

1 | 2015

LA PRESSE :
UNE RESSOURCE ESSENTIELLE POUR
LA RECHERCHE CINÉMATOGRAPHIQUE

Actes de la journée d'études organisée par l'association
Kinétraces, à Paris, jeudi 13 mars 2014

Daniel Morgan

Cinéma dans les journaux, journalisme au cinéma ? La censure de *Razzia sur la chnouf* et la représentation des stupéfiants dans la presse française des années 1950

Résumé

Si *Razzia sur la chnouf* (Henri Decoin, 1955) porte toutes les caractéristiques habituelles d'une adaptation de « série noire » des années 1950, il se distingue par une ambition documentaire tout à fait particulière. En effet, sans abandonner le mode narratif de la fiction, ce film s'efforce de montrer toute la chaîne de production, distribution et consommation de stupéfiants, avec une volonté claire d'informer le public. Bien qu'il dessine un portrait idéal des forces de l'ordre et un portrait tout à fait détestable des milieux de la drogue, certains détails documentaires dépassent les limites de ce que pourrait accepter la censure publique. Afin de mieux comprendre le discours du film et la signification de ses éléments documentaires, il faut les placer dans un contexte historique. À cette fin, je compare la représentation de l'univers des stupéfiants dans le film à la manière dont des articles de presse contemporains traitent ce sujet. La plupart des articles, assez rares, qui traitent de la drogue, abordent des faits divers isolés ; ils n'osent jamais un exposé aussi large que celui de *Razzia sur la chnouf*. Malgré la censure du film, il est bien possible que les stupéfiants aient constitué précisément le type de sujet tabou sur lequel le cinéma de fiction pouvait faire un reportage plus libre que la presse traditionnelle, limitée par une conception étroite et superficielle de l'objectivité (Niney 2009).

Mots-clefs : drogue, police, censure, film noir, faits divers.

Abstract

While *Razzia sur la chnouf* (Henri Decoin, 1955) bears all the characteristics of a typical French *film noir* of the 1950s, it also has a peculiar documentary quality that sets it apart from other productions of its time. Even while maintaining the usual mode of fictional narration, Decoin makes a point of showing the entire chain of drug production, distribution and consumption, with a clear intent to inform the public. Although the film shows drugs and traffickers in an entirely negative light, and its image of law enforcement is entirely positive, some of its documentary details were perceived as dangerous, and the film was partially censored. In order to fully understand the film's message and the significance of its documentary elements, it must be placed in historical context. To do this, I compare the film's portrayal of drug sales and use with contemporary press articles on the same subject. Most of the relatively few newspaper articles on the drug trade deal with isolated incidents; they never attempt the same type of broad exposé that we see in *Razzia sur la chnouf*. I speculate that despite the censorship of the film, drugs may have been kind of taboo topic that fiction cinema could in fact report on more freely than the traditional press, limited by a narrow, superficial conception of objectivity (Niney 2009).

Keywords: drugs, police, censorship, film noir, tabloid journalism.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

CINEMA DANS LES JOURNAUX, JOURNALISME AU CINEMA ? LA CENSURE DE *RAZZIA SUR LA CHNOUF* ET LA REPRESENTATION DES STUPEFIANTS DANS LA PRESSE FRANÇAISE DES ANNEES 1950

par Daniel Morgan

Plusieurs l'ont remarqué, le film noir est un type de film qui se rapproche, plus souvent que d'autres, de la non-fiction. Il emmène son public dans les milieux criminels, dans les allées sombres de grandes villes, dans les « bas-fonds ». Il y a toujours un récit fictif, certes, souvent un héros « dur à cuire », une « femme fatale » ; mais le récit est, la plupart du temps, inspiré d'un fait divers réel, avec un périple à travers un paysage urbain et ses problèmes sociaux, ou une mise en exergue des détails d'une enquête policière ou d'une entreprise criminelle. Alors que cette dimension documentaire reste à l'arrière plan dans la plupart des films noirs classiques, français et américains, elle est soulignée par certains sous-genres du film noir (Krutnik 1991 : 204) ; citons, pour donner deux exemples célèbres, *La Cité sans voiles* (*The Naked City*, 1948) de Jules Dassin, ou *Panique dans la rue* (*Panic in the Streets*, 1950) d'Elia Kazan.

C'est également le cas de *Razzia sur la chnouf*, film réalisé par Henri Decoin en 1955, mettant en scène Jean Gabin dans le rôle d'un policier clandestin infiltré dans un réseau de narcotrafiquants. Les personnages et les lieux de l'histoire sont typiques du genre policier français : Gabin et Lino Ventura parlent l'argot des dialogues d'Auguste Le Breton, portent des armes sous leur imperméable et habitent un univers de clubs de jazz et de bars enfumés. Le récit fictif et les personnages conventionnels (policiers, assassins...) sont très représentatifs du genre policier. Cependant, le sujet du film se prête, plus que la plupart d'autres films noirs de son époque, à une lecture à la fois *moralisante* et *documentarisante* (Odin 2011 : 53-58)¹. En effet, le film s'efforce de montrer au public, de manière souvent minutieuse, tous les niveaux du réseau des trafiquants, des toxicomanes et des petits détaillants qui font leur commerce dans le métro jusqu'au « caïd » qui dirige l'organisation depuis un hôtel de luxe.

Alors que de nombreux films policiers sont partagés entre une tendance documentaire et une autre fictive, *Razzia sur la chnouf* est particulièrement intéressant en raison de son traitement d'un sujet sensible, et de la réaction des autorités publiques, qui ont imposé plusieurs mesures de censure contre le film. Comme nous le verrons, cette censure a été étroitement liée au rapport entre fiction et documen-

taire au sein du récit filmique. Par ailleurs, les aspects documentaires du film esquissent un portrait des milieux de la drogue assez distinct de la représentation du même sujet dans la presse française de l'époque. Malgré une dénonciation sans équivoque de la drogue et une représentation plutôt héroïque des forces de l'ordre, le niveau de détail documentaire avec lequel le film évoquait la drogue se démarquait trop pour être acceptable.

Un mélange de fiction et de documentaire

Au début du film, Henri Ferré, dit « le Nantais » (Gabin) atterrit à Orly, où deux policiers le suivent. Il prend un taxi pour son rendez-vous chez Paul Liski (Marcel Dalio), chef d'un réseau de trafic de stupéfiants. Après avoir fumé un cigare et papoté en anglais (rien de plus chic à cette époque !) sur le séjour de Ferré à New York, Liski lui donne ses consignes : remettre de l'ordre dans l'organisation française. Ensuite, nous suivons Ferré pendant qu'il met la pression à tous les niveaux du réseau. Nous voyons un agent de la SNCF qui fait passer de l'opium dans un compartiment secret d'un train international (Fig. 1) ; « le Troquet », le bar parisien qui sert de façade pour le réseau et où l'on fait des échanges de « marchandise » ; les hommes de main violents incarnés par Ventura et Albert Rémy ; le chimiste qui convertit la morphine en héroïne ; la fumerie d'opium, aspect exotique du milieu, son patron vendeur d'antiquités asiatiques et sa serveuse en vêtements traditionnels chinois ; le côté populaire des petits détaillants d'héroïne ; et, bien sûr, la « razzia » culminante promise par le titre.

Cette visite guidée du monde de la drogue donne déjà au film une structure propice à la diffusion de contenus documentaires. Mais même avant les premières images, un élément fait beaucoup pour inciter le public à faire une lecture moralisante et documentaristante. Le film s'ouvre sur un carton :

Ce film fait apparaître à la lumière crue de la vérité, un milieu violent, implacable, et jusqu'ici inconnu. Les auteurs estimeraient leur but atteint si les images qui vont suivre devaient mettre en garde ceux qui par faiblesse ou ignorance, risqueraient d'être un jour les victimes de ce redoutable fléau : « LA DROGUE ».

Ce texte ne laisse aucun doute sur le fait que le film vise à informer les spectateurs, à les éduquer, à leur faire la morale. En annonçant d'avance son but, le film dépasse le statut d'une fiction simple. Le public, vraisemblablement venu au cinéma pour se *divertir*, se voit tout de suite déclarer que le film a l'intention *d'avertir*. Par ailleurs, en 1955, certains spectateurs s'attendaient sans doute à une part de documentaire, ayant déjà vu la bande-annonce qui promet « un document inédit » qui montre « la vérité sur les trafiquants de drogue ». La dimension documentaire est d'autant plus présente que quelques éléments du récit semblent avoir été basés sur des faits réels. Aussi des spectateurs qui lisaient les actualités se seraient-ils peut-être souvenus d'un certain Jean Coatval, contrôleur des trains internationaux arrêté

deux ans auparavant pour avoir abusé de son poste pour importer des stupéfiants². Un autre exemple se trouve dans les séquences finales, où le film souligne des détails « privilégiés » de l'opération policière : les voitures qui roulent très lentement pour ne pas alerter les criminels réfugiés dans un pavillon de chasse, les policiers qui approchent en silence, la révélation que même la plupart d'entre eux ne sont pas au courant que le Nantais est un des leurs.

Les dialogues peuvent aussi contribuer à la dimension documentaire de *Razzia sur la chnouf*. Par exemple, pendant sa rencontre avec Ferré, le gérant de la fumerie d'opium ajoute des détails qui servent surtout à informer le public du film. Certains de ces détails collent très bien avec le récit fictif : quand on lui demande de doubler ses commandes, il évoque la situation (réelle) des fumeries d'opium dont la clientèle se fait rare dans les années cinquante (Retaillaud-Bajac 2002). Pourtant, d'autres parties de la conversation donnent un niveau de détail documentaire tellement précis que l'illusion du monde fictif se brise momentanément :

N'oublie pas qu'un kilo d'opium ne laisse qu'un tiers de fumable, dit le gérant. À 80 000 francs le kilo de noir brut, c'est payer cher une passion, si honorable soit-elle.

Bien entendu, deux véritables trafiquants d'opium n'auraient pas besoin de donner autant de précisions. Avec ce détail, le film fait un tel effort d'informer ses spectateurs que les dialogues deviennent invraisemblables.

Bien que le film ait ces aspects documentaires, il reste tout de même un divertissement. Avec quelques exceptions (comme la réplique que nous venons de commenter), le film garde le mode de narration habituel d'un film de fiction. Des structures courantes, comme l'histoire d'amour entre Ferré et Lisette (Magali Noël), caissière au Troquet, renforcent le caractère fictif du film. Cette qualité est d'autant plus forte que les rôles principaux du film sont joués par des vedettes très connues : Gabin, Ventura et Paul Frankeur sont déjà associés au genre policier et viennent d'apparaître ensemble dans le très réussi *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954), sorti moins d'un an auparavant. Leur présence tend à rappeler aux spectateurs qu'ils sont en train de regarder un film de genre. Surtout, le fait que le film soit tourné presque entièrement en studio situe l'action dans un univers fictif, malgré ses points communs avec le monde réel. Si *Razzia sur la chnouf* est un film quelque peu réaliste, ce n'est pas du tout un film néo-réaliste. D'autres aspects du film le rapprochent, comme de nombreux films policiers, de l'esthétique du fait divers, récit documentaire anecdotique qui sert surtout à divertir : nous le voyons dans les éclairages expressionnistes soulignant des figures blanches en contraste avec la nuit et les espaces sombres. Certains plans du film, comme celui du contrôleur de trains assassiné (Fig. 2), peuvent même rappeler les photographies de Weegee, caractéristiques du fait divers et dont l'esthétique est souvent reprise par le film noir (Dimendberg 2004 : 23-86).



Fig. 1

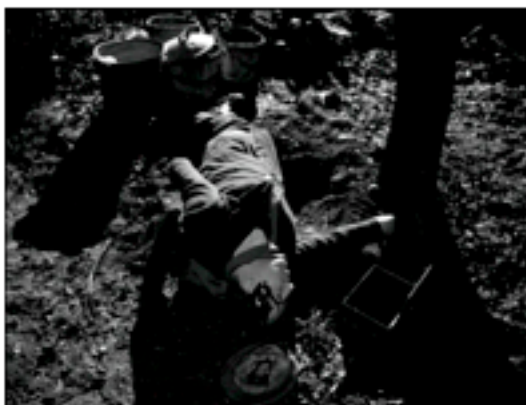


Fig. 2

Cette description fait état d'un film qui invite à une lecture documentaristante ; en quoi le film est-il aussi moralisant ? Tout au long du film, le public voit autour du personnage principal un monde implacable. La violence y est récompensée, la pauvreté exploitée, l'honnêteté punie. Un transporteur qui souhaite quitter le réseau est exécuté, même sort pour un vendeur qui s'approprie de la marchandise pour pouvoir payer une dette de jeu. À travers le personnage de Léa (Lila Kedrova), on montre au public les dangers de la toxicomanie : elle perd le contrôle de ses paroles et de ses gestes, se comporte de manière humiliante pour elle-même. Sous l'emprise de la drogue, elle braille dans un club de jazz, criant « C'est moi qui fournis tous ces cons-là ! ». Ferré doit refuser gentiment ses avances, puis elle l'emmène dans un club où elle fume de la marijuana et danse avec un homme noir sans chemise (Fig. 3). Bien que cette dernière séquence puisse paraître au sommet du kitsch aujourd'hui, il est clair que l'intention était de montrer Léa comme une

femme à la vie dissolue, qui a perdu tous ses repères moraux à cause de sa toxicomanie. C'est aussi un exemple de l'attitude compréhensive du film envers les petits détaillants et les toxicomanes : pour le spectateur il est clair que ce ne sont pas eux les « méchants », et que les assassins sont les trafiquants professionnels et le caïd qui profitent de leurs souffrances.

En même temps, la police est montrée sous une lumière globalement très positive. Ce n'est qu'à la fin du film qu'on révèle que Ferré, le protagoniste, est en fait inspecteur, et par conséquent notre vision des forces de l'ordre avant les dernières scènes n'est que parcellaire. La séquence au début du film où ils prennent Ferré en filature, dirigés à l'autre bout du fil par le commissaire Rominger (Paul Frankeur), confère aux policiers une allure organisée, moderne, efficace. Plus tard, après une rafle au Troquet, ils montrent un côté plus « dur », mais ils n'ont pas encore rassemblé les preuves nécessaires pour démanteler le réseau entier. C'est Gabin seul qui deviendra héros au moment culminant du film, où il se retournera contre Ventura et Rémy en se révélant policier.

Pourtant, la morale de l'histoire serait tout à fait différente sans deux éléments, l'un rajouté au début du film, l'autre à la fin (Desrichard 2003). D'une part, en précisant que le film n'a pas pour but de simplement divertir son public, le carton du début change notre perception de ce qui suit. D'autre part, la révélation que le personnage principal était, tout au long du film, un policier clandestin, est la seule façon de terminer le film de façon cohérente sans produire une morale complètement hors des normes du cinéma français de l'époque (et certainement inacceptable pour la censure). Bien évidemment, il n'aurait pas été envisageable de laisser vivre Ferré, sain et sauf, sans être puni, s'il était vraiment trafiquant. Pourtant, celui-ci se montre trop sympathique pendant la plus grande partie du film pour être un « méchant » vraisemblable et pour que le film puisse finir par sa mort aux mains des policiers victorieux (qui sont des personnages secondaires). L'unique solution, celle choisie par les scénaristes, est de faire intervenir une sorte de *deus ex machina* qui mène, de manière un peu artificielle, l'histoire à son terme.

Une censure révélatrice

Ces aspects qui paraissent « rajoutés » ne sont pourtant pas cités par les censeurs du Centre National de la Cinématographie (CNC) dans leur dossier sur le film. Mais celui-ci est quand même lourd, et les justifications de cette censure en disent long sur les tabous officiels de l'époque, sur ce qui pouvait être représenté au cinéma.

Une première étape est indiquée dans une lettre du 27 novembre 1954, où la Commission de Contrôle du CNC rend compte de la « pré-censure » du film, procédure facultative qui permet aux producteurs de soumettre le scénario du film à une sous-commission, avant de procéder au tournage, afin de savoir à l'avance si le film

final sera censuré. La commission signale que *Razzia sur la chnouf* risque une interdiction aux moins de 16 ans ainsi qu'une interdiction à l'exportation « si le plus grand soin n'est pas apporté à sa réalisation et si certains passages ne sont pas traités avec tact³ ». Les résultats du vote sur la censure du film lui-même confirment ces avertissements. Le film évite de justesse une interdiction totale mais écope d'une interdiction aux mineurs et d'une interdiction à l'exportation⁴. En outre, la commission exige des coupures, éliminant les « séquences de piqûres et de la danse nègre. » S'ensuit une série de négociations entre les producteurs du film et le CNC concernant les plans à couper. Une lettre du 30 mars 1955 (donc seulement une semaine après la décision de la Commission de Contrôle) les résume⁵. On coupera les « gros plans danseurs nègres ; gros plans de la danse femme et nègre » et la « fin de la danse ». Certaines images de la consommation de drogues sont supprimées : « le plan de la tenancière du lavabo qui prend l'aiguille et la seringue », « la femme qui prend de la coco quand elle renifle » et « la marchande de fleurs qui se pique » (cette dernière image est d'ailleurs encore absente des versions VHS et DVD distribuées de nos jours⁶). Des images d'une certaine violence sont aussi écartées dans un cas, où le Nantais donne des coups de pied au chimiste. Ces images sont probablement mises en cause car la violence est commise par un policier (même si le public ne le sait pas encore).

Sous peu, le CNC commence à émettre progressivement des autorisations pour l'exportation, pays par pays : d'abord pour la Belgique et la Suisse, ensuite pour la RFA, l'Autriche, les Pays-Bas, le Danemark, la Suède et le Japon. À condition qu'un second carton soit projeté au début du film :

Ce film n'a pour ambition que d'être un reportage vivant et précis sur le trafic de la drogue dans un des pays où la lutte est engagée avec une particulière vigueur contre les trafiquants, en vue de mettre un terme à leur activité criminelle⁷.

Pendant un temps, le film sera autorisé à l'exportation pour tous pays *sauf les États-Unis*, pays ayant un prestige particulier à l'époque et le seul autre pays directement mis en jeu dans le récit du film. En effet, le Nantais arrive à Paris depuis New York au début du film, et il évoque à plusieurs reprises un « Big Rossillo », chef de la branche américaine du réseau.

Si la Commission de Contrôle ne détaille pas sa motivation pour les mesures prises à l'encontre du film, elle agit visiblement dans un souci de protection de l'image de la France à l'étranger. C'est évidemment le cas avec l'interdiction à l'exportation dans un premier temps et, une fois que cette interdiction commence à être levée, avec l'insertion du second carton soulignant la lutte du pays contre le trafic de drogue. Les coupures négociées avec Gaumont s'inscrivent dans la même ligne de pensée. Par exemple, la séquence de danse dans un bar tenu par des Africains ou des Antillais est doublement problématique. Censurée probablement pour avoir donné un rappel gênant de la situation des colonies, elle pose problème aussi pour

la façon dont elle montre la France métropolitaine. Des immigrés qui fument du cannabis dans un bar, un grand noir sans chemise qui séduit une femme blanche aux mœurs dissolues, ce n'est pas l'image de Paris que les autorités veulent voir s'exporter ; c'est une image beaucoup plus insolite et subversive que celle, maintes fois utilisée par l'industrie cinématographique, des gangsters blancs qui vont de toute façon être vaincus à la fin de l'histoire. Les autorités publiques ne veulent pas qu'on montre, surtout avec un médium aussi puissant et populaire que le cinéma, que ces activités malsaines et illégales peuvent avoir lieu en France.



Fig. 3



Fig. 4

Au-delà du prestige de la France, les éléments censurés visent notamment le rapport entre documentaire et fiction au sein du film. Les plans de piqûres sont coupés non seulement parce qu'ils choquent, mais aussi probablement parce qu'ils donnent un niveau de détail documentaire jugé indésirable : on ne verra pas ces images ailleurs (il est intéressant de remarquer que ce sont des images évoquant l'injection

d'héroïne et la prise de cocaïne qui sont ciblées par ces coupures, tandis que les images de fumeurs d'opium (Fig. 4) et de marijuana, dans le film, ne soulèvent pas d'objection). En restreignant l'exportation, le CNC reconnaît implicitement que le film fait en quelque sorte un portrait documentaire du pays. Avec le terme « reportage vivant » dans le second carton, il le reconnaît explicitement. Par ailleurs, les autorités se rendent compte que la dimension documentaire du film est une arme à double tranchant : alors que certaines parties du film affichent les marges de la société d'une manière gênante pour la censure publique, dans son ensemble ce « reportage » peut, avec un peu d'encouragement, véhiculer une image positive de la police et de la lutte contre la criminalité organisée.

Un intrus dans un paysage médiatique uniforme

La censure de *Razzia sur la chnouf* intervient dans une période caractérisée par un certain conservatisme culturel en France, reflété et amplifié par les médias, y compris le cinéma. D'après l'historien du cinéma Colin Crisp,

Il est à peine valide de parler de discours politique autour des films des années cinquante, puisque le but fondamental de la stratégie officielle était d'éliminer tout débat politique. [...] Le résultat était la suppression de toute représentation controversée de matière politique. Un État conservateur avait conçu peut-être la forme la plus efficace de discours politique : un silence qui ressemblait à de l'ignorance, ou de l'ennui, envers la substance même de la politique (Crisp 1993 : 255).

Razzia sur la chnouf n'a justement pas d'ambition politique particulière. C'est un film noir qui, avec son aspect quasi-documentaire, frôle des questions sociales d'une façon qui gêne les autorités. Pour mieux comprendre l'importance du film et pourquoi cette représentation des milieux de la drogue posait problème aux censeurs, il faut le regarder dans le contexte médiatique de son époque.

Effectivement, en analysant comment la presse abordait ce même sujet, on voit que le film donnait des informations qu'on ne trouvait pas ailleurs. En 1955, encore loin des années 68 et l'arrivée massive de la drogue dans la culture des jeunes, les stupéfiants ne font pas l'objet d'un grand nombre d'articles de presse. L'analyse de la presse de cette époque est compliquée par le fait que le seul quotidien pour lequel il existe un index complet est *Le Monde*, titre prestigieux et indispensable, certes, mais pas forcément représentatif de l'éventail d'opinions et de perspectives du pays. Pour arriver à une vue plus large, j'ai également regardé trois autres quotidiens nationaux de différentes tendances politiques, *L'Aurore*, *France-Soir* et *L'Humanité*, autour des dates où *Le Monde* a publié des articles sur le trafic des stupéfiants ou sur la drogue elle-même, entre janvier 1952 et décembre 1955. Une recherche dans la table des matières de deux hebdomadaires, *L'Express* et *France observateur*, n'a produit aucun article.

Dans les actualités filmées et à la télévision, il n'y a qu'une petite poignée de références à la drogue. Toutes ces références présentent les stupéfiants comme un problème lié à l'étranger, ou à la limite, aux colonies. Ainsi un sujet d'*Éclair Journal* du 24 septembre 1953 présente dans un ton tantôt comique, tantôt mystérieux, le fait divers d'un passager expulsé de Hong Kong, arrivé à Marseille, qu'aucun pays ne veut accueillir. Pendant qu'on projette une série d'images d'un paquebot, la voix *off* commente :

Il dit qu'il s'appelle O'Brien et ce n'est pas sûr, il dit qu'il est Américain et ce n'est pas sûr, il dit qu'il n'est pas un des plus grands trafiquants de drogue du monde et ce n'est pas sûr.

Un *Gaumont Journal* de 1955 présente un reportage plus traditionnel avec des images de fumeurs d'opium vietnamiens, puis des policiers qui brûlent un tas de pipes d'opium et d'autres articles de contrebande, avec un discours sur la lutte contre « l'un des fléaux de l'Orient, l'opium. » Le journal télévisé de l'ORTF du 6 décembre 1955 présente un reportage sur une « journée de la moralité » à Saïgon avec des images et un discours très similaires. Aucun reportage filmé n'aborde la drogue sur le sol français.

Dans la presse écrite, la majorité des articles sur la drogue se trouvent sous la rubrique des faits divers. Beaucoup sont très courts, un ou deux petits paragraphes, parfois liés à des affaires de célébrités : par exemple, un article de 54 mots dans *Le Monde* en avril 1953 raconte l'arrestation du prince et play-boy Alessandro Ruspoli pour possession de stupéfiants⁸ ; de nombreux articles dans plusieurs journaux parlent de l'affaire Wilma Montesi, impliquant de la drogue, du sexe et le fils d'un homme politique important dans l'homicide involontaire d'une jeune femme⁹. Dans ces articles, les stupéfiants sont un problème étranger ; et surtout, les articles s'intéressent plus aux célébrités impliquées qu'à la drogue elle-même.

Même si, contrairement aux actualités filmées, la presse écrite aborde de temps en temps des affaires de stupéfiants en France métropolitaine dans les années cinquante, ces articles sont habituellement des petits entrefilets qui ne traitent pas de l'aspect social du problème. Vu leur statut de fait divers, ces nouvelles sont dévalorisées par rapport aux nouvelles « sérieuses », et on ne voit pas du tout l'arrière-plan social qui surgit dans *Razzia sur la chnouf*. Des quotidiens publient, par exemple, des articles sur la saisie de 14 kilos d'héroïne sur un cargo français¹⁰, ou sur l'arrestation d'une bande de trafiquants¹¹. Suivant le succès au box-office de *Razzia sur la chnouf*, *France-Soir* va même s'approprier le titre du film dans un article : « Pris dans une "razzia sur la chnouf", l'ex-inspecteur Métra est jugé pour trafic de stupéfiants¹². » Certes, cet article est signé par un reporter, il est un peu plus long et il traite d'une question plus délicate (des accusations contre un ex-policier). Mais il se trouve dévalorisé par son emplacement, sur la page 3, parmi tous les autres faits divers (« Une avocate poursuit son client pour qui elle obtint

gain de cause ... et qui ne lui a jamais réglé ses honoraires » ; « Ancien sénateur Belge, le Président (85 ans) du Congrès Spirituel Mondial, s'apprête à changer de sexe ... au cours de ses prochaines réincarnations »).

Il existe une petite poignée d'articles un peu plus « sérieux » sur la drogue. Par exemple, en janvier 1954 apparaît dans *Le Monde* un long article faisant partie de la tribune « la vie médicale »¹³. Écrit par un professeur en médecine dans un ton intellectuel et scientifique, il parle de la difficulté de définir ce qu'est un stupéfiant, des différents degrés de toxicomanie, des nouvelles drogues synthétiques. Mais cet article, qui n'aborde ni la production, ni la vente des stupéfiants, ni les caractéristiques sociales du milieu de la drogue, finit par souligner que c'est un problème qui concerne des pays étrangers plutôt que la France.

Pour parler des stupéfiants, la presse française des années cinquante privilégie le mode du fait divers. Dans un célèbre article de 1964, Roland Barthes tente une définition du fait divers : pour lui, il s'agit d'une « structure fermée », « une information totale, ou plus exactement *immanente* ; il contient en son soi tout son savoir » (Barthes 1964 : 188-197). C'est un événement sans historique ni suite. Or, quand les stupéfiants sont évoqués par la presse généraliste dans les années cinquante, c'est le plus souvent de cette manière, sans regarder le fond social du trafic, de l'addiction, de la répression de cette activité criminelle. *Razzia sur la chnouf*, en comparaison, propose une analyse sérieuse et approfondie de ce sujet. Et de plus, en dépit de sa qualité de film de fiction.

Ou peut-être grâce à ce fait : les films de fiction seraient-ils plus libres de s'exprimer sur certains sujets d'actualité sensibles ? Ceci est bien le cas avec le thème de la peine de mort dans le cinéma français jusqu'à son abolition en 1981 : là où aucune image documentaire du fonctionnement de la guillotine n'était autorisée, des films de fiction, remettant en scène tout le rituel macabre de l'exécution, réussissaient à exposer cette question d'actualité au grand public (Morgan 2014). Étant donné l'exemple unique de *Razzia sur la chnouf*, la question délicate des stupéfiants semble avoir été analysée plus pleinement et plus facilement dans le cinéma de fiction que dans d'autres médias.

Cela dit, les journaux ont toujours leurs atouts : alors que le cinéma aborderait plus librement les questions sociales, la presse serait capable de révéler des affaires *individuelles* politiquement sensibles. Notons l'exemple, déjà cité, de l'ancien inspecteur de police arrêté pour trafic de drogue, ou une affaire similaire concernant un ex-fonctionnaire de l'administration pénitentiaire¹⁴. Une révélation de ce type de corruption ne serait pas envisageable pour le cinéma de fiction de cette époque, alors que c'est possible pour la presse. De plus, même si on peut prétendre qu'elle s'autocensure, la presse quotidienne française des années cinquante n'est pas directement censurée par une autorité publique, comme c'est le cas avec le cinéma.

Toutefois, même avec certaines images censurées, *Razzia sur la chnouf* se montre capable d'aborder un sujet d'actualité que la presse est incapable de traiter de façon sérieuse. C'est donc une conclusion compatible avec les constats de François Niney, qui remarque que le cinéma documentaire est plus libre de rentrer pleinement dans une enquête qu'un reportage traditionnel, qui doit maintenir une illusion d'objectivité (Niney 2009 : 120-123). Ici nous avons un cas où on pourrait étendre cette observation à un film de fiction.

Revenons, donc, aux affinités du film noir avec la non-fiction et avec le genre du fait divers. Dans une tentative plus récente de définition du fait divers, Annik Dubied et Marc Lits observent que c'est une catégorie aux frontières floues : des articles appartiennent plus ou moins à la catégorie selon leur degré de conformité aux critères du fait divers tels que thématique, immanence, forme, réception, fonction... (Dubied 1999 : 76). Comme les articles de presse, nous pouvons supposer que l'aspect documentaire des films noirs existe dans un spectre continu. Alors que la thématique et l'esthétique de *Razzia sur la chnouf* font penser au fait divers, son regard sur la dimension sociale du problème de la drogue, bien qu'un peu caricatural, le distingue des autres médias et de leur traitement apolitique et immanent du sujet. Son approche quasi-documentaire fait du film un électron libre dans un univers médiatique où aucun autre média n'ose analyser le fond de ce sujet politiquement périlleux.

Références bibliographiques

- BARTHES Roland. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, 275 p.
- CRISP Colin. *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 1993, 485 p.
- DESRICHARD Yves. *Henri Decoin : un artisan du cinéma populaire*. Courbevoie : Durante, 2003, 237 p.
- DIMENDBERG Edward. « Naked Cities ». In : *Film noir and the spaces of modernity*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2004, pp. 23-86.
- DUBIED Annik et LITS Marc. *Le fait divers*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1999, 127 p.
- KRUTNIK Frank. *In a Lonely Street : Film Noir, Genre, Masculinity*. London : Routledge, 1991, 268 p.
- MORGAN Daniel. « La fiction fait du journalisme : la peine de mort dans le cinéma français, 1952-1981 ». In : *Actes du colloque « Esthétisation des médias et médiatisation des arts »*. Université Paris 3 / Universidad Complutense de Madrid. À paraître.
- NINEY François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck, 2009, 208 p.
- ODIN Roger. *Les espaces de communication : introduction à la sémiopragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2011, 159 p.

RETAILLAUD-BAJAC Emmanuelle. *Les drogues : une passion maudite*. Paris : Gallimard, 2002, 127 p.

Sources primaires

L'Aurore (Paris, 1943), numéros du 1.1.1952 au 31.12.1955. ISSN 0294-8486.

France-Soir (Paris, 1944), numéros du 1.1.1950 au 31.12.1955. ISSN 0182-5860.

L'Humanité (Paris, 1904), numéros du 1.1.1952 au 31.12.1955. ISSN 0242-6870.

Le Monde (Paris, 1944), numéros du 1.1.1950 au 31.12.1955. ISSN 0395-2037.

Le Monde, espace éducation, base de données en ligne, Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne. Disponible en ligne sur http://www.lemonde.fr.janus.biu.sorbonne.fr/espace_education/ [consulté le 5 mars 2014].

Razzia sur la chnouf (visa no. 16014), dossier de censure, Centre National de la Cinématographie, Paris.

Illustrations

Fig. 1 : Un détail documentaire : le contrôleur de trains cache de la drogue dans un compartiment secret. Capture DVD / Gaumont [00 :12 :41].

Fig. 2 : Le plan du contrôleur assassiné, rappelant un style de photographie du fait divers. Capture DVD / Gaumont [00 :22 :11].

Fig. 3 : Léa (Lila Kedrova) se perd dans la toxicomanie. Séquence censurée. Capture DVD / Gaumont [00 :12 :41].

Fig. 4 : Un fumeur d'opium. Image non censurée. Capture DVD / Gaumont [01 :20 :03].

Notes

¹ Il ne s'agit pas ici d'entrer dans le détail de la théorie sémio-pragmatique d'Odin, mais simplement d'évoquer ce modèle qui définit différents *modes de réception* par des spectateurs qui ne sont pas entièrement déterminés par les auteurs d'un film.

² « Quatre trafiquants ont été arrêtés », *Le Monde*, 28 août 1953.

³ Lettre du 27 novembre 1954, dossier de censure no. 16014, Centre National de la Cinématographie.

⁴ Procès-verbal du 23 mars 1955, dossier de censure no. 16014, Centre National de la Cinématographie.

⁵ Lettre de A. Poiré, Société Nouvelle des Établissements Gaumont, au Président de la Commission de Contrôle du CNC, 30 mars 1955, dossier de censure no. 16014, Centre National de la Cinématographie.

⁶ *Razzia sur la chnouf*, Cassette VHS, René Chateau vidéo, 1996 ; DVD, Gaumont, 2009.

⁷ Lettre du 28 mai 1955, dossier de censure no. 16014, Centre National de la Cinématographie.

⁸ « Le prince Alexandre Ruspoli est inculpé de détention et d'usage de stupéfiants », *Le Monde*, 21 avril 1953.

⁹ Voir, par exemple, « Un inconnu s'accuse d'être l'assassin de Wilma Montesi », *France-Soir*, 31 mars 1954.

¹⁰ « La police canadienne découvre 14 kilos de stupéfiants à bord du cargo français "Saint Malo" », *Le Monde*, 12 novembre 1955.

¹¹ « Une bande de trafiquants de drogue est arrêtée », *Le Monde*, 3 juillet 1952.

¹² Jean Laborde, « Pris dans une "razzia sur la chnouf", l'ex-inspecteur Métra est jugé pour trafic de stupéfiants », *France-Soir*, 16 juin 1955.

¹³ André Lemaire, « À propos des stupéfiants », *Le Monde*, 2 janvier 1954.