

Um falso na televisão? Da mentira à fraude: o exemplo do documentário *Opération Lune*

Marie-France Chambat-Houillon

Resumo

O objetivo deste artigo é mostrar o quanto as relações da televisão com a realidade são mais sutis do que nós costumamos acreditar. Assim, através da análise de *Opération Lune*, um filme de William Karel que investiga a autenticidade das imagens dos primeiros passos do homem na Lua, questionamos o estatuto desse programa apresentado como um “falso” pela crítica, desembaraçando as múltiplas construções semióticas: imagens de arquivo, testemunhos verdadeiro-falsos, mudança de tonalidade, procedimentos paródicos. Qual é, então, seu estatuto? Mentira? Paródia? Fraude? *Opération Lune* mostra o quanto, em mediação referencial, a crítica das imagens parece conduzir ao questionamento dos acontecimentos reais que elas narram. Certos telespectadores não hesitam em passar da dúvida sobre a veracidade das imagens à suspeita sobre a realidade dos fatos, com a ajuda cúmplice dos dispositivos presentes no filme.

Palavras-chave

Falso documentário. Televisão. Realidade.
Opération Lune.

1 Introduction

Articuler la télévision à la réalité afin d'en faire un couple notionnel fondamental pour comprendre les enjeux du champ médiatique s'impose de façon évidente comme si l'unique dessein de la télévision était *naturellement* de présenter le réel. Mais le caractère *essentiellement* évident de cette liaison, qui ressemble à s'y méprendre à une exigence presque ontologique pour le média, n'est pas anodin car il engage des conceptions *a priori* à la fois du réel et de la télévision. Parce que ce couple est plutôt idéologique, il convient de le *dénaturaliser*, car rien n'est plus artificiellement construit que ces liaisons qui se donnent comme allant de soi. N'est-ce pas là l'enjeu de la modernité des mythes actuels tel que R.Barthes l'envisageait quand il ressentait

le plus souvent un sentiment d'impatience devant le « naturel » dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité [...]?
(BARTES, 1993, p. 675).

2 Télévision et réalité

Quelles sont donc les conceptions *a priori* de la télévision et de la réalité ainsi engagées par

Marie-France Chambat-Houillon | mfchambat@wanadoo.fr

Maître de Conférences à l'Université Sorbonne-Nouvelle. Elle est membre du CEISME, Centre d'Etude des Images et des sons Médiatiques.

Cet article est une version augmentée et remaniée de mon intervention au Colloque International Télévision e Realidade, Université Federal da Bahia, Salvador, Brésil, octobre 2008.

cette articulation théorique? Le champ du réel à la télévision a été exploré, entre autres, par F.Jost, qui dans *La télévision au quotidien*, montre comment en partie cette réalité se subsume sous la catégorie du visible. La réalité télévisuelle est ce qui doit pouvoir être vue par les téléspectateurs. Suivant ce sillage, S.Breton remarque que « pour le téléspectateur, le visible est antérieur au regard » (BRETON, 2005, p. 18).

Quant à la télévision, elle est essentiellement évaluée puis expliquée sous ce que j'ai baptisé par ailleurs « le paradigme médiatique (CHAMBAT-HOUILLON, 2009) qui consiste à ne la considérer que sous l'angle d'un média, au sens littéral d'intermédiaire. La télévision conçue comme média n'a de dessein que de rapporter de façon *fidèle* et *authentique* le réel environnant. De telle sorte que le paradigme médiatique valorise une conception de la télévision comme « une fenêtre ouverte sur le monde » pour reprendre l'expression de Bazin adressée au cinéma, qui ne prétend alors produire aucune signification supplémentaire que celles déjà existantes dans la réalité. En effet, sous ce paradigme médiatique, la télévision se doit avant tout de rendre compte du réel sous des régimes énonciatifs différents comme informer, débattre, polémiquer, etc. C'est pourquoi, il se construit une typologie axiologique des programmes considérés plus spécifiquement télévisuels que d'autres, avec en tête, les magazines d'informations et de société, au détriment d'autres émissions, comme le

divertissement ou la fiction, puisque celles-ci ne sont pas représentatives et n'adhèrent *a priori* que de façon lointaine au projet médiatique de la télévision. Dès lors, la télévision se comprend comme un régime de médiation et non de représentation, où le tiers symbolique s'absente, se dissipe.

Si le corsetage des fonctions télévisuelles par ce paradigme médiatique est emblématique de cette liaison particulière entre télévision et réalité, il laisse néanmoins dans l'ombre tout le reste de la programmation télévisuelle dont la visée explicite première n'est pas de relater le réel, mais de divertir ou de raconter une histoire. C'est pourquoi, je conteste l'usage abusif et exclusif de l'explication médiatique pour comprendre la télévision car elle réduit la compréhension de la complexité énonciative des émissions à un seul critère: leurs qualités référentielles annoncées. Or, la fiction aussi interroge à sa façon la réalité. De façon générale, il ne faudrait pas limiter l'analyse de l'articulation réalité/télévision aux seuls genres ouvertement « référentiels » dont l'emblème est le journal télévisé. Les liens entre réalité et télévision sont beaucoup plus multiples et divers que ne le laisse penser la prédominance du paradigme médiatique dans les études sur la télévision. Avec les précautions dues au cadre que je viens de dresser, je vais donc m'intéresser à l'émission de William Karel présentée comme un documentaire *Opération Lune*, diffusé le mercredi 16 octobre 2002 sur la chaîne culturelle franco-allemande « ARTE », dont

l'intérêt est de prendre à rebours cette relation référentielle préférentielle.

3 Un faux à la télévision

Ce documentaire mène l'enquête sur l'« authenticité » – le terme est celui qui apparaît dans le dossier de presse de la chaîne – des images diffusées par la NASA au reste du monde des astronautes américains faisant leurs premiers pas sur la lune le 20 juillet 1969. Il pose un certain nombre de questions explicites en particulier sur les rôles du cinéaste S.Kubrick et du système hollywoodien dans la fabrication de ces images de l'événement lunaire. Considéré comme un « vrai-faux » documentaire par le dossier de presse initial de 2002, puis seulement comme un « faux » documentaire (en particulier lors de sa rediffusion le 1er avril 2004, jour des canulars et des poissons d'avril en France), je vais essayer d'esquisser quelques pistes pour comprendre comment le critère du « faux » est mobilisé dans un genre audiovisuel, le documentaire, dont le but premier est censé rendre compte du réel. En effet, l'objectif initial poursuivi par Karel est d'enquêter sur la « fausseté » des images d'Amstrong sur la lune. Le téléspectateur aurait alors affaire à un faux documentaire parce qu'il parle sérieusement – nous le verrons plus tard- de fausses images? C'est une erreur de croire qu'une énonciation, même audiovisuelle, puisse être « fausse » en raison de la nature de ses énoncés. Quelle est la

part du « faux » dans *Opération Lune*? Comment la relation à la réalité constitutive du genre documentaire est-elle mobilisée paradoxalement dans l'élaboration d'un faux programme?

Pour commencer comment définir ce qui est faux? Un simple dictionnaire usuel nous met sur la voie. Est faux ce « qui n'est pas conforme à la vérité, à la réalité »¹. Cette définition triviale contribue à envisager deux antonymes au terme de « faux »: la vérité d'une part, la réalité de l'autre. Or réalité et vérité ne m'apparaissent pas être de même nature, même si trop souvent à la télévision, et notamment dans les informations, l'une se confond avec l'autre, vérité et réalité se superposant. Par ailleurs, autre nuance à rappeler, le faux, (JEANDILLOU, 1994) par étymologie, suggère une idée de mensonge, de tromperie, voire de supercherie, impliquant par là même une intention particulière à la production d'un discours « faux ». Ainsi, il faut prendre la peine de distinguer un faux discours par ignorance ou par défaut de compétence de l'émetteur, d'un faux intentionnel résultat d'un mensonge ou d'un trucage. Comment à la télévision la notion de faux participe-t-elle à un circuit allant de la réalité à la vérité?

4 Le réel construit pragmatiquement

Opération lune est un documentaire intéressant dans la mesure où sa facture est relativement classique. Il est construit usuellement à partir

¹ Dictionnaire Hachette.

d'une démarche dont la nature est celle de l'enquête convoquant habilement à la fois images d'archives, illustrations et témoignages verbaux. Ce qui est alors annoncé comme un faux documentaire s'apparente à un vrai en valorisant un dispositif de recueillement des informations relativement commun. L'énonciation documentaire apparaît crédible aussi bien formellement que thématiquement: le fait que des astronautes aient marché sur la lune appartient à l'histoire de l'humanité et n'a pas l'aspect farfelu d'une rencontre du troisième type à la manière du documentaire sur l'autopsie filmée d'un extraterrestre à Roswell en 1949. Dans un premier temps, les procédés documentaires employés n'entretiennent aucune ambiguïté sémantique: ils permettent de créer les conditions d'une relation de croyance au réel de la part des téléspectateurs. Respectant les lois du genre, les téléspectateurs, confiants, adhèrent du moins au début, au fait que l'enjeu d'un documentaire est de parler d'une réalité supposée vraie.

D'ailleurs cette disposition spectatorielle est confortée par la programmation en première partie de soirée de ce film par la chaîne ARTE – chaîne à l'image sérieuse- dans le cadre de la collection les « mercredis de l'histoire ». Cette case horaire diffuse régulièrement des

documentaires revenant historiquement sur des faits majoritairement contemporains et, en quelque sorte, elle est dévolue à la connaissance de la vérité historique. Par habitude, le téléspectateur modèle sa relation aux images télévisuelles en mobilisant leur régime référentiel; il s'attend à ce que la chaîne lui parle de faits réels attestés et passés et non d'un récit fictif inventé, ni un divertissement fantaisiste. Tel est l'horizon d'attente élaboré par la programmation de cette chaîne à cet endroit-là de sa grille de programmation. Ce documentaire bénéficie d'un horizon d'attente fondé conjointement sur l'identité du diffuseur, ARTE, et sa politique de programmation.

Ces conditions génériques et pragmatiques constituent un contexte favorable pour que le téléspectateur soit enclin à admettre la thèse défendue par Karel dans son film: la fausseté présumée des images lunaires. Le projet initial du documentaire est d'enquêter sur le statut véridictionnel de ces images issues de la réalité et nombreux sont les téléspectateurs, qui lors du visionnage, viennent à douter de la vérité des images de l'exploit lunaire, y compris les professionnels qui avaient été mis dans la confiance dès le départ².

Une des subtilités d' *Opération lune* est que le documentaire n'invalide pas directement

² Dans un entretien Karel raconte qu'il pensait qu'au bout de 15 minutes les professionnels de la chaîne avertis de son projet auraient compris la supercherie et ne se mettraient pas à douter comme un téléspectateur non averti. Or ce n'est que vers la fin du film que certains ont saisi le « statut » du documentaire qu'ils étaient en train de visionner. Source: édition DVD. « opération lune », Point du jour / Ina.

le fait attesté que des hommes aient marché sur la lune, évitant d'alimenter par là-même intentionnellement les théories du complot qui ont surgit dès 1969 et qui soutenaient que les américains n'aient jamais atterri sur le satellite terrestre. La force et la distinction du documentaire sont précisément de ne pas sombrer dans le côté déplaisant du « révisionnisme » historique³, puisque rappelons que William Karel n'a jamais poursuivi le but de nier la présence d'astronautes américains sur le sol lunaire⁴. Dans le documentaire, le commentaire ne remet jamais en cause la vérité de ces actes, et enfin d'anticiper quelques remarques à ce sujet, le réalisateur clame haut et fort cet aspect moral de son travail dans le dossier de presse. Alors pourquoi le documentaire est-il jugé tel un faux puisque l'intention de son auteur n'est pas de remettre en cause la réalité de l'exploit américain, ni même la vérité historique? Une première piste se trouve certainement dans la nature de ce qui construit comme l'objet réel du discours documentaire.

5 Le réel entre fiction et documentaire

Usuellement, le documentaire s'oppose à la fiction au motif que cette dernière construit des mondes inventés, sortis de l'imaginaire d'un créateur. Etymologiquement fiction vient

de *fingere* qui en latin signifie « façonner », mettant en avant l'idée d'une construction, d'une fabrication, pour ne pas dire d'une création, de l'objet du discours fictionnel. *A contrario*, le documentaire aurait pour finalité de rendre compte de la réalité, du monde environnant, avec l'idée répandue que ce réel préexisterait aux conditions de tournage du film. Malgré le fait que la distance entre les signes audiovisuels et le réel puisse être négociable et multiple selon les types de documentaires, il demeure que la promesse d'un documentaire est de nous parler, d'une façon ou d'une autre, du réel. Le réel consiste en l'étalon « ontologique » de ce genre.

Or en tant qu'objet du discours documentaire, le réel de *Opération lune* est un réel bien spécifique. Il ne relève pas d'une facture événementielle puisqu'il ne se détermine pas par ce qui s'est passé réellement – ou non – sur le satellite lunaire en ce mois de juillet 1969. Le réel est constitué des images, c'est-à-dire d'une représentation médiatique de ces faits. Ainsi le réel sur lequel s'interroge le documentaire n'appartient pas à la catégorie du factuel, puisqu'il s'agit d'images déjà diffusées médiatiquement. Ces images ont une existence publique attestée. Pour parodier un titre célèbre de Michel Foucault, *les Mots et les Choses*, l'objet du réel de ce documentaire n'est pas du

³ Ce terme est précisément employé par l'auteur dans le dossier de presse. Son usage est trivial et ne doit pas s'entendre ici selon le sens scientifique construit par la discipline histoire et son évolution au XXème siècle.

⁴ La diffusion de ce documentaire a été précédée par un avertissement d'Alexandre Adler sur le fait que cette thèse – pas d'hommes sur la lune – est instrumentalisée par certains fanatismes religieux.

côté des « choses », mais plutôt déjà du côté des « mots », du côté des signes. Le référent du documentaire est déjà sémiotisé: ce sont des images télévisées dont il est question. Cet objet ne relève pas de l'ordre de la nature (catastrophe naturelle, exploit sportif, exploit technique, etc), mais est déjà le résultat d'une activité humaine de signification et de représentation. La réalité interrogée par le documentaire ne siège pas dans le champ de ce qui est montré par ces images, mais plutôt dans les conditions de sa représentation médiatique.

C'est pourquoi le référent de ce documentaire se tient à une double distance avec la réalité: premièrement ce sont des images d'une actualité passée qui, dans un second temps seront interrogées, bien des années plus tard, dans le cadre d'un autre discours, celui de ce film gouverné par W.Karel. La première épiphanie médiatique des images des hommes sur la lune est de l'ordre de l'actualité pour laquelle la relation référentielle de ces signes est à son comble dans la mesure où ses images ont été prétendument diffusées en direct de la lune⁵. La deuxième relation au réel que construit ce documentaire ne vise plus les petits sauts des hommes sur la lune, mais plutôt la façon dont ses images ont été fabriquées. D'un côté initialement, le terme de la relation référentielle porte sur la

vérité de ce que montre l'énoncé visuel (l'exploit lunaire), de l'autre le terme de la deuxième référence du documentaire est l'authenticité de son énonciation.

Avec l'emboîtement de cette double référence, *Opération lune* révèle que ce qui distingue la fiction du documentaire demeure moins dans la nature (le statut) de l'objet du discours en jeu (cet objet est-il construit? relève-t-il d'un donné?), mais réside plutôt dans la qualité de la relation que noue le discours audiovisuel à son objet: cette relation se doit d'être référentielle, au sens sémiotique. Ainsi, si le propre de la fiction est « sa capacité à créer un univers clos sur lui-même », (COHN, 1999, p. 7) capacité que je qualifierai d'intransitive ; il semble que l'enjeu du documentaire est plutôt d'ordre **transitif** dans la mesure où les signes audiovisuels apparaissent comme le substitut de ce qu'ils représentent. Quel que soit le déploiement des procédés de mise-en-scène, il s'agit toujours de signifier une réalité en dehors de la représentation documentaire, que cette réalité préexiste au discours ou bien qu'elle soit façonnée par lui, à la manière d'un point de vue assumé sur le monde (par exemple: le regard de Depardon sur la société française, le point de vue de Wiseman sur les institutions américaines, etc.).

⁵ Il semblerait selon le journaliste Olivier Bonnet dans un billet du 29 janvier 2007 que les images diffusées à la télévision n'étaient pas celles attendues par les techniciens de la Nasa tant elles étaient de mauvaise qualité. En effet, ce ne sont pas des images « originales » que les téléspectateurs en juillet 1969 ont pu regarder, même si elles ont été annoncées comme tel, mais une copie de copie. « Ce que le monde a vu est une chose abâtardie, la postérité mérite mieux » s'indigne S.Lébar l'ingénieur qui a mis au point la caméra lunaire. Source: La vidéo de l'Homme sur la lune perdue par la NASA! <<http://www.plumedepresse.com>>.

Cette double distance avec le réel factuel – et avec la vérité historique- qu’entretient le propos de ce documentaire contribue à créer un éloignement avec la réalité auquel est peu habitué le téléspectateur lors de sa fréquentation médiatique du monde, puisque pour le public le monde apparaît presque immédiatement à la télévision suite à un geste simple avec la télécommande. En complexifiant le champ de la référence (de l’énoncé à l’énonciation), le documentaire interroge l’inverse de la transparence télévisuelle, autrement dit les conditions réflexives possibles des discours médiatiques. Cet écart répété avec le réel, s’il ne mène pas vers la fiction, empêché, entre autres, par la spécificité de la programmation du documentaire, mène forcément vers autre chose, qui apparaît sous le masque, sous les apprêts du faux.

Ce ne sont pas n’importe quelles images de l’événement, mais des images médiatiques que les téléspectateurs ont pu voir dans leur première diffusion « en direct », avant qu’elles ne se solidifient en images « historiques » qui composent le réel interrogé de ce film. Dès le début, leurs usages valent pour signifier la factualité de l’événement qu’elles exhibent. Comme le dit lui-même W.Karel dans le dossier de presse: « Pour la lune, s’il n’y avait pas eu d’images, il n’y aurait pas eu d’événement », qui est une variation plus récente des propos de Baudrillard « la guerre du golfe n’a pas eu lieu ». Cette équation image/événement est précisément un des effets de la suprématie du

paradigme médiatique dans la circulation des images du réel, où celles-ci sont complètement transparentes à ce qu’elles montrent pour ceux qui les exploitent. Or le documentaire va enquêter la permanence du statut référentiel de ces images et leur transparence à travers la mise en doute de l’authenticité de leur énonciation. Finalement, par capillarité, le documentaire prenant comme objet l’authenticité de l’énonciation médiatique, va induire chez le téléspectateur des soupçons sur la réalité du fait historique décrit. Ce parcours interprétatif du doute s’il est initié par le documentaire à partir du statut authentique de l’énonciation visuelle, est néanmoins réalisé par les téléspectateurs eux-mêmes. En effet, comme je l’ai déjà dit plus haut, jamais le documentaire ne remet en cause explicitement et directement l’exploit lunaire. Les suspicions du documentaire portent sur les images montrées (l’énonciation) et non sur les faits énoncés audiovisuellement. Cheminement bien complexe qui fait que le questionnement de la représentation du réel débouche sur une mise en doute du réel lui-même par le public et non par l’auteur. Quelles en sont les étapes?

6 Double détente de l’archive: de la preuve au témoignage

Dans un premier temps, abondant dans le sens commun, le documentaire diffuse les images *de* la lune comme des images *provenant de* la lune. Autrement dit, ces images fonctionnent comme les traces audiovisuelles du fait scientifique, comme des archives.

Pour ce faire, le film contextualise les débuts de l'enquête sur ces images par d'autres archives dont l'authenticité apparaît incontestable pour diverses raisons: Kennedy à une tribune politique, des images de l'Allemagne nazie, celles d'un camp de concentration non identifié, etc. Ces images, en tant qu'archives, servent à camper le décor historique du XXème siècle, malheureusement tristes stéréotypes visuels de la deuxième guerre mondiale et de la guerre froide. Fondues dans cet arrière-plan visuel partagé par tous et sur lequel règne un consensus d'existence, les images de la lune sont confortées dans un premier temps dans leur authenticité. Leur remise en cause, dans un second temps, sera d'autant plus forte pour le téléspectateur.

Mais une image n'est pas en soi l'archive de ce qu'elle montre. En effet, il serait alors impossible de faire des usages très divers d'une même image. Par exemple, l'emploi d'un plan d'inondation naturelle dans un journal télévisé peut être multiple: soit il peut illustrer des conditions météorologiques à venir, soit commenter les dégâts de l'homme sur la nature de façon générique ou alors être l'image d'archive de cette catastrophe spécifique.

Dans les deux premiers cas, cette même image est utilisée indépendamment des qualités d'individuation de ce qu'elle montre puisqu'il s'agit d'une représentation iconique générique valant pour toutes les inondations possibles. Cet emploi mobilise les fonctions de renvoi de l'image. Dans le dernier cas, les images sont

celle d'une inondation particulière (dimension indicielle des images) qui a lieu à un moment et dans un lieu précisément. L'image en plus du renvoi au réel suggère la mise en place de mécanismes d'identification du lieu et du temps pour situer l'événement.

C'est pour cela qu'une image n'est pas une archive, mais peut être employée comme telle. Ainsi, l'archive désigne un usage communicationnel particulier de l'image. L'archive n'est pas donc une qualité, mais une stratégie communicationnelle établissant **la preuve** de l'existence de ce que montrent les images. Employer les images de la lune comme des archives au milieu d'autres conforte donc leur origine spatiale et temporelle, et participe au mouvement d'attestation que des hommes ont vraiment marché sur la lune. La charge « archivistique » des images lunaires est appuyée lourdement par le documentaire par ce montage d'autres archives dans lequel elles prennent place.

Comment interprète-on une image comme une archive? Pas uniquement parce qu'elle montre des événements passés – c'est le lot commun de presque toutes les images référentielles. Comme je l'ai déjà montré en d'autres lieux, les images employées comme archives apparaissent pour les téléspectateurs dévêtues de toute intentionnalité énonciative de telle sorte que ceux-ci ne les interprètent qu'à l'aune de leur monstration de contenu (CHAMBAT-HOUILLON, 2002, p. 148).

Une image d'archive fonctionne comme preuve, en se rangeant donc du côté de l'objet qu'elle montre, si et seulement si le téléspectateur la reçoit privée de tout rapport à une énonciation subjective, autrement dit, s'il ne projette aucune présomption d'intentionnalité sur sa production. En effet, par définition, la preuve établit la vérité d'une chose ou d'un fait.

Promues archives, les images entretiennent donc avec ce qu'elles représentent une relation assertive, puisqu'une assertion consiste à poser un énoncé – ici visuel – comme vrai. La réalité de l'événement montré par les archives visuelles se transforme en vérité de celui-ci. Par le recours à la preuve – de l'archive – qui construit la réception de l'image autour de sa nature d'indice et non d'icône, la liaison entre réalité et vérité devient opérante à la télévision.

Et pourtant, après avoir réassuré le statut d'archive des images de la lune, le documentaire va tenter de faire vaciller cette liaison.

Premièrement, Karel modifie subrepticement la finalité des images d'archive, car de preuve, elles deviennent témoignage. Or, si le sens commun les amalgame trop souvent, témoigner et prouver ne sont pas des actes de discours identiques. A la différence de la preuve, inscrite dans le champ de l'objectivité, le témoignage se rapporte toujours à un sujet d'énonciation singulier et bien distinct:

le témoignage, en tant que témoignage porté, en tant qu'attestation, consiste toujours en du discours. (DERRIDA; STIEGLER, 1996, p. 107)

De la preuve au témoignage, Karel déplace alors le centre de gravité des images de la lune: de la réalité des référents factuels vers leurs conditions de représentation. Dès lors, vacille la dominance de la relation référentielle, ossature de l'archive, pour pointer que les images de la lune peuvent être aussi des représentations, donc des constructions sémiotiques relevant d'une activité humaine. Or, l'usage référentiel médiatique courant, celui qui nourrit la transparence médiatique est prompt à négliger qu'existe dans tout discours une combinaison entre référence et réflexivité et que les signes audiovisuels, s'ils renvoient à ce qu'ils montrent, peuvent rendre compte *aussi en même temps* de leur énonciation.

Cette inflexion faite aux images d'archives du monde vers le discours, même si elle n'entache en rien les qualités réelles des faits montrés, ouvre néanmoins la possibilité aux téléspectateurs d'envisager ces images comme des *artefacts* (ce qu'elles sont par ailleurs), alors que comme archive, aimantées par leurs référents, elles n'étaient reçues que comme un support inflexible de la réalité et non comme un système de représentation. Une fois amoindrie l'importance de la relation assertive des images, rien n'est plus facile que de faire douter de leur caractère indiciel, en jetant le soupçon sur leur contiguïté effective avec les faits montrés. Pour cela W.Karel échafaude l'hypothèse d'un tournage en studio sur lequel plane l'ombre de S.Kubrick: ce sont des images de la lune, mais

qui ne *viennent* pas de ce lieu. La nature indicielle de ces images d'archive est mise à mal au bénéfice d'une reconstitution iconique des événements lunaires. La mise en doute de l'authenticité des images de la lune trouve son siège dans l'établissement de leur coupure sémiotique avec le monde.

Dès lors le téléspectateur est à la croisée de plusieurs chemins interprétatifs. D'un côté Karel est un auteur de documentaire réputé, dont la notoriété permet de rendre crédible cette supposition de fausses images en augmentant l'adhésion des téléspectateurs à cette hypothèse. De l'autre, des images d'archives notoires connues par tous qui attestent de l'existence de cet événement. On pourrait penser que la subjectivité de l'auteur puisse être le point faible de cette enquête ne résistant pas au socle objectif du montage d'archive. Mais ici, la subjectivité de l'auteur fonctionne comme un argument d'autorité auprès des téléspectateurs. Et si c'était *vrai* que ces images soient *fausses*? Cette hypothèse est construite de plusieurs manières dans le documentaire.

7 Trois procédés menant au soupçon

L'analyse du documentaire montre comment trois stratagèmes, entre autres, viennent déstabiliser la véridicité des images de la lune.

7.1 Mise en cause de la nature des images d'archives comme document

Le documentaire définit qu'une image fausse est une image dont les circonstances du tournage

ne correspondent pas à celles présumées.

C'est pourquoi le champ visuel des archives visuelles est scruté: le film exhibe des détails qui sont investis comme autant d'indices de reconstitution tel un spot oublié dans le champ, un rendu des couleurs jugé improbable, des ombres incohérentes, une caméra commune non protégée des variations de températures du sol lunaire etc. Dans cette construction Karel a recours à une rhétorique du gros plan ou du zoom sur ces images construisant artificiellement l'importance de tel ou tel élément, le plus souvent anodin.

7.2 Suspensions sur le contenu analogique montré

L'authenticité des images est dénoncée en mobilisant ce qui semble relever d'un savoir sur le réel. La connaissance de la réalité représentée permettrait ainsi de déjouer une fausse image censée fonctionner référentiellement. Le documentaire relaye divers savoirs sur le monde: un savoir scientifique, relayé par un témoin censément crédible un ingénieur de la Nasa et un savoir politique relayé par une source identifiée comme un ex-agent du KGB. Sa présence dans le documentaire est par ailleurs motivée par l'exigence d'un ancien conseiller de Nixon, Vernon Walters, qui enjoint l'enquêteur d'aller voir les russes « car eux, seuls, peuvent savoir » dit-il.

De façon générale, les entrevues avec les scientifiques et les hommes politiques réels

sont des propos suffisamment généraux pour que le commentaire puisse les reprendre à son compte. Mais cela ne peut fonctionner auprès du téléspectateur que si celui-ci reconnaît Rumsfeld et Kissinger⁶ pour les avoir vus ailleurs dans les actualités. L'identification des personnes historiques contamine de sa réalité l'ensemble des témoins moins connus, y compris les faux témoins, c'est-à-dire les témoins inventés pour les besoins du film: ceux jouant le rôle de la secrétaire de Nixon, Eve Kendall, ou du rabbin, W.A Koenigsberg. Cette contamination réelle est telle que, par exemple, les propos pourtant farfelus du rabbin, émaillés de jeux de mots et de références ludiques passent inaperçus, dans le flot du documentaire, de même que l'intertextualité cinématographique de leurs noms.⁷

7.3 Construction d'une réalité *ad hoc*

La mise en doute du réel s'exprime par la création d'un enchaînement causal *ad hoc* fondant la thèse des fausses images pour le téléspectateur. Le documentaire relaye des faits de l'époque, qui, à première vue, n'ont rien à voir avec l'alunissage des astronautes, mais dont la seule mention dans le documentaire fonctionne telle une cause ou une conséquence de la fabrication des fausses images de la lune.

Comment comprendre que Nixon n'ait pas assisté au lancement de la fusée Apollo 11? Peut-être savait-il que même si la mission pouvait échouer, des images auraient pu être diffusées. Comment se fait-il que Buzz Aldrin, alors héros national, ait sombré dans l'alcoolisme si ce n'est pour cacher quelque chose? Pourquoi Stanley Kubrick, peu de temps après le prétendu tournage, aurait-il choisi de vivre en ermite dans la campagne anglaise? Etc. Ces faits fonctionnent d'autant mieux, qu'ils peuvent par ailleurs être vérifiés par les téléspectateurs eux-mêmes, puisque ce sont des assertions sérieuses, au sens de J. Searle. Cette liaison causale induite résulte là encore d'une construction spectatorielle, le téléspectateur transformant les suppositions interrogatives du documentaire en articulations argumentatives affirmatives.

8 Vers la parodie: divulgateur de la supercherie

Mais au côté de ces trois procédés partageant le même objectif de dénonciation du statut authentique des images lunaires, le documentaire développe une autre voix, au sens d'un autre point de vue. Celle-ci peu présente au début du documentaire, se laisse entendre de plus en plus fortement lors de la deuxième moitié du

6 Henry Kissinger (1969-73: Conseil de Sécurité Nationale. 1973-75: Secrétaire d'Etat sous les Présidents Nixon et Ford. (Prix Nobel de la Paix à la suite du cessez-le-feu obtenu au Vietnam.), Richard Helms (1962-72, Sous-directeur de la C.I.A sous le Président Kennedy. Directeur de la CIA sous le Président Nixon), Christiane Kubrick (Veuve de Stanley Kubrick), Farouk ElBaz (Ingénieur à la NASA), Alexander Haig (1969-73: Chef d'Etat major sous le président Nixon), D. H. Rumsfeld (Conseiller personnel de Nixon), Buzz Aldrin (Astronaute, Mission Appolo 11), Lois Aldrin (épouse de B.Aldrin), etc.

7 W.A Koenigsberg est le véritable patronyme de Woody Allen. Eve Kendall est celui de l'héroïne d'Hitchcock dans *La mort aux trousses*.

film. Ainsi, en est-il des sous-titrages incongrus d'intervenants vietnamiens, dont on ne sait plus vraiment comment ils interviennent légitimement dans le récit, tant leur irruption est inattendue. En témoigne aussi le « faux » doublage sonore des propos proférés par Armstrong au moment de l'alunissage qui apparaissent complètement décalés par rapport au caractère historique du moment: blague à propos de la cantine, confiance sur sa maîtresse, etc, dont la teneur aurait divertie, mais aussi consternée, les ingénieurs de Houston. Ce que le téléspectateur peut apprécier par le jeu d'un montage créant les conditions de « reaction-shot » avec par exemple, un plan d'un technicien dans la salle de contrôle riant au prétendu humour d'Armstrong.

Si la réalité émanant des fausses images construites sur la transparence des signes audiovisuels et des témoignages de personnes notoires existantes⁸ sémantise référentiellement l'ensemble du documentaire, elle laisse néanmoins la place vers la fin pour une certaine attitude parodique. La parodie opère en détournant des images au moyen d'une substitution de la bande sonore originale ou de l'adjonction de nouveaux propos (sous-titres incongrus par exemple). D'ailleurs, F. Jost montre que ces deux procédés sont les piliers de la parodie audiovisuelle (JOST, 2008). Etymologiquement, la parodie est un contre

chant, la voix d'à-côté. Est bien parodique cette seconde voix qui s'élève du film, se détachant peu à peu de l'enquête « sérieuse » initiale pour la parsemer d'ambiguïtés. D'ailleurs, cette voix drôle et comique, inexistante au début du film, n'entre pas directement en dissonance avec l'hypothèse des fausses images, elle ne la réfute pas frontalement mais sape plutôt sa crédibilité en révélant son absurdité.

C'est ainsi qu'au milieu du film bascule sa « tonalité » (DUARTE, 2004, p.119), du sérieux vers le ludique. En effet, dans sa deuxième moitié, le documentaire multiplie les indices parodiques, les propos farfelus des faux témoins, les allusions cinématographiques, etc. Le documentaire s'emballe: il ne répond plus à une seule et unique stratégie sérieuse de révélation, propre à la démarche documentaire, mais propose des niveaux de lectures différents se télescopant entre eux, exprimant par là les aspects polyphonique et ludique du film. Au début, une seule piste interprétative était posée par le film: le téléspectateur y adhérerait ou non selon l'état de ses croyances. Mais pour montrer le caractère artificiel de sa construction, Karel va accroître non seulement quantitativement le nombre d'informations révélées, mais aussi qualitativement puisqu'elles deviennent de plus en plus fantaisistes, précipitant le documentaire vers le divertissement. Au fil du documentaire,

8 Témoignages qui se révéleront eux aussi truqués puisqu'ils n'ont pas été réalisés pour *Opération Lune*, mais sont extraits d'un autre film *Les Hommes de la Maison-Blanche*. Le documentaire passe intentionnellement sous silence l'origine des images des intervenants historiques pour mieux les décontextualiser.

la référence au réel s'estompe derrière les pratiques intertextuelles florissantes, la duplicité se révélant. Non seulement, il y avait au départ des « fausses images » de la lune, mais le documentaire est lui-même une fausse enquête sur cet objet dont le caractère douteux est marqué par des indices parodiques. Ils sont autant de signaux destinés aux téléspectateurs pour les alerter sur l'état de leur croyance envers les images.

Si la supercherie se divulgue dans le documentaire lui-même, il arrive que des téléspectateurs ne la perçoivent pas, tant la dénonciation de la vérité des images lunaires de la première partie s'appuie sur des fortes conditions pragmatiques de la croyance au réel des téléspectateurs⁹. Si cette falsification est non perçue, le documentaire est alors un mensonge, en admettant que le mensonge est une attitude qui consiste à persuader autrui (ou soi-même) qu'une chose puisse être fausse. Dans cet esprit, *Opération lune* serait alors un « faux » documentaire car construit sur une tromperie. Mais cela reviendrait à se méprendre des intentions de l'auteur. En effet, un mensonge, en tant qu'acte de langage, ne peut se saisir que rapporté aux intentions de celui-ci. Or, Karel ne souhaite pas remettre en cause ces images spécifiques de la lune comme l'indiquent les indices de la tromperie bel et bien présents dans son film. Ces images de la lune ne sont

qu'un prétexte pour montrer la plasticité de l'interprétation des images médiatiques en général. L'objet du documentaire n'est donc pas celui qu'il prétendait être au départ. En plus de la ludicité intertextuelle interne au programme, la supercherie se déconstruit explicitement aussi en d'autres lieux, autour du film avec d'une part, la diffusion d'un bêtisier montrant l'envers du tournage lors du générique final et, d'autre part, la création d'un site internet abrité par la chaîne ARTE organisant un jeu pour démêler les vrais éléments des faux.

C'est ainsi que ce qui pourrait apparaître comme un mensonge dans un premier temps pour le téléspectateur happé par l'habileté de Karel à poser les conditions de la référentialité des images, se révèle plutôt être de l'ordre de la ruse, au sens grec de méti. La ruse n'est pas hors de la cité et ne doit pas se confondre avec la triche, mais joue et détourne les règles en les respectant à l'instar de Karel qui s'amuse à manipuler commentaires et images en se fondant sur leur polysémie.

9 Conclusion

Opération lune montre combien en médiation référentielle la critique de la représentation se dissout dans la remise en cause de la réalité, alors que celle-ci n'est pas mise en jeu intentionnellement. En activant le système des croyances attaché au genre documentaire, les

télespectateurs n'hésitent pas à glisser de la véridicité des images à la réalité des faits avec l'aide complice bien sûr des dispositifs présents dans le film.

Opération lune est plutôt dans sa première partie un mensonge puisqu'il veut faire croire aux téléspectateurs que les images de la lune ne sont pas authentiques. Mais cette tromperie s'estompe au fur et à mesure du documentaire: l'énonciateur général du documentaire prend davantage de distance avec ce que locuteur – en tant que voix *over* commentant-avance, en tentant de prouver la fausseté des images. Au final, l'énonciateur s'en dissocie en s'abîmant dans la distance énonciative ouverte par l'humour, l'intertextualité et les procédés parodiques. C'est pourquoi, la fin du documentaire se maquille en mascarade et supercherie parodique, changeant d'horizon, délaissant les promesses de réel pour celles du ludique¹⁰. Si du point de vue de l'intention auctoriale ce changement en cours de route est assumé, il n'est pas certain qu'il soit perçu par tous les téléspectateurs.

Il semblerait que l'enjeu de ce documentaire est bien de prêcher le faux pour dire le vrai, de déclarer qu'il pourrait avoir eu des fausses images de la lune, afin de dessiller les yeux des observateurs des médias sur le pouvoir des images en général et de leur relation complexe au réel. En effet, mystifier quelqu'un c'est l'initier

à (JEANDILLOU, 1994). Il ne s'agit pas de duper le téléspectateur pour s'en moquer, mais plutôt de lui faire partager sa perception. D'ailleurs ruse et conseil ne partagent-ils la même origine grecque de médis? Ce documentaire fait d'une réflexion sur les critères du faux, un moment de connaissance du vrai en créant les conditions d'une critique du regard et des médias.

Bibliographie

BARTHES, Roland, **Œuvres complètes**. Paris: Seuil 1993.

BRETON, Stéphane, **Télévision**. Paris: Hachette littérature, 2005.

BAUDRILLARD, Jean, **La guerre du golfe n'a pas eu lieu**. Paris: Galilée, 1991.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France. Cartographie des termes « citation », « extrait » et « archive » et leurs usages dans le discours télévisuel. IN BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre ; JOLY, Martine ; JOST, François ; MOINE, Raphaëlle (orgs.). **Discours audiovisuels et mutations culturelles**. Paris: L'Harmattan, 2002, p.133-155.

CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France, **Comment penser le comique à partir des archives télévisuelles?** Congrès Afeccav, 2009 (no prelo).

COHN, Dorrit, **Le propre de la fiction**, Paris: Seuil, 1999.

DERRIDA, Jacques ; STIEGLER, Bernard. **Echographies de la télévision**. Ina-Paris: Galilée, 1996.

DUARTE-BASTOS, Elisabeth. **Televisao, ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JEANDILLOU, Jean-François. **Esthétique de la mystification**. Paris: Les éditions de Minuit, 1994.

JOST, François. **La télévision du quotidien**. Paris: Ina deBoeck, 2001.

JOST, François. Peut-on être drôle à l'insu du public?
In: CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France; GIORDANO, C. (orgs). **Humoresques, grand écran, petit écran, comique télévisuel comique filmique**, Paris, n. 28, Éditions de la msh, 2008, p.17 -28.

Sources

Opération Lune, film de William Karel, édition DVD, Point du jour / Ina.

La vidéo de l'Homme sur la lune perdue par la NASA!
Disponível em: <[http : //www.plumedepresse.com](http://www.plumedepresse.com)>.
Acesso em: 07 jan. 2009.

A fake on television? From lie to fraude: the documentary *Opératio Lune* as an example

Abstract

The objective of this article is to show how much the relations of mass media television in reality are more subtle than we usually think. So, by means of the analysis of *The dark side of the moon (Opération Lune)*, William Karel's movie that investigates the genuineness of pictures of the first steps of men on the moon, we shall question the status of this program introduced as a "falsehood" by criticism, disentangling the numerous semiotic constructions: archive pictures, true-false testimonials, change in tonality, parodic techniques. What is therefore its status? A lie? A parody? A trick? *The dark side of the moon* shows how much in referential mediation the criticism of pictures seems to lead to the questioning of the real facts they report. Certain viewers do not hesitate to change from doubt to truthfulness of pictures to the reality of facts with the collusive help of the implements that are present in the film.

Keywords

Mock-documentary. Television. Reality. *Opération Lune*.

Un falso en la televisión? De la mentira a la fraude: el ejemplo del documental *Opération Lune*

Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar cuánto las relaciones de la televisión con la realidad son más sutiles de lo que solemos creer. Así, a través del análisis de *Opération Lune*, una película de William Karel que investiga la autenticidad de las imágenes de los primeros pasos del hombre en la Luna, cuestionamos el estatuto de ese programa presentado como un "falso" por la crítica, desenredando las múltiples construcciones semióticas: imágenes de archivo, testimonios verdadero-falsos, cambio de tonalidad, procedimientos paródicos. ¿Cuál es, entonces, su estatuto? ¿Mentira? ¿Parodia? ¿Fraude? *Opération Lune* muestra cuánto, en mediación referencial, la crítica de las imágenes parece conducir al cuestionamiento de los acontecimientos reales que ellas narran. Ciertos telespectadores no hesitan en pasar de la duda sobre la veracidad de las imágenes a la sospecha sobre la realidad de los hechos, con la ayuda cómplice de los dispositivos presentes en la película.

Palabras clave

falso documental. Televisión. Realidad. *Opération Lune*.

Recebido em:

05 de janeiro de 2009

Aceito em:

06 de janeiro de 2009

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.11, n.2, maio/ago. 2008.
A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Albuquerque

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Alberto Carlos Augusto Klein

Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Alex Fernando Teixeira Primo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Alfredo Vizeu

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Ana Carolina Damboriarena Escosteguy

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Universidade Estadual Paulista, Brasil

André Luiz Martins Lemos

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Ângela Freire Prysthon

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antônio Fausto Neto

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Antonio Carlos Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Arlindo Ribeiro Machado

Universidade de São Paulo, Brasil

César Geraldo Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Freitas Gutfreid

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Denilson Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Eduardo Peñuela Cañizal

Universidade Paulista, Brasil

Erick Felinto de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Francisco Menezes Martins

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Gelson Santana

Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil

Hector Ospina

Universidad de Manizales, Colômbia

Ieda Tucherman

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Itania Maria Mota Gomes

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Janice Caiafa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Jeder Silveira Janotti Junior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

John DH Downing

University of Texas at Austin, Estados Unidos

José Luiz Aider Prado

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

José Luiz Warren Jardim Gomes Braga

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Juremir Machado da Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Lorraine Leu

University of Bristol, Grã-Bretanha

Luiz Cláudio Martino

Universidade de Brasília, Brasil

Maria Immacolata Vassallo de Lopes

Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lucia Santaella

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Mauro Pereira Porto

Tulane University, Estados Unidos

Muniz Sodre de Araujo Cabral

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nilda Aparecida Jacks

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Paulo Roberto Gibaldi Vaz

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ronaldo George Helal

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rosana de Lima Soares

Universidade de São Paulo, Brasil

Rossana Reguillo

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores do Occidente, México

Rousiley Celi Moreira Maia

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sebastião Carlos de Moraes Squirra

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Simone Maria Andrade Pereira de Sá

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Suzete Venturrelli

Universidade de Brasília, Brasil

Valério Cruz Brittos

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Veneza Mayora Ronsini

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Vera Regina Veiga França

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Gruszynski | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

João Freire Filho | Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Rose Melo Rocha | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Anibal Bragança | Universidade Federal Fluminense, Brasil

Gisela Castro | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Gislene Silva | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Maria Helena Weber | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Rosana de Lima Soares | Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Hoff | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

REVISÃO DE TEXTO E TRADUÇÃO | **Everton Cardoso**

ASSISTÊNCIA EDITORIAL E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | **Raquel Castedo**

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Erick Felinto de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

erickfelinto@uol.com.br

Vice-presidente

Ana Sílvia Lopes Davi Médola

Universidade Estadual Paulista, Brasil

asilvia@faac.unesp.br

Secretária-Geral

Denize Correa Araújo

Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

denizearaujo@hotmail.com