'alimente, à chaque dé clic.

En effet, Rojek dit que :

La culture de la célébrité est l'un des mécanismes les plus importants pour mobiliser un désir abstrait. Cela personnifie le désir dans un objet animé, ce qui entraîne des niveaux d'attachement et d'identification plus profonds qu'avec un objet inanimé. Les célébrités peuvent être réinventées pour renouveler le désir, et pour cette raison elles sont des ressources extrêmement importantes pour mobiliser le désir. En somme, elles *humanisent* le désir.⁹²⁰

⁹¹⁸ Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op.cit.*

⁹¹⁹ « [Celebrity] is actually a type of false intimacy that helps commodify desire, and which enables alienated and isolated people to get by. » Sean Redmond, « Intimate fame everywhere », dans Sean Redmond, Su Holmes (dir.), *Framing Celebrity : new directions in celebrity culture*, Londres : Routledge, 2006, p. 38.

⁹²⁰ « Celebrity culture is one of the most important mechanisms for mobilizing abstract desire. It embodies desire in an animate object, which allows for deeper levels of attachment and identification than with inanimate commodities. Celebrities can be reinvented to renew desire, and because of this they are extremely

En logeant son désir dans la célébrité, le paparazzi lui donne une forme à la fois saisissable et renouvelable. Si, comme le rappelle Sontag, l'acte photographique *désirant* – mais en est-il de non-désirant ? – ne peut connaître de satisfaction, photographier la célébrité alimente le désir du photographe autant que cela *épuise* le sujet, comme le cas de Galella/Onassis a pu le démontrer. Si le désir peut être une source de plaisir, il est ici, comme le dit Platon, l'expression d'un *manque* qui conduit le personnage à désirer la mort du sujet plutôt que d'intégrer le manque⁹²¹. Annihiler la visibilité pour annihiler le manque ; toutefois, dans la fiction, l'existence du sujet est la condition d'existence du paparazzi.

Dans les premières pages de son ouvrage, Peter Howe raconte comment l'une de ses amies rédactrice en chef d'un magazine, avant la mort de Diana, avait bien conscience de l'importance de la princesse. « Elle s'agenouillait tous les jours et remerciait Dieu pour Diana. Si Diana était la princesse du peuple, elle était aussi la princesse des éditeurs »⁹²². Cette anecdote indique que le sujet du paparazzi ne doit pas mourir car il est sa condition d'existence. À l'écran, nous observons un phénomène similaire : le désir du paparazzi fait exister la célébrité car son regard, aussi menaçant qu'il puisse être, garantit sa visibilité.

Pour finir, nous observons que la fiction place le paparazzi dans une situation tragique, dans la lutte qu'il mène contre la célébrité. Une fois que nous avons constaté que la séquence précédemment étudiée s'articule autour de deux univers antinomiques – l'amour incarné par Toby, la haine par Les –, nous pouvons alors remarquer que le film désigne, dès le générique et tout au long du récit, les rôles des personnages en fonction de partis-pris visuels très contrastés. La fiction semble *pré-voir* et indiquer aux spectateurs qui, d'entre Les et Toby, doit rester dans la lumière.

Bien que Toby soit, dans les images de générique de début du film, Sans Domicile Fixe, mange dans les poubelles et dort dans la rue, le personnage semble attirer la lumière.

efficient resources in the mobilization of global desire. In a word, they *humanize* desire » Chris Rojek, *Celebrity !*, *op.cit.*, p.189, cité par Sean Redmond, *Ibid.*, p. 38.

⁹²¹ Platon, *Le Banquet*, Paris : Nathan, 2004, cité par André Comte-Sponville, « BONHEUR », *Encyclopædia Universalis*, disponible (en ligne), sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bonheur/>, consulté le 30/03/2013.

⁹²² « She got down on her knees every day and thanked God for Diana. If she was the people's princess, she was the publisher's princess as well. ». Peter Howe, *op.cit.*, p.24.

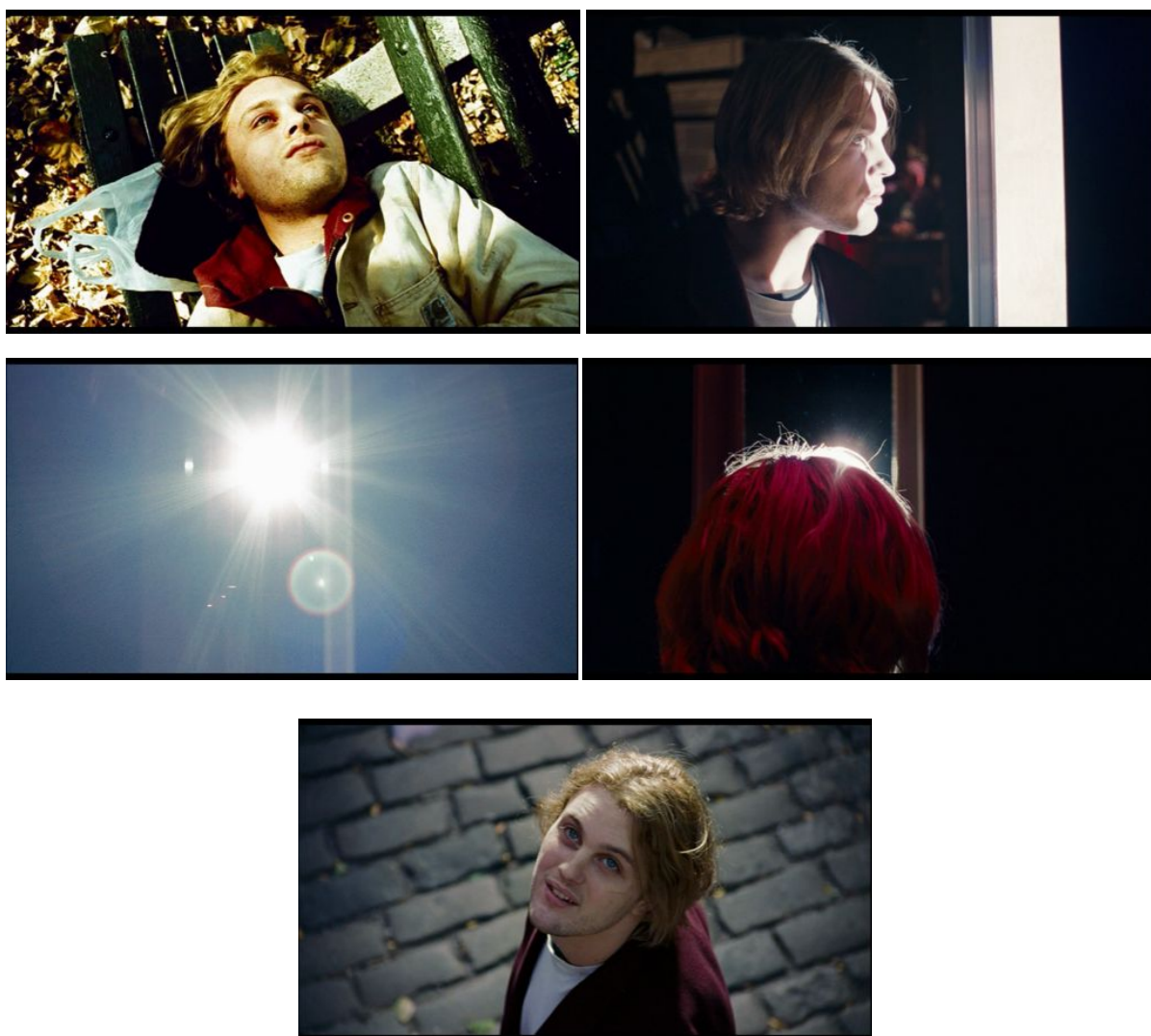


Fig. 301, 302, 303, 304, 305. Captures d'écran. *Delirious*, Tom Di Cillo, 2006.

À la fois attirant et attiré par la lumière, Toby passe tour à tour sous l'éclairage du soleil (fig. 301 et 305) à celui des projecteurs (fig.302, 303, 304). Cette constatation renforce l'hypothèse que nous avons formulée dans notre chapitre 3, au sujet d'une fiction qui désignait les rôles des personnages selon des rapports de sexe. La fiction fait de la lumière, et donc de la visibilité, le symptôme d'une répartition des individus. En effet, Toby n'est jamais un véritable paparazzi dans le film de DiCillo car la lumière le désigne comme sujet du regard. Touché par la lumière, comme la princesse du conte de fée par la baguette magique, Toby transcende la barrière qui sépare les regardeurs des regardés. En plus de l'amour, DiCillo ajoute au conte de fée la donnée de la visibilité.

Les, en revanche, vit surtout la nuit et, comme le chapitre 5 a tenté de le démontrer, reclus comme un animal dans son antre. Par cette dichotomie, DiCillo divise les personnages en catégories d'individus dont le sort est régi par leur rapport à la visibilité, au

sens que lui donne Nathalie Heinich, la célébrité. Au cœur de ce système, le personnage paparazzi est le rouage destiné / condamné à rester dans les bas-fonds, tandis qu'il voit son prochain, celui destiné à la célébrité s'élever vers des cieux qu'il est condamné à *regarder* (fig.306-307).



Fig. 306, 307, 308, 309. Captures d'écran. *Delirious*, Tom Di Cillo, 2006

Le plan qui montre Toby et K'harma de profil (voir fig. 308-309), une fois qu'ils ont pénétré dans l'enceinte du cinéma, est signifiant de ce que leur statut de célébrité leur confère : ils sont regardés et écoutés par des machines – la caméra et le micro – et ce qu'ils disent sera retransmis et diffusé largement pour le reste du monde qui se tient à l'extérieur. Le fait que les journalistes soient masqués dans l'image au profit d'appareils d'enregistrement d'images et de son – la caméra et le micro – dit l'importance des médias dans la construction de la célébrité. Ces machines sont les garantes de la visibilité.

Ainsi, les derniers plans de *Delirious* peuvent être qualifiés de lyrico-tragiques : d'un côté, le fondu au blanc qui clôt le film fait accéder Toby au firmament promis par la célébrité sur un mode lyrique (fig. 308-309) ; de l'autre, les derniers plans sur le paparazzi signent aussi, de manière tragique, la disparition du paparazzi dans une masse qui finit par l'engloutir (fig. 306-307). Là où Toby s'élève, Les disparaît.

En 2010, Adrian Grenier consacre un film documentaire à un adolescent dont l'activité quotidienne est d'être paparazzi. Le film s'intitule *Teenage Paparazzo* (2010). Adrian Grenier, acteur star de la série *Entourage* (Doug Ellin, 2004), est un jour « mitraillé » par Austin Visschedyk, un paparazzi de 13 ans. Intrigué par l'adolescent, l'acteur décide de le suivre au quotidien et tente de comprendre ce qui pousse un si jeune homme à vouloir faire « paparazzo ». Toutefois, au fil du « projet », Grenier réalise la nature perverse de sa démarche : en braquant sa caméra sur le jeune photographe, celui-ci ne tarde pas à vouloir être lui-même une célébrité, au détriment de son quotidien de paparazzi et de la réflexion que le documentaire proposait. Si le film est une source documentaire très intéressante sur bien des plans, il est intéressant de remarquer que tout le dispositif du réalisateur mène au même constat : une fois sous les projecteurs, le paparazzi « disparaît ». Être sous les projecteurs semble être une aberration pour le paparazzi.

Les deux films analysés montrent l'aspect tragique du personnage paparazzi. Chez DiCillo, l'image semble condamner Les, inexorablement, à vivre dans la pénombre et à faire exister quelques élus grâce au regard qu'il porte sur eux. Chez Berbérian, le personnage paparazzi est confronté à sa propre révélation et ne s'en remet pas. La « façade mensongère », la « représentation frauduleuse »⁹²³ qui constitue le quotidien du paparazzi est brisée. Une fois confronté à sa propre image, D.R. s'évanouit face à cette vision d'horreur – tout du moins le film le laisse-t-il croire. Sauf qu'entre-temps, un nouveau « D.R. » (alias Franck, ou « Alien », selon le terme de Michel) a vu le jour et reprend le flambeau, prometteur de succès en tous genres, déposé à terre par le précédent. Le cycle recommence. La tragédie repose aussi dans le retour incontrôlé et incontrôlable de « D.R. » dans Michel Verdier. Même après que le flambeau a été déposé, le feu brûle toujours et les armes ne sont pas loin. Un appareil photo, une célébrité, et D.R. resurgit. Mais le paparazzi n'existe que dans l'ombre, parmi ses pairs. Entre eux, ils se reconnaissent ; extérieurement, ils ne sont que des gardiens de parking.

⁹²³ Erwin Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. Présentation de soi, op.cit.*, p.61.

Nos analyses montrent que la fiction utilise la célébrité comme mode d’articulation des personnages dans le récit. Elle est ce qui provoque les rencontres et les conflits, elle est une force aussi bénéfique que maléfique. Envisager la célébrité à partir de l’étude du personnage paparazzi met en lumière la construction d’un imaginaire de la célébrité qui va à l’encontre de la mythologie du bonheur qui habite généralement les représentations. Parce que

Les activités des paparazzi (...) ont pour but de de nous montrer la star, la célébrité ou la personnalité tâchée, boutonneuse, en sur/sous poids, saouïe et désordonnée, débraillée, droguée, en colère, violente, décevante, en cachette, mentant, volant, nue, sans culotte, sans soutien-gorges, obsène, volage, et métaphysiquement “perdue”.⁹²⁴

Par conséquent, la fiction est le terrain où les célébrités tentent de récupérer leur dignité d’individu perdue dans l’image. Présentée par l’intermédiaire des paparazzi, la célébrité est une cage dorée dont la visibilité forme les barreaux. En effet, si *Delirious* présente la célébrité à la fois comme la condition du bonheur et comme un statut privilégié réservé à peu d’élus, l’ensemble de nos analyses révèle une célébrité vécue comme un fardeau, une force nocive. La visibilité dont elle dépend et à la fois qu’elle impose place les paparazzi et les célébrités en état de guerre. La lutte des classes dont parle Carol Squiers est traduite à l’écran par une lutte pour la visibilité qui semble condamner le paparazzi à une *obscurité sociale*.

⁹²⁴ « The activities of the paparazzi (...) functions to show us the star, celebrity or personality as blotchy, spotty, over/underweight, drunk and disorderly, dishevelled, drugged, angry, violent, deceiving, hiding, lying, stealing, naked, knickerless, bra-less, lewd, promiscuous, or metaphysically “lost” ». Sean Redmond, « Intimate fame everywhere », dans Sean Redmond, Su Holmes, *Framing Celebrity : new direction in celebrity culture*, op.cit., p.33.

Conclusion

En février 2012, lorsque nous demandons à Vincent Lindon s'il accepterait un entretien à propos de son travail sur le film d'Alain Berbérian, l'acteur nous répond par téléphone qu'il n'a « pas envie de parler de paparazzi »⁹²⁵. Lorsque nous essayons d'en savoir davantage sur les raisons de son refus, il répond simplement que « le sujet ne l'intéresse pas ». Pourtant, à l'époque de la production du film, l'acteur s'est beaucoup investi dans le projet et s'est battu pour que le film voit le jour⁹²⁶. Comment expliquer ce revirement d'intérêt pour ce film ? Après la sortie de *Paparazzi*, Vincent Lindon a tourné dans de nombreux films dont les préoccupations sociales et le succès critique ont permis à l'acteur de passer dans la catégorie des « acteurs de cinéma d'auteur » : *Welcome* (Philippe Lioret, 2009) et surtout *Pater* (Alain Cavalier, 2011). Dans la mesure où nous n'en saurons pas davantage de la part de Vincent Lindon, nous interprétons ce refus comme un élément signifiant de la volonté de l'acteur de ne pas être assimilé au film de Berbérian. En effet, nous pouvons supposer que *Paparazzi*, « comédie familiale », le renvoie à un sujet et à un genre de film très éloigné des choix professionnels qu'il a effectués par la suite. En refusant de revenir sur cette expérience, l'acteur désire peut-être la faire disparaître au profit des suivantes. Cette anecdote fait étrangement écho au constat de notre analyse du paparazzi à l'écran : le personnage doit rester dans l'ombre. Afin d'arriver à une telle conclusion, nous avons développé notre étude en trois temps.

Un personnage malmené

L'objectif de notre première partie a été de voir que bien qu'il soit délaissé par l'Histoire de la photographie, le photographe paparazzi recèle, dans sa pratique et son histoire, un « capital-personnage » que la fiction cinématographique et télévisée occidentale exploite depuis les années 1940. La pluralité et la singularité des dispositifs photographiques utilisés par le personnage dans la fiction permettent à la fois d'établir une iconographie spécifique du paparazzi et d'entrevoir une hiérarchisation des pratiques

⁹²⁵ Échange téléphonique avec Vincent Lindon, le 16/02/12.

⁹²⁶ Entretien téléphonique avec Alain Berbérian, le 1/03/12.

photographiques à l'écran. Saisir les différentes facettes de l'imaginaire de l'appareil photographique – le vol, la chasse, la puissance – fut une manière d'appréhender la construction de l'image du paparazzi à l'écran. De plus, interroger les pratiques photographiques d'Erich Salomon, Weegee et Robert Capa, sous l'angle de la personnalisation et de la mise en scène du réel a eu pour objectif de mettre en lumière le « capital-personnage » de l'individu photographe. Cela nous a aussi permis de voir que dans les faits, la photographie paparazzi doit autant au photoreportage qu'elle lui est opposée dans les représentations fictionnelles. Cette distinction entre les pratiques a permis de comprendre comment la fiction taille, au personnage paparazzi, un costume d'anti-héros.

Notre seconde partie a visé à mettre en lumière les traits récurrents du paparazzi dans la fiction. Par définition, le personnage caricature le paparazzi et dessine, à gros traits, un individu exclu, indésirable, malade et déshumanisé. Il est la plaie du tissu social et est mis à la marge par des modalités à la fois visuelles et narratives. Le processus de dévalorisation du personnage paparazzi mène à une animalisation du personnage jusqu'à une disparition de l'individu au profit de la machine. Ainsi rejeté, de manière absolue, en dehors des limites de l'humanité, le paparazzi est défini à l'écran comme l'autre, l'étranger, celui avec qui « on » n'a rien en commun, réceptacle commode des angoisses et de la culpabilité d'une société qui voit l'image prendre le dessus.

Enfin, notre troisième partie s'est appliquée à interroger le rôle du paparazzi dans la fiction à la lumière de l'étude de son sujet, la célébrité. À la fois acteur de la construction de l'image de la célébrité et sa plus grande menace, le personnage paparazzi installe une tension dans le récit fictionnel. Le paparazzi s'empare visuellement du sujet, l'encadre et l'enferme. Le face à face que propose la fiction entre le photographe et la célébrité indique les rapports de force qui se jouent entre les deux parties. À l'écran, le savoir est défini par le regard qui entraîne le pouvoir. La célébrité des sujets les met à la merci des objectifs des paparazzi, garants de leur existence. De la négociation à l'occupation généralisée de l'espace par le paparazzi, la fiction traduit la lutte de pouvoir entre les photographes et les célébrités. Progressivement, la violence des rapports se radicalise et esquisse un combat à mort. En somme, seule l'image compte. La fiction révèle la dépendance respective des paparazzi et des célébrités dans l'économie de l'image et figure le destin tragique du paparazzi dans une lutte sociale logée au creux d'un combat pour la visibilité.

Avec Laurent Jullier, nous reprenons l'idée de Louis Skorecki qui définit notre époque en ces termes : « une époque à prétention panoptique, démocratique, hyperjuridique, où tout le monde doit savoir sur tout et tout le monde »⁹²⁷. Les différentes analyses de la troisième partie ont eu pour objectif de mettre en lumière le « rapport de discipline » qui régit les paparazzi et les célébrités, à partir de la pensée de Michel Foucault, en référence au panoptisme : « Le panoptisme, c'est le principe général d'une nouvelle "anatomie politique" dont l'objet et la fin ne sont pas le rapport de souveraineté mais les relations de discipline. »⁹²⁸ Car si la pensée de Gilles Deleuze, qui dit que les sociétés de « discipline » se sont peu à peu transformées en sociétés de « contrôle »⁹²⁹, entre en résonance avec nos analyses du regard du paparazzi, il semble que la représentation insiste davantage sur l'idée de discipline dont parle Foucault. En effet, il ne s'agit pas de savoir qui va régner sur le monde, mais de voir que la fiction indique une volonté de discipline entre les deux parties. À la fin du film de DiCillo, *Les ne tue pas Toby* simplement parce que ce dernier accepte de le reconnaître. Il s'est en quelques sortes plié à la discipline que Les a tenté de lui inculquer tout au long du récit. Abascal montre la vengeance de la star sur les paparazzi, toutefois, la fin du film souligne que pour s'en sortir, la star a dû apprendre à se plier aux règles imposées par le paparazzi. L'univers de la célébrité, qui regroupe les stars et les paparazzi, relève de cette « anatomie politique » qui s'articule selon des « relations de discipline », même si cette discipline passe par des tentatives de prises de contrôle.

L'ambition de cette réflexion a été d'interroger le photographe paparazzi à travers le prisme des représentations proposées par le cinéma et la série télévisée occidentales depuis 1940 ; de voir dans quelle mesure le cinéma utilise la charge fictionnelle propre à la pratique paparazzi pour construire un personnage de cinéma attractif et subversif ; d'interroger la place du paparazzi dans la société dépeinte par la fiction ; de voir comment le cinéma met en lumière le personnage dans le photographe paparazzi tout en actant, au moins symboliquement, sa disparition face à un sujet plus lumineux que lui. En interrogeant le paparazzi par le prisme du cinéma et de la série télévisée, notre objectif a été de montrer que la fiction révèle des constructions culturelles qui déterminent les individus politiquement et socialement. Souligner les caractères récurrents du personnage

⁹²⁷ Louis Skorecki, *Libération*, 9 mars 2006, cité par Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, *op.cit.*, p.111.

⁹²⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op.cit.* p.210.

⁹²⁹ Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'Autre Journal*, n°1, 1990, p.240-247, cité par Michael Cowan, Viva Pici et Alanna Thain, « Prise de rue », *op.cit.*, p.11.

paparazzi, à la fois visuels et comportementaux, a permis de mesurer la manière dont le personnage y est finalement réduit, pour finalement n'être plus qu'une « figure », au sens anglais du terme, une silhouette surgissante armée d'un téléobjectif ou d'un téléphone portable.

Notre réflexion sur le personnage du paparazzi soulève des questions diverses, concernant le statut de l'image du paparazzi, mais aussi la pertinence de la prise en charge par la fiction d'un tel sujet, et quant à son devenir dans la représentation. Afin d'ouvrir la réflexion, nous proposons de tracer quelques pistes.

Une traversée des genres

Au-delà du cinéma et de la série télévisée

Le fantasme du paparazzi comme personnage-machine inévitable et insurmontable déborde les frontières du cinéma et de la série télévisée. En effet, dans le clip vidéo *I wanna go* (2010) de la chanteuse américaine Britney Spears⁹³⁰, l'héroïne du clip, encerclée et attaquée de toutes parts par les photographes, découvre avec effroi que non seulement les paparazzi ne sont pas humains – des circuits grésillant courent sous leur peau – mais également qu'un paparazzi sommeille en chacun de nous – l'œil rouge mécanique du sauveur de la star révèle qu'il fait lui aussi partie de cette « ordre » mécanique. Littéralement transformé en machine qui renaît de ses cendres, le paparazzi rejoint la congrégation des monstres fascinants de l'industrie hollywoodienne, entre le Zombie et le Terminator (fig.310).



⁹³⁰ Lady Gaga, une autre chanteuse américaine des années 2000, a connu le succès avec un titre sobrement intitulé *Paparazzi* (2008). Le clip illustre principalement la trahison de l'entourage au profit des paparazzi. Ces derniers n'apparaissent pas véritablement, mais leur présence est représentée par des éclairs de flash quasi-constants sur la star. Déjà en 1995, Michael Jackson avait intitulé une de ses chansons *Tabloid Junkie* et fait apparaître quelques paparazzi dans son clip vidéo, en référence à la multitude d'articles américains qui lui étaient chaque jour consacrés.

Fig. 310. Capture d'écran. Clip vidéo de la chanson *I wanna go*, de Britney Spears, produit par Max Martin et Johan Karl Schuster (a.k.a. Shellback)

Outre l'intérêt visuel d'une telle représentation, ce clip vidéo puise dans une iconographie à la fois populaire – film d'action, d'horreur, mais aussi dans la « clipographie » de Mickael Jackson, de l'œil rouge de *Thriller* (1983) à la posture dominante de la star sur la voiture de *The way you make me feel* (1987) – et déterminée, on peut le supposer, par les nombreuses représentations du paparazzi qui l'ont précédée. Pour reprendre la terminologie de Pierre Beylot dans son analyse du personnage⁹³¹, les représentations semblent construire au paparazzi une « identité sociale virtuelle »⁹³² qui conditionne les attentes du public et reconfigure ce système d'attentes. En d'autres termes, l'ensemble des représentations construirait une sorte de *persona* au personnage paparazzi : des attentes fondées à la fois sur les représentations antérieures du personnage et sur ce que les médias disent des photographes dans la réalité. Située à la marge de notre corpus, cette représentation semble attester d'une filiation entre les représentations, d'une sorte d'héritage que chaque film, chaque série, chaque représentation fictionnelle en somme, transmettrait à la suivante, de manière plus ou moins explicite.

Ainsi, le clip regroupe des traits élémentaires que nous avons mis en lumière dans notre étude : l'intégration du paparazzi dans un groupe de journaliste et sa singularisation quasi instantanée, l'individu qui se transforme en masse menaçante dès lors qu'il est attaqué par la célébrité, l'appareil photographique comme arme de combat, la transformation du photographe en véritable machine de guerre, la nature mouvante des rapports entre le paparazzi et son sujet. Amis, complices, traîtres ou ennemis, les degrés d'affinités entre les deux parties varient sans jamais remettre en question l'évidence de leur dépendance.

En outre, nous remarquons l'existence d'une application pour Smartphone qui s'intitule « Stars VS Paparazzi » (fig. 311).

⁹³¹ Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*, op.cit., p.211-214.

⁹³² Pierre Beylot emprunte cette terminologie à Sabine Chalvon-Demersay dans son article « Fiction policière et identité sociale virtuelle », dans *Séries Policières*, Paris : INA/L'Harmattan, 2004.



Description

Everyone has dreamt of becoming a star, but what is it like to be a celebrity? A world of glitz and glamour, of course, but you must also learn to face the tabloids and the vultures stalking you for any photo opportunity. In this crazy tower defense game:

- Play Lady Laguna in this opening version
- Put your trust in your most faithful fans, who are armed to the teeth
- Declare war on the paparazzi

In Stars versus Paparazzi, it's time for you to turn the action back on them!

Fig. 311, 312. Captures d'écran du jeu *Stars VS Paparazzi* et de sa description sur Internet.⁹³³

Le jeu, dont le nom est assez transparent, met en scène le combat mené par la célébrité contre les paparazzi, qu'elle « casse » à l'aide de ses gardes du corps et de ses fans, personnages garants à la fois de sa sécurité et de sa célébrité. En mettant le joueur dans les habits clinquants de la star, le paparazzi est, encore une fois, l'ennemi à abattre (fig.312).

L'invasion des images ?

Le clip de Britney Spears souligne la traduction d'un regard mécanique auquel la star ne peut échapper (fig. 313).



Fig. 313. Capture d'écran. Clip vidéo de la chanson *I wanna go*, de Britney Spears, produit par Max Martin et Johan Karl Schuster (a.k.a. Shellback)

D'après notre étude, ni le cinéma ni la série télévisée n'a encore véritablement traduit les évolutions technologiques fulgurantes qui tendent à transformer la réalité, sous le regard du paparazzi, en une suite absolue d'images potentielles. Toutefois, des films

⁹³³ « Tout le monde rêve de devenir une star, mais qu'est-ce que ça fait d'être une célébrité ? Un monde d'extravagances et de glamour, bien sûr, mais vous devez aussi apprendre à faire face aux tabloïds et aux vautours qui vous traquent pour la moindre opportunité de photographie. Dans ce jeu de folie de tour de défense : - Soyez Lady Laguna dans cette première version ; - Faites confiance à vos plus fidèles fans, armés jusqu'aux dents ; - Déclarer la guerre aux paparazzi. . Dans Stars VS Paparazzi, il est temps que vous vous retourniez contre eux ! » Ces informations sont sur le site *Google Play*, disponibles (en ligne) à l'adresse : <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.Ama.StarsVsPaparazzi&hl=en>, consulté le 31/03/13.

comme *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), *REC* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007), ou *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) annoncent, à travers le genre de l'horreur, l'angoisse d'une réalité transformée en images et la disparition d'opérateurs identifiables⁹³⁴. En effet, la démultiplication et la démocratisation des systèmes d'enregistrement de la réalité alliées aux développements de dispositifs permettant la « réalité augmentée »⁹³⁵ promettent un avenir où un clignement de paupières pourra concrètement être synonyme d'un déclic photographique. Cette angoisse de l'invasion de l'image est-elle justifiée ? Au regard de notre travail, cette peur s'entend dans la mesure où l'image n'advient plus d'une opération visible – une personne en train de consulter son téléphone en face de vous peut très bien, en fait, être en train de vous prendre en photo sans que vous vous en doutiez. Notamment à travers l'exemple de la série *Dirt*, nous constatons que n'importe quel geste est susceptible d'être un acte photographique – danser, servir lors d'une soirée, sortir son baume à lèvres. Si l'appareil photo reste un signe de reconnaissance du *personnage* photographe dans la fiction, la représentation dilue la *fonction* photographe dans d'autres personnages, posant ainsi la question de la poétique de ces nouvelles images. Un moyen de lutter contre les paparazzi serait alors, peut-être, pour la célébrité, d'être invisible, comme l'animatrice radio de *Parlez-moi de vous* (Pierre Pinaud, 2012), qui tire justement sa célébrité de son *invisibilité* - le film va ainsi à l'encontre de la théorie de Nathalie Heinich qui fait de la visibilité la condition *sine qua non* de la célébrité contemporaine⁹³⁶. Une telle démarche aurait sans doute pour conséquence de radicaliser le statut d'ennemi du photographe paparazzi, mais redéfinirait à la fois les enjeux et la construction de la célébrité.

⁹³⁴ Nous remarquons également ce parti-pris dans le documentaire expérimental *Contre-chant*, de Harun Farocki (2004).

⁹³⁵ À titre d'exemple, nous relevons, d'une part, l'utilisation généralisée de la caméra « GoPro » qui, fixée au hauteur de vue de l'utilisateur, permet d'enregistrer tout ce qui se présente sous ses yeux, et d'autre part, « Project Glass », les lunettes Google qui, même si elles sont encore à l'état de prototype en avril 2012, permettent, entre autres, d'incruster des données issues d'Internet dans la vision de l'utilisateur-riche ou de partager sa vision en direct avec un tiers. *Le Monde*, Mathilde Damgé, « GoPro : la petite boîte carrée pourrait faire des ronds en bourse », 26/10/2012, disponible (en ligne) sur http://www.lemonde.fr/technologies/article/2012/10/26/gopro-la-petite-boite-carree-pourrait-faire-des-ronds-en-bourse_1781805_651865.html. Consulté le 26/10/2012. *Le Figaro*, Cyrille Vanlerberghe, « Les lunettes Web de Google, une vision de science-fiction », 05/04/2012, disponible (en ligne) sur <http://www.lefigaro.fr/hightech/2012/04/05/01007-20120405ARTFIG00653-les-lunettes-web-de-google-une-vision-de-science-fiction.php>, consulté le 11/03/2013.

⁹³⁶ Des tentatives de célébrité en dehors des regards existent dans notre société, comme par exemple le groupe de musique français *Daft Punk*, dont les membres n'apparaissent jamais que sous des masques.

Un échec du paparazzi au cinéma ?

Sujet racoleur mais peu porteur

À propos de la réception mitigée de son film, Berbérien procède à l'analyse suivante :

Ce que je regrette un tout petit peu, c'est qu'à l'époque, on n'avait pas encore une image assez forte des paparazzi. (...) Aussi, peut-être qu'on est venu un peu trop tôt, ce n'est qu'une ou deux années plus tard que le public a accroché sur le phénomène paparazzi. (...) Je pense que le film a un peu déconcerté le public. Si on avait fait une comédie du style de *Bienvenue chez les Ch'tis* ou *Rien à déclarer*, on aurait tapé très fort. Mais justement, on a choisi de faire une comédie en demi-teinte. Ceux qui s'attendaient à une comédie où on rigole de la première image à la dernière ont sûrement été déçus. Et ceux qui n'aiment pas voir des sujets graves transformés en comédie ne sont pas allés voir le film. Donc je pense que les spectateurs ont été surpris, parce que ce n'est pas la comédie « à la française », style De Funès, c'était un peu plus que ça puisque le film était beaucoup plus noir que drôle.⁹³⁷

Cette réflexion du réalisateur souligne que la comédie en « demi-teinte » ne fût pas du goût du public. Mais alors, existe-t-il une bonne représentation du paparazzi ? Une étude de la réception permettrait sans doute de donner des pistes de réflexion. Pour l'heure, nous proposons quelques hypothèses issues de notre étude et de nos entretiens avec les photographes.

Près de dix ans après le film de Berbérien, la série télé de Carnahan montre une ambition et une réflexion sur la célébrité et ses rouages qui, bien que riche et complexe, n'a pas rencontré l'attention et l'intérêt du public. Interrogé à ce sujet, la réponse de Francis Apesteguy est immédiate :

La lecture d'un tabloïd vous prend, quoi... 15 min ? Y a pas de substance, c'est fantaisiste. C'est éphémère, parce que c'est futile. C'est pas consistant. (...) C'est pour ça que ça n'accroche pas, au cinéma. Les gens ne sont pas prêts à rester dans une salle pendant 2h pour voir un truc qui les amuse un quart d'heure. À mon sens, c'est ça, c'est la légèreté de la futilité qui fait qu'on ne peut pas y consacrer un déplacement, et passer 2h, et payer en plus.⁹³⁸

⁹³⁷ Entretien avec Alain Berbérien, le 1/03/12.

⁹³⁸ Entretien avec Francis Apesteguy, le 17/11/12.

La réponse du photographe fait du contraste entre la futilité du sujet et la durée du support de représentation la raison du problème. En effet, regarder un film prend plus de temps que de lire un magazine people. Cependant, ce dernier ne nous apprend rien sur la construction de la célébrité, elle se contente d'en livrer des images. La durée du film de fiction (et encore plus celle de la série télévisée) permet justement de développer les dessous des images des magazines, tout en conservant l'aspect un peu racoleur des pages des magazines people. Pour quelle raison(s) la recette ne fonctionne-t-elle pas davantage ? Notre première hypothèse est que les points de vue de la production et de la réception peuvent difficilement se rencontrer. Nous avons vu que l'accident de Diana avait propulsé les paparazzi sur la scène médiatique, au même titre que les célébrités. Pour autant, le quotidien des paparazzi et des célébrités est tout de même relativement éloigné de celui du citoyen lambda. Qui connaît véritablement l'effet d'être sous constante surveillance ? Qui a déjà connu l'adrénaline de la poursuite en voiture pour décrocher un scoop ? Si la célébrité est le sujet d'une véritable fascination, c'est en partie parce que ce monde est inconnu et semble inaccessible pour la majorité de la population. Un commentaire d'internaute, à propos de la série *Dirt*, évoque la frustration de ne pas se sentir concerné par le propos : « J'avais aussi l'impression qu'il manquait quelque chose dans la série ou que j'étais l'enfant, à l'autre bout de la table, qui n'a pas compris la blague »⁹³⁹. Nous pouvons supposer que l'échec de la série (et des autres films qui traitent du sujet) est dû, pour partie, à un écart trop important entre les fantasmes projetés par l'audience sur le monde représenté – la célébrité, *a priori*, est enviable pour tous les privilèges qu'elle apporte – et la représentation péjorative qui en est faite – les célébrités de *Dirt* sont droguées, trompées, abusées, meurtries... malheureuses en règle générale. En revanche, ces éléments peuvent peut-être expliquer le succès de la série *Gossip Girl* : beaucoup moins noire que *Dirt*, *Gossip Girl* est en effet « une source » d'images clinquantes – la beauté de Blake Lively, les vêtements de Haute Couture, des histoires d'amour aussi intenses que creuses –, qui réduit toutes les questions sur la visibilité et la célébrité à des problématiques d'adolescents riches (pour la plupart) et torturés... qui restent beaux et riches, qu'ils soient paparazzi ou célébrités. La série dure depuis 6 ans, à raison de 25 épisodes par saison. Mettre en regard les deux séries, dans une prochaine étude, permettrait d'interroger la manière dont la fiction traite la construction et la déconstruction de la

⁹³⁹ « It also felt like either something was missing from the show or that I was the kid at the far end of the table left out of the joke ». *IMDB*, Landress, « Something's missing », 6/01/2007. Disponible (en ligne) sur <http://www.imdb.com/title/tt0496275/reviews>. Consulté le 9/08/12.

célébrité. Enfin, on peut supposer que les spectateurs veulent simplement voir de « vraies » célébrités à l'écran, et non pas des acteurs qui jouent à l'être. Un film ou une série dans lequel-le Brad Pitt ou Britney Spears jouerait leur propre rôle, tel que l'avaient fait Brigitte Bardot et Anita Ekberg dans les années 1960, aurait-il/elle plus de succès ? Il faut « voir »...

Interrogé sur son expérience en tant qu'auteur d'ouvrages sur sa pratique, le paparazzi Pascal Rostain constate que les coulisses de la profession n'intéressent pas le public :

Pascal Rostain : Y a jamais un film ni un bouquin de paparazzi qui a marché, jamais ! (...) Les gens sont beaucoup plus basiques, ils veulent savoir qui baise qui, mais savoir qu'on s'est déguisés en bonne sœur, en travelo, en médecin, en curé, ils s'en foutent. Ça les intéresse pas. C'est graveleux.

Aurore Fossard : Il me semble que le paparazzi provoque un effet de fascination/répulsion...

P.R. : Oui, c'est vrai, mais y a des effets fascination/répulsion qui ont entraîné des succès, alors que là, non. Donc peut-être que ça n'a jamais été bien fait. Nous on n'est pas prétentieux, c'est simplement des éditeurs qui viennent te voir et qui te balancent un « bifton » de 100 000 euros pour faire ça. Donc voilà, on n'est pas plus cons que les autres. Le dernier, Flammarion, on lui a dit : « ça ne marche pas ! ». Ils ont répondu qu'on avait fait ça trop tôt, qu'aujourd'hui, ce serait formidable.

A.F. : Vous avez pourtant fait de la promo à la sortie du livre...

P.R. : Oui, t'as raison, ça fait un sujet ! On a fait de la promo, et ça marche en promo parce que c'est une façon hypocrite d'aborder ces sujets interdits, mais ça ne marche que pour faire de la promo.

A.F. : Les ventes ne décollent jamais ?

P.R. : Jamais ! On en a vendu 12 000, quoi... 12 000 le premier, 3000 le deuxième, 8000 le troisième, enfin ça n'a jamais marché, proportionnellement à la promo.⁹⁴⁰

Le fait que la promotion de la publication d'ouvrages sur les coulisses de la pratique paparazzi fonctionne mieux que la vente des ouvrages eux-mêmes atteste de la caractéristique racoleuse du sujet et du fait que ce sujet soit limité à cette caractéristique.

⁹⁴⁰ Entretien réalisé à Paris avec Pascal Rostain, le 16 novembre 2012.

Tel un emballage complexe aux couleurs chatoyantes, la pratique paparazzi attire le regard mais on aime à l'observer de loin plutôt que de s'approcher et découvrir les recoins du papier.

À la faveur du documentaire ?

Si les fictions sur le paparazzi peinent à trouver leur public⁹⁴¹, nous observons en revanche que les émissions télévisées consacrées au paparazzi se multiplient dans les années 2000 et que les documentaires sur le sujet ont du succès. Se remémorant la sortie de *Reporters* sur les écrans, Francis Apesteguy se souvient :

À l'origine, c'était une commande du Centre Pompidou, et ça devait être projeté un soir au cinéma St André des Arts. C'est resté 3 semaines à l'affiche, c'était plein tous les soirs. Tous les journaux en ont parlé. (Je peux vous dire que ça fait drôle de se voir sur un écran !). Parce que y avait un peu de consistance. Ça racontait, ça épluchait quelque chose, c'était de la réalité. Un documentaire, c'est plus consistant que la fiction. Ça devient un sujet sérieux quand c'est traité par le documentaire.⁹⁴²

Il est vrai que les pérégrinations du reporter dans les rues de Paris, ses planques et ses confrontations avec les célébrités ont séduit un certain nombre de spectateurs à sa sortie – nous avons vu qu'il est resté trois semaines à l'affiche⁹⁴³. Trente ans plus tard, nous observons encore un véritable engouement pour le documentaire d'Adrien Grenier, *Teenage Pararazzo*⁹⁴⁴. La même année, en 2010, le réalisateur à succès Leon Gast⁹⁴⁵ consacre un documentaire au photographe paparazzi Ron Galella, *Smash his camera*, quant à lui sélectionné au Festival de Deauville 2010. Le format documentaire est-il plus adapté au sujet que la fiction ? En quoi le format rend-il le sujet sérieux ? Une étude plus spécifique des représentations documentaires du photographe paparazzi pourrait sans doute

⁹⁴¹ *Paparazzi* d'Alain Béberian ne dépasse pas le million d'entrées (979 252 entrées) au total ; *Paparazzi* de Paul Abascal fait 54 183 \$ la première semaine, sans aucune augmentation dans les deux mois qui suivent pour un budget de production de 7 500 000 \$; *Delirious* récolte à peine 19 000 \$ de recette lors de la première semaine et totalise à peine 86 000 \$ après 2 mois à l'affiche, pour un budget de production de 5 000 000\$ de dollars. Informations sur le site *Lumière*, disponible (en ligne) sur <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>, et sur le site IMDB, disponible (en ligne) sur http://www.imdb.com/title/tt0338325/?ref_=sr_2, consultés le 31/03/13.

⁹⁴² Entretien avec Francis Apesteguy réalisé à Charançon le 17 novembre 2011.

⁹⁴³ Le film a obtenu le César du meilleur documentaire et fût sélectionné dans la catégorie Un Certain Regard au Festival de Cannes.

⁹⁴⁴ *Teenage Pararazzo* obtient une moyenne de 7,2 sur IMDB et est sélectionné au festival de Sundance 2010 ; par ailleurs, Clément Chéroux, conservateur de la photographie au Centre Pompidou, qualifie le film de Grenier, lors de la préparation, avec l'auteure, du catalogue de l'exposition *Paparazzi* montrée au Centre Pompidou-Metz en octobre 2013, « d'excellent » film.

⁹⁴⁵ Leon Gast a réalisé le documentaire *When we were Kings*, sur le boxer Mohamed Ali. Le documentaire a gagné l'Oscar du meilleur documentaire en 1997.

apporter un certain nombre de réponses. Au regard de notre réflexion, notre hypothèse irait dans le sens d'un cinéma documentaire qui semblerait plus à même de questionner « sérieusement » l'individu paparazzi et sa pratique. Alors que la fiction propose au spectateur une virée fantasmée dans l'univers d'un personnage communément dénigré, le documentaire permet une approche plus frontale qui correspond peut-être davantage aux attentes des publics. Mais surtout, contrairement à la fiction, le documentaire fait voir de « vraies » célébrités face aux paparazzi. Encore une fois, le sujet du paparazzi prend le dessus sur le paparazzi lui-même. Le paparazzi à l'écran peine à être un sujet, mais parle indéniablement d'un sujet qui fascine les publics : la célébrité.

Nous pourrions appliquer au paparazzi la formule qu'utilise Raphaëlle Moine pour expliquer le peu d'études consacrées à la question du genre : il « est peu fréquenté car il paraît peu fréquentable »⁹⁴⁶. À partir des analyses que nous avons développées dans la seconde partie de notre étude, le paparazzi est peut-être peu représenté car peu représentable. À propos de la représentation en tant que signe de valorisation de l'individu, Habermas cite C. Schmitt qui dit que :

...quelque chose de mort, quelque chose qui aurait peu de valeur ou qui en serait tout à fait dépourvu, quelque chose de bas ne peut être représenté. Il manque à cela ce mode supérieur d'être : la capacité de se distinguer au sein de la sphère publique, la capacité d'exister.⁹⁴⁷

S'il reste à prouver que le paparazzi soit un individu « bas et de peu de valeur », la manière dont la fiction le représente, et surtout le peu d'occurrences que nous avons identifiées à l'écran, en regard du développement exponentiel de sa pratique dans notre société, est significatif de la peine du paparazzi à être reconnu et à « exister » à travers la représentation. Là où des *biopic* ont été consacrés à Cindy Sherman, Diane Arbus, ou prochainement à Robert Capa, aucun n'a été consacré à un paparazzi et nous n'avons connaissance d'aucun projet en cours.

⁹⁴⁶ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, op.cit., p.16.

⁹⁴⁷ C. Schmitt, *Verfassungslehre*, Berlin, 1957, p.208, cité par Jürgen Habermas, *L'Espace publique. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, op.cit., p.19.

La disparition du paparazzi

Un public-paparazzi : brouillage des frontières

La démocratisation de la photographie, les progrès de la technique photographique et la radicalisation du culte de la célébrité dans la société occidentale du XXI^{ème} siècle ont provoqué un phénomène de « paparazzo-amateur » qui se développe en parallèle d'une reconnaissance croissante des images des paparazzi des premiers temps par l'industrie culturelle. En effet, en même temps que le Tate Modern à Londres, en Angleterre, et le Centre Pompidou-Metz, en France, exposent des paparazzi⁹⁴⁸, « les photographies de célébrités ne sont pas seulement faites par des photographes professionnels, mais par des amateurs avec des téléphones portables, souvent par des enfants »⁹⁴⁹. Comme l'induisait ironiquement le film de Berbérien lors de la rencontre avec le chanteur Patrick Bruel, produire des photographies susceptibles d'être publiées dans les pages des magazines à scandale semble être devenu *un jeu d'enfant*. Entre 1999 et 2001, dans le sillage de la mort de Lady Diana, « Internet est arrivé, et là, TOUT s'est arrêté. Plus personne n'achetait quoi que ce soit »⁹⁵⁰ (voir entretien avec Francis Apesteguy, annexe 4) ; la photographie devient numérique ; le matériel photographique se démocratise ; les émissions de télé-réalité envahissent les petits écrans et la presse tabloïds explose⁹⁵¹. Tous ces éléments provoquent une bascule dans la profession de paparazzi : la demande éclate, l'offre aussi. Les photographes paparazzi, qui « n'étaient qu'une trentaine dans le monde en 1980 »⁹⁵² se démultiplient, provoquant la chute de la valeur des photographies. Parce que tout le monde peut s'improviser paparazzi, le photographe paparazzi, jusque là professionnel, est mis en danger.

⁹⁴⁸ Le Tate Modern Museum a proposé une exposition intitulée *Exposed : Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera* du 28 mai au 3 octobre 2010 et à l'heure où nous écrivons, le Centre Pompidou-Metz prépare une exposition itinérante intitulée *Paparazzi ! Photographes, stars, artistes* (titre de travail) qui aura lieu Centre Pompidou-Metz du 18/10/2013, au Schirn Kunsthalle Frankfurt du 9/05/2014 et au Musée de l'Elysée à Lausanne de septembre 2014 à janvier 2015 (dates provisoires).

⁹⁴⁹ « Celebrity photographs are made not only by professional photographers, but by amateurs with camera phones, often by children ». Carol Squiers, « Celebrity and the public gaze », in *Exposed. Op.cit...* p.91-92. Le documentaire *Teenage Paparazzo* met justement ce phénomène en exergue – qui reste tout de même relativement exceptionnel – en suivant le quotidien d'un adolescent paparazzi de 13 ans.

⁹⁵⁰ Entretien avec Francis Apesteguy réalisé à Charançon le 17 novembre 2011.

⁹⁵¹ À ce sujet, voir Karin E. Becker, « Photojournalism and the tabloid press » in Peter Dahlgren et Colin Sparks, *Journalism and popular culture*. Londres : SAGE, 1992. p 130-154

⁹⁵² Entretien avec Pascal Rostain

De plus, au-delà de l'évolution technique des dispositifs photographiques, le développement des réseaux sociaux complexifie, par une sorte de démocratisation de la visibilité, le rapport à l'image de l'intimité. Selon Carol Squiers,

Les permutations infinies de révélation, dégradation et voyeurisme qui se jouent quotidiennement sur Internet sont la conséquence logique de la photographie paparazzi des premiers temps. Avec l'arrivée de MySpace et Facebook, les consommateurs de ce genre de journalisme ont retourné l'appareil photographique sur eux, désespérés de révéler leurs propres aspirations et leur désir, dans une séduction perpétuelle, d'un public inconnu mais vorace.⁹⁵³

Envisager le développement des réseaux sociaux comme la conséquence de la pratique paparazzi des premiers temps est une manière d'insérer cette dernière dans une histoire qui dépasse largement celle de la photographie. Parce que les supports visuels – de lecture et de monstration – se sont autant multipliés que les opérateurs, nous observons une diffusion de la pratique paparazzi en dehors des frontières du monde professionnel. De la même manière, les caractéristiques qui désignaient et constituaient le paparazzi dans la fiction sont de moins en moins nettes.

Une scène de l'épisode pilote de *Dirt* est tout à fait significative de la non-nécessité, au tournant des années 2010, de la présence d'un photographe paparazzi « professionnel » sur une scène dramatique pour qu'elle soit ensuite relayée dans les journaux le lendemain. Lorsque les personnages d'acteurs star, Holt McLaren et Julia Mallory, sont victimes d'un accident de voiture, le contre-champ montre clairement la présence d'un individu armé d'un téléphone qui capture les images de la scène. Après une ellipse, le spectateur découvre les images de l'accident en couverture du magazine *Dirt*. En somme, la technologie permet au citoyen / spectateur de supprimer les intermédiaires et de produire lui-même les images qui alimentent ses fantasmes. La disparition du personnage paparazzi dans la fiction est alors d'autant plus compréhensible.

Paparazzi ou célébrité ?

En construisant des personnages qui passent de « paparazzi » à « célébrité », les films d'Alain Berbérian et de Tom DiCillo montrent que dans la fiction, la frontière qui

⁹⁵³ « The endless permutations of revelation, degradation and voyeurism that are played out daily on the internet are a logical outgrowth of that early paparazzi photography. With the coming of MySpace and Facebook, the consumers of this kind of journalism have turned the camera on themselves, desperate to reveal their own longings and desirability in a perpetual seduction of an unknown but voracious audience. » Carol Squiers, « Original sin : the birth of the paparazzo », in *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera, op.cit.*, p.227.

sépare ces deux mondes est très fine. De même, à la fois drôle et noire, la série *Dirt* tente de rendre moins nette la frontière habituellement tracée par l'appareil photo entre les personnages. D'un épisode à l'autre, le paparazzi est face ou aux côtés des célébrités. Il n'y jamais vraiment de coupables ou de victimes, parce que justement, tout le monde est responsable : les célébrités, les paparazzi, la presse. Toutefois, nous constatons que ce « flou » est parfois difficilement accepté par le public, comme le montre ce témoignage d'internaute :

Je déteste voir Courtney Cox et David Arquette [les producteurs de la série], qui se sont ouvertement prononcés contre les "stalkerazzi" auparavant, retourner leur veste et les glorifier. C'est comme s'ils disaient : "si tu ne peux pas les vaincre, rejoins-les"⁹⁵⁴.

La dernière formule, par laquelle l'internaute tente de résumer sa pensée, est très significative de l'imaginaire manichéen qui entoure les paparazzi et les célébrités : les paparazzi sont d'un côté et les célébrités de l'autre. Pourtant, la tendance est au mélange des genres. En effet, la série télévisée *Gossip Girl* (2007-) met en lumière, à travers des choix narratifs et de mises en scène qui vont dans ce sens, l'*instabilité* des fonctions de paparazzi et de célébrité. Un statut social privilégié – les personnages principaux sont majoritairement connus pour faire partie de la jet-set new-yorkaise – et une technologie photographique avancée insérée dans le quotidien des personnages – ils sont tous équipés de téléphones portables faisant office, entre autre, d'appareil photo – font de la célébrité et du vol de l'image deux fonctions innées et interchangeables. Ainsi Serena (Blake Lively), « paparazée » telle une célébrité dans toute la saison 1, est la « paparazza » de l'épisode 17 de la saison 2. Dans la dernière saison, nous observons que ce personnage *devient*

⁹⁵⁴ « I hate to see Courtney Cox and David Arquette, who have vocally come out against the stalkerazzi' before, turn around and glorify them. It's almost as if they are thinking 'If you can't beat them, join them' » *IMDB*, PHeath60, « The worst thing I have seen in a long time », 3/01/2007. Disponible (en ligne) sur <http://www.imdb.com/title/tt0496275/reviews>. Consulté le 9/08/12. Le terme « stalkerazzi » est la contraction des termes « stalker », qui signifie « poursuiveur, harceleur » et « paparazzi ». D'après Herbert Foerstel, c'est Dick Guttman, un agent américain de l'industrie culturelle, qui introduit la notion lors des débats législatifs qui suivirent l'accident et la mort de Diana, créant ainsi une nouvelle catégorie de photographes : « Les paparazzi alimentent légitimement le moulin à publicité d'Hollywood. Ils ne traquent pas les célébrités comme des proies pour voler des moments privés ou pour provoquer de sales situations... Les stalkerazzi sont des prédateurs de tabloïd qui mènent une guerre à travers des poursuites et des provocations plutôt qu'en recueillant l'information. Ils chassent la réaction de la célébrité sous la contrainte. La poursuite intrusive des stalkerazzi impacte le bien-être émotionnel, familial et professionnel des célébrités. Ça menace leur sécurité. Aucun d'entre nous ne souhaite être traqué, et l'abandon absolu de la vie privé et de la dignité n'est pas un prix obligatoire à payer pour la gloire. [Paparazzi are a legitimate part of the Hollywood publicity mill. They don't hunt down celebrities like prey to steal private moments or to provoke ugly ones.... Stalkerazzi are tabloid predators who conduct guerilla warfare through acts of pursuit and provocation rather than acts of news gathering. They hunt a personality's reaction under duress. Intrusive pursuit by stalkerazzi impacts the emotional, family and career well-being of celebrities. It endangers their safety. None of us wishes to be hounded, and the absolute surrender of privacy and dignity is not the mandatory trade-off for fame] ». Herbert Foerstel, *op.cit.*, p.147-148.

Gossip Girl grâce à son statut de « it » girl qui lui permet d'accéder au métier de reporter people. La boucle est bouclée.

Nous constatons que le cinéma documentaire aussi interroge la porosité du cadre qui délimite les deux fonctions. En montrant les parcours réciproques d'une célébrité qui intègre le monde des paparazzi et d'un paparazzi aspiré par les projecteurs, le documentaire *Teenage Paparazzo* (Adrian Grenier, 2010) renforce l'idée d'une industrie médiatique devenue le théâtre d'une pièce dans laquelle les acteurs s'échangent leurs rôles. Le « quart d'heure de gloire » que promettait Andy Warhol à chacun peut aussi être « le quart d'heure de paparazzi ». Enfin, nous observons également à la ville un effet de contamination entre les photographes et les célébrités qui mériteraient d'être étudié. Comme l'explique Allan Sekula, un photographe comme Galella aspire clairement à la célébrité tandis que le dernier ouvrage de Pascal Rostain et Bruno Mouron s'intitule *Famous*, laissant planer le doute.

Définition d'un paparazzi nécessaire

Un contre-pouvoir

Lors d'une discussion, le journaliste et animateur radio Guillaume Erner⁹⁵⁵ nous demande pourquoi les scandales sexuels ne sont pas illustrés par des photographies plus sulfureuses. Il existe en effet des photos qui ne trouvent pas preneurs, et ce sont souvent les photos en question : « généralement, ce sont des stars nues, comme Bruce Willis par exemple, dont j'ai des clichés très explicites. Les vraies photos chaudes sont faites dans les propriétés privées, dans la piscine par exemple. Il existe une série de Stéphanie avec un homme comme ça. Mais comme les photos prises dans une maison relèvent du pénal, elles sont invendables. Vous ne les verrez jamais. »⁹⁵⁶ Les photos qu'on « ne voit jamais » sont aussi celles de *Deux hommes dans Manhattan* (1959), qui finissent dans une bouche d'égout alors que l'aube se lève. Malgré cette fin qui célèbre le maintien de l'ordre établi, le photographe Delmas, parce qu'il menace de publier dans les tabloïds les photographies

⁹⁵⁵ Guillaume Erner est Docteur en sociologie et anime, entre autres, l'émission *Service Public* sur France Inter depuis septembre 2011. Il est également l'auteur de *La société des victimes*, Paris : La Découverte, 2006. Tous deux intéressés par la question de la célébrité, nous avons eu l'occasion d'échanger suite à l'atelier « Je prends l'antenne », organisé par l'association de doctorants Humanitudes, à Paris, le 11 avril 2012.

⁹⁵⁶ Cette analyse doit toutefois être nuancée par la démultiplication des images « trash » disponibles sur Internet, sur des sites comme TMZ. Thiébault Dromard et Léna Lutaud, *Les Dessous de la presse people*, op.cit., p.47.

compromettantes du diplomate Fèvre-Berthier, est clairement une figure de résistance, thème important dans le cinéma de Jean-Pierre Melville⁹⁵⁷. En outre, suite à leur investigation, les journalistes et auteurs Thiébault Dromard et Léna Luthaud affirment que « *Paris Match* et *Voici* sont aujourd’hui des contre-pouvoirs efficaces »⁹⁵⁸. Au fond, aux côtés des fans qui peuvent également être une nuisance, le paparazzi est le seul élément qui échappe au contrôle de l’individu célèbre. Comme l’observe Foestel, « Hollywood vise les paparazzi parce qu’ils échappent au contrôle des agents de presse »⁹⁵⁹. La nécessité de faire appel à des gardes du corps, le « vif conseil » de ne pas publier certaines photos⁹⁶⁰, ou encore « l’étrange mort » de photographes ayant fait commerce de l’indiscrétion⁹⁶¹ sont autant d’éléments qui confirment que la presse people est perçue comme une menace par les pouvoirs – légaux ou illégaux – bien en place dans la société occidentale.

Personnage hybride

François Cheval dit qu’après *La Dolce Vita*, le paparazzi ne l’intéresse plus « parce que ça n’a plus rien à voir »⁹⁶². Pourtant, la presse, la fiction, et le tout venant, continuent de parler de « paparazzi » à l’endroit des voleurs d’images de célébrités. Jacques Rozier et Alain Berbérien en France, Néri Parenti en Italie, et Paul Abascal aux Etats-Unis intitulent respectivement leur film, simplement, *Paparazzi*, et ce parfois à près de 50 ans d’intervalle. Pour autant, les personnages de Parenti ou d’Abascal sont très différents : d’aimables clowns maladroits d’un côté, de terribles malfrats meurtriers de l’autre. Qu’en est-il, donc, de la définition du paparazzi ? La multitude des formes que prend le paparazzi dans la représentation permet de poser l’hypothèse d’une hybridité qui va au-delà de celle

⁹⁵⁷ À ce sujet, voir Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : « An Américain in Paris »*, *op.cit.*, p.121 et chapitre 3.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p.21.

⁹⁵⁹ « Hollywood has targeted the paparazzi because they are largely beyond the control of press agents ». Herbert Foerstel, *op.cit.*, p.140

⁹⁶⁰ Lors d’un entretien téléphonique, Francis Apestegey nous confie qu’à la suite de la découverte de certaines photographies compromettant une « grande star internationale », son avocat lui a « vivement déconseillé » de ne pas transformer la trouvaille en « scoop », pour des raisons de sécurité personnelle. La publication de ces images aurait mis le photographe paparazzi face à la « mafia ». Entretien téléphonique réalisé le 28 février 2013.

⁹⁶¹ Le samedi 2 mars, la presse annonçait la mort de Daniele Lopresti, un paparazzi italien, retrouvé abattu devant chez lui d’une balle dans la tête. L’article fait aussi mention d’un « étrange accident de moto » dont Danilo Ceretti, un collègue de Lopresti, aurait été victime un mois auparavant. *Paris-Match*, « Daniele Lopresti, l’étrange mort d’un paparazzo. », 2/03/2013, disponible (en ligne) sur [http://www.parismatch.com/Actu-Match/Monde/Actu/Daniele-Lopresti-l-etrange-mort-d-un-paparazzo-468456/?fb_action_ids=10200271459420731&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map={%2210200271459420731%22%3A492716374119580}&action_type_map={%2210200271459420731%22%3A%22og.recommends%22}&action_ref_map=\[\]](http://www.parismatch.com/Actu-Match/Monde/Actu/Daniele-Lopresti-l-etrange-mort-d-un-paparazzo-468456/?fb_action_ids=10200271459420731&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map={%2210200271459420731%22%3A492716374119580}&action_type_map={%2210200271459420731%22%3A%22og.recommends%22}&action_ref_map=[]). Consulté le 2/03/2013. Je remercie Francis Apestegey pour avoir attiré mon attention sur cet article.

⁹⁶² Entretien avec François Cheval réalisé à Chalon-sur Saône le 21/03/2012 (Annexe 8).

de la pratique photographique évoquée par Carol Squiers et qui fait, selon nous, tout son intérêt. À l'écran, il semblerait que le personnage paparazzi soit hybride en ce qu'il regroupe toutes les valeurs rejetées par la « bonne » photographie : le mercantilisme – contrairement au photographe de guerre, par exemple, souvent démuné –, un sujet facile – sa célébrité fait qu'il se suffit à lui-même –, un voyeurisme radicalisé – qui est, au fond, le fait de tout photographe. À l'écran, le paparazzi fini donc par être défini par les valeurs négatives qu'il véhicule.

Mythification du bouc émissaire

Les résurgences du paparazzi dans une culture visuelle plus large que celle proposée par le cinéma et la série télé sont le signe du paradoxe du personnage : s'il semble disparaître au profit du personnage de la célébrité dans les dernières fictions qui lui ont accordé un rôle principal, le personnage persiste comme une sorte d'image d'épingle. Comme cette « image populaire aux couleurs vives, grossièrement gravée sur bois et coloriée au pochoir »⁹⁶³, le paparazzi occupe l'imagerie populaire, sous des formes de plus en plus stéréotypées. Mais alors, peut-on envisager l'ensemble des représentations comme « un parcours narratif qui [donnerait] son identité propre au personnage mythique »⁹⁶⁴, ou plutôt comme « une dégradation stéréotypique » ? Là où Clément Chéroux parle d'une « mythologie du photographe de guerre », peut-on parler d'une « mythologie du paparazzi » ? Nous pensons que la culture visuelle procède à l'« abus idéologique » et participe à la construction des « fausses évidences »⁹⁶⁵ qui construisent, à l'endroit du paparazzi, le mythe d'un « mauvais » photographe. Pour reprendre les termes de Pascal Rostain, « “paparazzi” n'est qu'un adjectif » qui vient s'apposer sur l'individu photographe. La mythologie qui se forge au fil des fictions concerne, selon nous, les photographes *en général*, que la représentation tâche de « distinguer » et de « classer »⁹⁶⁶.

Pour parler comme Everett C. Hughes, on a tendance à cacher au public tout indice de « sale besogne », soit en faisant cette besogne en privé, soit en la confiant à un domestique, à une entreprise anonyme ou à un spécialiste, légal ou illégal.⁹⁶⁷ Ainsi,

⁹⁶³ Michel Mélot, « ÉPINAL IMAGE D' », *Encyclopædia Universalis*, disponible (en ligne) sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/image-d-epinal/>, consulté le 1 avril 2013.

⁹⁶⁴ Raphaëlle Moine, « Déliquescence d'une chimère : King Kong », dans *Vertigo* n°19, Paris : Jean Michel Place, 1999, p.119-123.

⁹⁶⁵ Roland Barthes, « Mythologie », *Roland Barthes, Œuvres Complètes*, Vol.1, op.cit., p.675.

⁹⁶⁶ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris : Minuit, 1979. Cette distinction est ressentie par les photographes, comme le montre notre entretien avec Jean-Paul Dousset (Annexe 7).

⁹⁶⁷ Erwin Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. Présentation de soi*, op.cit., p.48.

l'acharnement sur les photographes paparazzi, que l'on a remarqué dans les médias au moment de la mort de la Pincesse Diana et que nous avons observé par la suite dans les représentations fictionnelles, souligne leur caractère nécessaire de bouc émissaire. En effet, si le photographe paparazzi ne fait pas un sujet de cinéma, il est en revanche une sorte de personnage bien commode dans l'industrie médiatique. Comme l'observe Foerstel, « dans le sillage de la mort de Diana, les journalistes de presse et de télévision ont rapidement pris leurs distances avec les paparazzi »⁹⁶⁸. Le paparazzi est donc clairement une appellation péjorative, une étiquette de *mauvais* photographe, qui regroupe les maux de notre société et qui permet au reste de la population de se départir / différencier de cette catégorie honnie de la photographie et de la presse.

Dans son ouvrage sur le Cinéma Italien, l'historien du cinéma Jean Gili cite l'écrivain Jean Marie Gustave Le Clézio qui dit que « Fellini est le plus impitoyable témoin du pourrissement du monde occidental »⁹⁶⁹. En représentant un photographe qui délaisse progressivement les liens humains au profit de la victoire photographique, le réalisateur italien acte l'existence d'un *mauvais* photographe que d'autres réalisateurs – Bacon, Cukor, Wyler – avaient commencé d'esquisser en demi-teinte. L'ensemble de notre réflexion permet de réaliser à quel point les photographes sont catégorisés, endossent des rôles et finissent par répondre à des types de personnages : il y a des *bons* photographes, des *méchants* photographes, des photographes *amis*, des photographes *héros*. Par conséquent, établir une « typologie » des photographes, serait du plus grand intérêt, de la même manière que Richard Dyer a établi une typologie des stars dans son ouvrage sur les *Stars*. Cette typologie produirait différentes images de la profession de la photographie et informerait sur la manière dont la société, à travers le cinéma, perçoit ces différents métiers. Le paparazzi, encore une fois, a une utilité. Si son existence, d'un point de vue économique, n'est pas exactement garantie – les images amateurs viennent dangereusement concurrencer l'économie de la profession – elle est nécessaire sur le plan imaginaire : il permet aux « autres » journalistes de se revendiquer non-paparazzi.

⁹⁶⁸ « In the wake of Diana's death, newspaper and TV reporters were quick to distance themselves from the paparazzi ». Herbert Foerstel, *op.cit.*, p.140.

⁹⁶⁹ Jean Gili, *Le cinéma italien*, Paris : La Martinière, *op.cit.*, p.172.

La représentation du paparazzi : ouverture des possibles

Pour une histoire comparée de la représentation

Pour ce faire, nous pourrions conserver la méthode des études comparées⁹⁷⁰, dont notre étude a voulu montrer le bénéfice. En effet, au-delà des questions de filiations, de résurgences, de ruptures ou encore d'hommages qui en résulte, la mise en regard de différentes représentations permet d'interroger, dans une perspective socio-historique, l'évolution d'un métier et de sa place dans la société. Par exemple, il serait très intéressant de procéder à une étude plus poussée de trois représentations qui mettent en scène des journalistes et photographes, *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), *The Front Page* (Billy Wilder, 1974) et *Dirt* (Carnahan, 2007-8), afin de mettre en lumière l'évolution des rôles tenus par les différents métiers dans l'industrie médiatique. La présente étude a permis de poser une première hypothèse qui envisage la fiction comme révélateur de l'importance qu'a pris le paparazzi dans l'économie médiatique : ce n'est plus le journaliste qui entretient une relation privilégiée avec le rédacteur en chef des magazines, mais le photographe voleur d'images de stars. Le paparazzi relaie des valeurs économiquement plus porteuses que celles véhiculées par le journaliste classique. Si l'on en croit un remake de *Roman Holiday*, cette remarque ne vaut pas seulement pour le paparazzi mais pour le photographe en général. Si, dans le film de Wyler, le rôle de l'amant idéalisé est tenu par le journaliste, nous constatons que dans *Chasing Liberty* (Andy Cadiff, 2004), le photographe a pris sa place.

Par ailleurs, la filiation entre les opérateurs de la photographie dite « de reportage » et la photographie « à scandale » gagnerait à être approfondie, par exemple, en étudiant plus spécifiquement les représentations du photographe de guerre. La période des années 1980 semble prometteuse dans la mesure où d'après nos recherches, nous constatons une absence de représentation du paparazzi tandis que celle du photographe de guerre se multiplie. Une telle étude permettrait de continuer à questionner l'historiographie de la photographie à travers le prisme du cinéma.

Un genre paparazzi ?

⁹⁷⁰ Noël Burch s'étonne, en introduction du second chapitre de l'ouvrage qu'il co-écrit avec Geneviève Sellier, que les études cinématographiques n'aies pas développé « une discipline comparable aux très vénérables études de littérature comparée ». Noël Burch, Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris : Vrin, 2010, p.29

Nous avons vu que la fiction donne des traits caractéristiques au personnage paparazzi, caractéristiques qui participent à la construction d'un imaginaire du photographe. Peut-on parler d'un genre de film « de paparazzi », comme l'on pourrait par exemple parler de film « de gangsters »⁹⁷¹ ? Le fait qu'il traverse les genres en conservant ses propres spécificités prouve que ses traits de caractères résistent aux limites du genre et aux époques – il serait par ailleurs intéressant de poursuivre l'analyse des représentations du paparazzi dans d'autres sociétés afin de voir si l'imaginaire du personnage persiste et voyage. Le personnage du paparazzi n'est peut-être pas assez récurrent dans la fiction pour créer une catégorie générique. Néanmoins, la force « des formes figées, réductrices et reproductibles »⁹⁷² qui constituent son imaginaire appelle une réflexion sur une représentation du paparazzi qui serait systématique. De là, il serait possible d'interroger les caractéristiques communes aux films de paparazzi, en débordant, donc, la question du personnage, afin d'en dégager des dynamiques communes. Ainsi, la tension entre le personnage et la star qui va *crescendo*, la revanche (du mal aimé ou de la star) comme moteur du film, le schéma du *rise and fall* des personnages, la structure du conte moral signifiant les dangers de ce système (pour la star et/ou pour le paparazzi) pourraient être une manière d'interroger la représentation, plus général, de la célébrité.

⁹⁷¹ Raphaële Moine définit « les films de gangsters » comme une catégorie des genres du cinéma dans *Les genres du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2008.

⁹⁷² *Ibid.*, p.70.

Etudes de la célébrité

Nous avons choisi, dans la troisième partie de notre travail, de souligner l'intérêt de l'étude de la célébrité pour saisir le rôle et la place du paparazzi dans la fiction. Il y aurait, par ailleurs, de nombreuses réflexions à mener sur la représentation de la célébrité, comme, par exemple, celle qui interrogerait la nature héroïque du personnage de la célébrité dans le récit. Au regard de la série télé *Dirt*, il serait aussi intéressant de questionner l'apport du format de la série télé dans la représentation de la célébrité, notamment concernant ses processus de construction. La productivité et la richesse des *celebrity studies*, notamment en Australie et en Angleterre, laissent présager de fructueuses réflexions au sein desquelles celle, plus spécifique, de la représentation de la célébrité, ne manquera pas de prendre part⁹⁷³.

En outre, les recherches sur la photographie paparazzi en général ou sur le photographe paparazzi particulier sont encore rares. Ce domaine de la photographie contemporaine reste un champ ouvert à de nombreuses études possibles, tant sur la question de l'auteur, d'une histoire des techniques photographiques, ou de la sociologie de la photographie. Nous espérons, pour le moins, que ce travail sur le personnage du paparazzi dans la fiction aura commencé de le faire sortir de l'ombre.

⁹⁷³ De nombreuses conférences ont été organisées en 2012-2013 sur le thème de la célébrité : *Celebrity studies : Inaugural Conference*, Deakin University, Melbourne, Australie, 12-13-14 décembre 2012 ; *2d Global Conference : Celebrity*, Lisbonne, Portugal, 10-12 Mars 2013 ; *Revisiting Star Studies*, Newcastle, Angleterre, 12-14 juin 2013 ; *Stardom Film*, Londres, Angleterre, 13 septembre 2013. Par ailleurs, le numéro 6 des Cahiers de l'AFECCA (Association Française des Enseignants et des Chercheurs en Cinéma et AudioVisuel), co-dirigé par Laurent Jullier et Gwenaëlle Le Gras, est intitulé « Quoi de neuf sur les stars ? » (à paraître), et *Missile*, le journal des Têtes Chercheuses (association de doctorant-e-s et jeunes chercheurs-ses en Rhône-Alpes) a consacré son premier numéro au thème de la célébrité. Notons également la publication régulière de la revue *Celebrity Studies* depuis 2010.

Annexes

1/ Extrait de l'ouvrage de Weegee, *Naked City* (1945), à propos de
la photographie *The Critic* (1943)

(...) J'aime obtenir des photos différentes et je n'aime pas faire les mêmes que les autres gars... Donc je suis sorti dans la rue. J'ai commencé à parler à un flic. Durant mes Histoires (« stories ») je fais toujours ami-ami avec les flics... les malfrats... les prostitués, etc. Une jolie Rolls Royce s'est arrêtée... J'ai attendu jusqu'à ce que les occupants sortent de la voiture et j'ai pris la photo. Je ne pouvais pas voir ce que j'étais en train de prendre, mais je pouvais presque sentir la suffisance. J'ai suivi les femmes dans le hall d'entrée, où les autres photographes prirent alors leur photo. Je savais dès lors que j'avais pris une vraie scène de société donc j'ai demandé leurs noms aux deux femmes et leur ai même fait épeler. Les reporters se regroupèrent autour d'elles et leur demandèrent si, durant des temps si durs, c'était approprié de porter autant de bijoux. La plus âgée s'excusa tout d'abord de porter des bijoux de l'année dernière et ajouta que la raison pour laquelle elle faisait ça était d'aider la morale...

P.S. Ayer&Son, la grosse agence de publicité qui promeut l'entreprise de diamants De Beer, acheta cette photo pour ses fichiers. Ils ont examiné la photographie avec un verre grossissant et confirmèrent que les diamants étaient vrais.⁹⁷⁴

⁹⁷⁴ « I like to get different shots and don't like the same shots the other dopes do... so I went outside into the street. I started talking to a cop. On stories I always make friends with cops... gangsters... prostitutes, etc. A nice Rolls Royce pulled up... I waited 'till the occupants got out and snapped the picture. I couldn't see what I was snapping but could almost smell the smugness. I followed the women into the lobby, where the other photographers then snapped their picture too. I knew then that I had photographed real society so I asked the two women their name and made them spell them out too. Reporters gathered around them and asked, if, in this critical times, it was appropriate to wear so much jewelry. The older woman first apologized for wearing last year's jewels and added the reason she did it was to help moral... P.S. N.W. Ayer & Son, the big advertising agency who has the account of De Beers Consolidated Mines Ltd., that's the diamond trust, bought this picture for their files. They examined the photograph with a magnifying glass and said the diamonds were real... » Weegee, *Naked City*, New-York : Essential Book, 1945, p.124-125.

2/ Extrait d'un texte paru en 1997, à l'occasion d'une exposition au Centre International de Photographie, à New York City, à propos de la photographie *The Critic* (1943)⁹⁷⁵

« The Critic » est probablement la photo de Weegee la plus connue, et probablement celle qui a été le plus publiée. Dans une interview récente, Louie Liotta, un photographe qui assista Weegee revient sur le fait que Weegee avait planifié la photo depuis un certain temps. À la demande de Weegee, Liotta est allé chercher une cliente habituée du Sammy, un bar dans le quartier du Bowery à environ 18h30. Avec juste ce qu'il fallait de petit vin pour la dame, ils se dirigèrent vers l'Opéra. Lorsqu'ils arrivèrent, les limousines appartenant aux membres de la Haute Société commençaient juste à déposer leurs passagers. Weegee demanda à Liotta de retenir la dame (alors complètement saoule) de l'autre côté de la route tandis que lui se tiendrait à une dizaine de mètres de l'entrée de l'Opéra. À l'aide d'un signal décidé à l'avance, Weegee fit signe à Liotta de relâcher la femme, tout en espérant très fort qu'elle tienne debout le temps qu'il fasse quelques plaques. Le moment se profila enfin : il vit Mme Georges Washington Kavanaugh et Lady Decies sortir de leur limousine. Les deux femmes étaient toutes deux de généreuses donatrices pour de nombreuses institutions à NYC et Philadelphie, et Weegee savait qu'elles étaient connues de tous les journaux de NYC. Liotta se souvient du moment où il libéra la femme perturbée : « c'était comme une explosion. J'ai cru devenir aveugle suite aux 3 ou 4 flashes que Weegee avait lancés en quelques secondes. » De son côté, Weegee raconte qu'il « découvrit » la femme fixant les deux donatrices de l'Opéra après que les

⁹⁷⁵ « "The Critic" is probably Weegee's most famous image, and certainly his most widely published. The opening night of the Metropolitan Opera in 1943 was advertised as a Diamond Jubilee to celebrate the 60th anniversary of the company. In a recent interview, Louie Liotta, a photographer who acted as Weegee's assistant, recalled that Weegee has been planning this photograph for a while. Liotta, at Weegee's request, picked up one of the regular women customers at Sammy's on the Bowery at about 6:30 p.m. With a sufficient amount of cheap wine for the woman, they proceeded to the opera house. When they arrived, the limousines owned by the members of high society were just beginning to discharge their passengers. Weegee asked Liotta to hold the now intoxicated woman near the curb as he stood about twenty feet away from the front doors of the opera house. With a signal worked out in advance, Weegee gave the sign to Liotta, who released the woman, hoping all the while that she could keep her balance long enough for Weegee to expose several plates. The moment had finally arrived: Mrs. George Washington Kavanaugh and Lady Decies were spotted getting out of a limousine. Both women were generous benefactors to numerous cultural institutions in New York and Philadelphia, and Weegee knew that they were known to every newspaper in New York. Liotta recalled the moment he released the disheveled woman: "It was like an explosion. I thought I went blind from the three or four flash exposures which Weegee made within a very few seconds." For his part, Weegee told the story that he "discovered" the woman viewing the opera patrons after the negative had been developed, never revealing the prank, saying it was as much a surprise to him as anyone. » *ICP*, « Weegee's World », disponible (en ligne) sur <http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/weegee09.html>, consulté le 14/03/2010.

négatifs aient été développés, ne révélant jamais le complot, se déclarant aussi surpris que les autres.

3/ « The Press: Paparazzi on the Prowl », *Time Magazine*, 14 avril
1961

On Rome's Via Veneto, the night was gay with lights and pink azaleas in curbside tubs. At a sidewalk cafe, Ivan Kroschenko, 31, a man in a black leather jacket, sipped espresso and cased the pedestrian traffic with a predatory eye. A bearded giant strode past : Cinemactor Steve ("Hercules") Reeves. "Mr. Universe," sneered Kroschenko softly. "So who cares?" He was after bigger game. "Linda Christian. Ava Gardner, Anita Ekberg. Jayne Mansfield" he rolled the names lovingly across his tongue. "They are important people. They make trouble." Kroschenko rose, slung the strap of his Rolleicord camera over a shoulder, and went prowling for trouble.

Trouble that can be shot with a camera is Kroschenko's business. A three-block stretch of the Via Veneto, cascading from the Aurelian Wall to the U.S. embassy, is his favorite hunting ground. Here, in the glittering array of hotels, smart shops and open-air cafes, throng Kroschenko's picturesque prey. He is a paparazzo*, one of a ravenous wolf pack of freelance photographers who stalk big names for a living and fire with flash guns at point-blank range.

Shot from a Box.

The paparazzi are a small crew – a couple of dozen at most – and they are more bullyboys than news photographers. They lounge beneath lampposts, lips leaking cigarettes, cameras drawn like automatics. "Come see lo facio secco [When he comes out, I'll drill him]," they snarl, while waiting for their quarry to open a nightclub door. Then the paparazzi attack. These days they find more and more targets. Easter is past, celebrities are drifting down the peninsula, and hot times are ahead.

No one is safe, not even royalty (...). In February on the Veneto, when U.S. Actor Ernest Borgnine and his estranged wife, Katy Jurado, wrangled in the street, cameras popped. They caught actor Cornel Wilde struggling with a local heckler, froze Anita Ekberg's bosom as it heaved in a wild dance at a private Roman orgy. When Katharine Hepburn passed through town recently, the paparazzi mounted Vespa scooters, putt-putted out to waylay her at Fiumicino Airport. Because Ava Gardner once called him a dirty name, Paparazzo Tazio Secchiaroli vengefully hid for hours in a cardboard box on a

CineCittà movie lot, finally got what he came for : an unflattering shot of Ava in an old bath towel, hair wet and stringy as a mop.

Like a King.

In slack moments, the paparazzi manufacture incidents : one of their number taunts a show business idol into arm-flailing rage, and bulbs flash. The practice has a sound commercial basis : Italian newspapers and magazines pay as little as \$5 for paparazzo portraits of quiescent celebrities; pictures of celebrities rampant bring as much as \$500. Legitimate news photographers scorn the paparazzi as streetwalkers of Roman journalism. But like streetwalkers, they cling to their place in society. Via Veneto cafes have found they are good for business. With paparazzi lurking just off the premises, cash customers mass to watch for fireworks

Now and then, a paparazzo goes on to loftier things—Tazio Secchiaroli has his own agency, employs five photographers. But most are content to bay on the Via Veneto. Displaced Russian Kroschenko would not consider moving his base of operations. "I couldn't live anywhere else but here," he said. "I feel like a king. I make the Via Veneto, and it makes me."⁹⁷⁶

⁹⁷⁶ *Time Magazine*, Friday, Apr. 14, 1961. Disponible (en ligne) sur : <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,872287-1,00.html>. Consulté le 13/03/10

4/ Extrait des mémoires de Brigitte Bardot, *Initiales B.B.*

Tout le monde partait au bord d'un lac... se baigner. Moi, en rampant, j'atteignais la terrasse où je prenais, aplatie contre le mur, un peu de soleil. Bientôt, je crevais de chaud et de faim. Seule dans la grande maison, je prenais une douche froide, le nez dans le frigo, je grignotais un gratin de nouilles glacées. Le temps n'en finissait plus de passer.

Un dimanche, n'en pouvant plus, je décidai d'accompagner Roger Hanin et Christine Gouze-Rénal jusqu'au lac afin de me baigner, de me détendre, de vivre enfin comme les autres. Je me déguisai avec foulard, lunettes de Christine, vieux châle, vieille jupe, genre bonniche italienne ! Personne ne remarqua ma sortie de la maison ni mon entrée dans la voiture. Je me tenais voûtée. J'étais folle de joie ! Libre, libre, enfin libre, j'allais pouvoir passer un dimanche LIBRE ! Arrivés au lac, j'envoyai promener tous mes accessoires de déguisement et en bikini me roulai sur la pelouse fraîche.

Roger, Christine et moi étions heureux. Eux, d'être en amoureux, moi d'être tranquille. Je me baignais. Ils se baignèrent. Je me séchais sur la rive lorsque j'entendis une barque arriver. Dans la béatitude où j'étais, je ne compris pas immédiatement. Un commando de paparazzi débarquait, nous envahissant en l'espace d'une minute.

Je fus piétinée ! Je hurlais ! Roger Hanin essayait de casser la gueule de trois mecs qui piétinaient aussi Christine. J'étais seule. Je devais m'en sortir seule. Ce fut affreux. Je me levai d'un bond faisant basculer dans le lac deux photographes qui me marchaient dessus. Puis au hasard, j'attrapai la courroie d'un appareil et, me servant du tout comme d'une masse, j'envoyai des coups d'appareil dans toutes les directions frappant un visage, un bras, une main, un crâne, une jambe... J'envoyai un photographe à l'eau bardé de ses appareils.

Ce fut la débandade. Mais les téléobjectifs fonctionnaient, eux, et restaient hors de portée de mes tourniquets ! Roger était tombé dans le lac avec un autre photographe avec qui il se battait, Christine hurlait sur la berge. Je ne pensais qu'à fuir. Ce fut abominable ! Nous avons été cernés, traqués, ils nous ont empêchés de rentrer dans la voiture, j'ai été leur proie, ils m'ont courcée, jetée à terre, repiétinée, violée au sens moral du mot, j'ai reçu

des crachats, des coups de pied dans la figure, je me suis battue de toutes mes forces avec mes poings, mes pieds, mes genoux, puis épuisée, je suis tombée la face contre terre.⁹⁷⁷

⁹⁷⁷ *Initiales B.B., op.cit., p.303.*

Sources

FILMOGRAPHIE

Corpus d'analyse principal

The Philadelphia Story, George Cukor, USA, 1940
Roman Holiday, William Wyler, USA, 1953
Deux hommes dans Manhattan Jean-Pierre Melville, FR, 1959
La Dolce Vita, Federico Fellini, IT, 1960
Vie Privée, Louis Malle, FR/IT, 1962
Paparazzi, Neri Parenti, IT, 1998
Paparazzi, Alain Berberian, FR, 1998
La Fidélité, Andrzej Zulawski, FR/PORT, 2000
Femme Fatale, Brian De Palma, FR, 2002
Paparazzi, Paul Abascal, USA, 2004
Delirious, Tom DiCillo, USA, 2006
Dirt, Carnahan, USA, 2007-8 (Série télévisée)

Corpus secondaire

Paparazzi

Scandale, Akira Kurosawa, JPN, 1950
Les Girls, George Cukor, USA, 1957
Elmer Gantry, Richard Brooks, USA, 1960
Le Chat à neuf queues, Dario Argento, IT/FR/ALL, 1971
Maman Küsters s'en va au ciel, ALL, Rainer Werner Fassbinder, 1975
L'Important c'est d'aimer, FR/IT/ALL, Andrzej Zulawski, 1975
The Public eye, Howard Franklin, USA, 1993
L.A. Confidential, Curtis Hanson, USA, 1997
Notting Hill, Roger Michell, UK/USA, 1998
Esprit Criminel, Jeff Davis, USA, 2005 (Saison 1, Episode 18)
La Doublure, Francis Veber, FR/IT/BEL, 2006

Gossip Girl, Josh Schwartz, USA, 2007 (série télévisée)
Bedtime Stories, Adam Shankman, USA, 2008
Weegee, Davide Gatti, IT, 2008 (court-métrage)
Incognito, Eric Lavaine, FR, 2009
London Boulevard, William Monahan, USA/UK, 2010
Le Bruit des glaçons, Bertrand Blier, FR, 2010
Parlez-moi de vous, Pierre Pinaud, FR, 2012
360, Fernando Mereilles, UK/AT/FR/BR, 2012
Batman, The Dark Knight Rises, Christopher Nolan, USA/UK, 2012
Superstar, Xavier Giannoli, FR, 2012

Photographes divers

Vue Lumière n°118, ..., FR, 1896
Le Photographe, Alice Guy, FR, 1900
Max veut faire du théâtre, Max Linder, FR, 1911
Postage Due, Stan Laurel, USA, 1924
The Cameraman, Edward Sedgwick et Buster Keaton, USA, 1928
Picture Snatcher, Lloyd Bacon, USA, 1933
Fury, Fritz Lang, USA, 1936
Hôtel du Nord, Marcel Carné, FR, 1938
Ace in the Hole, Billy Wilder, USA, 1951
La machina ammazzacattivi, Roberto Rossellini, IT, 1952
Les hommes préfèrent les blondes, Howard Hawks, USA, 1953
Lo Sceicco bianco, Federico Fellini, IT, 1952
Rear Window, Alfred Hitchcock, USA, 1954
Funny Face, Stanley Donen, USA, 1956
Ascenseur pour l'échafaud, Louis Malle, FR, 1958
Peeping Tom, Michaël Powell, UK/USA, 1960
Blow-up, Michelangelo Antonioni, UK/USA, 1966
The Front Page, Billy Wilder, USA, 1974
J.A. Martin Photographe, Jean Baudin, CA, 1977
L'Insoutenable légèreté de l'être, Philip Kauffman, USA, 1988
Les Yeux de Laura Mars, Irvin Kershner, USA, 1978
Le Faussaire, Volker Schlöndorff, ALL/FR, 1981

The Year of living dangerously, Peter Weir, AUS/USA, 1982
Under Fire, Roger Spottiswoode, USA, 1983
The Killing Field, Roland Joffé, UK, 1984
Salvador, Oliver Stone, UK/USA, 1986
Proof, Jocelyn Moorhouse, AUS, 1991
Smoke, Wayne Wang, ALL/USA/JPN, 1995
The Bridges of Madison County, Clint Eastwood, USA, 1995
Pecker, John Waters, USA, 1998
Stringer, Klaus Biedermann, FR, 1999
Yi-Yi, Edward Yang, JPN/TWN, 2000
Harrison's flowers, Elie Chouraqui, FR, 2000
Intacto, Juan Carlos Fresnadillo, ESP, 2001
Cidade de Deus, Fernando Meirelles, BR/FR, 2002
Spider-man, Sam Raimi, USA, 2002
Photo-obsession, Mark Romanek, USA, 2002
Les Sentiers de la perdition, Sam Mendes, USA, 2003
Ab-Normal Beauty, Oxide Pang Chun, HK, 2004
Chasing Liberty, Andy Cadiff, USA/UK, 2004
November, Greg Harrison, USA, 2004
Hard Candy, David Slade, USA, 2005
Cindy : The doll is mine, Bertrand Bonello, FR, 2005
Le Serpent, Eric Barbier, FR, 2006
Mémoires de nos pères, Clint Eastwood, USA, 2006
Fur, Steven Schainberg, USA, 2006
Un homme perdu, Daniel Arbid, FR, 2007
Two days in Paris, Julie Delpy, FR/ALL, 2007
La Frontière de l'aube, Philippe Garrel, FR, 2008
Two Lovers, James Gray, USA, 2008
The Midnight Meat Train, Ryûhei Kitamura, USA, 2008
Vicky, Christina, Barcelona, Woody Allen, ESP/USA, 2008
Yes Man !, Peyton Reed, USA/AUS, 2008
L'Homme qui voulait vivre sa vie, Eric Lartigau, FR, 2010

Divers

His Girl Friday, Howard Hawks, USA, 1940
Smash-up, Stuart Heisler, USA, 1947
The perfect marriage, Lewis Allen, USA, 1947
Quo Vadis, Mervyn LeRoy, USA, 1951
L'Allée sanglante, William A. Wellman, USA, 1955
Pot-Bouille, Julien Duvivier, FR, 1957
En cas de malheur, Claude Autant-Lara, FR, 1958
Hollywood or bust, Frank Tashlin, USA, 1958
Beloved Infidel, Henry King, USA, 1959
Ben Hur, William Wyler, USA, 1959
Les dragueurs, Jean-Pierre Mocky, FR, 1959
La vérité, Henri-Georges Clouzot, FR, 1960
Cléopâtre, Joseph Mankiewicz, USA, 1963
Les carabiniers, Jean-Luc Godard, FR, 1963
Persona, Ingmar Bergman, SUE, 1966
The Godfather, Francis Ford Coppola, USA, 1972
Profession : Reporter, Michelangelo Antonioni, IT/ESP/FR, 1975
La mort en direct, Bertrand Tavernier, FR/ALL, 1980
Raging Bull, Martin Scorsese, USA, 1980
La diagonale du fou, Richard Dembo, FR/FL, 1984
Barton Kink, Joel Coen, USA, 1991
Le pas suspendu de la cigogne, Theodoros Angelopoulos, FR/IT/EL/SUI, 1991
Desperado, Robert Rodriguez, USA, 1995
Scream, Wes Craven, USA, 1995
Casino, Martin Scorsese, USA/FR, 1995
Fargo, Joel et Ethan Coen, USA, 1996
Les Victimes, Patrick Grandperret, FR, 1996
Trees Lounge, Steve Buscemi, USA, 1996
Austin Power, Jay Roach, USA/ALL, 1997
Con Air, Simon West, USA, 1997
Donnie Brasco, Mike Newell, USA, 1997
The mask of Zorro, Martin Campbell, USA, 1998
The Blair Witch Project, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA, 1999

The Beach, Danny Boyle, USA/UK, 2000
Ghost World, Terry Zwigoff, USA, 2001
Die Another Day, Lee Tamahori, UK/USA, 2002
The Wire, David Simon, USA, 2002 (Série télévisée)
The Dreamers, Bernardo Bertolucci, UK/FR/IT, 2003
Monster, Patty Jenkins, USA/ALL, 2003
Entourage, Doug Ellin, USA, 2004-2011 (série télévisée)
Les Amants réguliers, Philippe Garel, FR, 2005
Caché, Michael Haneke, FR/AT/ALL/IT/USA, 2005
OSS 117, Le Caire, nid d'espions, Michel Hazanavicius, FR, 2006
REC, Jaume Balagueró, Paco Plaza, ESP, 2007
Cloverfield, Matt Reeves, USA, 2008
Hunger, Steve Mc Queen, ENG, 2008
Person of interest, Jonathan Nolan, USA, 2011 (série télévisée)
Twixt, Francis Ford Copolla, USA, 2012
Welcome, Philippe Lioret, FR, 2009
Pater, Alain Cavalier, FR, 2011

Documentaires

Paparazzi

Paparazzi, Jacques Rozier, FR, 1963
Reporters, Raymond Depardon, FR, 1980
Paparazzi, Joost Kranen, BEL, 1993
Paparazzi : 50 ans de traque « documentaire », Andrew Morton, UK, 2005
Via Veneto Set, Italo Moscati, IT, 2006
Il était une fois... La Dolce Vita, Antoine de Gaudemar, FR, 2009
Fellini au travail, Édition DVD dirigée par Sam Stourdzé, FR, 2009
Smash his camera, Léon Gast, USA, 2010
Teenage Paparazzo, Adrian Grenier, USA, 2010

Divers

Le parti des choses, Jacques Rozier, FR, 1963

Les photos d'Alix, Jean Eustache, FR, 1980

War photographer, Christian Frei, SUI, 2001

Born Into Brethels, Zana Briski, USA, 2004

Contre-chant, Harun Farocki, FR, 2004

L'Homme qui voulait croire à sa légende, Patrick Jeudy, FR, 2004

Émissions télévisées, vidéos disponibles sur Internet

« Pascal Rostain et Bruno Mouron à propos de leur livre paparazzi », *I.N.A.*, disponible (en ligne) sur <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CAB88026673/pascal-rostain-et-bruno-mouron-a-propos-de-leur-livre-paparazzi.fr.html>, consulté le 29/09/10

Les stars et la gloire, Krzysztof Talczewski, QC, 1999

Spécial Investigation. Paparazzi : les méthodes choc, Émission réalisée par Romain Bolzinger et présentée par Stéphane Haumant, France, diffusée sur Canal + le 10 novembre 2009.

Enquête Exclusive. Quand les paparazzi repoussent les limites, réalisé par Pauline Liétard, produite par Tony Comiti Production, présentée par Bernard de La Villardière, France, 2010.

Enquête d'art, « Paparazzo », documentaire réalisé dans le cadre de série *Enquête d'art* écrit par Françoise Docquier, produite par Eclectic Production, avec la participation de France télévision. Diffusé sur France 5 le 12 avril 2012.

On n'est pas couchés, Émission télévisée co-produite par Laurent Ruquier et Catherine Barma, réalisé par Tristan Carne, France, 2012.

Accès privé, « Comment les paparazzi ont ruiné la vie de Pippa Middleton ». Émission télévisée présentée par Sandrine Corman, diffusée sur M6, France, 21/07/12.

Emissions radiophoniques

France Inter, « Ça va pas durer. Tazio Secchiaroli : Paparazzo ? ». Invité : François Cheval. Émission animée par Frédéric Bonnot. France, Le 15/08/2003.

France Inter, « Service Publique. La célébrité : plutôt has been que never been ». Invités : Nathalie Heinich et Thierry Ardison. Émission animée par Guillaume Herner, le 13/04/2012.

France Culture, « Une vie, une œuvre. Portrait de Robert Capa ». Invités : Françoise Denoyelle, Bernard Lebrun, Suzie Marquis. Émission réalisée par Clothilde Pivin, animée par Camille Renard, le 7/04/12.

Vidéos académiques

Vimeo, « Richard Dyer's IKKM Project : Le vent chez Fellini », 2009. Disponible (en ligne) <http://vimeo.com/8425475>, consulté le 5/05/2012.

Laurent Jullier, « L'impression de réalité au cinéma », *Forum des Images*, 9/04/09 à Paris. Disponible (en ligne) sur http://www.dailymotion.com/video/x8xdot_cours-de-cinema-impression-de-reali_shortfilms#.UUuXT7ZGUy4, consulté le 5/01/2012.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire et théorie du cinéma et des séries télévisées

OUVRAGES

- AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris : Armand Colin, 2005.
- , *Du visage au cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma, 1992.
- BARDOT, Brigitte, *Initiales B.B.: Mémoires*, Paris : B. Grasset, 1996.
- BARNIER, Martin, *En route vers le parlant! Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège : Le Céfal, 2002.
- BARNIER, Martin, FONTANEL Rémi, *Les biopics du pouvoir politique de l'Antiquité au XIXe siècle: hommes et femmes de pouvoir à l'écran*, Lyon : Aléas cinéma, 2010.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, 1985.
- BEAURAIN, Nicole, PASSEVANT, Christiane (et al.), *Le Cinéma populaire et ses idéologies*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de, *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, New-York : Arno Press, 1972.
- BELLOUR, Raymond, *L'entre-images 2 : mots, images*, Paris : P.O.L., 1999.
- , *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*, Paris : La Différence, 1990.
- BELTON, John, *Alfred Hitchcock's Rear Window*, Cambridge University Press, 1999.
- BERGALA, Alain, MARQUEZ, Anne, *Brune/Blonde : La chevelure féminine dans l'art et le cinéma*, Paris : Cinémathèque française/Skira Flammarion, 2010.
- BERGMAN, Ingrid, *Ingrid Bergman: ma vie*, Paris : Fayard, 1980.
- BEYLOT, Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin, 2005.
- BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Nathan, 1998.
- BURCH, Noël, *De la beauté des latrines: Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- BURCH, Noël, SELLIER, Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français: 1930-1956*, Paris : Nathan, 1996.
- , *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris: Vrin, 2009.
- CARRAZE, Alain, *Les séries télé*, Paris : Hachette Pratique, 2007.

- CHIRAT, Raymond, BARROT, Olivier, *Les excentriques du cinéma français: 1929-1958*, Paris : Veyrier, 1983.
- CIEUTAT, Michel, VIVIANI, Christian, *Audrey Hepburn: la grâce et la compassion*, Paris : Scope, 2009.
- CLOVER, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1993.
- COLONNA, Vincent, *L'art des séries télé*, Paris : Payot, 2010.
- COWAN, Michael, PICI, Viva et THAIN, Alanna, « Prise de rue », *CiNéMAS*, Vol.21, n°1, automne 2010.
- DAMOUR, Christophe, *Al Pacino : Le dernier tragédien*, Paris : Scope, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983.
- DUFREIGNE, Jean-Pierre, *Le Style Dolce Vita*, Paris : Assouline, 2005.
- ELLIS, John, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, Londres : Routledge, 1992.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*, Paris : Le Cavalier bleu, 2009.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris: Gallimard, 2009.
- FRENCH, Philip, *Conversation avec Louis Malle*, Paris : Denoël, 1993.
- GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris : Hachette, 1993.
- GARDIES, André, HAMON-SIREJOLS, Christine, *Le Spectaculaire*, Cahiers Du GRITEC, Lyon : Aléas, 1997.
- GAUTEUR, Claude, VINCENTEAU, Ginette, *Jean Gabin: anatomie d'un mythe*, Paris : Nathan, 1993.
- GILL, Jean A., *Federico Fellini*, Paris : Scope/Positif, 2009.
- , *Le cinéma italien*, Paris : Editions de la Martinière, 2011.
- GLEDHILL, Christine, WILLIAMS Linda, *Reinventing Film Studies*, New-York : Bloomsbury, 2000.
- GLUSS, Howard M., SMITH, Scott Edward, *Psychologie des personnages. Comment le cinéma et la télévision utilisent les troubles de la personnalité*, Paris : Dixit Edition, 2006.
- JULLIER, Laurent, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris : Stock, 2004.
- , *Interdit aux moins de 18 ans: Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2008.
- , *L'analyse de séquences*, Paris : Armand Colin, 2007.
- , *Le son*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006.
- , *L'homme-objet au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2009.
- JULLIER, Laurent, BOISSONNEAU, Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2010.
- JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris : Vrin, 2008.
- KING, Emily, *Affiches de films*, Paris : Hachette, 2004.
- KRAL, Petr, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris : Stock, 1984.

- LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*, Paris: Armand Colin, 1992.
- MADSE, Axel, *William Wyler : The Authorized Biography*, New-York : Crowell, 1973.
- MAITRE, Barbara Le, *Entre film et photographie: essai sur l'empreinte*, Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2004.
- MARIE, Michel, *Les Grands Pervers Au Cinéma*, Paris : Armand Colin, 2009.
- MARION, Denis, DEFOSSE, Marcel, MALRAUX, André, *Le Cinéma selon André Malraux*, Paris : Cahiers du cinéma, 1996.
- MCGILLIGAN, Patrick, *Alfred Hitchcock: une vie d'ombres et de lumières*, Institut Lumière/Actes Sud, 2010.
- , *Cagney, the actor as auteur*, Londres : A.S. Barnes, 1982.
- MCNAIR, Brian, *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh University Press, 2010.
- MILLET, Thierry, *Analyse et réception des sons au cinéma*, Paris : Editions L'Harmattan, 2007.
- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du Cinéma*, Nathan Cinéma, Paris : Armand Colin, 2005.
- MONGIN, Olivier, *Éclats de rire: variations sur le corps comique*, Paris : Seuil, 2002.
- NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de Cinéma*, Paris : Nathan Cinéma, 2003.
- POURRIOL, Ollivier, *Les vertiges du désir: comprendre le désir par le cinéma*, Paris : Robert Laffont, 2013.
- QUINTANA, *Angel, Federico Fellini*, Paris : Les Cahiers du Cinéma, 2007.
- REGOURD, Serge, *Les seconds rôles du cinéma français: grandeur et décadence*, Paris : Klincksieck, 2010.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques, *Auguste et Louis Lumière: les 1000 premiers films*, Paris : P. Sers, 1990.
- SCHIFANO, Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours: Crise et création*, Paris : Armand Colin, 2007.
- SELLIER, Geneviève, *La nouvelle vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris : CNRS, 2006.
- STOURDZE, Sam, *Fellini, la grande parade*, Paris : Anabet, 2009.
- TRUBY, John, *L'anatomie du scénario. Cinéma, Littérature, Série télé*, Paris : Nouveau Monde, 2010.
- VINCENDEAU, Ginette, *Jean-Pierre Melville: « An American in Paris »*, Londres : British Film Institute, 2003.
- WIEGAND, Christopher, *Federico Fellini*, Paris : Taschen, 2003.

ARTICLES ET TEXTES

Généraux

BORDWELL, David, *Film and the Historical Return*, Mars 2005, Disponible (en ligne) <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>, consulté le 15/07/2009.

DONNAT, Olivier, PASQUIER Dominique, « Présentation. Une sériphilie à la française », *Réseaux* 1/2011, n° 165, p. 9-19, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-reseaux-2011-1-page-9.htm, consulté le 13/10/2012.

FREITAS GUTFREIND, Cristiane, « Les approches phénoménologiques entre Cinéma et Histoire », *Sociétés*, 1/2009 (n° 103), p. 21-31, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-societes-2009-1-page-21.htm, consulté le 27/11/11.

HABIB, André, « "La rue est entrée dans le chambre !" Mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers* », p.59-77 dans Michael COWAN, Viva PICI et Alanna THAIN, « Prise de rue », *op.cit.*

Journal Des Séries, 2007, disponible (en ligne) sur <http://www.journaldesseries.com/>, consulté le 16 novembre 2011.

LANGER John, « TV's Personality System », dans *Media, Culture, Society*, n°4, 1981.

MOINE, Raphaëlle, « Déliquescence d'une chimère : King Kong », *Vertigo* n°19, Paris : Jean Michel Place, 1999, p.119-123.

---, « Film, genre et interprétation », *Le français aujourd'hui* 2/2009, n° 165, p. 9-16, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-9.htm, consulté le 8/07/2011.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975.

NEUTRES, Julien, « Le Cinéma fait-il l'histoire ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°83, 2004, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-3-page-53.htm, consulté le 23/06/2010.

SELLIER, Geneviève, « Le cinéma d'auteur est un mythe et un fantasme réactionnaire », 26/03/13, disponible (en ligne) sur <http://sabrinoabouarour.blog.lemonde.fr/2013/03/26/le-cinema-dauteur-est-un-mythe-et-un-fantasme-reactionnaires/>, consulté le 26/03/13.

Spin-off, 2011, disponible (en ligne) sur <http://www.spin-off.fr/statistiques.php>, consulté le 16 Novembre 2011.

VISY Gilles, « "Je Est Un Autre". Persona de Ingmar Bergman (1966) », *Cadrage.net*, 2004, disponible (en ligne) sur <http://www.cadrage.net/films/persona.htm>, consulté le 2 Mars 2012.

Articles critiques sur les films du corpus

Roman Holiday, William Wyler, 1953

D'HEURE, Jacques, *Radio Cinéma Télévision*, 25/04/1954.

NERY, Jean, *Le Franc-Tireur*, 17/04/1954.

Non-signé, *Radio Cinéma Télévision*, 20/11/1955.

Non-signé, *Alger Républicain*, 26/11/1954.

Non-signé, *La Canard Enchaîné*, 25/04/1954.

SADOUL, Georges, *Les Lettres Française*, 27/08/1954.

ZENDEL, José, *Les Lettres Françaises*, 15/04/1954

La Dolce Vita, Federico Fellini, 1960

BARONCELLI, Jean De, *Le Monde*, 12/05/1960.

CORTADE, René, *Arts*, 18/05/1960.

FANTUZZI, Virgilio P., *La Croix*, 12/08/2010.

MONJO, Armand, *L'Humanité*, 19/05/1960.

MONOD, Martine, *Les Lettres Françaises*, 21/04/1960.

ROUCHY, Marie-Elisabeth, *Le Matin*, 12/08/1981.

SALACHAS, Gilbert, *Télérama*, 28/07/1973.

Vie privée, Louis Malle, 1961

A.C., *Les Echos*, 29/04/1998.

BORY, Jean-Louis, *Arts*, 8/02/1962.

BRATSCHI, Georges, Interview de Brigitte Bardot à propos de « Vie privée », *La Tribune de Genève*, 17/06/1961.

Intérim, *Le Figaro*, 03/02/1962.

JEANDER, *Libération*, 03/02/1962.

LACHIZE, Samuel, *L'Humanité*, 02/02/1962.

Non-signé, Entretien de Louis Malle dans *Les Lettres Françaises*, 6/02/1962.

ROCHEREAU, Jean, *La Croix*, 21/02/1962.

SADOUL, Georges, « La chronique de George Sadoul », *Les Lettres Françaises*, 14/02/1962.

Paparazzi, Alain Berbérien, 1998

Non-Signé, *France-Soir*, 29/04/1998.

LARCHER, Jérôme, *Les Cahiers du Cinéma*, n°524, 05/1998.

TRANCHANT, Marie-Noëlle, *Le Figaro*, 29/04/1998.

STOUVENOT, Michèle, *Journal du Dimanche*, 17/04/1998.

Paparazzi, Paul Abascal, 2004

Ayton, *Libération*, 22/02/2006.

Al.C, *Le Journal du Dimanche*, 19/02/2006.

Non signé, *Libération*, 15/02/2006.

Non signé, *Télérama*, 22/02/2006

Femme Fatale, Brian De Palma, 2002

HEYMANN, Danièle, *Marianne*, 06/05/2002.

THEATE, Barbara, *Le Journal du Dimanche*, 28/04/2002.

MURAT, Pierre, *Télérama*, 30/04/2002.

HEYMANN, Danièle, *Marianne*, 06/05/2002.

THEATE, Barbara, Entretien avec Brian De Palma, *Le Journal du Dimanche*, 28/04/2002.

PERE, Olivier, *Les Inrockuptibles*, 30/04/2002.

Delirious, Tom DiCillo, 2006

FERENCZI, Aurélien, *Télérama*, 04/07/2007.

C.M., *La Tribune Desfossés*, 04/07/2007.

OSTRIA, Vincent, *L'Humanité*, 07/07/2007.

ROY, Jean, Entretien avec Tom DiCillo, *L'Humanité*, 04/07/2007.

SCHWARTZ, Arnaud, *La Croix*, 04/07/2007.

THESES

D'HOMMEE Isabelle, Les Cinq « Empoisonneuses » : G.Garbo, J.Crawford, M.Dietrich, M.West, K.Hepburn et les Etats-Unis des années 1930. Analyse du phénomène social de la star. Thèse de Doctorat soutenue publiquement à Paris 3, 1995.

LEFEBVRE, Thierry, Le personnage du pharmacien au théâtre et au cinéma, Paris 5, Thèse de doctorat soutenue publiquement, 1986.

MORRISSEY, Priska, Naissance d'une profession, invention d'un art : l'opérateur de prises de vues cinématographiques de fiction en France (1895-1926), Paris 1, Thèse de doctorat soutenue publiquement en novembre 2008.

VIDEOS ACADEMIQUES

DYER, Richard, *Richard Dyer's IKKM Project*, disponible (en ligne) sur <http://vimeo.com/8425475>, consulté le 21 Juillet 2012.

JULLIER, Laurent, « L'impression de réalité au cinéma », *Le forum des image*, disponible (en ligne) sur http://www.dailymotion.com/video/x8xdot_cours-de-cinema-impression-de-reali_shortfilms, consulté le 5/05/2012

Histoire, théorie et fiction de la photographie

PAPARAZZI

Ouvrages

ABENHAIM, William, *Profession Paparazzo*, Paris : Nouveau Monde, 2009.

ANGELI, Daniel, *Objectif Une : Souvenirs d'un photographe de Stars*, Paris : Michel Lafon, 2010.

ANGELI, Daniel, *Plus près des étoiles*, Paris : Michel Lafon, 2010.

ANGELI, Daniel, DOUSSET, Jean-Paul, BURGESS, Anthony, *Private Pictures*, New-York : The Viking Press, 1980.

BAURET, Gabriel, *Tazio Secchiaroli dans la lumière de Fellini*, Paris : Filigranes, 2003.

CACIOLLI, Veronica (dir.), *Pierluigi on Cinema*, Photology, 2006.

COLIN, Jacques, *Voilà ! 1663 jours dans les coulisses de Voici*, Paris : Ramsay, 2002.

COSTANTINI, Paolo, *Paparazzi: fotografie di Velio Cioni, Marcello Geppetti, Tazio Secchiaroli, Elio Sorci, Sergio Spinelli, Master Photo, New Roma Press Photo*, Milan : Alinari, 1988.

HARVEY, Glenn, SAUNDERS, Mark, *Diana and the Paparazzi*, Londres: Blake Publishing, 2007.

HODGE, Susie, *Celebrity Snapper. Taking the Ultimate Celebrity Photo*, Londres : A&C Black Publishers, 2008.

HOWE, Peter, *Paparazzi*, New-York : Artisan Publishers, 2005.

KEAR, Adrian, STEINBERG, Deborah Lynn, *Mourning Diana : Nation, Culture and the Performance of Grief*, Londres: Routledge, 1999.

LHOTE, Gilles, *Voleur d'images, Les Dessous des scoops*, Paris : M.Lafon, 1995.

- LUTHAUD, Lena, DROMARD, Thiébaud, *Les Dessous de la presse people*, Paris : La Martinière, 2007.
- MALLE, Loïc, MOURON, Bruno, ROSTAIN, Pascal, *Trash*, Paris: MEP, 2007.
- MAZEL, CAUVIN, *Flash tous risques*, Les paparazzi, 1, Paris: Dupuis, 1996.
- MOURON, Bruno, ROSTAIN Pascal, *Paparazzi : Chasseurs de Stars*, Paris: Michel Lafon, 1988.
- , *Scoop : Révélations sur les secrets d'actualités*, Paris : Flammarion, 2007.
- YOUNG, Richard, *Paparazzo!*, Londres: Virgin Book, 1989.
- OLIVA, Achille Bonito, *A Flash of Art: Action Photography in Rome 1953-1973*, Michigan : Photology, 2004.
- PHILLIPS, Sandra S., *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*, Londres: Tate Publishing, 2010.
- PINKUS, Karen, *The Montesi Scandal. The Death of Wilma Montesi and the Birth of the Paparazzi in Fellini's Rome*, Chicago : University of Chicago Press, 2003.
- POIVRE D'ARVOR, Patrick, *Lettre ouverte aux violeurs de vie privée*, Paris : A. Michel, 1997.
- SCOTT, Henry E., *Confidential. Shocking True Story.*, New-York : Pantheon Books, 2010.
- SECCHIAROLI, Tazio, MORMORIO, Diego, *Tazio Secchiaroli: le photographe de la Dolce Vita*, Paris : Actes Sud, 1999.
- SOPOGLIAN, Fabrice, *Confession d'un Paparazzi*, Paris : France Europe, 2007.
- TARONI, Francesca, *Paparazzi*, Paris: Assouline, 1998.
- TAYLOR, S.J., *Shock! Horror! The Tabloïd in Action*, Londres : Black Swan, 1991.
- Tazio Secchiaroli. The Original Photographer*, Milan : Photology, 1996.

Articles et textes

- CHEVAL, François, « Cracher sur cette irréalité qu'elle a choisi comme seule réalité... », *Eutropia*, 2003.
- COIGNARD, Sophie, « Paparazzi, Un jeu d'enfer », *Le Point*, Paris, 6/09/1997, disponible (en ligne) sur <http://www.lepoint.fr/actualites-societe/2007-01-24/paparazzi-un-jeu-d-enfer/920/0/8537>, consulté le 8/02/2013.
- COTTIN, Sylvain, « Paparazzi : objectif thunes », *Sud Ouest Blog*, 2008, disponible (en ligne) sur <http://surlaroute.blogs.sudouest.fr/archive/2008/08/29/paparazzi-objectif-thune-cap-ferret-33.html>, consulté le 9/12/2011.
- DI FORTI, Massimo, « Flash Warning. The paparazz are coming. », n°132, 1993.
- FOERSTEL, Herbert N., « The Paparazzi : Feeding the Public's Appetite for Celebrities », dans *From Watergate to Monicagate. Ten controversies in Modern Journalism and Media*, Londres : Greenwood Press Westport, Connecticut, 2001.
- FITZGERALD, Toni, « "Snap", Rise of the Dreaded Paparazzi », 2005, disponible (en ligne) sur http://www.medialifemagazine.com:8080/news2005//jan05/jan24/4_thurs/news3thursday.html, consulté le 12/07/2012.

GARNER, Philippe, « Bruno Mouron et Pascal Rosain, Famous ? », *Le Journal De La Photographie*, disponible (en ligne) sur http://lejournaldelaphotographie.com/entries/8462/bruno-mouron-et-pascal-rostain-famous?lang=fr&utm_source=La+Lettre+de+la+Photographie+List&utm_campaign=6369aa37ed-Le_Journal_de_la_Photographie_13_09_2012&utm_medium=email, consulté le 14/09/2012.

GRAVAYAT, Eva, « Ron Galella, Paparazzo extraordinaire ! » *La Lettre De La Photographie*, disponible (en ligne) sur http://lalettredelephotographie.com/entries/5571/ron-galella-paparazzo-extraordinaire?lang=fr&utm_source=La+Lettre+de+la+Photographie+List&utm_campaign=8ddc40e98f-La_Lettre_de_la_Photographie_09_02_2012&utm_medium=email, consulté le 10/02/2012.

GREG, Brian, « The History and Controversy Over How Paparazzi Got Its Name and Paparazzi Laws in Europ », *Yahoo! Contributor Network*, disponible (en ligne) sur <http://voices.yahoo.com/the-history-controversy-over-paparazzi-got-1794425.html>, consulté le 12/07/2012.

GUERIN, Michel, « Les paparazzi coupables de violence morale ? », *Le Monde*, 29 janvier 2012.

GUILLOT, Claire, « Un Paparazzi au musée », *Le Monde*, 10 Juillet 2010.

HILEY, Nicholas, « The Candid Camera of the Edwardian Tabloids », *History Today*, 1993, disponible (en ligne) sur <http://www.historytoday.com/nicholas-hiley/candid-camera-edwardian-tabloids>, consulté le 28/07/2012.

HOFFMANN, Leah, « Pennies for Paparazzi », 2005, disponible (en ligne) sur http://www.forbes.com/2005/06/16/paparazzi-celebrity100-hollywood-cx_lh_0616paparazzi.html, consulté le 12/07/2012.

« Le Paparazzi Qui Fait Trembler Hollywood », disponible (en ligne) sur http://www.m6bonus.fr/videos-_missions-4/videos-100_mag-2260/emission_du_07_04_2011/video-le_paparazzi_qui_fait_trembler_hollywood_-67772.html, consulté le 23/07/2012.

« Les Méthodes choc des Paparazzi / Itw du Réalisateur », *Dailymotion*, disponible (en ligne) sur http://www.dailymotion.com/video/xb3d39_les-methodes-choc-des-paparazzi-itw_news, consulté le 4/07/2012.

McNAMARA, Kim, « The Paparazzi Industry and New Media: The evolving production and consumption of celebrity news and gossip websites », *International Journal of Cultural Studies*, n°14, 2011, p.515-530.

Non-signé, « Daniele Lopresti, l'étrange Mort D'un Paparazzo », *ParisMatch.com*, disponible (en ligne) sur [http://www.parismatch.com/Actu-Match/Monde/Actu/Daniele-Lopresti-l-etrange-mort-d-un-paparazzo-468456/?fb_action_ids=10200271459420731&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%2210200271459420731%22%3A492716374119580%7D&action_type_map=%7B%2210200271459420731%22%3A%22og.recommends%22%7D&action_ref_map=\[\],](http://www.parismatch.com/Actu-Match/Monde/Actu/Daniele-Lopresti-l-etrange-mort-d-un-paparazzo-468456/?fb_action_ids=10200271459420731&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map=%7B%2210200271459420731%22%3A492716374119580%7D&action_type_map=%7B%2210200271459420731%22%3A%22og.recommends%22%7D&action_ref_map=[],) consulté le 4/03/2013.

Non-signé, « Paparazzis : déjà à l'affût du cliché lucratif et conspués il y a un siècle », *La France pittoresque. Histoire de France, Patrimoine, Tourisme, Gastronomie*, disponible (en

ligne) sur <http://www.france-pittoresque.com/spip.php?article4641>, consulté le 5/07/2012.

Non-signé, « Comment font les paparazzi pour savoir où sont les stars? », *Forum.fr*, 2011, disponible (en ligne) sur <http://www.forumfr.com/sujet406889-post10-comment-font-les-paparazzi-pour-savoir-ou-sont-les-stars.html>, consulté le 5/07/2012.

Non-signé, « The retaliation : Anti-paparazzi Legislation and On-line Attacks » disponible (en ligne) sur <http://iml.jou.ufl.edu/projects/Spring99/Johnson/page5.htm>, consulté le 12/07/2012.

Non-signé, « TV : Comment travaillent les paparazzi ? » *Elle*, 2009, disponible (en ligne) sur <http://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/News/TV-comment-travaillent-les-paparazzi-1049352>, consulté le 9/12/2011.

REVEL, Renaud, « Paparazzi au bout du rouleau : Daniel Angéli va déposer le bilan. », *L'Express*, 18/05/2011, disponible (en ligne) sur <http://blogs.lexpress.fr/media/2011/05/18/paparazzi-au-bout-du-rouleau-daniel-Angeli-va-deposer-le-bilan/>, consulté le 15/08/2012.

Rino Barillari's site, Disponible (en ligne) sur <http://www.rinobarillari.com/>, consulté le 4/10/2011.

SAMUEL, David, « Shooting Britney », *The Atlantic*, 2008, disponible (en ligne) sur <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/04/shooting-britney/306735/>, consulté le 8/02/2013.

SCHWARTZ, Vanessa, « Grand angle sur la plage. Les origines du paparazzi et le festival de Cannes. », dans *Etudes Photographiques*, n°26, 2010, p.133-151.

SEKULA, Allan, « Paparazzo Notes », dans *Photography against the grain. Essays and photoworks, 1973-1983*, Halifax : Press of Nova Scotia College Art Design, 1984, p. 23-31.

SQUIERS, Carol (dir.), « Class Struggle : the Invention of Paparazzi Photography and the Death of Diana, Princess of Wales », dans *Overexposed. Essays on contemporary photography*, New-York : The New Press, 1999, p. 269-304.

VINCENT, Armelle, « François-Régis Navarre : Portrait d'un chasseur de scoops à Hollywood », 19 Mai 2010, *VSD*, disponible (en ligne) sur <http://www.vsd.fr/contenu-editorial/l-actualite/les-indiscrets/1661-francois-regis-navarre-portrait-d-un-chasseur-de-scoops-a-hollywood>, consulté le 02/08/2012.

The Paparazzi-Reform Initiative, disponible (en ligne) sur <http://www.paparazzi-reform.org/>, consulté le 9/09/2009.

WHITE, Adam, « Ron Galella, King of the Paparazzi - Photo Essays », *Time*, disponible (en ligne) sur http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,2008078_2171513,00.html, consulté le 5/07/2012.

Web Séries

Minute Papillon, « Les Paparazzi sont des cons - Humour – Découverte », disponible (en ligne) sur <http://www.matvpratique.com/video/14406-minute-papillon-les-paparazzi-sont-des-cons>, consulté le 30/01/2013.

Des Petites Histoires De..., « Une Petite Histoire Des Paparazzi », <http://www.webseries.fr/webserie/des-petites-histoires-de/287/episode/une-petite-histoire-des-paparazzi/4019/>, consulté le 30/01/2013.

DIVERS

Ouvrages

AUER, Michel, *150 Ans d'appareils photographiques : à travers la collection de Michel Auer*, Paris : Hermance, 1989.

---, *Encyclopédie Internationale des Photographes de 1839 à nos jours*, Paris : Editions Camera Obscura, 1985.

---, *L'Oeil Invisible : Les Appareils photographiques d'espionnage*, Paris : E.P.A., 1978.

BAQUE, Dominique, *Les Documents de la modernité: anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes: J. Chambon, 1993.

BARRET, André, *Les Premiers Reporters Photographes 1848-1914*, Paris : Trésors de la photographie, 1977.

BARTH, Miles (dir.), *Weegee, Toute la ville en scène*, Paris : Seuil, 1997.

BARTHES, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Paris : Gallimard/Seuil, 1980.

BOAS, Gary Lee, *Starstruck: Photographs from a Fan*, Londres : Process, 2006.

BRASSAI, MORAND, Paul, *Paris De Nuit*, Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1933.

BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

CAMPANY, David, *Photography and Cinema*, Londres : Reaktion Books, 2008.

CAPA, Robert, *Images of War*, New-York : Paragraphic Books, 1966.

---, *Robert Capa: slightly out of focus*, Paris : Delpire, 2003.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Images à la sauvette*, Paris :Verve, 1952.

CHEROUX, Clément, *La Photographie qui fait mouche*, Paris : Rhinocéros, 2009.

DENOYELLE, Françoise, *La lumière de Paris: les usages de la photographie, 1919-1939*, Paris : L'Harmattan, 1997.

EDWARDS, Paul, *Je hais les Photographes! Textes clefs d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris : Anabet, 2006.

ESKILDSEN, Ute, EBNER, Florian, KAUFMANN, Bettina, (et al.), *Street & Studio: an urban History of Photography*, Londres : Tate Pub., 2008.

FENOÏL, Pierre de, *Photo-Journalisme: Festival d'automne: Fondation Nationale de la Photographie: Musée Galliera, 4 nov.-5 déc. 1977*, Paris : Fondation Nationale de la Photographie, 1977.

FIGUIER, Louis, *Les merveilles de la science, ou Description populaire des inventions modernes*, Paris : Furne, Jouvet et Cie, 1891.

- FONTCUBERTA, Joan, *Le Baiser de Judas: Photographie et vérité*, Paris : Actes Sud, 2005.
- FORTES, Susana, *En attendant Robert Capa: roman*, Paris : H. D'Ormesson, 2010.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris : Éditions du Seuil, 1974.
- FRIZOT, Michel, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris : Larousse, 2001.
- FRIZOT, Michel, VEIGY, Cédric (de), *Vu: le magazine photographique*, Paris: La Martinière, 2009.
- GATTINONI, Christian, *Les mots de la photographie*, Paris : Belin, 2004.
- GOMBEAUD, Adrien, *Une blonde à Manhattan: Ed Feingersh et Marilyn Monroe*, Paris : Le Serpent à plumes, 2011.
- GRASS, Günter, *L'Agfa box: Histoires de chambre noire*, Paris : Points, 2011.
- GUIGUENO, Vincent, GUNTHER, André (et al.), *La Fabrique des images contemporaines*, Paris : Cercle d'art, 2007.
- JAY, Paul, *Mythologies du photographe*, Dijon : Editions Université de Dijon, 1991.
- KRULL, Germaine, *Métal*, Paris : Librairie des Arts Décoratifs, 1928.
- LEBRUN, Bernard, LEFEBVRE, Michel, *Robert Capa: Traces d'une légende*, Paris : Editions de la Martinière, 2011.
- LEE, Anthony W., MEYER Richard, *Weegee and Naked City*, University of California Press, 2008.
- LIVINGSTON, Jane, *The New York School: Photographs, 1936-1963*, New-York : Stewart, Tabori & Chang, 1992.
- MAC ORLAN, Pierre, *Écrits sur la Photographie*, Paris : Textuel, 2011.
- MESPLE, Louis, *Les 101 mots de la photographie à l'usage de tous*, Paris : Archibooks, 2009.
- MORA, Gilles (dir.), *L'Acte photographique*, Paris : Les Cahiers de la photographie, 1983.
- MORAND, Sylvain (dir.), *Erich Salomon: un photographe en smoking dans les années trente*, Strasbourg : Les Musées de Strasbourg, 2004.
- MOREL, Gaëlle, GERVAIS, Thierry, *La Photographie. Histoire. Technique. Art. Presse.*, Paris : Larousse, 2008.
- NEWHALL, Beaumont, *L'histoire de la Photographie depuis 1839 à nos jours*, New-York : MoMA-Belier-Prima, 1967.
- PARIENTE, Nathalie, *Joan Fontcuberta: Sciences-Friction*, Paris : Somogy, 2005.
- PARR, Martin, BADGER, Gerry, *Le Livre de photographies: une histoire*, Vol.1, Paris : Phaidon, 2005.
- , *Le Livre de photographies: une histoire*, Vol. 2, Paris : Phaidon, 2007.
- PURCELL, Kerry William, *Weegee*, Londres : Phaidon, 2004.
- ROEGERS, Patrick, *L'œil multiple: 170 entretiens, portraits et critiques photographiques parus dans Le Monde de 1986 à 1991*, Paris : La Manufacture, 1992.
- ROUILLE, André, *La Photographie en France: textes & controverses, une anthologie, 1816-1871*, Paris : Macula, 1989.

SALOMON Erich, *Erich Salomon*, Londres : Aperture, 1978.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris : Christian Bourgeois, (1977), 2000.

SUSSEMAN, Elizabeth, ARBUS, Doon, *Diane Arbus : une chronologie*, Paris : La Martinière/Jeu de Paume, 2011.

WEEGEE, *Weegee par Weegee: une autobiographie*, Paris : Editions de La Table Ronde, 2009.

WEEGEE, Arthur Fellig, *Naked City*, New-York : Da Capo Press, 1945.

WILLIAMS, Val, *Martin Parr*, Paris : Phaidon Press, 2004.

Articles et textes

BACOT, Jean-Pierre, « La Naissance du photo-journalisme. Le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain », *Réseaux*, n°26, 2008, p.9-36 disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-reseaux-2008-5-page-9.htm, consulté le 22/06/12.

BRUNET, François, « Le Pouvoir Des Idées », *La vie des idées*, 2009, disponible (en ligne) sur <http://www.laviedesidees.fr/Le-pouvoir-des-images.html>, consulté le 6/02/2012.

---, « "Merci Kodak!" La Photographie pour tous : une stratégie qui a fait époque », dans *Mythologie du photographe*, Figure n°8, 1992, p.41-67.

CHEROUX Clément, « Mythologie du photographe de guerre », dans *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris : BDIC/Somogy, 2001, p.306-311.

GUNTHER, André, « Qu'est-ce que la prosécogénie ? », *L'Atelier des icônes*, 2012, disponible (en ligne) sur <http://culturevisuelle.org/icones/2337>, consulté le 16/10/2012.

Les numériques, 2009, disponible (en ligne) sur <http://www.lesnumeriques.com/appareil-photo-numerique/grand-angle-tele-focale-equivalente-a930.html>, consulté le 13/12/2011.

LEMAGNY, Jean-Claude, « Continuité et discontinuité dans l'acte photographique. La photographie est-elle un art en plusieurs morceaux ? », dans MORA, Gilles, *L'acte photographique*, Paris : Les Cahiers de la photographie, 1983.

LOENGARD, John, *LIFE Photographers: What They Saw*, New-York : Bullfinch Press book, 1998.

Non-signé, « An Execution at Sing Sing », *Iconic Photos*, disponible (en ligne) sur <http://iconicphotos.wordpress.com/2009/05/13/an-execution-at-sing-sing>. Consulté le 10/02/2012.

O'HAGAN, Sean, « Robert Capa and Gerda Taro: Love in a time of war », *The Guardian*, 2012, disponible (en ligne) sur <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/may/13/robert-capa-gerda-taro-relationship>, consulté le 3/11/2012.

RAMASSEUL, David, « Fausse image, vraie tragédie », *ParisMatch.com*, disponible (en ligne) sur <http://www.parismatch.com/Actu-Match/Medias/Actu/Syrie.-Fausse-image-vraie-tragedie-400831/>, consulté le 2/06/2012.

Émission radiophonique

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, « Robert Capa », *Une vie, une oeuvre*, 2012, disponible (en ligne) sur <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-robert-cap-1913-%E2%80%93-1954-2012-04-07>, consulté le 3/11/2012.

Thèses

BERTHO, Raphaële, « Paysages sur commande. Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990 », Ecole de Pratique des Hautes Études, Thèse de Doctorat soutenue publiquement le 7 décembre 2010.

GERVAIS, Thierry, « L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914) », École des Hautes Études en Sciences Sociales, Thèse de doctorat soutenue publiquement le 6 novembre 2007.

Théorie de la fiction

Ouvrages

BRUNER, Jérôme, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, Paris : Metz, 2002.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *La vérité de la fiction: comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?*, Paris : Hermes Science Publications, 2009.

HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris : Seuil, 1986.

PAVEL, Thomas, *L'univers de la fiction*, Paris : Seuil, 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris : Seuil, 1999.

Articles et textes

CHALVON-DEMERSAY, Sabine. « Le deuxième souffle des adaptations ». *L'Homme*, n° 175-176, n° 3, 2005, p.77-111.

HEINICH Nathalie, FLAHAULT François, « La Fiction, Dehors, Dedans », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p.7-18.

---, « Les limites de la fiction », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p.57-76.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, n° 175-176, p.19-36, 2005.

TISSERON, Serge, « La réalité de l'expérience de fiction », *L'Homme* 3/2005, n° 175-176, p. 131-145, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-l-homme-2005-3-page-131.htm, consulté le 18/09/2011.

Histoire et théorie culturelle et sociale

ÉTUDES SUR LA CELEBRITE

Ouvrages

CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel, (et al.), *La Fabrique des héros*, Paris : Les Editions de la MSH, 1999.

COOPER, Lawrence, *The cult of celebrity. What our fascination with the stars reveals about us.*, New-York : Skirt, 2009.

DAKHLIA, Jamil, *Mythologie de la peopolisation*, Paris : Le Cavalier Bleu, 2010.

DYER, Richard, *Le star-système hollywoodien: suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris : Editions L'Harmattan, 2004.

HEINICH, Nathalie, *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris : Gallimard, 2012.

HOLMES, Su, REDMOND, Sean, *Framing Celebrity: New Directions in Celebrity Culture* Londres : Routledge, 2006.

MARSHALL, P. David, *Celebrity And Power: Fame and Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, 1997.

---, *The Celebrity Culture Reader*, Londres : Routledge, 2006.

MCDONALD, Patrick, « De nouveaux concepts pour l'étude des Stars », dans *Le star-système hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004.

MORIN, Edgar, *L'esprit Du Temps*, Paris : Grasset, 1962.

---, *Les Stars*, Paris : Le Seuil, 1979.

REDMOND, Sean, *Stardom and Celebrity: A Reader*, Londres : SAGE Publications Ltd, 2007.

ROJEK, Chris, *Cette soif de célébrité*, Paris : Autrement, 2003.

SCHMITT, Jean Claude, *Les Saints et les stars: le texte hagiographique dans la culture populaire : études*, Paris : Editions Beauchesne, 1983.

TURNER, Graeme, *Understanding Celebrity*, Londres : SAGE, 2004.

VINCENDEAU, Ginette, *Les stars et le star-système en France*, Paris : L'Harmattan, 2008.

Articles et textes

CHENU, Alain. « Des sentiers de la gloire aux boulevards de la célébrité ». *Revue française de sociologie*, vol. 49, n°. 1/04/2008, p.3-52.

DELPORTE, Christian, « Quand la peopolisation des hommes politiques a-t-elle commencé ? », *Le Temps des médias*, 10, 2008, 27, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2008-1-page-27.htm., consulté le 4/05/2011.

HEINICH, Nathalie, « La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones. Une approche comparative. », dans *Revue française de sociologie*, 2/2011, Vol. 52, p. 353-372, www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-2011-2-page-353.htm, consulté le 30/03/13.

HEINICH, Nathalie, « La Consommation de la célébrité », *L'Année sociologique*, vol.61, 2011

HOLMES, Su. « Starring... Dyer?: Re-visiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture ». *University of Westminster*, London 2 (2), 2005, p.6-21.

LÖWENTHAL, Leo, *Literature and Mass Culture*, Transaction Publishers, 1984.

MORIN, Violette, « Les Olympiens », *Communications*, n°2, 1963, p.115-121.

SEGRE, Gabriel, « Naissance et apogée des vedettes de la télé-réalité. Les Lofteurs dans les pages de Gala », *Ethnologie française*, 4/2011, Vol. 41, p. 691-706. Disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2011-4-page-691.htm, consulté le 15/07/2012

TURNER, Graeme, « The Mass Production of Celebrity: "celetoids", Reality TV and "Demotic Turn" » dans *International Journal of Cultural Studies*, n°9(2), p.153-166, 2006.

ÉTUDES SUR LE GENRE

Ouvrages

BADINTER, Élisabeth, *XY, de L'Identite Masculine*, Paris : Odile Jacob, 1992.

BENSHOFF, Harry M., GRIFFIN, Sean, *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, New-York : Blackwell Publishing, 2011.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Tenth Anniversary Edition*, Londres : Routledge, 1999.

GOFFMAN, Erving, *L'Arrangement des sexes*, La Dispute, 2002.

HERITIER, Françoise, *Masculin/féminin: la pensée de la différence*, Paris : O. Jacob, 1996.

MOSSE, George Lachmann, *L'image de l'homme: l'invention de la virilité moderne*, Paris : Pocket, 1999.

Articles et textes

BARGEL, Lucie, BESSIERE Céline (et al.), « Appropriations empiriques du genre », *Sociétés & Représentations*, n°24, 2007, p.5-10, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-2-page-5.htm, consulté le 19/01/2012.

BERENI, Laure, « Une nouvelle génération de chercheuses sur le genre. Réflexion à partir d'une expérience située », *Contretemps*, 2012, disponible (en ligne) sur <http://www.contretemps.eu/fr/interventions/nouvelle-g%C3%A9n%C3%A9ration-chercheuses-sur-genre-r%C3%A9flexions-partir-exp%C3%A9rience-situ%C3%A9e-0>, consulté le 15/06/12.

DYER, Richard, « Don't look now : The male pin-up », dans *Screen* n°3-4, 1982, p.61-73.

LESTEL, Dominique, « Oublier la frontière homme/animal », *Le Carnet PSY* 9/2009, n° 140, p. 26-28, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2009-9-page-26.htm.

ROYNETTE, Odile, « La Construction du Masculin », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°75, p.85-95, 2002, disponible (en ligne) sur http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=VING_075_0085, consulté le 20/01/12

RUBIN, Gayle, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », Liliane Kandel (dir.), *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 2010, p.3-81.

SOHN, Anne-Marie, « Féminin et masculin », *Le Mouvement Social*, 1/2002, n° 198, p. 3-8, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2002-1-page-3.htm, consulté le 20/01/2012.

KIRSCH, Marc, « Ce qui nous distingue (?) », *Cités*, n°15, 2003, p.153-162, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-cites-2003-3-page-153.htm, consulté le 30/03/12.

IMAGES ET MEDIAS

Ouvrages

BECKER, Karine E., « Photojournalism and the Tabloid Press », dans DAHLGREN, Peter, SPARKS, Colin, *Journalism and popular culture*, Londres : Sage, 1992, p.130-153.

BIRESSI, Anita, NUNN, Heather, *The Tabloid Culture Reader*, McGraw-Hill/Open University Press, 2007.

BOORSTIN, Daniel Joseph, *The Image: a guide to pseudo-events in America*, New-York : Vintage Books, 1992.

L'évènement. Les images comme acteurs de l'Histoire, Paris : Jeu de Paume, 2007.

Articles et textes

DAKHLIA, Jamil, « L'image en échos. Forme et contenu du récit people ». *Réseaux* 4/2005, n°132, p. 73-91, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-reseaux-2005-4-page-73.htm, consulté le 14/10/11.

FEUILLE, Vanadis, « Ils ont fait le journalisme. Joseph Pulitzer », *Journalisme.com*, 2008, disponible (en ligne) sur, http://www.journalisme.com/index.php?option=com_content&view=article&id=325&catid=114, consulté le 16/02/2012.

MARION, Philippe, « Petite phénoménologie de la photo people », *Communication*, Vol. 27/1, 2009, disponible (en ligne) sur <http://communication.revues.org/index1314.html>, consulté le 13/02/2012.

SOCIOLOGIE ET SOCIOLOGIE DE L'ART

Ouvrages

ARIES, Philippe, DUBY Georges, Histoire de la vie privée. Tome 5: De la Première Guerre mondiale à nos jours, Paris : Seuil, 1987.

BOURDIEU, Pierre, La Distinction, Paris: Minuit, 1979.

---, Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie, Les Éditions de Minuit, 1965.

ETHIS, Emmanuel, Sociologie du cinéma et de ses publics, Armand Colin, 2009.

GOFFMAN, Erving, La mise en scène de la vie quotidienne: La présentation de soi, Paris : Minuit, 1973.

HEINICH, Nathalie, La gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration, Paris : Minuit, 1991.

Article

MARESCA, Sylvain, « Photographes : sociologie d'une profession mal connue », *La vie sociale des images*, 2010, disponible (en ligne) sur <http://culturevisuelle.org/viesociale/783>, consulté le 5/07/2012.

Dictionnaires et encyclopédies

DICTIONNAIRES DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU CINEMA

Collectif, *Dictionnaire mondial des films*, Paris : Larousse, 2002.

Collectif, *Dictionnaire mondial de la photographie: des origines à nos jours*, Paris : Larousse, 1998.

NAGGAR, Carole, *Dictionnaire des photographes*, Seuil, 1982.

DICTIONNAIRES DES PERSONNAGES

AZIZA, Claude, OLIVIERI, Claude, SCTRICK, Robert, *Dictionnaire des figures et des personnages*, Paris : Garnier, 1981.

BAUDOIN, Bernard. *2000 noms, 2000 ans pour commencer le XXIème siècle*. Paris : De Vecchi, 2000.

DELESTRE, Stéphanie, DESANTI, Hagar, *Le dictionnaire des personnages populaires de la littérature des XIXème et XXème siècle par cent écrivains d'aujourd'hui*. Paris : Seuil, 2010.

HORVILLEUR, Gilles, *Dictionnaire des Personnages du Cinéma*, Paris : Bordas, 1988.

LESAY, Jean Damien, *Les personnages devenus mots*, Paris : Belin, 2004.

PERIN, Gemma Cavallo, *L'enciclopedia dei personaggi*, Milan : De Agostini, 1999.

ROLLAND, Thierry Le, *Dictionnaire des surnoms: Les meilleurs sobriquets des personnalités qui font l'histoire et l'actualité*, Paris : Favre Sa, 2005.

DICTIONNAIRES LINGUISTIQUES

Français

LITTRE, Emile, *Dictionnaire de la Langue Française*, 1965

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire Universel (Suisse)*, 1970

Dictionnaire Larousse du Français Contemporain, 1971

Grand Larousse de la Langue Française, 1976

Le Petit Larousse, Paris : Larousse, 2001.

Le nouveau Petit Robert de la langue française 2010.

Anglais

BARNHART, Clarence L., STEINMEITZ Sol (et al.), *A Dictionary of new English. 1963-1972*. USA : Longman, 1973.

PROCTER, Paul (dir.), *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

HORNBY, A.S., *Oxford Advanced Learners Dictionary*. Oxford : Sally Xehmeier, 2000.

The Oxford English Dictionary, Vol III. Oxford : Clarendon Press, 1970.

The new Webster Dictionary of the English Language, Vol I, New-York : Grolier, 1969.

Italien

CUSATELLI, G. (dir.), *Dizionario Garzanti Della Lingua Italiana*. Milano : Garzanti, 1965.

DARDANO, *Nuovissimo Dizionario Della Lingua Italiana*. Vol 2, Milano : Armando Curcio Editore, 1982.

DEVOTO, G., OLI, G.C., *Dizionario della lingua italiana*. Firenze : Le Monnier, 1971.

MAURO, Tullio De (dir.), *Grande Dizionario Italiano Dell'Uso*. Vol IV. Torino : Unione Tipografico-Editrice Torinese, (2000), 2004.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi (dir.). *Grande Dizionario Della Lingua Italiana*. Vol XII. Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1984.

Divers

Ouvrages

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris : Le Seuil, 1957.

---, *Oeuvres Complètes*, Le Seuil, Paris : 3 vols, 2002.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris : Buchet-Chastel, 1967.

ELLROY, James, *American Tabloïd*, Paris : Payot et Rivages, 1997.

ERNER, Guillaume, *La société des victimes*, Paris : La Découverte, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, 1986.

KILEY, Dan, *Le syndrome de Peter Pan*, Paris : R. Laffont, 1985.

LLORCA, Pierre-Michel, *Mieux connaître la schizophrénie*, John Libbey Eurotext, 2006.

MARTEL, Frédéric, *Mainstream: Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris : Flammarion, 2010.

MATTELART, Armand, NEVEU, Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 2008.

SPOTO, Donald, *Jackie: le roman d'un destin : biographie*, Paris : Librairie générale, 2003.

TAYLOR, S.J, *Shock! Horror! The Tabloid in action*, Black Swan., 1991.

Article et textes

DELEUZE, Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôles », *L'Autre Journal*, n°1, 1990. Disponible (en ligne) sur <https://sites.google.com/site/deleuzemedia/textes/post-scriptum-sur-les-societes-de-contrôle>, consulté le 25/03/13.

DESBENOIT, Luc, « L'évènement : Act », n°. 3229 (décembre 2011).

Doctissimo, « Le syndrome de Peter Pan », disponible (en ligne) sur http://www.doctissimo.fr/html/psychologie/principales_maladies/13904-syndrome-peter-pan.htm. Consulté le 20/06/2012.

G., J.P. « Le Canard Enchaîné », avril 29, 1998.

Lumière. Base de données sur les entrées des films distribués en Europe, disponible (en ligne) sur http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=13494, consulté le 11/07/2012.

MESSAOUDI, Leila, « Le technolecte et les ressources linguistiques. », *Langage et société* 1/2002, n° 99, p. 53-75, disponible (en ligne) sur www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2002-1-page-53.htm, consulté le 2/02/2012 .

PAQUOT, Thierry, « Habitat, habitation, habiter », *Informations sociales*, n° 123, p.48-54, 2005, disponible (en ligne) sur http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=INSO_123_0048, consulté le 2/07/2012.

PROST, Antoine, « Frontières et espaces du privé ». *Dans Histoire de la vie privée. De la première guerre mondiale à nos jours*. Vol. 5. Seuil. Paris, 1999.

Thèses

LABELLE, Véronique, « “Un soir, ils allèrent au théâtre...” Scènes de théâtre dans les romans français et canadiens-français (1871-1949) », Lyon: Lyon 2/ Université du Québec à Trois-Rivières, thèse de doctorat soutenue publiquement le 24/10/2011.

Vidéos

Daily Motion, disponible (en ligne) sur http://www.dailymotion.com/video/xbli4j_loana-et-jean-edouard-dans-la-pisci_news, consulté le 19 juin 2012

Toutenparfum, 2012, disponible (en ligne) sur <http://www.toutenparfum.com/historique/chanel/chanel.php>, consulté le 14 Juillet 2012

