Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 9, Novembre-Décembre 2012
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.7352

Mentir & démentir en images : dans la fabrique des discours de l'histoire

Marie-Jeanne Zenetti

Écrire l'histoire, n° 9, Printemps 2012 : « Mensonges (1) », numéro publié sous la direction Carine Trévisan, 144 p., EAN 9782356980465.

Pour citer cet article

Marie-Jeanne Zenetti, « Mentir & démentir en images : dans la fabrique des discours de l'histoire », Acta fabula, vol. 13, n° 9, Notes de lecture, Novembre-Décembre 2012, URL : https://www.fabula.org/revue/document7352.php, article mis en ligne le 01 Novembre 2012, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.7352

Mentir & démentir en images : dans la fabrique des discours de l'histoire

Marie-Jeanne Zenetti

Depuis sa création en 2008, la revue *Écrire l'histoire*, dirigée par Claude Millet et Paule Petitier, propose une réflexion d'un grand intérêt sur les modalités plurielles d'élaboration des discours de l'histoire. Au-delà de la seule écriture historienne et de l'historiographie, elle s'intéresse à la multiplicité des pratiques artistiques et des discours qui s'en emparent, la mettent en scène et contribuent à la penser tout en lui donnant forme. Or l'histoire s'écrit avec des mots, mais également avec des images. Le dossier coordonné et présenté par Carine Trevisan pour le numéro 9, « Mensonges » est ainsi consacré aux images de guerres et de violences — de la photographie de reportage et de la peinture d'histoire au cinéma documentaire et aux images d'archives. Le numéro, complété par des comptes rendus de lecture et d'exposition, ainsi que par une bibliographie portant sur l'actualité historiographique, accueille également un dossier plus restreint, coordonné et présenté par Paule Petitier, sur le thème « Rire de l'histoire ». Si l'ensemble, d'une grande richesse, mérite d'être lu avec attention, le compte rendu qui suit se limite au dossier principal, qui interroge les manipulations dont les images peuvent faire l'objet.

Faire mentir les images

Comme le souligne C. Trevisan dans son avant-propos, les images ne donnent pas accès aux faits historiques, mais participent d'une construction, donc d'une écriture de l'histoire, qui peut aussi bien détourner la preuve ou la fabriquer que s'appuyer sur elle. Partant de la place centrale des images dans les représentations de la guerre, et du soupçon auquel elles ont donné lieu au vingtième siècle, elle insiste sur les possibilités de maquillage et de détournement des images, autant que sur la valeur heuristique de celles-ci et sur la portée critique d'un discours de dénonciation des « mensonges » qui leur sont attribués.

Ce que le dossier montre ensuite à travers une série d'articles, ce n'est pas tant que les images mentent, mais qu'on les fait mentir, en les accompagnant de discours fallacieux, implicites ou explicites. Un des exemples les plus célèbres d'un tel

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

détournement est celle dont a fait l'objet la « *Madone* » *de Bentalha,* photographie de presse représentant une femme effondrée de douleur au lendemain du massacre de Bentalha, en 1997. Dans un entretien mené par Dominique Clévenot,Juliette Hanrot revient sur les recherches qu'elle a menées au sujet de cette image érigée en icône. La femme photographiée, contrairement à la rumeur véhiculée par plusieurs organismes de presse, ne pleure pas ses enfants ; pourtant, parce que l'image réactualise les codes de la représentation chrétienne de la douleur, elle a été désignée comme *Pietà,* jusqu'à l'élaboration, au détriment des faits, d'un véritable « roman de la légende ». La reconnaissance de stéréotypes picturaux a ainsi permis l'esthétisation et la déshistoricisation de cette photographie, ce qui conduit J. Hanrot à interroger la représentation de la violence et le rôle d'une telle image, destinée à catalyser l'intérêt du public plus qu'à l'informer réellement.

La perte d'historicité et la simplification des images peut également passer par l'utilisation de certaines techniques : ainsi du maquillage des archives à la télévision, que dénonce Laurent Véray. Il montre que leur reformatage, leur colorisation et leur sonorisation *a posteriori* altèrent la représentation historique au prétexte de la rendre plus « vivante ». Ces transformations participent d'une « actualisation » du passé censé le rendre plus attractif au risque d'en gommer la spécificité historique. Son « aplanissement » n'est donc pas seulement une réponse aux attentes d'un spectateur envisagé comme un consommateur : il gomme la complexité de l'histoire elle-même, selon un processus que l'on pourrait également rapprocher de la narrativisation et de la simplification à outrance de certains documentaires télévisés dans le but de lisser le réel et de créer l'illusion qu'il serait immédiatement compréhensible.

Un troisième exemple de dévoiement et de déshistoricisation, sous la forme cette fois d'une simple juxtaposition d'images, est étudié par Isabelle Alzieu. Elle décrit comment, dans l'exposition *No eyes* qui présentait en 2005 la collection de William Hunt, la photographie de Richard Drew, *Falling Man* (un homme se jetant du haut d'une tour du World Trade Center le 11 septembre 2001) était rapprochée d'autres images représentant des corps en apesanteur, figés dans un saut ou un vol. Réactualisant le mythe d'Icare, le dispositif d'exposition est dénoncé comme un « mensonge de voisinage », qui tend à faire basculer la photographie de presse vers l'esthétique, à faire oublier l'horreur dont elle témoigne. I. Alzieu pose ainsi la question de la lisibilité de cette image dans un tel contexte et celle de la légitimité de cette démarche, qu'elle envisage d'abord comme un détournement, mais aussi comme une possible « interruption » du cours de l'exposition, destinée à pointer les lacunes du regard.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Critique des images et par les images

Cette multiplication des modes de détournement explique l'émergence, au vingtième siècle, d'une longue tradition de critique des images, et notamment des images de guerre, que François Brunetinterroge à partir de sa lecture de *Believing and Seeing* d'Errol Morris, un des maîtres du nouveau cinéma documentaire américain contemporain. Le livre de Morris regroupe six enquêtes, dont les points de départ sont des photographies — de la guerre de Crimée, de la guerre de Sécession, de la prison d'Abu Graib. Ces images de la guerre, explique François Brunet, ont d'abord été érigées en dépositaires de la vérité historique, puis ont produit des icônes sur lesquelles pèsent le soupçon de la mise en scène, du *Falling Soldier* de Capa à la photographie du lever de drapeau à Iwo Jima. La vivacité des controverses que ces images ont soulevées sont à la mesure de la puissance symbolique dont elles ont été investies dans les rituels patriotiques. À travers elles, il s'agit de mettre en question le pouvoir et la vision de l'histoire qu'il cherche à imposer, en inventant des modalités directes ou indirectes de déconstruction et de dénonciation.

Ce sont précisément de telles possibilités de renouvellement du discours critique par l'art qu'explorent plusieurs des articles regroupés dans ce dossier. Le photographe et artiste Philippe Niorthe revient ainsi sur le projet qu'il a mené entre 2002 et 2008 sur les massacres de Camerounais perpétrés par l'armée française de 1948 à 1971, et qu'il qualifie d'« histoire sans images ». Son travail interroge précisément cette absence de traces : il photographie les puits qui ont servi de refuge aux habitant persécutés, les chutes d'eaux où ont été précipitées les victimes, les rues vides de Douala, de manière à rendre compte d'une « topographie de l'absence », dont les images se prolongent ou s'approfondissent par la discussion avec les témoins.

Une série de deux articles et un entretien traitent également du massacre de Katyn, ainsi que du film qu'Andrzej Wajda a consacré à cet épisode. Ewa Maczka commence par rappeler les faits : des milliers d'officiers polonais et une partie de l'élite administrative et politique polonaise ont été liquidés par la police politique soviétique au printemps 1940 à Katyn. Moscou a ensuite attribué les charniers à l'armée allemande. Ce mensonge d'état s'est prolongé jusqu'en 1990, date à laquelle la Russie a reconnu que le massacre avait été ordonné par des responsables soviétiques. E. Macza rappelle également les circonstances de l'enquête menée, entre autres, par Alexey Pamyatnykh, astronome russe et historien amateur, dans le but de rétablir la vérité, ainsi que ses répercussions sur la vie politique polonaise et sur les relations russo-polonaises. Elle propose ensuite la traduction d'extraits d'un article d'A. Pamyatnykh, dans lequel celui-ci revient sur son enquête. Il retrace les

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

étapes du dévoilement du mensonge d'état, les hésitations qui ont précédé la reconnaissance de la responsabilité du régime soviétique dans le crime, les revirements et les péripéties qui ont finalement permis l'accès aux documents. La persévérance du groupe d'enquête russe, dirigé par des militaires avec la participation d'experts polonais, a permis d'exercer une pression sur le pouvoir et le KGB, d'ouvrir des débats concernant la qualification des faits, pour aboutir à une reconnaissance officielle du massacre et à la publication par la Russie d'une partie des éléments du dossier. À partir de 1991, plusieurs ouvrages sur la question ont ainsi été publiés à Moscou. Pourtant, après la dégradation des relations russo-polonaises, l'enquête a néanmoins été classée sans suite en Russie en 2004, tandis qu'une enquête parallèle s'ouvrait en Pologne.

Parallèlement à ce travail d'investigation historique et de lutte pour l'accès aux archives, le dossier met également l'accent sur le rôle qu'a joué le film du réalisateur polonais A. Wajda, *Katyn,* dans cette exhumation du passé. Sorti en 2007 en Pologne, il a fait resurgir la question du massacre, notamment en Russie, où il a été projeté l'année suivante, avant d'être diffusé à la télévision russe en 2010. Dans un entretien avec Larissa Malukova publié originellement en langue russe en avril 2010, le réalisateur revient sur la falsification de la vérité par le régime soviétique, sur les conséquences de ce mensonge pour les Polonais, ainsi que sur la complexité des relations russo-polonaise et leur évolution. Il évoque notamment les échos qu'a reçus le film au lendemain de la catastrophe d'avion de Smolensk, en 2010, qui a coûté la vie au président polonais Lech Kaczynski et à une partie de l'élite polonaise, soulignant ainsi le rôle du cinéma dans le rétablissement de la vérité et dans l'entreprise mémorielle.

Pourtant, le film et la photographie ne sont pas les seuls médiums mis en œuvre dans cette entreprise de rétablissement des faits historiques par le biais des images. Jean-Philippe Chimotétudie par exemple les représentations de Napoléon par les peintres d'histoire. Au *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa,* de Gros, dont l'orientalisme participe d'une propagande, donc de l'imposition d'une vérité historique construite par le pouvoir, il oppose le *Napoléon Ier à Fontainebleau* de Delaroche, chaussé de bottes crottées et bedonnant, en parfait contraste avec le mythe que cherche à défendre l'historiographie officielle. La peinture d'histoire peut ainsi apparaître non comme un « mensonge », mais comme une pièce dans le dispositif d'écriture de l'histoire, sur lequel elle peut également faire peser le soupçon. C'est toutefois à la caricature, et notamment à celles de Daumier, que J.-Ph. Chimot attribue de manière privilégiée le rôle de dénoncer le mensonge de manière moins ambiguë que ne le fait l'art dit sérieux.

Enfin, l'une des tentatives les plus passionnantes et les plus ambiguës évoquées dans ce numéro est sans doute celle qu'incarnent les deux reportages fictifs de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Peter Watkins étudiés par Pierre Zaoui. *Culloden* présente, sur le mode hyperréaliste du reportage en direct, une reconstitution de la bataille de 1746 qui opposa les troupes anglaises aux Écossais, tandis que *The War Game* constitue un documentaire d'anticipation consacré à une attaque atomique imaginaire du comté de Kent par les soviétiques en 1967. Le genre du reportage fictif interroge la définition du vrai et du faux appliquée aux images et à l'histoire. Loin du docufiction, qui allie les outils du documentaire à ceux de la fiction, Watkins tente, selon P. Zaoui, de démonter l'un par l'autre — et réciproquement. Ses films agissent ainsi comme des dispositifs de dénonciation du mensonge potentiel que recèlent les images, de la construction dont elles sont l'objet, et de l'impossibilité de représenter l'histoire selon un point de vue unique et simplificateur. Mais le cinéaste interroge aussi la capacité de la fiction à participer d'une connaissance historique qui se définit comme une démarche de reconstitution et de reconfiguration, que l'article analyse à partir de la notion de *reenactment.*

Mensonges de l'histoire, mensonges de l'art

L'analyse du travail singulier de Peter Watkins présente l'intérêt de poser en des termes nouveaux la question du « mensonge » que soulève le titre de ce dossier.

> O n a tellement vu d'images mensongères sur les guerres réelles de l'histoire, écrit P. Zaoui, qu'on est stupéfait de trouver enfin des images et des discours vrais sur une guerre qui n'a pas eu lieu.

Il invite ainsi à s'interroger plus avant sur l'ambiguïté de ce mot, qui recouvre nécessairement des définitions et des enjeux très différents selon qu'on se situe dans le domaine des discours journalistique et historien, tenus par un impératif de fidélité aux faits, ou dans le domaine des pratiques artistiques, où les limites entre vérité et mensonge sont plus floues.

Dans le premier article du dossier, Daniel Dayan pose en effet, à travers l'étude de différents cas, la question du mensonge médiatique et celle de la participation éventuelle du spectateur à la falsification des faits ou au détournement des images. Il en analyse les modalités et montre que « d ès que nous avons affaire à une architecture de paroles, on ne peut plus poser en termes univoques la question du menteur », dans la mesure où le responsable ou l'animateur du discours journalistique peut mentir par la voix d'un autre. Il souligne également que la déformation de la vérité historique recourt moins aux techniques de la fiction qu'à celles du cadrage, qui sélectionnent certains éléments d'information pour en passer

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'autres sous silence ; enfin que pour que le mensonge médiatique fonctionne, il faut qu'il rencontre un public prédisposé à l'accréditer. Cette tentative de définition du mensonge médiatique, des acteurs et des techniques qu'il met en jeu affirme en dernier recours qu'on peut défendre une variabilité des interprétations portées sur les faits tout en dénonçant certaines contre-vérités qui tentent de nier ces mêmes faits.

En effet, dans l'écriture historienne et le discours médiatique, qui se présentent comme des garants institutionnels de la vérité, la vérité s'oppose aux contre-vérités. L'affirmation consciente de ces dernières relève du mensonge, terme à connotation fortement morale qui dénonce le dévoiement d'un discours censé garantir son lien au réel en s'appuyant sur des faits et des données vérifiables. Dans le domaine de l'art, la manipulation et la déformation des faits ne relève plus du même mensonge, précisément parce que le discours artistique n'engage pas un pacte de véracité, mais propose, dans la mesure où il prétend écrire l'histoire, une vérité possiblement éloignée de celle contenue dans les seuls faits.

C'est ce que montrent de façon frappante les deux films de Peter Watkins, qui falsifient l'histoire et subvertissent le genre du documentaire sans recourir au mensonge, précisément parce qu'ils pointent eux-mêmes leur propre dispositif de déformation des faits historiques. Cette exploration d'une autre histoire, qui passe par la fiction, n'est pas une tromperie, parce qu'elle se signale au spectateur. Il est dès lors surprenant de lire que pour P. Zaoui, ces films relèvent de l'histoire plus que de l'art ou du cinéma, au motif qu'ils critiquent les dispositifs médiatiques et institutionnels d'élaboration de l'histoire, et non la liberté de l'art. On pourrait avancer, au contraire, que c'est précisément l'art qui a pris le relais d'une telle critique de l'histoire dans la seconde partie du xxe siècle ; que ce sont le cinéma, la littérature et l'art documentaire qui nous invitent aujourd'hui de façon privilégiée à penser les événements historiques et leurs modalités de représentation sur un mode critique, parce que l'art, détaché de la notion de garantie institutionnelle, permet un autre rapport aux faits.

Cette différence quant aux définitions de la vérité et donc du mensonge qu'engagent les pratiques artistiques par opposition aux discours historiens et médiatiques recouvre donc d'abord un enjeu pragmatique : le lecteur ou le spectateur ne déploie pas les mêmes attentes lorsqu'il est confronté à un article paru dans la presse, à l'ouvrage d'un historien ou à une œuvre d'art, qui engage par principe la possibilité de la fiction. Face aux notions complexes de mensonge et de falsification, et parce qu'on ment toujours *à quelqu'un*, l'interrogation sur les manières dont on *écrit* l'histoire ne peut donc entièrement faire l'impasse d'une réflexion sur les manières dont on la *lit*. C'est là une question qui traverse le dossier mais qui pourrait faire l'objet d'une théorisation plus développée, que réserve

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

peut-être le prochain numéro de la revue, appelé à prolonger la question du mensonge.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Faire mentir les images
- Critique des images et par les images
- Mensonges de l'histoire, mensonges de l'art

AUTEUR

Marie-Jeanne Zenetti
Voir ses autres contributions

Courriel : mjzenetti@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.