



HAL
open science

Les vertus du documenteur face au mythe de l'image d'archives : tromper pour mieux détromper

Matthias Steinle

► **To cite this version:**

Matthias Steinle. Les vertus du documenteur face au mythe de l'image d'archives : tromper pour mieux détromper. Journées professionnelles ATTENTION, ARCHIVES EN CHANTIER! 7es rencontres cinématographiques retours vers le futur, Cinema l'Apollo, Maison de l'image, Apr 2013, Châteauroux, France. hal-01425057

HAL Id: hal-01425057

<https://hal.science/hal-01425057>

Submitted on 3 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LES VERTUS DU DOCUMENTEUR
FACE AU MYTHE DE L'IMAGE D'ARCHIVES :
TROMPER POUR MIEUX DÉTROMPER**

Une conférence de Matthias Steinle

Journées professionnelles

ATTENTION, ARCHIVES EN CHANTIER !

7^{es} rencontres cinématographiques

retours vers le futur

du 3 au 9 avril 2013

Cinéma l'Apollo-Maison de l'image

Châteauroux

cinéma l'
apollo
maison de l'image

Cette conférence s'est tenue à l'issue de deux journées professionnelles destinées aux réalisateurs dont les projets cinématographiques ou audiovisuels s'appuient sur des images d'archives.

Ces journées professionnelles se tiennent dans le cadre des rencontres cinématographiques dédiées à la mémoire et à l'Histoire, **Retours vers le futur**.

Cette manifestation est organisée par le Cinéma l'Apollo-Maison de l'image, en association avec Ciclic-Agence Régionale du livre, de l'image et de la culture numérique, avec le soutien de la ville de Châteauroux, de la Région Centre, du conseil Général de l'Indre et de la DRAC Centre.

Matthias Steinle, l'auteur de la conférence, est Maître de conférence en cinéma et audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Merci à Alba Lombardia, coordinatrice de ces journées et à Agnès Rabaté (Cinéma l'Apollo) pour la mise en page de ce document.



En 1983, *Zelig* sort sur les écrans. Avec ce film, Woody Allen venait de produire une, si ce n'est pas LA référence de ce qu'on appelle aujourd'hui en France le *documenteur* et dans le contexte anglo-américain *documentary*. *Zelig* présente le cas de Leonard Zelig, l'homme caméléon qui marqua les esprits dans les années 1920 et 1930 en s'adaptant physiquement à son entourage. Le film s'ouvre sur des images d'archives commentées par des intellectuels comme Susan Sontag, Irving Howe et Saul Bellow qui expliquent le phénomène et confirment la véracité des images d'archives à travers lesquelles Zelig retracera l'histoire de son héros éponyme.



Zelig, Woody Allen

Le film porte un regard nostalgique sur les années folles et se moque, en même temps, de manière joyeuse, de la forme la plus efficace et populaire de transmettre cette nostalgie : à savoir, les documentaires historiques, structurés par des images d'archives, qui utilisent ce matériel et le témoignage pour illustrer un propos préconçu véhiculé par un commentaire omniscient en *voice over*.

Zelig, ce personnage juif joué par Woody Allen, est un phénomène des temps modernes : en manque d'identité et par crainte ne pas être accepté par son entourage, il adopte leur physique : en compagnie de chinois, il devient chinois, avec des afro-américains il devient noir, parmi des obèses il prend du poids, pour finir à la fin du film à se métamorphoser en nazi. Avec l'héroïne du film, le docteur Eudora Fletcher qui essaie de le guérir, le spectateur retrouve Zelig derrière le Führer lors d'un grand meeting du parti nazi. Les images d'Hitler nous plongent dans l'aspect le plus spectaculaire de l'image d'archives : celui de la propagande des systèmes fascistes du siècle dernier. Dans *Zelig*, Woody Allen se moque de ce qu'on pourrait appeler « le mythe de l'image d'archives » : c'est-à-dire la promesse de donner à travers cette catégorie d'images un accès direct au passé, de donner à voir le passé tel qu'il s'est passé, de façon non filtrée par une quelconque médiation. Il s'agit d'un mythe dans le sens de Roland Barthes : transformer « l'histoire en nature »¹, dans le cas de l'image d'archives, l'artefact visuel est lu comme « un système factuel »², une émanation de l'Histoire qui se raconte par elle-même.



Zelig, Woody Allen

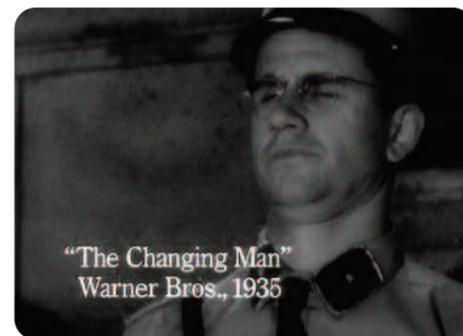


1. Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 215.

2. Ibid. p. 217.

Ce mythe était déjà présent dans les documentaires historiques pionniers, *La chute des Romanov* réalisé en 1927 par Esther Choub, dans lequel la Russie tsariste est présentée avec des images d'actualités d'époque. Choub critiqua violemment Eisenstein pour son film *Octobre* (1927) parce qu'il a fait jouer le rôle de Lénine par un acteur : « On ne doit pas substituer à Vladimir Ilyich un acteur dont le visage lui ressemble.[...] Dans ces domaines, on a besoin de vérité historique, de faits, de documents et d'une grande rigueur dans la réalisation : on a besoin des actualités. »³ Les actualités d'hier qui sont les images d'archives d'aujourd'hui sont censées contenir la vérité du passé.

Cette conception de l'image d'archives, qui domine les productions actuelles, s'est installée à la fin des années 1950 et au début des années 1960 avec les films de montage consacrés à la Deuxième Guerre mondiale réalisés, entre autres, par Erwin Leiser, Frédéric Rossif et Paul Rotha. Ils se caractérisent par la promesse – souvent explicite – de montrer la vérité historique grâce aux images d'archives, comme le souligne Leiser dans le générique de son film *Mein Kampf* (1960) : « Chaque image dans ce film est authentique. Tout ce qui est montré ici s'est passé. »⁴ ou Frédéric Rossif dans *Le Temps du ghetto* réalisé en 1961 : « Tout est vrai, nous n'avons rien reconstitué ». *Zelig* n'aurait pas été possible si le mythe de l'image d'archives n'avait pas été profondément ancré dans les paysages médiatiques et dans les mentalités du monde occidental. Allen se joue en effet du documentaire historique classique avec son commentaire omniscient, mais aussi du biopic hollywoodien et la façon romancée et mythifiante de transposer l'histoire à l'écran, ce que résume Eudora Fletcher dans une scène où elle commente la version hollywoodienne de la biographie de Zelig intitulée *The Changing Man* : « It was nothing like that it happened in the movie ! (Ça ne s'est pas du tout passé comme dans le film !) ».



Zelig, Woody Allen

Mais au regard des diverses *Apocalypses* (2009-...) en série qui enflamment de nos jours le petit écran, force est de constater que le mythe d'un accès direct à l'histoire grâce aux images d'archives est toujours d'actualité et qu'il est plutôt la règle que l'exception⁵. Du côté de l'exception, des réalisateurs comme Sergei Loznitsa, Peter Forgacs ou Caroline Martel s'opposent à cette mythification en revendiquant la subjectivité du regard sur les archives ou en supprimant le commentaire en off⁶. Le caractère expérimental et l'approche « intellectuelle » de ces œuvres expliquent leur réception plutôt confidentielle, qui ne parvient pas à toucher un large public ce qui est l'une des qualités des *documenteurs*.

Avant de devenir un genre à part à la fin du xx^e siècle, Cédric Klapisch a choisi la forme du faux documentaire pour son court-métrage *Ce qui me meut* (1989) qui présente la biographie d'Étienne-Jules Marey. Le commentaire en off du générique annonce d'une voix grave et sérieuse : « En 1930, pour le centenaire du savant Étienne-Jules

3. Cité d'après Matthias Steinle, *Esther Choub et l'avènement du film-archives*, in Christa Blümlinger et al. (dir.), *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. Théorème 14, Paris, 2011, p. 12-19, p. 16.

4. « Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen. »

5. Voir Robert Belot, *Apocalypse, un documentaire sur la Seconde Guerre mondiale* et Thierry Bonzon, *Usages et mésusages des images d'archives dans la série Apocalypse*, in *Vingtième siècle*, n° 107, 2010, p. 171-186.

6. *La mise en scène des archives dans le documentaire historique*, communication d'Édouard Mills-Affif, Journées professionnelles *Attention, Archives en chantier !*, 6^{es} rencontres cinématographiques, Retours vers le futur, 11 au 17 avril 2012, Châteauroux.

Marey, l'Académie des Sciences présente un film réalisé à partir de documents datant de l'origine du cinématographe. Jusqu'alors introuvable, cette archive inestimable a été redécouverte en 1987 par Cédric Klapisch. Au terme de deux années d'un travail méticuleux, le laboratoire Les 3 lumières est parvenu à restaurer l'unique copie de ce film. Voici pour la première fois à l'écran ce document historique. » Après cette promesse de révéler l'archive oubliée et précieuse, le film montre un extrait de l'hommage à Marey à l'Académie pour ensuite présenter de façon tout à fait classique les grands traits de sa biographie illustrée par des photos de (sa?) famille, de monuments historiques et de dessins réalisés par Marey. On pourrait qualifier le début de « docucu »⁷ car la présentation correspond tout à fait au style didactique ou de patronage des documentaires des années 50, dans lesquels un commentaire omniscient en *voice over* nous explique le passé. Si le spectateur peut se tromper sur le caractère du film au début, il est clair dès qu'on voit Marey en train d'inventer le cinéma, qu'il ne peut pas s'agir d'images d'archives. Dans le meilleur des cas, on est face à une reconstitution. Mais, plus tard, quand nous faisons connaissance avec la veuve du soldat inconnu qui rêve d'être « la plus connue des inconnues », il est clair qu'il faut se méfier de la valeur documentaire et du sérieux du film. S'agit-il pourtant d'un faux documentaire, réalisé dans l'intention de tromper le spectateur comme c'est par exemple le cas de l'interview simulée de Patrick Poivre d'Arvor avec Fidel Castro le 16 décembre 1991? Ou ce qu'on appelle des *hoax* avec des images truquées d'extra-terrestres, de monstres (Loch Ness, Yéti et Compagnie) ou de phénomènes paranormaux? Ou, encore, des films propagandistes mensongers comme les documentaires réalisés pour le régime de Vichy que Jean-Pierre Bertin-Maghit qualifie de « documenteurs »⁸?



Ce qui me meut, Cédric Klapisch



Comment qualifier cette biographie apparemment peu sérieuse d'Étienne-Jules Marey? À quel genre appartient-elle? Dans le cas de *Zelig*, la réponse à cette question pourrait être simple: il s'agit d'un film de Woody Allen qui est un genre à part ou qui appartient à la catégorie des films d'auteurs. Mais quand *Ce qui me meut* sort, le grand public ne connaît pas Klapisch et n'est pas habitué à ce genre de formes hybrides qui présente un contenu fictionnel sous la forme documentaire.

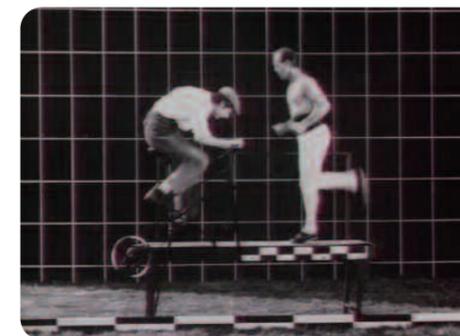
En fait, *Ce qui me meut* est plutôt un *documenteur*, dans le sens de François Niney qui propose ce terme pour un film « qui, au lieu de vouloir se faire passer pour ce qu'il n'est pas (un documentaire), révèle progressivement qu'il a réussi à en produire l'illusion mais qu'il n'en est justement pas un. [...] Contrairement à la manœuvre frauduleuse, le documenteur trompe pour mieux détromper ». Il s'agit de « pousser le spectateur à mettre en doute sa propre croyance dans des formes filmiques qui se font passer pour sérieuses, pour des preuves à bon compte de la réalité de ce qui est montré, de la vérité de ce qui est dit. »⁹

7. François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 14.

8. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.

9. François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 158-159.

Ainsi *Zelig* et *Ce qui me meut* débutent comme des documentaires historiques classiques, avec un commentaire omniscient en *voice over* qui nous explique le monde et qui nous indique comment lire les images d'archives garantes d'authenticité. Mais, très vite, le faux est révélé, en indiquant clairement que l'impression de réel et d'authenticité historique relèvent de stratégies documentaires et non d'une quelconque qualité documentaire inhérente à l'image. On pourrait dire que ces films se moquent à la fois du spectateur et du genre documentaire: d'un côté du spectateur qui a vu au début un documentaire en faisant confiance à la forme et de l'autre côté du film documentaire qui n'est finalement qu'une question de forme. Cet aspect « moqueur » qui possède également une qualité pédagogique, se trouve dans le terme anglais, *mockumentary*. Si l'intention est de tromper pour mieux détromper, il faut que le mensonge soit connu ou révélé, donc le *documenteur* ou *mockumentary* ne peut fonctionner qu'avec un spectateur actif qui apprécie la manœuvre. Il faut qu'il y ait un bonus, une plus-value, qui fait que la déception du faux cède la place au plaisir d'un savoir décalé. Et les films peuvent aller plus loin en semant la confusion chez le spectateur entre réalité et fiction: Allen et Klapisch mélangent des images d'archives authentiques, des images historiques trafiquées et des images tournées par eux, qu'il est souvent difficile de distinguer. En présentant les inventions qui apparaissent loufoques, mais dont certaines ont été bel et bien réalisées par Marey, Klapisch incite le spectateur à le vérifier après le film. La volonté de déstabiliser la croyance du spectateur par le mélange entre le vrai et le faux est liée à la volonté d'activer son esprit critique.



Ce qui me meut, Cédric Klapisch

Mais bien évidemment, tous les documenteurs ne fonctionnent pas de façon identique. Pour pouvoir les classer, deux auteurs américains, Jane Roscoe et Craigh Hight, proposent un modèle qui permet d'évaluer ce qu'ils appellent le *mock documentary* selon le degré de réflexivité: c'est à dire la façon dont les films rendent leur caractère médiatique explicite et incitent les spectateurs à la réflexion¹⁰. Leur modèle est décliné par trois degrés: *primo*, la parodie, qui se moque de formes culturelles comme les *mock-rockumentaries*; *secundo*, la critique, qui s'attaque à des sujets politiques et des pratiques médiatiques; *tertio*, la déconstruction, qui s'en prend au documentaire même en mettant en question son statut et l'éthique des documentaristes.

Aujourd'hui, on peut convenir d'un genre à part assez vaste qui va de *Zelig* et de *F for Fake* (1973) d'Orson Welles en passant par *Cannibal Holocaust* (1988), *C'est arrivé près de chez vous* (1992), *Borat* (2006) jusqu'aux récents *Exit Through the Gift Shop* (*Faites le Mur*, 2010) de Banksy et *I'm Still Here* (2010) avec Joaquin Phoenix. Les images d'archives sont un élément souvent utilisé dans des *documenteurs* pour authentifier le propos, comme c'est le cas dans les *mock-rockumentaries*, qui présentent des groupes musicaux fictifs, rendus plus crédibles par l'insertion au montage d'images de leur passé, comme d'anciens clips. On retrouve ce dispositif dans le film fondateur du genre, *This is Spinal Tap* (1984) de Rob Reiner, film fictionnel sur les déboires d'un groupe hard-rock fictif, dont le succès a donné lieu à de vrais concerts – ils ont même rempli le Royal Albert Hall à Londres – et des disques bien réels. Cela dit, ces films, généralement limités à la parodie, fonctionneraient aussi sans images d'archives. Ces dernières jouent *a contrario* un rôle essentiel dans deux tendances: évidemment dans les documenteurs historiques, mais aussi dans les films qui fonctionnent sur la promesse de *found footage*, de la pellicule ou

10. Jane Roscoe, Craigh Hight, *Faking it. Mock-Documentary and the subversion of factuality*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2001.

bande magnétique retrouvée montrant des événements étranges. Le plus souvent il s'agit de films d'horreur, comme *Cannibal Holocaust* qui présente des images tournées par une équipe de jeunes journalistes retrouvées chez des anthropophages en Amazonie permettant d'en savoir davantage sur leur fin/faim. *Alien Abduction: Incident in Lake County* (1998) et *The Blair Witch Project* (1999) fonctionnent sur le même principe du *found footage* montrant les derniers moments, emplis de mystère, des personnes disparues. Tous ces films ne révèlent pas le faux, mais, au contraire, insistent à la fin sur l'authenticité des images retrouvées. Ici l'aspect documenteur sert plus à créer des frissons qu'à détromper le public sur l'artifice du discours documentaire. La frontière reste floue entre la critique des croyances comme celle des extraterrestres ou des sorcières et l'exploitation de ses croyances à des fins commerciales ou voyeuristes.

Les choses se compliquent avec *Les Documents interdits*, une série de 12 films tournés entre 1986 et 1989 par Jean-Teddy Philippe et diffusés sur Arte en 1989. Le premier film de la série, *Les Plongeurs*, présente des images amateurs de la disparition d'un plongeur qui est tué par un autre plongeur aux pouvoirs apparemment surnaturels. Il s'agit d'un document monté avec un commentaire en allemand doublé en français, ce qui ajoute un effet d'étrangeté. Le commentaire en sait plus que le spectateur et s'adresse directement à lui avec des phrases comme « *Maintenant faites très attention à ce qui va se passer !* », « *Regardez le bien !* ». Mais lorsque l'événement se produit, l'image ne nous révèle pas grand chose. Si on y voit un crime ou un phénomène paranormal, cela se passe dans notre tête, parce que le commentaire a orienté notre perception et la diffusion télévisuelle valorise ces images en tant que « documents interdits ». Tout est fait pour que le spectateur croie à l'authenticité de ces documents, dont le caractère non professionnel est souligné par les défauts du cinéma amateur avec l'image tremblante, des mouvements et zooms brusques, par lesquels ont été captés par hasard un événement paranormal ou un passage vers un monde parallèle.



Les Documents interdits, Les Plongeurs, Jean-Teddy Philippe

Les films de la série sont présentés comme une collection de documents amateurs venant du monde entier. Leur caractère fictionnel n'a été révélé qu'après la diffusion de la dernière émission par son présentateur Jean-Claude Carrière. Mais ce n'est pas seulement du spectateur et de sa croyance dans l'image amateur – ce qui la rend en tant qu'archive d'autant plus crédible – dont Philippe se moque. Le réalisateur met l'accent sur l'instrumentalisation de la croyance du spectateur dans l'authenticité des images amateurs, et met en garde contre le pouvoir de la télévision qui par le seul fait de diffuser ce genre d'images les fait exister et leur permet d'avoir un impact sur un large public.

Cette tendance du documenteur *found footage* était déjà présente dans *Zelig*, avec des enregistrements des « white room sessions », les entretiens de la psychiatre avec son patient dans sa maison de campagne. Une caméra, cachée dans une armoire, est censée enregistrer les métamorphoses de Zelig. Mais, ce dernier la remarque immédiatement et les enregistrements ne révèlent rien du cas mystérieux. Ainsi Allen se moque de l'image volée avec sa promesse de montrer un réel brut et renvoie le spectateur à son statut de voyeur.

Si *Zelig* est le premier documenteur historique sur base d'images d'archives – c'est-à-dire surtout les images d'actualités et des photos et titres de journaux d'époque –, il se place dans une longue tradition de fausses actualités dans des films de fiction. Ce n'est certainement pas un hasard si Orson Welles, l'auteur de l'émission radio *War of the Worlds* (*La Guerre des mondes*) qui a effrayé les Américains en 1938, a réalisé l'un des premiers exemples d'un *mockumentary* à l'intérieur de son film *Citizen Kane* (1941): il s'agit de la fausse actualité qui présente

la vie et la mort de Charles Foster Kane dans laquelle on le voit même avec Hitler. Ses *News on the March* sont une parodie des actualités très populaires à l'époque *The March of Time* (1935-1951) qui, sous la promesse documentaire, travaillaient beaucoup avec des reconstitutions dramatisées et des mises en scènes fictionnelles.



Citizen Kane, Orson Welles

Il y a d'autres films de fiction qui présentent des actualités en mêlant des images d'archives avec des images fictionnelles, à l'instar de *A Foreign Affair* (*La Scandaleuse de Berlin*, 1948) de Billy Wilder. Le personnage principal, la députée du congrès américain Phebe Frost, s'est rendue en Allemagne pour enquêter sur le moral des troupes. Pour mieux comprendre le rôle qu'une chanteuse douteuse a joué sous le Troisième Reich, elle visionne des actualités de l'époque nazie. Celles-ci montrent d'abord des images authentiques d'un discours de Goebbels. Ensuite on voit un sujet sur une soirée à l'opéra où la chanteuse, jouée par Marlene Dietrich, discute avec le Führer. Il n'est dès lors plus possible à Captain Pringle, l'amant actuel de la chanteuse, de cacher son implication dans le système nazi. Cette séquence joue sur le pouvoir du document d'archive comme preuve manifeste et en même temps Wilder remet en question ce pouvoir de manière ironique avec un « vrai » Goebbels et un faux Hitler, signalant ainsi que la possibilité de faire la différence, finalement, n'est pas liée à l'image, mais aux connaissances du spectateur qui sait bien que ni Marlene Dietrich, ni Orson Welles et encore moins Woody Allen n'ont rencontré Hitler.

Dans ces films, comme dans *Zelig*, le statut des images d'archives est clair, rien n'est fait pour tromper le spectateur et le déstabiliser dans ses certitudes. C'est avec cet argument que Roscoe et Hight classent *Zelig* dans la première catégorie, la parodie, en lui attestant un niveau peu élevé de critique et de réflexivité¹¹. Mais ce que montre peut-être surtout le film de Allen, c'est que le rôle principal de l'image d'archives, au lieu d'une quelconque valeur documentaire, est plutôt nostalgique, fonctionnant comme une forme de re-auratisation de la vie du passé enregistré à l'époque de sa reproductibilité technique.



Zelig, Woody Allen

11. Ibid. p. 111-114.

La forme du *documenteur historique* peut aussi être un choix pour valoriser certaines images d'archives ou des collections difficilement montrables. C'est le cas de *The Forbidden Quest* (1993), un film néerlandais de Peter Delpeut, restaurateur de films qui a travaillé longtemps au Nederlands Filmmuseum. Le film montre une expédition en Antarctique au début du siècle dernier grâce à des images d'archives qui sont commentées par un ancien membre de l'expédition au début des années 40¹².

Le générique du début ne dure qu'une minute et vingt secondes, mais en fait il est rempli de signaux contradictoires. Le film est dédié à Frank Hurley (James Francis Hurley, 1885-1962), un aventurier, photographe et cinéaste australien qui a réalisé des images photographiques remarquables, mais qui est aussi très critiqué parce qu'il les a souvent retouchées pour les rendre plus dramatiques en ajoutant par exemple des nuages orageux sur un champ de bataille de la Grande Guerre. Ensuite, le générique nous présente un nom d'acteur, Joseph O'Connor pour continuer avec la promesse de nous raconter l'histoire inconnue d'une expédition accompagnée d'informations factuelles comme les dates exactes et le nom du bateau ainsi que sa photo et la phrase « *As told by Ship Carpenter J.C. Sullivan* ». Ces éléments documentaires sont perturbés par un carton avec la citation d'une chanson de Lou Reed : « *It's so cold in Alaska* ». Où est le rapport entre le pôle nord évoqué par Lou Reed avec une expédition en Antarctique, c'est-à-dire au Pôle Sud si ce n'est que le fait qu'il y fait froid ? Donc, dès le début la stratégie du réalisateur est de situer son film entre les pôles du documentaire et de la fiction avec une référence à la culture pop qui promet aussi un film divertissant.



Forbidden Quest, Peter Delpeut

L'introduction nous explique qu'un cinéaste qui, en 1941, est en train de faire un documentaire sur la pêche va voir un vieux charpentier, J.C. Sullivan surnommé Job, qui peut l'éclairer sur le destin de l'équipe disparue du bateau *Hollandia* dont personne ne veut parler, grâce à des pellicules qu'il a conservées dans des boîtes rouillées. Ainsi, avant de montrer les images d'archives de l'expédition, le réalisateur les présente dans leur matérialité pour prouver leur existence, un procédé d'authentification qu'on retrouve dans beaucoup d'autres films. La première phrase d'O'Connor : « *The ship is still there in the picture* », entre en résonance avec sa dernière phrase : « *My eyes will*



Forbidden Quest, Peter Delpeut

12. Itzia Gabriela Fernandez Escareño, *La Compilation un outil paradoxal de Valorisation. Des films muets recyclés par Peter Delpeut et coproduits par le Nederlands Filmmuseum* (1989-1999), thèse soutenue le 27 avril 2009 à l'université Paris 3, p. 210-218.

forget, pictures never»¹³, attestant une croyance presque religieuse en la trace visuelle et illustrant parfaitement le mythe de l'image d'archives. Il fait ensuite le récit de ce voyage interdit, accompagné d'événements mystérieux, illustrés par des images d'archives. Pour qui s'y connaît en images cinématographiques, on comprend immédiatement que les images en noir et blanc censées dater des années 40 sont récentes. Les spécialistes du cinéma muet seront sans doute irrités par les couleurs des images d'archives qui sont d'une très grande beauté, mais trop belles pour être authentiques. La colorisation, qui coûtait très cher à l'époque du muet, était en effet réservée au matériau exploité commercialement ; il est donc impossible que des images inconnues, conservées dans des boîtes depuis des décennies soient en couleur. En plus, Delpeut a pris des libertés dans la colorisation des scènes qu'il a fait d'après la dramaturgie du récit et non selon les codes de l'époque. Pour le spectateur non averti qui n'a pas fait attention aux informations contradictoires du générique, le doute s'immisce plus tard, lors de la rencontre improbable au Pôle Nord entre le navire et un ours polaire. Le vieux marin lui-même le présente comme impossible et son interlocuteur se montre incrédule, mais pourtant, les images d'archives d'une chasse à l'ours polaire le prouvent. La scène de chasse est répétée quatre fois, chaque fois la même image est un peu plus agrandie, avec des cadrages différents et des vitesses différentes. Ainsi le film insiste encore une fois sur la matérialité des images, en mettant cette fois l'accent sur le fait que le matériau a été retravaillé au montage pour créer du sens. Le film revient de façon ironique sur la phrase du personnage principal : « *It's true, it's in the pictures* » en montrant que la vérité n'est pas dans l'image, mais qu'elle émane plutôt du montage.



Forbidden Quest, Peter Delpeut

À la fin d'une expédition désastreuse marquée par des meurtres, du cannibalisme et une rédemption mystique, le film nous explique comment le charpentier a pu s'échapper : à travers un passage liant les deux pôles. Le spectateur qui ne s'est douté de rien sait maintenant que même si les images sont d'époque, elles n'ont aucun rapport avec le récit qui est inspiré par des récits fantastiques d'Edgar Allen Poe, Jules Verne et T.S. Eliot.

Si l'utilisation des images d'archives dans *The Forbidden Quest* profite de leur aura mythique, le film pousse cette logique jusqu'à l'extrême pour que l'impact authentifiant des images d'archives se retourne contre elles. Ainsi le film de Peter Delpeut est aussi une réflexion critique sur la forme du documentaire et l'emploi naïf des images d'archives. En même temps le faux n'enlève rien à la fascination des images du début du siècle et même si l'histoire est fautive, leur beauté est bien réelle.

Si *The Forbidden Quest* valorise des images cinématographiques oubliées, *Forgotten Silver* (1995) s'inscrit dans le sillage de *Ce qui me meurt*, qui plaide pour une réécriture de l'histoire du cinéma avec la présentation d'un réalisateur néo-zélandais oublié qui aurait *grosso modo* fait toutes les inventions importantes. Quand Peter Jackson réalise avec Costa Botes *Forgotten Silver*, il n'est pas encore connu comme réalisateur du *The Lord of the Rings* (*Le Seigneur des anneaux*, 2001-2003), il est juste apprécié par quelques cinéphiles pour sa parodie du film gore *Braindead* (1992). Le titre de cette production pour la télévision « argent oublié » est une référence au nitrate d'argent servant de composant aux pellicules à l'époque du muet.

13. « *Le bateau est toujours là dans les images* » ; « *Mes yeux vont oublier, les images jamais* ».

Forgotten Silver présente l'histoire de la découverte de l'œuvre de Colin McKenzie, pionnier méconnu du cinéma, au destin tragique. Comme dans *Zelig*, le film montre des gens connus qui font autorité – Costa Botes (réalisateur), Harvey Weinstein (producteur de Miramax), Leonard Maltin (historien de film), Jonathan Morris (archiviste de films) – et des témoins, entrecoupés d'images d'archives qui sont à la fois des documents d'époque et des images retrouvées du pionnier oublié.



Forgotten Silver, Peter Jackson

Au début du film, Peter Jackson se met en scène avec la malle dans laquelle se trouvent les pellicules découvertes, mise en scène qui fonctionne comme la preuve de l'authenticité de leur contenu.



Forgotten Silver, Peter Jackson

Les découvertes « scientifiques » sont un mélange entre vraies et fausses informations comme dans *Ce qui me meurt*, et servent dans *Forgotten Silver* à structurer le film et à faire avancer le récit. On apprend que Colin McKenzie a inventé le travelling, le film parlant, le film en couleur, qu'il a même réalisé un gigantesque péplum dans la jungle néo-zélandaise et qu'il a documenté avec sa caméra des événements d'importance nationale comme le premier envol d'un aéroplane avant le vol des frères Wright.



Forgotten Silver, Peter Jackson

À la différence des films d'Allen, de Klapisch ou de Delpeut, le faux n'est révélé à aucun moment¹⁴. Au contraire, Jackson et Botes ont tout fait pour favoriser une lecture documentariste. Avant la diffusion de *Forgotten Silver* à la télévision, un long article dans le journal *Listener* célébrait la découverte¹⁵. Celle-ci s'inscrivait en plus dans les célébrations du centenaire du cinéma et les archives cinématographiques avaient lancé un appel pour retrouver des films, ce qui situait la « découverte » de Jackson dans le contexte d'une démarche patrimoniale sérieuse. Le film est diffusé le 29 octobre 1995 sur la chaîne néo-zélandaise TVNZ, dans le cadre de l'émission *Montana Sunday Theatre*, une série de drames de qualité néo-zélandaise. Ce documentaire semblait clore la série de façon appropriée. Ainsi le contexte culturel a augmenté le degré de plausibilité pour ne pas y voir du faux malgré de nombreux indices.

Et la supercherie a marché à merveille : le public s'enflamme, et le pays découvre rien de moins qu'un motif de fierté nationale ! La chaîne est assaillie de lettres et d'appels de spectateurs, et les experts en cinéma sont sollicités. Ce n'est que quelques jours après que les deux cinéastes lèvent le voile sur leur canular et révèlent que Colin McKenzie n'a jamais existé. Alors la presse se déchaîne, des journalistes qui se sont laissés abuser crient à la manipulation des masses et dénoncent l'usage des trucages numériques. Le journal *Evening Post* a même comparé Peter Jackson au ministre de la propagande nazie Joseph Goebbels et dans sa lettre au journal qui avait publié l'article élogieux et qui faisait partie du canular, une téléspectatrice alla jusqu'à demander que Peter Jackson et ses conspirateurs soient fusillés¹⁶. Au total, le *Listener* a reçu après la révélation 24 lettres de ses lecteurs : parmi les réactions 16 étaient mécontentes, 5 approuvaient la démarche et 3 continuaient à croire que ce que raconte *Forgotten Silver* était vrai...¹⁷

Cet épisode montre que le *documenteur* ne fonctionne qu'avec un public actif qui, soit se rend compte du faux pendant le film, apprécie la qualité de l'illusion documentaire et prend du plaisir à déchiffrer les indices – ce qui rend une révision du film d'autant plus intéressante –, soit, une fois le faux révélé, est prêt à remettre en question sa crédulité dans la forme documentaire et le pouvoir des médias. Ce n'est pas un hasard si beaucoup de documenteurs ont pour sujet un projet cinématographique ou le travail d'un cinéaste ou un phénomène médiatique. Dans les films mentionnés ci-dessus, l'image d'archives est la base du récit, pendant que les interviews avec des témoins d'époque sont une source d'authentification supplémentaire. La participation de Susan Sontag ou Soul Bellow dans *Zelig* est en connivence avec le projet aussi bien que celles de Harvey Weinstein et de Leonard Maltin dans *Forgotten Silver*. Mais le témoignage peut aussi être une image d'archives utilisée ainsi, c'est-à-dire être tiré du contexte originel pour appuyer une thèse qui n'a rien à voir avec le propos du témoin original qui est ainsi réduit au *stock shot*. C'est le cas d'*Opération Lune* (2002), une production française de William Karel, spécialiste des coulisses du pouvoir aux États-Unis.

Le film commence selon les codes standards du documentaire télévisuel avec un mélange d'interviews et d'images d'archives, commentées par une voix off non identifiée et une musique illustrative. Au début du film, le commentaire pose la question de savoir pourquoi la NASA a prêté une caméra spéciale à Stanley Kubrick pour tourner *Barry Lyndon* (1975). Le film développe la thèse selon laquelle ce prêt est la contrepartie du fait que Kubrick a filmé les images de l'homme sur la lune (sans pour autant mettre en doute que les Américains y soient allés, il s'agit de l'hypothèse que les États-Unis auraient voulu se protéger au cas où il n'y aurait pas d'images des premiers pas).

14. En même temps le film est parsemé d'indices qui devraient au moins faire douter le spectateur comme l'anecdote du premier film sonore de McKenzie, une histoire de samouraï en japonais qui a été un échec parce qu'il avait oublié les sous-titres...

15. Denis Welch, *Heavenly Features*, in *Listener*, 28-10-1995, p. 31-32.

16. *Evening Post*, 6-11-1995. *Peter Jackson and his Silver Screen conspirators should be shot*, Sue Anderson, in *Listener*, 25-11-1995.

17. Letters to the editor, in *Listener*, 25-11-1995.

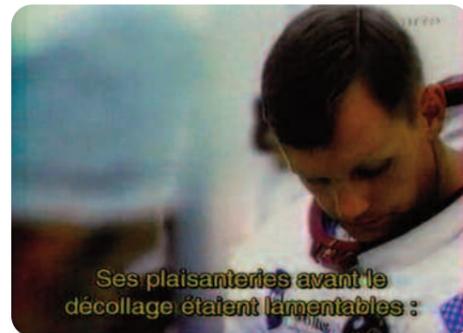


Opération Lune, William Karel

Si les témoins et les images d'archives font autorité, le discours d'*Opération Lune* devient de plus en plus farfelu : après un quart d'heure consacré à l'explication de l'histoire de la course à la lune, David Bowman, employé de la Nasa à l'époque, raconte les mauvaises blagues que Neil Armstrong aurait fait lors du voyage et ensuite le film nous fait écouter les enregistrements des dialogues des astronautes pendant leur sortie sur la lune. Armstrong s'y plaint des prix de la cantine et parle d'une relation extraconjugale en total décalage avec le moment historique qu'il est en train de vivre. Même le spectateur ignorant que le personnage principal du film de Kubrick *2001: A Space Odyssey* (2001 *L'odyssée de l'espace*, 1968) s'appelle David Bowman comme le témoin dans *Opération Lune* pourrait se poser des questions par rapport à la véracité des propos¹⁸.



Opération Lune, William Karel



Mais, avec un peu d'antiaméricanisme, on pourrait peut-être y croire. D'ailleurs la BBC n'a pas voulu acheter le film avec l'argument qu'il s'agissait d'une « campagne anti-américaine ». Quand le film montre des images du personnel de la Nasa en train de désespérer face aux commentaires débiles de Neil Armstrong audibles sur la bande sonore, c'est une formidable démonstration de la polyvalence des images qui, dans le contexte original, fort probablement ne montraient que des hommes stressés et fatigués dans le centre de contrôle.



Opération Lune, William Karel

18. On trouve les noms d'autres personnages de films de Kubrick comme Jack Torrance de *Shining* (1980), Dimitri Muffley de *Doctor Strangelove (Docteur Folamour)*, 1964), et aussi des films d'Alfred Hitchcock : Ambrose Chapel en référence à *The Man Who Knew too Much (L'Homme qui en savait trop)*, 1956), Eve Kendall et George Kaplan de *North By Northwest (La Mort aux trousses)*, 1959) ou le rabbin W.A. Koenigsberg en référence au véritable patronyme de Woody Allen, Maria Vargas de *La Comtesse aux pieds nus* (1954) et d'autres références cinéphiliques notamment au niveau de la musique.

Ensuite le film pratique la stratégie de la surenchère avec des indices du faux qui deviennent de plus en plus évidents. Et pour être sûr que tout le monde ait bien compris qu'il s'agit d'une fiction, un bêtisier rassemble à la fin du film les erreurs lors du tournage, révélant par exemple que l'interview devant la Statue de la Liberté s'est passée devant le petit modèle au bord de la Seine.

Opération Lune est construit avec trois catégories de témoins : il y a premièrement les interviews détournées avec des personnes bien connues comme Richard Nixon ou Donald Rumsfeld qui viennent des productions documentaires précédentes de Karel sur les présidents américains et leurs conseillers *Les Hommes de la Maison-Blanche* (1999) et *Conversation avec les hommes du Président* (2000). Deuxièmement, le texte joué par huit



Opération Lune, William Karel

comédiens permet de créer des liens entre des matériaux disparates. Troisièmement, il y a de « vrais » témoins comme Christiane Kubrick et Jan Harlan qui pensaient contribuer à un documentaire « sérieux » sur Stanley Kubrick ou la conquête spatiale.

Ce qui me semble particulièrement intéressant par rapport à la question du mythe de l'image d'archives, c'est que le film démontre que l'interview peut être aussi malmenée que les images d'archives utilisées à des fins illustratives. Ce constat est d'autant plus d'actualité au regard de la disparition inéluctable des acteurs et des témoins de la Deuxième Guerre mondiale et de la Shoah. Les fonds de témoignages audiovisuels assez importants vont ainsi devenir des images d'archives, avec le risque d'être utilisés comme par *Opération Lune* mais dans des « vrais documentaires ».

Les *documenteurs* qui trompent pour mieux détromper inversent la formule « voir c'est croire » en « croire c'est voir »¹⁹, ce qui veut dire se rendre compte des croyances qui guident notre perception du monde. Le *documenteur* est aussi un indice de notre marge de liberté dans un monde qu'on connaît essentiellement à travers les médias : il sème le doute et nous rappelle nos capacités de douter et de poser des questions non seulement au contenu, mais aussi à la forme et à l'éthique qui sont toujours liées. Dans ce vaste ensemble de film qu'on peut qualifier de *documenteur* ou *mockumentary*, ceux qui s'attaquent au mythe de l'image d'archives sont peut-être les plus efficaces, car ils lient le présent au passé et mettent en évidence non seulement que l'Histoire est une construction, mais aussi que cette construction est faite avec le regard et les intérêts d'aujourd'hui. Ainsi les *documenteurs* sont la réponse réflexive et joyeuse à la vision mythifiante et régressive de l'histoire qui dominent dans les docudrames ou docufictions²⁰, ceux-là mêmes qui règnent sur les écrans de nos jours.

19. Voir (!) Errol Morris, *Believing is seeing (Observations on the mysteries of Photography)*, New York, The Penguin Press, 2011.

20. François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, chapitre 43, *Le docu-fiction : faux documentaire ou fausse fiction*, Paris, Klincksieck, 2009.