

## **Le cinéma documentaire comme procédure judiciaire : analyse de films d'Errol Morris depuis la phénoménologie de Jacques Derrida jusqu'aux tribunaux**

**Auteur :** Becquaert, Thibault

**Promoteur(s) :** Hamers, Jérémy

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en arts du spectacle, à finalité approfondie

**Année académique :** 2022-2023

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/18953>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

UNIVERSITÉ DE LIÈGE  
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES  
Département Médias, Culture et Communication

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE COMME  
PROCÉDURE JUDICIAIRE  
Analyse de films d'Errol Morris depuis la phénoménologie  
de Jacques Derrida jusqu'aux tribunaux

Mémoire présenté par BECQUAERT, Thibault  
en vue de l'obtention du grade de Master en arts du spectacle  
à finalité approfondie en études cinématographiques et audiovisuelles  
(programme international IMACS)

Année académique 2022-2023



*Je tiens à remercier mes enseignants aux universités de Montréal et de Stockholm : Sébastien Lévesque à Montréal, pour avoir élargi mon champ de vision sur Errol Morris et entamé des liens avec d'autres auteurs de cinéma ; Trond Lundemo à Stockholm, ayant repris ces autres auteurs pour les remettre en lien avec de nouvelles perspectives théoriques qui – hasard ou non – constituent le fondement de la pensée de Derrida.*

*Je remercie particulièrement Jérémy Hamers, mon promoteur, pour m'avoir fait découvrir Errol Morris une première fois il y a plusieurs années, pour sa stimulation merveilleuse à réfléchir le cinéma documentaire, et finalement pour avoir accepté avec remarquable flexibilité et manifeste enthousiasme d'encadrer ce travail.*

*Merci à Marc-Emmanuel Mélon, pour le partage de ses connaissances en théorie du cinéma ainsi que pour son soutien à mon admission au programme IMACS et, d'entrée de jeu, à l'élaboration de ce mémoire de fin d'études.*

*Merci à Jean-Baptiste, au Canada, de m'avoir donné accès, par procuration, à des ressources électroniques indisponibles en Europe.*

*Merci à mes parents, et merci à Clotilde sans qui aucune partie de ce travail n'aurait abouti.*



## SOMMAIRE

Introduction .....	5
Chapitre I : les films d'Errol Morris au sein de la procédure judiciaire .....	13
Chapitre II : décrédibilisation de discours .....	29
Chapitre III : analyse des re-enactments.....	47
Chapitre IV : la <i>différance</i> .....	71
Conclusions .....	95
Bibliographie .....	100



## INTRODUCTION

### Problématique

Le 15 mars 1989, Randall Adams sort de prison, innocenté après avoir passé douze ans derrière les barreaux pour le meurtre d'un policier au Texas. Quelques mois plus tôt, Errol Morris sortait son troisième film : *The Thin Blue Line*, dont le récit appuie, sans aucun nouvel élément de preuve concret, qu'un jeune homme du nom de David Harris est en réalité le coupable et qu'Adams a été injustement condamné. Une douzaine d'années plus tard, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, une chaîne de télévision américaine diffuse le premier épisode d'une nouvelle série d'interviews réalisées par Errol Morris, intitulé « Mr. Debt ». Cet épisode prend pour sujet Andrew Capoccia, un avocat en droit bancaire new-yorkais. Alors que l'émission ne dénonce en rien la personne de Capoccia ni ses méthodes qu'il raconte fièrement, une procédure pénale est lancée à son encontre moins de deux jours après la diffusion. Capoccia sera finalement condamné à plusieurs dizaines d'années de prison pour diverses pratiques frauduleuses, qui ne sont nullement exposées dans l'émission. Voici deux exemples corrélant l'œuvre cinématographique d'Errol Morris au monde judiciaire. Malgré des recours, des pourvois en appel ou des dépôts de plainte antérieurs, il semble que les films du réalisateur – et leur diffusion – détiennent une force de persuasion voire de conviction qui manque à d'autres procédés pourtant propres à l'exercice du droit.

Né en 1948, Errol Morris est un réalisateur de cinéma documentaire américain qui tout au long de sa filmographie s'est particulièrement intéressé à des questions judiciaires, politiques ou sociales américaines, posant des réflexions sur les concepts de *morale*, de *preuve* et de *vérité*. Avant qu'il ne se tourne vers le cinéma dans le courant des années 1970, déjà, Morris baignait dans les mondes de l'enquête et de la justice, ayant été détective privé ; une carrière qui sert d'héritage pour certaines de ses méthodes narratives et filmiques.

La manière dont Morris établit de *nouvelles vérités* à propos de sujets importants pour la société américaine a été traitée de manière approfondie par la littérature scientifique. D'emblée, notre travail s'inscrit dans cette lignée de recherche, mais en prenant une direction particulière : comment une production cinématographique peut-elle être employée comme pièce judiciaire et créer ou ancrer une *vérité* qui vaut de droit ? En effet, si le cinéma documentaire peut être le lieu de nouveaux sens, de nouvelles interprétations ou de nouvelles conclusions – une nouvelle *vérité* – à propos de faits historiques, nous



effectuons un pas supplémentaire en atteignant le domaine juridique, qui nécessite de manière générale des preuves tangibles, une procédure particulière définie par la loi, ainsi qu'une exigence d'irréfutabilité. Tout un système qui dépasse des considérations plus simplement intellectuelles et idéologiques. En effet, si l'art (dont le cinéma) ou les sciences (dont humaines) évoluent par des constantes remises en question, une décision de justice pénale doit prétendre être définitive. Le cinéma d'Errol Morris peut-il dès lors, délibérément ou non, servir les cours de justice pour résoudre certaines affaires ?

En parallèle à ce questionnement, le cinéma dans son contexte postmoderne peut tout à fait réfuter toute *vérité* unique. D'emblée, Errol Morris s'inscrit dans une mouvance postmoderniste, mais de manière complexe, voire clairement ironique : Morris se considérant lui-même comme « l'ultime anti-postmoderniste postmoderniste<sup>1</sup> » – ce qui ne simplifie pas notre travail. C'est ici, parmi d'autres endroits, qu'une approche se basant sur la pensée de Jacques Derrida entre en jeu.

À son tour, Derrida est un philosophe que nous situons à cheval entre le structuralisme et le poststructuralisme, entre le modernisme et la pensée postmoderne. Ses réflexions, complexes, parfois contradictoires, souvent tout autant ironiques que celle de Morris que nous venons de citer, offrent un point de vue théorique qui semble d'emblée s'accorder avec un courant d'idées que Morris incarne dans ses films.

L'état de l'art, sur Derrida comme sur Morris, est fort complet, si bien qu'il nous paraît d'entrée de jeu que traiter de l'une de ces deux personnalités serait exhaustif. Or précisons qu'étonnamment – en particulier vu les conclusions que nous prendrons – nous ne trouvons pas de texte antérieur au nôtre qui combine les deux auteurs ; qui illustre la démarche de Morris à l'aide de la pensée de Derrida, ou qui applique une forme de philosophie explicitement derridienne aux films d'Errol Morris.

### **Introduction au corpus**

Nous allons au cours de ce travail proposer des analyses de cinq productions cinématographiques parmi celles d'Errol Morris qui ont d'une manière ou d'une autre joué un rôle dans le cadre de dossiers judiciaires.

---

<sup>1</sup> Morris, Errol, « The Anti-Post-Modern Post-Modernist », conférence animée par Homi Bhabha, Université Harvard, Cambridge (MA), 2008, <https://www.errolmorris.com/content/lecture/theantipost.html> (site consulté le 20 février 2023). Nous traduisons.

La plupart de ces films tiennent pour sujet le monde du droit. Notamment, ils portent sur des enquêtes de justice précises, ou sont construits par des interviews de personnalités du milieu juridique : des avocats, des procureurs, des juges ou encore des victimes et des personnes condamnées. D'autre part et surtout, une série de ces œuvres s'est retrouvée, en tant qu'objet, au sein – voire quelquefois au centre – de l'affaire judiciaire qu'elles traitaient.

Ainsi, *The Thin Blue Line* (1988) se concentre sur l'affaire criminelle particulière du meurtre d'un policier à Dallas en 1976. Pièce majeure de notre corpus, œuvre représentative des style et méthode de Morris, et médiatisée du fait de la libération de Randall Adams qui suivit sa sortie, des extraits de son analyse se retrouveront dans toutes les parties de ce mémoire.

*Mr. Death* (1999) se construit sur le témoignage de Fred Leuchter, ayant fait carrière en construisant des machines de mise à mort pour les tribunaux américains. Leuchter s'est ensuite retrouvé à longuement participer au procès du néo-nazi négationniste Ernst Zündel face à la Cour suprême canadienne, en tant qu'expert auto-proclamé des chambres à gaz d'Auschwitz.

Dans « Mr. Debt » (2000), épisode de la série télévisée *First Person*, Morris s'entretient avec l'avocat Andrew Capoccia dans le cadre de son bureau défendant des particuliers endettés face aux établissements bancaires. Depuis la diffusion de l'épisode en février 2000, Capoccia a dû faire face à des dizaines de procès à l'encontre de ses pratiques, procès qui se dérouleront jusqu'à la fin des années 2010. Il purge aujourd'hui encore plusieurs peines de prison ferme.

*Standard Operating Procedure* (2003) traite le scandale de violation des droits de l'homme par l'armée américaine et la CIA dans la prison irakienne d'Abou Ghraib en 2003, une affaire qui a résulté en de multiples litiges traités devant divers types de tribunaux à travers le monde. Ce film nous est d'intérêt pour la réflexion qu'il permet sur la valeur informative – la connaissance, voire la preuve – que renferme la photographie, l'image fixe, que nous comparerons comme opposerons au cinéma. Le scandale de la prison d'Abou Ghraib résulte en effet de la fuite de plusieurs milliers de documents photographiques pris entre ses murs. Ainsi, *The Thin Blue Line* présentait un intérêt particulier étant donné que ce film couvre une affaire criminelle qui s'est conclue en l'absence totale de preuve tangible, faisant paradoxalement de ce film la pièce à conviction la plus consistante du dossier. Au contraire, *Standard Operating Procedure* s'ancre dans un contexte inverse : le film se concentre sur un scandale créé par un excès d'images, de preuves. Pourtant, Morris adopte

une structure de réalisation similaire en de nombreux points à celle pour *The Thin Blue Line*, points que nous analyserons afin de les comparer.

En dernier lieu, la série télévisée *A Wilderness of Error* (cinq épisodes) fût créée en 2020 par Marc Smerling. La série n'a pas été réalisée par Errol Morris, mais bien produite par lui. Elle examine une affaire criminelle aux caractéristiques proches de celle de *The Thin Blue Line* : celle de Jeffrey MacDonald, condamné pour avoir assassiné sa femme et ses deux filles en 1970. Alors que comme Randall Adams (*The Thin Blue Line*), MacDonald a toujours clamé son innocence, il n'a cependant pas été libéré de prison après la diffusion de la série. *A Wilderness of Error* nous permettra ainsi également de comparer l'œuvre de Morris avec une production aux enjeux similaires mais qui n'a pas été réalisée par ce dernier ; et qui n'a pas porté les mêmes conséquences après sa sortie. Cette dernière série télévisée se base sur un livre écrit par Morris, élaboré à partir de 1990 (deux ans après la sortie de *The Thin Blue Line*), et dans lequel l'auteur couvre l'entièreté de l'affaire Jeffrey MacDonald jusqu'à la fin des années 2000<sup>2</sup>. Nous nous servirons également de cet ouvrage pour les conceptions d'ordre cinématographique qu'il renferme, telles qu'un projet de film élaboré par Morris dans les années 1990 pour lequel l'auteur propose d'emblée des solutions à un questionnement théorique qui nous sera amené par l'œuvre de Jacques Derrida.

## Méthodologie

Le premier chapitre de ce mémoire est d'ordre contextuel : dépourvu de toute analyse cinématographique, il situe chaque film de notre corpus au sein de l'affaire que le film traite. Le travail synthétique – parfois presque historiographique du fait de l'absence relative d'informations non-contradictaires, concrètes et complètes sur les événements historiques en question – de cette première partie dresse une chronologie linéaire qui nous permettra de revenir sur chacune des œuvres et sur chacune des affaires dans les chapitres suivants en nous assurant d'avoir établi leur contexte.

Ensuite, notre travail s'élaborera dans un double mouvement inductif et hypothético-déductif. En effet, d'une part, nous partions de la question de recherche suivante : comment Morris réussit-il à convaincre ses spectateurs, et particulièrement les spectateurs issus du milieu juridique ; qui ont un rôle à jouer dans le cadre des affaires que Morris traite ou introduit ? Dans le cadre de cette première posture épistémologique, notre recherche s'initie

---

<sup>2</sup> Morris, Errol, *A Wilderness of Error: The Trials of Jeffrey MacDonald*, New-York : Penguin Books, 2012.

dans les films et dans l'analyse de séquences de ces derniers (induction) pour expliquer par quels moyens Errol Morris crée des œuvres qui, ultimement, peuvent servir d'indice voire de preuve pour un procès de justice (abduction). Cette démarche d'abduction – que le philosophe Umberto Eco qualifiait comme celle « du détective<sup>3</sup> » – n'est pas anodine, car en admettant ce point de départ méthodologique, nous nous rapprochons d'entrée de jeu d'une méthode intellectuelle en lien avec Errol Morris, lui-même fortement influencé dans son travail par son passé de détective privé.

Outre ce procédé inductif, nous découvrons l'œuvre de Jacques Derrida et proposons l'hypothèse que la pensée de la déconstruction derridienne et certaines de ses notions clés, la *différance*, la *trace*, la *supplémentarité* ou encore la *stricture*, pourraient répondre à notre principale question de recherche : des éléments de la philosophie de Derrida pourraient nous servir de chemin de pensée dans notre quête cherchant à expliquer l'impact des films d'Errol Morris pour les tribunaux. En ce sens, notre démarche devient fondamentalement hypothético-déductive car nous partirons de « concepts<sup>4</sup> » derridiens et nous tenterons d'établir les éléments qui peuvent s'y accorder au sein des films de notre corpus.

Dans la structure de notre travail, ces deux approches raisonneront à deux moments distincts : nous entamerons notre analyse par la démarche inductive, dont le centre se situe au chapitre II. Les éléments qui s'en dégagent nous rapprocheront progressivement vers un discours qui allie Derrida et Morris par un raisonnement hypothético-déductif, sur lequel nous terminerons au chapitre IV.

En effet, notre argumentaire se développera principalement sous deux parties, qui correspondent aux deux mouvements de recherche épistémologique que nous venons d'expliquer. Dans la première, nous manifestons des choix de décor et de mise en scène, de captation et d'image, ainsi que de montage, dont il est notre avis qu'ils permettent d'aiguiller la réception du discours qui est communiqué, et d'influencer sur sa prise en considération par le spectateur. Ainsi, bien qu'il offre à chacune des parties d'un certain litige l'occasion de s'exprimer dans ses films, Errol Morris ne positionnerait pas tous les intervenants à un pied d'égalité, en en affichant certains comme moins crédibles que d'autres. Cette première analyse et les conclusions que nous en déduisons se trouvent au chapitre II. Nous y introduisons également les propos d'autres chercheurs afin de soutenir les nôtres.

---

<sup>3</sup> Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, 1992, p. 152.

<sup>4</sup> Nous proposons ce terme entre guillemets, Jacques Derrida refusant que certaines de ses notions conceptuelles soient qualifiées de « concepts ».

La seconde partie du travail est centrée sur la notion derridienne de la *différance* en tant qu'élément de la *déconstruction* proposée par Derrida. Elle se construit sur divers écrits de Derrida comme de spécialistes de son œuvre. Ces propos s'étayeront par des réflexions personnelles rapprochant Derrida de Morris, *différance* du cinéma, et ainsi nous de la preuve.

Nous justifions le choix de ce courant théorique par plusieurs points. Tout d'abord, l'écriture est prépondérante dans la procédure judiciaire. Tout témoignage oral ou toute preuve au tribunal s'accompagne d'une rédaction écrite ; et d'aucuns considèrent la preuve écrite, textuelle, comme supérieure à une preuve d'un autre registre<sup>5</sup>. Or nos objets de recherche sont audiovisuels. Si Derrida accorde une importance particulière à l'écriture (ses œuvres *L'écriture et la différence* ou *De la grammatologie* en attestent aisément<sup>6</sup>), il s'agit dans son cas d'emblée de s'opposer à la dominance de l'oralité dans la tradition structuraliste et cette « écriture » renferme plutôt tout type de discours<sup>7</sup>. Ainsi, une vision derridienne sur des œuvres cinématographique contribuera à lier nos analyses au système du droit.

En outre, nous distinguons trois éléments constitutifs des films d'Errol Morris : les interviews, les scènes reconstituées (« *re-enactments* ») qui reposent sur ces interviews, et des documents d'archive. Ces derniers sont principalement des coupures de presse (largement agrandies, ce qui leur fait généralement prendre leur majeure valeur informative) ainsi que des images de films de fiction qui illustrent – en parallèle aux *re-enactments* – les discours des interviews. Ces trois éléments, qui coexistent à des degrés d'importance variés selon les films du corpus, sont des manières différentes de porter, répéter, illustrer un même discours. Avec la perspective derridienne de la déconstruction, nous les admettons tous trois dans une coexistence d'éléments interdépendants qui se suppléent<sup>8</sup>. Au centre de cette interdépendance, nous envisagerons un point théorique important : la *différance* comme façon de faire émaner dans l'esprit du spectateur une connaissance nouvelle, supplémentaire.

Cette *différance*, en effet, nous dit Derrida, ne se dégage que dans la trace écrite ou, comme lui l'explique, dans l'écriture par rapport à une parole orale<sup>9</sup>. Nous pouvons interpréter le terme « écriture » comme un moyen d'établir le discours sur un support qui

---

<sup>5</sup> Lempert, Richard, *et al.*, *A Modern Approach to Evidence: Text, Problems, Transcripts and Cases*, 5<sup>e</sup> édition, Saint Paul : West Academic Publishing, 2014 [1977], p. 382.

<sup>6</sup> Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967 ; *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967.

<sup>7</sup> Derrida, *De la grammatologie*, p. 85. Voir aussi Howells, Christina, *Derrida. Deconstruction from Phenomenology to Ethics*, Stocksfield : Acumen, 2007, p. 50.

<sup>8</sup> Voir la notion du *supplément* dans « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » in Derrida, *L'écriture et la différence*, pp. 409-428. Nous y reviendrons également.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 150.

résiste au temps, qui permet à la fois de différer et de le différencier par rapport aux autres moyens de ce même discours (par exemple, l'oral)<sup>10</sup>. Nous sommes d'avis que nous pouvons appliquer cette notion au cinéma : chaque fois que Morris *met à l'écrit* un discours, par exemple en le reconstituant sur pellicule ou en l'illustrant par des plans d'archive, sans oublier le plus simple fait de capter ce discours avec la caméra durant l'interview, il établit des *traces* qui établissent une *différence*. À son tour, cette *différence* crée dans la conscience du spectateur des liaisons sémantiques qui consolident une *vérité* ; et ce sans requérir à une preuve concrète ni même à l'illustration d'une preuve concrète.

Notons que l'image, à travers les reconstitutions (*re-enactments*) tout comme à travers l'objet film dans son ensemble, n'est dans le cas de Morris pas l'origine du savoir mais le résultat du savoir : un long-métrage. À un second niveau épistémologique, cela fait du film produit, en lui-même, une image qui devient à son tour une source d'interprétation, et de pouvoir judiciaire notamment. C'est ce niveau qu'il s'agit dans notre cas d'analyser, après l'avoir clairement dissocié du premier. Ce n'est pas l'interprétation de Morris, antérieure au film, qui nous intéresse principalement, mais l'interprétation du film par les spectateurs, acteurs du système judiciaire, donc postérieure au film – bien que l'interprétation de Morris y contribue indéniablement et peut nous amener des éléments de réponse.

Bien qu'introduite par l'analyse filmique que nous proposerons au chapitre III, la pensée de la déconstruction clôturera notre travail au chapitre IV. Notre troisième chapitre, en effet, fera le lien entre les mécanismes de décrédibilisation de discours propres au chapitre II et l'approche derridienne du chapitre IV, et ce à l'aide d'un élément prépondérant du cinéma documentaire d'Errol Morris : les scènes de reconstitution, à l'esthétique fictionnalisante et dramatique, d'événements réels.

En dernier lieu, après avoir développé notre analyse du corpus par une approche de la *différence* et de la déconstruction appliquée à trois œuvres ; *The Thin Blue Line*, *Mr Death*, et « Mr. Debt », le chapitre IV proposera deux tests. Nous y tenterons d'appliquer ces notions derridiennes aux deux œuvres restantes de notre corpus : le film *Standard Operating Procedure* et la série *A Wilderness of Error*. Cela permettra d'évaluer notre hypothèse et d'en dresser certaines limites.

En somme, notre travail fera articuler entre eux trois chemins épistémiques : les éléments et procédés cinématographiques et narratifs qui construisent les films de notre

---

<sup>10</sup> *Ibid*, pp. 282, 301-302.

corpus ; l'usage de ces films comme éléments judiciaires ; et la pensée phénoménologique de Jacques Derrida, orientée vers la notion de *différance*, qui permettra de rejoindre les deux premiers points.

Il est important de préciser que ce mémoire n'est pas un traité de science juridique. Plutôt, il vise à offrir une réponse philosophique à une question qui, outre aux études cinématographiques, appartient également au domaine du droit. Les raisonnements que nous apporterons émanent des sciences de l'information et de la communication, des arts du spectacle, et de la philosophie.

# CHAPITRE PREMIER : LES FILMS D'ERROL MORRIS AU SEIN DE LA PROCÉDURE JUDICIAIRE

## I.1 *The Thin Blue Line* et le procès de Randall Adams

Durant les années 1980, Errol Morris s'intéresse à James Grigson, un psychiatre de la région de Dallas, au Texas, qui sert de témoin expert auprès des tribunaux texans pour déterminer la dangerosité pathologique de certains accusés. Après un bref entretien auprès de Grigson<sup>11</sup>, la quasi-totalité des personnes inculpées se voit diagnostiquée sociopathe ou psychopathe, une évaluation que le psychiatre présente ensuite lors des procès durant des prises de parole de plusieurs heures<sup>12</sup>. La loi texane exige en effet que pour être condamné à mort, un accusé doit non seulement avoir été jugé coupable du crime pour lequel il est poursuivi, mais également être jugé comme susceptible de commettre d'autres crimes violents, que seule une mise à mort pourrait empêcher<sup>13</sup>. Grigson commençait à pâtir d'une notoriété en raison du nombre élevé de condamnations à mort pour lesquelles son expertise a servi. La presse le surnomme « Dr. Death » : avec 124 témoignages au tribunal, l'expertise de Grigson a mené à 115 condamnations à mort<sup>14</sup>. Morris part enquêter sur une série de ces affaires judiciaires, avec le but d'en réaliser un film titré provisoirement *Dr. Death*<sup>15</sup>.

En 1985, Morris rencontre Randall Dale Adams en prison, condamné en 1977 pour le meurtre un an plus tôt d'un policier sur une route près de Dallas<sup>16</sup>. Adams a toujours clamé son innocence et accuse David Harris, un jeune délinquant – mineur – qu'il a fortuitement rencontré la nuit du crime. Inversement, David Harris est le seul témoin à accuser Randall Adams, dont la culpabilité n'est d'emblée suspectée par aucun autre

---

<sup>11</sup> Certes, dans certains cas, aucune rencontre n'avait été organisée entre James Grigson et l'accusé. Il s'agira d'un élément déterminant pour l'expulsion de Grigson de l'Association américaine de psychiatrie en 1995. Cf. *Amnesty International*, « USA: The Death Penalty in Texas: Lethal Injustice », Rapport AMR 51/010/1998, 1<sup>er</sup> mars 1998, p. 20.

<sup>12</sup> Dow, David R., *Executed on a technicality: lethal injustice on America's death row*, Boston : Beacon Press, 2006, p. 104.

<sup>13</sup> Singer, Mark, « Predilections », in Livia Bloom (dir.), *Errol Morris: Interviews*, Jackson : University of Mississippi Press, 2010 [1989], p. 20.

<sup>14</sup> Liebman, James S., « The Overproduction of Death », *Columbia Law Review*, vol. 100, n° 8, décembre 2000, p. 2093.

<sup>15</sup> Singer, *loc. cit.*

<sup>16</sup> Radelet, Michael L., « Randall Dale Adams: filmmaker helped free innocent man », *Bluhm Legal Clinic Center on Wrongful Convictions*, Northwestern Pritzker School of Law, <https://www.law.northwestern.edu/legalclinic/wrongfulconvictions/exonerations/tx/randall-dale-adams.html> (site consulté le 29 avril 2023).



élément que le témoignage à charge de Harris. Morris décide d'orienter son projet de long-métrage plus particulièrement vers cette affaire et entame à son tour une enquête et des interviews, sans toutefois être convaincu de l'innocence d'Adams<sup>17</sup>. Cette conviction, Morris admet ne l'avoir eue que bien plus tard, lorsque la production du film *The Thin Blue Line* était déjà bien entamée<sup>18</sup>.

Adams est condamné à la peine de mort en 1977 et celle-ci est confirmée en appel en janvier 1979<sup>19</sup>. Si son exécution était prévue pour le 8 mai 1979, elle a été reportée indéfiniment septante-deux heures avant cette date<sup>20</sup>. En 1980, Adams interjette appel auprès de la Cour suprême fédérale (l'équivalent étasunien d'un pourvoi en cassation)<sup>21</sup>. Celle-ci estime qu'une certaine disposition de la procédure pénale texane est inconstitutionnelle<sup>22</sup>, et autorise Randall Adams à bénéficier d'un nouveau procès. Cette décision de la Cour suprême sert désormais d'importante jurisprudence dans les tribunaux américains en ce qui concerne les expertises psychiatriques<sup>23</sup>. Un nouveau procès pour Adams n'aura cependant jamais lieu, le Gouverneur du Texas ayant décidé de rétrograder sa sentence de la peine de mort à la prison à perpétuité, censé empêcher tout nouveau procès à propos de la culpabilité d'Adams (et de la condamnation à mort qui en découlait)<sup>24</sup>. Lorsque Morris rencontre Adams, celui-ci n'est donc plus sur le couloir de la mort, mais condamné à passer sa vie en prison.

Pendant que Morris travaille sur son projet de film et son enquête personnelle de l'événement (qui durera quatre ans<sup>25</sup>), des audiences ont lieu en 1986 et début 1988 afin de déterminer si Adams pourrait tout de même avoir droit à un nouveau procès<sup>26</sup>. Durant la séance de 1986, Errol Morris témoigne lui-même de ses entrevues avec différents acteurs de l'affaire, et diffuse des extraits filmés d'entretiens avec les témoins à charge –

---

<sup>17</sup> Morris, Errol, *A Wilderness of Error: The Trials of Jeffrey MacDonald*, New-York : Penguin Books, 2012, p. 75.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Adams v. State*, 577 S.W.2d 717, Cour d'appel pénale du Texas, 1979, <https://casetext.com/case/adams-v-state-92> (site consulté le 29 avril 2023).

<sup>20</sup> Berlow, Alan, « The Wrong Man », *The Atlantic Monthly*, vol 284, n° 5, novembre 1999, p. 78.

<sup>21</sup> *Adams v. Texas*, 448 U.S. 38, Cour suprême des États-Unis, 1980, <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/448/38> (site consulté le 29 avril 2023).

<sup>22</sup> Il s'agit de l'obligation qui était faite aux jurés – dans l'équivalent américain d'une cour d'assises – de déclarer sous serment que l'imposition obligatoire de la peine de mort au Texas serait sans incidence sur leur capacité à sereinement juger des éléments factuels, tels que la culpabilité ou l'innocence de l'accusé.

<sup>23</sup> Acker, James R., « Snake Oil with a Bite: The Lethal Veneer of Science and Texas's Death Penalty », *Albany Law Review*, vol. 81, n° 3, 2017-2018, p. 764.

<sup>24</sup> *Adams v. State*, 624 S.W.2d 568, Cour d'appel pénale du Texas, 1981, <https://casetext.com/case/adams-v-state-37> (site consulté le 29 avril 2023).

<sup>25</sup> Morris, *op. cit.*, p. 38.

<sup>26</sup> Singer, *op. cit.*, p. 23.

dont le discours servait donc d'entrée de jeu à avancer la culpabilité d'Adams. Ces enregistrements, des *rushes* qui seront montés deux ans plus tard dans le film *The Thin Blue Line*, ont été intégrés au dossier judiciaire<sup>27</sup>. Toutefois, Adams demeure en prison.

En août 1988, Errol Morris sort son troisième long-métrage, *The Thin Blue Line*. Nous reviendrons dans les chapitres ultérieurs à une analyse de ce film. Dès sa sortie, un juge recommande au Conseil des grâces et des libérations conditionnelles du Texas de prononcer le sursis de la peine d'Adams, ce que le Conseil refuse<sup>28</sup>. Quelques mois plus tard, cependant, la Cour d'appel pénale du Texas annule la condamnation d'Adams dans le cadre d'un bref procès sans présence du ministère public (le procureur) ni d'aucun membre de la partie accusatoire<sup>29</sup>. Randall Adams se retrouve libre, sans aucun dédommagement. Il finira d'ailleurs par poursuivre Errol Morris en justice à propos des droits moraux et d'auteur sur l'histoire de sa propre vie<sup>30</sup>.

David Harris, désormais considéré comme l'auteur du crime, n'a certes jamais explicitement avoué sa culpabilité dans un cadre judiciaire et ne sera jamais inculpé pour cette affaire. Cependant, en 1986, Harris est condamné à la peine de mort pour un autre meurtre, une tentative de kidnapping et une série d'infractions supplémentaires<sup>31</sup>. Il se trouve donc dans le couloir de la mort au moment où le film de Morris sort et lorsqu'Adams est libéré. Harris sera exécuté le 30 juin 2004<sup>32</sup>.

Il est important de noter que l'on peut considérer la sortie de *The Thin Blue Line* comme ayant eu un impact pour la libération de Randall Adams<sup>33</sup>, alors même que ce film reprend les séquences d'interview diffusées au tribunal deux ans plus tôt, alors sans résultat. De surcroît, le film se termine sur une confession implicite de la part de David Harris (nous y reviendrons), or de tels aveux s'étaient déjà produit en mai 1987, plus d'un

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Radelet, *loc. cit.*

<sup>29</sup> *Ex parte Adams*, 768 S.W.2d 281, Cour d'appel pénale du Texas, 1989, <https://casetext.com/case/ex-parte-adams-10> (site consulté le 29 avril 2023).

<sup>30</sup> Morris, *loc. cit.*

<sup>31</sup> *Harris v. State*, 784 S.W.2d 5, Cour d'appel pénale du Texas, 1989, <https://www.casemine.com/judgement/us/5914c074add7b049347b3e8d> (site consulté le 21 juillet 2023).

<sup>32</sup> Radelet, *loc. cit.*

<sup>33</sup> Morris l'affirme lui-même : « [...] toute l'affaire un peu folle de sa libération a été rendue possible grâce à ma relation avec son avocat [...] » in Bull, Brian, « A Conversation with Errol Morris », *Wisconsin Public Radio*, 2 juillet 2004 [transcription d'une émission radio], archivé sur <https://web.archive.org/web/20080418005316/http://www.wpr.org/news/errol%20morris%20iv.cfm> (site consulté le 10 mai 2023). Nous traduisons.

an avant la sortie du film, dans le cadre d'une interview pour le magazine *Texas Monthly*<sup>34</sup>.

En 1977, Grigson déclarait être « certain à 100 % » que Randall Adams tuerait à nouveau s'il n'est pas exécuté<sup>35</sup>. Dans son ouvrage *A Wilderness of Error*, Errol Morris précise de surcroît que Grigson a également évalué David Harris, concluant qu'il « n'a jamais tué et ne tuera jamais à l'avenir<sup>36</sup>. » Dans les deux cas, l'expertise de Grigson s'est avérée incorrecte. Des critiques à son propos, émanant notamment de l'Association américaine de psychiatrie, se faisaient déjà entendre au cours des années 1980<sup>37</sup>. Jusqu'à la sortie du film *The Thin Blue Line*, Grigson était tellement redouté que les parties défenderesses d'accusés criminels l'engageaient d'emblée, lui facturant de brefs services de consultance sans réelle implication dans l'affaire en question : cela avait pour unique but de rendre impossible son engagement auprès du ministère public<sup>38</sup>. La réputation de Grigson a définitivement dégringolé après *The Thin Blue Line* : il est exclu de l'Association américaine de psychiatrie en 1995, et d'autres condamnations à mort pour lesquelles il avait servi de témoin à charge sont annulées pour vice de procédure jusqu'à la fin des années 1990<sup>39</sup>.

## I.2 *Mr. Death* et le procès d'Ernst Zündel

Le 13 octobre 1990, un peu plus de deux ans après la sortie de *The Thin Blue Line*, Errol Morris apprend l'existence de Fred A. Leuchter au travers d'un article en page de couverture du *New York Times*<sup>40</sup>. Cet article présente Leuchter comme « le principal conseiller des États [américains] en matière de peine de mort », ainsi que partisan de cette peine de mort et concepteur de machines de mise à mort, tout en précisant que les procureurs généraux de certains états commencent à douter de son expertise<sup>41</sup>. Quelques jours plus tard, le *New York*

---

<sup>34</sup> Cartwright, Gary, « The Longest Ride of His Life », *Texas Monthly*, mai 1987, <https://www.texasmonthly.com/true-crime/the-longest-ride-of-his-life/> (site consulté le 20 mai 2023).

<sup>35</sup> Dow, *loc. cit.* Nous traduisons.

<sup>36</sup> Morris, *op. cit.*, p. 74. Nous traduisons.

<sup>37</sup> *Amnesty International*, *op. cit.*, pp. 18, 20.

<sup>38</sup> Tolson, Mike, « Effect of 'Dr. Death' and his testimony lingers », *Houston Chronicle*, 24 juin 2004, <https://www.chron.com/news/houston-texas/article/Effect-of-Dr-Death-and-his-testimony-lingers-1960299.php> (site consulté le 11 mai 2023).

<sup>39</sup> *Amnesty International*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>40</sup> Glassman, Marc, « Errol Morris Speaks Out! A Compilation of Talks and Interviews », *Point Of View Magazine*, 4 avril 2005, <https://povmagazine.com/errol-morris-speaks-out/> (site consulté le 10 mai 2023). Pour l'article de presse de 1990 dont il est question : Decourcy Hinds, Michael, « Making Execution Humane (or Can It Be?) », *The New York Times*, 13 octobre 1990, pp. 1, 8.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 8. (Nous traduisons.)

*Times* traite à nouveau de Leuchter, et de l'effondrement de sa réputation auprès des directeurs de prison et procureurs américains, dans un article intitulé : « Dr. Death and His Wonderful Machine<sup>42</sup> ».

La prise d'intérêt par Morris pour un individu surnommé « Dr. Death », reflétant le *Dr. Death* de son propre film *The Thin Blue Line*, est évidente. Cette apparition médiatique de Leuchter<sup>43</sup> lance Morris sur la piste d'un nouveau film, qui renoue avec l'ambition initiale du projet *The Thin Blue Line* : une œuvre davantage sur le mode biographique – telle qu'était d'emblée l'ambition d'un film consacré au psychiatre James Grigson. Afin d'éviter toute confusion<sup>44</sup>, Fred Leuchter est rétrogradé au titre de « Mr. Death » et le film éponyme sort en 1999, complété par le sous-titre *The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr*<sup>45</sup>.

*Mr. Death* – le film – se concentre principalement sur le rôle d'expert qu'incarne Fred Leuchter en ce qui concerne les chambres à gaz d'Auschwitz, l'ayant mené à publier en 1988 le *Rapport Leuchter*, un document consensuellement considéré comme pseudo-scientifique réfutant l'existence de chambres à gaz dans le contexte de la Shoah. Cette publication est le fruit d'une demande par le néo-nazi Ernst Zündel de témoigner en sa faveur au procès qui l'opposait aux autorités canadiennes. Zündel, en effet, était poursuivi pour la publication de son propre livre négationniste *Did Six Million Really Die? The Truth at Last* en 1974.

Zündel est initialement condamné en 1986 à de la prison ferme pour diffusion de fausses informations destinées à troubler l'ordre public<sup>46</sup>. Il se pourvoit en appel et a droit à un nouveau procès, où Fred Leuchter va servir de témoin expert. Cependant, la légitimité de ce dernier à s'exprimer sur les chambres à gaz d'Auschwitz sera remise en question par la Cour : en audience, Leuchter admet ne pas être toxicologue, ne pas porter de titre ni de diplôme d'ingénieur, tel qu'il le prétendait, et ne pas avoir d'expérience concrète en conception de chambres à gaz<sup>47</sup>. Le *Rapport Leuchter* sera refusé en tant que preuve par la Cour, et Leuchter dût prêter serment pour que seul son témoignage oral puisse être pris en

---

<sup>42</sup> « Dr. Death and his Wonderful Machine », *The New York Times*, 18 octobre 1990, p. 24.

<sup>43</sup> De nombreux articles de presse à propos ou avec Fred Leuchter suivront, y compris dans le *New York Times*.

<sup>44</sup> « [...] Fred Leuchter [...] has now been demoted to avoid confusion in the title of Errol's film, from Doctor Death to Mr. Death, a kind of civilian Doctor Death now. » Rosenbaum, Ron, « Conversation with Errol Morris », conférence tenue au Museum of Modern Art, New-York, automne 1999, <http://www.errolmorris.com/content/interview/moma1999.html> (site consulté le 10 mai 2023).

<sup>45</sup> Ou *Mr. Death : Grandeur et décadence de Fred A. Leuchter Jr.* dans sa version francophone.

<sup>46</sup> *R. c. Zundel*, 18 O.A.C. 161, Cour d'appel de l'Ontario, 23 janvier 1987.

<sup>47</sup> *R. c. Zundel*, Cour de district de l'Ontario, 11 mai 1988 ; repris dans *R. c. Zundel*, 37 O.A.C. 354, Cour d'appel de l'Ontario, 5 février 1990.

compte<sup>48</sup>. Il est ici important de noter que le document écrit n'a pas pu servir de preuve au tribunal faute de titres et compétences suffisants de l'auteur, mais que le même discours à l'oral, sous serment, fût reçu.

À nouveau, le film *Mr. Death* traite deux sujets en commun avec *The Thin Blue Line*. Le premier est l'implication d'experts – dont la crédibilité est mise en question – dans le cadre d'exécutions ; d'une part au sein des tribunaux américains en ce qui concerne la peine capitale, d'autre part en ce qui concerne l'extermination des Juifs par les Nazis. Le second est la question de *vérité*, du questionnement et de l'établissement d'une vérité historique. Si *The Thin Blue Line* a proposé une vérité alternative, en venant remplacer la vérité officielle en proposant l'innocence de Randall Adams, *Mr. Death* survole la question de la légitimité de proposer une nouvelle *vérité*, au travers du fait négationniste. Dans son arrêt, la Cour suprême du Canada déclarera ainsi :

« La brochure *Did Six Million Really Die?* ne s'inscrit pas dans le cadre des opinions reçues relativement à la réalité parce qu'elle ne fait pas partie de la réalité. Au nom de l'intégrité de la connaissance, l'appelant [Ernst Zündel] réclame le droit de semer la pagaille dans les mécanismes de la connaissance<sup>49</sup>. »

Le même argumentaire, en somme, pourrait être tenu pour le *Rapport Leuchter*, qui n'était conçu que pour défendre les arguments idéologiques de *Did Six Million Really Die?* à l'aide d'éléments prétendument empiriques. Nous reviendrons sur ces différents types d'affirmation de *vérité* – à la fois via le statut « d'experts » et via le mode de discours : oral, écrit, filmé – en tant qu'outils de preuve juridique plus loin dans notre travail.

Voici tout l'événement que, dans son film, Morris avance comme la raison du renoncement par tant d'autorités étatiques américaines de collaborer avec Fred Leuchter dans le cadre de ses machines de mise à mort.

Ultimement, Zündel sera innocenté par ce même arrêt de la Cour suprême canadienne que nous venons de citer, qui retiendra l'argument de la liberté d'expression garantie par la Constitution du Canada<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *R. c. Zundel*, 2 R.C.S. 731, Cour suprême du Canada, 27 août 1992, <https://scc-csc.lexum.com/scc-csc/scc-csc/fr/item/904/> (site consulté le 1<sup>er</sup> mai 2023). Traduction officielle.

<sup>50</sup> *Ibid.*

### I.3 « Mr. Debt » et le procès d'Andrew Capoccia

Au milieu des années 1990, Errol Morris développe un dispositif qu'il nommera « l'interrotron<sup>51</sup> », procédé d'enregistrement d'interviews auquel nous reviendrons davantage en détail plus loin dans ce travail<sup>52</sup> et qui avait déjà servi pour le tournage de *Mr. Death* (1999)<sup>53</sup>. Morris réalise alors deux séries télévisuelles, la première en 1995 (*Errol Morris Interrotron Stories: Digging Up the Past*), et la seconde en 2000 et 2001, intitulée *First Person*, qui s'étend sur deux saisons. Le but de ces séries consiste principalement à exploiter la récente invention de Morris, en l'appliquant à toute une série d'interviews. Dès lors, chaque épisode de *First Person* est constitué d'un entretien avec une personnalité s'adressant à la caméra dans un principe de monologue ; sans rapport particulier entre les intervenants ni entre les épisodes, si ce ne sont les procédés et l'esthétique propres à Morris. Nous nous intéressons à un épisode spécifique, le premier de la première saison de *First Person*, titré « Mr. Debt ».

D'emblée, remarquons une continuité lexicologique dans l'ordre chronologique de notre corpus, que nous entamions auprès de « Dr. Death », pour ensuite nous concentrer sur « Mr. Death » et désormais sur « Mr. Debt ». Ce « Monsieur Dettes », il s'agit d'Andrew Capoccia, avocat new-yorkais à la tête d'une dizaine de « cliniques juridiques » sur la côte est des États-Unis, qui ont pour but de fournir des services d'assistance juridique à des particuliers endettés par les grandes firmes de cartes de crédit. En 1999, le *Wall Street Journal* présente Capoccia comme un entrepreneur redoutable pour les établissements créditeurs et les agences de recouvrement, assumant la défense de presque 11 000 clients à l'aide d'une méthode bien définie<sup>54</sup>. Capoccia tient à peu près le même discours à son propos dans l'épisode de *First Person*. Il y évoque en outre les détails de sa procédure d'annulation de dettes et aborde le contexte problématique du surendettement provoqué par les cartes de crédit et les établissements bancaires.

On ne trouve, de manière explicite, pas d'éléments critiques envers Capoccia : son image correspond d'entrée de jeu plutôt à celle d'un héros défenseur des citoyens face aux

---

<sup>51</sup> Ou, plutôt, il s'agit du nom donné par sa femme à cette invention. Cf. « Interrotron », *FLM Magazine*, hiver 2004, <https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html> (site consulté le 10 mai 2023).

<sup>52</sup> Nous établissons une explication technique du procédé au point II.3.c, p. 42.

<sup>53</sup> Tous les films d'Errol Morris à partir de 1997 seront réalisés en utilisant l'*interrotron*. Parmi ceux que nous analysons, c'est donc également le cas de *Mr. Death* (1999) et *Standard Operating Procedure* (2008).

<sup>54</sup> David, Ann, Paul Beckett, « Debtors' Attorney Is the Bane Of Many Credit-Card Issuers », *The Wall Street Journal*, 23 août 1999, <https://www.wsj.com/articles/SB935368344397445198> (site consulté le 17 mai 2023).

géants bancaires de Wall Street ; à la fois dans la presse – l'article du *Wall Street Journal* en est un exemple – et dans l'interview d'Errol Morris.

L'épisode « Mr. Debt » est diffusé une première fois le 16 février 2000<sup>55</sup> sur la chaîne de télévision nationale américaine Bravo<sup>56</sup>. Deux jours plus tard, le 18 février 2000, le président d'une Cour fédérale annonce la suspension provisoire de toutes les affaires en cours déposées par le cabinet d'Andrew Capoccia<sup>57</sup>. Le Procureur général de l'État de New-York entame ensuite des poursuites judiciaires envers Capoccia : avec ses « centres de réduction de dettes », il est notamment accusé de publicité mensongère et d'expertises frauduleuses, visant expressément des ménages en situation financière précaire. Capoccia prenait le contrôle des versements censés rembourser les dettes pour défrayer ses propres honoraires<sup>58</sup>. Il est jugé une première fois en mai 2000<sup>59</sup>, et est radié du barreau de New-York en septembre de la même année<sup>60</sup>.

Des milliers d'anciens clients de son agence se porteront partie civile<sup>61</sup>. L'affaire provoquera une réaction en chaîne et des enquêtes pénales sur d'autres aspects de la vie de Capoccia<sup>62</sup>. Il sera au total condamné à plusieurs dizaines d'années de prison ferme pour blanchiment d'argent, fraude électronique, fraude postale, association de malfaiteurs, recel et exportation de biens volés, abus de confiance, obstruction à la justice, violation de serment, ou encore incitation à un comportement criminel, notamment à ses clients<sup>63</sup>.

---

<sup>55</sup> *IMDB*, « Mr. Debt », <https://www.imdb.com/title/tt0787587/> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>56</sup> *National Public Radio*, « NPR's March 18, 2000 Weekly Edition », 18 mars 2000, archivé sur <https://legacy.npr.org/programs/weed/archives/2000/mar/000318.weed.html> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>57</sup> Aster, Will, « Larimer freezes Cappocia [sic] cases », *Rochester Business Journal*, 18 février 2000, <https://rbj.net/2000/02/18/larimer-freezes-cappocia-cases/> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>58</sup> Fried, Joseph P., « To Some, Financial Savior, to Others, Hastener of Ruin », *The New York Times*, 12 août 2001, p. 36.

<sup>59</sup> *In the Matter of Capoccia*, 272 A.D.2d 838, 709 N.Y.S.2d 640, Division d'appel de la Cour suprême de New York, troisième département, 31 mai 2000, <https://casetext.com/case/in-the-matter-of-capoccia> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>60</sup> *New York State Attorney General*, « Federal Indictment Against Partners In Debt-reduction Firm » (communiqué de presse), 10 mars 2003, <https://ag.ny.gov/press-release/2003/federal-indictment-against-partners-debt-reduction-firm> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>61</sup> *U.S. v. Capoccia*, 1:03-CR-35-01, Cour de district des États-Unis pour le district du Vermont, 2 février 2006, <https://casetext.com/case/us-v-capoccia-5> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>62</sup> Notamment sur « un système de fraude massive sur les valeurs mobilières » ; *Solomon, Zauderer v. Andrew F. Capoccia Law*, Division d'appel de la Cour suprême de New York, deuxième département, 9 mai 2000, <https://casetext.com/case/solomon-zauderer-v-andrew-f-capoccia-law-2d-dept> (site consulté le 17 mai 2023). Nous traduisons.

<sup>63</sup> McArdle, Patrick, « Capoccia sentenced again in fraud case », *Rutland Herald*, 18 octobre 2018, [https://www.rutlandherald.com/news/capoccia-sentenced-again-in-fraud-case/article\\_7fac1521-71b8-5859-b113-20109fce181e.html](https://www.rutlandherald.com/news/capoccia-sentenced-again-in-fraud-case/article_7fac1521-71b8-5859-b113-20109fce181e.html) (site consulté le 17 mai 2023).

Nous n'alléguons aucun lien de causalité direct entre la diffusion de l'épisode et l'ouverture de dossiers à l'encontre de Capoccia moins de deux jours plus tard. Cependant, notre analyse de « Mr. Debt » plus loin dans ce travail, en tant qu'objet du développement de notre hypothèse principale, permettra d'envisager la diffusion de cet épisode comme un éventuel facteur déclencheur de poursuites judiciaires. Il ne s'agit effectivement pas de démontrer que « Mr. Debt » a bien influencé le parquet ou des parties lésées à entamer une procédure judiciaire, mais bien d'analyser comment cet extrait, parmi les autres de notre corpus, peut (ou pourrait) par des moyens narratifs et cinématographiques jouer un rôle dans un cadre judiciaire.

#### I.4 *Standard Operating Procedure* et la fin de la guerre d'Irak

Durant la Guerre d'Irak au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la CIA et les services de police militaire de l'Armée américaine menaient des opérations de collecte de renseignements auprès des détenus de la prison d'Abou Ghraib, alors sous contrôle américain, située aux abords de la ville éponyme en Irak. Dès l'été 2003, des organisations internationales dénoncent des actes de torture commis par les autorités américaines, qu'une dépêche relaie auprès de la presse internationale en novembre de la même année<sup>64</sup>.

Le scandale éclate pleinement lorsque des photographies des actes de torture et d'humiliation, réalisées au sein de la prison, sont diffusées publiquement à la fin du mois d'avril 2004 ; d'abord à la télévision américaine<sup>65</sup> puis dans un article du *New Yorker*<sup>66</sup>. Les images témoignent d'un grand nombre de situations dégradantes et humiliantes, non seulement par les agents de renseignement mais également par les soldats de garde, qui sont à l'origine de ces photographies. Elles constituent un dossier de preuves concrètes qui permet de soutenir les rumeurs d'actes de torture, barbares, sexuels ; contraires au droit. On établit en 2006 qu'il existe plusieurs milliers d'images d'abus sur les prisonniers, de prisonniers morts, et à caractère sexuel (y compris parmi les soldats sans nécessairement impliquer les

---

<sup>64</sup> Hanley, Charles J., « AP Enterprise: Former Iraqi detainees tell of riots, punishment in the sun, good Americans and pitiless ones », *The San Diego Union-Tribune* [Associated Press], 1<sup>er</sup> novembre 2003, archivé sur <https://web.archive.org/web/20140503221406/http://legacy.utsandiego.com/news/world/iraq/20031101-0936-iraq-thecamps.html> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>65</sup> *CBS News Worldwide*, « Abuse Of Iraqi POWs By GIs Probed: 60 Minutes II Has Exclusive Report On Alleged Mistreatment », 28 avril 2004, archivé sur <https://web.archive.org/web/20070208135011/http://www.cbsnews.com/stories/2004/04/27/60l/main614063.shtml> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>66</sup> Hersch, Seymour M., « Torture at Abu Ghraib », *The New Yorker*, 30 avril 2004, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> (site consulté le 17 mai 2023).



détenus), ainsi que 93 fichiers vidéo<sup>67</sup>. Ces documents constituent la base du film d'Errol Morris, *Standard Operating Procedure*, en 2008. Onze auteurs des agissements visibles sur les photographies ont été condamnés à des peines de prison<sup>68</sup>. Certains ont purgé l'entièreté de leur peine avant le tournage du film d'Errol Morris, permettant à celui-ci d'interviewer ces personnes hors des prisons et de les inclure à son film.

Avant la sortie de *Standard Operating Procedure*, en effet, l'affaire est traitée d'un point de vue juridique par une série d'instances à travers le monde. Les plus hautes institutions judiciaires mais aussi exécutives des États-Unis prennent des décisions qui parfois condamnent<sup>69</sup>, parfois acquiescent – même rétroactivement<sup>70</sup> – les agissements à Abou Ghraib. Des organisations non-gouvernementales, les Nations unies<sup>71</sup> et même des tribunaux d'autres pays (l'Allemagne, par exemple, invoquant le principe de la compétence universelle<sup>72</sup>) ouvrent des dossiers et, pour la plupart, condamnent les actes de l'Armée américaine.

*Standard Operating Procedure* est ainsi produit à l'issue de cette longue série d'événements politiques, médiatiques et judiciaires. Le premier film de notre corpus, *The Thin Blue Line*, se concentrait sur une affaire dépourvue de toute preuve tangible et a ainsi joué un rôle prépondérant au sein du dossier en devenant l'une des sources d'information les plus concrètes. Face aux seules accusations d'un témoin entretemps jugé pour un autre meurtre et face à l'expertise d'un psychiatre désormais considéré comme un charlatan, même un film documentaire put en effet être pris en considération dans un contexte judiciaire. *Standard Operating Procedure* s'inscrit dans la situation inverse : le scandale d'Abou Ghraib

---

<sup>67</sup> Benjamin, Mark, *et al.*, « The Abu Ghraib files », *Salon*, 14 mars 2006, [https://www.salon.com/2006/03/14/introduction\\_2/](https://www.salon.com/2006/03/14/introduction_2/) (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>68</sup> *Spiegel International*, « The Abu Ghraib Pictures », 15 février 2008, <https://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-the-abu-ghraib-pictures-fotostrecke-29031.html> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>69</sup> Voir notamment *Hamdan v. Rumsfeld*, 548 U.S. 557, Cour suprême des États-Unis, 29 juin 2006. Cette décision de justice est en premier lieu destinée aux prisonniers de guerre de la prison militaire américaine de Guantánamo, Cuba, mais elle s'adresse à tous les détenus de ladite « Guerre contre le terrorisme ».

<sup>70</sup> Voir la *Military Commissions Act* de 2006, loi n° 109-366, Congrès des États-Unis, 17 octobre 2006, in *United States Statutes at Large*, vol. 120, pp. 2600-2637. Cette loi promulguée par George W. Bush autorise l'incarcération d'étrangers sans inculpation ni jugement.

<sup>71</sup> Tait, Paul, « America 'abusing' mandate in Iraq », *The Age*, 6 décembre 2005, <https://www.theage.com.au/world/america-abusing-mandate-in-iraq-20051206-geidia.html> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>72</sup> La compétence universelle est un mécanisme juridique mis en place par certains états qui permet la traduction en justice de personnes accusées de crimes graves, en particulier les crimes de guerre ou contre l'humanité, sans distinction du lieu dans le monde où ces crimes ont été commis, ni de la nationalité des auteurs présumés ou des victimes. À propos du dossier allemand : cf. Donahue, Patrick, « German Prosecutor Won't Set Rumsfeld Probe Following Complaint », *Bloomberg*, 27 avril 2007, archivé sur <https://web.archive.org/web/20070930043357/http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20601100&sid=a3ZI8uTWUHV0&refer=germany> (site consulté le 17 mai 2023).

est construit par des milliers de documents, un excès de preuves irréfutables, et le film sort après le traitement médiatique et judiciaire de celles-ci<sup>73</sup>.

Nous n'allons donc pas non plus tenter d'établir une causalité du film – ou le livre qui l'accompagne, *The Ballad of Abu Ghraib*, qui parcourt de manière plus exhaustive le déroulement des événements dans la prison<sup>74</sup> – à quelconque événement inhérent au scandale ou à ses conséquences judiciaires. Morris ne prétend pas avoir l'ambition de participer à l'établissement de la vérité sur cette affaire. Nous verrons d'ailleurs au chapitre IV que notre analyse du film n'envisage pas ce dernier comme un travail d'élaboration d'une nouvelle preuve, à la différence des autres œuvres de notre corpus<sup>75</sup>. Notre question de recherche s'y appliquera dès lors d'une manière singulière.

### I.5 *A Wilderness of Error* et le procès de Jeffrey MacDonald

En février 1970, une femme enceinte du nom de Colette Stevenson ainsi que ses deux jeunes filles sont assassinées dans leur domicile, sur la base militaire américaine de Fort Bragg, en Caroline du Nord. En leur présence se trouve le mari de Colette, Jeffrey R. MacDonald, médecin pour l'Armée de terre, qui sera également blessé lors de l'incident, poignardé au torse. Il affirmera que le foyer fut attaqué par quatre hippies, trois hommes et une femme – blonde et vêtue de bottines et d'un chapeau –, qui s'en sont pris à MacDonald et sa famille avec divers outils trouvés dans la maison. Survivant à ses blessures sans séquelles, MacDonald clamera continuellement son innocence.

Néanmoins, il fut d'emblée inculpé par la police militaire ; jusqu'à ce qu'en octobre 1970, un tribunal militaire déclara ne pas détenir suffisamment de preuves pour pouvoir le condamner<sup>76</sup>. Pendant la première moitié des années 1970, MacDonald vit libre et est

---

<sup>73</sup> Mentionnons cependant que le film sort en avril 2008, dans le contexte de campagne électorale opposant Georges W. Bush à Barack Obama, qui envisage la fin du déploiement militaire en Irak. De surcroît, le film est projeté alors que le monde politique américain est en plein débat sur la prolongation de la guerre, avec, au moment de la sortie du film, une majorité de l'opinion publique d'avis que l'invasion de l'Irak n'en valait pas la peine. Cf. Agence France Presse, « Cinq ans après l'invasion de l'Irak : Bush ne regrette rien », *Le Figaro*, 19 mars 2008, <https://www.lefigaro.fr/international/2008/03/19/01003-20080319ARTFIG00473-cinq-ans-apres-l-invasion-de-l-irak-bush-ne-regrette-rien.php> (site consulté le 17 mai 2023).

<sup>74</sup> Gourevitch, Philip, Errol Morris, *Standard Operating Procedure: The Ballad of Abu Ghraib*, New-York : Penguin Books, 2008.

<sup>75</sup> « IV.5.a. De la différence dans *Standard Operating Procedure* », pp. 84-87.

<sup>76</sup> *U.S. v. MacDonald*, 32 F. Supp. 3d 608, Cour de district des États-Unis pour le district oriental de la Caroline du Nord, 24 juillet 2014, <https://casetext.com/case/united-states-v-macdonald-37> (site consulté le 18 juin 2023).

soutenu par les médias et par l'opinion publique<sup>77</sup>. Toutefois, l'enquête se poursuit et en l'absence manifeste de tout intérêt de la part de MacDonald à élucider le meurtre de sa famille, il est à nouveau inculpé en 1975, dans une procédure de justice cette fois civile plutôt que militaire. Il est finalement condamné en 1979 pour les trois meurtres, dont un, sur l'une de ses filles, est considéré comme prémédité, et à trois peines de réclusion à perpétuité<sup>78</sup>. MacDonald continuera à défendre son innocence sans voir sa condamnation ni sa peine être modifiées, alors que de nouveaux procès ont lieu en 1980, 1981, 1992, 1997, de 2012 à 2014, et plus récemment en 2018<sup>79</sup>. Il purge toujours ces peines au moment de la rédaction de notre travail.

Bon nombre de personnes impliquées dans l'affaire et des proches étaient d'emblée convaincus de l'innocence de MacDonald, avant de changer d'avis et se retourner contre lui dans le courant des années 1970. Pourtant, outre des éléments de preuve incohérents, le plus profond mystère à propos de l'auteur du crime tourne autour d'une certaine Helena Stoeckley, une femme que divers témoins ont aperçu près de la maison de MacDonald lors de la nuit du meurtre, portant alors une perruque blonde, un chapeau et des bottines. De 1970 jusqu'à sa mort en 1983, Stoeckley a affirmé à de multiples reprises – notamment sous serment – avoir participé aux meurtres, avec trois hommes dont elle n'a jamais voulu communiquer l'identité. Elle connaissait en outre des détails précis sur l'événement du crime. Cependant, elle n'était initialement pas inculpée, et lorsqu'elle le fut, elle nia parfois ses propres déclarations. Lors d'analyses ADN réalisées en 2006, aucun échantillon ne correspondait à Stoeckley et au contraire, un cheveu retrouvé dans la main de Colette provenait de son mari, Jeffrey MacDonald<sup>80</sup>.

Une expertise psychiatrique réalisée sur MacDonald concluait qu'il est peu probable qu'il ait tué sa famille. Notons que cette évaluation a été refusée comme preuve lors du procès, en 1979<sup>81</sup>. En outre, Helena Stoeckley fut interrogée à l'aide d'un appareil détecteur de mensonges et il fut conclu qu'elle confessait en toute honnêteté de sa présence dans le domicile de la famille MacDonald au moment du meurtre<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup> « Ruling Restoring Conviction Ends Ex-Army Doctor's New Life », *The New York Times*, 5 avril 1982, p. 14.

<sup>78</sup> *U.S. v. MacDonald*, 2014.

<sup>79</sup> *U.S. v. MacDonald*, 911 F.3d 723, Cour d'appel des États-Unis pour le quatrième circuit, 21 décembre 2018, <https://casetext.com/case/united-states-v-macdonald-1936> (site consulté le 18 juin 2023).

<sup>80</sup> Morris, *A Wilderness of Error*, p. 473.

<sup>81</sup> *U.S. v. MacDonald*, 688 F.2d 224, Cour d'appel des États-Unis pour le quatrième circuit, 16 août 1982, <https://casetext.com/case/united-states-v-macdonald-13> (site consulté le 18 juin 2023).

<sup>82</sup> Morris, *op. cit.*, pp. 180-184.

Tous les indices objectifs – nous excluons donc les témoignages – possèdent une force ambivalente dans le sens où, d'une part, ils permettent de considérer la culpabilité de MacDonald, et d'autre part laissent envisager soit l'implication de personnes tierces, soit un cafouillage délibéré de la part des enquêteurs. Il n'y a ainsi pas uniquement des vices de procédure et des négligences lors de l'enquête policière, comme ce fut le cas pour Randall Adams (*The Thin Blue Line*) ; il y a en outre la présence d'éléments certes objectifs mais qui mènent à des conclusions contradictoires. De ce fait, s'il existe un très grand nombre d'indices, aucun ne peut admettre une fonction de preuve. C'est à ce niveau que l'affaire diverge très fortement du scandale d'Abou Ghraib (*Standard Operating Procedure*), par exemple, où les photographies constituaient des preuves catégoriques.

De surcroît, les témoignages permettent de construire différents scénarios et des éventuels mobiles pour le crime afférent aux différents suspects. Errol Morris s'accorde à dire que les deux *vérités* envisagées – l'une considérant MacDonald comme l'auteur des crimes dans le cadre d'une dispute conjugale, l'autre reposant sur l'hypothèse d'un groupe de quatre jeunes hippies à la recherche de drogues dans le domicile d'un médecin – sont plausibles.

Le fil des enquêtes, des témoignages, de l'apport de nouvelles preuves et des procès est complexe et s'étend sur près de cinquante ans. L'affaire MacDonald est à la fois celle dans laquelle Morris s'est le plus investi (c'est du moins ce qu'il affirme lui-même<sup>83</sup>) et pour laquelle, d'un point de vue judiciaire, son travail a le moins servi. En effet, Morris s'y intéresse dès les années 1980, le dossier ressemblant en divers points à celui de Randall Adams. Il se mêle personnellement à l'affaire en 1991. Son objectif est alors d'en faire un film. Or s'il admet, en définitive, croire en l'innocence de Jeffrey MacDonald sans en être pleinement convaincu<sup>84</sup>, l'ambiguïté sur la vérité demeurera ; et au lieu du film, en 2012, plus de vingt ans plus tard, Morris publie un livre. Celui-ci se veut être un recueil exhaustif des éléments connus à propos de l'affaire, retenus ou non par les tribunaux, les enquêteurs, ou par une certaine mémoire collective. À cela s'ajoutent les interprétations de Morris, des commentaires et en somme son propre avis sur la question.

---

<sup>83</sup> Morris, *op. cit.*, p. 709.

<sup>84</sup> Errol Morris dans *A Wilderness of Error* (2020), épisode 5, « D'erreurs en révélations », réalisé par Marc Smerling, États-Unis.

Surtout, Morris a contribué à faire avancer l'enquête, ayant rencontré de nouveaux témoins, découvert de nouveaux documents et réinterprété d'anciens indices<sup>85</sup>. C'est ainsi que notre principale source et référence pour ce sous-chapitre est ce livre d'Errol Morris, *A Wilderness of Error*, ce qui ne vient pas sans causer un souci d'objectivité : notre établissement des faits se basant sur l'œuvre qui est également objet de notre corpus. Cela entraîne de surcroît la question de l'autorité d'Errol Morris – qui s'étend à l'entièreté de ce travail – et de la prise en compte de son biais subjectif. Nous proposons une réponse partielle à ce problème au sous-chapitre IV.6.

En 2020, le réalisateur Marc Smerling se base sur la publication de Morris pour réaliser une série documentaire du même titre, *A Wilderness of Error*. Dans celle-ci, Morris tient un rôle prépondérant et se place devant la caméra – précisons : devant l'*interrotron* – et témoigne en tant qu'expert sur l'affaire.

Les cinq épisodes d'*A Wilderness of Error* sont rendus disponibles sur les plateformes de streaming FX et Disney+ progressivement en septembre et octobre 2020. Quelques semaines plus tard, en novembre 2020, MacDonald dépose une dernière requête – à ce jour – de libération conditionnelle, ou plutôt de « libération compassionnelle » (« *compassionate release* »), ce qui en droit étasunien correspond à un sursis en raison de « circonstances particulièrement extraordinaires ou impérieuses qui n'auraient pas pu être raisonnablement prévues par le tribunal au moment de la détermination de la peine<sup>86</sup>. » La demande fut refusée par la Cour<sup>87</sup>.

Les ressources antérieures à l'implication de Morris et proposant la culpabilité de MacDonald sont celles que Morris critique pour leur partialité, telles que *Fatal Vision* ; un ouvrage publié en 1983, écrit par Joe McGinniss<sup>88</sup>. Faisant partie de l'équipe juridique censée défendre MacDonald, ce dernier et McGinniss étaient devenus « meilleurs amis<sup>89</sup> » avant que McGinniss se retournera contre MacDonald peu avant la publication de son livre.

---

<sup>85</sup> En 2011, par exemple, Morris établit par le nouveau témoignage d'un policier que la femme aperçue près du domicile des MacDonald la nuit du meurtre n'était apparemment pas Helena Stoeckley. Cf. Morris, *op. cit.*, pp. 433-436.

<sup>86</sup> Bureau fédéral des prisons des États-Unis, « Compassionate Release/Reduction in Sentence: Procedures for Implementation of 18 U.S.C. §§ 3582(c)(1)(A) and 4205(g) », *Département de la Justice des États-Unis*, 12 août 2013, p. 2, archivé sur [https://web.archive.org/web/20130903115123/http://www.bop.gov/policy/progstat/5050\\_049.pdf](https://web.archive.org/web/20130903115123/http://www.bop.gov/policy/progstat/5050_049.pdf) (site consulté le 19 mai 2023). Nous traduisons.

<sup>87</sup> Bureau du procureur des États-Unis, district oriental de Caroline du Nord, « Convicted Murderer Jeffrey MacDonald's Appeal Dismissed and Consecutive Life Sentences Remain Intact », *Département de la Justice des États-Unis*, 17 septembre 2021, <https://www.justice.gov/usao-ednc/pr/convicted-murderer-jeffrey-macdonald-s-appeal-dismissed-and-consecutive-life-sentences> (site consulté le 19 mai 2023).

<sup>88</sup> McGinniss, Joe, *Fatal Vision*, New-York : Signet Books, 1983.

<sup>89</sup> Morris, *op. cit.*, pp. 548, 553, 573. (Nous traduisons.)

*Fatal Vision* fut ensuite transposé en une série télévisée du même nom, diffusée en 1984. Or Morris se voit obligé d'employer ces mêmes langages – la littérature et le cinéma –, dont il critique à l'écran comme à l'écrit les effets de masse et de corruption de la conscience collective de la société<sup>90</sup>, pour proposer sa propre version des faits.

---

<sup>90</sup> Errol Morris dans *A Wilderness of Error*, épisode 4, « Quand le récit remplace la réalité ».



## CHAPITRE II : DÉCRÉDIBILISATION DE DISCOURS

Entamons désormais une analyse proprement cinématographique. Nous visons dans ce chapitre à établir une série d'éléments, au sein des films de notre corpus, dont nous sommes d'avis qu'ils détiennent une certaine force de persuasion implicite et à des degrés plus ou moins subtils : une persuasion qu'engendre Errol Morris dans le but de convaincre son spectateur. Nous reviendrons sur une série de conclusions éthiques et juridiques résultant de ces méthodes à la fin du chapitre. Cependant, nous pouvons d'emblée préciser deux choses.

La première est que ces modes de persuasion, inhérents à chaque film, s'établissent par des choix esthétiques ou narratifs (et cinématographiques lorsqu'Errol Morris combine les deux premiers) concrets. C'est en ce sens que l'analyse au sein de ce chapitre diffère de celle des chapitres suivants, car elle ne nécessite pas d'explication via des concepts philosophiques tels que, par exemple, ceux issus de la phénoménologie derridienne.

Secondement, admettons d'entrée de jeu une certaine contradiction que nous allons rencontrer au sein de ce chapitre, et qui contribue à l'aporie globale que pose l'usage de films d'Errol Morris comme preuves judiciaires : au plus Morris oriente à l'aide de procédés cinématographiques (à la fois narratifs comme esthétiques), au plus il est légitime de critiquer l'œuvre audiovisuelle qui en résulte. En effet, d'un point de vue convictionnel, les éléments probants peuvent perdre la prétention de représenter fidèlement le réel. Pour le dire autrement, le substrat de réel que ces films comportaient – et qui sert impérativement de point de départ – se voit instrumentalisé dès le moment où Errol Morris intervient.

### II.1 Analyse de *The Thin Blue Line*

#### II.1.a Tenues vestimentaires

Dans *The Thin Blue Line*, remarquons un premier exemple de ce qu'au sein de ce chapitre, nous établissons comme des éléments qui visent à orienter le spectateur à prendre parti pour – ou au contraire, à s'opposer à – une personnalité interviewée. Le film est construit par les interviews de dix-huit personnes impliquées à des degrés variés dans l'affaire Randall Adams, et dont les séquences se chevauchent sous la forme d'un montage parallèle. Cependant, il faut isoler deux antagonistes, personnages prépondérants à la fois du film et



de l'enquête judiciaire : Randall Adams, jugé coupable ; et David Harris, prétendument innocent – du moins dans le cadre de cette affaire-ci. En effet, tel que nous le précisons au chapitre premier, David Harris est bien incarcéré pour d'autres crimes lorsqu'il est interviewé par Errol Morris. Ainsi, à la fois Harris et Adams sont filmés depuis leur prison respective ; et plus précisément depuis leur « couloir de la mort ». Or l'on constate que les représentations de ces deux protagonistes ne sont pas égales, notamment en termes de choix de mise en scène.

C'est particulièrement frappant dans les premières minutes de *The Thin Blue Line*. Harris et Adams sont alors les seuls personnages que le spectateur a pu découvrir, et se succèdent l'un après l'autre dans le film. On observe un décor très similaire entre les deux interviews : l'échelle de plan est la même, les arrière-plans sont sombres – chez Harris, il s'agit de murs de carrelages blancs et chez Adams, d'une structure de grillages. Dans les deux cas, le décor évoque l'univers pénitencier. Pourtant, une différence majeure se manifeste au niveau des tenues vestimentaires : le premier des deux condamnés à mort est dans une tenue orange-vif, manifestement identifiable comme celle d'un prisonnier ; le second porte une plus simple chemise blanche, accompagnée d'un petit carnet et d'un stylo dans la poche sur sa poitrine.



David Harris dans *The Thin Blue Line*, 00:02:59



Randall Adams, 00:03:23

À cela s'ajoute par ailleurs un choix de cadrage. Certes, l'échelle des plans est similaire, mais la posture et la position des deux personnages diffère. David Harris décentré sur la droite, et se tient de manière relativement reposée, les yeux tournés vers un hors-champ sur la gauche de la caméra. Son regard croise donc l'axe central de l'image, et ne se pose jamais sur l'objectif. En revanche, Randall Adams est situé presque au centre de l'image, son visage face à la caméra. Son regard s'adresse presque directement à la celle-ci. Nous comprenons que l'intervieweur, Errol Morris, se tient bien plus près de – voire juste derrière – la caméra afin d'obtenir cet effet, au contraire de l'interview avec David Harris. Avec ce

discours centré, face caméra, l'air sérieux, Adams semble presque tenir une posture de plaidoyer au spectateur ; aux antipodes de l'attitude décontractée et désinvolte de Harris.

D'entrée de jeu, Morris déjoue toute neutralité qu'il pourrait prétendre entre deux séquences d'interview parallèles : il inverse les représentations qui s'accordent avec la *vérité officielle* en affichant le condamné coupable (Randall Adams, en chemise blanche) dans une tenue davantage civile que le jugé innocent (David Harris, en blouse orange). En outre, ces deux personnages ont droit à un traitement inégal dans le jeu de la caméra. La mise en scène sert d'instrument pour orienter le spectateur et par cela, le discours filmique est plus clément envers Randall Adams qu'envers David Harris.

### II.1.b *Séquences de film noir*

Poursuivons notre propos à l'aide de deux autres séquences de *The Thin Blue Line*. Pour la première, nous nous situons à peu près à la moitié du film lorsque deux nouveaux personnages sont introduits ; deux nouveaux témoins du crime. Dans le premier procès contre Randall Adams, ces personnes sont apparues devant la Cour à la surprise de la partie défenderesse et ont accusé avec certitude Randall Adams, en le pointant du doigt. Dans *The Thin Blue Line*, Edith James, l'avocate de Randall Adams, affirme que le témoignage de ce couple – M. et Mme Miller – a résolument permis la condamnation d'Adams. Tel que cela sera confirmé après la sortie du film<sup>91</sup>, dans celui-ci, Morris avance l'idée que le témoignage sous serment de M. et Mme Miller, qui passaient fortuitement en voiture devant les lieux du crime, est incohérent et mensonger. Pour affirmer ce discours, Morris va notamment inclure des séquences dont la pertinence par rapport à l'affaire Adams n'est pas d'emblée manifeste.

Ainsi, l'interview d'Emily Miller s'entame par une explication sur le caractère investigateur de cette femme : elle affirme toujours avoir voulu devenir « détective ou la femme d'un détective<sup>92</sup> », car intriguée par les affaires policières, et que lorsqu'elle témoigne d'un événement, elle souhaite mener sa propre enquête et parvenir à une conclusion avant la police, « pour voir si [elle] parvient à les battre<sup>93</sup> ». Mme Miller précise de surcroît avoir une passion pour « écouter les personnes et essayer de déterminer qui ment, ou qui a tué qui<sup>94</sup> ». Elle se base par ailleurs sur les émissions de télévision de son enfance telles que

---

<sup>91</sup> Kogan, Rick, « 'I'm innocent!' », *Chicago Tribune*, 24 mai 1989, <https://chicagotribune.com/news/ct-xpm-1989-05-24-8902030691-story.html> (site consulté le 16 juin 2023).

<sup>92</sup> *The Thin Blue Line*, 00:49:03 – 51:20:00. Nous traduisons.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

*Boston Blackie*, un titre qui fait référence à une série de films et séries télévisées policiers produits de 1918 à 1953 à propos d'un brigand devenu détective. C'est seulement après cette ouverture que le témoignage de Mme Miller à propos du meurtre à Dallas commence.



*Boston Blackie* (1952) dans *The Thin Blue Line*,  
00:50:15

En somme, Morris introduit Mme Miller avec un discours dénué de tout élément concret sur l'affaire, qui n'est même pas foncièrement informatif, et qui ne fait qu'illustrer ses traits de caractère. De surcroît, pour illustrer cette introduction, Morris met à l'écran des extraits la série télévisée *Boston Blackie* de 1952<sup>95</sup>. Ces scènes de fiction, en noir et blanc, montrent des poursuites entre détectives et gangsters. Sans lien direct avec le sujet de *The Thin Blue Line*, elles sont purement illustratives. Or nous sommes d'avis que Morris inclut toute cette séquence dans le but, d'entrée de jeu, de décrédibiliser le témoignage d'Emily Miller qui va suivre. L'introduction de séquences de fiction au sein d'un film documentaire, tous deux cependant construits sur le même thème – une enquête policière – contribue à cet effet.

### II.1.c *Le FBI, John Dillinger et Bucarest*

La dernière séquence de *The Thin Blue Line* qui nous importe pour ce chapitre concerne le juge Don Metcalfe. En effet, si Morris veut s'opposer à la décision de justice établissant la culpabilité de Randall Adams, il s'attaque notamment à l'auteur de cette décision, en première instance<sup>96</sup>, Metcalfe. Une quarantaine de minutes après le début du film, et introduite par un fondu au fond noir, la séquence dédiée au juge Metcalfe s'ouvre sur ce dernier narrant ses origines familiales. Il explique avoir été éduqué avec des valeurs de respect à l'égard des forces de l'ordre du fait de la pénibilité de leur travail, dont il estime que

---

<sup>95</sup> *Boston Blackie* (58 épisodes, 1951-1953), produit par Ziv Television Programs, États-Unis.

<sup>96</sup> C'est-à-dire, dans notre cas, la Cour pénale de district n° 2 du Comté de Dallas.

le public n'est pas suffisamment conscient. Surtout, il se met à raconter l'histoire de son père, agent du FBI à Chicago durant l'époque des gangsters, les années 1930. Metcalfe récite en détail la soirée de la neutralisation par balle du gangster John Dillinger devant un cinéma en 1934, tel que son père le lui a témoigné. Il va ensuite divaguer à propos d'une femme roumaine habitant au Kansas, que son père surnommait « la femme en rouge<sup>97</sup> », et qui aurait trempé son journal dans le sang de Dillinger, en guise de souvenir. Metcalfe conclut par préciser que cette femme en rouge portait en réalité un manteau orange, et non pas rouge, et qu'elle fût déportée par le FBI à Bucarest, dans son pays natal, la Roumanie.

Outre les plans de l'interview, Morris illustre cette séquence par trois sources d'image. La première est une nouvelle série d'extraits de *Boston Blackie*, similairement à la séquence d'Emily Miller. La diégèse de *Boston Blackie*, 1952, se déroule à Los Angeles, et un court gros plan sur une carte de la ville de Los Angeles inclut dans le montage nous confirme cette situation. Toutefois, dans la même séquence montée, l'on remarque un changement de rendu de l'image : la qualité s'améliore, les extraits ne semblent plus provenir d'une production télévisuelle, mais d'un film pour le cinéma. L'un de ces plans montre par ailleurs la façade d'un cinéma sur laquelle s'affiche « Biograph – *Manhattan Melodrama* » : le titre du film qui, en 1934, était présenté au cinéma Biograph de Chicago et devant lequel John Dillinger fût tué<sup>98</sup>. Contrairement aux trois autres séquences dont des extraits sont inclus dans *The Thin Blue Line*, la provenance de ces images n'est pas indiquée au générique de fin. Ni Errol Morris ni d'autres sources ne semblent indiquer leur origine. Une recherche approfondie nous fait aboutir au film *Dillinger* (1945)<sup>99</sup>, dont Morris mélange donc de courtes captures avec des extraits de *Boston Blackie*, pour illustrer la fin du périple de John Dillinger que raconte le juge Metcalfe.

La seconde source d'image est constituée de trois photographies d'archive. La première montre le corps de John Dillinger dans un fourgon de police<sup>100</sup>, la deuxième le corps allongé de Dillinger dans une morgue, et la troisième une fiche d'identification criminelle d'une femme<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> En anglais, « the woman in red ».

<sup>98</sup> *Manhattan Melodrama* (1934), réalisé par Woodbridge Strong Van Dyke, États-Unis.

<sup>99</sup> *Dillinger* (1945), réalisé par Max Nosseck, États-Unis.

<sup>100</sup> Il s'agit une photographie de presse intitulée : « John Dillinger, dead with toes up in a police patrol wagon, is taken from the scene of his killing by FBI agents in Chicago. July 22, 1934. », *Everett Collection/CSU Archive*, CSU\_ALPHA\_1279, <https://everettcollection.com/#/image/447755/> (site consulté le 16 juin 2023).

<sup>101</sup> Il s'agit en réalité d'un mandat d'arrêt ; nous y revenons à la page suivante.

Le dernier type de visuel utilisé est un plan agrandi de la ville de Bucarest, illustrant le lieu de déportation de la « femme en rouge ». L'image de cette carte se rapproche esthétiquement du plan de Los Angeles issu de *Boston Blackie*, quelques instants plus tôt, et plus particulièrement du plan de la ville de Dallas au tout début de *The Thin Blue Line*. Cependant, l'illustration fortement agrandie de Bucarest n'offre au film aucune plus-value informative.

Premièrement, et en prolongement à notre sous-chapitre précédent sur Emily Miller, tous les éléments que nous venons de décrire – les séquences de films de fiction, les photographies d'archive, et le plan de Bucarest – n'augmentent pas l'information pour le spectateur vis-à-vis du sujet du film, c'est-à-dire l'affaire Randall Adams. Tout comme il procède pour Emily Miller, Morris use de cette séquence sur le juge Metcalfe pour décrédibiliser le discours qui va suivre, en rembourrant l'introduction de détails et de parenthèses issus de la pensée du juge Metcalfe, et en illustrant ces parenthèses par des visuels d'illustration. Morris traite ces discours de la même façon qu'il traite toute autre séquence d'interview dans le film et il est de notre avis que cet excès de considération à l'égard d'informations pourtant futiles pour la narration principale amène à un regard moins sérieux de la part du spectateur envers le discours de Don Metcalfe.

En ce sens, notre analyse de cet extrait se rapproche de celle de Mme Miller. Il fait partie des procédés typiques d'Errol Morris visant à accorder un crédit moins sérieux à ses interlocuteurs (nous en rencontrerons d'autres exemples pour les autres films de notre corpus). Toutefois, la séquence présente en second lieu un autre mécanisme de décrédibilisation, que Morris ne développe pas explicitement et qui vise un public plus spécifique. Pour l'expliquer, résumons quelques éléments de la traque de John Dillinger par les enquêteurs fédéraux américains durant l'année 1934<sup>102</sup>. Évadé de prison en janvier, Dillinger modifie son apparence grâce à de la chirurgie plastique, et séjourne dans un bordel tenu par une certaine Ana Cumpănaș, prostituée clandestine d'origine roumaine. Celle-ci le dénonce aux enquêteurs fédéraux, qui organisent un coup pour arrêter Dillinger<sup>103</sup>. Le 21 juillet 1934, Dillinger et Cumpănaș vont au cinéma Biograph de Chicago. Il est prévu que Cumpănaș porte une robe rouge pour que les enquêteurs, planqués, puissent identifier le

---

<sup>102</sup> Le fait que Don Metcalfe précise que son père était un agent du FBI lors de la traque de John Dillinger est déjà un anachronisme en soi ; le FBI ayant justement été créé après la mort de Dillinger du fait de la difficulté d'arrêter ce genre de criminel sans organisation efficace. Cf. Mueller, Robert S., John J. Miller, Michael P. Kortan, *The FBI. A Centennial History, 1908-2008*, Washington, D.C. : U.S. Government Publishing Office.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 30.

couple – d'où son surnom, devenu notoire<sup>104</sup>. Cependant, il s'avère que Cumpănaș ne possédait pas de robe rouge, et s'est donc vêtue d'une robe orange<sup>105</sup>. À leur sortie du cinéma, Dillinger fût pris à partie par les forces de l'ordre. Bien que Cumpănaș, sans papiers en règle, ait dénoncé Dillinger dans le cadre d'un accord pour régulariser sa situation aux États-Unis, elle fût tout de même déportée en Roumanie à la suite de l'événement<sup>106</sup>.

Désormais, le rapport avec l'histoire racontée par Don Metcalfe se fait naturellement : ce dernier évoque une vision entièrement déformée de la réalité, et qui ne s'accorde pas du tout avec les faits s'étant produits en 1934, mais dont les éléments coïncident tout de même. Il confond Ana Cumpănaș pour une femme anonyme et sans grande importance (il le précise lui-même : « C'est une futile anecdote !<sup>107</sup> »). Contrairement au témoignage de Metcalfe, à la fois décousu et désadapté, l'explication historique de la « femme en rouge » qui fût en réalité vêtue d'une robe orange est cohérente, tout comme la raison de sa déportation en Roumanie.



Dillinger (1945) dans *The Thin Blue Line*, 00:40:52



00:41:52



Mandat d'arrêt contre Evelyn Frechette, 00:40:52

Nous pouvons considérer qu'un enquêteur ou un juge d'affaire criminelles aux États-Unis connaît l'histoire de l'arrestation John Dillinger, et dès lors du rôle de la « femme en

<sup>104</sup> Mauriello, Thomas P., *Criminal Investigation Handbook*, New-York : LexisNexis, 2020, chap. 18.02 (s. p.).

<sup>105</sup> Mueller, *et al.*, *loc. cit.*

<sup>106</sup> Mauriello, *loc. cit.*

<sup>107</sup> « This is trivia, right! », *The Thin Blue Line*, 00:41:15.

rouge », s'agissant d'un événement majeur de la police criminelle américaine<sup>108</sup>. Pour ce public précis et averti qui visionne *The Thin Blue Line*, le discours du juge Metcalfe ne peut que paraître insensé. À cela, Morris ajoute une couche de confusion supplémentaire : la photo qu'il emploie pour illustrer la « femme en rouge » provient du mandat d'arrêt contre l'ancienne compagne de Dillinger, Evelyn Frechette<sup>109</sup>. Or cette femme fût emprisonnée quelques mois avant l'événement<sup>110</sup>. À nouveau, l'entièreté de cette construction de la part d'Errol Morris permet de décrédibiliser la posture de Don Metcalfe, et de semer un doute sur les compétences judiciaires de celui-ci : s'il se trompe d'emblée à propos d'une des plus grandes affaires criminelles de l'histoire américaine, est-il un juge fiable pour d'autres enquêtes de moins grande envergure ?

## II.2 Analyse de *Mr. Death* : générique d'ouverture

Toujours dans le cadre d'une détermination des procédés visant à orienter l'opinion du spectateur face au discours des intervenants, nous analysons la séquence d'ouverture du film *Mr. Death*. Durant plus de deux minutes, *Mr. Death* s'initie par des images presque stroboscopiques, au rendu très contrasté, clignotantes entre une pleine lumière bleue et blanche et du plein noir. On y perçoit, progressivement – d'abord par des gros plans, ensuite par un cadrage de plus en plus large jusqu'à des plans d'ensemble –, un décor industriel constitué d'une grande cage de Faraday. Des arcs électriques viennent pendant de courts instants illuminer la scène. Simultanément, les titres du générique défilent à l'écran, un par un, et clignotent également au rythme des éclairs. Au son, l'image s'accompagne d'une musique dramatique et percutante, aux tons de fanfare militaire<sup>111</sup> ; ainsi que des effets sonores de foudre, d'arcs et autres bruitages électriques qui se multiplient au fil du déroulement de la scène.

Derrière les barreaux de la cage de Faraday, on aperçoit progressivement une silhouette. Il devient possible de distinguer le visage d'un homme, l'air sérieux. Il semble être

---

<sup>108</sup> Notre propre référence pour les éléments de cette affaire est le *Criminal Investigation Handbook*, manuel dédié aux détectives et inspecteurs de police américains, et dans lequel l'histoire de John Dillinger est racontée de façon détaillée. Mauriello, *op. cit.*

<sup>109</sup> « Order No 1221 – Wanted – Mary Evelyn Frechette », *U.S. Department of Justice Division of Investigation*, 6 avril 1934, <https://w.wiki/6zGs> (site consulté le 18 juin 2023).

<sup>110</sup> « Evelyn "Billie" Frechette (1907-1969) », *Public Broadcasting Service*, <https://pbs.org/wgbh/americanexperience/features/dillinger-evelyn-billie-frechette/> (site consulté le 18 juin 2023).

<sup>111</sup> Le morceau s'intitule « Heroica » ; Sampson, Caleb, *Mr. Death - The Rise And Fall Of Fred A. Leuchter, Jr. (Original Soundtrack)*, Accurate Records, 1993 [CD audio]. « A tango march fanfare 'Heroica' [...] », cf. « *Mr. Death*. Caleb Simpson », *AllMusic*, <https://www.allmusic.com/album/mr-death-mw0001192545> (site consulté le 23 juin 2023).

aux commandes du dispositif, sorte de machine infernale. Le générique se termine par un instant culminant de musique, d'éclairs et de foudre. Une seconde de noir introduit ensuite le reste du film.

Par son esthétique, cette scène tient un rôle relativement autarcique et isolé du de l'œuvre qui va suivre. Il est courant dans la filmographie de Morris de trouver des séquences de générique abondamment mises en scène, aux effets dramatiques et fantaisistes, quand bien même le film documentaire qui suit (ou qui précède) traite d'un sujet de manière davantage sérieuse. En ce sens, il pourrait ici strictement s'agir, en effet, de l'accompagnement audiovisuel du générique d'ouverture, relativement abstrait, dans un mode de représentation qui s'assimile au registre fictionnel, et faisant d'emblée référence aux chaises électriques que confectionnait Fred Leuchter, dont il sera question plus tard dans le film. Le tout dans un style spectaculaire s'accordant avec le titre grandiloquent de « MR. DEATH ».



Dévoilement progressif de Fred Leuchter au début de *Mr. Death*, 00:00:26 – 00:02:17

Cependant, ce n'est que lorsque la deuxième séquence du film commence (c'est-à-dire la première, hors générique) que le spectateur se rend compte que le personnage qu'il vient d'observer, mis en scène aux commandes d'une machine électrique, est le protagoniste-sujet du film, Fred Leuchter. Nous l'apercevons immédiatement ensuite dans la posture et la mise en scène tout à fait classiques d'une interview, qui se maintiendra pour le reste de l'œuvre. Les deux représentations esthétiquement différentes de Leuchter, d'abord dans un décor fictionnalisant, puis dans le cadre d'une interview traditionnelle, provoquent un effet de contraste.



Première image de Fred Leuchter sous la modalité d'une interview, 00:03:25



Tout au long du film, Morris affiche la naïveté voire la maladresse de Fred Leuchter, s'étant retrouvé à être reconnu en tant que (faux) expert sur les chambres à gaz d'Auschwitz du fait de sa petite entreprise de machines de mise à mort. Dans cette optique, nous remarquons encore une fois que d'entrée de jeu, Morris stimule l'opinion que le spectateur se fait du personnage de Leuchter, en l'illustrant dans un univers issu de la fiction, dans une esthétique de film de super-héros hollywoodien et dans un procédé qui sert à décrédibiliser – et dans ce cas-ci même ridiculiser – son geste et son discours avant même que Leuchter n'ait entamé une seule prise de parole. Au-delà de référents fictionnels simplement illustratifs, le générique d'ouverture sert donc d'emblée à l'élaboration du système de conviction de Morris.

Par ailleurs, le fait que Fred Leuchter ait accepté de jouer le rôle dans cette séquence introductive nous donne à la fois une idée son état de confiance vis-à-vis de l'image qu'il reflète, ainsi que de l'éventuelle autorité de Morris sur les intervenants de ses films.

### II.3 Analyse de « Mr. Debt »

Le premier épisode de la série *First Person*<sup>112</sup> dure vingt-quatre minutes. En ce laps de temps, hors générique, « Mr. Debt » est constitué de 323 plans de montage<sup>113</sup>. Ce nombre très élevé témoigne d'entrée de jeu d'un style de montage particulier que nous allons justifier au long de ce sous-chapitre. Par ailleurs, au cours de l'épisode, Errol Morris reprend et combine deux éléments typiques de sa filmographie : les images de l'interview, et des documents d'illustration. Tous deux présentent des caractéristiques particulières que nous allons établir.

#### II.3.a Images d'archive

Hormis les plans de l'interview, nous distinguons toute une série de sources d'images qui accompagne le discours de « Mr. Debt », et que nous regroupons sous le libellé « d'images d'archive ». Premièrement, Morris introduit des photographies fortement agrandies de cartes de crédit et de billets de banque. Nous retenons ce type d'image non pas

---

<sup>112</sup> Ou, selon certaines sources, l'épisode 9. Il s'agit toutefois du premier à être diffusé à la télévision. Cf. Morris, Errol, « First Person: Mr. Debt (So1Eo9) », *YouTube*, 20 juillet 2020, <https://youtu.be/IhyNRRJPOb4> (site consulté le 2 juin 2023).

<sup>113</sup> En guise de comparaison, *The Thin Blue Line*, dont la durée est de plus de cent minutes, compte 951 plans. Analyses effectuées à l'aide de la plateforme *EditingTools.io*, « Scene Cut Detection », résultats disponibles sur <https://editingtools.io/download/10/ADE991-6RU1R4-G4CMZ7-1X6LKG-WJXEXM-R2SAAD/videoplayback%20MrDebt.zip> (site consulté le 8 juillet 2023).

pour leur contenu intrinsèque, mais pour leur contribution au montage, que nous développons ici plus loin au point II.3.c. Il en va de même pour une animation de billets de dollars qui tombe du ciel, incrustée à l'avant-plan de l'interview d'Andrew Capoccia.



« Mr. Debt », 00:06:16



00:09:20



01:04:20

En deuxième lieu, Morris insère des coupures de presse d'articles parus à propos du business d'Andrew Capoccia et ses « cliniques juridiques ». Tout comme pour les images de cartes de crédit et de billets, ces coupures de presse sont largement agrandies, ce qui fait perdre une partie de leur valeur informative : il n'est pas possible de les lire convenablement. Plutôt, les images ne retiennent qu'un effet sensationnel, au travers de certains mots qui restent lisibles et attirent l'attention. Comme dans presque la totalité des œuvres de Morris, l'exact même procédé était en place dans *The Thin Blue Line* ; et ce non seulement avec des articles de presse : l'image à la fois peu informative et peu pertinente de la carte de Bucarest évoquée au point II.1.c, par exemple, subit le même traitement visuel.

Troisièmement, l'épisode est truffé d'extraits d'œuvres audiovisuelles préexistantes, de sources et d'origines diverses. Mis à part un plan d'interview de Donald Trump, illustrant précisément le discours d'Andrew Capoccia qui compare ses méthodes à celles de Trump, tous les extraits utilisés proviennent d'œuvres cinématographiques plus anciennes : soit issus du cinéma des premiers temps, soit du cinéma classique hollywoodien. L'on retrouve des images de poissons dans l'eau qui semblent provenir des premiers films scientifiques ; de divers remontées et descentes de montagnes russes ; de combats de boxe ; ou encore des images qui font davantage référence à un registre fictionnel, notamment de coffres-forts, pièces, billets, et sacs de billets, ainsi que de personnages occupés à des jeux d'argent. En somme, des extraits issus de films scientifiques, de films de gangsters, de films noirs, de films-reportage ou du cinéma-attraction. D'une part, Morris utilise ces extraits comme illustrations simples et directes du récit : c'est le cas des billets de banque et des pièces de monnaie. En outre, Morris crée des relations métaphoriques entre le discours de Capoccia et les extraits diffusés : les clients des établissements bancaires sont assimilés à des poissons

dans l'eau, les jeux d'argents et les montages russes illustrent les fluctuations des soldes bancaires et l'euphorie éphémère qu'offre une carte de crédit.

Plus particulièrement, nous identifions deux longs-métrages classiques repris dans « Mr. Debt » : *David et Goliath* de 1960, et *Robin des Bois* de 1922<sup>114</sup>. Les scènes utilisées dépeignent un contexte antique ou du Moyen-Âge, avec notamment des combats de gladiateurs ou de chevaliers, et des personnages sujets à un roi despotique. À nouveau, ces séquences servent d'analogie, Morris instituant Andrew Capoccia comme un Robin des Bois des temps modernes, combattant les grands établissements bancaires par la ruse, tel David. Cependant, nous sommes d'avis que ce procédé de montage parallèle ne procure pas, à l'égard de Capoccia, des qualités d'héroïsme et de bravoure. Bien au contraire, la légèreté et la surdramatisation de ces scènes théâtrales de cinéma classique diminuent, sur le ton d'une certaine ironie, la crédibilité du discours pourtant très sérieux porté au même moment par l'avocat. Comparer Capoccia à ces représentations fictionnelles de Robin des Bois ou de David revient à le comparer à deux personnages en slip et tunique qui maintiennent à toute épreuve des sourires naïfs. Le discours visuel maîtrisé par Morris porte ainsi atteinte au discours verbal de Capoccia, chacun occupant une dimension fondamentale du film : l'image parodie le son.

### *II.3.b Décrédibilisation via des effets de montage*

Les images d'archive et figures métaphoriques que nous venons d'étayer s'établissent déjà par une intervention au montage. Par ailleurs, tel que nous le précisons plus haut, l'épisode « Mr. Debt » est constitué d'un grand nombre de plans, qui ne durent en moyenne pas plus de quatre secondes chacun. Cela résulte en un rythme effréné d'images qui se succèdent. Lorsqu'il s'agit de documents d'archives, tels que les coupures de presse, la courte durée de chaque image complique leur visionnement, en supplément aux effets d'agrandissements que nous avons déjà mentionnés.

De surcroît, Morris crée un jeu de répétition et de rembobinage de séquences, d'arrêts sur image intempestifs, de ralentis ou d'accélération, et ce pour les images d'archive – dont la plupart est montée ralenti – comme pour les plans d'interview d'Andrew Capoccia. C'est pour ce dernier type de séquence que, dans notre regard de spectateur, les effets de montage

---

<sup>114</sup> *David et Goliath* (1960), réalisé par Richard Pottier et Ferdinando Baldi. Italie ; *Robin des bois* (1922), réalisé par Allan Dwan, États-Unis.

suscitent le plus grand étonnement. Morris déforme une interview classique et reposée en répétant au montage plusieurs fois d'affilée une même phrase ou un même mot ; parfois à des vitesses variables, avec en outre des recadrages, rognages et rotations de l'image. Un autre procédé employé maintes fois par Morris dans cet épisode consiste à retirer le son de la voix de Capoccia, tout en prolongeant l'image de son interview. Plutôt donc que de couper vers la séquence suivante, on observe Capoccia poursuivre son allocution sans entendre ce qu'il dit. À tout cela s'ajoutent de nombreux arrêts sur fond noir, qui interrompent l'avocat parfois même au milieu d'une phrase en coupant celle-ci en deux.



Trois plans de Capoccia qui se succèdent, 00:17:03 – 00:17:12

À cela s'ajoutent les images de sources externes que nous avons décrites plus haut, dont des illustrations supplémentaires, comme celles agrandies – presque macroscopiques – de billets de dollars et de cartes de crédits. Ces images subissent pareillement des effets d'agrandissement, de rotation et de tourbillonnement. Lorsque les séquences d'archive sont montées au ralenti, la faible fréquence des photogrammes – en deçà du seuil de la persistance rétinienne – donne un effet saccadé qui rompt avec la fluidité cinématographique et rend l'expérience de visionnement peu agréable. Plutôt que de ralentir le rythme de la séquence, ces ralentis l'augmentent en transformant chaque photogramme en un « plan » dont le passage au suivant provoque une rupture non-fluide.

L'on pourrait être amené à limiter ces effets à des choix stylistiques qui inscrivent « Mr. Debt » et l'entièreté de la série *First Person* au sein de la mode des émissions télévisuelles américaines du début des années 2000, qui expérimentent par ailleurs avec l'usage de nouvelles technologies numériques. Cependant, nous proposons que la somme des effets, du fait de leur fréquence, leur superposition et leur intensité, sert à détourner l'attention du discours initial, celui de l'avocat Capoccia. Dans les yeux du spectateur, cette opération a pour conséquence de diminuer la portée de ce discours, et de moins le prendre au sérieux.

### II.3.c L'interrotron et effets d'optique

En dernier lieu, des techniques matérielles, cinématographiques et optiques contribuent à l'idée générale d'une opposition au discours de Capoccia. Commençons par les distorsions optiques qui déforment l'apparence d'Andrew Capoccia. Nous ajoutons cet élément à l'idée d'une décrédibilisation du personnage par des éléments formels (plutôt que narratifs). Par exemple, Morris fait usage de très gros plans. Plusieurs caméras ont été employées pour filmer l'interview d'Andrew Capoccia. Cela permet l'alternance et la répétition de séquences telles que nous l'avons décrit plus haut via différents points de vue, mais cela rend également possible l'usage simultané de différentes optiques sur la caméra, qui résulteront en différents rendus de ses visage et corps. Une focale large déformera davantage le visage de Capoccia, créant une sorte de caricature. Combinées avec les agrandissements au montage auxquels nous faisons référence au point précédent, ces légères distorsions visuelles – et surtout la variation visible entre ces distorsions du fait de l'alternance constante entre différents objectifs – provoquent un effet que nous considérons comme comique, et qui éloigne ainsi le spectateur de toute considération sérieuse.

Les rapports entre le spectateur et Andrew Capoccia peuvent s'analyser au travers d'un dernier point. Introduisons pour cela le concept de « l'interrotron », inventé par Errol Morris quelques années avant la réalisation de *First Person*, et amplement exploité lors de la production de cette série. L'*interrotron* représente à la fois un dispositif – une machine – et la technique d'interview qui en résulte. L'idée de Morris consiste à placer la personne interviewée – ici, Andrew Capoccia – seule dans une pièce, face à la caméra. Devant l'objectif, un miroir sans tain orienté vers le bas à un angle de 45 degrés reflète l'image d'un écran situé sous la caméra ; dans un système équivalent à un téléprompteur affichant habituellement le texte pour un présentateur de télévision. Dans une autre pièce, une seconde petite caméra vise l'intervieweur, dans notre cas Errol Morris. C'est cette image qui est transmise en direct sur l'écran devant la personne interviewée. Elle peut alors regarder Errol Morris tout en ayant les yeux droits dans l'objectif de la caméra principale. Morris, à son tour, profite d'une retransmission en direct de la caméra principale<sup>15</sup>. Pareillement, le son est diffusé entre les deux pièces. Ainsi, la personne sujette de l'interview peut discuter avec Errol Morris tout en ayant les yeux rivés au centre de la caméra. L'*interrotron* provoque simultanément une

---

<sup>15</sup> Pour une explication de « l'interrotron » par Errol Morris, cf. « Interrotron », *FLM Magazine*, hiver 2004, <https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html> (site consulté le 10 mai 2023).

distanciation physique – du fait de la séparation des corps dans deux pièces différentes – et un effet de rapprochement dans les regards, en invoquant une troisième personne : le spectateur. En effet, la personnalité interviewée ne risque plus d’hésiter entre un regard vers Morris ou un regard caméra ; ces deux possibilités se retrouvent combinées dans ce qui résulte en définitive en un regard au spectateur.

L'*interrotron* permet la réalisation de prises qui dans le contexte d’une interview n’auraient pas vu le jour de manière naturelle sans ce dispositif. À titre d’exemple, Capoccia, fortement appliqué dans son allocution, pointe plusieurs fois du doigt la caméra. Le mode de l’interview s’effectue dans un principe de dialogue. Morris intervient d’ailleurs dans quasiment chaque séquence, par de courts commentaires ou des réactions verbales. Nous comprenons donc que lorsque Capoccia pointe son doigt vers la caméra, il s’adresse premièrement à Morris. Toutefois, grâce à ce dispositif, son doigt pointe droit vers le centre de l’image, et ainsi par effet, droit vers le spectateur.

Les gestes énervés de Capoccia, déformé par les objectifs photographiques et par le montage, captés grâce au dispositif de l'*interrotron*, contribuent dans l’œil du spectateur au rendu désinvolte et insouciant de ce personnage. Encore une fois, nous sommes d’avis que ces procédés nuisent à la prise au sérieux de M. Capoccia, et de ces déclarations.



« Mr. Debt », 00:16:43

#### II.4 Conclusion sur les mécanismes de décrédibilisation

Les éléments d’analyse que nous avons abordés au fil de ce chapitre nous font conclure qu’Errol Morris combine des procédés issus de toutes les dimensions filmiques pour orienter le spectateur à se positionner contre certains personnages de ses films. Il intervient d’abord sur la matière même de la réalité filmée : les tenues vestimentaires des deux détenus de prison dans *The Thin Blue Line* en sont un exemple. Toujours dans le cadre de la mise en scène, mais cette fois au niveau de l’appareil cinématographique, Morris joue avec les objectifs, la caméra (l'*interrotron*), et ensuite avec le montage. De surcroît, du point de vue

de la dimension narrative, des associations d'idées sont provoquées par les analogies entre la réalité filmée et des scènes issues du cinéma de fiction.

Dans *The Thin Blue Line*, il peut paraître que la marginalisation du discours d'un intervenant a lieu par comparaison avec la représentation du discours d'autres intervenants, qui sont davantage respectés et à moindre mesure manipulés par Morris. Ainsi, la témoin Emily Miller, le juge Metcalfe ou le suspect David Harris subissent un traitement inégalitaire face à d'autres témoins, des détectives ou le suspect Randall Adams, dont les allocutions ne sont pas instrumentalisées par les procédés que nous avons révélés. Contrairement à Emily Miller avec *Boston Blackie* et Don Metcalfe avec l'histoire de Chicago, les autres interviewés n'ont d'ailleurs pas droit à une introduction contextuelle personnelle, qui paraît au premier regard être peu pertinente vis-à-vis du sujet du film, mais qui crée un sentiment de méfiance de la part du spectateur. La déconsidération se fait de façon multilatérale, par la manière de représenter différemment chaque témoin.

Cependant, les mécanismes de décrédibilisation ne requièrent pas nécessairement l'intervention de plusieurs acteurs. Dans *Mr. Death*, nous observons une décrédibilisation unilatérale au travers du discours et de la performance d'une seule personne. Certes, il s'agit alors de multiples représentations d'une même personne, qui s'opposent entre-elles : la représentation fictionnalisante de Fred Leuchter lors du générique de *Mr. Death* s'oppose esthétiquement et discursivement à la représentation sérieuse, d'ordre documentaire, de Leuchter lors des interviews qui suivent. De nouveau, Morris opère à l'aide de points de contraste, mais cette fois entre les multiples représentations d'une même personne.

Le point le plus éminent de notre conclusion s'illustre toutefois par notre analyse de « Mr. Debt ». Dans cette œuvre, encore, l'on observe un processus unilatéral qui porte atteinte à la considération d'une seule personne : Andrew Capoccia. En ce sens, le procédé est similaire à celui constaté dans *Mr. Death*. Toutefois, il y a lieu de remarquer que le style de discours, en langage cinématographique, adopté par Morris, se conforme au style de discours verbal propre à Capoccia. Ce dernier déclame en effet son parcours, ses idées et ses arguments à un ton fervent, charismatique, avec l'expression d'onomatopées, d'analogies à des figures mythiques, de traits d'humour et de nombreuses répétitions. Par exemple, à plusieurs reprises, pour insister sur certains mots, Capoccia les répète puis les épèle : « G - U - I - L - T ».

Il nous semble que Morris ne fait que traduire ces caractéristiques discursives en langage cinématographique, ce qui résulte en des séquences répétées, ralenties, des images

déformées ou découpées, et des analogies par illustrations issues du cinéma classique. Ainsi, si d'emblée le réalisateur entame une accentuation des traits de discours d'Andrew Capoccia par des moyens purement audiovisuels (narratifs et esthétiques), non sans une certaine ironie, cette intervention se retourne contre le discours initial, en caricaturant celui-ci.

Notons que cette décrédibilisation ne nécessite pas plusieurs dimensions du cinéma (esthétique, récit) ou typiques d'Errol Morris (interviews, images d'archive, *re-enactments*) combinées : elle s'illustre dans chacune de ces dimensions. Par exemple, l'opposition visuelle – par choix de mise en scène – entre David Harris et Randall Adams à l'ouverture de *The Thin Blue Line* se fait avant toute représentation d'image d'archive ou de séquence reconstituée. Ou encore, le contraste de mise en scène entre le générique d'ouverture et l'interview de Fred Leuchter dans *Mr. Death* se manifeste avant toute considération du discours du film.

Finalement, nos conclusions jusqu'à présent font dégager une interrogation qui nous est d'intérêt pour la suite de ce travail. Si nous proposons l'idée d'une manipulation délibérée de la part de Morris, qui plus est à tous les niveaux constitutifs d'une œuvre cinématographique, cette dernière peut-elle encore être acceptée comme une représentation fidèle et sincère du réel ? Surtout, cela amène à la question du point d'origine du discours.

En effet, d'une part, il semble désormais que le discours filmique ne tire pas pleinement son origine du réel filmé, mais également de choix de mise en scène, de narration et d'esthétique par Errol Morris. Nous faisons alors face à une prise d'influence, de la part de Morris, qui ne devrait pas contribuer à l'acceptation de ces œuvres en tant que pièces à conviction dans un tribunal ou dans toute autre optique judiciaire. Les images, bien qu'elles ne soient pas nécessairement trafiquées, altèrent la représentation fidèle du réel – notamment des témoignages – en réduisant l'information (découpage, rognage), modifiant la perception de l'information (ralentis) ou encore en supplémentant l'information (illustrations de films de fiction).

D'autre part, toutefois, nous venons d'établir avec l'exemple de « Mr. Debt » que les interventions de Morris germent dans les traits du discours original – le réel capté, donc – et n'en sont que des reflets transposés au langage cinématographique.

Cette ambiguïté nous fait introduire le concept du signifié transcendantal, inhérent de la pensée de Jacques Derrida. Si Morris ne fait qu'illustrer, et éventuellement accentuer, les discours dont la source sont les intervenants – c'est-à-dire le réel capté par la caméra –, alors le discours original prime. En effet, dans une perspective derridienne, l'origine du



discours – dans notre cas, le discours filmique créé par Morris – n’est pas son auteur. L’origine du discours est ce discours lui-même en le sens qu’il renvoie par des *traces* aux discours qui le précédent – dans notre cas, les témoignages des personnes interviewées, notamment. Nous y reviendrons.

## CHAPITRE III : ANALYSE DES *RE-ENACTMENTS*

En introduction, nous établissions trois composantes principales qui construisent les films d'Errol Morris : les séquences d'interview, les images d'archive et les scènes de reconstitution. Jusqu'à présent, nous ne nous sommes pas concentré sur ce troisième et dernier type d'image. Au sein de notre analyse, les séquences reconstituées – *re-enactments*, tel que les nomme Morris – s'établissent à cheval entre les mécanismes de persuasion que nous avons évoqués au chapitre précédent, et le phénomène d'élucidation de la vérité que, grâce à des concepts philosophiques proposés par Jacques Derrida, nous couvrirons au chapitre IV.

### III.1 *The Thin Blue Line*

#### III.1.a *Performativité ou procédés cinématographiques*

En tant que son deuxième long-métrage, *The Thin Blue Line* est chronologiquement le premier film documentaire d'Errol Morris pour lequel sont tournées des séquences de reconstitution. Par la notion de « reconstitution », nous visons un type de représentation qui consiste à reproduire *a posteriori*, sur le plateau d'un studio ou dans un décor déterminé, des événements réels et antérieurs. Il s'agit ainsi d'images audiovisuelles qui se définissent à cheval entre les notions de fiction et de documentaire, et qui présentent un intérêt particulier non seulement pour la carrière d'Errol Morris, mais aussi pour le développement principal de notre travail.

À l'aide de ses *re-enactments*, Morris affirme toujours vouloir reconstruire aussi fidèlement que possible, et avec toutes les informations à sa disposition, l'expérience d'une réalité passée<sup>116</sup>. Durant les années 1970 et 1980, avant de se consacrer pleinement au cinéma, Morris fait carrière en tant que détective privé ; un passé qu'il n'oublie jamais de mentionner

---

<sup>116</sup> Voir notamment : Morris, Errol, « Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One) », *The New York Times*, 3 avril 2008, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/> (site consulté le 30 juin 2023).

dans toute interview, conférence<sup>117</sup>, ou encore dans son propre livre *Believing is Seeing*<sup>118</sup>. En ce sens, il n'est pas surprenant qu'un film d'enquête tel que *The Thin Blue Line* se construit par une suite de nombreuses reconstitutions de la scène de crime en question. Le terme « *re-enactment* » renferme d'emblée une dimension criminalistique, renvoyant à l'acte de reconstituer un événement passé en présence d'enquêteurs, généralement sur les lieux d'une infraction et en présence du prévenu. C'est parmi ce contexte qu'Ivone Margulies classe *The Thin Blue Line* dans son concept de « films parajudiciaires<sup>119</sup> ». Par ailleurs, d'un point de vue lexical, la notion anglaise de « *re-enactment* » insiste en elle-même sur la valeur performative d'un tel acte, car elle se trouve tendue entre les paradigmes du droit et des arts du spectacle : le suffixe *-actment* renvoyant à la fois au domaine juridique – au sens de promulgation – et au domaine théâtral – au sens de la performance.

Toutefois, si par ces considérations contextuelles, les *re-enactments* d'Errol Morris semblent lier son œuvre à l'univers des enquêtes criminelles, en termes esthétiques, ces mêmes scènes de reconstitution renvoient vers le cinéma de fiction. Dans *The Thin Blue Line*, par exemple, la sombre scène du crime illustrant le meurtre du policier Robert Wood ne s'illumine que par la lumière rouge vif et clignotante des gyrophares de police, les phares blancs des véhicules ou une enseigne lumineuse d'un restaurant Burger King reflétant dans un pare-brise : tous des éléments de lumière diégétique. Lors de plans rapprochés, ensuite, l'on comprend qu'un système additionnel d'éclairage a dû être mis en place sur cette route sans lampadaires, afin de distinguer les visages des personnages. Les séquences présentent des couleurs fort saturées, se délimitant à des tons rouges et bleus marine ; ainsi qu'une luminosité contrastée. C'est de manière prépondérante par ces critères esthétiques que le film a maintes fois été qualifié de « film noir<sup>120</sup> » ou, pour davantage de nuance, de « doc noir<sup>121</sup> ».

---

<sup>117</sup> Comme si cela conférait une valeur ajoutée aux travaux ultérieurs de Morris, voire davantage de crédibilité. Cf. en particulier : PBS NewsHour, « The ugly truth about truth, according to Errol Morris », *YouTube*, 9 janvier 2018, <https://youtu.be/7-XIKHTRfn4> ; ou encore : Harvard University Graduate School of Design, « Investigating with a Camera - Errol Morris », *YouTube*, 30 novembre 2011, <https://youtu.be/JVb7IOWi6E>. (Sites consultés le 2 mars 2023.)

<sup>118</sup> Morris, Errol, *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)*, New-York : Penguin Books, 2011, pp. 34, 132, 200.

<sup>119</sup> En anglais : « parajudicial films » ; Margulies, Ivone, *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*, Oxford : University Press, 2019, pp. 6 & 205.

<sup>120</sup> Musser, Charles, « *The Thin Blue Line: A Radical Classic* », *The Criterion Collection/Université Yale*, 25 mars 2015, <https://www.criterion.com/current/posts/3500-the-thin-blue-line-a-radical-classic> (site consulté le 14 avril 2023).

<sup>121</sup> Campbell, Christopher, « The Documentary Detective Film: Genre and Focalization as Means to Solve a True Crime in Errol Morris' *The Thin Blue Line* », Université de New-York, cours de cinéma de deuxième (...)

En outre, certaines actions des scènes de *re-enactment* dans *The Thin Blue Line* sont montrées au ralenti et montées en répétition à l'aide de différents angles de vue, accentuant la dramatisation. Les plans sont stables, les points de vue sont multiples : l'esthétique visuelle ne correspond pas à l'expérience cinématographique documentaire d'une caméra qui serait, tels le cinéma direct ou le cinéma vérité, immergée dans une réalité, sans manipulation de la lumière, sans intervention sur le décor, sans effets de montage. Si nous considérons ces séquences comme des objets de fiction, les *re-enactments* d'Errol Morris se situent en termes esthétiques aux antipodes du faux documentaire, « *mockumentary*<sup>122</sup> » dans sa conception anglaise<sup>123</sup>. Ce dernier reprend (ou reproduit) les codes esthétiques traditionnels du cinéma documentaire que nous venons de mentionner : décors naturels, lumière naturelle, peu d'effets de montage, peu de plans puisque peu de caméras – en toute logique documentaire, une séquence ne peut pas être reproduite pour de multiples prises, le *mockumentary* conçoit cette idée en limitant également le nombre de prises –, caméra portée à l'épaule, mauvaise définition de l'image et du son – par l'effet du son direct – ; tout en se situant dans un registre fictionnel<sup>124</sup>.

En termes de technologie cinématographique, également, les choix d'Errol Morris sont dignes d'être mentionnés. Les images des *re-enactments* se démarquent par une haute résolution. Pourtant, conformément à la norme générale du cinéma documentaire à l'époque, *The Thin Blue Line* fût majoritairement tourné sur une pellicule Super 16 mm<sup>125</sup>. Le choix du 16 mm fut par ailleurs impératif du fait des contraintes matérielles posées par les

---

cycle, décembre 2010, <https://nonfics.com/the-thin-blue-line-as-detective-film-e126d383e2e8/> (site consulté le 14 avril 2023).

<sup>122</sup> Contraction du verbe « *to mock* », « se moquer », et du nom commun « *documentary* », « documentaire ». L'on pourrait traduire ce mot en français par le terme « documenteur ».

<sup>123</sup> Certains auteurs distinguent deux types de faux documentaire. Le premier assume son état fictif : il s'agit notamment du documentaire parodique. Il correspond davantage à la conception anglophone du « *mockumentary* ». Le second prétend appartenir au genre documentaire et subira une dénonciation externe : la notion de « faux » désigne alors pleinement une tromperie, un mensonge. Nous nous intéressons purement à la forme de ces sous-genres et bien que les éléments formels que nous retiendrons sont constitutifs de toutes les conceptions du faux documentaire, nous faisons principalement référence au premier type, le « *mockumentary* ». En effet, nous sommes d'avis que le « faux documentaire » du second type, trompeur et ne s'assumant pas comme fictif, se détermine principalement par un acte de fond et non de forme : il est tout à fait possible, par exemple, qu'un faux documentaire adopte des codes formels fictionnalisants dans le but de reproduire – à un second niveau – l'esthétique de certains films documentaires tels que *The Thin Blue Line*, ce qui annulerait notre argument.

<sup>124</sup> Bayer, Gerd, « Artifice and Artificiality in Mockumentaries », in Gary Don Rhodes, John Parris Spring (dir.), *Docufictions : Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson : McFardland & Co., 2006, pp. 171-172.

<sup>125</sup> Feld, Rob, « Documentary Noir », *Directors Guild of America Quarterly*, vol. 15, n° 1, hiver 2020, <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/2001-Winter-2020/Shot-to-Remember-The-Thin-Blue-Line.aspx> (site consulté le 14 avril 2023).

interviews de détenus en prison, exigeant des caméras légères et mobiles<sup>126</sup>. Toutefois, pour les reconstitutions en studio, Morris a opté pour une bobine plus large de 35 mm, qui nécessite davantage de moyens et qui correspond aux standards des productions cinématographiques de fiction<sup>127</sup>. C'est par ce choix que les images de *re-enactment* présentent une qualité d'image supérieure aux autres séquences du film.

Les séquences de *re-enactment* s'accompagnent en outre d'une musique dramatique composée par Philip Glass. (Il en sera de même pour le film *Standard Operating Procedure* au sous-chapitre suivant, dont la musique a été créée par Danny Elfman, un compositeur célèbre pour ses accompagnements musicaux de grands films de fiction hollywoodiens.)

En somme, notre caractérisation de ces reconstitutions prend deux chemins. Distinguons d'abord le principe d'un *acte* (pour renvoyer au terme *re-enactment*) qui s'inspire de procédés investigatoires : la reconstitution d'une scène de crime. Il s'agit du processus performatif mené par Morris, son équipe artistique et les acteurs consistant à recréer à un haut degré de fidélité le décor d'une scène, et à rejouer l'événement sur base des témoignages et autres indices. C'est une dimension théâtrale, dans le sens où elle n'invoque aucun procédé propre au cinéma.

En second lieu, nous retrouvons la série d'opérations cinématographiques – décrites ici plus haut : d'image, de cadrage, de son et de montage – qui tire ces séquences vers les modes de représentation de la fiction. Au contraire de l'*acte* performatif, cette seconde dimension nécessite un dispositif cinématographique : les procédés de prise de son et d'image, et leur montage, passent par la caméra, par la pellicule-film et par le banc de montage.

Nous sommes d'avis qu'il faut résolument isoler ces deux dimensions, en posant l'hypothèse qu'elles servent deux buts différents, que nous allons développer. Toutefois, la distinction entre les deux types de procédés peut être complexe du fait de limites parfois confuses dans la séparation de certains éléments qui les constituent chacun. En particulier, mentionnons la fonction des éléments de décor. Ces derniers sont le résultat d'un travail de mise en scène. Ils servent donc à l'*acte* performatif de la reconstitution de la scène de crime, notre première dimension. La multiplication de leurs détails et la rigueur de leur fidélité visuelle et fonctionnelle contribuent à la réussite d'une reconstitution fiable de l'événement. Ensuite, ces mêmes éléments de décor participent également au résultat esthétique des

---

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

séquences de *re-enactment* et aux effets de fiction et de « film noir » visés par cette esthétique. Reprenons l'exemple visuel que nous mentionnions plus haut : les gyrophares rouges de la patrouille de police et l'enseigne du Burger King dont on observe le reflet lumineux et coloré dans le pare-brise d'un véhicule. D'une part, ces objets du réel complètent la reconstruction d'un décor qui imite le lieu de la scène reproduite, permettant une reconstitution fidèle digne d'une enquête policière. D'autre part, ces éléments de décor créent l'esthétique lumineuse contrastée, l'image noire et rouge du montage final, et participent en ce sens à la caractérisation fictionnelle de ces séquences, et à leur effet référentiel au film noir.

Les deux dimensions se relient par des interpénétrations constantes, puisque les procédés de reconstitutions ont également un effet sur l'esthétique que nous jugeons fictionnalisante. Or le processus théâtral, l'acte de la mise en scène d'une reconstitution, précède l'adjonction de tout procédé esthétique et cinématographique, qui lui s'opère par des éléments de décor également, mais aussi par la caméra et ensuite le montage. Pour la nature investigatrice de la reconstitution d'une scène de crime, la présence de l'entièreté du dispositif cinématographique – qui opère dans un second temps – n'a pas d'importance. En ce sens, il est possible de séparer nos deux perspectives de réflexion non pas via les éléments qui les construisent – sinon le problème des éléments de décor se pose à nous – mais bien via leurs buts résolument différents : la reconstitution fidèle du réel témoigné comme élément constitutif de la *différance*, d'une part, et l'esthétique propre au cinéma de fiction en tant que mécanisme de décrédibilisation du discours, d'autre part.

### *III.1.b L'esthétique cinématographique comme moyen de décrédibilisation*

Commençons par développer notre argument sur les procédés fictionnalisants, c'est-à-dire des interventions que nous avons établies comme étant de nature cinématographique car touchant à l'image et le son, plutôt qu'à l'action (l'*acte*) que ces derniers retransmettent. Les séquences de *re-enactment* renvoient à un registre fictionnel, voire commercial et de produits culturels de masse – nous avons fait référence au film noir hollywoodien –, du fait de leurs attributs visuels et sonores ; c'est-à-dire du fait de critères pleinement cinématographiques.

Le choix d'une telle esthétique, qui éloigne *The Thin Blue Line* des autres productions documentaires de son époque, a maintes fois été étudié par divers auteurs. Lorsque des chercheurs se penchent sur la question, une scène en particulier du film est citée dans la

plupart des textes : celle du milk-shake à la vanille. Il s'agit d'un détail à première vue insignifiant : Morris met en scène par un *re-enactment* l'hypothèse selon laquelle la policière Teresa Turko, collègue de patrouille de la victime Robert Wood, serait restée assise dans le siège passager du véhicule, sirotant un milk-shake, pendant toute la durée d'un contrôle de police, jusqu'à ce que les coups de feu blessant Robert Wood retentissent. Elle aurait alors jeté le milk-shake par la fenêtre de sa voiture, avant de sortir, dégainer son arme et tirer sur le véhicule prenant la fuite.

L'unique et court événement du milk-shake jeté par la fenêtre est déraisonnablement surreprésenté dans la séquence. Pas moins de cinq différents gros plans de ce milk-shake composent le montage final ; d'abord avec le contenant en carton tenu dans les mains de l'actrice représentant Teresa Turko, puis traversant la fenêtre, en vol dans les airs, et atterrissant finalement sur le bitume, lorsque son contenu se déverse sur la route. Les divers plans sont de surcroît montés au ralenti, accentuant l'effet de dramatisation. En outre, la multiplicité des plans rompt la continuité temporelle du montage : une succession de tant de prises pour une seule action, entre lesquelles s'ajoutent quelques plans de détails supplémentaires (notamment l'appareil radio du véhicule de police ou les gyrophares rouges clignotant), fait chevaucher plusieurs fois les mêmes morceaux de l'action. À titre d'exemple, le personnage de Teresa Turko lâche deux fois prise de son gobelet en carton, dans deux plans différents. Ceci a pour résultat que l'événement du milk-shake, qui paraît d'emblée intrinsèquement accessoire, semble bien plus long dans sa représentation filmée que dans la réalité reproduite.



La séquence du milk-shake, *The Thin Blue Line*, 00:14:14 – 00:14:28

Dans son article « Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject », le critique et théoricien du cinéma Bill Nichols établit cinq variantes de l'usage du *re-enactment* dans le cinéma documentaire<sup>128</sup>. Pour en développer l'une, celle de la « stylisation », il reprend la séquence du milk-shake de *The Thin Blue Line*, qu'il décrit puis interprète de la

<sup>128</sup> Nichols, Bill, « Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject », *Critical Inquiry*, vol. 35, n° 1, automne 2008, pp. 72-89.

manière suivante : « un récipient de milk-shake malté, parfaitement éclairé, dégringole dans l'air nocturne au ralenti, comme pour surdramatiser de manière flagrante le récit d'un témoin<sup>129</sup>. » Pour Nichols, ces effets de style kitsch et pompier éloignent l'œuvre de toute forme de « dramatisation réaliste<sup>130</sup> ». Au contraire, la surdramatisation distance le spectateur de la réalité représentée ; elle « atteint une forme de séparation ». Par cela, conclût Nichols, les éléments présentés acquièrent aux yeux du spectateur une valeur iconique plutôt qu'indicielle : des objets tels que le milk-shake sont surreprésentés et servent d'icone stylisée pour un système référentiel plus complexe<sup>131</sup>.

Au niveau de l'enquête menée par Errol Morris, le milk-shake est important car il concrétise (en *re-enactment*) une preuve du faux témoignage de Teresa Turko. Celle-ci affirmait au tribunal être sortie de la voiture de patrouille. Or un document interne à la police de Dallas, jamais présenté à la cour, et découvert par Morris<sup>132</sup>, nous informe du fait qu'elle buvait un milk-shake à l'intérieur de sa voiture au moment du meurtre<sup>133</sup>.

La procédure policière américaine typique veut que le second agent se positionne debout à l'arrière droit d'un véhicule qui se fait contrôler<sup>134</sup>. C'est à cette position que se trouvait Teresa Turko selon les déclarations officielles. Toutefois, les restes du milk-shake, à terre après avoir été jeté par la fenêtre du véhicule de police, sont également mentionnés dans les documents officiels – notamment dans un croquis de police que Morris inclut dans son film directement après les nombreuses images du milk-shake en *re-enactment*. Il est donc envisageable que pour Morris, ce milk-shake illustre telle une synecdoque une situation plus large qui prouve que les déclarations de la police contiennent délibérément des mensonges et qu'ainsi, la vérité officielle dégagée par le dossier judiciaire ne correspond pas à la réalité passée.

Notre développement peut donc expliquer pourquoi Morris accorde autant d'importance à ce qui paraît d'entrée de jeu être un détail si insignifiant. Notre argumentation concorde avec le concept de stylisation élaboré par Bill Nichols : la

---

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 86. Nous traduisons.

<sup>130</sup> *Ibid*.

<sup>131</sup> *Ibid*.

<sup>132</sup> Morris, Errol, « The 5 Key Witnesses Against Randall Dale Adams », *Dallas Times Herald*, 23 octobre 1988, [https://www.errolmorris.com/film/tbl\\_5witnesses.html](https://www.errolmorris.com/film/tbl_5witnesses.html) (site consulté le 20 mai 2023).

<sup>133</sup> Gross, Alexandra, « Randall Dale Adams », *The National Registry of Exonerations*, <https://www.law.umich.edu/special/exoneration/Pages/casedetail.aspx?caseid=2984> (site consulté le 20 mai 2023).

<sup>134</sup> Cartwright, Gary, « The Longest Ride of His Life », *Texas Monthly*, mai 1987, <https://www.texasmonthly.com/true-crime/the-longest-ride-of-his-life/> (site consulté le 20 mai 2023).



représentation stylisée du milk-shake peut servir « d'icône » surdramatisée d'une plus large substance de preuve.

Pour d'autres auteurs, l'esthétique dramatisée des scènes de *re-enactment* témoigne plus simplement du refus de la part d'Errol Morris de souscrire aux codes traditionnels du cinéma documentaire, pour avancer l'idée que la manière par laquelle une vérité est représentée influe nullement sur le fond de cette vérité. La *vérité* demeure une potentielle pensée – qui peut être totalement véridique comme totalement erronée – d'une réalité passée. Morris, dans une démarche sarcastique, illustrerait cette *vérité* par les codes représentationnels antinomiques à ceux de la *vérité* : ceux de la fiction. Si nous admettons cette idée, les choix esthétiques propres à Morris peuvent servir d'autres buts que ceux avancés par Bill Nichols. Pour Rob Feld, les reconstitutions « expressionnistes » du contrôle de police et de la fusillade ne servent plus à illustrer la vérité, « mais la recherche même de la vérité<sup>135</sup>. » Dans la même perspective, Aayushman Pandey complète cette idée en précisant que « Morris reconstitue les témoignages sur le meurtre de Robert Wood non pas pour illustrer ce qui s'est réellement passé, mais plutôt pour broser un tableau de l'ampleur considérable de l'auto-illusion manifestée par les personnes associées à l'accusation de Randall Adams<sup>136</sup>. »

Pour Pandey, les *re-enactments* et leur dramatisation servent donc une utilité particulière : rendre compte, par un système d'ironie, de la tragique affaire de Randall Adams et de sa condamnation injuste. « Morris se moque de façon morbide des libertés fantastiques que ses interlocuteurs semblent prendre dans leurs témoignages<sup>137</sup>. » Il propose ensuite une justification intéressante quant à l'esthétique fictionnalisante de ces séquences : celles-ci illustrent les discours variés d'une série de témoins, qui paraissent rapidement contradictoires entre eux et dont Morris se charge en plus d'explicitier la contrevérité de certains détails. Ces éléments peuvent même semer le doute sur le fait que certains témoins étaient tout simplement présents lors du crime. Dès lors, Pandey propose l'hypothèse suivante : Morris illustrerait les *re-enactments* non pas de manière réaliste et tels que les témoins l'auraient vécu. Plutôt, pour se moquer des faux témoignages, Morris reprendrait l'esthétique de films sensationnels de série B que les intervenants ont dû prendre comme

---

<sup>135</sup> Feld, *op. cit.*

<sup>136</sup> Pandey, Aayushman, « Polar Similarities: Documenting Truth and the Human Condition in the Non-Fiction Films of Werner Herzog and Errol Morris » (manuscrit non publié), Université de Californie à Berkeley, 10 janvier 2019, p. 22. [https://www.academia.edu/38126127/Polar\\_Similarities\\_190110\\_doc](https://www.academia.edu/38126127/Polar_Similarities_190110_doc) (site consulté le 9 juillet 2023). Nous traduisons.

<sup>137</sup> *Ibid.*

source d'inspiration pour leur récit, faute d'avoir véritablement assisté à la scène du crime ou d'avoir témoigné de manière honnête<sup>138</sup>.

Tous les points que nous avons abordés rejoignent notre raisonnement quant aux scènes de *re-enactment* et à leur esthétique audiovisuelle particulière : cette dernière poursuit un objectif de décrédibilisation du discours, de manière similaire, certes plus complexe, à nos analyses du chapitre III. Toujours sur un ton d'ironie, et plus expressément de moquerie, les reconstitutions prennent la forme de scènes de série B afin de relativiser les discours incohérents et parfois mensongers qu'ils illustrent. Cela se fait notamment via des représentations surdramatisées d'accessoires dont la présence est cinématographiquement excessive alors que narrativement anodine – Pandey énumère : « le pop-corn qui éclate au cinéma, le milkshake qui tombe sur le bord de la route<sup>139</sup> » – et ce nonobstant la valeur symbolique, iconique, que peuvent renfermer certains de ces objets dans la perspective de Bill Nichols. Sur un ton plus intellectuel, Stella Bruzzi répond à l'article de Nichols que nous citons en soulignant que la surdramatisation des *re-enactments* sert « d'outil d'investigation pour exprimer le manque de fiabilité de la mémoire<sup>140</sup> », mémoire que tel qu'il le déclare lui-même, Morris « conçoit comme étant 'une chose élastique'<sup>141</sup>. »

Au chapitre précédent, nous mentionnions des exemples d'extraits de cinéma classique ou des premiers temps, repris par Morris comme accompagnements ridiculisant les discours des interviewés dans « Mr. Debt » ou encore dans *The Thin Blue Line*. De manière connexe, la multiplicité de certains objets dans les scènes de *re-enactment*, tels que le milkshake, et la répétition de certaines actions entre différents plans au montage, crée un effet de ridiculisation qui s'inspire de l'effet occasionné lors du visionnement contemporain des tableaux dans le cinéma des premiers temps et son mode de représentation primitif, pour lequel l'action était répétée fastidieusement et intégralement à chaque prise. Nous pensons au traditionnel exemple de *La Vie d'un pompier américain* (1903)<sup>142</sup>, film dans lequel l'action des pompiers arrivant sur les lieux d'un incendie est intégralement répétée lors de chaque tableau, occasionnant pour le spectateur contemporain – habitué au montage linéaire et

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 22-23. « In this manner, the film often suggests that many of its subjects are creating narratives closer to the lurid pulp movies that they may have seen than to the murder of Robert Wood, which they have most likely not witnessed at all. »

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>140</sup> Bruzzi, Stella, « Documentary », in Vanessa Agnew, Jonathan Lamb, Juliane Tomann (dir.), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2019, p. 50. Nous traduisons.

<sup>141</sup> Morris, « Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One) », cité in Bruzzi, *loc. cit.* Nous traduisons.

<sup>142</sup> *La Vie d'un pompier américain* (1903), réalisé par Edwin S. Porter, États-Unis.

continu – une certaine frustration sur la durée de l'intervention des pompiers. C'est cette impression que nous attribuons à la répétition multiple du « lancer de milk-shake » : la scène dure longtemps ce qui résulte en l'effet que Teresa Turko semble prendre énormément de temps à sortir de son véhicule et à intervenir pour la fusillade. En ce point, Morris se moque non seulement du mensonge de certains témoignages ; il se moque également de la simple action décrite par ceux-ci – nonobstant tout débat à propos de leur véracité.

Nous sommes en présence d'une ambivalence constante dans la démarche d'Errol Morris, dont le milk-shake est un exemple. D'abord, ce milk-shake constitue un élément important pour le rétablissement de la vérité – tel étant le projet phare de Morris – ; c'est la synecdoque que nous avons mentionnée. En outre et en même temps, la scène de l'envolée du gobelet de glace, pléthoriquement dramatisée, participe au processus de relativisation du statut de la preuve, persiflage du discours. Ces deux objectifs s'atteignent par les mêmes moyens : les répétition et surdramatisation d'un objet.

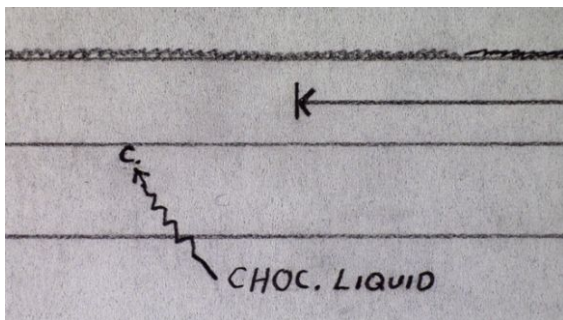
Le terme « relativiser » est communément associé à celui de « dédramatiser<sup>143</sup> ». Dans le cas que nous analysons, cependant, la relation se décrit par un processus inverse. Morris relativise le statut de la preuve non pas en dédramatisant celle-ci, mais bien en surdramatisant son contraire : les *re-enactments* n'étant pas, à tout premier niveau épistémologique, des formes communes de preuve ; au contraire des témoignages oraux (particulièrement dans le contexte judiciaire des États-Unis). C'est une sorte de démonstration par l'absurde que propose Morris. Il surdramatise quelque chose qui ne satisfait pas à la conception traditionnelle d'une preuve – objet qui a pour fonction de nous mener à la vérité – afin de faire relativiser toute autre conception habituellement admise comme nous amenant à la vérité, telle qu'un témoignage.

Notons en dernier lieu que, de manière contradictoire à l'exigence de rigueur d'une enquête criminelle ou d'une reconstitution judiciaire, certains éléments des *re-enactments* dans *The Thin Blue* semblent ne pas fidèlement représenter la réalité – ou les témoignages – quand bien même les informations correctes étaient à disposition d'Errol Morris. C'est notamment le cas de deux objets que nous avons mentionnés jusqu'à présent : le milk-shake à la vanille et l'enseigne « Burger King ».

---

<sup>143</sup> Dans le dictionnaire du site *Linternaute.com*, « dédramatiser » est proposé comme l'unique synonyme au verbe « relativiser ». Cf. « Relativiser », *Linternaute.com*, <http://linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/relativiser/> (site consulté le 18 juillet 2023).

Premièrement, le goût vanille du milk-shake, tel qu'il est décrit dans la plupart des textes qui le mentionnent, semble incohérent face à l'illustration du croquis de police, sur lequel l'emplacement du gobelet de glace est accompagné de la légende « CHOC. LIQUID ». C'est probablement via cette source d'information que Stella Bruzzi, contrairement à ses confrères académiques, décrit la boisson comme étant un « milk-shake au chocolat<sup>144</sup> ». Dans la scène de *re-enactment*, pourtant, le liquide fuyant le gobelet estampillé « Burger King » tend clairement vers des couleurs aux tons blancs – goût vanille – plutôt que bruns – goût chocolat. Malgré le manque de fidélité à la situation originale – ce qui pourrait être source de critiques face à ces images dans un contexte purement juridique –, il s'agit en tout état d'une divagation qui nous semble sans effet sur le fond des arguments de preuve et de conviction. Ces derniers maintiennent leur validité, peu importe l'esthétique visuelle qui les représente ; et ce plus particulièrement si nous retenons l'idée que la mémoire n'est qu'une « chose élastique », comme le prétend Morris<sup>145</sup>. Ce type de digression est par ailleurs sans effet, dans une perspective derridienne et *déconstructionniste*, sur l'application du concept de la *différance* à ces séquences filmiques, tel que nous opérerons dans la suite de ce travail.



Agrandissement d'un croquis de police,  
*The Thin Blue Line*, 00:14:47



Reflet de l'enseigne « Burger King »,  
00:10:48

Deuxièmement, la présence de plusieurs références au restaurant Burger King, notamment le grand panneau lumineux qui remplit par reflet – tel un embrayeur de hors-champ – le pare-brise du véhicule de police, peut susciter l'étonnement dans les yeux du spectateur : la scène de *re-enactment* qui l'inclut est en effet accompagnée du témoignage verbal de Dale Holt, inspecteur de la police des polices, qui déclare que l'événement s'est produit aux abords d'un restaurant de la chaîne Whataburger. Il n'est jamais fait mention d'un Burger King.

<sup>144</sup> Bruzzi, *loc. cit.*

<sup>145</sup> Morris, « Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One) ».

Pourtant, il ne s'agit nullement d'une erreur ou d'une facilité de production lors du tournage : Errol Morris admet s'être retrouvé confronté, à la suite des interviews, au constat que Dale Holt ait prononcé le nom d'un autre fast-food, causant problème pour le tournage des scènes de *re-enactment* qui était en préparation<sup>146</sup>. En réalité, l'établissement à côté duquel s'est produit le meurtre était un Burger King. Pour Morris, la confusion Whataburger / Burger King mène à une question fondamentale : « faut-il privilégier la cohérence narrative, ou la vérité ?<sup>147</sup> » Dans son film, il fait le choix de la vérité – de la représentation la plus fidèle possible à la réalité – en utilisant des accessoires visuels de la marque Burger King. Surtout, il utilise l'incohérence narrative que ce choix provoque, pour précisément se retourner contre le discours de Dale Holt, dans un nouveau processus d'ironie : au même moment, l'inspecteur est en train de révéler l'incohérence des propos et la mémoire défaillante de Teresa Turko, la policière au milk-shake. Holt récapitule alors brièvement la situation de l'événement, en reprenant les renseignements certains et incontestés. Parmi ceux-ci, il localise la scène : « Ils se sont arrêtés à un fast-food. C'était un Whataburger<sup>148</sup>. » Or lui-même commet alors précisément le type d'erreur de mémoire qu'il est en train d'évoquer. Morris explicite cet égarement en parsemant la scène de *re-enactment* de divers accessoires de la chaîne « Burger King ».

Mis à part ses effets esthétiques, le reflet d'une grande enseigne lumineuse de restauration rapide sur un pare-brise ne constitue pas du tout un détail crucial, ni même pertinent, pour l'élaboration narrative de *The Thin Blue Line*. Nous en concluons que Morris inclut délibérément et manifestement cet objet afin de provoquer un effet d'étonnement, dès lors de suspicion, et ainsi de décrédibilisation du témoignage simultanément présenté – en l'occurrence celui de Dale Holt.

### III.1.c La reconstitution comme élément constitutif de la 'différance'

Terminons notre analyse des *re-enactments* de *The Thin Blue Line* en nous concentrant non plus sur leur dimension cinématographique, mais théâtrale : l'acte performatif d'une reconstitution, qui rapproche ces séquences – et tout le travail de leur production – aux enquêtes criminelles fonctionnant similairement sous la modalité de

---

<sup>146</sup> Morris, Errol, « Cartesian Blogging, Part Two », *The New York Times*, 9 juin 2008, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/06/09/cartesian-blogging-part-two/> (site consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2023).

<sup>147</sup> *Ibid.* Nous traduisons.

<sup>148</sup> *The Thin Blue Line*, 00:15:32:30.

« reconstitutions » du crime. Cette perspective nous ramène tout d'abord à la pertinence de l'usage de scènes de reconstitution. La motivation est relativement évidente dans le cadre de l'affaire Adams : le dossier baigne dans une situation d'absence de preuve. Mis à part quelques indices, l'enquête ne se construit que par des témoignages : soit d'experts, soit de témoins.

Outre les effets de décrédibilisation des interviews que nous avons développés au point précédent, les séquences de reconstitution servent plus simplement à illustrer une réalité qui n'a pas été captée. Tel que le propose Bill Nichols, il peut y avoir *re-enactment* au cinéma lorsque nous n'avons pas à notre disposition d'*enactment*, c'est-à-dire d'image de la situation réelle et initiale<sup>149</sup>. Admettons que dans le cadre d'une procédure criminelle, la justification d'une telle reconstitution est similaire : rendre lieu des différents éléments de témoignage, afin de rendre compte de leur potentielle véracité. Kristen Fuhs entame cette comparaison entre *re-enactment* au cinéma et *re-enactment* en procédure judiciaire et va même plus loin ; selon elle, non seulement la reconstitution d'un crime par des services de police ressemble à l'acte d'une reconstitution pour le cinéma, mais tout procès au tribunal prend d'emblée cette même structure :

La présentation d'une affaire devant un tribunal prend la forme d'une performance d'éléments pertinents et matériels, reconstruits afin de permettre réflexion et discernement, et de rendre les jurés témoins de ce "point zéro" [le crime]. Comme les reconstitutions d'un documentaire, les faits sont présentés et reconstruits au procès afin de produire une image singulière et convaincante de la réalité<sup>150</sup>.

Retenons les notions d'image « singulière » et « convaincante » dans la citation ci-dessus, qui permettent d'embrayer sur la spécificité de la démarche d'Errol Morris dans *The Thin Blue Line* non seulement en termes de construction discursive au cinéma – un plaidoyer –, mais également en termes d'argumentation juridique – une plaidoirie. Il y a en effet une particularité à *The Thin Blue Line* que nous n'avons pas encore mentionnée jusqu'à présent, fondamentale dans sa construction narrative et ainsi argumentative. Le film est composé non seulement d'une juxtaposition d'interviews, de différents acteurs plus ou moins directement impliqués dans l'événement du crime : les reconstitutions également sont multiples et, en somme, illustrent chacune le témoignage par interview qui l'accompagne. Plutôt qu'une unique reconstitution qui met en scène, d'une traite, le contrôle

---

<sup>149</sup> Nichols, Bill, « Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject », *Critical Inquiry*, vol. 35, n° 1, automne 2008, pp. 73, 79.

<sup>150</sup> Fuhs, Kristen, « Re-imagining the Nonfiction Criminal Narrative: Documentary Reenactment as Political Agency », *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 38, n° 1, mars 2012, p. 53. Nous traduisons.

de police, la fusillade, et la fuite du véhicule, Morris fait reconstituer plusieurs fois le même événement, selon les dires de chacune des interviews, chaque témoin apportant ses nuances et ses détails à l'histoire. Il y a autant de *re-enactments* que de témoignages filmés. C'est bien la multiplicité de ces *re-enactments* qui est au cœur de ce sous-chapitre.

D'ailleurs, dans le processus d'élaboration du discours de *The Thin Blue Line*, et de l'enquête plus englobante menée par Errol Morris, deux *vérités* prépondérantes – potentiels discours revendiquant une représentation fidèle de la réalité passée – se font concurrence. D'abord, la *vérité officielle*, antérieure au film. « Officielle » dans le sens où elle est certifiée par un jugement, elle domine par des considérations juridiques : le principe de la primauté du droit. Au sein de celle-ci, Randall Adams est considéré comme coupable du meurtre de l'agent Robert Wood. En outre, il y a la *vérité* nouvelle, proposée par Errol Morris ; celle qui domine depuis la sortie du film et qui a même ensuite fait modifier la *vérité* « officielle » en innocentant Randall Adams. Dans cette seconde acceptation de la vérité, David Harris était seul dans sa voiture et tua l'agent Robert Wood lorsque ce dernier s'approcha pour contrôler le véhicule.

Dans l'optique d'une construction plus simple, linéaire, de son film, avec l'élaboration d'une seule et complète reconstitution du crime, laquelle de ces deux vérités Errol Morris aurait-il dû mettre en scène ? Rejouer le scénario de la vérité dite « officielle » illustrerait certes à l'écran toute une série d'incohérences que cette version des faits comporte ; mais le processus d'écriture du script et la performance de celui-ci seraient justement semés d'embûches du fait de toutes ces incohérences. En effet, si cette *vérité officielle* décrète sommairement la culpabilité de Randall Adams et l'innocence de David Harris, son récit se construit par divers indices et témoignages contradictoires et n'offre pas de détails quant à ces confusions ; détails qui sont toutefois nécessaires pour une reconstitution précise et fidèle.

De l'autre côté, Morris ne fait que proposer une vérité alternative qui, avant de devenir dominante, se contente de s'ajouter à la somme des discours, dont certains s'accordent davantage avec la *vérité officielle*, d'autres davantage avec l'opinion de Morris. Mettre en scène, d'une traite, le *re-enactment* de l'assassinat tel que le conçoit Morris ne résulterait qu'en l'établissement d'un récit alternatif qui, à lui seul, ne pourrait admettre aucune supériorité face aux autres versions de l'histoire, y compris face à la version officielle retenue par les tribunaux. De surcroît, cela n'expliciterait pas les incohérences des discours précédents, qui sont pourtant la clé de l'injuste condamnation à mort de Randall Adams.

Ajoutons un dernier argument : il serait vain pour Errol Morris d'uniquement mettre en scène sa propre conception de la vérité, parce que cette conception est intrinsèquement construite par la somme de tous les autres discours qui la précèdent, et plus particulièrement par les différences entre ceux-ci.

Ainsi, Morris récrée de manière contrôlée les différentes versions contradictoires d'une même réalité, et les met en parallèle. L'événement du crime est notamment illustré avec différents modèles de voiture – une Chevrolet Vega puis une Mercury Comet – ; avec différentes plaques d'immatriculation ; ou encore avec un conducteur à l'apparence variable – d'aucuns témoignent spécifiquement d'un individu aux cheveux touffus, d'autres indiquent qu'il portait un manteau à haut col en fourrure.



Différentes plaques d'immatriculation dans les *re-enactments* de *The Thin Blue Line*, 00:15:54– 00:16:01

Si nous distinguons plus haut cet *acte* de reconstitution, dimension théâtrale et performative avant toute intervention de nature cinématographique, précisons tout de même que le procédé d'argumentation d'Errol Morris via la comparaison de *re-enactments* parallèles nécessite résolument le cinéma. En effet, en l'absence de montage, cet *acte* consisterait en une série de reconstitutions ininterrompues (spatialement comme temporellement) de chaque variante de l'histoire. En guise d'exemple, reprenons le discours de Dale Holt, qui s'interroge si Teresa Turko se trouvait à l'intérieur ou à l'extérieur du véhicule de patrouille lors du contrôle de police. Morris illustre le commentaire de Dale Holt – qui n'admet jamais explicitement que Turko soit restée dans la voiture – par la fameuse scène où la policière sirote son milk-shake. Prenons maintenant une tout autre séquence de *The Thin Blue Line* ; par exemple celle où Emily Miller témoigne que depuis le siège passager du véhicule conduit par son mari, elle a discerné dans le véhicule subissant un contrôle de police un conducteur aux cheveux touffus – ce qui correspond à la coiffure de Randall Adams à l'époque. Morris reconstitue adéquatement la scène, en montrant la silhouette d'un conducteur aux cheveux touffus.





Reconstitution du conducteur du véhicule et coupable du meurtre selon la description d'Emily Miller, 01:41:42

Dans une logique théâtrale, l'entière de la scène – spatialement, temporellement et visuellement – nécessiterait d'être exposée. Sur une scène de théâtre, dans un studio ou sur le lieu de la reconstitution, il serait compliqué de n'afficher aux yeux des témoins-spectateurs uniquement les contours de cheveux, et d'omettre toute information sur le visage du personnage. Or permettre de distinguer son visage, ce serait trahir le témoignage d'Emily Miller en augmentant la scène de détails que celle-ci n'a pas précisés. Par ailleurs, lors de cette reconstitution qui s'accorde au témoignage de Mme Miller, faudrait-il placer le personnage de Teresa Turko à l'arrière droit du véhicule contrôlé, ou assise dans son propre véhicule, sirotant son milk-shake ?

Chaque témoignage est porteur d'incertitudes dans le discours des autres témoignages : personne d'autre que Dale Holt n'évoque la potentialité que Turko soit restée assise sur son siège passager. Mais personne d'autre n'évoque le contraire non plus. Miller ne précise pas la position de la policière ; elle n'aborde pas du tout ce sujet. Au théâtre, un choix aurait dû être fait pour résoudre cette ambiguïté. Au cinéma, le cadrage et le montage permettent d'omettre certains détails, spatialement, grâce au hors-champ ; temporellement, en coupant lors du montage. Pour illustrer le témoignage de Miller, Morris ignore par cadrage l'espace scénaristique du véhicule de police pendant le contrôle, tout comme il ignore au montage la séquence temporelle pendant laquelle – avant ou après les coups de feu – l'inspectrice Turko quitte son véhicule. Des effets photographiques permettent de surcroît d'occulter visuellement certaines zones de l'image, telles que le visage du conducteur arrêté. Voici trois manières par lesquelles le cinéma vient résoudre les difficultés de la continuité performative d'un *acte* au théâtre.

Il s'agit par ailleurs d'un additionnel exemple d'interpénétrations entre les dimensions performative et cinématographique que nous distinguons en début de chapitre : la dimension « théâtrale » des *re-enactments* nécessite les procédés du cinéma pour ne pas invalider les fragments de vérité qu'elle avance. Car chaque témoignage – avec les reconstitutions qui l'accompagnent – est autarcique, mais l'information communiquée par

tous les autres témoignages influe sur notre perception de chacun des discours et, de ce fait, sur notre interprétation de la vérité.

Pour reprendre la citation de Kristen Fuhs et y répondre, dans *The Thin Blue Line*, Morris ne crée pas – explicitement – une image « singulière » de la réalité passée, pourtant l'image qu'il crée est « convaincante<sup>151</sup> ». Les reconstitutions d'un film documentaire s'accordent dans leur déroulement avec les reconstitutions policières ainsi qu'avec le déroulement d'un procès au tribunal – c'est ce qu'avance Fuhs – seulement si ces reconstitutions respectent la singularité du discours, dans quel cas il est possible de théâtralement mettre en scène un point de vue unique et complet en tous points (espace, temps, détails du décor et de l'action). En ce sens, la démarche d'Errol Morris, au contraire, ne correspond pas à celle d'une plaidoirie au tribunal, ni à celle d'une reconstitution typique par un service de police. Au chapitre IV, nous invoquerons des éléments supplémentaires afin d'expliquer comment, malgré les points que nous venons de dresser, Errol Morris parvient à convaincre via ses reconstitutions multiples et parallèles et ce non pas sommairement via la somme des discours mais bien via la différence entre ceux-ci ou, pour introduire notre suite et reprendre la terminologie de Jacques Derrida, via leur *différance*.

Terminons par préciser que bien que *The Thin Blue Line* comporte bon nombre de versions de la fusillade, Morris ne recrée pas de manière explicite la variante lors de laquelle David Harris tire sur l'officier, interprétation qu'il soutient pourtant être vraie. Si nous avons éloignés les processus de « décrédibilisation » – y compris ceux inhérents aux scènes de *re-enactment* – de la dimension performative d'une reconstitution, il n'en est pas moins que d'emblée lors de ce procédé initial d'*acte* illustrant les témoignages, Morris oriente.

### III.2 *Standard Operating Procedure*

Dans le cadre de l'analyse des *re-enactments*, *Standard Operating Procedure* occupe une position intéressante du fait de la présence de nombreuses images tournées en studio, quand bien même le film se base sur une affaire construite par des milliers de photographies préexistantes. Ces photographies, éléments de preuve qui ont permis le dévoilement du scandale d'Abou Ghraib, sont également incluses par Morris dans le film. Contextuellement, nous nous situons dès lors aux antipodes de *The Thin Blue Line*, un autre film pour lequel Morris a tourné un nombre important de reconstitutions, mais dont l'affaire se caractérise

---

<sup>151</sup> Citation en page 59.

par l'absence de documents de preuve, d'indices matériels tels que le serait une image photographique. Nous tenterons dans ce sous-chapitre d'établir pourquoi Morris a usé de scènes reconstituées pour *Standard Operating Procedure* malgré l'existence de plus d'un millier d'images originelles, car bien que le choix du *re-enactment* soit typique à l'auteur, il n'est toutefois pas systématique<sup>152</sup>.

Dans *Standard Operating Procedure*, les *re-enactments* illustrent visuellement les témoignages des différents soldats, en accompagnant leur discours, qui se maintient au son, par des images animées. À ce niveau, il n'y a pas de différence fondamentale avec *The Thin Blue Line*. Sur base des images réelles – c'est-à-dire le dossier de photographies qui a fuité –, des parties entières de la prison d'Abou Ghraib ont été reconstruites en studio pour ensuite permettre le tournage des reconstitutions à l'aide d'une trentaine d'acteurs<sup>153</sup>. La source des images diffère : pour *The Thin Blue Line*, Morris s'est principalement basé sur les informations issues de témoignages, y compris les dépositions officielles à la police et les prises de parole au tribunal. Morris ne se limite donc pas aux discours de ses propres interviews<sup>154</sup>. Par ailleurs, mis à part l'inclusion de quelques « *props* », accessoires de tournage, tels que le panneau d'affichage « Burger King », le décor reste relativement simple : une route de campagne. Au contraire, pour construire les décors de *Standard Operating Procedure*, Morris se sert des milliers de photographies prises à Abou Ghraib, qui offrent pléthore de détails visuels que les seuls témoignages ne dégagent pas. Le travail en studio peut dès lors être sophistiqué et il n'est plus du tout question de délibérément faire abstraction de certains éléments inconnus. Le dispositif de tournage de *Standard Operating Procedure* est ainsi relativement important, pour illustrer des espaces que le spectateur pouvait pourtant d'emblée visualiser sur les photographies prises par les soldats.

En effet, ces dernières sont au cœur du film, abondamment présentes lorsque les scènes de *re-enactment* ne le sont pas. De surcroît, Morris a arrangé les images des trois différents appareils photographiques dans une base de données visuelle, les présentant sur

---

<sup>152</sup> À titre d'exemple, la série *First Person*, dont l'épisode « Mr. Debt » est inclus dans notre corpus, est dépourvue de séquences de *re-enactment*.

<sup>153</sup> Nous nous basons sur les acteurs crédités au générique de fin, au nombre de 33.

<sup>154</sup> C'est notamment le cas pour la scène du milk-shake qui s'envole, évoquée en section III.1 : Teresa Turko, la policière à qui appartenait le milk-shake, n'a pas témoigné pour Errol Morris et aucun témoin n'évoque ce détail dans le montage du film. Toutefois, l'on retrouve une trace de l'existence de la boisson glacée dans la première déposition de Turko à la police le lendemain de l'événement, tout comme dans le croquis de la scène de crime réalisé par les enquêteurs et que Morris inclût également dans son montage. Cf. Cartwright, Gary, « The Longest Ride of His Life », *Texas Monthly*, mai 1987, <https://www.texasmonthly.com/true-crime/the-longest-ride-of-his-life/> (site consulté le 20 mai 2023).

une frise chronologique dynamique avec toute une série de métadonnées qui furent stockées dans les fichiers numériques de chaque photographie : en particulier, chaque date et heure de prise de vue et l'appareil ayant créé l'image, donnant un indice crucial sur son auteur. En somme, alors que les deux coexistent dans le film, la présentation des photographies d'Abou Ghraib nous semble être un système plus fidèle à la réalité captée, plus authentique et, par la présence des métadonnées, plus précis que les scènes de reconstitution orchestrées dans un studio américain cinq ans plus tard.

Nous avons précédemment cité Bill Nichols qui synthétise que le *re-enactment* se justifie lorsque l'on ne dispose pas d'*enactment*, d'image de la situation réelle et initiale<sup>155</sup>. Or les images réelles sont au cœur du film, puisqu'elles en sont le point de départ. De surcroît, Stella Bruzzi nous précise que les scènes de reconstitution de *Standard Operating Procedure* ont été vivement critiquées, car comportant notamment des violentes scènes de torture, frénétiquement dramatisées<sup>156</sup>.

Diverses hypothèses peuvent être émises quant à l'utilisation du *re-enactment* dans ce cas précis. W. J. T. Mitchell avance que l'effet de ce type de séquences consiste à « augmenter le caractère *surréaliste* des événements, d'immerger le spectateur dans l'atmosphère cauchemardesque et de film d'horreur de la prison<sup>157</sup>. » Certaines séquences fictivisantes dans *Standard Operating Procedure* affichent des événements qui n'ont jamais eu lieu<sup>158</sup>. C'est notamment le cas de l'image d'un hélicoptère qui explose dramatiquement dans les airs en guise d'illustration d'un rêve qu'une des militaires, Sabrina Harman, a vécu, et qu'elle a rédigé dans une lettre destinée à sa femme ; lettre que Morris fait réciter dans *Standard Operating Procedure*. Il y a là par diverses couches un procédé de distanciation : la lettre manuscrite, le fait qu'elle soit relue oralement pour le film, et le *re-enactment* (ou plutôt l'*enactment* d'un événement fictif) sont tous des éléments qui, chacun à leur tour, éloignent le spectateur de la source d'information, qui elle-même est d'emblée fictive, un rêve. Nous pourrions proposer que cette scène sert un but de sensationnalisme, et d'immersion dramatique dans la vie au sein de cette prison, en passant par une dimension particulière, onirique. Elle n'en devient pas moins illustrative ou pertinente, puisque le

---

<sup>155</sup> Nichols, *loc. cit.*

<sup>156</sup> Bruzzi, *loc. cit.*

<sup>157</sup> Mitchell, William J. T., *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago : University of Chicago Press, 2011, p. 133. L'auteur souligne. Nous traduisons.

<sup>158</sup> C'est probablement pour cette raison que dans le contexte de *Standard Operating Procedure*, Morris ne nomme pas ces séquences « *re-enactments* », mais « *impressions* ». Cf. Arthur, Paul, « The Horror. Errol Morris », *Artforum*, vol. 46, n° 8, avril 2008, p. 111.

cauchemar vécu n'est pas vide d'expression concernant l'appréhension de la situation ; et le tout peut s'accorder avec l'affirmation de Mitchell : proposer une immersion dans l'ambiance cauchemardesque d'Abou Ghraib – dans ce cas précis, littéralement à l'aide d'un cauchemar. De surcroît, l'effet d'immersion du spectateur proposé par Mitchell fait inclure la démarche du *re-enactment* dans un schéma narratif classique d'Errol Morris décrit par Teddy Blanks, selon lequel le réalisateur serait « déterminé à nous faire éprouver de l'empathie pour des personnes qui nous dégoûtent<sup>159</sup>. »

Toutefois, nous sommes d'avis que l'argument de Mitchell manque de nuance ou, du moins, mérite d'être complété. Pour ce faire, revenons aux photographies, au cœur du scandale. Dans une nouvelle lettre présentée plus loin dans le film, rédigée vingt jours après celle dans laquelle elle raconte son cauchemar, Sabrina Harman écrit qu'elle compte photographier les horreurs dont elle témoigne, « pour prouver que les États-Unis ne sont pas ce que l'on pense<sup>160</sup>. » L'acte photographique, dans une conception telle, s'assimile davantage à la prétention d'un geste héroïque de captation de preuves. Or, au fil du déroulement narratif de *Standard Operating Procedure*, le spectateur est proposé à se rendre compte que les prises de photographies font partie d'une démarche beaucoup moins honorable. Il s'avère que bon nombre de clichés pris à Abou Ghraib dépeignent des événements humiliants et dégradants qui ont de toute pièce été mis en scène pour le compte de la photographie : une pyramide humaine de détenus, un simulacre d'électrisation d'un prisonnier cagoulé mais dont les fils électriques n'étaient en réalité connectés à rien, ou encore des sous-vêtements féminins placés sur la tête de certains détenus le temps d'immortaliser le moment. L'horreur n'est plus seulement ce que le photographe tente de capter ; l'acte photographique en fait partie intégrante et en devient un point névralgique.

Dans une situation déjà dépeinte par les photographies originelles, les *re-enactments* imposent une distance face à ces photographies, ce qui permet de ne plus seulement prendre en compte ce qu'elles représentent – les *re-enactments* s'en chargent tout aussi bien – mais également de remettre en question la nature même de ces photos. C'est ainsi que précise Delphine Letort :

Les séquences fictionnelles fournissent un contrepoint au commentaire de Sabrina Harman selon lequel 'ce n'étaient que des mots', alors qu'elle explique que le

---

<sup>159</sup> Blanks, Teddy, « Errol Morris's Problem With Photography », *Design Observer*, 25 avril 2008, <https://designobserver.com/feature/journal-of-academic-essays/6837> (site consulté le 10 juillet 2023).

<sup>160</sup> Extrait de la lettre en question, *Standard Operating Procedure*, 00:11:26 – 00:12:23. Nous traduisons.

prisonnier debout sur la boîte ne risquait pas d'être électrocuté, car les fils n'étaient pas branchés – bien qu'on lui ait fait croire le contraire<sup>161</sup>.

Selon Jonathan Kahana, *Standard Operating Procedure* se construit intégralement par des jeux d'ironie<sup>162</sup>. Dès l'ouverture du film, Kahana exemplifie, le spectateur est confronté à une construction ironique : « I wouldn't recommend a vacation to Iraq any time soon<sup>163</sup> » s'exclame Tim Dugan, un civil expert en interrogatoire envoyé à Abou Ghraib, alors que Morris montre à l'image une succession de photographies de couchers de soleil, aux dimensions de carte postale<sup>164</sup>. La citation de Dugan est d'emblée pleine de sarcasme, Morris l'illustre de surcroît avec des images qui ressemblent à des photographies de vacances. Pourtant, elles proviennent de l'exact contraire : il s'agit de photographies issues du dossier d'Abou Ghraib, prises par les soldats depuis la prison irakienne. En somme, cette ironie est semblable au procédé établi au chapitre II concernant « Mr. Debt », épisode télévisuel pour lequel Morris se retournait contre le discours de l'avocat Andrew Capoccia en exagérant l'image et le montage de manière analogue à la façon dont Capoccia exagère son élocution. Ici à nouveau, Morris se retourne contre le discours par l'image : il ébranle la remarque de Tim Dugan en accompagnant celle-ci d'illustrations n'allant visuellement pas dans le même sens, alors qu'elles concernent la même situation.



« I wouldn't recommend a vacation to Iraq any time soon »,  
*Standard Operating Procedure*, 00:00:51

Or dans la suite du film, Morris ne souhaite pas uniquement remettre en question les discours des intervenants, mais également les images qui les illustrent. L'ironie, de ce point

<sup>161</sup> Letort, Delphine, « Looking back into Abu Ghraib: *Standard Operating Procedure* (Erroll [sic] Morris, 2008) », *Media, War & Conflict*, vol. 6, n° 3, novembre 2013, p. 229. Nous traduisons.

<sup>162</sup> Bien qu'il remette en question la pertinence du terme « ironie » ; cf. Kahana, Jonathan, « Errol Morris and the Ends of Irony », in Christie Milliken, Steve F. Anderson (dir.), *Reclaiming Popular Documentary*, Bloomington : Indiana University Press, 2021, pp. 181-199.

<sup>163</sup> Ou en français : « Je ne recommanderais pas des vacances en Irak de sitôt. » *Standard Operating Procedure*, 00:00:51.

<sup>164</sup> Kahana, *op. cit.*, p. 181.

de vue, est également présente dans l'usage que Morris fait des *re-enactments*. Premièrement, le réalisateur entame une forme de désacralisation des images photographiques prises à Abou Ghraib, en les plaçant en parallèle à d'autres images, cette fois captées en studio, représentant les mêmes événements. Erin Ray précise : « Les reconstitutions de *Standard Operating Procedure* attirent [...] l'attention sur elles-mêmes en paraissant oniriques dans leur construction<sup>165</sup>. » Cet attrait d'attention, pour lequel nous pouvons reprendre l'exemple du crash d'hélicoptère au ralenti mentionné plus haut, détourne le spectateur de sa concentration sur les photographies originelles : Morris relativise leur hégémonie en proposant d'autres images.

Ensuite, citons Aayushman Pandey, pour qui « les mises en scène de Morris servent souvent de moyen pour s'opposer au sujet documentaire et démontrer les erreurs cognitives de celui-ci, plutôt que de synthétiquement transmettre son histoire en recréant une vérité de portraitiste<sup>166</sup>. » Se limiter à la diffusion des photographies prises à Abou Ghraib, ce serait au sens de Pandey créer une synthèse de vérités qui s'enchaînent, sans remettre en question le rôle du document photographique, ni de son auteur, le « portraitiste » originel. Or il s'agit bien de l'acte photographique en lui-même qui est désormais l'objet de critique, car les photographies n'ont pas uniquement été prises pour documenter des situations humainement abjectes ; on a délibérément mis en place ces situations abjectes pour le compte des photographies.

Ainsi, les *re-enactments* « offrent aux spectateurs une approche alternative pour comprendre l'information », comme le propose Bill Nichols<sup>167</sup>. Voici pourquoi Errol Morris reconstruit en studio certaines scènes, et mélange les images qu'il crée aux images originales, bien que toutes deux soient représentationnellement identiques. « En supprimant la séparation entre la vérité et la fiction, Morris tente de révéler une perception plus complexe de ce moment historique<sup>168</sup>. »

---

<sup>165</sup> Ray, Erin, « *Standard Operating Procedure : Using Reenactments to Find Truth* », *Caméra Stylo*, vol. 17, avril 2017, p. 75. Nous traduisons.

<sup>166</sup> Pandey, Aayushman, « Polar Similarities: Documenting Truth and the Human Condition in the Non-Fiction Films of Werner Herzog and Errol Morris » (manuscrit non publié), Université de Californie à Berkeley, 10 janvier 2019, p. 21, [https://www.academia.edu/38126127/Polar\\_Similarities\\_190110\\_doc](https://www.academia.edu/38126127/Polar_Similarities_190110_doc) (site consulté le 9 juillet 2023). Nous traduisons.

<sup>167</sup> Nichols, *op. cit.*, p. 78. Nous traduisons.

<sup>168</sup> Ray, *op. cit.*, p. 76.

Pour Ivone Margulies, le *re-enactment* au cinéma sert à « combiner répétition et vérification morale<sup>169</sup> » dans un processus ambivalent et parallèle entre la résurrection d'un traumatisme et une forme de rédemption<sup>170</sup>. Dans le cas particulier où la scène reconstituée reprend des séquences du réel dont nous parviennent également des images authentiques (c'est-à-dire : un *re-enactment* dont on possède également l'*enactment*, pour reprendre la distinction de Bill Nichols), l'on comprend que l'ambivalence que Margulies propose permet d'emblée l'inclusion de combinaisons d'ironie. C'est ainsi que procède Morris. Il y a d'abord « répétition », en reconstruisant et dédoublant l'image préexistante par des images reconstituées. Il y a ensuite « vérification morale » des images et de leurs auteurs, permise par les nouvelles images et la relativisation que ces dernières offrent au spectateur. La particularité propre à *Standard Operating Procedure* réside dans l'idée que cette vérification morale se pose non seulement vis-à-vis de l'événement, mais également vis-à-vis des images originelles qui le représentent.

---

<sup>169</sup> Margulies, Ivone, « Exemplary Bodies: Reenactment in *Love in the City*, *Sons*, and *Close Up* », in *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Durham : Duke University Press, 2003, p. 217. Nous traduisons.

<sup>170</sup> *Ibid.*, pp. 217-218.





## CHAPITRE IV : LA DIFFÉRENCE

La représentation s'enlace à ce qu'elle représente, au point que l'on parle comme on écrit, on pense comme si le représenté n'était que l'ombre ou le reflet du représentant. Promiscuité dangereuse, néfaste complicité entre le reflet et le reflété qui se laisse narcissiquement séduire. Dans ce jeu de la représentation, le point d'origine devient insaisissable. Il y a des choses, des eaux et des images, un renvoi infini des unes aux autres mais plus de source. Il n'y a plus d'origine simple. Car ce qui est reflété se dédouble *en soi-même* et non seulement comme addition à soi de son image. Le reflet, l'image, le double dédouble ce qu'il redouble. L'origine de la spéculation devient une différence.

— Jacques Derrida, *De la grammatologie*<sup>171</sup>

### IV.1 Notions de la philosophie de Jacques Derrida

Jacques Derrida est un philosophe du XX<sup>e</sup> siècle, dont la pensée, tournant autour du principe de « déconstruction », s'inspire – outre une série de propos issus de la psychanalyse de Freud – à la fois de la phénoménologie, principalement heideggerienne et husserlienne, et du structuralisme. Ces deux courants seront remis en question par les écrits de Derrida sans toutefois être résolument invalidés : en ce sens, divers auteurs conviennent à dire que la pensée de Derrida reste essentiellement phénoménologique<sup>172</sup>, d'une part, et se situe à cheval entre le structuralisme et le poststructuralisme, d'autre part<sup>173</sup>. Cette ambivalence à elle seule est caractéristique de la pensée de Derrida car elle illustre la démarche intellectuelle du philosophe : reprendre les textes d'auteurs – issus de diverses disciplines : structuralistes, phénoménologues, sémiologues, anthropologues, *etc.* – en critiquant certains de leurs propos tout en s'inspirant de ceux-ci pour construire le sien<sup>174</sup>.

Derrida s'intéresse particulièrement au langage et aux discours ; et la déconstruction est selon lui une opération d'analyse textuelle. En effet, Jonathan Culler nous précise que la déconstruction n'est « ni une école de pensée, ni une méthode, ni une philosophie, ni une

---

<sup>171</sup> Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, pp. 54-55. L'auteur souligne.

<sup>172</sup> Cf. Depraz, Natalie, « De l'empirisme transcendantal : entre Husserl et Derrida », *Alter*, n° 8, 2000, p. 53 ; Dastur, Françoise, *Déconstruction et phénoménologie. Derrida en débat avec Husserl et Heidegger*, Paris : Hermann, 2016, pp. 15-17.

<sup>173</sup> Plante, Maxime, « La question de l'écriture dans l'œuvre de Jacques Derrida », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, mars 2017, p. 11.

<sup>174</sup> Fry, Paul H., « Deconstruction I » in *Introduction to Theory of Literature*, cours donné à l'Université Yale, New Haven, printemps 2009, <https://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-10> (site consulté le 30 mars 2023).

pratique<sup>175</sup>. » Plutôt, c'est quelque chose « qui arrive<sup>176</sup> », tel un paradigme sans théorie, ou une application sans concept. Comme le résume Marie-Odile Lanctôt-David, « la déconstruction [...] fait apparaître l'opposition dans un texte ou un système philosophique qui protège leur autonomie et leur identité<sup>177</sup>. » Il s'agit ainsi de lire des propositions philosophiques en les opposant à la tradition philosophique et en infirmant le principe d'oppositions binaires telles que « sens vs. forme », « oralité vs. écriture », « nature vs. culture », *etc.*<sup>178</sup> En analysant comment les textes sont réellement construits – plutôt que de considérer leur discours sans prendre en compte les *signes* qui construisent ce discours –, l'on parvient à déterminer ce que la construction de *signes* – le signifiant en structuralisme – laisse comme *traces* du signifié<sup>179</sup>.

La *trace*, en effet, que Derrida illustre au mieux en se référant au « bloc magique » de Freud<sup>180</sup>, nous donne toute signification originelle, antérieure à l'écriture<sup>181</sup>, au dessin, au lettrage<sup>182</sup>, ou encore à la parole<sup>183</sup>. Pour Freud, tout dispositif créant l'image est jugé « imparfait » par rapport à « l'appareil psychique » qui peut indéfiniment ajouter de nouvelles couches d'informations perçues tout en gardant – consciemment ou non – une trace des souvenirs précédents. Freud illustre ce pouvoir de l'esprit à travers son « bloc magique », machine d'écriture – de nos jours commercialisée en tant que jouet pour enfants, l'ardoise magique – qui conservera perpétuellement une trace sous-textuelle de tout contenu effacé<sup>184</sup>. Entre ces *traces* d'écriture, prolongerait Derrida, s'établit une *différance* – sous-jacente mais inhérente au texte<sup>185</sup>.

---

<sup>175</sup> Culler, Jonathan, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. 25th Anniversary Edition*, Abingdon : Routledge, 2008, préface s. p. Nous traduisons.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> Lanctôt-David, Marie-Odile, « Histoire de l'art et hétérogénéité : le 'provenir autrement' chez Jacques Rancière et Georges Didi-Huberman », mémoire de fin d'études, Université du Québec à Montréal, février 2014, p. 7.

<sup>178</sup> Culler, *loc. cit.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> Derrida, Jacques, « Freud et la scène de l'écriture », in *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967, pp. 293-340.

<sup>181</sup> N. B. : pour Derrida, la notion « d'écriture » renferme également la parole. Il privilégie le terme « écriture » afin de s'opposer à la prévalence de la parole en structuralisme et dans la tradition philosophique en général. Cf. Howells, Christina, *Derrida. Deconstruction from Phenomenology to Ethics*, Cambridge : Polity Press, 1998, p. 50.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, p. 68.

<sup>184</sup> Freud, Sigmund, *Note sur le 'bloc-notes magique'*, trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, in *Œuvres complètes*, tome 17, Paris : Presses universitaires de France, 1992 [1925], pp. 137-143.

<sup>185</sup> Une « invisibilité » qui hante le visible au point de se confondre avec lui ; cf. Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1991, p. 51.

Si la déconstruction n'est pas une philosophie, la *différance* n'est « ni un mot, ni un concept<sup>186</sup>. » Plutôt, propose Christina Howells, la *différance* est un jeu qui incorpore les deux sens du verbe différer : « être différent » et « postposer<sup>187</sup> » (au sens grammatical comme au sens temporel car la *différance* ne se fait pas dans l'espace mais dans le temps<sup>188</sup>). Nous disions que Derrida s'opposait à toute conception binaire. La *différance* permet de résoudre la binarité, par exemple entre la parole et l'écriture (la *différance* ne se trouve que dans l'écriture ; sans écriture, « *différance* » ne diffère pas de « différence »), entre structuralisme et poststructuralisme, ou encore, plus concrètement, entre nature et culture (la nature ne peut, selon une perspective derridienne, jamais être antérieure à la culture, puisque la conception de la nature n'existe pas sans son binaire, la culture<sup>189</sup>). Chaque élément d'une binarité est – par définition – dépendant de l'autre ; les deux coexistent dans leur *différance* qui est ainsi à la fois « origine et effets<sup>190</sup> ». La *différance* évoque ainsi un retour à l'origine, mais depuis le discours présent<sup>191</sup>.

Pour conclure, la *trace* – contrairement au signe – s'établit par la *différance* : elle mène à une image et à un sens<sup>192</sup>. Sans déconstruction, le sens présent d'un discours est incomplet car celui-ci n'est qu'une suite de lettres puis de mots qui chacun proviennent d'une *trace* dans le discours original, dont il faut retrouver le sens<sup>193</sup>. Le signe réfère constamment à un signe précédent, dans un système de signes ; alors que la *trace* n'a pas d'origine car elle est elle-même « l'origine absolue du sens en général<sup>194</sup>. » Elle rend le signe possible grâce à la *différance*<sup>195</sup>.

Ce qui nous rapprocha de la pensée de Derrida dans l'élaboration de notre travail est le texte « Image-montage ou image-mensonge » de Georges Didi-Huberman<sup>196</sup>. Dans ce chapitre du livre *Images malgré tout*, l'auteur avance que la lisibilité d'une image – c'est-à-dire la relation qui nous apporte une connaissance de l'événement qu'elle représente – ne

<sup>186</sup> Servais, Christine et Véronique Servais, « Le malentendu comme structure de la communication », *Questions de communication*, n° 15, 2009, p. 26.

<sup>187</sup> « [...] differing and deferring. » Howells, *op. cit.*, p. 50.

<sup>188</sup> Fry, *op. cit.*

<sup>189</sup> Derrida, Jacques, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », in *L'écriture et la différence*, pp. 409-428.

<sup>190</sup> Biesta, Gert, « From Critique to Deconstruction: Derrida as a Critical Philosopher », *Counterpoints*, vol. 323, 2009, p. 92. Nous traduisons.

<sup>191</sup> Larsson, Chari, *Didi-Huberman and the image*, Manchester : University Press, 2020, p. 80.

<sup>192</sup> Derrida, *De la grammatologie*, p. 95.

<sup>193</sup> Derrida, Jacques, « La différence », in *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit, 1972, pp. 1-30.

<sup>194</sup> Derrida, *De la grammatologie*, p. 90. Derrida parle également de « non-origine ».

<sup>195</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

<sup>196</sup> Didi-Huberman, Georges, « Image-montage ou image-mensonge », in *Images malgré tout*, Paris : Minuit, 2004, pp. 151-187.

peut que se construire qu'en résonnant l'image avec d'autres, et en affichant les différences entre elles<sup>197</sup>. Les rapports et analogies qui en découlent mènent à l'imagination, qui est selon Didi-Huberman une dimension intégrante de la connaissance. La connaissance par l'imagination – donc par l'image – surgit du montage, par multiplicité et comparaison ; mais uniquement lorsque ce montage « ouvre et complexifie notre appréhension de l'histoire, non lorsqu'il la schématise abusivement<sup>198</sup>. » Nous pouvons mettre ce dernier point en parallèle avec une citation d'Aayushman Pandey incluse dans notre analyse de *Standard Operating Procedure* au chapitre III : « Les mises en scène de Morris servent souvent de moyen pour s'opposer au sujet documentaire et démontrer les erreurs cognitives de celui-ci, plutôt que de synthétiquement transmettre son histoire en recréant une vérité de portraitiste<sup>199</sup>. » Plutôt que d'« abusivement schématiser » au sens de Didi-Huberman, c'est-à-dire « synthétiquement portraitiser » au sens de Pandey, il faut, continue le premier, que le montage « nous donne accès aux *singularités* du temps et, donc, à son essentielle *multiplicité*<sup>200</sup>. » Didi-Huberman conclut :

[...] l'image n'est ni *rien*, ni *une*, ni *toute*, précisément parce qu'elle offre des singularités multiples toujours susceptibles de différences, ou (pour emprunter l'expression de Jacques Derrida) de 'différences'. Il faudrait concevoir, par-delà le modèle du procédé graphique ou cinématographique en tant que tel, une notion du montage qui serait au champ des images ce que la différenciation signifiante fut au champ du langage dans la conception post-saussurienne<sup>201</sup>.

Le propos de Didi-Huberman nous avance en deux points. Premièrement, toute image peut être considérée comme source de *différences*. Deuxièmement, l'absence d'image n'empêche la *différence*. Cette synthétique introduction – dont le propos théorique sera approfondi au fil du chapitre – nous permet désormais de passer en revue d'un œil nouveau les films de notre corpus.

#### IV.2 Premier niveau de la *différence* : entre les *re-enactments*

Pour Morris, les *re-enactments* que nous avons exposés en détail au chapitre précédent « creusent sous la surface de la réalité pour tenter de découvrir une vérité

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>199</sup> Pandey, Aayushman, « Polar Similarities: Documenting Truth and the Human Condition in the Non-Fiction Films of Werner Herzog and Errol Morris » (manuscrit non publié), Université de Californie à Berkeley, 10 janvier 2019, p. 21, [https://www.academia.edu/38126127/Polar\\_Similarities\\_190110\\_doc](https://www.academia.edu/38126127/Polar_Similarities_190110_doc) (site consulté le 9 juillet 2023). Nous traduisons.

<sup>200</sup> Didi-Huberman, *loc. cit.* L'auteur souligne.

<sup>201</sup> *Ibid.*

cachée<sup>202</sup>. » Les séquences de reconstitution permettent bien plus qu'un révisionnement du passé, complète Stella Bruzzi : elles offrent « l'occasion de découvrir, de dénouer et de réexaminer<sup>203</sup> » un passé et ce, précisons, même lorsque ce passé a déjà fait l'objet d'un discours édifié, socialement acquis, juridiquement scellé. C'est ainsi que l'on justifie couramment la présence de *re-enactments* dans le film *The Thin Blue Line*, objet cinématographique ayant permis la libération de Randall Adams et, ultimement, permis l'établissement d'une nouvelle *vérité dominante*. Cependant, Morris et les auteurs qui traitent *The Thin Blue Line* ne semblent jamais expliciter comment se produit cette découverte de nouvelle vérité ; par quels mécanismes la vérité s'expose, si implicite soit-elle. Notre exposé jusqu'à présent soulignait uniquement une distinction entre deux types de procédés : d'une part pleinement cinématographiques, par cadrage et montage, et d'autre part pré-cinématographiques, théâtraux en quelque sorte, résolument performatifs. Les deux, propositions-nous, étant mutuellement nécessaires pour que leurs effets de conviction – pour ne pas dire effets probants – se produisent : décrédibiliser le discours de certains intervenants pour l'un ; comparer visuellement ces discours parallèles pour l'autre. Si l'association d'idées produite par l'étymologie du terme *re-enactment* tel qu'établi au chapitre précédent rapproche la démarche de Morris d'une enquête judiciaire, la nécessité des moyens propres au cinéma – cadrage et montage, notamment – afin de préserver la validité mutuelle des reconstitutions multiples et parallèles fait différer le chemin de Morris de celui de tout autre enquêteur ou juriste.

Afin d'appliquer le « quasi-concept » de *différance* à *The Thin Blue Line* pour expliquer comment ce film a pu servir de pièce à conviction, il ne nous reste, essentiellement, qu'à reprendre les éléments d'analyse que nous avons déjà exposés. Tout d'abord, cependant, précisons pourquoi cette opération philosophique sur les scènes de *re-enactment* est nécessaire. En effet, pour d'aucuns, la force probante de *The Thin Blue Line* réside dans sa dernière séquence ; un enregistrement audio sur bande magnétique, capté par téléphone, dans lequel Morris interroge David Harris. Ce dernier, certes indirectement – renvoyant les questions de Morris à des questions rhétoriques sur l'innocence de Randall Adams –, confesse sa culpabilité dans le meurtre de Robert Wood, via des exclamations

---

<sup>202</sup> Morris, Errol, « Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One) », *The New York Times*, 3 avril 2008, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/> (site consulté le 30 juin 2023). Nous traduisons.

<sup>203</sup> Bruzzi, Stella, « Documentary », in Vanessa Agnew, Jonathan Lamb, Juliane Tomann (dir.), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2019, p. 50. Nous traduisons.

progressivement moins cryptiques telles que : « S'il [Randall Adams] avait eu un endroit où rester, il n'aurait jamais ne pas eu d'endroit où aller, n'est-ce pas ? [...] Vous avez déjà entendu parler du fameux bouc émissaire ? [...] Les criminels mentent toujours. [...] Je suis certain qu'il [Adams] soit innocent. [...] Car je suis celui qui sais<sup>204</sup>. »

Précisons que cette confession est implicite : sa diffusion aurait-elle quelconque valeur – si ce n'est émotionnelle – devant un procureur, un juge ou les jurés au tribunal, qui plus est dans le cadre d'une affaire déjà jugée depuis près de dix ans ? Nous ne répondrons pas à cette question car quoi qu'il en soit, des propos similaires avaient été tenus par Harris lors d'une interview pour un magazine texan plus d'un an avant la sortie du film de Morris, tel que nous le précisons au chapitre II<sup>205</sup>. Or la diffusion de ces aveux implicites n'avait alors entraîné aucune conséquence judiciaire, ni concernant Harris, ni concernant Adams. Nous sommes d'avis qu'il y a donc plus à *The Thin Blue Line* que la confession finale, en termes de considérations convictionnelles.

Reprenons plutôt les scènes de *re-enactment* analysées en détail au chapitre III. Celles-ci offrent une multiplicité de discours, construite par la singularité de chacun d'entre eux.

Le cas de *The Thin Blue Line* est exemplaire : le film adopte une stratégie équitable en ce qui concerne l'authenticité des témoins et des reconstitutions. Il utilise les reconstitutions non pas pour authentifier le passé représenté mais plutôt pour souligner la variabilité de son interprétation<sup>206</sup>.

Cette proposition de Jean-Pierre Candeloro rend compte de l'effet de *multiplicité* des discours, de distanciation vis-à-vis de chaque discours singulier, et souligne l'indétermination apparente quant à une conclusion – du fait de l'équité respectée entre chaque version de l'histoire, chaque « *narrative* » pour reprendre l'expression d'Errol Morris<sup>207</sup>. En effet, nous avons explicité dans notre chapitre précédent que pour ne pas biaiser la lecture de chaque séquence de *re-enactment* (c'est-à-dire chaque fragment de proposition de vérité), Morris omet par effets de cadrage et de montage les incertitudes soulevées par chacun des autres discours. Or il est faux de prétendre que Morris reproduit

---

<sup>204</sup> *The Thin Blue Line*, 01:34:35 – 01:36:07. Nous traduisons.

<sup>205</sup> Cartwright, Gary, « The Longest Ride of His Life », *Texas Monthly*, mai 1987, <https://www.texasmonthly.com/true-crime/the-longest-ride-of-his-life/> (site consulté le 20 mai 2023).

<sup>206</sup> Candeloro, Jean-Pierre, « Docu-fiction. Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation », mémoire de fin d'études, Université de la Suisse italienne, 2000, p. 83. Nous traduisons.

<sup>207</sup> Morris, Errol, *A Wilderness of Error: The Trials of Jeffrey MacDonald*, Westminster : Penguin Books, 2012, p. 82.

équitablement chaque « *narrative* » tout autant qu'il serait faux de prétendre que *The Thin Blue Line* ne propose pas de vérité décisive. En effet, remarquons que parmi tous les points de vue possibles et proposés, Errol Morris ne met jamais en scène, ni explicitement ni dans sa totalité, la représentation dans laquelle David Harris est seul dans la voiture et assassine Robert Wood – c'est-à-dire la version que le réalisateur prétend pourtant être la « vraie ». Nous sommes d'avis que cette omission, délibérée, sert d'indice à la volonté d'atteindre la vérité par un autre procédé.

Commençons par introduire un principe d'ironie dans la construction intellectuelle du film. Élaboré durant les années 1980, *The Thin Blue Line* s'inscrit dans un courant de pensées postmodernistes au cinéma documentaire. De ce paradigme, certes complexe et aux larges embranchements à la fois intellectuels et artistiques, retenons deux points ; le premier est de nature philosophique, le second esthétique. D'abord, certains auteurs postmodernistes entendent réfuter la conception d'une vérité unique<sup>208</sup>, voire par extension, l'existence de toute vérité. À ce premier refus s'adjoint, dans le milieu du cinéma documentaire, un rejet de formes telles que le cinéma direct et le cinéma vérité, qui par leur style seraient amenées à prétendre atteindre la vérité ; tels des leurres esthétiques<sup>209</sup>. Errol Morris s'accorde totalement avec la critique d'une esthétique moderniste dont les cinéma direct et cinéma vérité sont deux exemples. C'est ainsi qu'il déclara en 1989 :

Le cinéma vérité a fait reculer le cinéma documentaire de vingt ou trente ans. Il considère le documentaire comme une sous-espèce de journalisme. Il n'y a pas de raison que le documentaire ne soit pas aussi personnel que la fiction et qu'il ne porte pas l'empreinte de ceux qui l'ont réalisé. La vérité n'est pas garantie par le style ou la forme. Elle n'est garantie par rien<sup>210</sup>.

Toutefois, l'ironie que nous annonçons réside dans le fait que Morris peine à pleinement s'assumer dans une mouvance postmoderne. S'il s'oppose stylistiquement au

---

<sup>208</sup> Nous pensons particulièrement à Jean-François Lyotard et son concept d'« incréduité envers les métarécits », Richard Rorty critiquant l'idée d'une vérité objective qui existe indépendamment de l'interprétation humaine ou encore Umberto Eco soutenant que toute signification dépend du contexte et que de multiples interprétations de textes et de signes sont possibles. Cf. Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris : Minuit, 1979, p. 7 ; Rorty, Richard, 1979, *La Philosophie et le Miroir de la nature*, trad. Thierry Marchaisse, Paris : Seuil, 2017 [1979] ; Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris : Grasset & Fasquelle, 1992 [1990].

<sup>209</sup> À propos du cinéma direct : Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington : Indiana University Press, 1991, pp. 38-42.

<sup>210</sup> Morris, Errol, Peter Bates, « Truth Not Guaranteed: An Interview With Errol Morris », *Cinéaste*, vol. 17, n° 1, 1989, p. 17.



*cinéma vérité*, il ne réfute pas du tout l'existence de la vérité et même d'une vérité unique. C'est en ce sens qu'il se qualifie de « postmoderniste anti-postmoderne<sup>211</sup>. »

*The Thin Blue Line* illustre les propos de Morris. Nous avons précisé au chapitre III que les scènes de *re-enactment* répliquent stylistiquement au *cinéma vérité* (et à son imitation fictive, le « *mockumentary* »). Nous détenons désormais un argument défendant ce choix : éviter au spectateur le leurre d'une *vérité* feinte par la forme. Jonathan Kahana précise :

Dans *The Thin Blue Line* et les films documentaires qui s'en inspirent, les reconstitutions sont utilisées pour remplacer les méthodes traditionnelles que les spectateurs ont appris à considérer comme plus authentiquement documentaires<sup>212</sup>.

Et par cela nous nous rapprochons de Jacques Derrida, dont la pensée n'est ni poststructuraliste (nous évoquons pourtant son affranchissement de la domination structuraliste de l'oral), ni postmoderniste<sup>213</sup>. En effet, Derrida croit également en la vérité, car elle est pour lui l'objet de la signification<sup>214</sup>. L'on comprend ici la position derridienne à cheval entre le structuralisme et le postmodernisme : les signes ne sont plus simplement et directement liés à leur signification (le concept saussurien du *signifiant-signifié* en structuralisme) ; mais ils ne sont pas pour autant dépourvus de signification.

Le point névralgique de l'affaire Randall Adams étant qu'elle tourne autour de l'absence de toute preuve – donc d'image –, *The Thin Blue Line* permet toutefois la *différance* car, nous précisait Didi-Huberman, ce processus d'imagination ne nécessite pas d'emblée l'image<sup>215</sup>. Nous sommes d'avis que si le film est porteur d'une vérité, l'accès à celle-ci s'entame par le visionnement consécutif des multiples versions de l'histoire, proposées par chaque *re-enactment* et par chaque intervenant. S'en dégagent des différences discursives comme matérielles (en termes d'images) qui dans l'esprit du spectateur forment une vision de la *réalité* passée, sorte de vide interstitiel entre les discours, inhérent à ces discours et rempli de connaissance. Il ne s'agit pas d'une synthèse de toutes les *vérités* proposées, ce qui donnerait lieu à un condensé confus d'éléments contradictoires. Le fait que le lieu de

---

<sup>211</sup> Morris, Errol, « The Anti-Post-Modern Post-Modernist », conférence animée par Homi Bhabha, Université Harvard, Cambridge (MA), 2008, <https://www.errolmorris.com/content/lecture/theantipost.html> (site consulté le 20 février 2023). Nous traduisons.

<sup>212</sup> Kahana, Jonathan, « Introduction: What Now? Presenting Reenactment », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 50, n° 1, p. 48. Nous traduisons.

<sup>213</sup> Howells, *op. cit.*, p. 2.

<sup>214</sup> Voir notamment « Freud et la scène de l'écriture » in Derrida, *L'écriture et la différence*, pp. 293-340, et « Le signifiant et la vérité » in Derrida, *De la grammatologie*, pp. 21-30.

<sup>215</sup> Cf. citation en page 74 ; Didi-Huberman, « Image-montage ou image-mensonge », p. 152.

l'association d'idées soit l'esprit du spectateur – plutôt que le matériel film ou l'esprit d'Errol Morris, pour citer d'autres exemples – rend ce procédé fondamentalement phénoménologique.

Lanctôt-David établit un lien entre la *différance* de Derrida et le concept de « négativité inaliénable » de Didi-Huberman<sup>216</sup>. Cette « négativité inaliénable », plutôt que de la décrire de manière philosophique, nous pouvons l'exemplifier avec *The Thin Blue Line* : il s'agirait, particulièrement dans les scènes de *re-enactment*, de ce qui reste du discours initial, malgré les interventions cinématographique, narrative ou esthétique de Morris. Dans les images de *re-enactment*, des *traces* inaliénables et inopposables à l'origine produisent des effets sur le spectateur. Ces effets, qui sont la *différance*, nécessitent résolument l'intervention de Morris, de signes et d'un nouveau discours (en l'occurrence le discours filmique et fictionnalisant) car ce sont ces signes (renvoyant à l'origine) qui rendent la *trace inoriginale* possible, par les *différences* que les nouvelles images créées par Morris avancent. Pour le dire autrement, la *différance*, qui est à la fois « origine et effets<sup>217</sup> », ne se manifeste qu'en présence d'un discours filmique construit par des signes, par lequel surgissent des *traces*. Ces *traces* incorporent tous les discours originels et tous les autres discours (par la différence entre ces discours), de manière inaliénable (puisqu'elles n'ont pas d'origine) ; elles donnent la vérité.

En outre, cet état de conscience présente un avantage subsidiaire. Le choix du style étant libre – aucun style en particulier ne garantissant la vérité –, l'usage d'une esthétique fictionnalisante plutôt que le leurre du *cinéma vérité* permet l'inclusion d'autres procédés d'orientation du spectateur : ceux que nous avons déjà élaborés en détail concernant la « décrédibilisation » des discours par le registre de la fiction. Les mises en scène hollywoodiennes et leur montage dramatique ne servent donc pas simplement à critiquer le *cinéma vérité* en adoptant une forme qui lui est foncièrement contraire ; de surcroît, nous considérons qu'elles mènent à des mécanismes complémentaires à la *différance*.

Concluons ce point par un commentaire nous liant à des considérations de philosophie du droit. De manière prépondérante, l'œuvre de Jacques Derrida prend pour objets l'écriture et la linguistique. Par son héritage philosophique freudien notamment, et contre ce qu'il dénonce être une hégémonie de l'oralité dans le structuralisme saussurien<sup>218</sup>,

---

<sup>216</sup> Lanctôt-David, *op. cit.*, pp. 7, 27, 31-32.

<sup>217</sup> Biesta, *loc. cit.* Nous traduisons.

<sup>218</sup> Derrida, "Exergue" in *De la grammatologie*, pp. 11-14.

Derrida invoque l'importance accordée à l'écriture dans la tradition de la psychanalyse. Tout passe par l'écriture – ultime *signifié transcendantal* – bien que l'écriture reprenne toute autre forme de la connaissance, y compris le discours verbal : il s'agit plutôt d'une modalité d'analyse du monde représentationnel, que Derrida assimile à la lecture<sup>219</sup>.

Or l'héritage psychanalytique permet dans notre cas de rapprocher la pensée derridienne à une conception du droit. Pour l'illustrer, nous maintenons un lien au monde du cinéma grâce à un film français des premiers temps réalisé par Léonce Perret : *Le Mystère des roches de Kador*<sup>220</sup>. Pour ne citer que ce qui nous est pertinent, ce moyen-métrage de fiction datant de 1912, qui s'inspire de la psychanalyse freudienne, tient pour histoire l'empoisonnement d'une certaine Suzanne, et la tentative de meurtre de son amant, par un rival amoureux. Suzanne ayant perdu la mémoire, un psychanalyste émerveillé par l'invention récente du cinématographe propose comme solution thérapeutique de tourner un film qui remet en scène l'événement du crime, sur les lieux de celui-ci, avec l'espoir que sa projection fera retrouver à Suzanne sa mémoire. Ce *re-enactment* interne à la diégèse du film fonctionne : Suzanne retrouve ses souvenirs. Une lettre signée au nom de Suzanne est ensuite retrouvée. En analysant son écriture, l'on se rend compte qu'elle fût rédigée par le rival amoureux, prouvant sa culpabilité. Il nous est d'intérêt qu'à la fin du récit, les autorités judiciaires se servent de la courte lettre comme preuve pour arrêter le coupable. Pourtant, ils avaient d'emblée accès à une reconstitution filmée de la scène de crime, ainsi que le témoignage de Suzanne qui s'en suivit.

Cette brève parenthèse nous illustre une conception inhérente à l'école freudienne : la valeur de l'écriture prime. Bien que l'image – le film *re-enactment* – puisse avoir une valeur thérapeutique, la preuve judiciaire réside dans l'écriture manuscrite sur la lettre : une preuve textuelle. Or en nous basant sur les conceptions philosophiques de Derrida, qui reprend cet héritage de la primauté de l'écriture, nous pouvons à notre tour analyser l'image – dans ce cas-ci, les *re-enactments* de *The Thin Blue Line* – de manière textuelle, et y prétendre la valeur juridique qui s'y affère.

#### IV.3 Deuxième niveau de la *différance* : entre les séquences d'interview

Le dégagement d'une *différance* entre les reconstitutions, visuellement similaires si ce n'est pour les éléments discursifs qui les singularisent, constituait une ouverture aisée sur

---

<sup>219</sup> Howells, *op. cit.*, p. 50.

<sup>220</sup> *Le Mystère des roches de Kador* (1912), réalisé par Léonce Perret, France.

la déconstruction derridienne. Toutefois, outre les *re-enactments*, nous sommes d'avis que la *différance* peut servir de clé analytique pour éclairer la valeur de preuve d'autres séquences réalisées par Errol Morris. Au début de notre travail, nous distinguons trois principaux éléments constitutifs du cinéma d'Errol Morris : les interviews, les *re-enactments* et les images d'archive. Dans le cas de *The Thin Blue Line*, la construction (en termes de *signes*) des *re-enactments* se base sur les interviews<sup>221</sup>. Retirons désormais l'entière dimension de ces scènes reconstituées pour nous concentrer sur les séquences d'interview. Argumentons d'abord notre propos en reprenant l'appareil théorique de la *différance* sur une œuvre qui se construit par les interviews de multiples témoins, *Mr. Death*, avant de terminer sur le cas ultime d'une interview unique, celle constituant « Mr. Debt ».

Dans *Mr. Death*, les témoignages d'autres intervenants viennent progressivement se joindre aux extraits d'interview de Fred A. Leuchter, personnage principal : son frère et son ex-femme, qui se limitent à un témoignage audio plutôt que filmé, un chimiste qui a eu la mission d'analyser les morceaux de brique que Leuchter a clandestinement ramené d'Auschwitz, un historien expert sur l'Holocauste, une série d'auteurs négationnistes, et finalement deux militantes pour la mémoire de la Shoah.

Notre argument est qu'en tant que spectateurs, notre connaissance sur les événements traités par le film, particulièrement sur l'extermination par les chambres à gaz d'Auschwitz, s'élucide par un processus que nous pouvons expliquer à l'aide de la *différance* de Derrida. Ces éléments de savoir sont focalisés depuis la position de Fred Leuchter. Certes, le film *Mr. Death* n'entend pas remettre en question certaines *vérités* de l'histoire, telles que l'existence des chambres à gaz. Toutefois, nous sommes d'avis que par une opération de *déconstruction*, une proposition de réponse à ce sujet pourrait être amenée au spectateur. Ou encore, et surtout, à un niveau inférieur, le film pourrait conclure sur l'intégrité de Leuchter et la validité de sa démarche scientifique, et ce à travers les différents discours ; ce qui apporterait une réponse partielle sur la question des chambres à gaz dans le sens où le spectateur pourra considérer si Fred Leuchter a réussi à prouver qu'elles n'existaient pas.

La déconstruction est une méthode d'analyse qui vise à examiner les contradictions sous-jacentes d'un discours. Au sein de celle-ci, une notion importante que développe

---

<sup>221</sup> Les *re-enactments* ne respectent pas nécessairement fidèlement les interviews qu'ils accompagnent ; la dissonance « Whataburger/Burger King » couverte au point III.1.b en est un exemple. Cela s'accorde avec l'idée que la *trace* présente dans (ou entre) les *re-enactments* n'a pas pour origine d'autres discours (notamment, les interviews). Si nous prenons en compte le discours et uniquement le discours comme maître de lui-même (il est, dans un certain sens, autarcique), tel que le propose Derrida, la *trace* n'a pas d'origine.

Derrida est celle de la supplémentarité qui, prise au sens strict, peut se concevoir de la façon suivante : « supplément qui ‘s’ajoute’, qui ‘est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence’, cumulant et accumulant la présence et l’identité ; mais supplément qui, au lieu même où il fait complétude, ‘supplée’<sup>222</sup>. » Chaque discours peut être suppléé par la présence d’autres discours. Par la *différence* entre le discours de Leuchter qui nous est initialement présenté, et ceux de tous les autres intervenants – y compris les négationnistes qui défendent Leuchter –, se construit dans l’esprit du spectateur un récit conclusif.

Sans le discours de Leuchter, les autres discours ne reposent sur rien. Sans les autres discours, celui de Leuchter ne peut être phénoménologiquement *différencié*, procédé que nous considérons comme partie intégrante à la déconstruction.

Dans la prise en compte de l’objet film en entier, des *traces* de chaque interview se déversent dans les autres discours. Ensemble, au lieu de s’opposer mutuellement – Derrida infirmant les oppositions binaires –, elles forment la supplémentarité de quelque chose qui n’est jamais complet et peut perpétuellement se mouvoir – c’est un principe de la déconstruction. Il s’agit d’un réseau de discours qui construit la connaissance, plutôt qu’une comparaison linéaire entre les propos qu’ils contiennent. Chaque discours peut se valoir à lui-même, mais lorsque les discours se suppléent les uns les autres, la *différence* peut prétendre atteindre une forme de vérité. Celle-ci n’est pas nécessairement stable, mais cela n’empêche que son interprétation – par nous, par un expert, comme par un juge – peut être immobilisée.

#### IV.4 Troisième niveau de la *différence* : par le montage

Comme tous ceux de la série *First Person*, l’épisode « Mr. Debt » prend pour élément principal l’interview unique d’un intervenant ; en l’occurrence Andrew Capoccia. Il n’y a pas de présence de *re-enactments*, mais un jeu surchargé d’illustrations ; d’effets visuels et d’images d’archive. En outre, dans les épisodes de *First Person*, les opérations de caméra et le montage jouent un rôle prépondérant. Ces procédés cinématographiques sont primordiaux au sein d’un certain processus visant à railler le discours de Capoccia ; c’était notre argument aux points II.3.b et II.3.c de ce travail. De surcroît, ces opérations provoquent une démultiplication des images de Capoccia qui entraîne une forme de *multiplicité* de ces

---

<sup>222</sup> Artous-Bouvet, Guillaume, « Le supplément de fiction : Derrida et l’autobiographie », *Littérature*, vol. 162, n° 2, juin 2011, p. 113, citant Derrida, *De la grammatologie*, p. 208.

images. Cela se distingue particulièrement dans les séquences lors desquelles un fragment d'images de l'interview est répété, soit à des vitesses différentes, soit depuis des points de vue différents provenant de plusieurs caméras, résultant en une série de nouvelles *singularités*<sup>223</sup>.

Reprenons un principe primordial de la déconstruction : le discours est maître de lui-même. La *trace* – et par extension tout accès à la vérité – ne s'atteint que par le discours. En ce sens, bien que l'opération phénoménologique de la *différance* s'opérait par une multiplicité de *re-enactments* pour *The Thin Blue Line* ou une multiplicité d'interviews pour *Mr. Death*, elle peut également se faire via une « multiplicité » dont l'origine n'est qu'un seul discours. Nous sommes d'avis que c'est le cas de celui d'Andrew Capoccia dans « Mr. Debt ». Cette multiplicité, nous l'atteignons par la prise de vue et ultimement par le montage, ce qui implique qu'elle est construite de *signes*, qui ont une origine (le discours originel de Capoccia) et qui la présentent de multiples façons, parallèles. Le spectateur peut revisionner la même phrase prononcée par Capoccia, mais de face puis en contre-plongée, en gros plan sur ses expressions de visage, puis en plan moyen affichant sa posture corporelle, ou encore à vitesse réelle, puis au ralenti. Nous assimilons le processus psychique spectatorial qui en découle aux effets de la *différance* derridienne. C'est une dimension séparée de celle visant la « décrédibilisation » du discours de Capoccia, les deux étant des processus indépendants, bien que tous deux surgissent du montage. Le raisonnement que nous proposons constitue certainement la partie la plus abstraite et conjecturale de notre exposé théorique, et au demeurant, elle en sera la dernière<sup>224</sup>.

Il est intéressant de noter que la *différance* qui se bâtit dans l'esprit du spectateur peut s'opposer à tout ce qui est conscient, et également à tout ce qui est explicite : Capoccia se présente comme un héros ; le spectateur peut le considérer comme un escroc. Si « Mr. Debt » n'intègre pas la preuve de cette considération *imaginée*, l'œuvre en renferme un indice, un *signe* et une *trace*, qui ont pu convaincre les autorités judiciaires new-yorkaises d'ouvrir une enquête à propos de Capoccia, au lendemain de la diffusion de l'épisode.

---

<sup>223</sup> Morris admet utiliser jusqu'à une dizaine de caméras pour capter ses interviews. Cf. Mulligan, Jake, « Talking (And) Framing: An Interview With Elsa Dorfman and Errol Morris », *Dig Boston*, 16 juillet 2017, <https://digboston.com/talking-and-framing-an-interview-with-elsa-dorfman-and-errol-morris/> (site consulté le 21 juillet 2023).

<sup>224</sup> Cette forme de conjecture inhérente à Derrida est d'ailleurs une limite récurrentement pointée du doigt par les analystes de son œuvre, y compris à propos des textes où l'auteur applique sa propre théorie pour « déconstruire » certains récits. Cf. Salanskis, Jean-Michel, « La philosophie de Jacques Derrida et la spécificité de la déconstruction au sein des philosophies du *linguistic turn* », in Charles Ramond (dir.), *Derrida : la déconstruction*, Paris : Presses universitaires de France, 2005, pp. 35-40.

## IV.5 Tests de notre démonstration

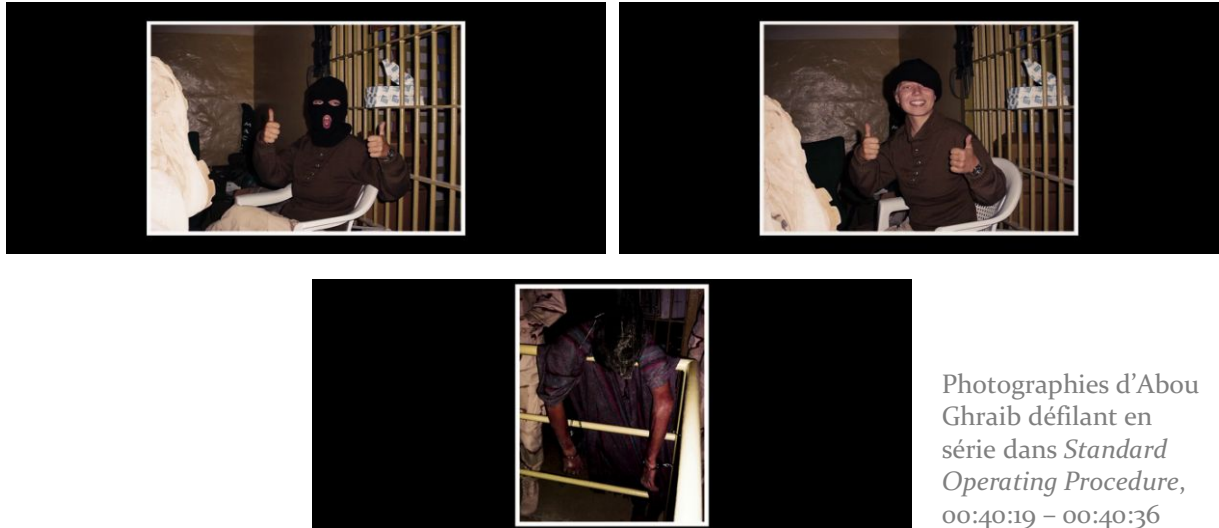
### IV.5.a De la 'différance' dans 'Standard Operating Procedure'

Nous avons passé en revue les *re-enactments* de *Standard Operating Procedure*, en défendant l'idée qu'ils proposent un contrepoint aux photographies qui sont à l'origine du scandale d'Abou Ghraib, afin de remettre en question l'existence même de ces dernières. Entretemps, avec *Mr. Death* puis « Mr. Debt », nous avons déterminé que l'intervention de *re-enactments* n'est pas indispensable pour le processus de la *différance*. Dans une optique déconstructionniste, nous allons exclusivement nous concentrer sur ces images d'archive, et sur les éléments de la réalité passée à Abou Ghraib qui en émanent.

À plusieurs reprises au long du film, une série de photographies issues du dossier d'Abou Ghraib défilent consécutivement, une par une, cadrées par un fin bord blanc sur fond noir, sans commentaire audio. Elles ralentissent le rythme de l'œuvre puisqu'elles sont dépourvues de toute forme d'animation, et même d'effet de transition entre chacune d'elles, ce qui contraste fortement avec l'esthétique habituelle d'Errol Morris, y compris le reste du film *Standard Operating Procedure*.

Alors que quiconque pourrait consulter les photographies d'Abou Ghraib en dehors du cadre cinématographique, nous proposons que le support film participe résolument à l'émanation des éléments de connaissance qu'elles contiennent. En effet, en faisant défiler une série d'images telle une présentation de diapositives, nous sommes d'avis que le spectateur ne se concentre plus spécifiquement sur le contenu de chacune d'entre elles, mais plutôt sur un supplément d'information qui découle d'une image à l'autre. Prenons un exemple : à la quarantième minute du film défile parmi une série de photos, celle d'une personne assise, masquée, les deux pouces en l'air. À elle seule, l'image ne permet pas aisément d'éclaircir la situation qu'elle représente. Toutefois, le discours du film jusqu'alors permet de dégager une certaine hypothèse : un détenu que l'on a forcé à mettre une cagoule et à prendre la pose pour le compte d'une photographie. Cependant, l'image immédiatement suivante est en presque tous points similaire si ce n'est que la cagoule a été remontée. On distingue alors le visage souriant de la réserviste Lynndie England, réserviste qui sera condamnée pour des actes de torture, et que le spectateur a vu quelques minutes auparavant en train de tenir un prisonnier de guerre par une laisse au cou. L'absence de tout effet de transition, ce qui implique une coupure nette entre chaque image, accentue la relation entre ces deux images – avec puis sans cagoule, qui ont probablement été prises à quelques

secondes d'intervalle l'une de l'autre – et souligne les différences visuelles entre elles. C'est alors que suit une troisième photographie représentant le corps d'un détenu, assoupi sur une barrière, dont la tête est également masquée.



Sans la seconde image, il n'est pas possible d'identifier le personnage de la première. Sans la première image, il n'est pas possible de mettre en lien la situation représentée avec celle de la troisième photographie, le détenu cagoulé. Ce lien s'établit en effet par les visages masqués. Par la troisième image, l'on comprend un supplément de contexte sordide aux deux premières. Si chacune de ces trois photographies est informative en soi, la valeur ajoutée que leur combinaison offre est permise par le moyen cinématographique de l'image animée, entraînant un effet de débordement épistémique : elles se suppléent.

Cette *supplémentarité* prend lieu par la *différance* que chaque image dégage d'autres images ; dans une *stricture*. La *stricture* est un autre néologisme apporté par Jacques Derrida, d'inspiration heideggerienne. Elle peut dans notre contexte se comprendre comme la structure d'une connaissance qui prend place entre l'œuvre – elle-même structurée – et le sujet spectateur. Le montage cinématographique, d'un point de vue derridien, n'offrirait alors pas une « logique de la coupure » mais plutôt « de la stricture, dans l'entrelacement de la différence de (ou comme) stricture<sup>225</sup>. »

Si nul n'a encore besoin de preuves pour affirmer ce qu'il s'est passé à Abou Ghraib en 2003, *Standard Operating Procedure* permet, via l'opération de la *différance*, de faire

<sup>225</sup> Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, p. 388.



remarquer les indices pertinents, éléments de vérité, que chaque photographie comporte, grâce à la supplémentarité des autres photos.

Ces propos peuvent sembler élogieux pour le cinéma : celui-ci permet l'accès à une connaissance que seule la photographie ne permettait pas. Profitons-en pour mettre à l'épreuve notre démonstration déconstructionniste face à une pensée majeure de la théorie du cinéma : il ne faudrait pas confondre l'application cinématographique de la *différance* de Jacques Derrida avec le concept de la différence niée proposé par Jean-Louis Baudry. Celui-ci revient sur une caractéristique fondamentale de l'appareil cinématographique : sur l'écran devant le spectateur, le projecteur affiche des plans qui se succèdent, qui sont à leur tour constitués d'images fixes. La reconstitution mécanique des photogrammes puis des plans nécessite pour Baudry un appareil idéologique qui fait nier au spectateur la discontinuité matérielle de chaque image : « Les images en tant que telles s'effacent pour que mouvement et continuité apparaissent<sup>226</sup>. »

Dans notre optique derridienne de la déconstruction, en revanche, il s'agit de voir davantage les images – dans le cas de *Standard Operating Procedure* : les photographies transposées au cinéma – par les *différences* entre chacune des images. Il n'y a, dans cet autre « appareil idéologique », phénoménologique, aucune négation de la singularité de chaque image ou de chaque plan : au contraire, leur vérité singulière peut se développer à l'aide des images qui l'entourent, par la *stricture* de multiples connaissances, supplémentaires, dans l'esprit du spectateur<sup>227</sup>.

Ajoutons que l'épisode télévisuel « Mr. Debt » est également monstratif d'une opposition entre les notions de la différence niée et de la *différance*. En effet, le jeu du montage, à force de répétitions multiples d'une même séquence ou encore de changements de vitesse de lecture, casse toute négation possible de la différence (niée) : le spectateur est constamment, presque péniblement, rappelé de l'artificialité mécanique du cinéma. Pourtant, avons-nous déterminé, cet exact procédé de montage permet la *différance*.

En dernier lieu, concluons notre propos sur la *différance* dans *Standard Operating Procedure* en posant le problème que notre analyse *différentielle* des sobres séquences de

---

<sup>226</sup> Baudry, Jean-Louis, « Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, n° 7-8, juillet-août 1970, p. 2.

<sup>227</sup> Dans notre exemple des photographies présentes dans *Standard Operating Procedure*, puisque celles-ci sont fixes et présentées chacune pendant plusieurs secondes, nous les considérons à la fois comme des photogrammes et des plans.

diapositives photographiques qui se succèdent vient en contradiction avec l'un de nos propos précédents dans ce travail.

En effet, nous avons maintes fois évoqué le rejet d'Errol Morris pour des formes cinématographiques telles que le cinéma direct ou le cinéma vérité. Or la séquence de photographies dans *Standard Operating Procedure* que nous venons d'analyser, dans la sobriété stylistique de son montage et de sa composition visuelle, se rapproche considérablement de ces mouvements que Morris décrie. Le leurre du cinéma vérité, c'est de prétendre que l'image n'a pas été retouchée depuis son moment de captation du réel, alors qu'en réalité toute image a dû subir quelque intervention, notamment lors du montage. Il en va de même pour la séquence qui nous est ici d'intérêt : les photographies ont été assemblées consécutivement et par cette opération, Errol Morris intervient dans la représentation du réel. Certes, cela n'invalide pas le processus de la *différance* – d'ailleurs dans *The Thin Blue Line*, Morris intervient également puisqu'il crée de toutes pièces les reconstitutions – mais il ne faut pas exclure que cette ingénierie peut mener à une altération de notre interprétation de la réalité. Nous aurions alors affaire à une série d'*effets Koulechov* : la construction du montage instrumentaliserait le discours par contamination sémantique entre les images, et influencerait sur l'interprétation du récit par le spectateur<sup>228</sup>.

#### IV.5.b *Par contraposition : 'A Wilderness of Error' et l'échec de l'affaire Jeffrey MacDonald*

Si nous considérons que le film *The Thin Blue Line* a permis en 1988 l'acquittement de Randall Adams, penchons-nous désormais sur la série *A Wilderness of Error*, dont le protagoniste Jeffrey MacDonald est aujourd'hui encore incarcéré. Pour les deux affaires, Errol Morris croit en l'innocence de la personne condamnée. Or, bien qu'il ait publié un livre recueillant tous les indices de l'affaire à sa disposition, accompagné de ses propres commentaires, Morris n'a jamais lui-même réalisé de film sur Jeffrey MacDonald. C'est finalement Marc Smerling qui, en s'inspirant du livre *A Wilderness of Error* de Morris, réalisa la série éponyme en 2020.

Le contexte de l'affaire Jeffrey MacDonald accusé d'avoir assassiné sa famille ressemble en de nombreux points à celui du meurtre de Robert Wood et de l'accusation de Randall Adams : il s'est avéré que de nombreuses erreurs ont été commises lors de l'enquête

---

<sup>228</sup> L'*effet Koulechov*, théorisé par Lev Koulechov dans les années 1920, désigne l'effet de montage par lequel le sens émotionnel ou narratif d'un plan peut être intentionnellement influencé par les plans environnants.

policière, l'on a constaté des contaminations de la scène de crime par mégarde ou encore des documents disparus. Surtout, une autre suspecte, Helena Stoeckley, a affirmé pendant plus de dix ans à ses proches être l'autrice des meurtres pour lesquels MacDonald est jugé responsable, de manière analogue à David Harris qui, au lendemain du meurtre de Robert Wood, s'était vanté à ses amis d'avoir assassiné un policier<sup>229</sup>.

Analysons donc quelques éléments de la série *A Wilderness of Error* et évaluons-les en parallèle au film *The Thin Blue Line*. Marc Smerling reprend bon nombre d'outils narratifs et visuels typiques à Errol Morris. Tout d'abord, prenons en compte les *re-enactments*. Plutôt que de mettre en scène des discours mutuellement contradictoires, dont les *différences* sous-jacentes permettraient d'aboutir dans l'esprit du spectateur à une certaine forme de *vérité supérieure*, les scènes de reconstitution d'*A Wilderness of Error* ne sont narrativement pas représentatives du réel. Pour *The Thin Blue Line*, Morris accorda une esthétique fictionnalisante aux *re-enactments*, mais leur construction narrative s'accordait avec les indices et les témoignages : leur acte performatif, à défaut d'être fidèle à la réalité, était réaliste. Smerling, au contraire, crée des scènes dont non seulement la forme adhère au registre de la fiction, mais également le fond. Par exemple, l'une de ces séquences illustre une jeune femme en bottines et portant un chapeau – nous comprenons qu'elle représente Helena Stoeckley – avançant pas à pas dans la maison du crime, bougie à la main. Entièrement blancs, son corps et ses vêtements sont translucides ; elle paraît comme une figure fantomatique. À un autre moment, les intervenants tiennent un débat sur la cause du bousculement d'une table basse dans le salon de MacDonald, la nuit des meurtres. Une scène de « reconstitution » illustre alors la table basse qui se renverse toute seule ; c'est-à-dire une hypothèse non seulement improbable, mais qui n'est en outre proposée par aucun témoin.

De surcroît, les *re-enactments* combinent de multiples discours-sources à la fois, résultant en une discordance de temps et de lieux. Reprenons la scène du fantôme d'Helena Stoeckley qui se promène dans la maison – le schéma proposé est qu'elle s'avance dans les pièces de la maison pour s'attaquer à MacDonald et sa famille. En arrière-plan, derrière le corps translucide de la jeune fille, sont mis en scène des enquêteurs autour d'un corps étalé au sol. L'anachronisme est flagrant. Nous nous situons aux antipodes d'un acte de reconstitution qui s'inspire des méthodes policières. Les *re-enactments* constituent donc plutôt une synthèse épistémique, une illustration condensée de discours multiples, sans

---

<sup>229</sup> *The Thin Blue Line* comporte les témoignages de trois amis de David Harris.

retenir la singularité de chacun d'entre eux. La *différence* dans l'esprit du spectateur ne peut plus s'y originer car le mélange discursif est d'emblée imposé par l'objet-film.

Toutefois, nous avons déterminé que notre analyse déconstructionniste ne devait concerner uniquement les scènes de reconstitution. Concentrons-nous alors sur les séquences d'interview. Nous sommes d'avis que celles-ci ne peuvent pas sensiblement participer à l'élaboration d'une vérité concernant les événements parce que leur point de focalisation ne réside pas dans le déroulement du meurtre en lui-même mais plutôt sur une série de considérations circonstanciées à propos de la vie de MacDonald antérieure et surtout ultérieure au crime. De surcroît, ces considérations proviennent notamment de personnes non-expertes qui ne tiennent aucun lien avec l'affaire. Tout particulièrement, citons le témoignage récurrent de Christina Masewicz, présentée dans la série par le titre de « true crime fan<sup>230</sup> ». À propos de divers éléments de l'enquête, Masewicz donne son opinion, sur base des éléments de l'enquête dont elle a pris connaissance par la presse ou la télévision. Un tel discours ne peut que paraître impertinent dans l'élaboration d'une vérité, si subjective soit-elle. Son témoignage ne peut offrir une quelconque *supplémentarité* significative. Dans cette optique, nous ne projetons pas comment les séquences d'interview, et les différences parmi la multiplicité de leurs discours, pourraient constituer une *trace* pertinente et judicieuse du récit du meurtre de la femme et des deux filles de Jeffrey MacDonald.

Certes, malgré les rapprochements entre les deux affaires, nous devons avouer que Marc Smerling ne prétend nullement que sa série *A Wilderness of Error* doive atteindre le même objectif judiciaire que *The Thin Blue Line* et permettre la libération de Jeffrey MacDonald. La série ne propose pas vérité alternative à la vérité officielle, elle ne fait qu'interroger le déroulement de l'enquête pénale et l'important événement médiatique qui l'entoure. Toutefois, si nous maintenons notre perspective derridienne, l'intentionnalité d'une œuvre ne devrait pas empêcher toute opération d'élucidation de la vérité au travers de son discours. Bien que la justification de ce sous-chapitre était de proposer un raisonnement par contraposition à celui de *The Thin Blue Line*<sup>231</sup>, notre rapide analyse d'*A Wilderness of Error* semble dénoter l'une des limites de notre proposition et démarche théoriques par la déconstruction derridienne.

---

<sup>230</sup> Expression que l'on pourrait traduire par « fan d'enquête criminelles réelles ».

<sup>231</sup> Contraposition dans l'hypothèse où si *The Thin Blue Line* a permis l'acquittement de Randall Adams par certaines opérations cinématographiques, alors le fait que Jeffrey MacDonald ne fut libéré à la suite de la sortie d'*A Wilderness of Error* implique que cette dernière œuvre ne comporte pas ces mêmes opérations cinématographiques.

#### IV.6 Le projet de l'affaire MacDonald chez Morris comme réponse au problème du signifié transcendantal de Derrida

Au cours de ce travail, nous n'avons pas voulu appliquer une posture de pensée et d'action derridienne à la personne d'Errol Morris. Plutôt, nous avons souhaité proposer une analyse de son œuvre à l'aide de certaines conceptions philosophiques que nous héritons de Jacques Derrida. Toutefois, dans un esprit de complétude, nous procéderons désormais de façon différente, afin de proposer une réponse à une vaste notion de la philosophie derridienne : le signifié transcendantal. Nous nous étalerons sur trois points de considérations philosophiques, qui se rassembleront via un projet d'œuvre cinématographique initié par Errol Morris dans les années 1990.

En effet, nous avons appliqué un point de vue derridien à l'ensemble des œuvres de notre corpus, et proposé diverses applications du paradigme de la déconstruction. Il nous reste un problème que notre analyse jusqu'à présent n'a pas permis de répondre : si nous prétendons que le concept de *différance* peut s'accorder de différentes manières à chacun de nos objets de recherche, le dernier point de suspension se situe au niveau du dénominateur commun de ces œuvres : leur auteur. Tout au long de la rédaction de ce travail de fin d'études, un fond de pensée se maintenait en nous : afin de permettre l'opération de la *différance*, peut-on admettre que l'origine de la vérité provient effectivement du discours lui-même, « signifié transcendantal », plutôt que de l'action d'Errol Morris, qui oriente ?<sup>232</sup>

En outre, Jacques Derrida souhaite abolir le terme « signifiant » qui construit la relation binaire « signifiant-signifié » du structuralisme. En effet, selon lui, l'origine de tout discours est ce discours lui-même. Dans son texte « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », Derrida évoque l'évolution des différentes conceptions métaphysiques de la signification, pour aboutir à la conclusion suivante : depuis les Lumières, l'Homme a remplacé Dieu en tant que signifiant transcendantal : depuis, tout est lié à la conscience humaine. C'est alors que peut s'ériger la conception phénoménologique du sujet transcendantal lié à l'être humain. Un « signifiant transcendantal » serait un signifiant, un amas de signes, qui crée, gouverne et monopolise un concept, un signifié. Pour Derrida, toutefois, le discours doit désormais remplacer l'homme en tant que signifiant

---

<sup>232</sup> Dans cette conception, Morris oriente du fait de sa propre opinion. En outre, il oriente le spectateur par une série de procédés cinématographiques que nous avons établis aux chapitres II et III.

transcendantal<sup>233</sup>. Or dans le cas précis du discours, le signifié est aussi le signifiant : il porte ses propres signes, sa signification. Le discours devient « signifié transcendantal », maître de lui-même et, ultimement, du savoir qu'il renferme. Pour notre travail, c'est cette conception du discours qui permet d'attribuer à celui-ci l'origine du savoir, entraînant une *différance* qui se dégage du langage, du discours. Cela remplace les signifiants d'une conception purement structuraliste qui, par extension et par les exemples que nous avons employés jusqu'à présent, correspondraient aux témoins donnant une interview ou, plus fondamentalement, à Errol Morris construisant son film.

Dès lors, adopter la posture derridienne implique d'accepter que tout discours est maître de lui-même. La vérité, dans un film documentaire comme dans toute autre œuvre, y réside du fait du signifié transcendantal : le discours qu'il contient par ses signes. Tout passe par le langage, donc ce langage, signifié transcendantal, est nécessairement le maître de la vérité, plutôt que l'homme ou, dans notre cas précis, plutôt qu'Errol Morris. Nous avons déjà établi comment chaque signe se découle dans d'autres signes, laisse ainsi des *traces* qui par la *différance*, par supplémentarité, nous mènent à la vérité.

Troisièmement, Derrida n'a jamais souhaité donner de définition univoque et concrète de sa « déconstruction » (une telle définition serait contraire au principe de la déconstruction)<sup>234</sup>. Cependant, il est possible d'apercevoir comment se mène un travail de la déconstruction à l'aide des ouvrages pour lesquels Derrida lui-même a écrit dans un style « déconstruit »<sup>235</sup>. Notamment, Derrida publie en 1974 l'essai *Glas*, qui combine les lectures de l'œuvre de Hegel avec celle de Jean Genet<sup>236</sup>. Les pages se présentent sous la forme de deux colonnes, l'une dédiée à Hegel, l'autre à Genet<sup>237</sup>. Nous y découvrons en outre que les notes en bas de page sont notamment remplacées par une troisième colonne, centrale, dans laquelle Derrida relie les deux autres auteurs par ses propres commentaires. Sans nous plonger dans des considérations plus avancées, cette forme particulière d'écriture illustre d'entrée de jeu une opération d'ordre déconstructionniste.

---

<sup>233</sup> C'est en ce sens que Derrida énonce la suite ordonnée « Dieu, homme, etc. » dans « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » in Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 411, propose Fry, *op. cit.*

<sup>234</sup> Machoski, Brenda, « Definitions of Deconstruction – mostly upon Jacques Derrida's death (2004) », Université Stanford, été 2006, <https://web.stanford.edu/group/csp/phi60/definDecon.pdf> (site consulté le 21 juillet 2023).

<sup>235</sup> Kandell, Jonathan, « Jacques Derrida, Abstruse Theorist, Dies at 74 », *The New York Times*, 10 octobre 2004. <https://nyti.ms/47eUGQj> (site consulté le 30 juin 2023).

<sup>236</sup> Derrida, Jacques, *Glas*, Paris : Galilée, 1974.

<sup>237</sup> Todd, Jaine Marie, « Autobiography and the Case of the Signature: Reading Derrida's *Glas* », in Ian Machlachlan (dir.), *Jacques Derrida: Critical Thought*, Farnham : Ashgate, p. 69.

En 1991, alors qu'il s'intéresse au cas de Jeffrey MacDonald depuis plusieurs années, Errol Morris développe un film qui serait intégralement constitué de *re-enactments* des événements de l'affaire MacDonald. Dans son livre *A Wilderness of Error*, Morris dresse le contexte et le fondement de son idée :

« Le pitch : il existe deux théories qui s'opposent sur ce qui s'est passé au 544 Castle Drive le matin du 17 février 1970. Aucune des deux n'a été prouvée au-delà du doute raisonnable. Pourtant, la plupart des Américains n'avaient jamais eu connaissance que de la moitié de l'histoire, celle qui soutenait que MacDonald était bien le tueur, celle qui a servi de base au livre *Fatal Vision* de Joe McGinniss, un best-seller qui a été adapté en série télévisée. [...] Je voulais faire appel à Gary Cole, qui a joué le rôle de MacDonald dans la mini-série télévisée, et l'utiliser pour mes propres reconstitutions de l'affaire<sup>238</sup>. »

Le projet d'Errol Morris reprend le principe hégémonique de son film *The Thin Blue Line* : proposer par plusieurs séquences de *re-enactment* d'un même événement, une multiplicité de discours contradictoires. L'on perçoit d'emblée la lecture *différentielle* qu'une telle œuvre aurait permise : plutôt que d'entendre une opposition binaire entre deux discours divergents, un point de vue derridien de la part du spectateur mènerait à l'édification d'une *vérité* essentielle, au-dessus des deux discours, inhérente aux deux discours.

Toutefois, à un niveau de considération différent, cette esquisse se rapproche de *Glas*, exemple d'œuvre « déconstruite » proposée par Jacques Derrida : Morris met en parallèle deux discours qui tiennent pour origine deux auteurs différents. D'un point de vue formel, l'ébauche d'Errol Morris semble être une transposition du principe livresque de Derrida au moyen cinématographique : établir deux récits et les mettre en parallèle comme deux colonnes dans un livre. Nous ne cherchons pas à argumenter que Morris proposait une œuvre filmique « déconstruite ». En revanche, à l'aide de cette solution formelle toutefois derridienne, Morris offre une réponse remarquable quant à la question du signifiant transcendantal. Il précise en effet vouloir d'une part reprendre les séquences de la série télévisée *Fatal Vision*, et d'autre part réengager l'acteur incarnant MacDonald dans cette première série pour la partie que Morris réaliserait personnellement<sup>239</sup>.

De cette façon, Morris permet de se dédouaner d'une critique qui l'instaurerait en tant que maître du discours, « signifiant transcendantal », manipulateur du réel représenté. Justement, Morris entend remettre en question deux choses de la série *Fatal Vision*, dans laquelle MacDonald est présenté comme un psychopathe tueur en série : d'une part son récit

---

<sup>238</sup> Morris, *A Wilderness of Error*, p. 40. Nous traduisons.

<sup>239</sup> *Fatal Vision* (1984), réalisé par David Greene, États-Unis.

qui ne se base sur aucune preuve formelle puisque de telles preuves n'existent pas dans l'affaire MacDonald ; et d'autre part l'effet médiatique de l'œuvre, qui a socialement établi une version dominante de l'histoire et dont l'impact fût tellement important que Morris craint que cela empêcherait à jamais tout rétablissement d'une vérité alternative<sup>240</sup>. Avec cette structure pour le projet de Morris, qui correspond à une forme particulière de cinéma de réemploi, l'auteur décline sa responsabilité sur la moitié de l'œuvre. Il devient alors bien plus aisé d'accepter que l'œuvre elle-même porte la responsabilité de son propre discours, un *signifié transcendantal*.

Sans doute du fait de la forme particulière du projet, Errol Morris précise qu'aucun studio ne donnera suite à sa proposition<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> Errol Morris dans *A Wilderness of Error*, épisode n° 4, « When a Narrative Becomes Reality », 2020.

<sup>241</sup> « I went to a variety of studio meetings. But the movie I wanted to make was nonstandard. » Morris, *A Wilderness of Error*, p. 60.





## CONCLUSIONS

Notre principale hypothèse de recherche proposait que la *différance* de Jacques Derrida puisse servir de clé analytique valide et pertinente dans le cadre d'un travail cherchant à expliquer comment un film documentaire peut servir d'indice, de preuve, voire de pièce à conviction dans un contexte judiciaire. Cette hypothèse annonçait une opération hypothético-déductive visant à observer, au sein des œuvres constituant notre corpus, si des éléments de la théorie derridienne et déconstructionniste permettent de clarifier la valeur de preuve ou de persuasion inhérente à ces films.

Toutefois, pour le bien de la complétude de ce mémoire, nous avons entamé celui-ci par un processus de pensée inverse : dans une logique inductive, nous sommes parti des films, et une analyse de ceux-ci, pour tenter d'y déceler quels éléments peuvent impacter la réception de leur discours par le spectateur. De surcroît, pour aiguiller notre propos dans cette première partie, nous avons pu nous reposer sur des propositions issues de la littérature scientifique préexistante à propos d'Errol Morris et de son cinéma. Nous sommes parvenus à conclure que des interventions narratives, cinématographiques ou encore de mise en scène permettent à Morris de convaincre le public sur la véracité ou l'inexactitude d'un fragment de discours que le film en question comporte. Nous avons rassemblé les procédés que nous avons observés sous la coupole de « mécanismes de décrédibilisation », s'accordant à l'idée que Morris les emploie afin de relativiser, voire s'opposer au discours – témoignage interviewé – qu'ils accompagnent. Concluons en outre qu'il s'agit d'interventions systématiques dans l'extrait d'œuvre d'Errol Morris qui est notre corpus.

Ensuite seulement, nous entamions une réponse spécifiquement propre à notre hypothèse de recherche, en empruntant les conceptions phénoménologiques de la déconstruction. Ces notions s'appréciaient particulièrement dans le cas du film *The Thin Blue Line*, pour lequel la *différance* a permis d'expliquer comment une *nouvelle vérité* peut émaner d'une série de discours contradictoires. Les (non-)concepts de *différance*, de *supplémentarité*, et de la *trace* ont servi de manière différente selon chaque élément de notre corpus. Pour *Mr. Death* et « Mr. Debt », la déconstruction offrait une explication fondamentalement analogue à celle de *The Thin Blue Line*. Par ces trois films, les points mis en exergue pour observer l'émanation de connaissance étaient respectivement : les séquences d'interview, le montage et les séquences de *re-enactment*. Dans le cadre de *Standard Operating Procedure*, la pensée

de Derrida rend possible une réflexion sur le pouvoir d'information intrinsèque à l'image photographique, *différance* invisible mais inhérente à chaque image – cette considération est d'autant plus intéressante que pour *Standard Operating Procedure*, Errol Morris use des métadonnées numériques, autres sources de connaissance invisibles mais inhérentes à chaque image. Finalement, nous avons parcouru deux projets cinématographiques ayant pour sujet l'affaire criminelle de Jeffrey MacDonald. Pour la première, la série *A Wilderness of Error*, notre analyse derridienne s'est heurtée à l'absence d'une vérité conclusive : il faut en conclure que notre démarche hypothético-déductive ne permet pas d'élucider des éléments de connaissance de façon absolue depuis n'importe quel objet déterminé. Grâce au second projet, celui d'un long-métrage de *re-enactments* proposé par Morris durant les années 1990, nous avons en dernier lieu élaboré une tentative de réponse à l'aporie opposant Morris à son discours : car si Morris oriente, il est maître de son discours, mais dans une perspective derridienne, le discours est pleinement maître de lui-même.

En outre, nous en sommes arrivés à conclure que les éléments propres à chacun de nos deux parcours de pensée – l'un, inductif, résultant sur une analyse des processus « décrédibilisants » ; l'autre, hypothético-déductif, se basant sur la *différance* – prennent parfois lieu via les mêmes moyens. Le montage, par exemple, sert d'emblée d'outil pour ironiser l'exposé locutoire d'Andrew Capoccia dans « Mr. Debt ». De façon parfaitement coïncidente, une lecture derridienne rend compte du fait que ces mêmes interventions au montage, en proposant par répétition une multiplicité de points de vue dans l'espace et dans le temps, créent des *singularités* multiples. Il en va de même pour les séquences de *re-enactment*. Dans *The Thin Blue Line* notamment, par leur multiplicité, elles servent de portail d'émanation pour la *différance*. Ensuite, par leurs caractéristiques formelles, elles servent également de contrepoint aux témoignages qu'elles illustrent : l'esthétique fictionnalisante des reconstitutions relativise la crédibilité de ces témoignages qui tiennent un ton d'élocution pour le reste tout à fait sérieux.

Ce rôle ambivalent des *re-enactments* justifie le regroupement des analyses de ce type de séquence dans un chapitre particulier, à cheval entre nos considérations sur les procédés employés par Morris visant à orienter les points de vue du spectateur, et notre prise de perspective déconstructionniste. Les *re-enactments* comme le montage sont des exemples de rapports énantiosémiques entre les deux grandes parties de notre travail.

En fin de compte, nous sommes d'avis que les éléments d'analyse qui ressortent de ces deux chapitres directeurs, « décrédibilisation » et « *différance* »<sup>242</sup>, sont mutuellement indispensables pour notre raisonnement, bien que sémantiquement antinomiques. En effet, sans l'approche déconstructionniste, la considération seule des méthodes de persuasion et d'orientation d'Errol Morris ne peut amener à l'édification d'un discours supérieur de connaissance, à une vérité. À l'opposé, sans la prise en compte d'une quelconque influence exercée par Morris sur les spectateurs de son discours, la connaissance (ou vérité) atteinte par la *différance* demeure indécisive : à elle seule, elle n'offrirait aucun pouvoir d'action convictionnel.

Proposons toutefois quelques éléments de mise en garde, critiques sur notre cheminement théorique et limites de notre travail. En premier lieu, citons le projet de double *re-enactment*, contre-proposition à la série *Fatal Vision*, envisagé par Errol Morris en 1991. Si nous envisagions cette esquisse en tant qu'une réponse, depuis la personne d'Errol Morris, quant à la critique qu'il incarne un *signifiant transcendantal* qui gouverne son discours ; il nous faut considérer que plutôt qu'être une solution, il pourrait tout autant s'agir d'une énième forme de leurre : ce n'est pas en affirmant se dédouaner de la responsabilité de la moitié de l'œuvre qu'il souhaitait créer – en reprenant les images de la série *Fatal Vision*, dont le récit s'oppose à l'interprétation de l'histoire par Morris –, que Morris se décharge effectivement de cette responsabilité, et ne possède plus la capacité d'orienter : notamment grâce à l'outil du montage.

En revanche, Errol Morris prétend qu'un discours ne vaut rien face à une preuve tangible, et que cette dernière devrait être indispensable d'un point de vue judiciaire, justifiant sa propre obsession à enquêter sur l'affaire MacDonald<sup>243</sup>. Or par une telle déclaration, Morris invalide ses autres propos sur son propre film *The Thin Blue Line*, qui ne se construit sur aucune preuve si ce n'est celle qui s'est construite par une série de discours. En termes de considérations juridiques, cependant, un témoignage oral peut bien servir d'élément convictionnel. En effet, aux États-Unis, les experts, définis comme tels selon une

---

<sup>242</sup> N. B. : alors que nous plaçons ici ces deux notions sur un même plan épistémologique, les mécanismes de décrédibilisation et la théorie de la *différance* sont deux idées de registres différents : la première renferme un procédé que nous estimons être employé par Errol Morris, et les effets de ce procédé ; la seconde désigne – au sein d'un mouvement réflexif inverse – un appareil théorique que nous employons afin d'analyser notre corpus de films.

<sup>243</sup> Morris, Errol, « Truth is not about what the majority believes », *Nieman Reports*, vol. 66, n° 4, hiver 2013, p.5, <https://niemanreports.org/articles/truth-is-not-about-what-the-majority-believes/> (site consulté le 15 juillet 2023).

série de critères définis également par la jurisprudence, peuvent porter un discours qui a force de preuve juridique<sup>244</sup>.

Tout de même, nous pouvons contourner ce point de critique en reprenant la *différance* de Derrida, et les propositions de nature juridique que nous avons proposées pour lier une philosophie de la déconstruction au monde du droit, notamment par notre commentaire sur l'écriture, élément fondamental pour Derrida, qui porte de surcroît une valeur juridique particulière. Nonobstant ce que les propos de Morris font conclure sur *The Thin Blue Line*, son propre film, une analyse d'un point de vue derridien résiste à sa critique.

En dernier lieu, proposons une remise en question plus fondamentale de la philosophie derridienne. À la fin de son recueil d'entretiens passés avec Jacques Derrida, Maurizio Ferraris conclût que Derrida oublie de distinguer les objets sociaux des objets naturels<sup>245</sup>. Pour Ferraris, les objets naturels (« les montagnes, les nombres et les théorèmes ») existent sans le langage ; seuls les objets sociaux existent par le langage. De surcroît, puisqu'ils sont sociaux, ils n'existent que par l'homme<sup>246</sup>. Pour ramener cette allégation à notre travail, posons l'idée que – par définition –, la réalité existe. La vérité, au contraire, possède un lien avec la réalité, en étant sa représentation – son signifiant, en somme. En outre, la vérité n'existe pas sans le langage, puisqu'elle est une représentation de la réalité par le langage. Plutôt que d'user le terme « vérité », ou « *truth* » en anglais, Morris emploie régulièrement l'expression « *narrative* ». La dimension narrative d'une telle conception de « vérité » va de soi. Or, précise Ferraris, les limites – pour ne pas dire les différences – qui chez Derrida distinguent les objets qui peuvent uniquement exister par le langage et ceux qui préexistent le langage sont floues<sup>247</sup>. Ainsi, les limites entre réalité et vérité demeurent opaques également. La vérité, alors, précède-t-elle le langage, donc le discours de Morris ? Ou est-elle un objet social, ce qui revient à dire qu'elle n'existe que par l'homme et refait intervenir la question de l'ingérence de l'être humain dans le discours ?

Nous n'avons jamais trouvé de texte combinant l'œuvre ni la pensée d'Errol Morris à la philosophie de Jacques Derrida. En de nombreux points, mais particulièrement par l'ironie qui les construit, les discours respectifs de Morris et de Derrida se ressemblent. Rappelons le projet cinématographique de Morris à propos de Jeffrey MacDonald en 1991 : construire un

---

<sup>244</sup> Houle, France, Clayton Peterson, *Hors de tout doute raisonnable : la méthodologie et l'adéquation empirique comme fondements de l'épistémologie du droit de la preuve*, Montréal : Thémis, 2018, p. 99.

<sup>245</sup> Ferraris, Maurizio, « Postface : *Et nunc manet in te* », in Derrida, Jacques, Maurizio Ferraris, *Le Goût du secret. Entretiens 1993-1995*, Paris : Hermann, 2018, pp. 127-128.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>247</sup> *Ibid.*

double récit parallèle qui semble être la transposition cinématographique d'une « écriture déconstruite » tel que Derrida l'exemplifiait par son essai *Glas*. Citons par ailleurs la position mi-moderniste, mi-postmoderne des deux auteurs ; mais également leur propension à construire un récit en critiquant le discours antérieur d'un autre, sans toutefois réfuter ce discours. C'est d'emblée le cas pour *Glas* comme pour le projet de Morris cherchant à reprendre l'œuvre *Fatal Vision* tout en se basant sur celle-ci pour reconstruire sa propre version avec le même protagoniste.

Errol Morris est-il conscient de la proximité de sa pensée à celle de la déconstruction ? Son dernier livre *The Ashtray (Or the Man Who Denied Reality)*, dont la parution en Europe coïncide avec le dépôt de ce travail de fin d'études, entend critiquer l'œuvre du philosophe des sciences Thomas Kuhn et le concept de changement de paradigme que ce dernier a introduit<sup>248</sup>. Au contraire d'une conception de la science admettant l'évolution des paradigmes au fil des époques, il paraît en fin de ce mémoire évident que Morris croît en la *vérité* unique, atteignable et rigide. Sur la quatrième de couverture du nouvel ouvrage, que nous prévisualisons, Morris dévoile : « pour moi, la vérité réside dans la relation entre le langage et le monde : une théorie de la vérité-correspondance<sup>249</sup> » ; expression fondamentalement derridienne.

---

<sup>248</sup> Morris, Errol, *The Ashtray (Or the Man Who Denied Reality)*, Chicago : University of Chicago Press, 2023 (à paraître).

<sup>249</sup> Quatrième de couverture présentée sur : <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/A/b014057587.html> (site consulté le 30 mai 2023). Nous traduisons.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sur Errol Morris et son œuvre

#### *Ouvrages*

BRUZZI, Stella. « Documentary. » In Vanessa AGNEW, Jonathan LAMB, Juliane TOMANN (dir.), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2019, pp. 49-52.

GOUREVITCH, Philip, Errol Morris. *Standard Operating Procedure: The Ballad of Abu Ghraib*. New-York : Penguin Books, 2008.

KAHANA, Jonathan. « Errol Morris and the Ends of Irony. » In Christie MILLIKEN, Steve F. ANDERSON (dir.), *Reclaiming Popular Documentary*, Bloomington : Indiana University Press, 2021, pp. 181-199.

MARGULIES, Ivone. « Exemplary Bodies: Reenactment in *Love in the City*, *Sons*, and *Close Up*. » In *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Durham : Duke University Press, 2003, pp. 217-244.

MARGULIES, Ivone. *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*. Oxford : Oxford University Press, 2019.

MITCHELL, William J. T. *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago : University of Chicago Press, 2011.

MORRIS, Errol. *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)*. New-York : Penguin Books, 2011.

MORRIS, Errol. *A Wilderness of Error: The Trials of Jeffrey MacDonald*. New-York : Penguin Books, 2012.

MORRIS, Errol. *The Ashtray (Or the Man Who Denied Reality)*. Chicago : University of Chicago Press, 2023 (à paraître).

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 1991.

SINGER, Mark. « Predilections. » In Livia BLOOM (dir.), *Errol Morris: Interviews*, Jackson : University of Mississippi Press, 2010 [1989], pp. 12-48.

#### *Articles de périodique*

ARTHUR, Paul. « The Horror. Errol Morris. » *Artforum*, vol. 46, n° 8, avril 2008, pp. 111-112.

FELD, Rob. « Documentary Noir. » *Directors Guild of America Quarterly*, vol. 15, n° 1, hiver 2020, <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/2001-Winter-2020/Shot-to-Remember-The-Thin-Blue-Line.aspx> (site consulté le 14 avril 2023).

FUHS, Kristen. « Re-imagining the Nonfiction Criminal Narrative: Documentary Reenactment as Political Agency. » *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 38, n° 1, mars 2012, pp. 51-78.

KAHANA, Jonathan. « Introduction: What Now? Presenting Reenactment. » *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 50, n° 1, pp. 46-60.

LETORT, Delphine. « Looking back into Abu Ghraib: *Standard Operating Procedure* (Errol [sic] Morris, 2008). » *Media, War & Conflict*, vol. 6, n° 3, novembre 2013, pp. 221-232.

MORRIS, Errol, Peter BATES. « Truth Not Guaranteed: An Interview With Errol Morris. » *Cinéaste*, vol. 17, n° 1, 1989, pp. 16-17.

NICHOLS, Bill. « Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. » *Critical Inquiry*, vol. 35, n° 1, automne 2008, pp. 72-89.

RAY, Erin. « *Standard Operating Procedure* : Using Reenactments to Find Truth. » *Caméra Stylo*, vol. 17, avril 2017, pp. 74-84.

#### *Texte non publié*

PANDEY, Aayushman. « Polar Similarities: Documenting Truth and the Human Condition in the Non-Fiction Films of Werner Herzog and Errol Morris. » Manuscrit non publié, Université de Californie à Berkeley, 10 janvier 2019, p. 22. [https://www.academia.edu/38126127/Polar\\_Similarities\\_190110\\_doc](https://www.academia.edu/38126127/Polar_Similarities_190110_doc) (site consulté le 9 juillet 2023).

#### *Mémoire*

CANDELORO, Jean-Pierre. « Docu-fiction. Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation. » Mémoire de fin d'études, Université de la Suisse italienne, 2000.

#### *Articles de presse*

*FLM Magazine*. « Interrotron. » Hiver 2004. <https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html> (site consulté le 10 mai 2023).

GLASSMAN, Marc. « Errol Morris Speaks Out! A Compilation of Talks and Interviews. » *Point Of View Magazine*, 4 avril 2005. <https://povmagazine.com/errol-morris-speaks-out/> (site consulté le 10 mai 2023).

MORRIS, Errol. « The 5 Key Witnesses Against Randall Dale Adams. » *Dallas Times Herald*, 23 octobre 1988. [https://www.errolmorris.com/film/tbl\\_5witnesses.html](https://www.errolmorris.com/film/tbl_5witnesses.html) (site consulté le 20 mai 2023).

MORRIS, Errol. « Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One). » *The New York Times*, 3 avril 2008. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/> (site consulté le 30 juin 2023).



MORRIS, Errol. « Cartesian Blogging, Part Two. » *The New York Times*, 9 juin 2008. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/06/09/cartesian-blogging-part-two/> (site consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2023).

MORRIS, Errol. « Truth is not about what the majority believes. » *Nieman Reports*, vol. 66, n° 4, hiver 2013, pp. 4-5. <https://niemanreports.org/articles/truth-is-not-about-what-the-majority-believes/> (site consulté le 15 juillet 2023).

MULLIGAN, Jake, « Talking (And) Framing: An Interview With Elsa Dorfman and Errol Morris », *Dig Boston*, 16 juillet 2017, <https://digboston.com/talking-and-framing-an-interview-with-elsa-dorfman-and-errol-morris/> (site consulté le 21 juillet 2023).

#### *Sites internet*

*AllMusic*. « Mr. Death. Caleb Simpson. » <https://www.allmusic.com/album/mr-death-mw0001192545> (site consulté le 23 juin 2023).

BLANKS, Teddy. « Errol Morris's Problem With Photography. » *Design Observer*, 25 avril 2008. <https://designobserver.com/feature/journal-of-academic-essays/6837> (site consulté le 10 juillet 2023).

BULL, Brian. « A Conversation with Errol Morris. » *Wisconsin Public Radio*, 2 juillet 2004 [transcription d'une émission radio]. Archivé sur <https://web.archive.org/web/20080418005316/http://www.wpr.org/news/errol%20morris%20iv.cfm> (site consulté le 10 mai 2023).

*IMDB*. « Mr. Debt. » <https://www.imdb.com/title/tt0787587/> (site consulté le 17 mai 2023).

MORRIS, Errol. « The Anti-Post-Modern Post-Modernist. » Transcription d'une conférence animée par Homi BHABHA à l'Université Harvard, Cambridge (MA), 2008. <https://www.errolmorris.com/content/lecture/theantipost.html> (site consulté le 20 février 2023).

MUSSER, Charles. « *The Thin Blue Line: A Radical Classic.* » *The Criterion Collection/Université Yale*, 25 mars 2015. <https://www.criterion.com/current/posts/3500-the-thin-blue-line-a-radical-classic> (site consulté le 14 avril 2023).

*National Public Radio*. « NPR's March 18, 2000 Weekly Edition. » 18 mars 2000. Archivé sur <https://legacy.npr.org/programs/weed/archives/2000/mar/000318.weed.html> (site consulté le 17 mai 2023)

RADELET, Michael L. « Randall Dale Adams: filmmaker helped free innocent man. » *Bluhm Legal Clinic Center on Wrongful Convictions*, Northwestern Pritzker School of Law. <https://www.law.northwestern.edu/legalclinic/wrongfulconvictions/exonerations/tx/randall-dale-adams.html> (site consulté le 29 avril 2023).

ROSENBAUM, Ron. « Conversation with Errol Morris. » Transcription d'une conférence tenue au Museum of Modern Art, New-York, automne 1999 ? <http://www.errolmorris.com/content/interview/moma1999.html> (site consulté le 10 mai 2023).

## Cours

CAMPBELL, Christopher. « The Documentary Detective Film: Genre and Focalization as Means to Solve a True Crime in Errol Morris' *The Thin Blue Line*. » Université de New-York, cours de cinéma de deuxième cycle, décembre 2010. <https://nonfics.com/the-thin-blue-line-as-detective-film-e126d383e2e8/> (site consulté le 14 avril 2023).

## Sur la philosophie, Jacques Derrida et la déconstruction

### Ouvrages

CULLER, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. 25th Anniversary Edition*. Abingdon : Routledge, 2008 [1988].

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques. « La différence. » In *Marges de la philosophie*, Paris : Minuit, 1972, pp. 1-30.

DERRIDA, Jacques, *Glas*, Paris : Galilée, 1974.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1991.

DERRIDA, Jacques, Maurizio FERRARIS. *Le Goût du secret. Entretiens 1993-1995*. Paris : Hermann, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. « Image-montage ou image-mensonge. » In *Images malgré tout*, Paris : Minuit, 2004, pp. 151-187.

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER. Paris : Grasset, 1992 [1990].

FREUD, Sigmund. *Note sur le 'bloc-notes magique'*. Traduit de l'allemand par Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS. In *Œuvres complètes*, tome 17, Paris : Presses universitaires de France, 1992 [1925], pp. 137-143.

HOWELLS, Christina. *Derrida. Deconstruction from Phenomenology to Ethics*. Stocksfield : Acumen, 2007.

LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the image*. Manchester : Manchester University Press, 2020.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 1979.

RORTY, Richard, 1979. *La Philosophie et le Miroir de la nature*. Traduit de l'anglais par Thierry MARCHAISSE, Paris : Seuil, 2017 [1979].

SALANSKIS, Jean-Michel. « La philosophie de Jacques Derrida et la spécificité de la déconstruction au sein des philosophies du *linguistic turn*. » In Charles RAMOND (dir.), *Derrida : la déconstruction*, Paris : Presses universitaires de France, 2005, pp. 13-51.

TODD, Jaine Marie. « Autobiography and the Case of the Signature: Reading Derrida's *Glas*. » In Ian MACHLACHLAN (dir.), *Jacques Derrida: Critical Thought*, Farnham : Ashgate, pp. 67-86.

#### *Articles de périodique*

ARTOUS-BOUVET, Guillaume. « Le supplément de fiction : Derrida et l'autobiographie. » *Littérature*, vol. 162, n° 2, juin 2011, pp. 100-114.

BIESTA, Gert. « From Critique to Deconstruction: Derrida as a Critical Philosopher. » *Counterpoints*, vol. 323, 2009, pp. 81-95.

DEPRAZ, Natalie. « De l'empirisme transcendantal : entre Husserl et Derrida. » *Alter*, n° 8, 2000, pp. 33-53.

SERVAIS, Christine et Véronique SERVAIS. « Le malentendu comme structure de la communication. » *Questions de communication*, n° 15, 2009, pp. 21-49.

#### *Mémoire*

LANCTÔT-DAVID, Marie-Odile. « Histoire de l'art et hétérogénéité : le 'provenir autrement' chez Jacques Rancière et Georges Didi-Huberman. » Mémoire de fin d'études, Université du Québec à Montréal, février 2014.

#### *Thèse de doctorat*

PLANTE, Maxime. « La question de l'écriture dans l'œuvre de Jacques Derrida. » Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, mars 2017.

#### *Article de presse*

KANDELL, Jonathan. « Jacques Derrida, Abstruse Theorist, Dies at 74. » *The New York Times*, 10 octobre 2004. <https://nyti.ms/47eUGQj> (site consulté le 30 juin 2023).

#### *Site internet*

MACHOSKI, Brenda. « Definitions of Deconstruction – mostly upon Jacques Derrida's death (2004). » Université Stanford, été 2006. <https://web.stanford.edu/group/csp/phi60/definDecon.pdf> (site consulté le 21 juillet 2023).

## Sur le droit et les affaires judiciaires

### Ouvrages

DOW, David R. *Executed on a technicality: lethal injustice on America's death row*. Boston : Beacon Press, 2006.

HOULE, France, Clayton PETERSON. *Hors de tout doute raisonnable : la méthodologie et l'adéquation empirique comme fondements de l'épistémologie du droit de la preuve*. Montréal : Thémis, 2018.

LEMPERT, Richard O., et al. *A Modern Approach to Evidence: Text, Problems, Transcripts and Cases*, 5<sup>e</sup> édition. Saint Paul : West Academic Publishing, 2014 [1977].

MAURIELLO, Thomas P. *Criminal Investigation Handbook*. New-York : LexisNexis, 2020.

MCGINNISS, Joe. *Fatal Vision*. New-York : Signet Books, 1983.

Military Commissions Act de 2006, loi n° 109-366. Congrès des États-Unis, 17 octobre 2006. In *United States Statutes at Large*, vol. 120, pp. 2600-2637.

MUELLER, Robert S., John J. Miller, Michael P. Kortan. *The FBI. A Centennial History, 1908-2008*. Washington, D.C. : U.S. Government Publishing Office.

### Articles de périodique

ACKER, James R. « Snake Oil with a Bite: The Lethal Veneer of Science and Texas's Death Penalty. » *Albany Law Review*, vol. 81, n° 3, 2017-2018, pp. 751-806.

LIEBMAN, James S. « The Overproduction of Death. » *Columbia Law Review*, vol. 100, n° 8, décembre 2000, pp. 2030-2156.

### Jurisprudence

*Adams v. State*, 577 S.W.2d 717. Cour d'appel pénale du Texas, 1979. <https://casetext.com/case/adams-v-state-92> (site consulté le 29 avril 2023).

*Adams v. State*, 624 S.W.2d 568. Cour d'appel pénale du Texas, 1981. <https://casetext.com/case/adams-v-state-37> (site consulté le 29 avril 2023).

*Adams v. Texas*, 448 U.S. 38. Cour suprême des États-Unis, 1980. <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/448/38> (site consulté le 29 avril 2023).

*Ex parte Adams*, 768 S.W.2d 281. Cour d'appel pénale du Texas, 1989. <https://casetext.com/case/ex-parte-adams-10> (site consulté le 29 avril 2023).

*Hamdan v. Rumsfeld*, 548 U.S. 557. Cour suprême des États-Unis, 29 juin 2006. <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/548/557/> (site consulté le 17 mai 2023).

*Harris v. State*, 784 S.W.2d 5. Cour d'appel pénale du Texas, 1989. <https://www.casemine.com/judgement/us/5914c074add7b049347b3e8d> (site consulté le 21 juillet 2023).

*In the Matter of Capoccia*, 272 A.D.2d 838, 709 N.Y.S.2d 640. Division d'appel de la Cour suprême de New York, troisième département, 31 mai 2000. <https://casetext.com/case/in-the-matter-of-capoccia> (site consulté le 17 mai 2023).

*R. c. Zundel*, 18 O.A.C. 161. Cour d'appel de l'Ontario, 23 janvier 1987.

*R. c. Zundel*, 37 O.A.C. 354. Cour d'appel de l'Ontario, 5 février 1990.

*R. c. Zundel*, 2 R.C.S. 731. Cour suprême du Canada, 27 août 1992. <https://scc-csc.lexum.com/scc-csc/scc-csc/fr/item/904/> (site consulté le 1<sup>er</sup> mai 2023).

*Solomon, Zauderer v. Andrew F. Capoccia Law*. Division d'appel de la Cour suprême de New York, deuxième département, 9 mai 2000. <https://casetext.com/case/solomon-zauderer-v-andrew-f-capoccia-law-2d-dept> (site consulté le 17 mai 2023).

*U.S. v. Capoccia*, 1:03-CR-35-01. Cour de district des États-Unis pour le district du Vermont, 2 février 2006. <https://casetext.com/case/us-v-capoccia-5> (site consulté le 17 mai 2023).

*U.S. v. MacDonald*, 688 F.2d 224. Cour d'appel des États-Unis pour le quatrième circuit, 16 août 1982. <https://casetext.com/case/united-states-v-macdonald-13> (site consulté le 18 juin 2023).

*U.S. v. MacDonald*, 32 F. Supp. 3d 608. Cour de district des États-Unis pour le district oriental de la Caroline du Nord, 24 juillet 2014. <https://casetext.com/case/united-states-v-macdonald-37> (site consulté le 18 juin 2023).

*U.S. v. MacDonald*, 911 F.3d 723. Cour d'appel des États-Unis pour le quatrième circuit, 21 décembre 2018. <https://casetext.com/case/united-states-v-macdonald-1936> (site consulté le 18 juin 2023).

### *Articles de presse*

Agence France Presse. « Cinq ans après l'invasion de l'Irak : Bush ne regrette rien. » *Le Figaro*, 19 mars 2008. <https://www.lefigaro.fr/international/2008/03/19/01003-20080319ARTFIG00473-cinq-ans-apres-l-invasion-de-l-irak-bush-ne-regrette-rien.php> (site consulté le 17 mai 2023).

ASTER, Will. « Larimer freezes Cappocia [sic] cases. » *Rochester Business Journal*, 18 février 2000. <https://rbj.net/2000/02/18/larimer-freezes-cappocia-cases/> (site consulté le 17 mai 2023).

BENJAMIN, Mark, *et al.* « The Abu Ghraib files. » *Salon*, 14 mars 2006. [https://www.salon.com/2006/03/14/introduction\\_2/](https://www.salon.com/2006/03/14/introduction_2/) (site consulté le 17 mai 2023).

BERLOW, Alan. « The Wrong Man. » *The Atlantic Monthly*, vol 284, n° 5, novembre 1999, pp. 66-91.

CARTWRIGHT, Gary. « The Longest Ride of His Life. » *Texas Monthly*, mai 1987. <https://www.texasmonthly.com/true-crime/the-longest-ride-of-his-life/> (site consulté le 20 mai 2023).

*CBS News Worldwide*. « Abuse Of Iraqi POWs By GIs Probed: 60 Minutes II Has Exclusive Report On Alleged Mistreatment. » 28 avril 2004. Archivé sur <https://web.archive.org/web/20070208135011/http://www.cbsnews.com/stories/2004/04/27/60I/main614063.shtml> (site consulté le 17 mai 2023).

DAVID, Ann, Paul BECKETT. « Debtors' Attorney Is the Bane Of Many Credit-Card Issuers. » *The Wall Street Journal*, 23 août 1999. <https://www.wsj.com/articles/SB935368344397445198> (site consulté le 17 mai 2023).

DECOURCY HINDS, Michael. « Making Execution Humane (or Can It Be?) » *The New York Times*, 13 octobre 1990, pp. 1, 8.

DONAHUE, Patrick. « German Prosecutor Won't Set Rumsfeld Probe Following Complaint. » *Bloomberg*, 27 avril 2007. Archivé sur <https://web.archive.org/web/20070930043357/http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20601100&sid=a3ZI8uTWUHV0&refer=germany> (site consulté le 17 mai 2023).

*Everett Collection / CSU Archive*. « John Dillinger, dead with toes up in a police patrol wagon, is taken from the scene of his killing by FBI agents in Chicago. July 22, 1934. » CSU\_ALPHA\_1279. <https://everettcollection.com/#/image/447755/> (site consulté le 16 juin 2023).

FRIED, Joseph P. « To Some, Financial Savior, to Others, Hastener of Ruin. » *The New York Times*, 12 août 2001, p. 36.

HANLEY, Charles J. « AP Enterprise: Former Iraqi detainees tell of riots, punishment in the sun, good Americans and pitiless ones. » *The San Diego Union-Tribune* [Associated Press], 1<sup>er</sup> novembre 2003. Archivé sur <https://web.archive.org/web/20140503221406/http://legacy.utsandiego.com/news/world/iraq/20031101-0936-iraq-thecamps.html> (site consulté le 17 mai 2023)

HERSCH, Seymour M. « Torture at Abu Ghraib. » *The New Yorker*, 30 avril 2004. <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> (site consulté le 17 mai 2023).

KOGAN, Rick. « 'I'm innocent!' » *Chicago Tribune*, 24 mai 1989. <https://chicagotribune.com/news/ct-xpm-1989-05-24-8902030691-story.html> (site consulté le 16 juin 2023).

MCARDLE, Patrick. « Capoccia sentenced again in fraud case. » *Rutland Herald*, 18 octobre 2018. [https://www.rutlandherald.com/news/capoccia-sentenced-again-in-fraud-case/article\\_7fac1521-71b8-5859-b113-20109fce181e.html](https://www.rutlandherald.com/news/capoccia-sentenced-again-in-fraud-case/article_7fac1521-71b8-5859-b113-20109fce181e.html) (site consulté le 17 mai 2023).

*Spiegel International*. « The Abu Ghraib Pictures. » 15 février 2008. <https://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-the-abu-ghraib-pictures-fotostrecke-29031.html> (site consulté le 17 mai 2023).

TAIT, Paul. « America 'abusing' mandate in Iraq. » *The Age*. 6 décembre 2005. <https://www.theage.com.au/world/america-abusing-mandate-in-iraq-20051206-geidia.html> (site consulté le 17 mai 2023).

*The New York Times*. « Ruling Restoring Conviction Ends Ex-Army Doctor's New Life. » 5 avril 1982, p. 14.

*The New York Times*. « Dr. Death and his Wonderful Machine. » 18 octobre 1990, p. 24.

TOLSON, Mike. « Effect of 'Dr. Death' and his testimony lingers. » *Houston Chronicle*, 24 juin 2004. <https://www.chron.com/news/houston-texas/article/Effect-of-Dr-Death-and-his-testimony-lingers-1960299.php> (site consulté le 11 mai 2023).

#### *Sites internet*

*Amnesty International*. « USA: The Death Penalty in Texas: Lethal Injustice. » Rapport AMR 51/010/1998, 1<sup>er</sup> mars 1998.

Bureau du procureur des États-Unis, district oriental de Caroline du Nord. « Convicted Murderer Jeffrey MacDonald's Appeal Dismissed and Consecutive Life Sentences Remain Intact. » *Département de la Justice des États-Unis*, 17 septembre 2021. <https://www.justice.gov/usao-ednc/pr/convicted-murderer-jeffrey-macdonald-s-appeal-dismissed-and-consecutive-life-sentences> (site consulté le 19 mai 2023).

Bureau fédéral des prisons des États-Unis. « Compassionate Release/Reduction in Sentence: Procedures for Implementation of 18 U.S.C. §§ 3582(c)(1)(A) and 4205(g). » *Département de la Justice des États-Unis*, 12 août 2013 Archivé sur [https://web.archive.org/web/20130903115123/http://www.bop.gov/policy/progstat/5050\\_049.pdf](https://web.archive.org/web/20130903115123/http://www.bop.gov/policy/progstat/5050_049.pdf) (site consulté le 19 mai 2023).

GROSS, Alexandra. « Randall Dale Adams. » *The National Registry of Exonerations*. <https://www.law.umich.edu/special/exoneration/Pages/casedetail.aspx?caseid=2984> (site consulté le 20 mai 2023).

*New York State Attorney General*. « Federal Indictment Against Partners In Debt-reduction Firm. » Communiqué de presse, 10 mars 2003. <https://ag.ny.gov/press-release/2003/federal-indictment-against-partners-debt-reduction-firm> (site consulté le 17 mai 2023).

*Public Broadcasting Service*, « Evelyn "Billie" Frechette (1907-1969) », <https://pbs.org/wgbh/americanexperience/features/dillinger-evelyn-billie-frechette/> (site consulté le 18 juin 2023).

*U.S. Department of Justice Division of Investigation*. « Order No 1221 – Wanted – Mary Evelyn Frechette. » 6 avril 1934. <https://w.wiki/6zGs> (site consulté le 18 juin 2023).

#### **Ouvrages sur le cinéma et la théorie du cinéma**

BAUDRY, Jean-Louis. « Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. » *Cinéthique*, n° 7-8, juillet-août 1970, pp. 1-8.

BAYER, Gerd. « Artifice and Artificiality in Mockumentaries. » In Gary DON RHODES, John PARRIS SPRING (dir.), *Docufictions : Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson : McFardland & Co., 2006, pp. 164-178.

## Divers (sites internet)

*EditingTools.io*, « Scene Cut Detection », résultats pour « Mr. Debt » disponibles sur <https://editingtools.io/download/10/ADE991-6RU1R4-G4CMZ7-1X6LKG-WJXEXM-R2SAAD/videoplayback%20MrDebt.zip> (site consulté le 8 juillet 2023).

*Linternaute.com*. « Relativiser. » <http://linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/relativiser/> (site consulté le 18 juillet 2023).

## FILMOGRAPHIE

### Filmographie principale (par ordre chronologique)

*The Thin Blue Line* (1988). Réalisé par Errol MORRIS. États-Unis.

*Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999). Réalisé par Errol MORRIS. États-Unis.

*First Person*, épisode 1, « Mr. Debt » (2000). Réalisé par Marc SMERLING. États-Unis.

*Standard Operating Procedure* (2008). Réalisé par Marc SMERLING. États-Unis.

*A Wilderness of Error* (5 épisodes, 2020). Réalisé par Marc SMERLING. États-Unis.

### Filmographie secondaire (par ordre alphabétique)

*Boston Blackie* (58 épisodes, 1951-1952). Produit par Ziv Television Programs. États-Unis.

*David et Goliath* (1960). Réalisé par Richard POTTIER et Ferdinando BALDI. Italie.

*Dillinger* (1945). Réalisé par Max NOSSECK. États-Unis.

*Fatal Vision* (2 épisodes, 1984). Réalisé par David GREENE. États-Unis.

*La vie d'un pompier américain* (1930). Réalisé par Edwin S. PORTER. États-Unis.

*Le Mystère des roches de Kador* (1912). Réalisé par Léonce PERRET. France.

*Manhattan Melodrama* (1934). Réalisé par Woodbridge Strong VAN DYKE. États-Unis.

*Robin des bois* (1922). Réalisé par Allan DWAN. États-Unis.



## MÉDIAGRAPHIE

FRY, Paul H. « Deconstruction I » In *Introduction to Theory of Literature*, cours donné à l'Université Yale, New Haven, printemps 2009. <https://oyc.yale.edu/english/engl-30/lecture-10> (site consulté le 30 mars 2023).

Harvard University Graduate School of Design. « Investigating with a Camera - Errol Morris. » *YouTube*. Mis en ligne le 30 novembre 2011. <https://youtu.be/JVb7IIOWi6E> (site consulté le 2 mars 2023).

MORRIS, Errol. « First Person: Mr. Debt (SoiEog). » *YouTube*. Mis en ligne le 20 juillet 2020. <https://youtu.be/IhyNRRJPOb4> (site consulté le 2 juin 2023).

PBS NewsHour. « The ugly truth about truth, according to Errol Morris. » *YouTube*. Mis en ligne le 9 janvier 2018, <https://youtu.be/7-XIKHTRfn4> (site consulté le 2 mars 2023).

SAMPSON, Caleb. *Mr. Death - The Rise And Fall Of Fred A. Leuchter, Jr. (Original Soundtrack)*. Accurate Records, 1993 (CD audio).

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Sommaire</b> .....	3
<b>Introduction</b> .....	5
Problématique .....	5
Introduction au corpus .....	6
Méthodologie.....	8
<b>Chapitre premier : les films d’Errol Morris au sein de la procédure judiciaire</b> ....	13
I.1 <i>The Thin Blue Line</i> et le procès de Randall Adams.....	13
I.2 <i>Mr. Death</i> et le procès d’Ernst Zündel .....	16
I.3 « Mr. Debt » et le procès d’Andrew Capoccia .....	19
I.4 <i>Standard Operating Procedure</i> et la fin de la guerre d’Irak .....	21
I.5 <i>A Wilderness of Error</i> et le procès de Jeffrey MacDonald .....	23
<b>Chapitre II : décrédibilisation de discours</b> .....	29
II.1 Analyse de <i>The Thin Blue Line</i> .....	29
II.1.a Tenues vestimentaires .....	29
II.1.b Séquences de film noir .....	31
II.1.c Le FBI, John Dillinger et Bucarest.....	32
II.2 Analyse de <i>Mr. Death</i> : générique d’ouverture.....	36
II.3 Analyse de « Mr. Debt » .....	38
II.3.a Images d’archive.....	38
II.3.b Décrédibilisation via des effets de montage .....	40
II.3.c L’interrotron et effets d’optique.....	42
II.4 Conclusion sur les mécanismes de décrédibilisation.....	43
<b>Chapitre III : analyse des re-enactments</b> .....	47
III.1 <i>The Thin Blue Line</i> .....	47
III.1.a Performativité ou procédés cinématographiques.....	47
III.1.b L’esthétique cinématographique comme moyen de décrédibilisation	51
III.1.c La reconstitution comme élément constitutif de la <i>différance</i> .....	58
III.2 <i>Standard Operating Procedure</i> .....	63
<b>Chapitre IV : la <i>différance</i></b> .....	71
IV.1 Notions de la philosophie de Jacques Derrida.....	71
IV.2 Premier niveau de la <i>différance</i> : entre les <i>re-enactments</i> .....	74
IV.3 Deuxième niveau de la <i>différance</i> : entre les séquences d’interview .....	80
IV.4 Troisième niveau de la <i>différance</i> : par le montage.....	82
IV.5 Tests de notre démonstration.....	84

IV.5.a De la <i>différance</i> dans <i>Standard Operating Procedure</i> .....	84
IV.5.b Par contraposition : <i>A Wilderness of Error</i> et l'échec de l'affaire Jeffrey MacDonald .....	87
IV.6 Le projet de l'affaire MacDonald chez Morris comme réponse au problème du signifié transcendantal de Derrida .....	90
<b>Conclusions</b> .....	<b>95</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>100</b>
Sur Errol Morris et son œuvre .....	100
Ouvrages .....	100
Articles de périodique .....	100
Texte non publié .....	101
Mémoire .....	101
Articles de presse .....	101
Sites internet .....	102
Cours .....	103
Sur la philosophie, Jacques Derrida et la déconstruction .....	103
Ouvrages .....	103
Articles de périodique .....	104
Mémoire .....	104
Thèse de doctorat .....	104
Article de presse .....	104
Site internet .....	104
Sur le droit et les affaires judiciaires .....	105
Ouvrages .....	105
Articles de périodique .....	105
Jurisprudence .....	105
Articles de presse .....	106
Sites internet .....	108
Ouvrages sur le cinéma et la théorie du cinéma .....	108
Divers (sites internet) .....	109
<b>Filmographie</b> .....	<b>109</b>
Filmographie principale .....	109
Filmographie secondaire .....	109
<b>Médiagraphie</b> .....	<b>110</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>111</b>

*Imprimé à Bruxelles en juillet 2023.*

