

Errol Morris
Rejouer pour déjouer

Robert Daudelin

Number 188, September 2018

Les masques du réel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89323ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2018). Errol Morris : rejouer pour déjouer. *24 images*, (188), 33–37.

Errol Morris

Rejouer pour déjouer

PAR ROBERT DAUDELIN



**Faire des documentaires
avec les outils de la fiction**

L'idée de mise en scène dans un documentaire n'a rien de nouveau. Nous savons maintenant que plusieurs des petits films des opérateurs Lumière, proposés comme autant de témoignages sur la vie de populations alors mal connues, étaient très astucieusement mis en scène, les figurants étant même parfois rémunérés pour leur participation. Même les cinéastes du direct, soucieux d'appriivoiser le réel, ne se privaient pas de « mises en situation », assurément une forme autre de mise en scène.

Il en va pourtant autrement avec Errol Morris dont les films, très largement diffusés dans les circuits commerciaux et régulièrement primés, poussent le mélange des genres à un degré de virtuosité peu courant. Grand admirateur du cinéma direct (notamment de Frederick Wiseman) dans sa jeunesse cinéophile, Morris tourne carrément le dos aux principes du genre quand il devient à son tour cinéaste. Animés par une « préoccupation obsessionnelle » à l'égard du langage¹, ses films s'articulent toujours et avant tout autour de la parole, une parole qu'il capte à l'aide d'un dispositif technique de sa propre invention² qui installe une véritable relation d'intimité entre le spectateur et l'interviewé : toujours nous sommes pris à témoin de la justesse, de la vérité (?) des propos ainsi enregistrés.

À partir du troisième film, *The Thin Blue Line* (1988), celui qui impose définitivement le nom de Morris, la démarche du cinéaste se complexifie dans la mesure où il met en scène le meurtre d'un policier dont est responsable l'un des deux occupants d'une voiture à partir de laquelle ont été tirés des coups de feu. Éclairages expressionnistes, cadrages déroutants, couleurs saturées, et surtout usage d'acteurs qui rejouent la scène (que le réalisateur n'a évidemment pas pu tourner et qu'il recrée en se basant sur les récits des deux protagonistes) à plusieurs reprises et selon plusieurs points de vue : tout s'accumule pour rendre la situation complexe et la recherche de la vérité une mission impossible. Quel que soit le point de vue adopté, la vérité semble même s'éloigner et la confrontation avec le tueur présumé crée chez le spectateur un malaise profond. Le film n'en est pas moins, étant donné l'absurdité des mécanismes qu'il décrit, une mise en accusation du système judiciaire américain et un « documentaire » très convaincant.

Pour Morris, ces « re-enactments » répétés, sont autant « d'illustrations de contre-vérités, de confusions, de tromperies, d'erreurs³ ». La vérité n'est jamais simple, nous dit le film : jamais tout à fait ce que l'on voit, ou ce que l'on pense avoir vu. Pour s'en approcher, multiplions les voies d'accès, les points de vue : jouons, pour déjouer ! Compte tenu du sujet traité, cette approche est d'une efficacité redoutable et le film se déploie en un suspense digne d'Hitchcock, à qui Morris emprunte d'ailleurs certains tics





↑ The B-Side : Elsa Dorfman's Portrait
Photography (2017)
← The Thin Blue Line (1988)

Le cinéaste s'évertue à pousser le documentaire dans ses ultimes retranchements, valorisant toujours la parole comme lien entre les images (...).

d'écriture, l'usage des inserts notamment (le gyrophare, le revolver). Sommes-nous encore sur le terrain du documentaire ? La question ne semble guère préoccuper Morris ; pour lui, il s'agit de s'approcher le plus près possible de la vérité, sans jamais en cacher la complexité ; fouiller aussi la parole, avec ses zones d'approximation qui s'avèrent parfois des zones de mensonge.

Fast, Cheap and Out of Control (1997) illustre un autre aspect de l'esthétique propre à Morris : la virtuosité du montage. Bâti autour de l'activité professionnelle de quatre individus exceptionnels (un dompteur de lions, un expert en

robotique, un spécialiste des taupes et un sculpteur d'arbustes), le film, construit là aussi à partir des témoignages des protagonistes, mêle à qui mieux mieux les paroles de l'un sur les images appartenant à l'univers de l'autre. La confusion apparente qui s'installe dans l'esprit du spectateur se résout pourtant dans une harmonie extraordinaire célébrant l'intelligence humaine. Film d'une grande habileté et entreprise de séduction : ne serait-ce pas là en fait le résultat le plus positif du travail commercial du cinéaste qui a réalisé des centaines de messages publicitaires pour certaines des marques les plus célèbres du marché américain... ? Quoi qu'il en soit, ce film magnifique, le plus élaboré de tous les films de Morris, est exemplaire de la démarche du cinéaste qui s'évertue à pousser le documentaire dans ses ultimes retranchements, valorisant toujours la parole comme lien entre les images, leur raison d'être même.

Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr. (1999) s'apparente davantage à *The Thin Blue Line*, par sa structure, comme par son ouverture hitchcockienne – dans un noir et blanc qui fait penser à *Psycho*. Histoire rocambolesque d'un pseudo-ingénieur soucieux d'améliorer le fonctionnement de la chaise électrique dans les pénitenciers américains, le film s'articule à nouveau autour de la parole, abondante autant que déroutante. Morris ne renonce pas pour autant à un travail élaboré sur l'image (surexpositions, ralentis, angles inattendus viennent relancer le récit) et il va même jusqu'à faire rejouer des scènes à Leuchter lui-même. Film troublant, *Mr. Death*, au-delà de son caractère presque parodique, est l'image tragique d'un destin, d'un homme qui, pour reprendre les mots de Morris, « came from nowhere and went back to nowhere ». Quasi-fiction aux yeux de certains, *Mr. Death* préfigure le documentaire « prime time » que la télévision (britannique, américaine, suédoise) proposera dès le début des années 2000, voire les « true-crime docs » de Netflix.

Récemment, Errol Morris s'est attaqué à des sujets plus directement liés à l'histoire de son pays, notamment en dessinant les portraits de deux hommes politiques

américains de première importance : *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003), une rencontre avec le Secrétaire à la défense de John F. Kennedy à l'époque de la guerre du Vietnam ; et *The Unknown Known: the Life and Times of Donald Rumsfeld* (2013), tentative de décrypter la personnalité ambiguë du Secrétaire à la défense de George W. Bush. S'ils sont également fascinants, les deux films sont, en plusieurs points, presque aussi équivoques que les personnages dont ils tentent de s'approcher. McNamara est un redoutable interlocuteur que Morris n'arrive jamais à piéger. Cet homme, qui a du sang sur les mains, nous séduit presque par l'élégance de son intelligence ! Le film s'embarrasse par ailleurs de raccourcis historiques qui sont autant de brillants exercices de montage n'apportant malheureusement rien à la compréhension du personnage et de la période historique déterminante à laquelle il a été étroitement associé. Rumsfeld, personnage non moins redoutable à l'époque de son passage au Pentagone, n'a pas le côté brillant de McNamara et Morris arrive mieux à briser son image ; il le fait presque gentiment, ce qui n'était peut-être pas nécessaire face à ce cynique de haut niveau...

Mais Errol Morris n'a pas fini de nous surprendre. En 2017, il signe *The B-Side: Elsa Dorfman's Portrait Photography*, un petit film intimiste sur une amie de quelque cinquante ans qui fait des portraits photographiques avec un appareil Polaroid géant. Tourné principalement dans la petite chambre où la photographe conserve son travail, notamment le cliché refusé (le « B-Side ») des deux clichés traditionnellement tirés pour chaque portrait, le film redonne tous ses droits au cinéma direct : Morris conversant en toute complicité avec sa vieille amie. Le ton est chaleureux, le filmage très simple – l'exiguïté des lieux l'impose. Nouveau départ dans l'itinéraire de ce cinéaste inclassable ? Ou pause avant de reprendre le combat ? Le prochain film nous le dira – peut-être !

Pour Errol Morris, la vérité n'est pas l'apanage du documentaire et chacun de ses films semble remettre en cause la nature et les vertus supposément intrinsèques du genre. Également essayiste⁴, Morris aime provoquer, installer dans ses films une sorte de malaise « créatif » qui questionne l'idée même de « vérité documentaire ».

Tous les films d'Errol Morris imbriquent savamment documentaire et fiction, cherchant fébrilement les fissures dans le réel qui pourraient permettre de s'approcher de la vérité.

UNE TELLE QUÊTE N'A SANS DOUTE PAS DE FIN, MAIS LE PERSONNAGE EST UN ENTÊTÉ DE LA PIRE ESPÈCE.

1. Ce sont ses propres termes. Voir l'entretien dans *The Documentary Makers*, RotoVision, Hove, 2003.
2. Utilisé à partir de *Fast, Cheap and Out of Control*, l'appareil s'apparente au « téléprompteur » de la télévision : Morris, caché derrière un rideau, est filmé ; son image est projetée sur un écran voisin de la caméra qui filme l'interviewé, d'où le sentiment au final que le personnage s'adresse directement à nous.
3. Op. cit.
4. Il a signé trois livres ; le plus récent (2018) *The Astray (Or the Man Who Denied Reality)*, un essai polémique sur le philosophe Thomas Kuhn, a suscité de nombreuses réactions dans la presse anglophone.