Université Panthéon-Assas

Institut Français de Presse (IFP)

Mémoire de Master 2 Information Communication, « Médias, Langage, Société », sémiotique des médias dirigé par M. Frédéric Lambert

La 45^{ème} cérémonie des César : mise en scène d'un scandale ; « l'affaire » Polanski



Lucas Adams

Sous la direction de M. Frédéric Lambert

Date de dépôt : 15 juin 2021



Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans ce mémoire ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.



Résumé :

Nous appuyant sur l'intégralité de la 45ème cérémonie, nous nous efforcerons de montrer comment et dans quelle mesure elle se fait le lieu de l'orchestration de discours militants : à travers la volonté de certains professionnels du cinéma de réformer l'Académie en elle-même, mais aussi par la polémique entourant la nomination, puis la récompense, de J'accuse de Roman Polanski. L'analyse des discours des intervenants et des récompensés, du cadre télévisuel particulier de la cérémonie, permettra de montrer comment le scandale entourant Polanski, devient une véritable « affaire » collective et problématique par le biais de la scène médiatique.

C'est l'ambivalence et l'ambiguïté des postures, des discours, de l'institution en elle-même et du cadre de la cérémonie qu'il faut ici décrypter. Ce sont les tiraillements entre la mise en visibilité du cinéma et la nécessité d'un format télévisuel pour le public qu'il convient d'étudier. Comment ce cadre bicéphale qui régit les César accentue-t-il le brouillage des genres des discours tenus sur la scène et perturbe-t-il en apparence le récit cérémonial ? Sous la volonté affichée de renouveler et de rafraichir la Cérémonie, les discours en apparence plus affranchis des codes en vigueur, ou plus politiques n'obéissent-ils pas malgré tout aux lois du genre ?



Introduction

La quarante-cinquième cérémonie des César, le 28 février 2020, a suscité dans la presse bon nombre de réactions durant les jours qui suivirent. Loin de célébrer le « septième art », comme c'est son objectif affiché, elle fut plutôt le théâtre de discours militants, soulevant de véritables « sujets de société », dont la presse s'est faite le relais, et provoquant un véritable débat public. Mais davantage que ces discours eux-mêmes, c'est la nomination, puis l'attribution du César du meilleur réalisateur à Roman Polanski, qui ont bouleversé le cadre et le déroulé de la cérémonie, en faisant voler en éclat les principes de solennité et de ritualisation sur lesquels elle repose. Au lendemain de la cérémonie, alors qu'il en dresse un compte rendu pour le *Nouvel Obs*, Nicolas Schaller écrit :

Jusqu'à ce que tout vole en éclat à l'annonce du César du meilleur réalisateur décerné à ... Roman Polanski. Départ furtif des remettantes (Emmanuelle Bercot et Claire Denis), scène vide, silence de plusieurs secondes : le spectacle télévisuel était rattrapé par le réel¹.

Ce « réel » qu'évoque Nicolas Schaller correspond aux remous qui ont précédé la cérémonie des César de février 2020 ; il mentionne au début de son article les manifestations de mouvements féministes en amont – y compris le soir même – de la cérémonie pour protester contre la nomination du réalisateur de *J'accuse* :

Une petite dizaine d'associations féministes (Osez le féminisme, la Barbe, les Colleuses féministes, le Planning familial, le Collectif féministe contre le viol, etc.) manifestait contre les douze nominations pour « J'accuse » de Roman Polanski à coups de slogans sans équivoque : « Et le César du meilleur violeur est attribué à... », « Portrait de la vieille domination en feu », « Adèle déploie nos elles », « Moins de César, plus de Cléopâtre », de « Brûlez Polanski » scandés par de-ci, de-là (...)².

² Idem.

¹ Nicolas Schaller, « Cérémonie des César : le soir ou le dehors s'est invité dedans », *NouvelObs*, rubrique cinéma, 29 février 2020 : https://www.nouvelobs.com/cinema/20200229.OBS25480/ceremonie-des-cesar-le-soir-ou-le-dehors-s-est-invite-dedans.html

À ces protestations de certaines associations s'ajoute une tribune parue une quinzaine de jour avant la cérémonie; le 10 février 2020, quatre cents professionnels du cinéma appellent dans *Le Monde* à plus de transparence, et dénoncent les dysfonctionnements et l'opacité de la gestion du président de l'Académie, le producteur Alain Terzian³. L'institution, avant même les douze nominations pour le film de Polanski, est d'abord contestée en interne par certains de ses membres. En cause, les membres inchangés du conseil d'administration, des décisions arbitraires d'écarter certaines personnalités de la soirée des découvertes de talents (notamment Virginie Despentes et Claire Denis) sur seule décision d'Alain Terzian, la nomination d'anciens vainqueurs en tant que membres d'honneur pour le reste de leur vie. L'ensemble de ces pratiques semble, selon les auteurs, mal cadrer avec la nécessité de renouvellement du cinéma français. Cette tribune, qui fait apparaître publiquement les tensions qui résident au sein même de l'instance organisatrice de la cérémonie, perturbe les annonces et la publicité qui en est faite, rompant ainsi la mécanique cérémoniale.

L'idée originelle est en effet de célébrer le cinéma français, à travers les films qui sortent dans l'Hexagone, mais aussi en rendant visible l'ensemble des professionnels du cinéma, qui, hormis les actrices, acteurs et réalisateurs, restent peu connus du grand public. Fondés en 1976 par Georges Cravenne, les César se calquent sur le modèle américain de la cérémonie des Oscars et ont pour objectif de récompenser les « professionnels de la profession⁴ », et, le temps d'une soirée, de braquer les projecteurs sur la « grande famille du cinéma français ». Organisée chaque année par l'Académie des Arts et des Techniques du Cinéma, dont le conseil d'administration décide des nominations, la cérémonie orchestre la réunion de ces professionnels qu'ils soient nominés, intervenants ou remettants - de même qu'elle sanctionne et prescrit les films qui ont été produits et projetés en France durant l'année écoulée. Ce sont, à l'heure actuelle, vingt-et-une statuettes qui sont attribuées chaque année, correspondant à autant de catégories. Une fois les nominations rendues publiques par le conseil d'administration, chaque catégorie est ouverte aux 4 700 membres qui composent l'Académie, afin que ceux-ci votent et déterminent l'attribution des césars le soir de la cérémonie. Qui est membre de l'Académie dispose de facto d'un droit de

³ « Des membres des Césars demandent plus de démocratie au sein de l'Académie », *Le Monde*, 10 février 2020

⁴ La formule, devenue célèbre, est de Jean-Luc Godard.

vote, raison pour laquelle les règles d'entrée dans ce club de professionnels sont assez restrictives; il faut d'abord justifier d'une situation professionnelle suffisamment conséquente au sein du septième art pour prétendre faire partie d'un des collèges, puis trouver parmi les membres déjà existants deux parrainages pour porter sa candidature, avant d'enfin payer une cotisation annuelle - qui permet de financer les coffrets de films et l'ensemble des informations nécessaires pour le vote⁵. Seuls les anciens vainqueurs d'un César se voient exemptés de l'ensemble de ces démarches et accueillis d'office au sein de l'Académie. La clôture des votes conduit logiquement à la cérémonie, présidée chaque année par une personnalité d'envergure, reconnue dans le milieu du cinéma, mais aussi par le grand public. À l'inverse des festivals de cinéma, le titre de président d'honneur de la cérémonie des César est essentiellement honorifique, dans la mesure où il n'influe pas sur le vote – à l'inverse du festival de Cannes par exemple, où le président de la cérémonie est aussi le président du jury, et possède de ce fait une voix qui compte pour deux. Dans le cas des César, le président se doit surtout de donner un fil rouge et de conférer une certaine solennité à la soirée; son rôle, symbolique, se rapproche de celui d'un passeur. Notons, et c'est loin d'être un détail, que la cérémonie est présentée en tandem depuis quelques années ; d'un côté le président d'honneur, et de l'autre le maître de cérémonie, chargé de présenter et d'annoncer les nominations, de faire les transitions entre les différents moments de la soirée – si l'on grossit le trait, à l'un l'obligation de se montrer formel, à l'autre la responsabilité d'être divertissant.

Il est primordial d'ajouter à ces considérations le fait que la cérémonie en ellemême, qui se tient dans un théâtre – généralement au Châtelet, ou salle Pleyel –, est retransmise en direct à la télévision, d'abord par *Antennes 2* de 1976 à 1993, puis par *Canal*+ depuis 1994. Ce paramètre est loin d'être anecdotique, car outre qu'il s'ajoute lui aussi aux arcanes et aux coulisses qui déterminent les nominations et les récompenses, il reconfigure complètement l'espace cérémonial; la télévision, par la nature même des images qu'elle donne à voir à ses publics, infléchit les discours tenus dans la salle et les met en récit. Elle peut, à ce titre, être considérée comme la seconde instance régissant la cérémonie, en sus de l'Académie. Si l'Académie veille au bon déroulement de la soirée elle-même et au processus régulier de l'attribution des César, reste à la télévision de rendre la cérémonie attrayante, *glamour*, d'en faire

⁵ https://www.academie-cinema.org/lacademie/devenir-membre/.

un spectacle lisible, en copiant dans une certaine mesure l'entertainment outre-Atlantique. Si l'on s'en tient pour l'heure à des schémas épais qu'il nous faudra préciser et affiner tout au long de notre réflexion, il semble logique de retrouver cette direction bicéphale sur la scène, dans le tandem président d'honneur / maitre de cérémonie. Le profil du maître de cérémonie évolue depuis que la retransmission de la soirée est passée entre les mains de Canal+, qui semble préférer des personnalités populaires, issues du monde du spectacle et de l'humour, à des présentateurs classiques. Pour preuve, en février 2020, c'est Florence Foresti qui est chargée d'endosser de nouveau ce rôle, elle qui avait déjà animé la soirée des César quatre ans auparavant, en 2016. Ainsi l'Académie et Canal+ composent en février 2020 un tandem exclusivement féminin, puisque l'actrice Sandrine Kimberlain se voit attribuer la fonction symbolique de présidente de cette quarante-cinquième cérémonie. C'est Jérôme Revon qui est chargé de la réalisation de la retransmission de la cérémonie en direct.

Malgré les nombreuses critiques qui fustigent la cérémonie dans les jours qui la suivent, critiques qui trouvent leur relais dans des tribunes de presse – qu'il nous faudra étudier, et mettre en regard de la cérémonie elle-même –, la quarante-cinquième cérémonie des César connait un succès relativement similaire aux années précédentes; chaque année, *Canal*+ réunit en moyenne entre 10 et 15% de part d'audience lors de cette soirée. En février 2020, ce sont 2,16 millions de téléspectateurs qui la suivent en direct, soit 12,4% de part d'audience, et 500 000 spectateurs de plus que lors de la précédente édition⁶.

Avant de nous avancer plus loin dans la réflexion sur la mise en scène de la cérémonie, il convient de préciser quelques éléments définitionnels, afin de cerner sa nature exacte. Le fait qu'elle soit, comme nous l'avons déjà souligné, une cérémonie télévisée, dont l'organisation et le déroulement sont régis par deux entités distinctes – l'Académie, la télévision – instaure d'emblée une tension tant les enjeux et les logiques de ces deux institutions ne sont pas les mêmes; le spectacle auquel on assiste est d'une nature fondamentalement différente, selon qu'on se trouve dans la salle ou devant son écran de télévision. La cérémonie salle Pleyel ne constitue plus le

⁶ « Audiences TV : la polémique Polanski dope l'audience des Césars », Le Parisien, par M. Z, selon les chiffres de Médiamétrie, 29 février 2020.

« centre » de l'événement, mais devient elle-même une fiction, un spectacle, ainsi qu'un espace filmique. Les modifications engendrées par le relais de la télévision ne sont pas simplement d'ordre esthétique ou spatial : elles changent complètement la nature de la cérémonie. De théâtrale – donc régie salle Pleyel par un protocole, des mouvements de personnes, des entrées et des sorties codifiées, une certaine disposition de la salle, de la scène et des publics – la cérémonie devient télévisuelle – la télévision recadre la mémoire sur le plan temporel et spatial puisqu'elle met en image; les coulisses et l'espace scénique n'ont plus cours et sont remplacés par le champ et le hors-champ. Pour le dire plus simplement, le spectacle de la cérémonie elle-même semble obéir à une « chorégraphie », que la télévision transforme en une « dramaturgie⁷ », en contextualisant l'événement, en opérant sa mise en récit. Cette dramaturgie donne lieu à un « dialogue impliquant deux espaces distincts : celui de la performance. Celui de la réaction⁸ ». Dans leur ouvrage La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct, Daniel Dayan et Elihu Katz s'attachent à décrire les processus de reconfiguration du spectacle télévisée sur les événements cérémoniels. Selon eux, la médiation télévisée transforme radicalement la nature même de l'événement public, ce qu'ils résument dans une formule éloquente :

Souvent l'événement original n'est plus qu'un accessoire de tournage. Les événements considérés ici sont donc moins des événements « télévisés » que des événements « télévisuels » 9.

L'ouvrage de Nathalie Heinich, *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique*, nourrira également notre réflexion, puisque la question de la visibilité est cruciale s'agissant des César; c'est une cérémonie de gens déjà visibles, dont l'objectif est de rendre l'ensemble d'une profession encore plus visible et d'accroître le capital de visibilité de chacun. Nathalie Heinich évoque d'ailleurs le format et la nature particulière de la cérémonie des César, en se plaçant dans la lignée d'Erving Goffman et de la sociologie interactionniste :

Sa retransmission en direct sur une chaine de télévision en fait avant tout une mise en scène télévisuelle de la visibilité cinématographique : c'est le petit écran au service du grand. En terme goffmaniens, on est dans un « cadre » doublement « transformé »,

⁷ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 60-61.
⁸ *Idem*.

⁹ *Ibid.* p. 226.

puisque le « mode » de l'émission enclot cet autre « mode » qu'est celui de la cérémonie, conférant au « cadre » sa « forme » 10.

La réflexion de Nathalie Heinich s'accorde en ce sens assez bien avec celle de Dayan et Katz; toutes deux qualifient l'événement, ou la mise en scène de cet événement, comme étant « télévisuel ». La télévision agit sur l'événement qu'elle filme, elle le transforme. Les « modes » relatifs à chacun des deux événements – la cérémonie, sa retransmission - se superposent et, loin de se compléter, sont dans une tension permanente. Le recadrage opéré par les caméras de télévision et le montage qui est fait de l'événement réel créent un jeu, au sens mécanique du terme, entre ce qui est, et ce qui est montré. La télévision en direct permet l'abolition des frontières et s'adresse potentiellement à un public illimité; en montrant simultanément le même spectacle à des publics séparés dans l'espace, elle constitue donc un moyen puissant d'accroître la visibilité. En découle une attente tacite de la part des publics qui regardent l'événement et qui n'en font pas directement partie; les personnes visibles au sein du petit écran doivent montrer qu'ils ont conscience du privilège qui leur est accordé, la cérémonie se doit d'être d'une certaine tenue. Elle constitue le plus souvent une intervention discursive « marquée par une forte dimension protocolaire et présentée avec $respect^{11}$ ».

Ce qu'il s'agit donc d'étudier ici, plus encore que la cérémonie des César en ellemême, c'est sa retransmission télévisée, en ne perdant jamais de vue le recadrage important opéré par le média télévisuel sur l'événement original. Dans La Télévision cérémonielle, Dayan et Katz brossent en introduction un rapide et efficace inventaire de ce que pareil événement télévisuel implique : une cérémonie idéale et parfaitement accomplie met donc en relation trois figures - l'instance organisatrice, le média transmetteur et le public – auxquelles s'ajoutent trois conditions qui sont en quelque sorte leur pendant.

La première est « syntactique » : la retransmission en direct de la cérémonie représente un moment exceptionnel, une interruption de la routine télévisuelle de la chaîne et de la vie quotidienne des publics. Pour opérer cette coupure de la routine et

¹⁰ HEINICH Nathalie, De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique, Paris, Éditions

Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », 2012, p. 116.

11 DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 8.

créer un effet d'attente, les dispositifs sont multiples : on prépare les publics potentiels à la venue de la cérémonie par des discours d'accompagnements, des communiqués, des publicités et des bandes annonces diffusées sur la chaîne, mais aussi par le biais de la presse. Le média télévisuel – ici *Canal*+ –, et l'institution – l'Académie – ont tout intérêt à faire de la cérémonie des César un moment d'exception, l'un pour s'assurer de la bonne audience lors du direct, et l'autre pour asseoir et renouveler son prestige. La retransmission de la cérémonie par la télévision soumet l'institution au rythme, aux stratégies et aux codes relatifs au passage en direct ; à ce titre Dayan et Katz évoquent une « véritable esthétique du direct » où « les longueurs se chargent (...) de suspens 12 ».

La deuxième condition est d'ordre « sémantique », et repose davantage sur l'instance organisatrice, dont l'intérêt est de se montrer sous son meilleur jour : il s'agit du « sens » que celle-ci souhaite conférer à la cérémonie, de la symbolique qui y est attachée. Souvent la cérémonie s'appuie sur l'idée et le vocable du renouvellement et du changement et s'efforce de « représenter un tournant, un pas décisif, le dépassement de quelque ancienne façon de faire ou de penser, le passage à une nouvelle ère¹³ ». Notons d'emblée que s'agissant de la quarante-cinquième cérémonie des César, cette condition est mise en déroute avant même que la cérémonie ne se tienne, car l'incarnation du changement n'émane pas de l'institution mais seulement de certains de ses membres - à travers la tribune parue dans Le Monde. Cela est d'autant plus discréditant pour l'Académie qu'en plus de n'être pas celle qui incarne le renouvellement affichée, elle est la cible directe de ceux qui s'en font les porte-voix et fait l'objet des contestations. Ce thème du changement est en revanche très présent dans les prises de paroles de la majeure partie des intervenants sur la scène des César. Cette rupture dans l'équation idéale de la cérémonie et ce déplacement du motif du changement de l'institution au profit des intervenants méritera toute notre attention.

Enfin, la troisième condition est d'ordre « pragmatique », en cela que les cérémonies télévisées, du fait de l'instantanéité, des effets d'annonce, et du médium utilisé, réunissent souvent de vastes publics et créent un sentiment de communion, tout au moins de communauté. À ce sujet, Dayan et Katz notent qu'elles « sont

DAYAN Daniel, KATZ Elihu, La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 12.
 Ibid. p. 14.

susceptibles de créer la communauté même à laquelle elles s'adressent¹⁴ ». Elles comportent également, comme toute cérémonie, une dimension fortement performative résidant dans l'acte de nommer et de déclarer.

Il nous faudra, au cours notre réflexion, analyser les discours et leur énonciation sur la scène de la salle Pleyel, pour appréhender la manière dont les intervenants de la cérémonie performent à la fois la célébration du cinéma français et appellent de leur vœux des changements nécessaires. Et il sera nécessaire, dans le même temps, d'étudier comment l'appareillage télévisuel déplace et réorganise ces discours. Nous mobiliserons pour cela la sémiotique de l'image en nous penchant sur le montage – ce qui est montré, ce qui ne l'est pas -, sur les mouvements de caméra, les effets de mise en scène, les plans de coupe, etc. Cette grammaire télévisuelle semble avoir autant d'implications dans la monstration de la cérémonie, dans la visibilité qu'elle accorde à ses membres, que dans la mise en visibilité du scandale entourant Roman Polanski, autour duquel s'articulent les discours appelant à des bouleversements nécessaires et à la fin d'une époque. Ce sont deux fils narratifs qui guident l'ensemble de la soirée; d'une part la confrontation des films dans le cadre d'une cérémonie officielle, d'autre part la mise en scène et la montée en généralité du scandale entourant les douze nominations attribuées à J'accuse. En étudiant la manière dont la télévision accentue le registre émotif, souligne les antagonismes et appelle des réactions immédiates, il nous faudra jauger la teneur du récit qu'elle met en place. La direction bicéphale des César pose le problème de tensions internes quant à la manière même de montrer l'événement. L'ambiguïté de sa nature coexiste avec le scandale « Polanski » ; l'irruption de ce scandale dans le continuum des discours et des procédés cérémoniaux, que la télévision souligne et exacerbe, remet en question le modèle cérémonial. Le spectacle télévisuel pose problème à partir du moment où le scandale Polanski fait lui aussi l'objet d'une mise en récit : cette spectacularisation de « l'affaire 15 » pose la question de la nature du public que la cérémonie télévisée performe – une communion collective, des communautés séparées ?

¹⁴ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct, traduit

de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 17.

¹⁵ En nous appuyant au cours du mémoire sur le processus de « forme affaire » décrit par Boltanski Luc, Claverie Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet, Paris, Stock, 2007, pp. 395-452.

Le premier moment sera consacré à l'étude de la cérémonie elle-même, et de sa mise en spectacle par la télévision. Prenant la cérémonie pour seul objet, nous tâcherons d'éclairer des séquences précises de différents types de discours ainsi que des passages exhibant les procédés télévisuels qui la composent. Nous mobiliserons les outils de Dayan et de Katz ainsi que le concept de visibilité qui nous permettront d'appréhender les tensions de la mise en scène cérémoniale et télévisuelle, qui oscille entre respect du genre et nécessité du divertissement.

Une fois étudiés les procédés télévisuels permettant la mise en place de ce divertissement, nous pourrons envisager la manière dont le spectacle télévisuel conduit à la mise en place d'une tribune. Un second récit s'élabore en parallèle du récit cérémonial, celui du scandale Polanski, qui devient une « affaire » sociale et collective par le biais de la scène médiatique. Les événements situés en amont de la cérémonie, et notamment le dossier de presse du film *J'accuse* permettront de mettre en perspective ce scandale et de comprendre comment la cérémonie devient alors mise en scène télévisuelle de « l'affaire » et se fait « forum dont la dramaturgie se met à obéir à la télécratie 16 ».

Enfin un ensemble de tribunes publiées dans la semaine qui suit la cérémonie des César permettra d'observer la manière dont les discours tenus le soir de la cérémonie trouvent des échos dans la presse : la forme « affaire » ne cesse de réagencer les arguments et les propos dans une montée en généralité. En mettant ces tribunes en regard de la cérémonie, nous verrons que le récit cérémonial se fait davantage tentative de « préfiguration » de modèles et de paradigmes nouveaux que célébration du cinéma français.

¹⁶ DEBRAY Régis, L'obscénité démocratique, Paris, Flammarion, Café Voltaire, 2007, p. 32.



Partie 1. Mise en scène cérémoniale : « la grande messe du cinéma français »

Les « César » désignent à la fois la cérémonie qui se déroule salle Pleyel, avec son protocole, son déroulé, ses vainqueurs et ses perdants, ainsi que la retransmission en direct de cette cérémonie sur Canal+; s'il s'agit en substance de la même soirée, et que l'un ne peut aller sans l'autre, les César sont néanmoins deux événements simultanés et par nature différents. La retransmission dépend certes intégralement de l'existence de la soirée salle Pleyel, qui, si elle n'avait pas lieu, rendrait impossible la soirée télévisée. Mais il serait simpliste de considérer qu'elle est l'événement principal; elle en constitue plutôt un matériau filmique d'origine, sur lequel se construit l'événement télévisuel. Ces deux soirées qui se déroulent simultanément existent dans une profonde interdépendance : sans la cérémonie en chair et en os, pas de spectacle télévisé possible ; sans la présence des caméras, pas de visibilité de la cérémonie réelle, qui se déroulerait le cas échéant sous les seuls yeux des « professionnels de la profession ». La porosité entre le public de la salle et la scène serait alors trop importante pour que ledit public puisse être considéré comme tel, et la célébration du cinéma - objectif assumé des César - n'aurait aucun intérêt à se tenir devant une assemblée restreinte et partie prenante de l'art qui justifie son existence.

C'est donc une double mise en scène que nous souhaitons appréhender au cours de ce premier moment de notre étude – celle de la scène, et celle du montage de *Canal*+ – en nous attachant à comprendre le recadrage opéré par le médium télévisuel sur l'événement d'origine. Ce redoublement du cadre, loin d'assurer la parfaite lisibilité de l'événement, est au contraire l'origine de tensions, d'un brouillage des genres et des discours, qui rendent ambiguë la nature même de la cérémonie. Ainsi, les personnes présentes sur scènes, les acteurs visibles, se trouvent dans une posture particulièrement spécifique et délicate ; ils ont à charge d'incarner la cérémonie, en se tenant dans une logique de tradition et de continuité, mais ils doivent aussi exister

individuellement à l'écran, en adaptant leurs pratiques et leurs discours afin d'être audibles pour les téléspectateurs. La visibilité des inhérente à la profession des intervenants s'ajoute à ce double cadre. Ces deux paramètres restreignent considérablement les possibilités de performances et de présentation de soi, par les contraintes qu'ils sous-tendent, et surtout par les objectifs qu'ils placent en perspective : célébrer le cinéma d'hier, d'aujourd'hui et de demain, mettre en lumière les membres qui le façonnent, mettre en scène leur unité, promouvoir les créations nationales et attirer le public dans les salles. À ces objectifs « officiels » s'ajoutent ceux, plus implicites – du moins pas exprimés, même si personne n'est dupe – de la télévision : faire de l'audimat et attirer les téléspectateurs mais surtout accroître sa légitimité en tant que médium. Le simple fait de posséder l'exclusivité de la retransmission de la cérémonie concourt à cette légitimation. En exaltant le septième art français, la chaine Canal+ procède à sa propre exaltation, d'une part puisqu'elle peut se targuer d'être la seule capable de faire vivre cette soirée exceptionnelle à ses publics, d'autre part puisqu'elle met en abyme le procédé cinématographique luimême – elle opère sur mais surtout comme le cinéma, par le biais du montage, des points de vue ; elle dramatise l'image et met la cérémonie en récit.

Cette médiatisation de la cérémonie fait planer sur la scène des César l'injonction tacite de redoubler le spectaculaire, déjà inhérent à tout événement cérémoniel. George Balandier, dans *Le Pouvoir sur scènes*, montre l'ambivalence de cette médiatisation. Celle-ci cadre le discours : « Agir médiatiquement, c'est surtout agir par la parole et l'image et recourir alors aux moyens du spectaculaire, d'une construction du réel par la mise en scène¹⁷ », en même temps qu'elle est la principale raison de son affaiblissement : « la médiatisation intensive fait de la parole la chose la plus banalisée ; l'inflation des mots, des messages, les déforce et engage dans la recherche contraignante d'un renouvellement des moyens expressifs¹⁸ ». Ce paradoxe amène à s'interroger quant à la mesure exacte par laquelle la télévision, en se faisant médiatrice de l'événement, remplace le médium qu'elle est supposée placer sur le devant de la scène – le cinéma –, qu'elle encense en apparence.

¹⁸ Idem

¹⁷ Georges Balandier, *Le Pouvoir sur scènes*, édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 2006, p. 159.

1. LE RESPECT DE LA « FAÇADE » CEREMONIALE

Lorsqu'un individu ou un groupe d'individus se trouvent dans une situation sociale donnée, chacun doit, à la manière d'un orchestre, jouer sa partition, de préférence sans fausses notes : ces rôles sont endossés de manière plus ou moins consciente par les personnes afin que la représentation – au sens le plus large – se déroule convenablement. Cela suppose une connaissance par les individus des partitions qu'il leur est possible ou recommandé de jouer, que cette connaissance soit instinctive ou plus réfléchie. S'agissant d'un événement cérémoniel tel que les César, le protocole ainsi que la coutume ont une influence plus conséquente sur la manière dont les acteurs de la soirée décident de l'animer, sur le ton employé ; c'est en grande partie sur la somme des performances de chacun que se déterminent l'ambiance et l'allure générales de la cérémonie. Les organisateurs et animateurs de la cérémonie peuvent s'appuyer sur les versions passées de la soirée des César, et puiser des sources d'inspiration dans les quarante-quatre éditions qui ont précédé cette soirée. La métaphore théâtrale sous le prisme de laquelle Erving Goffman étudie le fonctionnement et les principes de toute interaction sociale permet de jeter les bases de la réflexion, dans la mesure où la soirée d'origine se déroule dans un théâtre, avec une scène, des coulisses, des interventions discursives face à un public. Partant du principe que chaque interaction appelle une dramaturgie ainsi que la tenue d'un rôle par les individus en présence, Goffman définit la représentation comme « la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants¹⁹ ». Que les individus soient sincères ou cyniques dans l'adoption et l'endossement de ces rôles ne change que peu de chose, tant que leur prestation ne nuit pas à la représentation générale. Notons que la composition de ces rôles ne dépend pas que de la seule volonté de l'individu, et qu'elle s'inscrit dans un ensemble de paramètres qui, réunis, sont partie prenante de la représentation et de l'impression qu'elle produit. C'est la « façade », qu'il faut maintenir, et qui constitue l'écrin des performances des intervenants sur la scène de la salle Pleyel. Définie par Goffman comme «l'appareillage symbolique, utilisé

¹⁹ GOFFMAN Erving, La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Les Éditions de minuit, 1973, p. 23.

habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation²⁰ », la façade intègre de ce fait un ensemble important de facteurs.

En premier lieu, le « décor », fixe, stable et constant, au sein duquel la représentation peut se tenir, et s'achever dès lors qu'on le quitte. La scène des César est ainsi décorée dans une continuité, qui rappelle les éditions précédentes : une scène, un double micro où se tiennent les annonces et les discours, une version agrandie de la statuette projetée sur un écran en arrière scène – écran qui ponctue la cérémonie de cartons annonçant les différentes catégories et sur lequel sont projetés de courts extraits de l'ensemble des films nominés – le tout dans des dominantes chromatiques de noir et d'or.

Une fois l'individu inscrit dans ce décor d'ensemble, il s'agit d'examiner de plus près ce qui relève de sa « façade personnelle », soit les éléments qui suivent l'acteur partout ou il va – taille, physionomie, vêtements, sexe, caractéristiques raciales, attitude, façon de parler, mimiques, etc. – dont certains restent immuables tandis que d'autres sont plus mobiles. D'une manière générale, il est intéressant d'observer « l'apparence » ainsi que la « manière » des différents intervenants sur la scène des César pour jauger le respect ou non de la tradition qui régit leur déroulé. Ce sont là deux sous-catégories de la « façade personnelle », telle que définie par Goffman : l'apparence correspond aux « stimuli dont la fonction à un moment donné est de nous révéler le statut social de l'acteur²¹ », la manière aux « stimuli dont la fonction est de nous indiquer le rôle que l'acteur compte jouer dans la situation présente²² ». Prenons l'exemple concret des vêtements de la maitresse de cérémonie Florence Foresti. Du coté de l'apparence, ses diverses tenues envoient aux spectateurs des signaux très clairs, et la placent d'emblée dans une posture d'exception. À son avantage, Florence Foresti s'inscrit dans les codes d'un événement formel, où tenue de soirée et escarpins sont de rigueur. Étant la seule personnalité à revenir régulièrement occuper le plateau pour prendre la parole en sa qualité de maitresse de cérémonie, elle endosse quatre tenues différentes au cours des trois heures trente que durent les César : d'abord un smoking noir, puis une robe courte dorée, dont le jeu de nœuds et de torsion du tissu est supposé rappeler un César porté à même la peau, avant d'arborer une robe fourreau argentée et fendue jusque mi-cuisse, et d'achever sur un bustier

 ²⁰ Ibid. p. 29.
 21 GOFFMAN Erving, La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Les Éditions de minuit, 1973, p. 31.

bleu nuit dont la jupe descend en corolle. Ce seul exemple du vêtement rappelle à la fois son statut de maitresse d'une cérémonie qui se veut élégante et opulente, ainsi que sa condition de « personnalité » femme, placée sous le feu des projecteurs au milieu des actrices et des acteurs qui font le cinéma français. Elle est tenue, de ce fait, d'évoquer un certain glamour, une certaine idée de la séduction. Pour autant, sa manière de se comporter, sa gestuelle, entrent quelque peu en contradiction avec ces tenues : soulignant l'inconfort que lui font subir ces robes du soir, elle n'a de cesse dans son discours que d'appuyer sur la coupe des vêtements qu'elle arbore, sur leur chic, ou ce qu'ils lui inspirent. Un seul exemple : lorsqu'elle revient sur scène vêtue comme une statuette des César, elle se dandine avec exagération, mimant une difficulté à marcher normalement du fait de la coupe de la robe, avant d'interpeller Vincent Cassel, présent dans la salle : « T'as vu Vincent, je me suis habillée en César ce soir, comme ça tu repartiras pas les mains vides si jamais...²³ ». Ici la manière entre en contradiction avec *l'apparence*, et indique aux spectateurs que Foresti, tout en respectant le protocole implicite qu'impose le rôle de maitresse de cérémonie – être vêtue pour la circonstance -, compte remplir ce rôle avec décontraction. Si cet écart entre apparence et manière peut sembler une contradiction – Goffman rappelle lui-même que ce peut être le cas lorsqu'un « acteur, qui paraît être d'une condition supérieure à celle de son public, se comporte, contre toute attente, d'une manière simple, familière ou timide $(...)^{24}$ » – elle ne pose pour autant pas tellement problème ici. Jouer sur ce décalage entre sophistication dans la mise et relâchement dans le maintien permet à Foresti d'instiller un travestissement, une distance entre la tradition et sa vision personnelle de son rôle; en somme de rappeler l'humoriste qu'elle est, et d'affirmer sa personnalité dans une cérémonie réglée au millimètre et dont la tenue chaque année ne fait qu'accentuer la conventionalité. Ce décalage humoristique n'estil pas devenu lui-même une convention, une « façade » au fil des ans, depuis que la retransmission de la cérémonie est passée entre les mains de Canal+? Attirer un public plus large et plus jeune, ne pas se montrer ennuyeux; tels semblent être les

²² *Idem*.

²³ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 1h15min.

²⁴ GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi*, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Les Éditions de minuit, 1973, p. 32.

credo qui régissent aussi la mise en scène de la soirée. À la maitresse de cérémonie de faire en sorte que celle-ci ne soit pas complètement une redite.

La « façade », en réglant les décors, les costumes, et la manière de se présenter sur la scène est donc maintenue en apparence par les différents intervenants et par l'institution et devient une véritable « représentation collective et un fait objectif²⁵ ». L'institution maintient l'idée d'une filiation, d'abord avec les cérémonies antérieures, mais aussi avec les professionnels qui ont fait l'histoire du cinéma d'hier, en orchestrant des récurrences et des passages obligés dans la structure même de la cérémonie. Ainsi les mêmes catégories de remise de prix sont maintenues chaque année, avec des possibilités d'évolution – en 2018 est introduit le César du public, qui nomine les films ayant fait le nombre le plus important d'entrées en salle. Ces vingtet-une statuettes, toujours remises dans le même ordre, scandent la cérémonie, et créent des repères pour le spectateur, qui sait à quoi s'attendre. De la même manière, un moment de commémoration des figures du cinéma décédées durant l'année écoulée est réservé chaque année au cours de la cérémonie. La quarante-cinquième édition ne fait pas exception, et consacre une séquence où défilent les noms et les photos des réalisateurs, réalisatrices, acteurs et actrices et techniciens de tout bord, tandis qu'un hommage spécial est fait à la réalisatrice Agnès Varda, décédée le 29 mars 2019. Notons au passage que le choix de cet hommage spécial est symbolique et montre la subtile alliance de tradition – par le fait même que cet hommage ait lieu – et de volonté affichée de renouveau, en célébrant les femmes, trop peu nombreuses à accéder à la réalisation ; Agnès Varda fut une pionnière en France en étant l'une des premières femmes reconnues passant derrière la caméra. C'est la présidente de la cérémonie Sandrine Kimberlain qui introduit ces moments de commémorations, plus solennels ; là où Foresti peut se permettre d'apparents décalages qui sont en réalité partie intégrante de sa fonction, la présidente d'honneur, elle, a pour charge de vraiment performer la continuité formelle de la cérémonie, en s'assurant que celle-ci se déroule sans heurt, et selon le contrat tacite passé avec les spectateurs.

À cet égard, son discours d'ouverture de la cérémonie semble remplir assez habilement les trois conditions d'une cérémonie réussie selon Dayan et Katz, que nous évoquions dans l'introduction de ce mémoire. Il respecte la syntactique puisqu'il

²⁵ *Ibid*. p. 33.

fait vivre au téléspectateur ce moment en direct, avec solennité, et que Sandrine Kimberlain se conforme à son rôle lorsqu'elle entre en musique sur le plateau de la salle Pleyel. Soulignons en passant, même si cela peut paraître anecdotique, qu'elle conserve sa robe lamée noire tout au long de la cérémonie : manière appuyée de souligner la permanence face au ludique et à la possibilité de digresser de Foresti ? Perpétuant une tradition, la présidente ne va pourtant cesser d'évoquer dans son discours la nécessité des changements à venir, allant même jusqu'à parler de « révolution ». Loin d'être incompatible avec l'idée d'un protocole et d'une marche à suivre qu'il faudrait respecter, c'est, sur le plan sémantique, parfaitement logique de procéder de la sorte. Ce renouveau fait en effet partie du contrat avec les spectateurs, et la cérémonie se doit d'être le lieu et le moment ou s'annoncent des lendemains différents, et surtout, meilleurs²⁶. Prenons pour exemple et dans cette perspective quelques passages significatifs du discours d'ouverture de Sandrine Kimberlain :

Trêve de plaisanteries, je suis extrêmement heureuse d'être la présidente de cette très particulière $45^{\text{ème}}$ cérémonie des César, la dernière d'une époque et la première du début d'une autre. Cette année a été comme vous le savez très légère, calme, sereine. Je ne me sens absolument pas légitime pour dresser la liste de ce qui pourrait changer les choses, mais je souligne que cette année est celle de la parole libérée, de ces voix courageuses qui se sont élevées, et qui feront que nos enfants j'espère ne subiront plus jamais l'intolérable²⁷.

Ou encore:

J'aime comme vous tous passionnément, profondément le cinéma ; cette passion nous lie au plus intime de chacun d'entre nous. L'art, le cinéma a toujours été le meilleur porte parole de mouvements, de changements, parfois même de révolution. Regardez en 68, le festival de Cannes a fait office de levier pour faire changer les choses. Je pense très fort à Jean-Luc Godard, à François Truffaut, à Claude Lelouch, et à Maurice Pialat. Et je pense encore plus fort je dois dire, à mon ami Daniel Toscan du Plantier, et à mon amie Agnès Varda²⁸

L'on note ici la présence marquante d'un champ lexical lié au changement et au renouveau : la volonté de « changer les choses », la « parole libérée », faisant référence au mouvement MeToo; l'alliance du futur et de la négation « ne subiront plus jamais », ici renforcée par l'adverbe de temps, qui marque la nécessité de mettre

²⁶ « Représenter un tournant, un pas décisif, le dépassement de quelque ancienne façon de faire ou de penser, le passage à une nouvelle ère », DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 14.

Universitaires de France, 1996, p. 14.

27 Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 23, 24 min.

fin à une période; enfin la gradation qui évoque les « mouvements », puis les « changements » pour s'achever sur les « révolutions » passées et celles dont on souhaite qu'elles adviennent. La référence aux événements de 1968 n'est pas anodine; certains réalisateurs, notamment de la Nouvelle Vague, demandent le retrait de leur film de la compétition du festival de Cannes. Parmi eux, Jean Luc Godard, Claude Berri ou encore François Truffaut, vont même jusqu'à empêcher le Festival de se tenir. Ces contestations font suite aux mouvements étudiants de mai 1968, mais aussi à l'éviction, un mois plus tôt, d'Henri Langlois de la direction administrative de la Cinémathèque française²⁹, dont il était, avec Jean Mitry et Georges Franju, l'un des éminents fondateurs. L'énumération des noms de cinéaste par Sandrine Kimberlain n'est pas bénigne : en même temps qu'elle lui permet de leur rendre hommage, pour leur action en mai 68, et également pour leurs œuvres, elle place de fait la cérémonie naissante dans la lignée de ces grandes figures, tant sur le plan artistique que politique. Elle crée une unité dans la grande famille du cinéma, dont les représentants actuels porteraient le flambeau confié par leurs ainés. Cette représentation d'une famille unie et soudée, sur un pied d'égalité et sans différends, est littéralement performée par Sandrine Kimberlain à la fin de son discours :

Nous sommes si privilégiés de pouvoir faire du cinéma, ces équipes solidaires qui se forment autour d'un cinéaste, d'un regard, tendus tous comme ça vers un même but de raconter une histoire pour faire rêver, ou peut-être même parfois pour changer un peu le monde (...) le pays du cinéma est unique au monde et c'est mon pays préféré. Profitons de cette soirée qui nous unit pour fêter le cinéma. Godard l'a dit, « je ne veux parler que de cinéma. Pourquoi parler d'autre chose? » Avec le cinéma on dit tout, on arrive à tout. Je déclare, avec fierté et émotion – la voix trahit tout (alors qu'on entend qu'elle est émue) – ouverte la quarante-cinquième cérémonie des César, et musique³⁰!

C'est le pronom personnel « nous » qui performe ici cette famille unie et soudée, alors même qu'il est renforcé par l'apposition « ces équipes solidaires ». Aucune ombre au tableau du cinéma français, qui semble travailler main dans la main de ses congénères et au diapason de son époque. La citation de Godard, l'impératif enjoignant l'assistance à « profiter de cette soirée », et la déclaration solennelle

²⁸ Ibid. 24min30, 25min15.

 ^{29 «} Les traces de l'affaire Langlois dans les fonds d'archive de la Cinémathèque », Marion Langlois,
 16 mai 2018, site de la Cinémathèque Française, https://www.cinematheque.fr/article/1231.html
 30 Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 26min50, 28min17.

d'ouverture à la fin de son discours ; tout concourt à se montrer rassembleur et ouvert aux changements à venir.

Cette phrase d'usage finale est performative elle aussi ; de la même manière que le maire unit les mariés par les mots, Sandrine Kimberlain, en la prononçant, marque le réel début de la cérémonie. Cette phrase crée une communauté éphémère des publics qui en sont les témoins, dans la mesure où sa retransmission se fait en direct ; celle des spectateurs de la cérémonie et des spectateurs de cinéma, unis devant le spectacle des professionnels du cinéma, eux-mêmes performés en communauté. Ainsi la cérémonie respecte la pragmatique, troisième condition évoquée par Dayan et Katz, en « cré(ant) la communauté même à laquelle elle s'adresse³¹ ». Cette création d'une seule et même communauté, alors qu'il existe en réalité au moins deux publics distincts - celui de la salle, celui devant son écran de télévision, éclaté en une multitude de groupe - se fonde certes sur cette performativité (donc sur le plan sémantique du discours de Sandrine Kimberlain), sur le direct, mais aussi sur des opérations filmiques que seule la télévision est en mesure de réaliser. Ainsi des plans de coupes du public dans la salle disséminés lors du discours d'ouverture, qui créent à eux seuls du sens. Non seulement ils font exister ce public aux yeux des téléspectateurs - donc de ceux qui ne sont pas dans la salle et qui de ce fait s'y joignent – mais en plus ils apportent aux téléspectateurs une expérience qu'eux seuls peuvent vivre, car le spectateur dans la salle ne peut à la fois voir le visage de Sandrine Kimberlain déclamant et les réactions d'une des personnes présentes dans l'assistance alors qu'elle parle. Sur ce point, l'exemple de l'énumération des cinéastes à qui la présidente d'honneur rend hommage lors de son discours d'ouverture semble une illustration du pouvoir supplémentaire de la télévision sur l'expérience vécue dans la salle. Lorsqu'elle mentionne précisément François Truffaut, parmi les noms de Pialat, Godard ou Lelouch, les caméras filment en gros plans les visages de Jean-Pierre Léaud, qui reste étroitement associé dans la mémoire collective au personnage d'Antoine Doinel, qu'il incarnat pour Truffaut à quatre reprise³², et de Fanny Ardant,

³¹ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct, traduit

de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 17.

32 Il fut découvert et choisi à l'adolescence pour incarner le jeune Antoine dans Les Quatre Cents coups (1959) premier long métrage de François Truffaut, qui écrira trois autres films pour suivre l'évolution de son personnage Antoine Doinel à trois âges différents de la vie; les émois d'un jeune homme face à Delphine Seyrig dans *Baisers Volés* (1968), puis le mariage et la vie à deux dans *Domicile conjugal* (1970), avant d'aborder enfin la séparation et la quarantaine avec L'Amour en fuite (1979). Jean-Pierre Léaud fut aussi l'un des personnages principaux de *La Nuit américaine* (1974), film mise en abyme et hommage du cinéma en train de se faire.

révélée au cinéma dans *La Femme d'à coté*, auprès de Gérard Depardieu, puis en héroïne de faux polar dans *Vivement Dimanche*³³. Ce sont tous ces liens que les caméras et le montage établissent en captant l'émotion de Léaud et de Fanny Ardant, qui fut l'ultime muse de Truffaut à la scène comme à la ville, tous ces liens que les téléspectateurs les plus avertis sauront interpréter à la seule vue de ces deux visages, et qui ne sont pas sans créer un sentiment accru d'appartenance à la grande communauté des spectateurs de cinéma, voire de celle des cinéphiles. Étant inapte à faire vivre au téléspectateur l'expérience des César « comme s'il y était », la télévision mise entièrement sur le fait de « n'y être pas³⁴ », et offre donc une expérience unique et différente de celle des spectateurs dans la salle, qui sont dans l'impossibilité de voir aussi précisément et avec un tel à-propos leurs congénères au même moment.

Ces remarques sur la pragmatique du discours d'ouverture de la quarantecinquième cérémonie des César nous amènent immanquablement à faire du média télévisuel le centre de nos considérations. Après avoir montré comment certains éléments concourraient à maintenir la « façade » cérémoniale sur la scène elle-même et au sein de la salle Pleyel, il faut nous attarder sur la manière dont la télévision maintient elle aussi cette façade pour son public, par la création d'une routine. Ainsi du générique, qui encadre la cérémonie, en annonçant le début et la fin du programme télévisuel. Le terme de « quarante-cinquième cérémonie des César » y apparaît clairement, sur un fond noir et pailleté d'or, qui n'est pas sans rappeler le décor de la salle. La représentation d'une statuette des César pendant l'intégralité du générique rappelle quant à elle à la fois le thème de la soirée mais aussi le « décor » réel de la cérémonie – nous avons déjà noté la présence sur un écran en arrière scène de ladite statuette, qui jouxte les titres des différentes catégories, écrits dans la même typographie que le générique. En bref, ce dernier semble revêtir une fonction informative autant que représentative, en créant une continuité entre les codes du décor réel de la salle Pleyel et ceux propres à la retransmission télévisée.

³³ Réalisés en 1981 et 1983, *La Femme d'à coté* et *Vivement Dimanche* sont écrits pour Fanny Ardant, dont l'intensité dramatique et le potentiel comique sont révélés respectivement dans l'un puis l'autre des deux derniers films de Truffaut.

³⁴ C'est ce que notent Dayan et Katz in DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, chap. 4, « transposer l'événement, la performance de la télévision », p. 100–103.

Pourtant, si la télévision est « loyale » à l'événement lorsqu'elle le retransmet, elle ne lui est pas « fidèle³⁵ », car elle altère la cérémonie réelle par sa retransmission ; en voulant la rendre lisible et ajouter une expérience supplémentaire pour les téléspectateurs – selon le processus de plans de coupe sur le public que nous avons déjà décrit, par exemple –, elle obéit à un langage qui lui est propre. Filmer ainsi le public de la salle revient à « souligner la nature communautaire de l'expérience, l'unanimité de l'adhésion aux valeurs et aux symboles célébrés³⁶ », en somme à assurer une sorte de loyauté générique en identifiant l'événement comme cérémoniel. La télévision justifie le message singulier de l'événement en assurant sa lisibilité par les publics ; par ses mouvements de caméra, ses allées et venues entre la scène et la salle, la somme de détails qu'elle glane dans ce qui semble le hasard de ses déplacements - mais qui sont en réalité loin d'être inopinés - elle devient « l'équivalent d'un chœur qui soulignerait à la surface de l'événement les messages qui s'énoncent en son sein³⁷ ». Elle dramatise d'autant plus l'événement que celui-ci, devenu substance filmique, est mis en récit, et que le moindre de ses éléments – du plus anecdotique au plus important – est réagencé par la télévision : leur juxtaposition dans l'écran n'a plus rien à voir avec ce que l'œil humain est en capacité de percevoir d'ordinaire. Une fois réorganisés par la télévision, ces éléments disparates acquièrent un sens, racontent une histoire, constituent un récit. Georges Balandier, dans le cinquième chapitre de son ouvrage Le Pouvoir sur scènes, entame une réflexion sur la puissance suggestive des images et des médias télévisuels, devenus selon lui les seuls relais et les seules possibilités de l'expression d'une expérience collective, du fait de la prégnance de la communication dans toutes les sphères du pouvoir et de la société. Il établit plus précisément que la capacité de transmettre un même événement en direct et en plusieurs lieux, par l'image et le son a fait naitre la nécessité d'une grammaire filmique de ces événements, qu'il nomme « rhétorique de la transmission »:

Elle impose sa propre logique dans la dramatisation, dans le choix de ce qui est donné à voir en jouant sur tous les plans de la scène et sur la présentation des personnages centraux; elle fait intervenir des éléments accessoires, spectaculaires, propices à

³⁵ Ces deux termes sont employés par DAYAN Daniel, KATZ Elihu, in *La Télévision cérémonielle*, anthropologie et histoire en direct, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, chap. 3 « négocier l'événement ».
³⁶ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle*, anthropologie et histoire en direct, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 81.
³⁷ Ibid. p. 88.

l'adhésion émotionnelle – des couleurs, des lumières, du divertissement; elle introduit dans l'image les observateurs sur place, les acteurs secondaires, et les allie ainsi à la multitude téléspectatrice³⁸.

L'on voit bien ici à quel point la télévision constitue un efficace outil de rassemblement, par le fait de placer l'ensemble des acteurs sur le même plan, dans la succession des images. Plus notable encore, « l'adhésion émotionnelle », qui semble la clef de voute de ce sentiment de communauté, est exacerbée par le recadrage télévisuel, dont le principal effet est d'accompagner « le récit des gestes officiels d'une sorte de chronique affective de l'événement³⁹ ».

Cette « rhétorique de la transmission » accroit considérablement spectacularisation et la mise en récit de l'événement lui-même, de même que l'alliance de la mise en image du caractère officiel de la cérémonie et de celle des émotions et du pathos. Tout tend à rendre le suspense encore plus important quant aux vainqueurs et aux vaincus dans les différentes catégories. Le glissement du solennel et du symbolique vers le particulier et l'anecdotique instille un flottement dans le scénario même de la cérémonie, dont Dayan et Katz considèrent qu'il en existe trois principaux : la conquête, la confrontation, le couronnement⁴⁰. S'agissant des César, la cérémonie est d'ores et déjà placée sous le signe de deux de ces scénarios, avant même que la télévision n'intervienne, dans la mesure où elle récompense certains des nominés, qui sont mis en lumière, après avoir placé l'ensemble des nominés en concurrence. Une phrase de Dayan et Katz évoquant les Oscars peut tout à fait s'appliquer à l'équivalent français, tant les deux cérémonies procèdent du même principe : « les Oscars, en couronnant leurs lauréats, ne font que sanctionner le résultat d'une confrontation⁴¹ ». C'est néanmoins aussi, et peut-être surtout, le couronnement du cinéma français dans son ensemble, et par extension la célébration de chacun de ses membres, alors mis en lumière. Le couronnement implique une continuité traditionnelle, et un regard vers le passé, que nous avons pu constater dans le discours d'ouverture de la cérémonie. La confrontation semble n'être parfois qu'un prétexte à la célébration du cinéma, plus importante. Pourtant, le

³⁸ BALANDIER Georges, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Éditions Fayard, 2006, chap. 5 « Le Grand angle »,

⁴⁹ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 98.

⁴⁰ *Ibid.* chap. 2, « trois grands scénarios : conquête, confrontation, couronnement ».

⁴¹ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 36.

modèle de conquête n'est pas à écarter totalement dans l'analyse de la cérémonie, car le charisme, le regard vers l'avenir, la rupture et la discontinuité, ne sont pas absents de la cérémonie⁴². Ce modèle de conquête se trouve davantage incarné de manière individuelle par des vedettes au moment de leur discours ; lors de ces interventions, le modèle global de couronnement, avec son rituel et ses scansions, peut céder la place à des considérations plus personnelles, seul moyen pour qui les tient de se démarquer et, de ce fait, d'exister en tant qu'individu au sein du cadre formel de la cérémonie.

2. LE BAL DES « PEOPLE » : LES PERSONNALITES FONT LEUR **CINEMA**

Les intervenants et les prises de paroles qui se succèdent sur la scène des César sont placés dans une situation qui n'a rien de banal, ni de quotidien. La scène de la salle Pleyel devient l'écrin d'une certaine étrangeté, qui décuple le phénomène de représentation. Dans le cadre de la vie ordinaire, si l'ensemble des regards convergent vers la même personne alors que celle-ci se trouve dans une pièce, il est probable que ladite personne en éprouve une gêne. Dans le cas des personnalités présentes sur la scène des César, cela paraît naturel à l'ensemble des participants et des spectateurs alors que les caméras et les projecteurs sont braqués vers une seule et même personne, ou un groupe restreint d'entre elles. C'est donc que le cadre initial a été modifié, et qu'il se trouve régi par le mode des représentations et des cérémonies. Les personnalités apparaissent alors de manière organisée et savamment calculé. Au sein de ce mode, le public ne s'attend pas seulement à « voir » les personnalités, mais à les « voir apparaître⁴³ »; on peut raisonnablement supposer que l'acuité de son regard sur la vedette n'en sera que plus importante, et qu'il sera particulièrement sensible tant à la manière dont celle-ci est vêtue, dont elle se tient, qu'aux mots qu'elle choisit d'adresser à l'assemblée. C'est la raison pour laquelle, avant d'en venir plus spécifiquement à l'étude des cas typiques de conquête se présentant sous la forme de discours individuels au sein de la cérémonie, il semble nécessaire de voir que si cette conquête est plus percutante, c'est d'une part parce que les César organisent une mise

 ⁴² Se référer à l'annexe 1 pour le tableau de ces trois grands modèles, voir p. 94.
 ⁴³ HEINICH Nathalie, *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », 2012, p. 424.

en scène du monde du cinéma, et d'autre part parce que le charisme qui émane des individus qui prennent la parole tient pour beaucoup à leur visibilité.

La visibilité telle que l'entend Nathalie Heinich est un concept proche de la célébrité ou de la notoriété, à ceci près qu'elle prend en compte l'ensemble des moyens techniques permettant la reproductibilité de l'image à très grande échelle. La célébrité, qui autrefois était une qualité attribuée à quelqu'un, est devenue aujourd'hui la qualification même de ce quelqu'un en tant que sujet. La visibilité se fonde sur une reconnaissance, d'abord « cognitive » – il s'agit alors de mettre un nom sur un visage, et donc par extension d'être en mesure de visualiser ce visage – avant que cette reconnaissance ne prenne un tour plus social, se rapprochant ainsi de la déférence, voire de la gratitude. Notons que cette reconnaissance est par nature dissymétrique, puisque la personne visible est reconnue par davantage de personnes qu'elle n'est en mesure, elle, de les reconnaître. C'est ce que Heinich nomme le « capital de visibilité », qui permet de séparer les publics des personnalités. Le capital de visibilité s'auto-entretient, en ce sens que sa mobilisation suscite immanquablement son accroissement (contrairement au capital économique par exemple): « si l'on se fait connaître, c'est que l'on est connu, et l'on sera d'autant plus connu qu'on se sera fait connaître en tant qu'on est connu⁴⁴ ». Selon Nathalie Heinich, les gens visibles constituent dès lors une catégorie sociale et une nouvelle élite à part entière, qu'il est difficile de catégoriser tant les profils et les univers sont différents; le train de vie des gens visibles n'a rien à voir avec celui du commun des mortels - chauffeur, vêtements haute couture, etc. - mais ce mode de vie est loin d'être assuré de facto pour l'ensemble de leur existence, car la rotation des entrants et des sortants de cette nouvelle catégorie est extrêmement rapide. Le prestige de ces vedettes tient pour beaucoup à la « domination charismatique⁴⁵ », dont ils tirent ensuite des privilèges économiques, interactionnels et parfois juridiques, mais ces privilèges ne sont que la conséquence de ce charisme initial, pur produit de la visibilité. Il est important, enfin, de souligner que ce capital de visibilité est soumis à bien des aléas ; il varie donc considérablement selon les époques – ses degrés peuvent

⁴⁴ HEINICH Nathalie, De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique, Paris, Éditions

Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », 2012, p. 49.

45 C'est ce que Heinich décrit dans le quatrième chapitre de son ouvrage, en s'appuyant sur le concept de Max Weber, et en décrivant les mécanismes qui entretiennent ces privilèges, *ibid*. chap. 4, « une nouvelle élite ».

non seulement ne plus être les mêmes, mais sa nature peut subir de radicales transformations – et selon les professions⁴⁶.

Envisageons d'abord le cas particulier des acteurs et des actrices, dont la visibilité est la plus importante. Leur performance sur la scène des César obéit à des stéréotypes soigneusement entretenus; en acceptant la récompense éventuelle et leur mise en visibilité, ils participent au maintien du modèle de couronnement de la cérémonie. De la même manière que la « façade » cérémoniale semble préservée dans son ensemble, les acteurs et les actrices disposent d'un rôle type dans lequel ils ont tout intérêt à se fondre pour assurer leur représentation. S'agissant de leur cas spécifique, précisons que leur visibilité est à la fois une valeur ajoutée à leur talent (avec des différences de degrés selon les profils et les carrières) mais aussi une valeur endogène, puisqu'elle est directement liée à leur profession. La condition pour qu'un acteur puisse exercer son métier est en effet d'imprimer son visage sur une pellicule, visage qui sera projeté et dupliqué dans les salles de cinéma; le médium même par lequel se déploie son art et son talent constitue donc à lui seul, et en dehors de ce talent, un facteur de visibilité.

Pour mieux appréhender ces phénomènes de célébrité et de visibilité s'appliquant aux acteurs, il convient de faire un bref détour par ce qui fut l'âge d'or iconique des vedettes de cinéma, des années 1930 à 1960. Edgar Morin, dans son analyse *Les Stars*, qui désormais fait date, évoque le cas particulier des « olympiens », et place les stars créées par le *star system* hollywoodien sur le même plan que des « dieux et déesses⁴⁷ ». Il décrit l'extrême efficacité de la formule, née dans les années 30, qui consiste à faire des stars des objets de culte, d'admiration, ainsi qu'un révélateur puissant des aspirations de l'époque, en les rendant suffisamment subversives pour conserver une aura, mais suffisamment bonnes dans leurs rôles pour rester humaines. C'est l'avènement par le biais du cinéma d'un imaginaire et d'une psychologie bourgeoise, rendue accessible au public populaire : cet « embourgeoisement de

⁴⁶Dans sa troisième partie, Nathalie Heinich s'attache à dresser un inventaire et une catégorisation de la visibilité dans tous les milieux où elle est particulièrement prégnante; elle se fonde pour cela sur la distinction essentielle entre valeur ajoutée et valeur endogène de ce phénomène selon les milieux, in HEINICH Nathalie, *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », 2012, partie 3, « Distribution du capital de visibilité ».

⁴⁷ C'est le titre du deuvième chapitre de l'auvrage. Monte Edger, Les Scree Paris Édition de l'auvrage.

⁴⁷ C'est le titre du deuxième chapitre de l'ouvrage, MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, chap. 2, « Dieux et déesses », pp. 36-64.

l'imaginaire cinématographique⁴⁸ » rend les scénarios de plus en plus réalistes, et aux rebondissements fantastiques ou oniriques des grands péplums ou des films d'aventure des débuts du cinéma succèdent des intrigues moins flamboyantes, dont les ressorts reposent sur la psychologie des personnages. La star devient donc plus accessible et plus compréhensible à ses publics. Elle est certes moins hiératique et marmoréenne, mais se rapproche de l'humanité, tout en conservant son aura. Devenue des icônes à travers leurs films, mais aussi à travers la chronique de leur vie, les stars sont ainsi constituées en une seule et même entité : la porosité entre leur vie sur pellicule et leur vie personnelle est immense et le jeu de vase communiquant qui s'établit entre l'une et l'autre sans cesse renouvelé. Morin nomme « dialectique stellaire⁴⁹ » cette confusion entre la vie et les films, l'écran, la scène et le réel. Ce « voir apparaître » trouve donc particulièrement sa place dans les festivals et cérémonies officielles, où la star peut jouer son propre rôle. Morin prend d'ailleurs l'exemple du festival de Cannes, qui a pour objectif de célébrer les films, mais surtout les stars, en opérant une synthèse de la vie réelle et de la vie de cinéma :

Le vrai problème est celui de la confrontation du mythe et de la réalité, des apparences et de l'essence. Le festival, par son cérémonial et sa mise en scène prodigieuse, tend à prouver à l'univers que les stars sont fidèles à leur image (...) Tout contribue à donner l'image d'une vie élyséenne. Donner l'image est le terme exact, car il s'agit de poser, non tant pour le public de Cannes que pour l'univers entier par le truchement de la photographie, de la télévision et des actualités⁵⁰.

La scène de la cérémonie des César contribue elle aussi, toute proportion gardée, à « donner l'image », et à permettre la retransmission de celle-ci par les caméras, sur les écrans de chacun. Cette image est évidemment moins forte que lors du festival de Cannes, déjà parce que la cérémonie ne se tient que lors d'une soirée et pas durant une dizaine de jours – de fait elle est moins propice à ce jeu entre la scène et la vie extérieure de Cannes (les terrasses, les palaces, les fêtes), dont l'ensemble produit également un spectacle permanent – mais aussi parce que les personnalités qui se tiennent salle Pleyel sont très peu à pouvoir prétendre au rang de stars – c'est l'un des objectifs assumés de la cérémonie que de rendre visible l'ensemble d'une profession, incluant donc des travailleurs de l'ombre. Tout comme la façade cérémoniale que la soirée s'efforce de maintenir dans sa structure, les actrices et les acteurs qui montent

⁴⁸*Ibid.* p. 22. ⁴⁹ *Ibid.* p. 54. ⁵⁰ *Ibid.* p. 57-58.

sur scène sont tenus en un sens d'honorer leur statut et le rôle que l'on attend d'eux, hérité de cette mythologie résiduelle du *star system* et des glorieuses années hollywoodiennes. De fait, les actrices et acteurs présents à la cérémonie des César attendent certes d'être couronnés par la distinction des statuettes – en sortant vainqueur de la confrontation qu'implique la cérémonie – mais surtout par le vaste public qui les regarde, et qui, du fait de ce simple regard, contribue à les fêter, à perpétuer ou accroître leur visibilité. Ils doivent donc se présenter au mieux sur la scène, afin de jouer le rôle que le public attend implicitement d'eux – la reconnaissance, l'émotion, voire le *fairplay* en cas de défaite – et surtout d'incarner un certain *glamour*, dans la lignée des stars passées, dont les persistances rétiniennes continuent de créer cette attente particulière chez le public. Le glamour hollywoodien passait par des stratagèmes et des artifices destinés à rendre la star reconnaissable entre toutes, et à assurer la permanence de son mythe et de sa personnalité par le biais de son visage inchangé et magnifié par les fards. À propos du maquillage, Morin écrit :

En fait la beauté archétypique de la star retrouve le hiératisme sacré du masque ; mais ce masque est devenu parfaitement adhérent, il s'est identifié au visage, confondu avec lui (...) La beauté naturelle de l'actrice et la beauté artificielle du maquillage se conjuguent en une synthèse unique. La beauté maquillée de la star impose une personnalité unificatrice à sa vie et à ses rôles (...) elle doit, en permanence, être identique à elle-même dans sa perfection rayonnante⁵¹.

Que ce soit sur la scène ou dans ses films, l'actrice a donc intérêt à toujours paraître à la fois la même et multiple, son visage dupliqué et reproduit, agrandi ou déformé par les caméras, comme seul passeport de sa crédibilité et de son aura. Sans le lyrisme et l'admiration prégnante de Morin, Nathalie Heinich détaille d'ailleurs avec précision, au sein d'un des chapitres de son ouvrage, l'ensemble de ce qu'implique la « gestion de ce capital de visibilité⁵² ». Loin de posséder une aura innée ou naturelle, être une actrice en représentation à la ville comme à la scène suppose d'être secondée d'un véritable artisanat et d'une industrie de la visibilité, comprenant coiffeurs, maquilleurs, stylistes, parfois chirurgiens, dont le seul but est de fabriquer une image stable, identifiable et durable. Le visage étant le principal outil de travail de l'actrice,

⁵¹ MORIN Edgar, Les Stars, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 43.

⁵² HEINICH Nathalie, *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », 2012, partie IV, « gestion du capital de visibilité ».

de même que ce qui fonde sa particularité – et qui justifie, ce faisant, que l'on fasse appel à elle plutôt qu'à une autre – il semble essentiel d'en préserver les traits et l'allure, afin que cette visibilité acquise ne s'amenuise pas sous l'effet d'un changement trop important.

Prenons l'exemple de Fanny Ardant, nominée avec Josiane Balasko, Laure Calamy, Sara Forestier et Hélène Vincent dans la catégorie des meilleures actrices dans un second rôle. Lorsque sa victoire est annoncée, un commentateur en voix off affirme que « Nicolas Bedos a écrit ce rôle pour elle, qui avait déjà remporté le César de la meilleure actrice pour *Pédale Douce*; c'était en 1997⁵³ », tandis que la caméra filme Fanny Ardant se levant de son siège pour aller sur la scène, en opérant un léger ralenti sur le sourire et la joie qui illuminent le visage de l'actrice. Chemisier blanc qui capte la lumière, jupe corolle ceinturée haut à la taille, les yeux soulignés par les fards, Fanny Ardant lance un « Bonsoir » sous les applaudissements de la salle; la voilà en scène, sous les projecteurs, devant se montrer honorée de cet hommage qui lui est fait, mais devant aussi jouer Fanny Ardant, placer avant tout l'actrice devant la femme. Son discours, bref, constitue un savant dosage de modestie et de sobriété, accueillant ce prix sans surprise ni émotion surjouée :

(...) Au fond, moi, je pense toujours à une récompense comme... une glace... un gelato... Quand, un jour de grande chaleur, c'est très agréable, mais c'est éphémère. C'est comme le bonheur... ou la joie, ou le plaisir, ou le pouvoir. Ou la gloire. Mais, ce soir avec ce César, je me souviendrais du plaisir et du bonheur que j'ai eu sur La Belle époque, grâce à Nicolas, à Daniel, à Denis, à Mickael, et à tous ceux qui étaient là tous les jours. Alors, merci⁵⁴!

Mentionner l'éphémère de la récompense, mais surtout faire allusion à ses partenaires de jeu et aux techniciens qui ont accompagné le film est une manière de faire rejaillir la visibilité dont l'actrice jouit – de manière générale, du fait de sa notoriété, et plus littéralement au moment où elle reçoit ce prix, puisque c'est elle qui est sur scène – sur ses congénères qui n'ont pas été récompensés, ainsi que sur l'ensemble des professions qui permettent justement cette « gestion du capital de visibilité », et qui sans cesse travaillent pour façonner son image d'actrice. Outre l'élégance du geste – certes assez convenu au fil des cérémonies –, c'est faire ici échange de bons procédés,

⁵³ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 2h40min.

⁵⁴ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 2h41min20sec-2h42min15sec.

en attirant brièvement la lumière sur ceux qui la dirigent et qui la créent chaque jour pour d'autres qu'eux-mêmes. L'on voit bien que, dans le cas du couronnement de l'acteur – en l'occurrence ici de l'actrice – l'ensemble du dispositif cérémonial et télévisuel « précise le sens des symboles qui seront utilisés ; marque les contours de l'événement en insistant sur tout ce qui le sépare de la vie quotidienne ; procède à une mise en intrigue qui oriente les interprétations et à des commentaires qui renforcent ces interprétations⁵⁵ ». Tout concourt à mettre Fanny Ardant à l'honneur ; en amont de la cérémonie (les vêtements, le maquillage, en un sens sa carrière et sa notoriété); au moment où la cérémonie a lieu (les techniciens, le commentateur, la musique lorsqu'elle monte en scène, son propre discours), ainsi que simultanément sur les écrans (les gros plans avantageux sur son visage ému, le ralenti avant de monter sur scène). L'on perçoit mieux comment la retransmission télévisée de ce couronnement, orchestré durant la cérémonie des César, fait trait à cette croissance endogène de la visibilité que nous évoquions à travers l'étude de Nathalie Heinich⁵⁶; d'une part la duplication des visages sur l'écran de télévision augmente la notoriété de l'acteur et de l'actrice, et d'autre part la mise en scène et le cadre même de ce couronnement l'appellent et le renforcent, de même qu'ils travaillent et conditionnent la performance de l'actrice.

Cette visibilité des personnalités sur la scène des César n'est toutefois pas le seul apanage des actrices ou acteurs. Les individus qui travaillent, au sens large, à les rendre désirables profitent par capillarité de la visibilité de ces derniers au moment de leur passage sur scène, ou de leur apparition à l'écran. Ils sont de surcroit littéralement mis en visibilité lors de leur propre moment de récompense. Se conforment-ils pour autant à ce modèle de couronnement, qui suppose que la visibilité soit suffisamment importante pour pouvoir jouer le rôle de celui ou celle qui est célébré? Cette visibilité est d'une nature tout autre que celle des acteurs et des actrices, qui eux, peuvent encore profiter du statut hérité de leurs ainés, malgré la médiatisation de masse et la disparition progressive de la star. À l'heure de cette médiatisation de masse, et de la démystification progressive des « personnalités », il paraît nécessaire d'actualiser les analyses de Morin, pour envisager la visibilité dans

⁵⁶ Op. cit. p. 22.

⁵⁵ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 40.

sa complexité et ses paradoxes. Car si la scène des César accueille encore des actrices et des acteurs qui inspirent à leur mesure l'imaginaire, le mystère et la force d'attraction des stars, en perpétuant les artifices et les conventions que cela suppose, la scène de la salle Plevel se fait aussi le portevoix de personnalités issues du monde du spectacle et du divertissement, qui enfreignent le scénario de couronnement, pour lui préférer celui, plus individuel et personnel, de conquête. Profitant par capillarité de la visibilité générale qui entoure la cérémonie, nombreuses sont les figures qui sont définies comme des « personnalités », voire des « people ». Ce vocable, relativement récent, est à la fois beaucoup plus large et moins prestigieux, car il tend à loger l'ensemble des corps de métier vivant de la visibilité à la même enseigne, sans distinction de qualités, de talents, ni même de spécificités pourtant réelles. Jamil Dakhlia, dans son bref essai Mythologie de la peopolisation, définit le terme « people » comme « désign(ant) spécifiquement un individu ou une catégorie d'individus distingué(e) par sa médiatisation, ou bien, de façon métonymique, les médias axés sur la vie, privée surtout, de ces personnages célèbres⁵⁷ ». Le people, et la peopolisation, ne seraient rien d'autre qu'une maximisation de la caste des olympiens, telle que décrite par Morin, qui déjà insistait sur le rôle prépondérant de la presse dans la constitution de ces panthéons : « la presse de masse, en même temps qu'elle investit les olympiens d'un rôle mythologique, plonge dans leur vie privée pour en extraire la substance humaine qui permet l'identification⁵⁸ ». L'imaginaire démocratique, la volonté égalitaire, et l'industrialisation de la célébrité ont peu à peu privilégié le second aspect, en ôtant à la renommée son caractère mythologique. Le grand public préfère s'identifier à des gens qui, comme eux, ont une vie privée et s'affichent dans l'ordinaire et le quotidien plutôt qu'à des modèles hors du commun⁵⁹.

Étiquetés comme « people », les personnalités ont plus de mal à faire valoir la spécificité de leur art ou de la raison pour laquelle ils sont connus : dans les journaux spécialisés, les vies d'une princesse et d'une actrice, d'un mannequin ou d'une humoriste sont désormais placées sur le même plan. Sur la scène des César, si la visibilité semble offerte de la même manière à quiconque l'occupe lors de sa prise de parole, il n'en reste pas moins que les individus qui d'ordinaire travaillent dans

⁵⁷ DAKHLIA JAmil, *Mythologie de la peopolisation*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010, p. 5.

⁵⁸ MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 145.

⁵⁹ DAKHLIA JAmil, *Mythologie de la peopolisation*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010, chap. 1, « la chose avant le mot ».

l'ombre doivent exister plus fortement que les « people », dont la visibilité s'étend au delà de ce cadre et de ce moment. Il semble qu'il leur faille faire la synthèse de ce modèle de couronnement – qui régit la cérémonie lorsque la personne sur la scène est déjà visible; cela n'est alors qu'une routine, une étape supplémentaire de cette visibilité – et de ce modèle de conquête, qui fait la place plus grande au charisme, à l'individuel, au regard tourné vers l'avenir. Ainsi celui qui remporte le César du meilleur son n'est pas une personne mais une équipe, celle du film Le Chant du loup. Les cinq ingénieurs du son Nicolas Cantin, Thomas Desjonquères, Raphaël Mouterde, Olivier Coignard, Rhandy Tom remportent le César, tandis qu'après l'annonce de cette victoire, le commentateur donne en voix off quelques éléments de contexte du parcours de chacun: « Raphaël Mouterde et Rhandy Tom n'avaient jamais été nommés, Thomas Desjonquères l'avait été pour Ghostwriter, Nicolas Cantin pour Les Choristes, Un Conte de noël, Saint Laurent et Trois souvenirs de ma jeunesse. Il l'avait emporté pour Les Choristes en 2005. C'est le premier César de la soirée pour Le Chant du loup⁶⁰ ». Seuls quatre des cinq hommes sont présents et montent sur la scène. Si le commentaire, volontiers explicatif, ainsi que le ralenti et la musique qui accompagnent la levée des vainqueurs de leur fauteuil sont la reproduction du même dispositif que lorsque Fanny Ardant rafle le César de la meilleure actrice dans un second rôle, la différence se fait néanmoins sentir. Déjà parce que ce sont quatre personnes, et non pas une seule, qui se partagent la scène et la récompense, mais surtout parce qu'une fois que les quatre hommes sont sur la scène, il est difficile pour qui n'est pas connaisseur ou particulièrement averti, de savoir qui exactement prend la parole. En effet, leurs noms sont apparus en bloc sur l'écran lors du caméo de présentation des films en compétition. Ils sont rappelés par le commentateur, mais n'apparaissent pas en dessous des visages de chacun lorsque celui-ci s'exprime. Dans ces circonstances, la reconnaissance cognitive est rendue plus délicate pour les spectateurs, et la visibilité de ceux qui s'expriment est réduite à l'avenant. Malgré l'emploi des mêmes procédés télévisuels visant à ne pas faire de différence de traitement, cette différence de visibilité conditionne le discours qui est tenu sur la scène. Trois des quatre hommes prennent la parole successivement; si les deux premiers tiennent des remerciements assez classiques, entrelacés de quelques considérations sur leur profession, le dernier - en l'occurrence Nicolas Cantin - sort

⁶⁰ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février

une feuille sur laquelle il a préparé son discours, et la lit devant les micros. Après une première partie où il remercie ses proches, il fait un lien entre le métier de sa femme, qui est professeure, et des considérations plus générales sur l'éducation. La deuxième partie de son intervention est dès lors beaucoup plus politique :

Aujourd'hui une infime portion de la population détenant la quasi totalité des richesses conduit nos sociétés démocratiques à épuiser les ressources naturelles, les ressources humaines, à épuiser le vivant, à creuser les inégalités sociales, raciales et sexuelles, à infantiliser, considérer comme terroriste qui refuse le saccage de la planète; à mépriser, rendre hors la loi et parfois mutiler, qui défend notre idéal social, idéal de partage, de solidarité, de liberté et d'égalité. Alors merci à toutes celles et ceux qui militent, désobéissent, expérimentent, informent, créant ainsi les conditions de refus de cette ordonnance. Merci à celles et ceux qui inventeront les nouveaux outils démocratiques, qui seront si utiles pour écrire de nouveaux récits, et sortir de ce modèle de domination masculine, postcoloniale, écocidaire et climaticide⁶¹.

Le discours dépend étroitement, nous l'avons déjà rappelé, de l'ensemble du cadre qui l'entoure : les César constituent une scène générique spécifique, où les discours de remerciement et d'hommage sont de mise. C'est le jeu entre la position sociale du locuteur, la perception qu'en ont les publics, la scène générique et son discours qui crée le positionnement de ce même locuteur, qui construit un ethos, que Roland Barthes définit comme « les traits de caractère que l'orateur doit montrer à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses airs (...) L'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela⁶² ». Ici, Nicolas Cantin, s'oppose à une « infime portion de la population » qui détruirait la planète, nuirait à la société et serait responsable de ses maux. Mettre cette caste en sujet de sa proposition, en la rattachant à une énumération de verbes recensant leurs méfaits, permet à Nicolas Cantin de s'en exclure et de dresser un portrait à charge de ces personnes, tout en soutenant « celles et ceux » qui militent et luttent. L'énumération finale, sous mine de caractériser l'époque par une succession d'adjectifs, caractérise en creux ceux qu'il estime responsables – il suffit pour cela de remplacer ces adjectifs par leurs substantifs pour qu'ils ne qualifient plus l'époque mais désignent les catégories et les profils de personnes qui l'ont engendrée. Nicolas

²⁰²⁰ à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 1h44min09sec-1h44min22sec.

⁶¹ Ibid. 1h46min30sec-1h47min17sec.

⁶² Barthes Roland, «l'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *Recherches rhétoriques*, Paris, Points, (première édition *Communications* 16, 1970), 1994.

Cantin se crée un ethos de modestie. En parvenant à conjuguer dans son discours un « ethos typifié », qui obéit au genre et aux stéréotypes qui sont liées à la scène des César – avec le début de son discours et ses remerciements, avec son smoking – et un « ethos émergent⁶³ », qui sort du cadre, contrevient aux stéréotypes génériques et sociaux, Nicolas Cantin parvient à modeler son « ethos préalable⁶⁴ », qui dépend du statut social de l'individu, de son histoire conversationnelle antérieure, et de sa réputation individuelle. En ne se contentant pas d'un discours qui ne ferait qu'obéir aux lois du genre, et en se plaçant dans l'énonciation du côté de ceux qui luttent, par opposition à « l'infime portion de la population », Nicolas Cantin se construit une image d'humaniste et d'universaliste. S'il s'en était tenu à des remerciements, il aurait pu rester aux yeux des spectateurs un professionnel relativement privilégié – du fait du milieu dans lequel il évolue, mais surtout de la place qui lui est accordée sur scène en tant que vainqueur -, mais peut-être plus vite oublié. En outrepassant le cadre cérémoniel, il s'assure paradoxalement d'une visibilité plus importante. D'autant plus importante que le montage télévisuel fait presque de lui, non seulement le soutien incarné de causes rassembleuses, mais presque un opposant au gouvernement, par le plan de coupe sur le visage sceptique du ministre de la culture Franck Riester⁶⁵, durant le discours.

La conquête et le couronnement, en apparence incompatibles, se trouvent mis en scène et performés lors de la cérémonie des César, grâce à une visibilité générale sur la profession, mais aussi sur les « people », et plus particulièrement les actrices et les acteurs, dont profite par capillarité l'ensemble des lauréats et des intervenants au cours de la cérémonie. De la même manière que la catégorie « people » crée un lissage des différences et une indistinction dans la caractérisation, les procédés télévisuels tendent à loger l'ensemble des intervenants à la même enseigne ; en filmant des discours de genre et de portée différents de la même manière, la télévision contribue elle aussi à un curieux mélange des genres.

⁶³ Les notions « d'ethos typifié » et « d'ethos émergent » sont mentionnées par Ruth Amossy, s'appuyant sur les travaux de Marcel Burger; le premier correspond à un rôle et une identité attendus et prévisibles en fonction du cadre d'énonciation et de la scène générique. Le second permet une certaine liberté de ton à l'individu, pour peu qu'il ait respecté en apparence les implications du premier, in AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi*, Ethos *et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 50.

⁶⁴ *Ibid.* pp. 72-75.

⁶⁵ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 1h46min44sec-1h46min47sec.

3. L'AUDIMAT POUR CREDO OU LA LOGIQUE DU BROUILLAGE DES GENRES

La direction bicéphale des César semble la principale cause de ce brouillage des genres, qui s'ajoute à la porosité des modèles de l'événement – entre conquête et couronnement; du coté de l'Académie, la volonté d'un maintien de la cérémonie, auréolée de son prestige, et du coté de *Canal*+, la volonté de divertir afin d'attirer puis de garder le maximum de téléspectateurs sur l'ensemble de la soirée. Malgré le poids de ces deux injonctions contradictoires, les formats et les discours s'adaptent davantage à la nécessité du spectacle télévisuel qu'à celle de la cérémonie en tant que telle. Il serait d'ailleurs simpliste de combiner ces oppositions, en attribuant le modèle de conquête à la télévision, et celui de couronnement à l'Académie des arts et des techniques du cinéma, car tous deux pâtissent de ce brouillage des genres, qui les rend difficilement audibles l'une et l'autre.

Il est dans l'intérêt de l'Académie comme de Canal+ que la soirée des César réunisse le nombre le plus important de téléspectateurs – l'une pour accroitre son prestige, l'autre pour justifier la diffusion de la cérémonie, et s'assurer d'une audience importante. La volonté de rendre la cérémonie attractive et divertissante conduit à la création d'artifices et de séquences destinés à séduire le public. Ces différents dispositifs sont majoritairement l'œuvre de la télévision, davantage que celle de l'Académie des arts et des techniques du cinéma. Les moments de divertissements entrecoupent les annonces des nominés puis des vainqueurs ; ils sont pensés pour marquer une pause dans le déroulement formel et solennel de la cérémonie. Le divertissement opère selon trois procédés différents : les numéros sur scène, œuvre conjointe de l'Académie, qui les commande afin de rendre vivante la scène des César, et de Canal+ qui les retransmet – le choix de la première d'instiller ces numéros ne va évidemment pas sans la modalité de retransmission, et l'on peut imaginer que l'appel à des danseurs, des musiciens ou des humoristes se décide par les deux entités; les formats, qui sont, eux, un pur objet télévisuel puisqu'ils sont projetés sur l'écran en arrière scène, et transmis simultanément en plein écran à la télévision; enfin l'appareil télévisuel lui-même, qui modifie les moments de directs, en opérant des plans de coupe sur certains visages, ou des ralentis pour accentuer l'émotion. Donnons brièvement quelques exemples de chacun d'entre eux afin d'être plus explicite : s'agissant des numéros, plusieurs humoristes ponctuent la cérémonie de petits sketchs, parfois en partenariats avec des acteurs; le début de la cérémonie en est une bonne illustration puisqu'une troupe de danseurs professionnels arborant le masque de Florence Foresti et déguisés en Joker⁶⁶ exécute une chorégraphie⁶⁷. Cette troupe est rejointe par la « vraie » Florence Foresti à la fin de sa performance.

L'exemple de ce début de cérémonie permet de faire le lien avec la deuxième catégorie de procédés par lesquels passe le divertissement, les formats : présentés sous forme de petits courts métrages, projetés sur l'écran en arrière scène et diffusés en simultanés à la télévision, ils mettent en scène Florence Foresti dans des pastiches ou des parodies de films devenus cultes. Avant que les danseurs n'entrent sur la scène, le public de la salle Pleyel et les téléspectateurs ont ainsi pu visionner un court métrage dans lequel Foresti se grime en Joker dans les coulisses, juste avant la cérémonie⁶⁸. Plus tard, l'ensemble des publics pourra voir Foresti dans une parodie de Harry rencontre Sally⁶⁹, ou encore en tête-à-tête avec Isabelle Adjani⁷⁰.

L'appareillage télévisuel, qui constitue la troisième catégorie de procédés par laquelle la cérémonie est rendue plus divertissante, se décline en mouvements de caméra et échelles de plans qui cherchent à capter l'émotion pour la rendre plus prégnante encore ; nous avons déjà évoqué les ralentis sur les vainqueurs lorsqu'ils se lèvent de leur fauteuil pour rejoindre la scène, ou fait mention de plusieurs exemples de plans de coupe. La télévision renforce la nécessité spectaculaire, qui fait partie de son essence, et se dote en conséquence de l'arsenal adéquat pour le mettre en place.

Ainsi les thèmes du changement et du bouleversement, récurrents dans les discours tenus par les intervenants - nous avons déjà cité les cas de Sandrine Kimberlain et son discours d'ouverture, celui de Nicolas Cantin à la réception de son César – peinent à être audibles ; d'une part parce qu'ils entrent en contradiction avec la logique du couronnement et du maintien du cadre formel de la cérémonie, et

⁶⁶ Joker dont le personnage avait fait l'objet d'un remake remarqué durant l'année précédente, Joker, Sam Mendes, 2019.

⁶⁷ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 6min-8min.
68 Le court métrage a évidemment été réalisé bien en amont, mais le fait qu'il mette en scène les

coulisses où Foresti se grime en Joker, et qu'il soit projeté juste avant que les Joker / danseurs n'entrent sur scène n'est pas sans contribuer à la syntactique de la cérémonie, que nous évoquions au début de nos travaux : Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 1min10sec-

⁶⁹ *Ibid*. 1h56min50sec-2h01min50sec. ⁷⁰ *Ibid*. 1h09min30sec-1h15min.

d'autre part parce que les boutades et les sarcasmes engendrés par le spectacle télévisuel et l'impératif de divertissement affaiblissent non seulement la solennité de la cérémonie tout entière, mais rendent surtout inaudibles les prises de paroles plus engagées ou politiques. Ces prises de parole requièrent de la part de leurs instigateurs un ethos particulièrement fort et charismatique pour trouver un écho⁷¹. La grande différence qu'instille la télévision est qu'elle ajoute une strate supplémentaire à l'ensemble des paramètres qui agissent sur l'ethos, et qu'elle l'ajoute a posteriori. Elle a dès lors un rôle prépondérant dans l'adhésion des publics au rôle que remplit tel ou tel individu, puisqu'elle attire l'œil sur des détails précis, leur conférant ainsi une importance ou une signification sur lesquelles la personne qui est en train de s'exprimer et de se présenter aux autres n'a pas de prise⁷². Définissant le « moi » comme un « effet dramatique » et « le produit et non la cause d'un spectacle⁷³ », Goffman souligne bien que la « question décisive et de savoir si on ajoute foi ou non⁷⁴ » à ce spectacle. Le « moi » ne peut surgir que de l'interaction entre deux équipes ; celle qui se situe sur scène et qui constitue le spectacle au sein d'un cadre donné, et, face à elle, l'équipe du public, « dont l'activité interprétative est indispensable à cette émergence⁷⁵ ». La croyance en ces discours de conquête tient donc à la visibilité de celui ou celle qui les tient, qui lui confère une légitimité proportionnelle, ainsi qu'au cadre du spectacle, sur lequel il n'a pas de prise. Car dans l'équation des deux équipes que décrit Goffman s'ajoute une troisième entité, la télévision; elle constitue une équipe à part entière et oriente largement « l'activité interprétative » du public, sans que l'équipe qui se trouve sur scène et qui projette cet « effet dramatique » ne puisse avoir une complète emprise sur ses modulations. « L'activité interprétative » du public télévisuel ne peut être la même que celle du l'assemblée salle Pleyel, pour la simple raison qu'il n'ont pas accès à la même échelle d'informations, aux mêmes détails, ni au même récit.

⁷¹ L'ethos est la conjonction de ce qui émane d'un individu, en fonction de son statut, de sa posture, de son énonciation et du cadre spécifique au sein duquel il évolue dans un moment précis, en ajoutant la croyance ou non dans l'ensemble de cette performance par les publics qui en sont témoins in AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi*, Ethos *et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.13-15.

⁷² Ainsi du plan de coupe sur le ministre de la culture, qui confère à l'intervention de Nicolas Cantin une symbolique plus forte, et accentue la construction de son ethos proche de ceux qui luttent et qui protestent.

GOFFMAN Erving, La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Les Éditions de minuit, 1973, p. 238-239. ⁷⁴ *Ibid*. p. 239. ⁷⁵ *Idem*.

Maintenant que nous avons vu que c'était de la logique de divertissement propre à la télévision que provenait ce brouillage des genres, tâchons d'étudier de plus près comment ce brouillage s'établit concrètement, à travers des exemples issus des procédés mentionnés ci-dessus.

Ces moments de brouillage des genres sont particulièrement évidents lors de numéros faisant office de transitions, généralement entre deux catégories de César, qui mettent en scène des humoristes, et parfois la maitresse de cérémonie elle-même, dans de petits sketchs. Pour annoncer le César du meilleur film étranger, Florence Foresti est rejointe sur scène par l'humoriste Alban Ivanov, qui fait figure de remettant de la statuette au vainqueur. Mais l'annonce des nominations ainsi que la victoire du film *Parasite*, de Bong Joon-Ho, tient, en terme de temps, moins d'espace que le sketch des deux humoristes pour introduire cette nouvelle catégorie. Alban Ivanov présente le César du meilleur film étranger en ses termes : « le cinéma n'a pas de frontières car lorsqu'il s'agit d'émotions, nous parlons tous la même langue⁷⁶ ». La phrase pourrait être un peu grandiloquente et plate, assez conventionnelle, si elle ne s'insérait dans un sketch joué par les deux humoristes, qui font mine de répéter la cérémonie. Foresti joue son propre rôle, mais se présente comme jalouse du succès que rencontre Ivanov. Elle ne cesse de le couper pendant ses ébauches de début de discours, pour lui prodiguer des conseils, faire des remarques, ou encore lui vanter exagérément, et avec une hypocrisie feinte, ses talents et ses mérites. C'est ici une mise en scène d'une conversation entre deux collègues, qui agissent comme s'ils n'étaient pas en présence d'un public. Ce dispositif leur permet une soi-disant liberté de ton, et ils peuvent simuler de tenir des propos ou d'agir de manière non conforme à la cérémonie, puisque ne tenant aucunement compte de l'assistance, et donc des effets qu'ils produisent. Tout cela n'est que mise en scène bien sûr, et le public n'est pas dupe puisque ce moment d'échange s'insère dans une logique et un genre propres au sketch. Ce ton humoristique et la fausse camaraderie qui est jouée entre Ivanov et Foresti justifient leur décontraction et la désinvolture de leurs propos. Ainsi ce qui pourrait choquer ou paraître déplacé est moins perçu comme tel puisque le second degré est de mise sur le plateau, comme dans le regard que le public y porte. Le sketch, d'une durée d'environ quatre minutes, repose sur la jalousie présumée de Foresti, qui prend ombrage du succès que rencontre son collègue Alban Ivanov; elle

tente donc de le persuader de poursuivre sa carrière à l'étranger et de se diriger vers les studios d'Hollywood, afin d'avoir le champ libre sur le territoire national⁷⁷. Ivanov joue le naïf et fait mine de se laisser convaincre par sa comparse de la nécessité de sortir de « sa zone de confort », c'est-à-dire l'Hexagone : « Ouais c'est vrai, moi je suis coincé entre l'Alsace et la Bretagne, en plus il fait un peu frisquet, j'ai les couilles dans les Vosges⁷⁸ ». La solennité d'usage lors de l'annonce des nominations pour un prix est ici évidemment laissée de côté pour lui préférer un humour potache. Ce qui est problématique, dans cette volonté de divertir, c'est que les rires francs ne sont pas forcément au rendez-vous, en dépit des plans de coupe sur la salle lorsque certains membres du public sourient. C'est sans doute la transition expéditive entre le sketch et la réelle annonce des nominations qui crée ce sentiment d'un brouillage des genres ; la logique d'humour du sketch est interrompue et non pas poussée à son paroxysme, et le caméo des nominations replace la cérémonie sur des rails plus sérieux et officiels, difficilement compatible avec les blagues et la complicité surjouée qui ont précédé. En effet, après lui avoir prodigué ses conseils destinés à ce qu'il fasse une annonce réussie, Foresti laisse Ivanov seul en scène :

Allez mon bamban, adieu!

- Quoi adieu, on bouffe pas après la cérémonie?
- Toi c'est pas sur qu'ils te laissent rentrer.
- Ah bon? Je te préviens, je pars pas sans bouffer moi.

Alors... Le cinéma n'a pas de frontières – ah ouais je sens que je suis dramatique là – c'est pourquoi je suis fier d'annoncer que les nominés pour le César du meilleur film étranger sont ... (transition et envoi du caméo)⁷⁹.

Lorsqu'il reprend la phrase qui avait amorcé le début du sketch, alors qu'elle aurait dû, dans une cérémonie très conventionnelle, marquer le début d'un discours sur les films étrangers, Ivanov s'interrompt de nouveau et fait référence au sketch qui vient d'avoir lieu et aux faux conseils que Foresti lui a prodigué, avec l'incise « ah ouais je sens que je suis dramatique là ». Alors que cette répétition devrait signer la fin du sketch et l'annonce – réelle cette fois ci – des nominations, le sketch semble s'éterniser. Pas de regain de solennité quelques secondes avant le caméo des

⁷⁶ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 2h12min.

⁷⁷ *Ibid*. 2h10min-2h16min.

⁷⁸ *Ibid*. 2h13min50sec.

⁷⁹ *Ibid*. 2h16min10sec-2h16min30sec.

nominations, pas davantage de véritable fin de sketch, mais une transition et un ton flou, mi-officiel, mi-relâché. Les humoristes invités sur la scène des César ont peu à voir avec le cinéma et font plutôt office d'animateurs; ce sont des humoristes populaires, dont les instances organisatrices de la soirée espèrent qu'ils feront rire et surtout rester les publics.

Le format du court-métrage, dont les origines sont cinématographiques, devient lui aussi un objet télévisuel à part entière, et adopte de fait les codes de divertissement de la télévision et de la chaine Canal+, qui augmente sa légitimité en utilisant les codes du médium cinématographique. Celui mettant en scène Florence Foresti et Isabelle Adjani semble particulièrement significatif pour traiter des questions qui nous préoccupent; à la fois parce qu'il opère une pause divertissante dans le récit cérémonial, et aussi parce qu'il illustre la porosité entre les différents métiers qui vivent de la visibilité, le glissement de tous dans la catégorie « people ». Le court métrage met en scène Foresti qui se rend au domicile d'Isabelle Adjani pour lui demander si cette dernière accepterait de remettre un prix lors de la cérémonie. Adjani la reçoit de manière informelle, au téléphone avec un technicien d'Orange pour régler un problème de Box. Entre deux appels, elle propose à Foresti de lui faire des pâtes, et un café. Lorsque Florence Foresti tente d'évoquer les César, elle est interrompue par Adjani qui s'exclame : « Oh merde ! y'a plus de dosettes. Il faut que j'appelle Monop' pour la livraison⁸⁰ ». Tout contribue à donner d'Isabelle Adjani une image banale et quotidienne; elle n'est pas présentée comme une actrice prestigieuse mais comme une femme qui gère les problèmes de la vie courante – pour preuve on entend le technicien d'Orange lui demander d'épeler son prénom, comme s'il était inconnu. À Florence Foresti, l'actrice finit par répondre qu'elle est prise le soir de la cérémonie des César, puisqu'elle « emmène ses neveux au Center Parks ; c'est les vacances pour la zone A ». Florence Foresti repart discrètement alors qu'Adjani est encore au téléphone. Une fois l'humoriste partie, Adjani raccroche et ouvre son frigo derrière lequel se dissimule une porte dérobée donnant accès à une sorte de chapelle baignée d'une lumière rouge et éclairée de chandelles. Un valet aide l'actrice à revêtir une cape de plumes de corbeaux. Sur une banquette, comme un véritable petit autel, des poupées à l'effigie des rôles iconiques d'isabelle Adjani; on trouve ainsi Camille

⁸⁰ *Ibid*. 1h11min.

Claudel⁸¹, Adèle H⁸², ou encore la Reine Margot⁸³. Adjani leur parle et les réprimande, avant de jeter un regard à la caméra et de déclarer : « Je ne suis pas folle vous savez... Bonsoir⁸⁴ ». La présence d'Isabelle Adjani à la cérémonie n'est pas anodine, et c'est là une manière de lui rendre hommage et de fêter les membres du cinéma qui ont contribué à en écrire l'histoire ; l'actrice est en effet la seule à avoir reçu à cinq reprises le César de la meilleure actrice, record inégalé jusqu'à présent. Le fait que sa présence à la cérémonie passe par le biais de ce court métrage humoristique plutôt que de s'ancrer sur la scène de la salle Pleyel n'est pas anodin ; si Adjani est présente par écran interposé, elle n'est pas fêtée. Le court métrage a vocation à montrer Adjani sous un jour plus « normal », elle dont les détracteurs se sont souvent amusés à souligner la préciosité. En acceptant de jouer son propre rôle et de dire les répliques écrites par Foresti, Adjani fait preuve d'une certaine autodérision et accepte de briser cette image de femme lointaine et inaccessible. La chute du sketch, un clin d'œil à Foresti elle-même ainsi qu'à la télévision, montre la capacité de l'actrice à rire de sa propre personne ; la réplique « Je ne suis pas folle vous savez, bonsoir » était en effet l'une des phrases d'un sketch de Florence Foresti, à l'époque où elle faisait des apparitions remarquées dans On n'est pas couchés, pour parodier et imiter une personnalité. Dans son imitation d'Adjani au cours de l'émission, Foresti, déguisée en Reine Margot, la joue comme une femme éthérée, habitée par l'ensemble de ses rôles, presque schizophrène, ne cessant de répéter « je ne suis pas folle vous savez⁸⁵ ». Placer cette réplique, quinze ans plus tard, dans la bouche de l'actrice ellemême, c'est établir une connivence entre les deux personnalités, c'est rappeler les heures de gloire d'une émission de télévision, et aussi de Florence Foresti. Mais c'est surtout entretenir une porosité entre la personne d'Isabelle Adjani, ses personnages de fiction, son personnage d'actrice - son image en somme - et le concept de personnalité. Nathalie Heinich opère à ce titre une distinction efficace entre les trois instances de « personne », « personnage » et « personnalité », et affirme que c'est le passage du personnage à la personne de l'acteur qui permet le basculement de la

⁸¹ Camille Claudel, Bruno Nuytten, 1988, 175min, qui valut à Adjani un César de la meilleure actrice.

⁸² L'Histoire d'Adèle H., François Truffaut, 1975, 110min.

⁸³ La Reine Margot, Patrice Chéreau, 1994, 162min, qui valut lui aussi un César de la meilleure actrice à Isabelle Adjani.

⁸⁴ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon 1h14min.

⁸⁵ On est pas couchés, Tout sur l'écran, présentée par Laurent Ruquier, saison 1, 2006-2007 : https://www.youtube.com/watch?v=C3RiazetBmM

personne à la personnalité. Le jeu de ces trois instances est permanent et s'alimente lui-même, rendant floue la limite entre réel (la personne), imaginaire (le personnage) et symbolique (la personnalité). En effet, l'actrice est comme le spectateur dans sa vie réelle, à la différence près que le spectateur vient projeter sur elle les rôles qu'elle a incarnés à l'écran, rôles où elle vit des émotions extraordinaires. Le spectateur voyant l'actrice en représentation, et partant du principe qu'elle est aussi une personne réelle, veut alors en savoir plus, et projette sur la personnalité les rôles de fiction et les émotions qu'elle joue au cinéma ; il veut ainsi entrer dans l'intimité de la star, dans sa vie privée à elle, et non plus de ses personnages :

Le corps symbolique de la star advient dans le déplacement du corps imaginaire du personnage au corps réel de l'acteur. Le basculement du personnage fictionnel vu sur l'écran à la personne réelle – dotée non seulement d'un visage, reconnaissable, mais d'un nom, connu de tout un chacun, et d'une histoire, contée par les journaux – ouvre un écart entre le monde imaginaire créé par le cinéma et la vie réelle où les acteurs existent pour de vrai. (...) C'est dans ce va-et-vient entre distance effective et proximité rêvée, intimité fantasmée et médiation obligée ; c'est dans ce jeu réitéré entre la figure imaginaire, la personne réelle et l'ensemble de ses apparitions symboliques par la reproduction du visage et de la voix, que se forme la « personnalité » qui, finalement, va faire de l'acteur une star⁸⁶.

Ici la présence de la télévision fait quelque peu bouger ces lignes : l'intimité d'Isabelle Adjani est une mise en scène d'une fausse intimité, destinée justement à casser la perception que les spectateurs ont d'elle en tant que personnalité. En outre, Adjani n'agit pas sur le mode des représentations, puisqu'elle n'est présente à la cérémonie qu'à travers un écran, la mettant en scène. Cet écran tend à faire d'Isabelle Adjani elle-même un personnage fictionnel qui serait montré dans son intimité, satisfaisant ainsi les attentes et la curiosité du public : faire mine d'amoindrir l'écart qui réside entre la personnalité et le public – en faisant preuve d'autodérision – passe étrangement par le média télévisuel, qui ajoute une barrière et une distance supplémentaire. Personne d'Adjani, personnage et personnalité ne semblent plus devoir former qu'un *continuum*, qui entre en contradiction avec la dimension symbolique de la star, qui entreprend sa démystification.

On a l'impression, ici, que le processus va encore plus loin, qu'Adjani aurait saisi cette démystification et s'emploierait à la devancer, en se montrant quotidienne et triviale, puis en jouant sur sa grandiloquence et son ego présumés, face aux poupées à

-- 43 -

⁸⁶ HEINICH Nathalie, *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », 2012, p.193.

son effigie. C'est précisément parce que cette volonté de décontraction et d'autodérision est mise en scène et tournée en amont – et donc qu'elle n'advient pas en direct sur le plateau de la salle Pleyel – qu'elle peut ne pas totalement susciter l'adhésion et la croyance des publics. Ce faisant le cas d'Adjani est traité comme celui d'un « people » ordinaire, et non pas d'une actrice à la carrière prestigieuse :

De fait, l'iconolâtrie people, au double sens de culte des vedettes et de passion de l'image, est indissociable du procès des apparences comme de la démonétisation des célébrités. Là réside sans doute l'originalité majeure du mythe de la peopolisation : dans cette capacité à intégrer sa propre démythification⁸⁷.

Ainsi s'opère le glissement de l'ensemble des acteurs de la cérémonie, en dépit de leurs différences et de leurs spécificités, dans la catégorie « people », à partir du moment où ils sont mis en visibilité. Cela contribue à la démystification des acteurs ou actrices d'envergure qui, d'une certaine manière, se soumettent aux impératifs du spectacle télévisuel. La responsabilité de la télévision sur ce phénomène n'est pas récente, et il convient de ne pas l'exagérer. En effet, cette dépendance du cinéma au divertissement est presque constitutive du cinéma lui-même. À propos de l'influence symbolique des stars et du crépuscule du star system hollywoodien, Morin note, déjà en 1972:

La star moderne reflète, incarne le cours nouveau, errant et problématique de la civilisation. Ainsi la décadence du star system correspond-elle en quelque sorte à la décadence du rôle sociologique du cinéma. Celui-ci était le leader de la culture de masse ; il devient, de plus en plus, un phénomène esthétique. La formation esthétique succède à la formation socio-culturelle⁸⁸.

Le cinéma n'agit plus comme un facteur de cohésion sociale, de références communes et de reflet d'une société : en devenant de plus en plus un phénomène esthétique, le cinéma ne marque pas seulement son triomphe sur la haute culture (en terme d'audience et de succès populaires), mais « une victoire plus profonde : le triomphe du divertissement sur la vie elle-même⁸⁹ ».

 ⁸⁷ DAKHLIA JAmil, Mythologie de la peopolisation, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010, p. 86.
 ⁸⁸ MORIN Edgar, Les Stars, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 163.
 ⁸⁹ Gabler, Life, The Movie, p. 52, cité in Heinich Nathalie, De la visibilité, Excellence et singularité en rédiatique, Paris, Éditions Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », 2012, p. 446.



Partie 2. Du divertissement à la tribune : « l'affaire » Polanski

Le renforcement du modèle individuel de « conquête » au sein de la cérémonie des César et les prises de paroles plus engagées ou politiques qui en découlent sont l'une des conséquences du « triomphe du divertissement sur la vie elle-même⁹⁰ », qui n'est pas à entendre uniquement comme une actualisation des thèses de Debord sur la société du spectacle. La célébrité et la visibilité modifient en effet le rapport au réel ; certains problèmes politiques, moraux ou sociaux ne deviennent prégnants dans la société et le débat public que parce qu'ils ont été au préalable rendus visibles. Cette « peopolisation » de la cérémonie est certes l'une des raisons d'un certain mélange des genres qui nuit au récit cérémonial. Pour autant, elle permet aussi de donner la parole à des personnes qui sinon seraient restées dans l'ombre, de mettre sur le devant de la scène des événements ou des problèmes qui deviennent objets de débat public. Pourquoi les publics consomment-ils cette presse et ces informations people justement, si ce n'est pour s'évader, se divertir, mais aussi se socialiser. Jamil Dakhlia note que « sous des dehors futiles, la consommation échotière favorise avant tout les échanges collectifs sur des thèmes de société, dans la vie quotidienne comme dans les médias⁹¹ ». La logique de divertissement de la cérémonie télévisée procède de la même intention de casser les codes formels et de faire bouger les lignes, la coutume et la tradition – en apparence bien sur, puisque des codes propres à cette logique se substituent évidemment à ceux qui sont délaissés. Jamil Dakhlia ajoute :

Le succès de la peopolisation repose en partie sur cette dénonciation des simulacres, souvent perçue comme une alternative au discours dominant, fatalement consensuel, que prônent la télévision et les journaux les plus légitimes⁹².

⁹⁰ Idem.

⁹¹ DAKHLIA Jamil, *Mythologie de la peopolisation*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010, chap. 2 « le people, pour quoi faire ? », p. 59.

⁹² *Ibid*. p. 60.

Ici, pourtant, la cérémonie télévisée donne l'impression d'avoir parfaitement saisi ce désintérêt des publics pour les pompes et les rituels ; pour lutter contre la concurrence et préserver son audience, elle n'hésite pas à mettre en scène la décontraction, à déjouer les « simulacres » et le « discours dominant et consensuel ». L'abandon de l'esthétique traditionnelle et de la mise en récit de la seule cérémonie constituent une manière de dénoncer les positions dominantes; cet abandon laisse alors place nette aux prises de paroles et aux intervenants qui ont, eux aussi, à cœur de mettre en cause la légitimité de certains groupes de personnes qui occupent des positions de pouvoir. L'exemple le plus symptomatique de cette quarante-cinquième édition, parce qu'il a suscité la polémique en amont et au sein de la cérémonie, avant de mener à un véritable débat public au début du mois de mars 2020, reste sans doute le cas de Roman Polanski, suite à sa nomination pour son film J'accuse. C'est autour de son nom que se sont agrégées et cristallisées de nombreuses interventions et thématiques au cours de la soirée des César.

1. QUAND LA POLEMIQUE PRECEDE LA CEREMONIE

Le rituel cérémonial se joue, nous l'avons dit, bien en amont de la cérémonie télévisée elle-même, par le jeu des annonces et de la publicité qui en est faite; il convient de préparer les publics à l'événement. Ainsi le récit cérémonial commence dès cette préparation à la cérémonie, qui fait partie intégrante du processus syntactique décrit par Dayan et Katz⁹³. Dans le cas de la quarante-cinquième cérémonie des César, force est de constater que le récit cérémonial a été perturbé, avant même que la cérémonie ne se tienne salle Pleyel, par les protestations et manifestations de groupes – notamment féministes – dès l'annonce des nominations pour le film J'accuse de Roman Polanski. Traitant du déroulement de l'affaire Dreyfus, adapté du roman de Robert Harris⁹⁴, qui cosigne le scénario, le film de Polanski emprunte son titre au célèbre article publié par Zola le 13 janvier 1898 dans L'Aurore, « J'accuse...! » pour défendre le capitaine Dreyfus. Doté d'un budget de

 $^{^{93}}_{94}$ Op. cit. 94 Harris Robert, D. , Plon, 2014.

22 millions d'euros⁹⁵, dont une partie financée par la région Île-de-France⁹⁶, le film, sorti dans les salles françaises le 13 novembre 2019, obtient pas moins de douze nominations pour la quarante-cinquième édition des César. Le budget obtenu, ainsi que les subventions de la région, auront une incidence importante sur les arguments mobilisés dans le scandale entourant la sortie du film. Le casting réunit des acteurs et actrices connus du grand public, dont certains sont particulièrement populaires (Jean Dujardin pour incarner le capitaine Dreyfus); on trouve, entre autres, Louis Garrel, Emmanuelle Seigner, Melvil Poupaud, Mathieu Amalric, Michel Vuillermoz et Denis Podalydès, de la Comédie Française. C'est en suivant le parcours du colonel Picquard, interprété par Louis Garrel, que Polanski décide d'angler son film sur Dreyfus et l'affaire retentissante, qui s'étale à l'époque sur près de huit années.

La polémique entourant la sortie du film débute dès le mois de novembre 2019, et nait de trois raisons principales : la manière dont le réalisateur fait la promotion de son film, en rapprochant le sujet, déjà sensible, de sa propre histoire personnelle ; les nouvelles accusations de viols ou de harcèlement à l'encontre de Polanski par plusieurs femmes, au moment de la sortie du film ; la personne de Polanski lui-même, dont le nom répand depuis les années 1970 un parfum de souffre et suscite des remous fréquents, des débats et des appels au boycott, lorsqu'il sort un nouveau film. Examinons successivement chacune de ces trois raisons, pour tenter de mieux cerner comment s'articule le scandale suivant les douze nominations attribuées au film. Cet examen de l'amont de la cérémonie, loin d'être univoque et apaisé, nous permettra de mieux envisager le climat qui régnait lors de la soirée du 28 février.

La première raison tient au film lui-même, à la manière dont son sujet est traité et promu dans la presse lors de sa sortie. L'on reproche d'abord à Polanski d'avoir commis des erreurs historiques quant à l'affaire Dreyfus, et d'en présenter une version caricaturale et un peu trop éloignée de la réalité; en choisissant le point de vue du colonel Picquart pour suivre l'affaire Dreyfus, Polanski a fait l'erreur de nommer son film « J'accuse », qui induit que le film adopte le point de vue des dreyfusards. Or, le lieutenant-colonel Picquart n'accepta jamais de collaborer avec eux. C'est Vincent Duclert, historien et spécialiste de l'affaire, qui pointe ces

^{95 «}Le film J'accuse fait un carton à l'étranger », Marc Fourny, *Le Point*, 20 février 2020, https://www.lepoint.fr/cinema/le-film-j-accuse-fait-un-carton-a-l-etranger-20-02-2020-2363660_35.php
96 https://www.iledefrance.fr/jaccuse-region-ile-de-france

approximations et ce jeu avec la vérité dans une tribune parue dans Libération⁹⁷. Mais davantage que ces désaccords historiques et interprétatifs quant à la représentation de l'affaire Dreyfus, c'est la promotion du film par Roman Polanski lui-même dont s'offusque en premier lieu l'historien. En effet, le réalisateur effectue un rapprochement entre son cas personnel et les persécutions dont a été l'objet le capitaine Dreyfus à la fin du XIXème siècle. Dans le dossier de presse accompagnant la sortie du film figurent des extraits d'un entretien de Polanski avec Pascal Bruckner. À la question suivante, déjà orientée dans sa formulation, « en tant que juif pourchassé pendant la guerre, que cinéaste persécuté par les staliniens en Pologne, survivrez-vous au maccarthysme néoféministe d'aujourd'hui ?98 », Roman Polanski répond : « Il y a des moments de l'histoire que j'ai vécus moi-même, j'ai subi la même détermination à dénigrer mes actions et à me condamner pour des choses que je n'ai pas faites⁹⁹ ». C'est cette association, assez explicite, qui choque Vincent Duclert, qui affirme qu'il n'y a aucune commune mesure entre les poursuites acharnées menées à l'encontre du capitaine Dreyfus et le feuilleton judiciaire qui entoure Roman Polanski. Ce propos de victimisation de la part du cinéaste crée des remous et suscite des haussements de sourcils chez les personnes qui ont depuis longtemps des réticences vis-à-vis de son œuvre - et surtout de sa personne. Il convient de préciser ici que ces propos relatés par Vincent Duclert dans sa tribune, à partir du dossier de presse accompagnant la sortie du film, ne figurent plus dans l'actuel dossier de presse. L'on y trouve en effet un entretien avec Roman Polanski, ainsi que deux autres entretiens, respectivement avec le producteur du film Alain Goldman, et Jean Dujardin, qui s'ajoutent au synopsis et à la fiche technique du film, mais nulle trace ne subsiste de cette question de Pascal Bruckner et de la réponse qui lui fut faite par Polanski. En revanche, Polanski affirme qu'une nouvelle affaire qui prendrait la même forme que celle de Dreyfus pourrait se tenir aujourd'hui, arguant que:

Il y a tout ce qu'il faut pour cela : des accusations mensongères, des procédures juridiques pourries, des magistrats corrompus, et surtout des « réseaux sociaux » qui condamnent et exécutent sans procès équitable et sans appel¹⁰⁰.

⁹⁷ «Le « J'accuse » de Polanski en trois controverses, Vincent Duclert, Libération, 12 novembre 2019, https://www.liberation.fr/debats/2019/11/12/le-j-accuse-de-roman-polanski-en-trois-controverses 1762943.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

Dossier de presse du film *J'accuse*, entretien de Roman Polanski avec Pascal Bruckner, service de presse Gaumont, voir annexe 2, p. 93.

Pascal Brucker en profite pour rebondir sur ces considérations, et demande à Polanski si le tournage de ce film « a été comme une catharsis » pour lui. Réponse de l'intéressé :

Mon travail n'est pas une thérapie. En revanche, je dois dire que je connais bon nombre de mécanismes de persécution qui sont à l'œuvre dans ce film et que cela m'a évidemment inspiré¹⁰¹.

Des allusions et des rapprochements continuent donc de subsister dans la version actuelle du dossier de presse ; le terme de « mécanismes de persécution » marque les esprits et ne peut que faire mention du cas personnel de Roman Polanski. Nous ne sommes pas parvenus à trouver la version antérieure, où figuraient les propos rapportés dans l'article de Vincent Duclert; les sites UniFrance, Cineart, celui de Gaumont, fournissent tous à présent cette nouvelle version. L'existence d'une version antérieure et remaniée est toutefois bel et bien corroborée par Le Figaro, qui précise, dans un article du 13 novembre 2019, que « la comparaison que dressait initialement le cinéaste entre son cas et celui de Dreyfus a été modifié », « une nouvelle version du dossier de presse a été remise aux journalistes¹⁰² ». Que le dossier de presse ait été actualisé et retouché pour tenter d'éteindre la polémique en train de naitre n'est pas anodin; l'association de son cas personnel à celui du capitaine Dreyfus par Polanski n'est pas passée inaperçue, et outre qu'elle interpelle des historiens tels que Vincent Duclert, qui souligne le caractère excessif de cette déclaration au regard du sort que connut Dreyfus, elle fait bel et bien polémique dès lors que Polanski, qui s'y présentait comme une victime, est de nouveau la cible d'accusations.

C'est la deuxième raison, et sans doute la plus vive, qui entrave la sortie de *J'accuse* dans les salles, et qui fait du visionnage du film non plus un acte esthétique, mais bel et bien un objet de débat de société. Le 8 novembre 2019, dans les colonnes du Parisien, la photographe Valentine Monnier affirme qu'elle fut victime d'un viol de Roman Polanski, alors qu'elle était âgée de dix-huit ans¹⁰³. Le viol présumé, qui remonterait à 1975, est fermement nié par Polanski, alors que l'article du Parisien cite

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² « À nouveau accusé de viol, Roman Polanki a changé sa communication de *J'accuse* », Benjamin Puech, *Le Figaro*, 13 novembre 2019, https://www.lefigaro.fr/cinema/a-nouveau-accuse-de-viol-roman-polanski-a-change-sa-communication-de-j-accuse-20191113

¹⁰³ « La nouvelle affaire Polanski : une française l'accuse de viol », Catherine Balle, *Le Parisien*, 8 novembre 2019, https://www.leparisien.fr/faits-divers/une-française-accuse-le-realisateur-roman-polanski-de-viol-08-11-2019-8189568.php

que « plusieurs témoins nous confirment son récit » (celui de Valentine Monnier). Cette dernière affirme que ce qui l'a décidée à sortir du silence, plus de quarante ans après les faits présumés et désormais prescrits, c'est précisément la sortie en France du film J'accuse, portant sur une erreur judiciaire¹⁰⁴. L'on saisit mieux pourquoi le dossier de presse a été modifié après coup ; Polanski présenté en bourreau paraitrait doublement indécent de se poser en victime, et c'est sans doute ses allégations et ses rapprochements qui ont aussi contribué Valentine Monnier à prendre la parole. Celleci est très vite soutenue, entre autres, par Adèle Haenel, elle-même au cœur d'un scandale, après qu'elle a accusé le réalisateur Christophe Ruggia de harcèlements et d'attouchements. L'actrice affirme dans les pages du Monde, le 8 novembre : « Je soutiens Valentine Monnier pour son témoignage bouleversant, courageux et précis, je suis en soutien total¹⁰⁵ ». Les déclarations de Valentine Monnier interviennent dans un contexte particulièrement tendus dans le milieu du cinéma, qui suit la libération de la parole ; cinq jours plus tôt, Mediapart publiait une longue enquête au sein de laquelle Adèle Haenel portait des accusations contre Christophe Ruggia¹⁰⁶.

Cette nouvelle accusation s'ajoute à une liste de semblables, qui étalonnent la carrière du réalisateur et la sortie de ses films depuis la première affaire, datant de 1976. Roman Polanski est en effet une figure décriée et ambivalente depuis longtemps; à la fois victime, puisqu'il a été déporté avec ses parents, et a subi le génocide polonais, puis parce que sa première épouse Sharon Tate, a été sauvagement assassinée en août 1969 par Charles Manson; mais aussi figure d'agresseur depuis l'affaire Samantha Gailey, alors âgée de 13 ans, qui révèle en 1977 que Polanski l'a violée. C'est suite à cette affaire que débutent les déboires du cinéaste avec la justice américaine, depuis maintenant quarante-cinq ans, puisqu'un mandat d'arrêt est toujours en vigueur contre lui outre-Atlantique. Depuis lors, ce sont pas moins de six femmes qui ont porté des accusations contre le réalisateur, comme le relate un article du *Monde* très documenté suite aux déclarations de Valentine Monnier¹⁰⁷. Ces

novembre 2020, https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/11/08/une-photographe-francaise-accuse-roman-polanski-de-l-avoir-violee-en-1975 6018554 3224.html

To which we will be a sum of the l-actrice-adele-haenel-brise-un-nouveau-tabou?page article=1

^{107 «} Samantha Geimer, Robin, Valentine Monnier... les différentes affaires et accusations impliquant Julien Lemaignen, Le Monde. https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/11/14/samantha-gailey-robin-valentine-monnier-lesdifferentes-affaires-et-accusations-impliquant-roman-polanski 6019137 3246.html

accusations récurrentes émaillent non seulement la carrière du réalisateur mais ont également pour conséquence de faire naitre régulièrement des protestations, des manifestations et des débats, dès qu'il s'agit de son œuvre, soit qu'un nouveau film paraisse en salle, qu'une rétrospective lui soit consacrée ou que Polanski lui-même se voie proposer une récompense. Ces dernières années, l'on peut observer une recrudescence de ces mouvements à l'encontre du cinéaste : en 2017, alors qu'il venait d'être nommé président de la cérémonie des César par Alain Terzian, Polanski décide une semaine plus tard de renoncer à cette charge, suite aux vives protestations que cette annonce avait déclenchées 108; en octobre 2017, la Cinémathèque française annonce une rétrospective de l'œuvre de Roman Polanski, perturbée par des appels au boycott de la part d'associations féministes – entre autres le Collectif féministe contre le viol, La Barbe, Osez le féminisme, les Femen - : elle réuniront une centaine de femmes lors de la soirée d'ouverture et bousculeront l'arrivée de Polanski¹⁰⁹. C'est le même collectif Osez le féminisme qui, au lendemain des déclarations de Valentine Monnier, appelle au boycott du film J'accuse, lors d'une avant-première au cinéma Le Champo, le 12 novembre 2019. La directrice du cinéma préférera ne pas laisser entrer le public dans la salle, la première sera annulée¹¹⁰, pendant qu'une collectivité de neuf communes de Seine-Saint-Denis décide d'annuler la diffusion du film de ses cinémas¹¹¹. La promotion du film *J'accuse* fonctionne dès lors au ralenti jusqu'à la soirée des César : l'équipe du film annule progressivement ses apparitions télévisées, et jusqu'au dernier moment, tout le monde se demande si elle assistera à la soirée salle Pleyel. Le collectif Osez le féminisme, après le Champo, annonce sur son compte Twitter une manifestation devant la salle Pleyel le soir de la cérémonie « « Si violer est un art, donnez à Polanski tous les César ». Ce sera certainement l'un de nos slogans », explique Céline Piques, porte-parole du mouvement¹¹² ».

¹⁰⁸ « César 2017 : il n'y aura pas de président après le retrait de Polanski », Laura Terrazas, *Le Figaro*, 4 février 2017.

¹⁰⁹ « Mobilisation féministe contre la venue de Roman Polanski à la Cinémathèque française », Laurent Carpentier, *Le Monde*, 30 octobre 2017, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/10/30/roman-polanski-a-paris-un-rassemblement-feministe-devant-la-cinematheque 5208049 3476.html

¹¹⁰ « Avant première de J'accuse annulée au Champo : la directrice donne sa version », Pierre Morel, *Le Figaro*, 13 novembre 2019, https://www.lefigaro.fr/cinema/avant-premiere-de-j-accuse-annulee-au-champo-la-directrice-donne-sa-version-20191113

[&]quot;Ill « Une collectivité de SeineSaintDenis va déprogrammer le « J'accuse » de Polanski de ses cinémas, *Le Figaro* avec l'AFP, 19 novembre 2019, https://www.lefigaro.fr/flash-actu/une-collectivite-de-seine-saint-denis-va-deprogrammer-le-j-accuse-de-polanski-de-ses-cinemas-20191119

¹¹² « Affaire Polanski : après les nominations pour *J'accuse* aux César, les féministes préparent leur riposte », *Le Figaro*, 30 janvier 2020, https://www.lefigaro.fr/cinema/ceremonie-cesar/affaire-polanski-apres-les-nominations-pour-j-accuse-aux-cesar-les-feministes-preparent-leur-riposte-20200130

Le récit cérémonial est donc perturbé bien en amont de la cérémonie, et force les instances organisatrices à se positionner par rapport aux protestations et oppositions diverses suite aux nominations attribuées au film de Roman Polanski. Si le président de l'Académie, Alain Terzian, argue que « Les César ne sont pas une instance qui doit avoir des positions morales¹¹³ », il apparaît néanmoins minoritaire et en position de faiblesse, suite à la tribune du Monde où des professionnels du cinéma demandent dix jours plus tard le renouvellement de la direction de l'Académie¹¹⁴. L'on pourrait considérer que l'absence de promotion du film de Polanski, les tensions visibles au sein même de l'Académie, les manifestations émaillant la diffusion du film J'accuse, y compris lors de la soirée des César, viennent rompre la préparation de la cérémonie, les effets d'attente sur le public, et briser l'univocité nécessaire à l'élaboration d'un moment envisagé par tous comme solennel. Dayan et Katz évoquent le cas des « pathologies cérémonielles », en montrant qu'il arrive que le contrat cérémoniel soit « refusé, altéré ou violé¹¹⁵ ». L'ajournement de la cérémonie peut émaner de l'une des institutions qui l'organise – ce qui est rare, et n'est pas le cas ici – ou par le public ou l'une de ses parties, qui en demandent la suppression ou la modulation; c'est ici le cas des militantes qui demandent à ce que le film de Polanski soit retiré de la soirée et qui s'offusquent des nominations dont le film fait l'objet. Pour autant, assiste-t-on vraiment ici à l'altération du contrat cérémonial? N'est-ce plutôt pas une altération d'un certain modèle de cérémonie - celui du couronnement, de la tradition, de la solennité, de la « grande famille du cinéma français » – au profit du modèle de conquête, avec ses promesses de changements et de bouleversements, de fin d'une époque et du début d'une autre ? Ces rebondissements qui précèdent les César, et le feuilleton qui s'établit dans la presse, font en effet une publicité paradoxale à la cérémonie et créent peut-être davantage d'effets d'attente que si la communication en amont avait été lisse et univoque¹¹⁶. Ils donnent de surcroit le ton de la cérémonie à venir, qui se trouve presque dans l'obligation de traiter le cas Polanski, d'aborder les sujets des violences faites aux femmes, de les rendre visibles sur la scène des César.

^{113 «} La polémique Polanski ressurgit avec les 12 nominations pour J'accuse aux César », *Le Figaro*, 29 janvier 2020, https://www.lefigaro.fr/cinema/ceremonie-cesar/la-polemique-polanski-ressurgit-avec-les-12-nominations-pour-j-accuse-aux-cesar-20200129

114 Le Monde 10 février 2020 on cit

¹¹⁴ Le Monde, 10 février 2020, op. cit.
115 DAYAN Daniel, KATZ Elihu, La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 64.
116 Pour preuve, les audiences parlent d'elles-mêmes : en 2019, la cérémonie n'avait réuni que 1,6

millions de téléspectateurs, c'est 500 000 de moins que l'édition 2020, https://www.lepoint.fr/culture/cesar-pourquoi-ca-ne-fonctionne-pas-28-02-2020-2364919_3.php

Les collectifs féministes appelant à ne pas voir *J'accuse* portent un discours de contre pouvoir face à l'institution que représente l'Académie, et au système de financement du cinéma français, qui soutient les films de Roman Polanski. Ce discours de contestation passe par les comptes Twitter des collectifs en question, et est relayé par les caméras de télévision et la presse papier ; les collectifs trouvent à s'insérer dans le récit en amont de la cérémonie, par des visuels et des phrases slogans. Elles aussi doivent tenir compte de leur visibilité si elles veulent que leurs arguments soient entendus dans l'espace public :

Les adversaires s'affrontent sur un même terrain en recourant aux mêmes moyens (...) La contre-politique doit, elle aussi, se faire politique de l'image et de l'imaginaire, produire des effets et être provocatrice d'émotions¹¹⁷

Que ce soit du côté de la production, de l'organisation, de la réception, voire même de la contestation de la soirée des César, tous doivent se tenir dans la même logique, c'est-à-dire être producteur d'images.

Si nous avons fait ce long détour pour décrire l'amont de la cérémonie, c'est parce que les événements qui le ponctuent nous seront très utiles pour envisager son déroulé – les allusions à Polanski, l'absence de l'équipe du film, sa remise du César de la meilleure réalisation, le départ d'Adèle Haenel, etc. -, ainsi que la manière dont le débat sur la séparation entre l'œuvre et l'auteur s'est cristallisé dans les jours qui l'ont suivie. C'est aussi parce qu'il apparaît clairement que la visibilité est déjà un mètre étalon dès l'amont de la cérémonie; c'est ce phénomène qui fait indéniablement le lien entre les protestations de collectifs féministes, engagés au quotidien, et les interventions sur la scène en lien avec la question de la place des femmes. Rappelons que le « people », selon Jamil Dakhlia, est fortement lié à un esprit de contestation du «politiquement correct» et à la «dénonciation des simulacres¹¹⁸ » : rien d'étonnant donc à ce que certaines personnalités en vue sur la scène des César reprennent les thématiques qui ont rythmé les semaines précédentes, et se fassent les porte-voix des associations. La télévision, non seulement productrice d'images, mais intermédiaire entre la performance et le public, dans la mesure où elle choisit ce qu'elle montre et l'ordre dans lequel elle le montre, a ici toute son importance. Lorsque le récit cérémonial semble mis en déroute, l'une des instances

¹¹⁷ BALANDIER Georges, Le Pouvoir sur scènes, Paris, Éditions Fayard, 2006, chap. 4 « L'écran », p. 134.

¹¹⁸ Mythologie de la peopolisation, op. cit.

organisatrices de la cérémonie remise en cause, quel est le rôle de la télévision ? « Faut-il donner le spectacle d'une cérémonie conspuée et bousculée ? 119 » ou « faut-il au contraire respecter le caractère consensuel de la cérémonie, en protéger le texte, exclure de celui-ci toutes références aux manifestants ? 120 ». La télévision oscille peut-être entre l'obligation d'oblitérer ces images ou l'intérêt de les exhiber. Voilà ce à quoi il nous faut nous atteler, pour comprendre comment le scandale se transforme en affaire sur la scène des César.

2. LA MISE EN SCENE DU CONFLIT : QUAND LES « PEOPLE » EN FONT LEUR AFFAIRE

La visibilité conférée à l'ensemble des intervenants¹²¹, le glissement de l'ensemble de ces intervenants dans la catégorie indistincte de « people », et le brouillage des genres que nous évoquions ont plusieurs conséquences. Ils cristallisent d'abord, nous l'avons dit, le modèle de conquête sur la scène des César, en ancrant la parole prononcée sur la scène dans un champ politique. Ils tendent ensuite à faire de Roman Polanski, et de son absence – ainsi que de l'ensemble de l'équipe du film – un passage obligé, dans les allusions, les boutades ou les remarques à son endroit – ou face, justement, à cette absence. Le scandale Polanski, qui s'est articulé durant les trois mois qui précèdent la cérémonie, devient ainsi l'épicentre symptomatique des questions de changements au sein du milieu du cinéma, le symbole des crispations antérieures que l'on souhaiterait voir abolies; en faisant allusion à Polanski, on performe d'ores et déjà, en quelque sorte, le bouleversement. La télévision souligne les ambivalences, de même qu'elle explique et éclaire les antagonismes. Elle décide de rendre lisible et transparent le conflit qui travaille la scène de la salle Pleyel. C'est ainsi que le scandale Polanski devient une véritable « affaire », publique et médiatique.

Attachons-nous en premier lieu à donner de « l'affaire » quelques éléments qui la caractérisent, afin de mieux comprendre ensuite les différentes manières dont elle se

DAYAN Daniel, KATZ Elihu, La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 74-75.
 Idem.

¹²¹ Voir les parties I. 2 et I. 3 de notre étude.

met en scène lors de la cérémonie. Elizabeth Claverie et Luc Boltanski, dans l'article qu'ils cosignent intitulé « Du monde social en tant que scène d'un procès », indiquent bien que la « forme affaire » emprunte pour beaucoup à la « forme procès », qui se joue dans l'enceinte close d'un tribunal, pour la déplacer et la moduler dans l'ensemble de l'espace public. Constituant une « forme sociale jouant un rôle important dans les sociétés occidentales modernes¹²² », l'affaire réussie est forcément « collective, sinon elle est considérée comme individuelle et psychologique voire psychiatrique¹²³ ». Selon eux, la forme « affaire » trouve en France sa pleine expression – ironique coïncidence – à partir des affaires Callas et Dreyfus. L'affaire mobilise alors toutes les instances de jugements (le corps judiciaire, la presse, les institutions, l'opinion, dans une porosité et un jeu permanent entre espace privé et espace public), et ce faisant, réagence des arguments qui existaient déjà, mais qui sont portés par des acteurs et sur des scènes de discours différents de ceux du procès. L'objectif premier de l'affaire est d'inverser le rapport de force en faveur des opprimés, et de remplacer les valeurs et les descriptions du monde des dominants par celles des dominés. La scène des César devient le lieu de la synthèse entre registre moral et registre politique à partir du moment où elle fait intervenir le scandale Polanski pour en faire « l'affaire » de tous. Registre moral car le « mal est constitué comme mal moral au sens où l'idéal par rapport auquel il est définit comme tel (...) est considéré comme pouvant et comme devant être réalisé¹²⁴ »; il convient alors d'identifier le mal, ainsi que ses victimes et ses instigateurs, afin de punir ces derniers, ou du moins de les empêcher d'opérer de nouveau. Registre politique car la reconnaissance du mal passe par une montée en généralité : « même si l'on identifie bien une victime particulière et un offenseur particulier, on considère que la réparation du mal qui a été faite doit passer par le domaine public 125 ». On distingue bien ici comment la mise en place de la « forme affaire » sur la scène de la salle Pleyel va de pair avec les discours de conquêtes, les annonces et promesses de grands bouleversements et de changements nécessaires. En opérant par une « construction de série », c'est-à-dire par la mise en équivalence et sur le même plan de situations individuelles pour en faire des étendards ou des causes emblématiques, la forme

¹²² BOLTANSKI Luc, CLAVERIE Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet,* Paris, Stock, 2007, pp. 395-452, p. 8 de l'article. Idem.

¹²⁴ *Ibid.* p. 16. 125 *Ibid.* p. 17.

« affaire » contribue à créer une catégorie d'offenses, moralement inacceptables, et qui concernent l'ensemble de la société. Le discours d'ouverture de la présidente Sandrine Kimberlain¹²⁶ ne procède de rien d'autre que cette logique « à la fois rétrospective et prospective », selon les mots de Boltanski et Claverie :

Elle est rétrospective au sens où elle conduit à identifier des offenses similaires, accomplies dans le passé et qui n'ont pas été repérées faute d'avoir été identifiées. Elle est prospective au sens où elle se donne pour objet de changer l'ordre du monde de façon à empêcher que des offenses de même nature ne se reproduisent à l'avenir¹²⁷.

Ainsi Roman Polanski fait figure d'offenseur sur la scène des César, suite à l'affaire Samantha Gailey en 1977, puis aux accusations de viols qui n'ont cessé ensuite d'émailler sa carrière de réalisateur. La libération de la parole, constitutive du mouvement MeToo, dans le milieu du cinéma – avec la prise de parole d'Adèle Haenel, le témoignage de Valentine Monnier, etc. – contribue à dénoncer les actes de violences et, ce faisant, à les identifier clairement pour en faire un problème public. Dans le même temps cette libération de la parole intervient pour que ces offenses soient condamnées par l'ensemble de l'espace public, et ne se reproduisent plus à l'avenir. Polanski devient le symbole de ces offenseurs ; « le fauteur de scandale idéal (est), non pas un grand, mais un puissant dont la force n'est pas légitime, un individu dont on considère, à tort ou à raison, qu'il a du pouvoir sans être pour autant confirmé dans ce pouvoir par une autorité légitime¹²⁸ ». Il correspond assez bien à cette description: reconnu par ses pairs au sein du cinéma international, et français en particulier (il a déjà obtenu quatre fois le César de la meilleure réalisation 129; son film Le Pianiste a été un succès critique important¹³⁰), Roman Polanski, en dépit de ses déboires avec la justice, reste un réalisateur d'envergure, dont les films sont largement financés et subventionnés (J'accuse ne faisant pas exception). Membre d'honneur des César du fait de ses nombreuses récompenses, il est un réalisateur

¹²⁶ Op. cit.

¹²⁷ BOLTANSKI Luc, CLAVERIE Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet*, Paris, Stock, 2007, pp. 395-452, p. 17 de l'article.

¹²⁹ Respectivement pour *Tess* (1980), *Le Pianiste* (2002), *The Ghost Writer* (2009) et *La Vénus à la fourrure* (2013)

¹³⁰ Le film lui a valu entre autres la Palme d'Or lors du 55ème festival de Cannes, un Oscar du meilleur réalisateur, un César du meilleur film et du meilleur réalisateur.

important sans pour autant avoir une légitimité dans un cadre institutionnel ; l'on peut penser que son pouvoir tient en grande partie à sa renommée, et donc à sa visibilité.

L'on peut parler d'affaire, et non pas simplement de scandale, s'agissant de Polanski lors des César, pour deux raisons majeures : d'abord puisque le scandale fait l'unanimité, là où l'affaire voit s'élever des discours contradictoires, des « défenseurs de l'offenseur » ; ensuite puisque les faits qui sont reprochés à Polanski suscitent une indignation et une mobilisation collective, soit que celles-ci passent par le sarcasme et l'hyperbole, soit par des discours au ton plus sérieux ; enfin et surtout puisque le cas particulier de Polanski est le lieu d'une montée en généralité et d'une désingularisation, pour embrasser une cause collective, et pour mobiliser activement l'ensemble de la sphère sociale – c'est là que le média télévisuel joue un rôle d'importance, puisque c'est lui qui abolit les frontières et les distances entre les individus, c'est donc par lui que se transmet l'émotion et la compassion nécessaires à ce que les publics se sentent concernés et s'indignent de concert.

Elizabeth Claverie et Luc Boltanski notent en effet que le scandale prend des proportions « d'affaire » lorsque l'accusation est retournée par certains individus contre les accusateurs ; celui qui est unanimement qualifié d'offenseur dans le cas du scandale est donc, dans le cadre de l'affaire, considéré comme une victime par une partie de la population¹³¹. C'est ici le cas pour Polanski, et ce déjà en amont de la cérémonie; lors des nombreuses polémiques récurrentes qui accompagnent la sortie de ses films, s'élèvent toujours des voix pour clamer leur amitié, voire leur admiration pour le cinéaste, quand d'autres évoquent simplement la séparation entre l'homme, ses actions et son œuvre, qui peut – et selon eux doit – être considérée et jugée indépendamment de la personnalité de son réalisateur. Certains semblent rester de cet avis, au fil des années : les membres de l'Académie, qui l'ont déjà sacré quatre fois en tant que meilleur réalisateur, et s'apprêtent à réitérer la récompense en cette quarante-cinquième cérémonie, mais aussi Alain Terzian, le président, qui tient à conserver une position de neutralité bienveillante lorsqu'il affirme que ce n'est pas le rôle de l'Académie que de se faire « une instance qui tient des positions morales 132 ». Des actrices d'envergure, telle Catherine Deneuve, avec laquelle Polanski tourna son

BOLTANSKI Luc, CLAVERIE Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet,* Paris, Stock, 2007, pp. 395-452, p. 22 de l'article. ¹³² *Op. cit.*

film *Répulsion*¹³³, n'hésitent pas à clamer publiquement leur soutien à l'artiste et à l'homme, et se disent choquées des polémiques successives à l'encontre du réalisateur : « Je trouve ça d'une violence inouïe, et je trouve ça totalement excessif¹³⁴ », affirme Deneuve à la Mostra de Venise, ajoutant que « la plupart des gens ne connaissent pas la réalité de la façon dont les choses se sont passées¹³⁵ ». On peut en outre interpréter le choix de l'ensemble de l'équipe du film de ne pas assister à la cérémonie comme une marque de solidarité d'abord envers le film, dont la promotion a pâti de cette « affaire », mais aussi envers son réalisateur. En faisant le choix d'interrompre la promotion et de ne pas prendre la parole publiquement, le casting et l'intégralité de l'équipe technique ne soutiennent pas explicitement Polanski, mais de fait ne le condamnent pas non plus.

Outre le fait que le « scandale » Polanski polarise clairement les intervenants des César, ainsi que le milieu du cinéma français, qui ne s'érige pas unanimement contre le réalisateur, ce qui constitue ce « scandale » en « affaire » passe par l'indignation exprimée sur la scène des César, à l'endroit de Polanski, performé alors en « puissant », en dominant, voire en prédateur. Comme la forme affaire représente le passage de l'officieux à l'officiel, la réparation de l'offense ne peut plus se jouer uniquement entre l'offenseur et l'offensé; elle passe par la scène publique et fait apparaître une cause collective. Alors la réparation de l'offense « suppose, pour être efficace, la constitution d'une force plus importante constituée par la convergence de forces individuelles, c'est-à-dire, une mobilisation 136 ». Cette mobilisation, comme le notent Elizabeth Claverie et Luc Boltanski, peut s'exprimer par le biais de pamphlet, des chansons satiriques, de récits, des formules ou des slogans¹³⁷. Cela se traduit, sur la scène des César, par le rire, la dérision et l'hyperbole, qui sont particulièrement prégnants lors des interventions de Florence Foresti, qui n'hésite pas, à plusieurs reprises à faire allusion à Polanski. Ce qui est frappant, c'est de constater que Foresti, ainsi que certaines des personnalités qui interviennent pour remettre une statuette, ne prononcent jamais le nom de Polanski, mais se contentent d'y faire référence, que ce

¹³³ Répulsion, Roman Polanski, 1965 (106min)

^{**}Catherine Deneuve défend Roman Polanski et Woody Allen », France Info Culture, avec AFP, 30 août 2019, https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/catherine-deneuve/je-trouve-ca-d-une-violence-inouie-catherine-deneuve-defend-roman-polanski-et-woody-allen_3596801.html

¹³⁶ BOLTANSKI Luc, CLAVERIE Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet*, Paris, Stock, 2007, pp. 395-452, p. 24 de l'article.

¹³⁷ *Idem*.

soit par le biais du film, d'un sobriquet ou d'une périphrase. Florence Foresti, dès le premier quart d'heure de la cérémonie, affirme sur le ton de l'humour que pour que celle-ci se déroule convenablement, « il va falloir régler un dossier 138 », sans quoi « il va v avoir douze moments où on va avoir un souci¹³⁹ ». Les surnoms suivront – « Popol¹⁴⁰ », « Atchoum » sont les plus récurrents – assortis d'un geste de la main pour mimer une personne de petite taille. Jean-Pierre Darroussin, alors qu'il remet le César de la meilleure adaptation attribué au film J'accuse, choisira tout simplement de bafouiller au moment de lire le nom de son réalisateur, rendant celui-ci inaudible et pourtant parfaitement identifiable. Et d'ajouter « les concernés n'étant pas là, l'Académie fera en sorte de pouvoir les contacter et leur remettre cette statuette qui est une très belle statuette malgré tout¹⁴¹ ». Il n'est pas anodin de ne pas nommer Polanski, et de l'affubler de surnoms qui renvoient pourtant immanquablement à sa personne; c'est une manière de le décrédibiliser, de diminuer son importance, mais aussi de le mettre au ban des accusés, de signifier l'opprobre et de condamner ses actes présumés. Lors de sa première intervention, alors qu'elle dit qu'il va falloir « régler un dossier », Florence Foresti caricature outrancièrement la situation, entre allusions directes et frontales aux faits commis par Polanski en 1977 :

Moi ca va, moi quarante-trois ans après les faits je vais pas régler le problème comme ça. Enfin je veux dire, moi à l'époque, au moment des faits j'ai trois ans, je suis peinarde, je suis à Lyon. Je suis en plein stade anal où j'essaie de faire rentrer des carrés dans des ronds. Lui il est à Hollywood, au même stade – oui, ca peut durer – en train de faire rentrer... sauf qu'il y arrive. Et je devrais me retrouver juge d'application des peines. Non je suis désolé, je ne suis pas la Greta Thunberg du cinéma français. Moi je m'en fous, je remets pas de prix, je m'en fous c'est pour vous. Qu'est ce que vous allez faire? Ah bah vous vouliez de la démocratie directe, vous en avez. Moi de mon côté, je vais vous dire, j'ai tout réglé, moi de mon côté j'ai décidé qu'Atchoum n'était pas assez grand pour faire de l'ombre au cinéma français et au reste de la sélection 142.

Le parallèle établi par Foresti entre son état d'enfant de trois ans et celui de Polanski, identique selon elle, alors qu'à l'époque il en a quarante-trois, tend à le réduire à

 ¹³⁸ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 16min25.
 139 Ibid. 16min40.

 $^{^{140}}$ « Popol » et « atchoum » à 16min30. Lorsque Foresti annonce qu'il y a eu des désistements parmi les remettants « par rapport à Popol », 1h37min. Ou encore lorsqu'elle ironise : « J'ai la liste des noms de ceux qui ont voté Atchoum au premier tour », 32min30.

¹⁴¹ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 1h50min20sec-1h50min50sec. ¹⁴² *Ibid*. 17min30-18min30.

l'état infantile – les surnoms qui lui sont donnés vont également dans ce sens –, c'est-à-dire à son incapacité à gérer ses pulsions et ses désirs. Polanski est tourné en ridicule, et c'est par un ton badin que Foresti supprime toute notion de respect voire de révérence envers le cinéaste déjà maintes fois primé. La « mobilisation » passe déjà par le refus de le nommer, par la complicité établie entre certains remettants et certains intervenants, qui repose sur la volonté affichée de manquer de respect à Polanski, et ce, en déjouant les codes et les rituels habituels propres à la cérémonie, en enfreignant le protocole. Georges Balandier, dans son essai *Le Pouvoir sur scènes*, évoque à ce titre le rôle important que jouent l'hyperbole et l'exagération des discours dans la contestation d'un pouvoir ou d'une autorité. S'appuyant sur l'étude des sociétés « traditionnelles » avant d'envisager celles de la « modernité », il s'attarde sur la figure du « Bouffon sacré » qu'il définit comme :

Le porteur de l'antisocial (ce qui peut l'apparenter à la victime émissaire) et le messager des contestations et des vérités incongrues. Mais la violence à laquelle il se livre est parodique et l'hyperbole la désamorce. Il montre à quoi serait soumise une société où les normes, les interdits, les codes se dissoudraient... ¹⁴³

Florence Foresti fait ici office, toute proportion gardée, de figure de « bouffon sacré » ; loin d'être gratuites, ses allusions permettent de mettre en scène l'indignation suscitée par l'affaire, et de performer un collectif de gens mobilisés, ne serait-ce dans un premier temps que par le rire et la moquerie. Balandier note luimême que « reparaît, par l'artifice de la scène et l'art du comédien, la fonction dont le Bouffon sacré avait la charge dans les sociétés traditionnelles 144 ». Certes les analyses de l'ouvrage de Balandier portent en premier lieu sur le pouvoir politique ; c'est lorsque le pouvoir est « vacant » que le bouffon occupe l'espace, non pas pour détruire la société, mais pour parodier ce que serait une société sans pouvoir. L'analogie sur la scène des César est un peu différente, de même que dans les « sociétés de la modernité », puisque la figure du bouffon joue davantage avec les codes, et opère des va et vient entre la raideur protocolaire et l'anecdote excessive ou déplacée. Tout repose sur les « ritualisations » :

Aux interdits et aux censures, elles substituent la licence débridée ou orgiaque, au droit, la violence, au décorum et aux codes de convenances, la parodie et l'irrévérence, au pouvoir conservateur d'un ordre, l'arbitraire perturbateur. Sous ces

¹⁴³ BALANDIER Georges, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Éditions Fayard, 2006, chap. 2 « l'embrouille », p. 64. ¹⁴⁴ *Ibid.* p. 136.

aspects, les acteurs collectifs du spectacle rituel tiennent leurs rôles à la façon des Bouffons sacrés; mais, ils engagent plus complètement la société et son système d'autorité, ils prennent part à une dramatisation d'extension nationale¹⁴⁵.

La fin de l'extrait du discours de Foresti montre bien le jeu entre les codes de convenances et la parodie, puisqu'après avoir tenu ses considérations sur l'état de Polanski, elle annonce plus solennellement que les récentes révélations à son endroit, assorties de ses douze nominations, ne doivent ternir ni la soirée des César, ni le cinéma dans son ensemble. Le surnom « Atchoum », de nouveau employé, vient tout de même faire office de contrepoint au sein de cette chute plus solennelle. Polanski devient donc le symbole de l'offenseur et d'une ère qu'il faut dépasser, et c'est sur le même ton, entre humour et déclaration sérieuse, que d'autres intervenants parachèvent de faire de ce scandale une « affaire », en opérant une montée en généralité.

Cette montée en généralité est en effet la conséquence de la forme affaire, mais aussi sa condition sine qua non: en faisant de Polanski l'incarnation des « puissants 146 », l'on redouble l'indignation à son endroit, et l'on peut surtout agréger d'autres thématiques, en substituant à la victime individuelle un ensemble de victimes de discriminations ou de dominations face à d'autres « puissants ». Il n'est plus question d'individus ici, mais bien de catégories de « puissants » face aux « victimes », présentées comme telles par le discours. Désingulariser la victime, ici, n'est pas un moyen de la réduire et de mettre à bas son témoignage, mais au contraire de lui faire prendre une ampleur toute autre, et de la grandir au même niveau de visibilité que son agresseur. Si lui est « puissant », alors la mise en équivalence d'une somme importante d'histoires individuelles tendra à rendre l'écho de la parole des victimes beaucoup plus fort : « la victime doit elle aussi être grandie en faisant valoir qu'à travers son histoire personnelle, sa « petite histoire », c'est le sort d'un grand nombre de gens qui est en jeu et donc, la « grande histoire »¹⁴⁷ ». Mais, en opérant des rapprochements entre les histoires personnelles et en généralisant, il est logique que les intervenants qui prennent la parole élargissent les thèmes qui sont abordés. Ainsi une prise de parole sur la place des femmes, ou sur celle des minorités, peut être envisagée à la fois comme une conséquence du scandale Polanski déjà constitué

¹⁴⁵ *Ibid.* pp. 94-95.
¹⁴⁶ Claverie, Boltanski *op. cit.*¹⁴⁷ *Ibid.* p. 34 de l'article.

en « affaire », et aussi comme l'un des éléments qui opèrent, au moment où il advient, cette transition entre scandale et « affaire » - dans la mesure où il accentue l'indignation, appelle au changement et à la mobilisation. Le général et le particulier sont ici étroitement liés et c'est l'alliance de l'un et de l'autre qui permet l'indignation et l'appel à la mobilisation sur un nombre de sujets variés, tant la figure du Bouffon aime à caricaturer le pouvoir politique et son impuissance : « l'anticolonialisme, la dénonciation des violences policières, l'émancipation féminine, l'antiracisme, la vie politique et la rudesse du quotidien apparaissent avec la caricature moderne 148 ». Le discours d'Aïssa Maïga, alors qu'elle remet le César du meilleur espoir féminin procède de cette logique : lorsqu'elle entre en scène, elle nomme et compte « le nombre de noirs dans la salle », qu'elle appelle également « les non-blancs », précisant leur nombre – « douze » 149. En évoquant les questions liées à l'invisibilité des personnes de couleurs dans le cinéma français, ou aux stéréotypes qui sont accolés aux rôles qu'on leur confie, elle participe à son échelle de la forme affaire, par le vocabulaire qu'elle emploie, et par la manière dont elle oppose des victimes présumées à des responsables dont la position de domination dans la société leur aurait permis jusqu'ici de rester incontestés. Dans la suite de son discours, en mentionnant « l'invisibilité » des personnes de couleur, elle profite de la tribune – et donc de la visibilité – qui lui est offerte pour appeler à davantage « d'inclusion ». Ce qui est frappant, c'est que l'ensemble du discours d'Aïssa Maïga monte progressivement en généralité; elle mêle des anecdotes qui renvoient à son histoire personnelle, avant de projeter ses réflexions propres sur l'ensemble des « douze » personnes de couleur présentes dans la salle, qui sont mises sur le même plan qu'elle au sein de son discours. Puis, lorsqu'elle évoque cette inclusion, elle mentionne l'ensemble du milieu professionnel, arguant que « l'inclusion, elle ne va pas se faire sans vous, vous tous qui n'êtes pas forcément impactés par les questions liées à l'invisibilité, aux stéréotypes, ou à la couleur de la peau¹⁵⁰ ». Après avoir fait appel à l'ensemble des « techniciens, des producteurs, des décideurs » pour les inciter à se montrer plus inclusif, elle ajoute : « ça concerne – allez, j'enfonce une porte ouverte - toute la société¹⁵¹ », et fait ainsi du cinéma une réplique fictionnelle et miniature de

 ¹⁴⁸ BALANDIER Georges, Le Pouvoir sur scènes, Paris, Éditions Fayard, 2006, chap. 2 « l'embrouille », p. 75.
 149 Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 39min30sec-45min.

¹⁵⁰ *Ibid*. 42min20. ¹⁵¹ *Ibid*. 43min10sec

l'ensemble des relations sociales. L'idée est la suivante ; si le cinéma se montre exemplaire dans ses représentations, les représentations de l'ensemble de la société finiront, par capillarité et imitation, par l'être aussi. Ce glissement vers des thématiques qui deviennent liées à l'affaire Polanski par la succession des discours et la montée en généralité conduit d'une part à ériger Polanski en symbole d'un monde « d'avant » à transformer, et d'autre part performe une cérémonie sous le signe de la conquête, égalitaire et collective :

L'indignation constitue un puissant moteur de mobilisation, notamment parce quelle porte ceux qu'elle saisit à rapprocher, d'un côté, des évènements qui se présentent comme « historiques » et, de l'autre, des moments critiques de leur propre histoire, et à mettre en série des faits publics, qu'ils ne connaissent, le plus souvent, que médiatiquement, et des anecdotes personnelles - des faits, comme on dit, « vécus » -, de façon à « faire sens » en les éclairant les uns par les autres 152.

Cette indignation est déjà largement mise en drame et en récit par les discours qui se tiennent salle Pleyel. Mais l'appel à la mobilisation, pour qu'il rencontre son succès, doit maintenir un équilibre entre trois registres : « normatif », c'est-à-dire la montée en généralité vers les principes de justice qui soutiennent la protestation, « argumentatif », en montrant par l'exemple que les offensés ont raison de se considérer comme tels, qu'ils disent la vérité, et « émotionnel¹⁵³ », en produisant de la pitié et de la compassion à grande échelle, en exhibant et en racontant les souffrances endurées par les offensés. Sur ce dernier point, Elizabeth Claverie et Luc Boltanski se montrent très clairs : « Ce registre émotionnel prend aujourd'hui largement appui sur les médias modernes et, particulièrement, sur la télévision qui se saisit de la souffrance des victimes et la donne à voir « en direct »¹⁵⁴ ». Ils rejoignent en cela les analyses de Dayan et Katz sur la capacité intrinsèque de la télévision à produire ce pathos en abolissant les distances. La forme « affaire » peut certes se mettre en place sans la télévision. Mais celle-ci constitue un formidable accélérateur et intensificateur de cette mise en affaire, dans la mesure où elle peut choisir d'en faire le spectacle, d'en exhiber les contours et les enjeux.

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵² BOLTANSKI Luc, CLAVERIE Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet, Paris, Stock, 2007, pp. 395-452, p. 24 de l'article.

¹⁵³ Ces trois registres sont décrits par Boltanski et Claverie in BOLTANSKI Luc, CLAVERIE Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet, Paris, Stock, 2007, pp. 395-452, p. 27 de l'article.

3. LA TELECRATIE REMPLACE LA CINEPHILIE : UNE MISE EN SPECTACLE DE LA « FORME AFFAIRE » PLUTOT QU'UNE CELEBRATION DU CINEMA

Le rôle de la télévision, puisqu'elle retransmet en direct l'événement, est essentiel dans la mise en forme de l'affaire, et dans sa mise en scène. Le récit cérémonial s'en trouve grandement perturbé – du fait du brouillage des genres que nous avons déjà étudié – tandis que le récit de l'affaire et des multiples causes qui s'y agrègent semble prendre le pas sur la célébration du cinéma. Les « people » présents sur la scène, et qui mettent en forme l'affaire Polanski, ne sont pas ignorants du fait qu'ils sont filmés ; prendre la parole leur permet d'accroitre leur visibilité, et celle-ci est d'autant plus accrue si le discours participe de la mise en « affaire ». La grande porosité, depuis la naissance de cette catégorie « people », entre « personne », « personnage » et « personnalité », selon les critères définis par Nathalie Heinich contribue elle aussi à la primauté du registre émotionnel. En exacerbant la volonté du public de percer à jour la vie privée et les sentiments personnels des people, cette porosité permet indéniablement de rendre la mise en forme de l'affaire plus évidente. La pitié et la compassion suscitée chez le public en sont redoublées, d'abord puisque le rapport aux people s'inscrit dans le registre de l'émotion – la suite logique d'une curiosité quant aux détails relevant de la vie personnelle des stars –, ensuite parce que cette pitié et cette compassion se portent sur des gens qui sont « visibles » – donc dans un jeu permanent entre proximité et distance vis-à-vis du public. Mais pour que la mobilisation face à l'affaire soit maximale, la pitié et la compassion éprouvées à l'écoute des récits de ces people doivent être communicatives, dans l'abolition complète de la distance qui sépare les publics. La télévision – a fortiori lorsqu'elle est en direct – permet évidemment cette abolition. De plus, elle a le pouvoir d'infléchir la signification de l'événement, par ce qu'elle choisit ou non de montrer au moment où l'indignation est performée dans le discours. En opérant le montage en dernière instance, elle redouble le pathos et le registre émotionnel, déjà fortement induit par la position et le statut de celles et ceux qui prennent la parole. Que les people présents dans la salle constituent le scandale Polanski en « affaire » est une chose, mais c'est à la télévision qu'incombe le choix d'en étendre

l'ampleur ou de lui préférer le récit cérémonial traditionnel, en oblitérant tout ce qui pourrait lui nuire¹⁵⁵.

Il semble que le choix de Canal+ est de souligner le plus possible les raisons des protestations, en rendant celles-ci extrêmement lisibles – montrer qui est l'objet du discours, qui sont les « victimes », les absents ou les offenseurs, faire des allusions, par l'image et le plan de coupe, à ce qui dans le discours ne serait qu'implicite, etc. Les caméras de Canal+ recueillent ainsi « les connotations que l'on a semées à leur intention¹⁵⁶ », au sein des prises de paroles des uns et des autres, pour les rendre explicites à tous : ainsi lorsqu'Aïssa Maïga compte « le nombre de noirs dans la salle », des plans de coupes montrent les personnes en question, de la même manière que lorsqu'elle interpelle Vincent Cassel, les caméras opèrent sur l'acteur un gros plan pour montrer son incompréhension face à la blague qui vient d'être faite, selon laquelle « il a été pendant longtemps le « renoi » du cinéma français, avant la diversité¹⁵⁷ ». Lorsque Florence Foresti met en place le « problème » Polanski lors de son discours, et qu'elle achève en disant « qu'Atchoum n'est pas assez grand pour faire de l'ombre au cinéma français 158 », les caméras filment au passage le visage d'Adèle Haenel, et font ainsi implicitement référence aux semaines qui ont précédé les César, et à la mise en place du scandale dans la presse écrite suite aux révélations d'Adèle Haenel, puis à son soutien à Valentine Monnier. Les caméras permettent ici « d'exhiber les raisons d'être de l'événement, mais ces raisons ne semblent plus relever de la préméditation. Elles se présentent comme la substance des situations filmées; comme autant de détails que les caméras semblent cueillir au hasard de leurs déplacements¹⁵⁹ ». En montrant des éléments de contexte qui illustrent les propos de Florence Foresti lors de sa prise de parole, ou en guettant les réactions des intéressés, Canal+ ne transmet plus tant la cérémonie télévisée qu'elle ne constitue d'abord une chronique de l'affaire qui se met en place sur scène. Se faisant « l'équivalent d'un chœur qui soulignerait à la surface de l'événement les messages qui s'énoncent en son sein¹⁶⁰ », la chaîne de télévision en vient à contrevenir aux intérêts de la direction de l'Académie des arts et des techniques du cinéma. C'est Canal+ qui finit en effet par prendre l'avantage

¹⁵⁵ Ce sont les deux grandes questions que posent Dayan et Katz, *op. cit.* p. 74-75.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 85

¹⁵⁷ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 40min30sec.

DAYAN Daniel, KATZ Elihu, La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 84.
 Ibid. p. 88.

dans la direction bicéphale de l'événement. D'abord puisque l'institution elle-même est affaiblie (la direction est remise en cause, son président, Alain Terzian, a refusé de porter des « considérations morales 161 » sur le scandale Polanski). La direction de l'Académie, après qu'elle a plébiscité les douze nominations du film J'accuse, est donc d'office rangée dans la catégorie des « puissants » lors des prises de paroles plus politiques sur la scène des César, qui expriment la gêne et le caractère problématique de ces nominations. Mais c'est surtout en choisissant de dresser une chronique affective de « l'affaire », du point de vue des « offensés » - ou se présentant comme tels - que Canal+ prend définitivement l'avantage dans la définition même des César. Leur retransmission donne davantage à voir les dissensions qui agitent le sein de l'Académie face au film de Polanski - et, par extension de « l'affaire », sur les questions de la place des femmes, de la représentativité et du stéréotypage des minorités, etc. – qu'elle ne donne à entendre des discours qui célèbrent le cinéma. Chacun des plans de coupe que nous évoquions réitère ce conflit interne et rappelle la position de faiblesse de la direction de l'Académie; chacun d'entre eux constitue donc un coup de canif au contrat cérémonial idéal. Nulle question ici de préserver la légitimité de l'institution, ni d'oblitérer ou d'amenuiser les tensions et les paroles conflictuelles qui se tiennent sur la scène.

La séquence la plus emblématique de cette mainmise de la télévision sur la cérémonie est celle de l'attribution du César de la meilleure réalisation. Intervenant au bout de trois heures de cérémonie, ce prix est distinct du César du meilleur film – qui couronne non seulement l'ensemble du film en question mais aussi l'ensemble de l'équipe – pour récompenser plus spécifiquement la personne et le talent du réalisateur. C'est sans doute la séquence où les dissensions sont les plus visibles, puisque c'est Roman Polanski qui se voit attribuer la statuette de la meilleure réalisation, lui contre lequel manifestent des femmes à l'extérieur de la salle Pleyel, lui dont on conteste la légitimité et les nominations. Malgré son absence de la cérémonie, il obtient avec ce prix l'une des récompenses les plus importantes – c'est l'avant dernière de la soirée. Cette séquence est révélatrice à plusieurs égards : elle représente le paroxysme de la « forme affaire » dans sa dimension émotive ; elle symbolise la victoire définitive de la chaine *Canal*+ sur l'Académie, et donc du spectacle télévisuel sur la dimension protocolaire et respectueuse de la cérémonie ; enfin elle correspond à un moment de vacance de la cérémonie elle-même, qui se trouve soudain

¹⁶¹ Op. cit.

vidée de sa substance et de sa raison première d'existence – fait paradoxal dans la mesure où la victoire de Polanski devrait représenter au contraire un rebondissement inattendu du récit cérémonial.

Reprenons la séquence en entier pour mieux en déplier les significations et les disfonctionnements. Ce sont Claire Denis et Emmanuelle Bercot qui s'avancent sur la scène pour annoncer les nominations et remettre le prix de la meilleure réalisation. Choix symbolique, une fois encore, puisque ce prix est remis par deux réalisatrices, dans une cérémonie où les instances organisatrices ont eu à cœur d'afficher leur volonté de mettre les femmes à l'honneur – la maitresse de cérémonie, la présidente d'honneur sont des femmes, l'hommage spécial à Agnès Varda, maintenant ces deux réalisatrices importantes sur le territoire national. La présentation, qui se fait en tandem, est néanmoins davantage menée par Emmanuelle Bercot, dont le discours consensuel fait montre de la volonté de la réalisatrice de conserver une certaine neutralité, en adaptant sa prise de parole à la solennité et à la tension due au suspense – ici peut-être plus qu'ailleurs – qu'exigent ce moment. Claire Denis prend la parole la première, remerciant Emmanuelle Bercot, et affirmant que c'est grâce à elle, ainsi qu'à « Mati Diop, la réalisatrice d'Atlantique » qu'elle se trouve actuellement sur la scène, « un peu comme une pièce rapportée ». Précisons, en effet, que le 13 janvier 2020, la direction de l'Académie avait refusé la demande de certains jeunes réalisateurs d'être accompagnés sur la scène par une marraine symbolique – Claire Denis en faisait partie, avec notamment Virginie Despentes¹⁶². Sa présence sur scène atteste déjà d'une volonté de l'Académie d'apaiser cette polémique. En y faisant allusion, simplement pour remercier ceux qui l'ont choisie comme marraine symbolique, Claire Denis fait le choix de ne pas l'attiser. Elle donne ensuite la parole à Emmanuelle Bercot, dont le discours livre les impressions de la réalisatrice sur son métier, dans une volonté de dépasser les clivages et de rappeler la solidarité présente au sein du cinéma français.

Bercot à Denis : je pense que ta présence ce soir, et à plein d'égards, est symboliquement très forte et très puissante, et je suis honorée d'être à tes côtés.

Je suis honorée de pouvoir, dans ces moments de tensions, de remous nécessaires, témoigner mon attachement aux César, et particulièrement honorée de remettre ce prix, que j'estime très spécial, de la meilleure réalisation. Et pourquoi il me plait tant ce prix ? Parce que je crois que c'est un prix ou la concurrence, l'esprit de compétition n'a pas sa place. Et pourquoi ? Peut-être parce qu'on se nourrit des films des uns des autres — (à claire Denis) je

¹⁶² La réalisatrice Claire Denis s'en explique au lendemain des César dans une interview au Monde ; la première question du journaliste porte justement sur « le refus de l'Académie de valider les « marraines » choisies par certains jeunes acteurs », propos recueillis par Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 9 mars 2020.

me suis nourrie de tes films – je me suis nourrie des films de pleins de gens dans cette salle. Parce qu'on sait combien on en bave. Au delà de nos goûts cinéphiles, on tisse un lien invisible, un lien de fraternité, de solidarité, de respect mutuel, et peut-être même de reconnaissance. Voyons qui va être distingué ce soir par ce prix pour ce métier qui reste très mystérieux et dont je crois qu'on peut dire qu'il est à la fois une joie et une souffrance¹⁶³.

L'on distingue assez aisément la modestie mise en avant par Emmanuelle Bercot, à la fois la sienne propre – elle emploie à trois reprise le terme « honorée » – mais aussi celle de quiconque réalise un film. Le prix est « très spécial » puisqu'il récompense l'engagement d'un individu dans la longue croisade que représente l'élaboration d'un film. La figure du réalisateur ou de la réalisatrice n'est pas présentée par Bercot comme une figure de « puissant », mais au contraire comme un artiste créateur, en proie à des doutes, et portant surtout une attention particulière au monde qui l'entoure. C'est en effet à la fois en regardant les films de ses congénères, pour pouvoir s'en « nourrir », et plus largement en leur témoignant de la considération et de l'estime – en gardant les yeux ouverts, et une certaine disponibilité en somme – que la réalisatrice envisage la possibilité de créer, et d'être au monde. Le champ lexical employé laisse peu de place à d'autre interprétations : absence « de concurrence », « d'esprit de compétition » pour leur préférer, « la solidarité », « la fraternité », « le respect mutuel » et la « reconnaissance ». Il est ici bel et bien question du processus créateur du cinéma, de « cinéphilie », et d'une activité dont elle résume la richesse et les paradoxes à la fin de son allocution par la citation d'une réplique célèbre de François Truffaut, appliquée ici au cinéma, « une joie et une souffrance¹⁶⁴ ».

C'est au terme de ce discours qu'Emmanuelle Bercot et Claire Denis en viennent aux nominations, au nombre de sept. Ici, le procédé est différent des autres catégories. D'ordinaire, un caméo et une voix off font lieu d'annonce; cela permet de montrer un extrait des films en question, et de placer l'ensemble des films sur un pied d'égalité, puisque la voix off se veut la plus neutre possible, et toujours la même. Là, ce sont les deux réalisatrices qui annoncent les nominés en direct sur la scène, sans caméo projeté derrière elle, donc sans image des films en question. Au lieu de ces caméos, la télévision opère des gros plans dans la salle sur chacun des réalisateurs nommés; dans l'ordre « Nicolas Bedos pour La Belle époque, François Ozon pour Grâce à Dieu, Eric Toledano et Olivier

 ¹⁶³ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 3h09min50sec-3h11min40sec.
 164 C'est ce que Catherine Deneuve affirme à Jean-Paul Belmondo dans La Sirène du Mississippi, François Truffaut, 1969 : « te voir, te voir près de moi, c'est à la fois une joie et une souffrance ».
 C'est ce que Truffaut s'amuse à remettre en scène dans Le Dernier métro (1980) où Depardieu cette

Nakache pour *Hors Norme*, Roman Polanski pour *J'accuse*, Ladj Ly pour *Les Misérables*, Céline Sciamma pour *Portrait de la jeune fille en feu*, Arnaud Despleschin pour *Roubaix, une lumière*¹⁶⁵ ». À l'annonce de chacun des noms correspond un plan des réalisateurs et à leur visage relativement tendu, dans l'attente des résultats. Une photographie s'intercale au milieu des gros plans des autres réalisateurs pour montrer Roman Polanski, absent, à l'annonce de son nom.

Au moment d'annoncer la victoire, Emmanuelle Bercot, à qui on remet l'enveloppe contenant le nom du vainqueur, dit à Claire Denis de prononcer les mots d'usage le temps de l'ouverture de ladite enveloppe et de la découverte du nom. L'écran télévisuel est alors coupé en deux : à gauche, les réalisatrices sur la scène, à droite, sept vignettes montrant simultanément les sept visages des nominés dans la salle, dont la photo de Polanski. Emmanuelle Bercot complète enfin la phrase de Claire Denis : « le César de la meilleure réalisation est attribué à... (Emmanuelle Bercot reprend) Roman Polanski pour J'accuse. ». Le split-screen se poursuit durant deux secondes, le temps d'apercevoir brièvement que les applaudissements des autres nominés ne sont pas unanimes (l'on distingue nettement ceux de François Ozon et d'Arnaud Despleschin, tandis que Céline Sciamma, Ladi Lee, Olivier Nakache et Eric Toledano n'applaudissent pas), avant d'être remplacé par la même photographie de Roman Polanski, qui occupe alors tout l'écran. La voix off qui commente l'ensemble des victoires reprend : « ce qui confirme son statut de recordman de la catégorie avec cinq César qu'il a emporté à chacune de ses nominations, Tess, Le Pianiste, Ghostwriter, La Vénus à la fourrure 166 ». Les applaudissements se font peu entendre, et Emmanuelle Bercot, après avoir dit que le César serait « remis à qui de droit », se dirige vers la sortie de la scène. Elle fait néanmoins volteface puisque Claire Denis ne lui emboite pas le pas, et reste au milieu du plateau, seule. C'est Emmanuelle Bercot qui finit par la prendre par l'épaule et l'accompagne jusqu'aux coulisses. Entre temps, un plan d'ensemble de la scène et de la salle a montré au téléspectateur que la deuxième rangée se levait en partie. Une fois les deux réalisatrices sorties, un moment de flottement se fait sentir, tandis que l'on entend quelques « ouh » timides. Après un moment de silence de quelques secondes, sur scène comme dans la salle, la voix off annonce

fois lance à Deneuve : « te voir est une souffrance – pourtant, hier vous disiez que c'était une joie. – Oui, c'est une joie, et une souffrance. »

¹⁶⁵ Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon 3h12min.
166 Ibid. 3h13min.

« Madame la présidente d'honneur, Sandrine Kimberlain, sur un ton enjouée ». Mais ce que les spectateurs voient à l'image n'est pas en accord avec ce qu'ils entendent, puisque cette annonce n'est pas immédiatement suivie de l'entrée sur scène de Sandrine Kimberlain. Les caméras, pendant que la voix off parlait, se sont braquées sur Adèle Haenel et ses mouvements de protestations, et la suivent tandis qu'elle quitte la salle, bientôt suivie de Céline Sciamma, puis de l'équipe du film Portrait de la jeune fille en feu. Sandrine Kimberlain s'avance ensuite, visiblement gênée, sur la musique de La Nuit américaine, le film de Truffaut, pour annoncer les nominés pour le César du meilleur film. Encore une fois, il y a un écart perceptible par le téléspectateur entre ce qui est dit et ce qui est montré ; lorsqu'elle dit « les nominés pour le César du meilleur film sont », en montrant l'écran derrière elle, sur lequel doit apparaître l'habituel caméo, rien ne se passe. Les caméras continuent de filmer les personnes qui quittent la salle, laissant un silence s'installer, dans un laps de temps suffisant pour que Sandrine Kimberlain finisse par manifester son étonnement – « ça devrait rouler ». Cette fin de séquence laisse le spectateur dubitatif, par sa prévisibilité – les tensions liées à l'affaire Polanski sont sensibles tout au long de la cérémonie – et, paradoxalement, par son caractère inattendu, puisque personne ne pouvait savoir que Polanski, nommé douze fois, serait effectivement récompensé dans la catégorie « meilleure réalisation », hommage plus personnel que d'autres prix qu'a pu recevoir J'accuse. Ce moment constitue donc en lui-même un ultime rebondissement du récit cérémonial - puisque la « confrontation » prend fin avec la sanction, et que le résultat suscite de la surprise, voire de la colère - mais n'est pas filmé comme tel. La manière dont il est montré, et dont le montage s'opère, privilégiant les réactions de la salle au détriment de ce qui se passe sur la scène, fait fi du récit cérémonial et de la cérémonie elle-même. Dayan et Katz notaient déjà que « la télévision accompagne le récit des gestes officiels d'une sorte de chronique affective de l'événement¹⁶⁷ », ce qu'il nous a été donné de montrer. Mais c'est d'une toute autre mesure ici, puisque non seulement c'est clairement l'affect, la réaction à chaud, le pathos, que cherchent à capter ici les caméras, mais que cette captation ne se fait pas en parallèle du « récit des gestes officiels »; elle les supplante, les relègue à l'arrière plan, voire les oblitère quelques secondes durant lesquelles le récit est laissé vacant. Une certaine obscénité se dégage de cette séquence particulière, non pas dans le sens moralisateur que peut revêtir ce terme, mais dans son acception technique, que développe Régis Debray lorsqu'il précise :

¹⁶⁷ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct, traduit de

Appelons donc obscène, sans esprit polémique, et au sens étymologique, une société qui, parce qu'elle ne supporte plus la coupure scénique, confond le surmoi et le moi, le nous et le je, l'ambition collective et l'ambitieux tout court. Qui fait passer la personne de l'écrivain avant son écriture, l'homme d'action avant son action et le musicien devant la musique. Obscène, en termes techniques, est le forum dont la dramaturgie se met à obéir à la télécratie. Ou qui passe, plus précisément, du plan large au gros plan qui vient fouiller le visage, la larme au coin de l'œil, le baiser sur la bouche et le petit dernier, au cours d'un cérémonial officiel¹⁶⁸

En choisissant le gros plan et l'attention portée à la réaction, la télévision place le moment sous le seul signe de l'émotion; l'on préfère s'attarder sur les personnes qui quittent la salle plutôt que d'introduire comme il se doit la catégorie du meilleur film – la dernière de la soirée, et consécration pour celui qui la remporte –, Sandrine Kimberlain est envoyée rapidement sur le plateau alors que l'usage veut que ce soit la maitresse de cérémonie qui annonce ce dernier moment – Florence Foresti décide de ne pas reparaitre suite à la victoire de Polanski. La fin de la cérémonie, expéditive, se passera de maitresse de cérémonie, tandis que chacun ira de sa réaction personnelle, captée par les caméras de *Canal+*. Les individus, ici, ne s'effacent plus derrière les rôles qu'ils incarnent, ni leur symbolique, puisque l'appareillage télévisuel prend soin de les montrer pour ce qu'ils sont. En se focalisant uniquement sur les réactions, la télévision, en plus d'oblitérer ce qui se passe sur scène, ne fait que souligner plus vivement le contraste profond entre le discours d'Emmanuelle Bercot sur le métier de réalisateur et les divergences qui animent les professionnels du cinéma. La dichotomie entre les mots de « solidarité » et la « fraternité », prononcés quelques minutes plus tôt, et la réalité n'en est que plus flagrante.

Plutôt que de chercher à dissimuler ces manquements, ces imprévus et ces revirements, la télévision les souligne et les exalte, et la fin de la cérémonie se transforme vite en apothéose de la chronique de « l'affaire » Polanski, entre ceux qui partent, ceux qui applaudissent et ceux qui restent. « L'affaire » semble avoir pris définitivement le pas sur l'événement cérémonial lui-même.

l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 98. ¹⁶⁸ DEBRAY Régis, *L'obscénité démocratique*, Paris, Flammarion, Café Voltaire, 2007, p. 32.



Partie 3. « L'affaire » Polanski au lendemain des Césars : « le dehors s'invite au dedans »

Nicolas Schaller, qui dresse au lendemain des César un résumé de la soirée, dans L'Obs, titre ainsi son article : « Cérémonie des César : le soir où le dehors s'est invité dedans¹⁶⁹ », indiquant déjà que des préoccupations en apparence extérieures à la soirée, et au cinéma en général, se sont invitées à la table du cinéma français durant la cérémonie. « L'affaire » n'a pas seulement enflé en amont pour trouver sa pleine expression sur la scène de la salle Pleyel, elle continue, dans les jours qui suivent le 28 février, d'alimenter nombre de discours, de protestations de la part de l'un ou de l'autre camp, entre ceux qui défendent Polanski et son œuvre, et ceux qui se disent profondément choqués de la récompense qui lui a été attribuée. À propos de la fin de la cérémonie, et des moments de flottement qui ont suivi la remise du César de la meilleure réalisation à Polanski, Nicolas Schaller écrit : « le spectacle télévisuel était rattrapé par le réel¹⁷⁰ », c'est-à-dire la cristallisation des tensions qui agitaient le cinéma français depuis quelques semaines. Car au delà du cas Polanski, les discours qui se tiennent dans les jours qui suivent les César, entretiennent une rhétorique de la forme « affaire » et manifestent l'indignation de ceux qui les écrivent, que ce soit envers Polanski, envers ceux qui le fustigent, ou les uns envers les autres, par tribunes interposées. C'est un ensemble d'arguments et d'exemples qui se trouvent ainsi mis en discours sur la place publique, et qui ne cessent d'appréhender et de reconfigurer l'événement, « l'affaire ». Ce n'est pas tant là la confrontation des films dans l'année, et des partis pris esthétiques de leur réalisateur, mais plutôt la confrontation d'un avant et d'un après, dans une rhétorique de changement de monde, de basculement et de bouleversement de ce qui était, pour privilégier ce qui sera :

 $^{^{169}}$ « Cérémonie des César 2020 : le soir où le dehors s'est invité dedans », Nicolas Schaller, L'Obs, 29 février 2020.

¹⁷⁰ *Idem*.

C'est dire que les affaires ont toujours à la fois un caractère de transgression et un caractère de réparation ou de conservation, le premier plus visible quand, se tournant vers le futur, elles sont orientées vers la mise en place d'une nouvelle légitimité, le second plus net quand, se tournant vers le passé, ceux qui les animent ne prétendent à rien d'autre qu'à restaurer une légitimité bafouée par ceux là mêmes qui sont censés l'illustrer, comme c'est le cas lorsque est dénoncée par des « petits », démunis de tout pouvoir, la conduite scandaleuse des « grands » et des puissants 171

Ainsi le débat qui s'orchestre autour de la récompense de Polanski relance la question de la séparation de l'œuvre et de son auteur. Mais cette relance s'effectue en apparence seulement, car très vite les arguments qu'elle met en place opèrent un glissement vers d'autres sujets : la place des femmes, l'oppression des « dominants », le silence des victimes, le temps venu d'une nouvelle ère. Les arguments concernant la séparation ou non de l'œuvre et de l'auteur valent moins pour trancher cette seule question que pour « préfigurer » une société nouvelle et un changement de représentations.

1. DU DEBAT SUR LA SEPARATION ENTRE L'ŒUVRE ET L'AUTEUR A LA VISIBILITE COMME CATALYSEUR

La mise en forme de l'affaire Polanski implique forcément, nous l'avons rappelé, qu'il y ait des « pour » et des « contre », et que le scandale ne se contente pas d'être unanime. Lorsqu'on se penche sur quelques unes des tribunes et des comptes rendus qui sont parus au lendemain des César, on voit que les défenseurs de Polanski tentent de ramener le débat sur la séparation entre l'artiste et son œuvre, pointant ainsi celles et ceux qui s'offusquent de la récompense qui lui a été attribué, en les taxant de volonté de censure. Les opposants à Polanski ne mobilisent pourtant pas le même arsenal d'arguments, et se placent davantage dans une rhétorique typique de la forme affaire, opposant les puissants aux opprimés et systématisant, avec plus ou moins de subtilité, l'ensemble de ces rapports de force, dont Polanski devient le symbole. Toute la question est de savoir, après cette cérémonie des César, si le débat porte réellement sur la séparation de l'œuvre et de l'auteur, ou si cet angle n'est qu'un prétexte brandi pour affirmer ses positions. Résumer le débat en deux camps, l'un

BOLTANSKI Luc, CLAVERIE Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet*, Paris, Stock, 2007, pp. 395-452, p. 20 de l'article.

défenseur de l'œuvre Polanski, et donc prêt à opérer une séparation stricte entre sa personne et ses films, et l'autre voulant censurer l'œuvre pour ostraciser et exclure le réalisateur du fait de ses actes passés, apparaît, à bien des égards, trop réducteur et simpliste. La polarisation des opinions s'opère avec davantage de subtilités, de jeu – au sens mécanique du terme – et de porosité dans l'agencement des discours et des arguments avancés. Examinons, par strates successives, les arguments les plus récurrents, et tâchons d'en comprendre les liens et les effets.

Il y a d'abord les soutiens à la personne de Polanski, et non pas seulement à son œuvre ; assez minoritaires, ils interviennent pour exprimer leur soutien à l'artiste, qu'ils apprécient et avec lequel ils ont travaillé. Nous avions rappelé le cas de Catherine Deneuve et de ses déclarations lors de la Mostra de Venise en 2017¹⁷². Certaines réactions similaires s'affichent, dès la sortie de la cérémonie. Ainsi Fanny Ardant, qui interpréta la Callas dans *Master Class*, mis en scène par Polanski en 1996, lui exprime son soutien devant les caméras, à la sortie de la quarante-cinquième cérémonie des César. Alors que les journalistes attendent un commentaire sur sa victoire dans la catégorie meilleure actrice dans un second rôle, mais aussi sur celle de Polanski à la meilleure réalisation, l'événement de la soirée, elle affirme :

Écoutez moi quand j'aime quelqu'un, je l'aime passionnément, et j'aime beaucoup, beaucoup Roman Polanski, donc je suis très heureuse pour lui. Mais moi je suivrais quelqu'un jusqu'à la guillotine, je n'aime pas la condamnation. Après je comprends que tout le monde n'est pas d'accord, mais vive la liberté¹⁷³!

Isabelle Huppert quant à elle, absente de la cérémonie, invitée de Laurent Delahousse le lendemain, dans « 20h30 le dimanche » tient des propos plus modérés, n'appelant pas explicitement au soutien de Roman Polanski, mais rappelant qu'il « est très difficile de donner un commentaire juste¹⁷⁴ ». Et d'ajouter, « j'ai entendu une phrase de Faulkner récemment à la radio, qui dit que le lynchage est une forme de pornographie. C'est très difficile d'émettre un avis juste¹⁷⁵ ». L'actrice ne se prononce pas en faveur ni de la personne, ni du film de Polanski, mais exprime en

¹⁷² Op. cit.

¹⁷³ Déclaration de Fanny Ardant à la sortie de la quarante-cinquième cérémonie des César, propos audibles sur https://www.youtube.com/watch?v=b4AOl6YRZIU

¹⁷⁴ « 20h30 le dimanche », 29 février 2020, France 2, présenté par Laurent Delahousse, invitée Isabelle Huppert, 4min24-4min50, https://www.youtube.com/watch?v=EBf6lil3tSo&t=176s

creux sa désapprobation face aux excès de celles et de ceux qui fustigent publiquement le réalisateur.

Au delà de ces considérations personnelles, le débat met en évidence des arguments liés à la séparation de l'œuvre et de l'auteur. Nous avons en partie fondé notre réflexion sur l'ouvrage récent de Gisèle Sapiro, Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur? dont le chapitre 4 « Abus d'autorité » est consacrée aux polémiques entourant l'affaire Polanski, puis l'affaire Matzneff¹⁷⁶. Dans la première partie de son ouvrage, Gisèle Sapiro aborde en trois chapitres les trois principaux rapports susceptibles de se nouer entre un auteur et son œuvre. Le premier, « la relation métonymique entre l'auteur et l'œuvre¹⁷⁷ », permet surtout aux critiques d'organiser la cohérence de l'œuvre et de délimiter son périmètre. Dans la lignée des travaux de Foucault¹⁷⁸, l'auteur est considéré comme un tout auquel se rattachent les différentes parties, ses œuvres, il est « la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens¹⁷⁹ ». Notre analyse portant sur la cérémonie des César, plutôt que sur le film J'accuse en lui-même, nous n'entrerons pas plus spécifiquement dans l'analyse des rapports intrinsèques entre le film et Polanski. Le deuxième rapport, « la ressemblance¹⁸⁰ », décrit la conception, apparue au XVIIIème siècle, selon laquelle l'œuvre est une émanation de la personne de l'auteur ; de la porosité entre l'auteur et ses personnages découlent les grands procès littéraires. Gisèle Sapiro y aborde également la modernité, et les autofictions, où les instances d'auteur, de narrateur et de personnages sont rebattues et font l'objet d'un jeu entretenu. La possibilité de créer un double fictionnel rend plus floue, mais aussi plus conséquente, la responsabilité de l'auteur sur les propos tenus dans son œuvre. Enfin, le troisième chapitre, « l'intentionnalité ou la causalité interne¹⁸¹ », soulève bien les enjeux de la réception, où l'œuvre trouve une certaine autonomie, en dépit des intentions que l'auteur y aurait sciemment placé. Dès lors, pour appréhender une affaire concernant un auteur et son œuvre, trois composantes doivent être prises en considération, note Sapiro: d'abord la gravité des actes au regard de la loi (c'est ici une des

¹⁷⁶ SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur*?, Paris, Seuil, 2020, chap. 4, pp. 97-115, pour ce qui concerne uniquement l'affaire Polanski.

¹⁷⁷ *Ibid.* pp. 29-47.

¹⁷⁸ FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits*, *1954-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, «Qu'est-ce qu'un auteur?», p. 817-849.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 839.

¹⁸⁰ SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, Paris, Seuil, 2020, chap. 2, pp. 47-71.

¹⁸¹ *Ibid.* pp. 71-95.

caractéristiques de l'affaire Polanski, dans la mesure où il s'agit de viol, et qu'un mandat d'arrêt international contre le cinéaste est toujours en vigueur aux Etats-Unis), ensuite la présence ou non de représentation de ces actes dans l'œuvre, et enfin le degré de consécration de l'auteur en question, qui a une incidence indéniable sur l'ampleur du scandale et de la polémique.

Concernant l'affaire Polanski, il apparaît que les arguments ou les allusions mobilisés appelant à une stricte séparation entre l'œuvre et le cinéaste sont tenus par des « défenseurs » de Polanski et de la liberté de création. Ce sont eux que Gisèle Sapiro regroupe sous la bannière d'une « position esthète » ; le nom de Polanski opère alors comme un « désignateur rigide », en cela qu'il reste associé à ses actes personnels, et à ses œuvres, mais les « esthètes » n'établissent aucun lien de causalité entre les deux, à l'inverse de la position d'identification, qui fait aussi du nom de Polanski un « désignateur rigide » renvoyant à l'agresseur et au réalisateur, mais qui établit une relation de nécessité entre l'un et l'autre 182. Les arguments le plus souvent mobilisés par les « esthètes » ne minimisent pas la gravité des actes commis par Polanski, mais s'appuient sur le fait qu'il a purgé sa peine – il a effectué quarantedeux jours de prison lors de son premier jugement outre-Atlantique –, qu'il a droit à la réinsertion, et qu'il jouit de la prescription des faits, et par conséquent de la présomption d'innocence, par rapport aux accusations plus récentes portées à son encontre. Ainsi du propos de Pierre Jourde, dans Le Nouvel Obs:

Je réaffirme ici, comme pour l'affaire Matzneff, qu'un artiste qui a commis un méfait, et notamment un crime aussi grave qu'un viol, doit répondre de ses actes devant la justice. Pour autant, le censurer en tant qu'artiste, lui refuser des prix ou des récompenses, c'est ouvrir la voix à tous les débordements possibles contre la liberté de création¹⁸³.

D'une manière un peu différente, l'avocat Gilles-William Goldnadel, s'offusque dans une tribune publiée par *Le Figaro* du sort réservé au film de Polanski et celui de Ladj Ly, lui aussi condamné pour violences, et ayant également purgé sa peine : « infernale en effet, littéralement, la différence de traitement entre un Polanski diabolisé et un Ly béatifié¹⁸⁴ ». Et il ajoute :

 ¹⁸² SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, Paris, Seuil, 2020, chap. 2, pp. 102-103.
 ¹⁸³ Pierre Jourde, « La bêtise n'est pas féministe », nouvelobs.com, 9 mars 2020, cité in SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, Paris, Seuil, 2020, chap. 2, p. 104.
 ¹⁸⁴ « Le César de la déclaration la plus stupide est attribué à l'actrice Adèle Haenel », Gilles-William

¹⁸⁴ « Le César de la déclaration la plus stupide est attribué à l'actrice Adèle Haenel », Gilles-William Goldnadel, Le Figaro, 02 mars 2020, https://www.lefigaro.fr/vox/politique/le-cesar-de-la-declaration-la-plus-stupide-est-attribue-a-la-comedienne-adele-haenel-20200302

On peut parfaitement, et je fus l'un des premiers à le faire, reprocher à l'auteur de *Rosemary's Baby* d'avoir accepté de se soustraire à la justice américaine. Mais il était à la portée de Mlle Haenel, qui décida de quitter l'assemblée de manière cinématographique, de savoir faire la différence entre célébrer un réalisateur talentueux et honorer un homme discutable et discuté.

À cette même aune, il était bien d'honorer *Les Misérables*. Mais le silence de plomb qui pèse sur la lourde condamnation judiciaire de Ladj Ly est d'autant plus pesant lorsqu'on le compare au procès en sorcellerie qui accable Polanski¹⁸⁵.

Dans un cas comme dans l'autre, Pierre Jourde et Gilles-William Goldnadel condamnent les actes et la personne de Polanski, et ne cherchent pas à minimiser les faits qui sont reprochés au cinéaste. Mais l'un et l'autre se montrent choqués du sort réservé à ses films et admettent son talent. C'est la formule de Gilles-William Goldnadel qui résume le mieux cette position « esthète », puisque récompenser Polanski du prix de la meilleure réalisation revient pour lui à « célébrer un réalisateur talentueux et honorer un homme discutable et discuté ». L'un comme l'autre soulignent également la géométrie variable des indignations, puisque Ly, également condamné par le passé, ne se voit pas reprocher sa conduite d'alors, comme le souligne Goldnadel, tandis que Pierre Jourde fait allusion à une déclaration d'Adèle Haenel selon laquelle Céline est son romancier favori, et conclut donc : « Céline appelait à tuer les juifs, ca n'a pas l'air de lui poser problème. Faudrait savoir. Peuton séparer l'homme et l'œuvre pour certaines causes, et pas pour d'autres ?¹⁸⁶ ». La gravité des faits, qui est la première composante pour appréhender les liens entre l'œuvre et l'auteur dans le cas de l'affaire selon Sapiro, n'est donc pas ici occultée. Mais elle semble clairement constituer un fait à part, qui n'a rien à voir avec la grille de jugements déployée devant l'œuvre de Polanski. C'est ce qui fait le lien avec la deuxième des composantes ; la ressemblance, ou la présence de représentations liées aux faits répréhensibles au sein même de l'œuvre. C'est ici que l'affaire se complique, et qu'elle s'envenime. Rien pourtant, en apparence, ne peut faire penser que le film J'accuse représente les faits qui sont reprochés à Polanski: nulle apologie, ni même mention, du viol par exemple. Ainsi la grille de lecture de l'œuvre et les critères esthétiques qui en constituent la critique peuvent n'avoir pas à composer avec les actes de Polanski lui-même. C'est sans compter sur la première

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Pierre Jourde, « La bêtise n'est pas féministe », novelobs.com, 9 mars 2020, cité in SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, Paris, Seuil, 2020, chap. 2, p. 104.

version du dossier de presse que nous évoquions précédemment. Car ce n'est pas dans la trame narrative du film lui-même que se construit le lien entre l'auteur et sa création, mais dans le discours de Polanski sur son propre film. C'est le rapprochement établi par Polanski entre les persécutions dont Dreyfus avait été l'objet, et les crispations et tensions récurrentes qui ponctuent la sortie de ses films qui, en plus d'indigner les « opposants » de Polanski, trouble le discours de ses « défenseurs ». Ces derniers résument en effet le débat à une volonté de censure de la part des opposants, et mettent en avant la défense de la liberté de création. Ce sont eux qui, en quelque sorte, déplacent les termes de l'affaire et les résument sous les traits d'un débat sur l'œuvre et l'auteur que la partie adverse serait incapable de dissocier; voulant sanctionner l'un, elle exigerait la suppression de l'autre. En s'associant lui-même à la victime Dreyfus, Polanski crée une porosité entre le personnage de son film et sa personne, dans laquelle s'engouffrent ses défenseurs, qui exacerbent parfois la présentation du réalisateur comme une victime. C'est sur cette base que les « défenseurs » de Polanski attaquent le camp adverse, en lui reprochant au mieux de faire des amalgames et de mélanger le réel et la fiction, omettant alors de préciser que cette porosité est d'abord du fait de celui qu'ils défendent, quand ils ne taxent pas clairement les opposants de Polanski et de la sortie du film d'antisémitisme. Pascal Bruckner, non content d'avoir interrogé Polanski pour le dossier de presse, intervient au lendemain des César dans le débat public, et n'hésite pas à pousser plus loin encore le parallèle qu'avait établi Polanski. Si les opposants, et les femmes en particulier, expriment mille réticences à la sortie de chacun des films du réalisateur, c'est moins, selon lui, du fait des actes passés de Polanski et des accusations à son encontre que d'un antisémitisme qui ne dit pas son nom :

Qui est désormais le bouc émissaire dont l'existence, à en croire certaines, déshonore le pays tout entier : un petit juif polonais, citoyen français, qui a échappé à toutes les persécutions, celles des nazis, des staliniens, de la droite morale américaine après l'assassinat de son épouse Sharon Tate mais qui pourrait bien succomber à la vindicte de « féministes » qu'il faudrait appeler plutôt des purificatrices médiévales 187.

Établir un lien entre les protestations féministes et l'antisémitisme paraît excessif et presque hors de propos ; d'abord puisque c'est Polanski lui-même qui, par des considérations biographiques et des propos qu'il a tenu en dehors du film, établit un

¹⁸⁷ « De quoi Roman Polanski est-il le nom ? », Pascal Bruckner, *Le Point*, 5 mars 2020, cité in SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, chap. 2, p. 108.

rapprochement entre le personnage de son film, pourtant éloigné de lui en terme d'époque et de contexte, et son histoire propre, et ensuite puisque ce ne sont pas les arguments qui sont mobilisés, même de manière implicite, par les tribunes parues à l'encontre du cinéaste. En filant l'analogie entamée dans son interview précédente pour le dossier de presse, Pascal Bruckner déplace grossièrement les termes du débat et oblitère la reconnaissance du talent du réalisateur par certains de ceux qui le contestent. Il n'est même plus tant question d'œuvre et d'auteur à l'échelle individuelle ici, mais de la constitution de Polanski en symbole de l'oppression des juifs et de l'antisémitisme latent qui persisterait dans nos sociétés. Au delà de la faible pertinence et de la caricature de l'argument, on voit bien ici à quel point la forme affaire, d'un côté comme de l'autre, déplace les curseurs, et tente de faire naître des causes à partir de phénomènes ou d'histoires individuelles. Les arguments mobilisés ici, plaidant pour une séparation nette de l'auteur et de son œuvre, ou, dans le cas de Bruckner, arguant que l'œuvre est jugée sommairement en fonction de critères intrinsèques à la personne de son réalisateur – en l'occurrence sa judéité –, ne répondent pas à la polémique entourant Polanski, et oblitèrent la teneur des arguments de la partie « adverse ».

En effet, ce n'est pas tant sur le plan de la séparation de l'œuvre et de l'auteur que sont posées les bases du débat plutôt que sur la récompense de l'œuvre et de son réalisateur. D'où le chapitre bien nommé de Gisèle Sapiro, puisque c'est « l'abus d'autorité » qui est ici dénoncé : la récompense accordée à Polanski, et ce faisant davantage de visibilité et de moyens pour élaborer ses futurs films. Plus que le film en lui-même, c'est la position de force, la légitimité et la consécration de son réalisateur qui sont l'objet direct des protestations. Il ne s'agit donc pas d'une volonté de censurer l'œuvre, mais d'illustrer les privilèges dont jouit Polanski, en prenant l'élaboration de l'œuvre pour exemple; les financements qui sont alloués, les prix qu'elle reçoit, les moyens dont la distribution se dote pour qu'elle puisse exister. Les tribunes féministes n'appellent pas à la censure du film, ni ne font de la critique de celui-ci un objectif de leur prise de parole ; il est davantage un moyen pour elles de pointer les mécanismes qui ont présidé à son élaboration, d'illustrer l'ensemble d'un système qu'elles dénoncent. Pour preuve, une tribune de féministes juives, publiée dans *Mediapart*, requalifie les termes du débat en précisant sa pensée, et réagit aux accusations d'antisémitisme portées notamment par Pascal Bruckner. Examinons

quelques passages avec attention, puisqu'ils permettent d'abord de poser la manière dont l'affaire continue de se répercuter, et surtout puisqu'ils dépassent clairement et sans ambiguïté le débat de la séparation entre l'œuvre et l'auteur :

D'aucuns aimeraient faire croire que ce débat est d'ordre purement philosophique et éthique. En somme, un simple questionnement sur la séparation entre l'homme et l'artiste. (...) Il n'en est rien. Ce que nous voyons, en tant que militantes, ce sont les victimes. Leurs traumatismes, leur intégrité physique pulvérisée, leur chair jetée en pâture sur la place publique. Leur voix questionnée, minimisée, moquée. Ce n'est pas un combat d'idées, ce n'est pas une question de morale. Nous faisons de la politique. Nous voulons faire reculer les agressions sexuelles en commençant par combattre les agresseurs eux-mêmes et les instances qui favorisent et encouragent leur impunité¹⁸⁸.

Affirmer que le débat ne porte pas sur la question de la séparation de l'œuvre et de l'auteur leur permet de préciser qu'il ne se situe donc pas dans une perspective morale. Il est bien question de politique ici, et donc d'actionner les bons leviers dans une volonté de changer la situation. Le vocabulaire afférent aux victimes est d'ailleurs suffisamment marquant pour bien souligner à quel point l'état de cette situation leur est intolérable. Il s'agit donc d'un combat concret, à visage découvert, à la fois contre les « agresseurs », mais surtout, et c'est là le plus significatif, contre tout ce qui fait leur jeu, l'ensemble des « instances » qui les soutiennent. En plus de préciser leur cheval de bataille, et de faire état d'un réseau de soutien, d'une multiplicité et d'un écheveau des causes, elles appellent elles-mêmes au « discernement ». Le discours est nuancé et tient compte de la complexité de lorsqu'elles l'affaire : d'abord répondent sans détour aux insinuations d'antisémitisme portées par l'autre camp :

Nous, féministes juives, n'accusons pas Polanski parce qu'il est juif : nous accusons Polanski parce qu'il a abusé et violé des femmes et des enfants. Nous, féministes juives, sommes révoltées devant l'immonde récupération du climat

ambiant antisémite pour minimiser la gravité des violences sexuelles¹⁸⁹.

Mais aussi lorsqu'elles précisent leur enjeu, en séparant elle-même, comme leurs détracteurs le font, l'homme de l'artiste, montrant bien qu'une troisième voix est possible :

Il s'agit, ici, de ne pas séparer l'homme de ses actes. Les œuvres sont les œuvres : il n'appartient à personne de dicter aux gens si elles doivent être appréciées ou non. Le seul

-- 80 -

¹⁸⁸ « Nous, militantes féministes et juives, accusons aussi Polanski », *Mediapart*, 12 mars 2020.

¹⁸⁹ *Idem*

enjeu ici est de faire entendre une voix, pleine de rage et qui peine pourtant à trouver un écho, celle des femmes et enfants abusés et violés, aux instances qui font d'un homme violeur un artiste intouchable. Cela au nom de la beauté de ses œuvres et de la vénération de son (indiscutable) talent. En d'autres termes : peut on aimer *Tess* ou *Rosemary's Baby*? Assurément. Mais ne couronnons pas ces films le jour où la société commence à peine, et avec douleur, à prendre au sérieux la voix des femmes et enfants victimes de violences sexuelles. Là est le cœur de notre lutte¹⁹⁰.

C'est donc bel et bien la récompense de Polanski qui est l'objet de leur mécontentement et de leur lutte, bien plus que le fait que le cinéaste puisse continuer à créer, et des publics d'aller voir ses films. Le surcroit de visibilité accordé à Polanski, et non pas tellement à son film, par la récompense qu'il a reçue, constitue un motif de protestation selon ces féministes, dans la mesure où cette visibilité n'est permise que par un système en vase clos duquel ferait partie le réalisateur. C'est pour cette raison qu'il aurait obtenu la récompense, et c'est pour cette raison également que, tant que ce système est en place, les voix des victimes ne seraient pas audibles. L'on en revient ici à une rhétorique de l'affaire plus traditionnelle, telle que décrite par Claverie et Boltanski, qui substitue l'opposition des « puissants » contre les « opprimés » à la question de l'œuvre et de l'auteur. Ce ne sont pas les œuvres, ni même uniquement les artistes, qui sont fustigés, mais surtout le fonctionnement du milieu artistique, qui, en l'absence d'une déontologie précise des comportements autorisés ou réprouvés des créateurs lorsqu'ils travaillent - comme cela existe strictement dans des professions plus traditionnelles et encadrées -, favorise la reproduction de ces actes de domination, allant parfois jusqu'au viol. Cette rhétorique apparaît clairement; Polanski devient ainsi « le drapeau de l'ancien monde 191 », « le symbole du mépris pour la justice¹⁹² » ou encore « l'incarnation de la manière dont la notoriété et un certain statut professionnel et social permettent l'impunité et le maintien d'une réputation¹⁹³ ». Il fait partie intégrante de ce « vous » que désigne et qu'interpelle Virginie Despentes tout au long de la tribune qu'elle publie dans Libération le surlendemain des César, ce « vous » qu'elle ne cesse de qualifier par des appositions, « vous, les puissants », « les puissants, les boss, les chefs, les gros bonnets 194 », « les vrais patrons, les gros caïds ». Cette récompense attribuée à Polanski n'est donc, pour l'écrivaine, qu'une manière de se reconnaître entre « puissants » – « vous défendez l'un

¹⁹⁰ *Idem*.

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² *Idem*.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ « Césars : « Désormais on se lève et on se barre » », tribune, Virginie Despentes, *Libération*, 1^{er} mars 2020, https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre 1780212/

des vôtres » – et de « vérifier le pouvoir absolu des puissants. Et les puissants aiment les violeurs. Enfin, ceux qui leur ressemblent, ceux qui sont puissants¹⁹⁵ ». La rhétorique du texte de Virginie Despentes se veut clairement pamphlétaire; écrit dans un style relâché et oral, parfois grossier, il a vocation à marquer les esprits et à choquer. La question du talent, pour elle, ne se pose pas et l'œuvre est tout à fait écartée des termes du débat : « On ne les aime pas malgré le viol et parce qu'ils ont du talent. On leur trouve du talent et du style parce qu'ils sont des violeurs. On les aime pour ça¹⁹⁶ ». L'œuvre n'est pas considérée pour ses éventuelles qualités intrinsèques mais n'intervient que comme un symptôme d'un système de pouvoir et d'argent qui chercherait à rester pérenne, et que l'écrivaine dénonce. Aller jusqu'à affirmer que la seule et unique raison pour laquelle les films de Polanski sont célébrés tient aux actes de viol qu'il a commis en tant qu'individu donne l'image non plus d'un réalisateur, d'un artiste, talentueux ou non, mais simplement d'un homme qui fait partie de la caste des puissants et qui chercherait à se préserver, de même que cette caste chercherait à protéger ses intérêts en défendant l'un des leurs. L'argument financier revient souvent dans le texte de Despentes, soit qu'elle affirme « il n'y a rien d'étonnant à ce que vous ayez couronné Polanski : c'est toujours l'argent qu'on célèbre dans ces cérémonies, le cinéma on s'en fout¹⁹⁷ » ou encore qu'elle fasse allusion au budget alloué au film, écornant au passage la qualité de sa réalisation : « quand tu confies un budget de plus 25 millions à un mec pour faire un téléfilm, le message est dans le budget¹⁹⁸ ». Les « puissants » le sont donc pour leur argent, et quiconque en possède suffisamment se voit aussitôt classer dans cette catégorie, qui regroupe indistinctement des entités, parfois des institutions, et des sujets extrêmement différents. Il suffit, pour en avoir un simple aperçu car les occurrences sont nombreuses, de lire le chapeau introducteur de l'article :

Que ca soit à l'assemblée nationale ou dans la culture, vous, les puissants, vous exigez le respect entier et constant. Ca vaut pour le viol, les exactions de votre police, les césars, votre réforme des retraites. En prime, il vous faut le silence de victimes¹⁹⁹.

L'on en revient ici à la rhétorique de l'affaire selon Claverie et Boltanski, qui mêle à la fois registre moral et registre politique²⁰⁰, à la caricature du pouvoir politique, et du pouvoir en

¹⁹⁵ *Idem*.

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ Op. cit.

général par les héritiers modernes de la figure du « bouffon sacré » chez Balandier²⁰¹, mais aussi à la notion d'obscénité telle que définie chez Régis Debray, qui ne réside ici pas tant dans la rudesse du langage et des attaques déployées, que dans l'impossibilité pour les acteurs d'être autre chose que ce qu'ils paraissent :

On devine ce qui hante notre fuite du mot juste, de la nuance, des labyrinthes et des doubles sens, notre quête éperdue du lisse, du simple et du slogan : la peur des secrètes contradictions, la phobie des négativités. Que chacun adhère à sa raison sociale, et ne sorte pas de sa niche (romancier, plombier, de gauche, de droite, breton, homo, nègre, fasciste, etc.)²⁰².

Il semble que les thématiques abordées dans les tribunes les jours qui ont suivi la cérémonie des César se fassent l'écho de thèmes qui avaient déjà été abordé au cours de la soirée; l'affaire Polanski n'est plus que le prétexte et le symbole d'un ensemble de paramètres composant un « monde d'avant » qu'il faudrait modifier pour construire un « monde d'après ». En cela, la cérémonie des César, bien plus qu'un couronnement du cinéma, ou qu'une confrontation entre les films et les people présents dans la salle, peut être appréhendée comme une miniature de la société que les intervenants veulent mettre en place.

2. QUAND LE SEPTIEME ART SE MET AU DIAPASON D'UNE EPOQUE EXEMPLAIRE

Si le cinéma porte un regard sur le monde et sur ses contemporains, il semble que la réciproque soit devenue aussi vraie, et que le monde scrute le milieu du cinéma, tant au niveau de la cérémonie des César que des films qui y sont présentés. Il semble qu'il faille, pour accéder à une reconnaissance unanime de ses pairs, remplir un cahier des charges, qui est associé par certains à une forme de « politiquement correct ». Cette rhétorique de « l'affaire », organisée dans une opposition binaire entre les puissants et les opprimés, entre le monde d'avant et le monde d'après, occupe l'amont, le déroulé, et l'aval de la cérémonie des César, de même qu'elle

²⁰¹ dont nous rappelons ici une phrase que nous avons déjà mentionné : « l'anticolonialisme, la dénonciation des violences policières, l'émancipation féminine, l'antiracisme, la vie politique et la rudesse du quotidien apparaissent avec la caricature moderne », BALANDIER Georges, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Éditions Fayard, 2006, p. 75.

²⁰² DEBRAY Régis, L'obscénité démocratique, Paris, Flammarion, Café Voltaire, 2007, pp. 44-45.

excède les espaces spatiaux (la scène) et temporels de la soirée du 28 février pour se déployer dans le débat public. La tribune de Natacha Polony, publiée dans *Marianne*, le 4 mars 2020, « Virginie Despentes : « meuf », tu délires... » n'est pas tant un compte rendu de la soirée, qu'une réponse à l'écrivaine; Polony y souligne que le véritable sujet n'est pas la récompense attribuée à Roman Polanski mais une succession d'amalgames grossiers et de mise sur le même plan de sujets pourtant bien distincts : « ce que nous dit le texte de Virginie Despentes, c'est qu'il existe des coupables par essence. Les riches, les blancs, les hommes...²⁰³». Elle va même plus loin lorsqu'elle affirme que le texte de Despentes a « pour objet d'imposer dans l'univers social ce fantasme d'une « norme hétérosexuelle » totalitaire, parfaitement illégitime puisque culturellement construite, par lesquelles les mâles asserviraient le reste de l'humanité (...) A la fois couteau sous la gorge du lecteur, et enfumage idéologique²⁰⁴ ». C'est cette essentialisation qui est reprochée par les détracteurs de certaines interventions lors de la cérémonie des César : ainsi Gilles-William Goldnadel, dans sa tribune du Figaro, décerne ironiquement son propre palmarès, et attribue le « César de l'ineptie racialiste à l'actrice Aissa Maiga²⁰⁵ » qui « s'employa à dénombrer les noirs présents dans la salle Pleyel »; et de conclure ainsi : « En général, quand on compte, on aime pas $[sic]^{206}$ ». Cette « essentialisation » qui est le cœur de la critique de certains éditorialistes, et qui déplace le curseur de l'affaire Polanski en opérant une montée en généralité, tient à l'évocation des quotas, de la place des minorités et des femmes – alors considérées comme telle – sur la scène de la salle Pleyel. Ceux qui se montrent très critiques vis-à-vis de ces procédés peuvent être associés à l'idée de Régis Debray selon laquelle chacun a à cœur d'être ce qu'il paraît. Chacun est alors réduit à ce qu'il paraît être, et son discours doit dès lors être en cohérence totale avec son apparence; plus de décalage possible, ni de jeu, puisque la circonscription est radicale. Si cela pose évidemment question, surtout s'agissant des actrices et des acteurs, dont les possibilités et les talents de métamorphose sont inhérents à leur activité et pour qui la remise en cause de cette possibilité pour des seules raisons d'apparence physique peut représenter un véritable problème, résumer

²⁰³ « Virginie Despentes : « meuf », tu délires... », tribune, Natacha Polony, *Marianne*, 4 mars 2020, https://www.marianne.net/agora/les-signatures-de-marianne/virginie-despentes-meuf-tu-delires
²⁰⁴ *Idem*.

²⁰⁵ « Le César de la déclaration la plus stupide est attribué à la comédienne Adèle Haenel », tribune, Gilles William Goldnabel, *Le Figaro*, Vox Politique, 2 mars 2020.

²⁰⁶ *Idem*.

ce qui se joue sur la scène des César à des propos maladroits sur la diversité apparaît trop réducteur.

La cérémonie des César, sur ces enjeux de la représentativité des minorités – des « opprimés » pour reprendre la rhétorique de certaines tribunes –, dont font partie les femmes, qui y sont associées dans les discours, procède en effet comme une véritable « cérémonie de préfiguration²⁰⁷ », dite aussi « transformative ». Prenant comme point de départ le déclenchement du mouvement MeToo dans le cinéma français, et le scandale Polanski, la cérémonie s'en éloigne assez vite pour monter en généralité et donner à voir un modèle réduit d'une société qu'elle appelle de ses vœux. Reprenons ici, étape par étape, le modèle proposé par Katz et Dayan en l'associant à la cérémonie, et plus précisément à l'exemple du discours d'Aïssa Maïga, qui illustre bien le pouvoir de performativité accordé à la cérémonie : « ce pouvoir, essentiellement symbolique, est celui qui consiste à remplacer, à l'intérieur du cadre cérémoniel, un paradigme identitaire par un autre, et à offrir en spectacle l'illusion d'un paradigme nouveau²⁰⁸ ». Les acteurs de ce paradigme identitaire espèrent qu'il pénétrera plus avant et plus généralement dans la société, par imitation et par performativité : en mettant en place sur la scène les conditions d'une société qu'ils estiment plus juste, ils entendent rendre plus évident de nouveaux modes de représentation. Dayan et Katz énumèrent les étapes de ces cérémonies de préfiguration, en intégrant l'amont et l'aval à leur analyse. Ces « cérémonies transformatives » procèdent en sept étapes :

D'abord un problème existant depuis longtemps et perçu comme une fatalité émerge peu à peu dans certains groupes minoritaires; c'est une période de latence où rien n'émerge encore dans l'espace public. Ici c'est la période d'avant *MeToo* et les révélations d'Adèle Haenel ou Valentine Monnier. La période de latence cesse avec d'une part les révélations des deux actrices dans la presse, et d'autre part l'annonce des douze nominations pour le film de Polanski. Le silence est levé et l'ensemble des acteurs attend l'événement. C'est la deuxième étape décrite par Dayan et Katz, lorsque l'annonce d'un événement cérémoniel qui soulève le problème crée un climat d'attente : alors « la résignation fait place à une effervescence qui va culminer avec

²⁰⁷ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, chap. 6 « agir par l'événement : cérémonies de préfiguration ».

l'événement lui-même²⁰⁹ ». Dans le cas des César, l'effervescence est entretenue par une multitude d'événements et de révélations, qui ponctuent les semaines précédant la cérémonie, que ce soit les nouvelles accusations portées à l'encontre de Roman Polanski, la tribune de certains des membres de l'Académie dans Le Monde pour dénoncer les méthodes opaques de direction et de sélection, ou les remous suscités par les nominations du film J'accuse dans la presse et au sein d'associations féministes. Dayan et Katz notent qu'à ce stade les organisateurs de l'événement sentent la montée du problème et font mine d'organiser l'événement plus ou moins en ce sens pour ne pas se laisser déborder; « potentiellement menacés, ils évitent d'exprimer ouvertement leur désaccord, répriment leur ambivalence, limitent leurs objections à des considérations pratiques²¹⁰ ». Ce n'est qu'en partie vrai s'agissant de la cérémonie des César ; d'un côté Canal+ filme au plus près les protestations le soir même de la cérémonie, comme nous l'avons décrit, mais la direction de l'Académie ne recule pas devant les diverses protestations et assume les nominations attribuées au film de Polanski, ne voulant pas tenir de considérations morales. L'institution se fait néanmoins discrète et se sait contestée.

La troisième étape correspond au soir de la cérémonie elle-même ; l'événement se présente comme un geste à valeur expressive, comme un modèle réduit de l'état des choses, d'où l'appellation que Dayan et Katz lui donnent de « cérémonie de préfiguration ». Durant la cérémonie, les acteurs et leurs discours « recadrent » l'événement. Ainsi du discours d'Aïssa Maïga, et de son décomptage « des noirs » dans la salle, pour souligner à la fois le problème d'une représentativité insuffisante des minorités au sein du cinéma français, mais aussi pour montrer, par sa seule présence sur scène, qu'une actrice noire peut elle aussi être visible et parler de visibilité. Elle se positionne à la fois comme l'une des mieux placée pour le faire (du fait de sa couleur de peau; elle rappelle avoir vécu cette discrimination personnellement) et affirme dans son discours que ces questions d'intégration doivent être l'affaire de tous : du milieu du cinéma lui-même, et par extension et puisque le cinéma en est le reflet, de la société toute entière. Ainsi, les films, comme la tribune offerte par la scène de la cérémonie, sont placés sur le même plan, comme des

²⁰⁸ *Ibid.* p. 171. ²⁰⁹ *Ibid.* 173. ²¹⁰ *Ibid.* p. 175.

moyens de rendre performatifs les grands changements que l'on annonce. C'est presque comme si le cinéma lui-même, dans sa globalité et à toutes les étapes de son élaboration, était envisagé comme une gigantesque cérémonie transformative.

Cette troisième étape est intrinsèquement liée à la suivante : les gestes des acteurs s'accordent à leur discours, « orientée vers un dénouement précis, cette interprétation vise à « faire faire »²¹¹ ». C'est d'ailleurs à faire en sorte que cette représentativité advienne qu'exhorte Aïssa Maïga explicitement à la fin de son intervention :

Mes chers camarades de l'Académie des César, faisons une maison plutôt qu'une vitrine, une maison qui soit fière, fière d'inclure, d'inclure toutes les différences, fière pour que les jeunes qui nous regardent soient eux-mêmes fiers de la recevoir en héritage. Mesdames et Mesdames les espoirs, bienvenue dans le futur. Un futur qu'il vous appartient d'honorer par votre singularité, par votre exigence envers vous-même, envers les puissants. La route est semée de doutes, de moments de fragilités, et de moments de puissance, et c'est tout ca qu'on va aimer voir à l'écran, et c'est tout ca qu'on aimera vous voir prendre à bras le corps, pour vous élever contre les injustices, et ne pas laisser le cinéma français tranquille²¹²

En évoquant la place des femmes, et plus particulièrement des femmes de couleur au sein du cinéma français, et en montant à la tribune pour prendre la parole, l'objectif d'Aïssa Maïga est de changer la perception que peuvent avoir d'autres femmes dans la même position qu'elle, d'offrir un modèle de ce qui est possible. Le discours, tourné vers « le futur », vise à construire une société plus juste et plus équitable. Face à lui, « le public est alors invité à en évaluer les conséquences et amené à en moduler les effets²¹³ » ; à ce niveau, la chaine *Canal*+ joue un rôle important, puisque c'est elle qui filme la variété des réactions du public dans la salle, qui vont du scepticisme affiché à l'incompréhension (notamment de Vincent Cassel suite à la tentative d'humour d'Aïssa Maïga à son endroit), en passant par l'approbation (certaines des femmes hochent la tête à mesure que l'actrice parle).

Les deux dernières étapes correspondent à l'aval de la cérémonie, et sont influencées à la fois par ce qui s'y est dit, mais aussi par la manière dont cela a été montré :

²¹¹ *Ibid.* p. 173.

²¹² Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 43min-44min30sec.

²¹³ DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, chap. 6 « agir par l'événement : cérémonies de préfiguration », p. 173.

Objet de débats publics, l'événement suscite l'intervention des dirigeants politiques de tous bords, des partis, des journalistes, des instituts de sondage. Il s'agit d'évaluer l'événement, de supputer ses retombées, et surtout, d'en construire publiquement la signification. L'entreprise n'a rien de consensuel. Elle est néanmoins collective²¹⁴.

Il est frappant de constater ici à quel point l'entreprise n'a effectivement rien de consensuel ; les réactions dans la presse, les prises de paroles et les tribunes montrent bien que l'événement est interprété soit comme une image de progrès soit comme un ensemble d'offuscations excessives voire dangereuses. La forme « affaire » se joint ici à la « cérémonie de préfiguration » et ne facilite pas, de fait, le débat. Dayan et Katz conclue leur modèle en ces termes :

Si elle est, par définition, passagère, la brusque dilatation de l'espace public à laquelle a procédé l'événement n'est pas entièrement réversible. Non seulement a-ton pu voir - dans un puissant effet d'agenda - une problématique donnée dominer l'ensemble de l'actualité pour l'ensemble des citoyens, mais la sphère publique ellemême a changé. Elle s'est ouverte à de nouveaux acteurs et à de nouveaux modes d'expression²¹⁵.

Les vives réactions au lendemain de la cérémonie sont un des symptômes de ces réactions passagères; pour autant les modifications engendrées par la cérémonie ne sont pas qu'éphémères (le mouvement MeToo a débuté en amont, et la logique de représentativité au sein du cinéma se poursuit). Ces problématiques restent au cœur de l'actualité, mais le fait qu'elles aient fait si vivement réagir suite à la cérémonie des César s'explique par la nature des intervenants et de ceux qui s'en sont faits les portes voix. Les « people » ont tout intérêt, dans le cadre d'un rituel cérémonial, de se présenter à leur avantage – ce qui passe par le fait d'aborder publiquement certains de ses sujets qui font le cœur de l'actualité dans les semaines qui précèdent. Se faire le relais d'une cause relève davantage d'un personnage composé dans l'optique de la cérémonie – même si cela n'exclue pas la sincérité de l'engagement qui est pris par les uns ou les autres. C'est le cadre cérémonial qui conduit entre autres les personnalités à se faire les chantres des problématiques du moment, pour conserver leur visibilité, ou l'accroitre, pour être en phase avec ce qu'ils pressentent confusément être les attentes du public. Il est donc presque requis, dans une cérémonie telle que les César, de présenter une « silhouette habituellement avantageuse »; cela passe, dans le cadre d'un couronnement traditionnel, dans le

²¹⁴ *Ibid.* p. 192. ²¹⁵ *Ibid.* p. 193.

respect du protocole et de la pompe dévolue à l'événement, dans le cadre d'une « affaire » par la démonstration d'un engagement personnel. Goffman le note, en présentant les interactions comme des scènes où les individus remplissent des rôles, et en faisant du monde un vaste théâtre. Il opère ainsi une distinction entre l'acteur et le personnage :

L'acteur, artisan infatigable des impressions d'autrui, engagés dans d'innombrables mises en scènes quotidiennes ; le personnage, silhouette habituellement avantageuse, destinée à mettre en évidence l'esprit, la force, et autres solides qualités (...) Les deux catégories d'attributs tirent leur signification de la nécessité de poursuivre le spectacle²¹⁶.

Poursuivre le spectacle n'implique pas de jauger la sincérité des engagements lors des prises de paroles, mais plutôt d'évaluer les effets dramatiques que ces performances produisent sur les publics. Le jeu avec un ensemble de normes et de valeurs dans les discours des people redouble la diffusion de ces normes et de ces valeurs, dans la mesure où ce sont des personnalités en vue qui les évoquent ou les performent. Dès ce moment, l'interprétation et la réception des performances qui ont lieu sur la scène des César sont sujettes à des modulations, à un va-et-vient de la part du public entre distance et adhésion — va-et-vient qui se trouve accentué par l'ensemble des dispositifs et des procédés télévisuels que nous avons décrit, qui accentuent le registre émotif, en même temps qu'ils peuvent, par le brouillage des genres et le divertissement parfois artificiel qu'ils s'efforcent de maintenir, susciter une distance critique de la part du téléspectateur.

Ces effets dramatiques sont donc d'autant plus importants, de même que les silhouettes d'autant plus « avantageuses », qu'il existe un « profond lien biographique²¹⁷ » entre le people et son public, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de *fans*. Loin de narcissisme primaire, les études montrent que la relation du fan à la star, ou au people, est fondée sur un lien étroit d'identification ; de là découlent des mécanismes qui permettent la diffusion des comportements, des normes et des valeurs dans l'espace public (l'imitation, le désir de ressemblance. Christian Le Bart, dans une étude sur le fan, pointe trois états successifs à l'adolescence et à l'âge adulte du

²¹⁶ GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi*, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Les Éditions de minuit, 1973, p. 238.

²¹⁷ Powdermaker, Hollywood, p. 248 cité in HEINICH Nathalie, *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « bibliothèque des sciences humaines », 2012, chap. 21 « attachements individuels »

rapport de l'individu à la star ; tous trois soulignent à la fois le désir d'identification fort, en même temps que le puissant pouvoir socialisateur de l'admiration des stars, qui incite les fans à se regrouper en communauté, et à confronter leurs expériences les uns avec les autres²¹⁸. La propagation des idées et des thèmes présents sur la scène des César n'est pas tout à fait indifférente à ces divers processus d'identification. C'est à cette visibilité et ce désir que tient le pouvoir des people, à ce va-et-vient entre présence et absence, entre l'immédiateté de la retransmission télévisée et la barrière que représente la scène redoublée de l'écran, en somme à cette médiagénie.

²¹⁸ L'individu passe par une phase de « différenciation adolescente » propice à l'identification, puis à celle de « dédifférenciation » où il confronte sa passion dans des « réseaux, clubs tribus » ; il y légitime sa passion et son attitude dans des cercles ou cette passion constitue la norme. Enfin la phase de « différenciation dans l'œuvre », à l'âge adulte consiste à se positionner dans l'œuvre de la star, de manière à ce que ce positionnement soit conforme avec son ou ses identités sociales, in LE BART Christian. « Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n. 2, 2004, pp. 283-306.



Conclusion

La quarante-cinquième cérémonie des César du 28 février 2020 a été l'occasion d'une double dramaturgie et de la construction de deux récits distincts, bien qu'étroitement liés: d'une part le récit cérémonial de la confrontation des films en lice et du couronnement du cinéma français, d'autre part la mise en scène de « l'affaire » Polanski. D'un côté la retransmission télévisuelle d'une cérémonie qui tente de faire oublier sa longueur et ses pompes en faisant le choix du divertissement, de l'autre la mise en place d'une tribune sur la scène des César, signant l'avènement d'une cérémonie de « préfiguration », à la conquête d'un monde plus juste, d'un avenir plus inclusif, et d'une mise au ban des figures d'oppresseurs ou de « puissants ». Ce qui est le plus frappant n'est finalement pas tant le brouillage des genres mis en place par le divertissement et le spectacle télévisuels que la difficile cohabitation de la rhétorique cérémoniale et de celle de la forme « affaire », lorsque celles-ci sont recadrées par l'appareil télévisuel.

La cérémonie devient de plus en plus un modèle de conquête, une cérémonie « transformative », plutôt qu'un couronnement et une célébration du cinéma français et de ses artisans. Tout concourt à rendre l'événement télévisuel lisible et divertissant : le registre émotif que privilégie la télévision, qui dresse une « chronique affective » de la cérémonie des César ; les enjeux individuels d'accroissement de la visibilité de chacun, qui impliquent une présentation de soi spécifique ; le glissement de l'ensemble des acteurs dans la catégorie indistincte des people, qui n'ont d'autre choix que de s'insérer dans le format télévisuel, et qui assument de jouer le jeu de ce registre émotif et spectaculaire. La rhétorique cérémoniale alliée à la grammaire télévisuelle, par leur mélange des genres et leur affaiblissement de la solennité et de la dimension protocolaire de l'événement, ne constituent certes en rien les causes de la mise en « affaire » du scandale Polanski. Elles sont, en revanche, un terreau particulièrement propice à son déploiement. Car en parallèle du récit de la compétition que représentent les César se déploie ce second récit, celui de

« l'affaire ». Certes, c'est au sein même des discours tenus sur la scène qu'il commence à s'ancrer, mais ce sont les choix de retransmission de la télévision qui lui font prendre toute son importance. Au fur et à mesure que la cérémonie se déroule, et a fortiori avec l'ultime rebondissement de l'attribution du César de la meilleure réalisation à Polanski, les choix de montage de Canal+ font de plus en plus référence au scandale qui a enflé dans les semaines précédant la cérémonie, au point d'oblitérer complètement la façade cérémoniale des quinze dernières minutes.

Si le recadrage télévisuel nuit finalement au rituel cérémonial et au faste que ce genre d'événement tente de préserver et de mettre en scène, il est en revanche d'une grande efficacité pour dramatiser « l'affaire Polanski ». Celle-ci bénéficie de toute l'importance et de la focalisation qu'engendre la scène des César. « L'affaire » peut passer de l'officieux à l'officiel, puisqu'elle se déploie au sein du cadre cérémonial. Elle est mise en visibilité dans la mesure où celles et ceux qui la mettent en discours sur la scène et devant les caméras sont des gens « visibles », qui ont à l'esprit les enjeux de l'accroissement de leur propre capital de visibilité. « L'affaire » profite surtout des caméras de télévision présentes, qui, grâce à la retransmission de l'événement en direct et au registre émotif qu'elles privilégient, sont les canaux principaux de la mobilisation et de l'indignation à grande échelle, conditions nécessaires pour que le scandale dépasse les arènes restreintes et infuse l'espace et le débat publics. Le scénario de conquête, qu'évoquent Dayan et Katz, et qui semble étroitement lié à la mise en place de ce qu'ils nomment des « cérémonies de préfiguration », n'en est que plus efficace, non pas tellement parce que le recadrage télévisuel tendrait à faire primer ce scénario sur les autres, mais parce qu'il est le plus adapté à la forme « affaire ». Il tombe sous le sens, et les thèmes du bouleversement, du changement, les différents problèmes d'abord individuels qui sont montés en généralité, n'en paraissent que plus pertinents ; ils ne tombent pas mal-à-propos et un peu artificiellement, mais s'adossent à la mise en scène et en récit de « l'affaire ». En se servant de l'outil retransmetteur qu'est la télévision pour performer des communautés et déplacer des paradigmes identitaires, les acteurs individuels de la cérémonie accroissent leur visibilité propre, et élaborent une stratégie de présentation de soi qui se fond et s'adapte à une cérémonie de conquête.

En conséquence de cette efficacité, et presque de cette légitimité du scénario de conquête – puisqu'il semble le plus pertinent pour performer le scandale en affaire –, le modèle de couronnement et de célébration des films eux-mêmes, et plus

généralement du cinéma français, est quant à lui complètement mis en déroute. Si l'on considère la cérémonie comme étant aussi l'arène où s'affrontent les deux entités qui la régissent, alors il est clair que *Canal+* l'emporte assez largement sur l'Académie des arts et des techniques du cinéma. La mobilisation passe par les moyens télévisuels et éditoriaux de *Canal+*; la chaine accroît sa légitimité non seulement en traitant la soirée fêtant le cinéma, mais surtout en se faisant l'accompagnatrice des changements face au monde « ancien ». Face à elle, l'Académie, contestée en amont de la cérémonie, est dans l'impossibilité de s'associer à ce modèle de conquête – elle est même parfois désignée comme faisant partie des « puissants » d'un système que ce modèle conteste. N'étant pas associée au virage de la modernité que certains acteurs de la cérémonie, la mise en forme de « l'affaire » et la chaîne *Canal+* tentent ensemble de performer, l'Académie aurait pu se réfugier derrière la symbolique et la ritualisation propres au modèle de couronnement. Mais elle manque également cette occasion de redorer son blason, et ce faisant de redonner ses lettres de noblesse au cinéma français.

Le septième art est paradoxalement le grand perdant de cette cérémonie ; il n'y est traité que de manière anecdotique, quand il n'est pas expédié au profit de la monstration des événements de « l'affaire ». Davantage que le divertissement et le mélange des genres et des formats, c'est la volonté de susciter l'indignation qui remet en question le cinéma français dans son ensemble. En en faisant un miroir de la société, et en l'appelant à l'exemplarité, tant dans son recrutement que dans ses sujets et la manière dont il les traite, les discours de la forme « affaire » confèrent au cinéma le même rôle qu'à la cérémonie elle-même : celui d'un catalyseur et d'un outil de transformation des représentations en vigueur dans le monde social. Le cinéma et la cérémonie télévisée sont présentés comme un continuum ; les exhortations à ce qu'ils travaillent main dans la main à changer les modes de représentation, dans l'espoir que ceux-ci infusent par capillarité la société toute entière, tendent à faire du cinéma lui-même un moyen de « préfiguration », une succursale de la cérémonie, doté des mêmes moyens et des mêmes objectifs. C'est là, indéniablement, que résident la grande victoire et le tour de force de Canal+: en se faisant le chantre de ceux qui appellent au bouleversement au sein du cinéma, la chaîne prend une longueur d'avance et tente de faire du petit écran le modèle précurseur des salles obscures.



Bibliographie

Corpus principal

L'intégralité de la Cérémonie des César, organisée par l'Académie des arts et des techniques du cinéma, diffusée le 28 février 2020 à 20h30, réalisée pour Canal+ par Jérôme Revon, 3h25min31sec.

Corpus secondaire

Le dossier de presse du film *J'accuse*, service de presse Gaumont, entretien de Roman Polanski avec Pascal Bruckner.

- « Cérémonie des César 2020 : le soir où le dehors s'est invité dedans », Nicolas Schaller, L'Obs, 29 février 2020.
- « Césars : "Désormais on se lève et on se barre" », tribune, Virginie Despentes, Libération, 1er mars 2020.
- « Le César de la déclaration la plus stupide est attribué à la comédienne Adèle Haenel », tribune, Gilles William Goldnabel, *Le Figaro*, Vox Politique, 2 mars 2020.
- « Virginie Despentes : "meuf", tu délires... », tribune, Natacha Polony, *Marianne*, 4 mars 2020.
- « Nous, militantes féministes et juives, accusons aussi Polanski », *Mediapart*, 12 mars 2020.

Ouvrages particuliers

AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi*, Ethos *et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

BALANDIER Georges, Le Pouvoir sur scènes, Paris, Éditions Fayard, 2006.

DAKHLIA Jamil, Mythologie de la peopolisation, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010.

DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

DEBRAY Régis, L'obscénité démocratique, Paris, Flammarion, Café Voltaire, 2007.

GOFFMAN Erving, La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

MEIZOZ Jérôme, La Littérature « en personne », scène médiatique et formes d'incarnation, Genève, Slatkine Érudition, 2016.

MORIN Edgar, Les Stars, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

Articles

BOLTANSKI Luc, DARRE Yann, SCHILTZ Marie-Ange, «La dénonciation, Actes de la recherche en sciences sociales », vol. 51, mars 1984, p. 3-40.

BOLTANSKI Luc, CLAVERIE Elisabeth, « Du monde social en tant que scène d'un procès », in Nicolas Offenstadt et Stéphane Van Damme (dir.), *Affaires, scandales et grandes causes. De Socrate à Pinochet*, Paris, Stock, 2007, pp. 395-452.

LE BART Christian. « Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n. 2, 2004, pp. 283-306.

Ouvrages généraux

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2014.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.



Sources

https://www.academie-cinema.org/lacademie/devenir-membre/.

 $\frac{https://www.lepoint.fr/culture/cesar-pourquoi-ca-ne-fonctionne-pas-28-02-2020-2364919_3.php}{2364919_3.php}$

https://www.iledefrance.fr/jaccuse-region-ile-de-france

On est pas couchés, Tout sur l'écran, présentée par Laurent Ruquier, saison 1, 2006-2007 : https://www.youtube.com/watch?v=C3RiazetBmM

- « César 2017 : il n'y aura pas de président après le retrait de Polanski », Laura Terrazas, *Le Figaro*, 4 février 2017.
- « Mobilisation féministe contre la venue de Roman Polanski à la Cinémathèque française », Laurent Carpentier, *Le Monde*, 30 octobre 2017, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/10/30/roman-polanski-a-paris-un-rassemblement-feministe-devant-la-cinematheque 5208049 3476.html
- « Les traces de l'affaire Langlois dans les fonds d'archive de la Cinémathèque », Marion Langlois, 16 mai 2018, site de la Cinémathèque Française, https://www.cinematheque.fr/article/1231.html
- « Catherine Deneuve défend Roman Polanski et Woody Allen », France Info Culture, avec AFP, 30 août 2019, https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/catherine-deneuve/je-trouve-ca-d-une-violence-inouie-catherine-deneuve-defend-roman-polanski-et-woody-allen_3596801.html
- « MeToo dans le cinéma : l'actrice Adèle Haenel brise un nouveau tabou », Marine Turchi, Mediapart, 3 novembre 2019, https://www.mediapart.fr/journal/france/031119/metoo-dans-le-cinema-l-actrice-adele-haenel-brise-un-nouveau-tabou?page_article=1
- « Une photographe française accuse Roman Polanski de l'avoir violée en 1975 », *Le Monde*, 8 novembre 2020, https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/11/08/une-photographe-française-accuse-roman-polanski-de-l-avoir-violee-en-1975_6018554_3224.html
- « La nouvelle affaire Polanski : une française l'accuse de viol », Catherine Balle, *Le Parisien*, 8 novembre 2019, https://www.leparisien.fr/faits-divers/une-française-accuse-le-realisateur-roman-polanski-de-viol-08-11-2019-8189568.php
- « Le *J'accuse* de Polanski en trois controverses, Vincent Duclert, *Libération*, 12 novembre 2019, https://www.liberation.fr/debats/2019/11/12/le-j-accuse-de-roman-polanski-en-trois-controverses 1762943.

- « À nouveau accusé de viol, Roman Polanski a changé sa communication de *J'accuse* », Benjamin Puech, *Le Figaro*, 13 novembre 2019, https://www.lefigaro.fr/cinema/a-nouveau-accuse-de-viol-roman-polanski-a-change-sa-communication-de-j-accuse-20191113
- « Avant première de *J'accuse* annulée au Champo : la directrice donne sa version », Pierre Morel, *Le Figaro*, 13 novembre 2019, https://www.lefigaro.fr/cinema/avant-premiere-de-j-accuse-annulee-au-champo-la-directrice-donne-sa-version-20191113
- « Samantha Geimer, Robin, Valentine Monnier... les différentes affaires et accusations impliquant Roman Polanski », Julien Lemaignen, *Le Monde*, 14 novembre 2019, https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/11/14/samantha-gailey-robin-valentine-monnier-les-differentes-affaires-et-accusations-impliquant-roman-polanski 6019137 3246.html
- « Une collectivité de Seine-Saint-Denis va déprogrammer le *J'accuse* de Polanski de ses cinémas, *Le Figaro* avec l'AFP, 19 novembre 2019, https://www.lefigaro.fr/flash-actu/une-collectivite-de-seine-saint-denis-va-deprogrammer-le-j-accuse-de-polanski-de-ses-cinemas-20191119
- « Affaire Polanski : après les nominations pour *J'accuse* aux César, les féministes préparent leur riposte », *Le Figaro*, 30 janvier 2020, https://www.lefigaro.fr/cinema/ceremonie-cesar/affaire-polanski-apres-les-nominations-pour-j-accuse-aux-cesar-les-feministes-preparent-leur-riposte-20200130
- « La polémique Polanski ressurgit avec les 12 nominations pour *J'accuse* aux César », *Le Figaro*, 29 janvier 2020, https://www.lefigaro.fr/cinema/ceremonie-cesar/la-polemique-polanski-ressurgit-avec-les-12-nominations-pour-j-accuse-aux-cesar-20200129
- « Le film *J'accuse* fait un carton à l'étranger », Marc Fourny, *Le Point*, 20 février 2020, https://www.lepoint.fr/cinema/le-film-j-accuse-fait-un-carton-a-l-etranger-20-02-2020-2363660 35.php
- « Audiences TV : la polémique Polanski dope l'audience des Césars », Le Parisien, par M. Z, selon les chiffres de Médiamétrie, 29 février 2020.
- « Le refus de l'Académie de valider les "marraines" choisies par certains jeunes acteurs », propos recueillis par Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 09 mars 2020.

Déclaration de Fanny Ardant à la sortie de la quarante-cinquième cérémonie des César, propos audibles sur https://www.youtube.com/watch?v=b4AOl6YRZIU

« 20h30 le dimanche », 29 février 2020, France 2, présenté par Laurent Delahousse, invitée Isabelle Huppert, 4min24-4min50, https://www.youtube.com/watch?v=EBf6lil3tSo&t=176s



Table des matières

Introduction	4
Partie 1. Mise en scène cérémoniale : « la grande messe du cinéma français »	13
1. Le respect de la « façade » cérémoniale	15
2. Le bal des « people » : les personnalités font leur cinéma	25
3. L'audimat pour credo ou la logique du brouillage des genres	36
Partie 2. Du divertissement à la tribune : « l'affaire » Polanski	45
1. Quand la polémique précède la cérémonie	46
2. La mise en scène du conflit : quand les « people » en font leur affaire	54
3. La télécratie remplace la cinéphilie : une mise en spectacle de la « forme affaire »	>
plutôt qu'une célébration du cinéma	64
Partie 3. « L'affaire » Polanski au lendemain des Césars : « le dehors s'invite au	
dedans »	72
1. Du débat sur la séparation entre l'œuvre et l'auteur à la visibilité comme	
catalyseur	73
2. Quand le septième art se met au diapason d'une époque exemplaire	83
Conclusion	91
Bibliographie	94
Sources	96

Annexe 1 : les trois modèles de cérémonies télévisées

Tableau 1. - Principales dimensions: confrontations, conquêtes, couronnements

		,	Type d'événement	
Din	nension	Confrontation	Conquête	Couronnement
1.	Périodicité	Fixe (événement cyclique)	Non fixée (événement unique)	Non fixée (événement récurrent)
2.	Règles	Règles négociées	Absence de règles	Règles fixées : coutume, tradition
3.	Chances	Égalité des chances	Jouent contre le héros	Événement déjà joué
4.	Tension dramatique	Qui va gagner?	Le héros va-t-il réussir ?	Le rituel va-t-il fonctionner Peut-on maintenir la réalité à distance ? Le personnage est-il à la hauteur des symboles invoqués ?
5.	Rôle de l'acteur	Respecter les règles du jeu Que le meilleur gagne Le perdant aura une deuxième chance	Redéfinir les règles Permettre discontinuités et ruptures Faire avancer l'humanité à pas de géant	Personnifier les règles Symboliser la continuité
_	per in. presentateurs per l'estra	Filler trest purificues	Resid Class Blando. El un positis un que	Rôle d'un prêtre, ton de reverence
7.	Rôle dévolu au public	Juger. Servir d'arbitre	Être témoin d'un événement inouï ; investir le héros de charisme ; suspendre son incrédulité	Renouveler le contrat qui lie le centre et la périphérie; prêter serment; faire allégeance
8.	Message	Les règles doivent être respectées	Les règles peuvent être changées	Les règles s'inscrivent dans une tradition
9.	Forme d'autorité invoquée	Rationnelle-légale	Charismatique	Traditionnelle
10.	Rapport au conflit	Permet d'exprimer le conflit dans un cadre procéduralement défini Transpose et limite le conflit	Permet de surmonter le conflit par un dépassement des positions partisanes	Offre un entracte ou un répit, par rapport au conflit en invoquant les valcurs fondamentales de la société
11.	Orientation temporelle	Présent	Avenir	Passé

DAYAN Daniel, KATZ Elihu, *La Télévision cérémonielle, anthropologie et histoire en direct*, traduit de l'anglais par Daniel Dayan, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, chap. 2, « trois grands scénarios : conquête, confrontation, couronnement ».

Annexe 2 : Extrait de l'entretien de Roman Polanski avec Pascal Bruckner

Il y a l'hostllité de l'opinion publique, celle du commandant Henry qui veut prendre la place de Picquart, celle de l'État-major, puis il y a tous ceux qui viennent au secours de Dreyfus, dont Émile Zola et Clémenceau.

C'est grâce à Zola que l'affaire a été révélée. C'était le fameux « J'accuse I », sa lettre adressée au président de la République et publiée dans L'Aurore. Sans cela, qui sait comment l'affaire se seroit terminée. Clémenceau lui aussi a joué un rôle important. C'est lui, d'ailleurs, qui, sept ans après la fin de l'affaire, alors qu'il était lui-même premier ministre, a nommé Picquart ministre de la Guerre. Zola a payé cher son engagement pulsqu'il a été condamné à 1 an de prison et 3000 francs d'amende. Il est mort intoxiqué par sa cheminée : on dit qu'il auroit été assasiné par des anticireytusards. En tout cas, le journal antisémite d'Edouard Drumont, La Libre Parole, exulte à l'annonce de sa mort.

Lorsque Charles Maurras est condamné pour collaboration avec l'ennemi en 1945 à la perpétuité, il s'écrie « c'est la revanche de Dreyfus. ».

Nous voyons bien que cette affaire a duré bien audelà des 10 ans couverts par le film. D'ailleurs, Dreyfus a été combattant lors de la guerre 14-18, et sa petitefilie, Madeleine Lévy, est morte à Auschwitz.

Dans votre film, on voit aussi des inscriptions « Mort aux juits ». Aujourd'hui, l'antisémitisme n'a pas disparu, il a muté, il a changé de visage, et est plutôt devenu l'affaire de l'extrême gauche, des ennemis d'Israèl et des islamistes radicaux. En france, 13 altoyens de confession juive ont été torturés et tués depuis 2003. L'antisionisme est devenu le cache-sexe du nouvel antisémitisme. Pensez-vous qu'une nouvelle affaire Dreyfus pourrait se reproduire aujourd'hui qu celar vous agrafils l'impensable ?

Avec les moyens technologiques dont nous disposons

de nos jours, il serait impossible d'avoir une affaire où quelqu'un se fait condamner sur la foi d'une expertise graphologique foireuse. Et certainement pas dans l'armée, car l'esprit de l'armée a changé. Son côté « intouchable » a disparu. Aujourd'hui, nous avons le droit de tout critiquet, l'armée comprise, alors qu'à l'époque, elle disposait d'un pouvoir sans limites ! Mais une autre affaire – certainement. Il y a tout ce qu'il faut pour cela : des accusations mensongères, des procédures juridiques pourries, des magistrats corrompus, et surfout des « réseaux sociaux » qui condamnent et exécutent sans procès équitable et sans appel.

Ce film a été comme une catharsis pour vous?

Non, je ne travaille pas comme ça. Mon travail n'est pas une théropie. En revanche, je dois dire que je connais bon nombre de mécanismes de persécution qui sont à l'œuvre dans ce film et que cela m'a évidemment inspiré.

Les persécutions à votre égard ont commencé avec Sharon Tate ?

La façon dont les gens me voient, mon « image », a effectivement commencé à se former avec la mort de Sharon Tate. Au moment de ce drame, alors que ce que j'avais à vivre était déjà atroce, la presse s'est emparée de cette tragédie, et ne sachant trop comment la traite, elle l'a fait de manière abjecte, en insinuant entre autres que je faisais partie des instigateurs de son meurtre, sur fond de satanisme... Mon film ROSEMARY'S BABY constituait la preuve que j'entretenais des rapports avec le diable I Cela a duré plusieurs mois, jusqu'à ce que la police ne retrouve finalement les vrais coupables, Charles Manson et su

« famille ». Tout cela me poursuit aujourd'hui encore. Tout, et n'importe quoi. C'est comme une boule de neige, chaque saison en ajoute une couche. Des histoires oberrantes de femmes que je n'aj jamais vues de ma vie et qui m'accusent de choses qui se sercient déroulées il y a plus d'un demi-siècle.

ous ne voulez pas répliquer?

À quoi bon? C'est comme se battre contre des



Dossier de presse du film *J'accuse*, entretien de Roman Polanski avec Pascal Bruckner, service de presse Gaumont, seconde version, novembre 2019