

Poétique et politique du faux

Le cinéma documentaire et la fabulation



Maria Fernández

Sous la direction de M José Moure
École des Arts de la Sorbonne (UFR 04)
M2 Recherche Cinéma, esthétique et création
2025-2026

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	4
 I. DEVENIR PERSONNAGE	13
 1. Personne : filmer pour connaître	14
1.1 À la recherche du fait divers	14
1.2 Marginalité et légitimité discursive	16
1.3 Le tournage en question	19
 2. Sujet : regarder pour voir	24
2.1 La mise en situation	24
2.2 Saisir la parole	27
2.3 La patience au montage	31
 3. Personnage : fabuler pour exister	37
3.1 Un film, plusieurs tournures	37
3.2 Franchir la frontière	41
3.3 Le faux comme puissance identitaire	48
 II. LA RENCONTRE DE L'AUTRE	51
 1. Présences et absences du cinéaste	52
1.1 Le dialogue comme récit	52
1.2 Le cinéaste dans le cadre	54
1.3 Réciprocité audiovisuelle	64

2. Filmer la frontière entre cinéaste et sujet	69
2.1 Le cinéaste comme voyant	69
2.2 Vers un double devenir	74
 III. FABLES DU RÉEL	78
 1. Le faux pour de vrai	79
1.1 L'art de l'artifice	79
1.2 La non-maîtrise du spectateur	83
 2. L'évidence poétique de la fable	86
2.1 L'extraordinaire dans l'ordinaire	86
2.2 La poésie des autres	92
 3. Pour une anthropologie des formes	96
3.1 Désordre du discours, partage du sensible	96
3.2 La mémoire imaginaire	100
 CONCLUSION	105
 FILMOGRAPHIE	110
 BIBLIOGRAPHIE	113

INTRODUCTION

Sous la forme du mensonge ou de l'artificiel, le faux domine aujourd'hui les domaines autrefois considérés comme des bastions d'objectivité, tels que le journalisme ou la science. Au temps des *fake news*, des *deep fakes* et des dictatures algorithmiques, le faux envahit constamment ce que nous considérions jusqu'à présent comme factuel, vrai ou réel, vidant ces termes de leur sens. Alors que les fictions font irruption là où on ne les attendait pas, leur capacité d'invention fait défaut là où elle devrait être présente. Les plateformes audiovisuelles ont poussé à son paroxysme la production en série introduite par la télévision, ce qui donne lieu à un circuit fermé où des narrations préfabriquées circulent en continu, répétant et renforçant dans la sphère virtuelle des clichés qui alimentent les discours conclusifs et totalitaires dans la sphère réelle¹.

Malgré cette crise de l'image et du récit, le débat sur l'influence politique de l'art en général, et du cinéma en particulier, est loin d'avoir épuisé son actualité. Au cours de la dernière décennie, on a assisté à une prise de conscience généralisée autour de l'éthique de la représentation, ainsi que des mécanismes de production et de diffusion des films, qui a conduit à condamner des attitudes abusives jusqu'alors normalisées. Les films, les réalisateurs et les festivals sont constamment confrontés à des polémiques publiques qui remettent en question tant la politique de l'esthétique que l'esthétique de la politique². Bien qu'on ne croie plus aux images, on croit plus que jamais aux effets qu'elles produisent dans la société. Dans ce paradigme, entre une profonde crise de croyance et une politisation croissante de l'art, que peut encore le documentaire ? Quelle place peut avoir aujourd'hui un genre cinématographique irrémédiablement lié aux notions de réalité, de vérité et de croyance ?

Le rapport du documentaire avec ces notions n'a cessé de susciter des controverses tout au long de l'histoire du cinéma, compliquant même les tentatives de sa

¹ Àngel QUINTANA, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Madrid, Acantilado, 2011.

² Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008. Chapitre III, *Les paradoxes de l'art politique*, p. 56-92.

définition. D'une part, l'étymologie montre comment ce mot est condamné à une fonction didactique dès ses origines (du latin *documentum*, « exemple, modèle, leçon, enseignement, démonstration », nom dérivé du verbe *docere*, « faire apprendre, enseigner³ »). Cette conception du documentaire comme dispositif pédagogique limite le potentiel créatif du genre et l'oriente vers une forme plus ou moins implicite de prescription morale. D'autre part, les dictionnaires et les glossaires du cinéma ont tendance à définir le documentaire par opposition à la fiction. Ainsi, *Le Grand Robert* le définit comme « film didactique, présentant des faits authentiques non élaborés pour l'occasion (opposé à film de fiction)⁴ » tandis que *200 mots-clés de la théorie du cinéma* déclare que « suivant l'acception courante, le film documentaire s'oppose (comme une sorte de distinction générique) au film de fiction, l'un renvoyant au réel, l'autre à des mondes inventés et fabulés.⁵ » En acceptant cette définition par oppositions, nous devrions d'abord déterminer les éléments qui constituent un film de fiction (tels que le scénario pré-écrit, les acteurs professionnels ou le décor artificiel) pour ensuite définir le documentaire à partir de leur négation, ce qui mène à une vision manichéenne non seulement fallacieuse mais impossible⁶.

Pour échapper à cette dichotomie, le refus de toute catégorisation se présente comme une alternative séduisante. Suivant les deux pôles théoriques dégagés par Baudrillard et Bazin, on pourrait soutenir soit que toute image participe d'un simulacre qui empêche un accès immédiat au réel, jusqu'à considérer tout film comme une fiction, soit que toute image vaut aussi comme document, soulignant la trace historique involontaire du monde qu'elle capte, jusqu'à considérer tout film comme un documentaire. Si ces deux positions soulèvent des questions essentielles en ce qui concerne l'ontologie de l'image, elles se révèlent peu opératoires pour penser la spécificité du documentaire en tant que genre cinématographique⁷. À force de tout

³ Alain REY (dir.), *Le Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

⁴ Alain REY (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

⁵ André GARDIES et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

⁶ François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

⁷ Guy GAUTHIER, *Le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création*, Paris, Armand Colin, 2015.

homogénéiser, ces approches risquent de dissoudre toute possibilité de distinction, alors qu'une définition du documentaire s'avère indispensable comme base à partir de laquelle questionner ses possibles déplacements.

Parmi les tentatives de définition du documentaire, celle que John Grierson propose en 1933 quand il le déclare « le traitement créatif de l'actualité⁸ » introduit une inflexion particulièrement novatrice dans la manière de penser le genre. Même si elle n'a pas épuisé le débat, cette phrase a ouvert la voie à la possibilité de libérer le documentaire de l'impératif d'objectivité, dans la mesure où le traitement créatif opéré par le cinéaste est inévitablement présent à travers les choix de mise en scène qu'il effectue lors de l'écriture, du tournage et du montage du film. Au cours des décennies suivantes, les différents degrés et fonctions que peut prendre l'intervention du cinéaste ont fait l'objet de nombreuses réflexions, aboutissant à la célèbre classification de Bill Nichols en six modes documentaires⁹.

Bien que les catégories proposées par Nichols se soient imposées comme les plus influentes (prenant le pas sur d'autres œuvres qui avaient également fourni une vision d'ensemble de l'évolution du documentaire, comme celles de Paul Rotha¹⁰ ou d'Erik Barnouw¹¹), elles s'avèrent insuffisantes pour penser le documentaire aujourd'hui. Comme le souligne Stella Bruzzi dans *New Documentary*, le principal problème de la classification de Nichols est qu'elle « impose une fausse évolution chronologique à ce qui est essentiellement un paradigme théorique¹². » Elle compartimente excessivement le genre en six catégories trop rigides, difficilement applicables à la grande hétérogénéité et hybridation qui caractérisent le documentaire contemporain. Bruzzi

⁸ John GRIERSON, «The Documentary Producer», *Cinema Quarterly*, n° 2 vol. 1, automne 1933, p. 7-9. TdA. Original : « the creative treatment of actuality. »

⁹ Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2001.

¹⁰ Paul ROTH, *Documentary Film*, London, Faber and Faber Limited, 1936.

¹¹ Erik BARNOUW, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

¹² Stella BRUZZI, *New Documentary: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2000, p. 2. TdA. Original : « it imposes a false chronological development onto what is essentially a theoretical paradigm. »

propose donc de considérer la performativité comme une caractéristique essentielle de tout documentaire, affirmant que

les documentaires sont inévitablement le résultat de l'intrusion du cinéaste dans la situation filmée, [...] ils sont performatifs car ils reconnaissent la construction et l'artificialité même du film de non-fiction et proposent, comme vérité sous-jacente, la vérité qui émerge de la rencontre entre cinéastes, sujets et spectateurs¹³.

Selon la proposition de Bruzzi, le documentaire serait le fruit de la rencontre entre filmeur et filmé, de la collision entre le dispositif, les sujets et le spectateur, sa définition relevant donc nécessairement de sa dimension relationnelle. Cette approche ouvre la voie à une conception du documentaire qui ne repose pas sur les éléments présents dans l'image, mais sur le contexte qui entoure la création et la diffusion du film, écartant ainsi les dichotomies sujet/personnage, réel/imaginaire, faits/inventions qui tentent de distinguer le documentaire de la fiction en fonction de leur contenu. Sur cette même ligne, Carl Plantinga affirme que « la distinction entre fiction et non-fiction ne se fonde pas uniquement sur les propriétés intrinsèques du texte, mais aussi sur le contexte extrinsèque de la production, de la diffusion et de la réception¹⁴. » De même, Vivian Sobchack soutient que le terme documentaire « désigne une *relation subjective* particulière à un texte cinématographique ou télévisuel objectif », et qu'il s'agit donc « moins d'une *chose* que d'une *expérience*¹⁵. »

Cette approche laisse également entrevoir une piste pour aborder la question de la croyance dans le documentaire. Comme dans tout échange communicatif, la véracité d'un propos dépend de ce que nous en disons. Si une image est présentée au spectateur comme un document alors qu'il s'agit d'une reconstitution, ce n'est pas l'image elle-même qui est fausse, mais le contexte de communication dans lequel cette image est présentée. Le mode d'adresse et de croyance demandé au spectateur est donc

¹³ *Ibid.*, p. 8. TdA. Original : « documentaries are inevitably the result of the intrusion of the filmmaker onto the situation being filmed, [...] they are performative because they acknowledge the construction and artificiality of even the non-fiction film and propose, as the underpinning truth, the truth that emerges through the encounter between filmmakers, subjects and spectators. »

¹⁴ Carl PLANTINGA, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York, Cambridge University Press, 1997, p. 16. TdA. Original : « The distinction between fiction and nonfiction is not based solely on intrinsic textual properties, but also on the extrinsic context of production, distribution, and reception. »

¹⁵ Vivian SOBCHACK, « Toward a Phenomenology of Non-fictional Film Experience », dans Jane GAINES et Michael RENOV (dir.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 241. TdA. Original : « It designates a particular *subjective relation* to an objective cinematic or televisual text, [...] it is less a *thing* than an *experience*. »

déterminant pour qu'un film soit considéré comme un documentaire. Ainsi, le simple fait de présenter un film comme un documentaire établit un contrat avec le spectateur, qui s'apprête alors à le regarder avec une certaine attente de vérité. Il convient donc de se demander ce qui se passe lorsque ce contrat est brisé, lorsque le cinéaste défie délibérément cette attente du spectateur en glissant dans un film supposé documentaire certains éléments relevant de la fiction.

Si la porosité entre les genres traverse l'histoire du cinéma depuis ses origines, l'hybridation de documentaire et fiction comme moteur central de création s'impose à partir des années 1990 comme une tendance majeure du cinéma contemporain, provoquant un bouleversement des formes documentaires¹⁶. Dans le chapitre « Lying to be real : The Aesthetics of Ambiguity in Docufictions », paru dans l'ouvrage *Contemporary Documentary*, Ohad Landesman interroge les effets de cette hybridation sur le régime de croyance du spectateur contemporain, affirmant que les films qui présentent ce mélange

s'appuient sur la familiarité du spectateur avec les paradigmes contemporains de la représentation et tirent parti de cette connaissance pour élargir et remettre en question toute conception préétablie et rigide de ce qui constitue un film documentaire. Ce mode de visionnage instable, cet état permanent d'incertitude quant à la possibilité de classer un film dans des catégories définitives et familières, n'est pas simplement le résultat d'une supercherie ludique, mais le fruit des intentions multiples des cinéastes, qui suscitent des attentes contradictoires chez le public¹⁷.

Ainsi, la forme hybride du documentaire apparaît comme particulièrement révélatrice de notre époque, en ce qu'elle tire parti de la complexité introduite dans l'image par les nouveaux médias audiovisuels pour proposer au spectateur une œuvre qui intensifie l'ambiguïté au lieu de la résoudre. Ce faisant, elle remet en question les dichotomies qui fondaient autrefois la catégorisation et construit sur un terrain instable où l'incertitude cesse d'être un défaut à surmonter pour devenir une ressource créative à explorer.

¹⁶ Lourdes MONTERRUBIO, « Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica », *L'Atalante*, n° 25, janvier-juin 2018, p. 165-180.

¹⁷ Ohad LANDESMAN, « Lying to Be Real: The Aesthetics of Ambiguity in Docufictions », dans Daniel MARCUS et Selmin KARA (dir.), *Contemporary Documentary*, New York, Routledge, 2015, p. 9. TdA. Original : « they tap into a viewer's familiarity with contemporary paradigms of representation, and take advantage of this knowledge to expand and challenge any prescribed and rigid understanding of what constitutes a film as a documentary. Such a viewing mode of instability, an ongoing state of uncertainty about the possibility of placing a film within definitive and familiar categories, is not merely the result of a playful hoax, but the function of mixed intentions of the filmmakers that invite contradictory expectations from an audience. »

Aujourd'hui, le débat autour des mécanismes et des effets de ce mélange suscite une attention croissante tant dans la sphère académique¹⁸ que dans les discours des cinéastes autour de leurs propres œuvres¹⁹. Il serait toutefois réducteur de supposer que seules les théories contemporaines permettent d'élucider le paysage cinématographique actuel. En 1985, Deleuze propose dans *L'Image-temps* une notion qui demeure aujourd'hui encore particulièrement pertinente pour penser cette question : la fabulation. Dans le chapitre VI, intitulé « Les puissances du faux », il déclare :

Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre²⁰.

Deleuze remet ainsi en question tant le dualisme réalité/fiction que la notion même de vérité et introduit la possibilité du faux comme puissance, comme outil créatif au service des sujets. L'ambiguïté prend donc une dimension politique, dépassant le cadre du débat autour de la définition du genre pour s'étendre également à la construction du récit et à la relation entre les sujets, le cinéaste, le film et le spectateur. Ainsi, dans un contexte où la notion de vérité, les frontières entre les genres, les rapports de pouvoir dans les processus créatifs et la politique de la représentation font l'objet de débats constants, la fabulation apparaît comme une notion essentielle pour réfléchir au cinéma documentaire aujourd'hui.

Pour illustrer cette notion, Deleuze s'appuie sur des films considérés comme des documentaires dans lesquels les cinéastes introduisent des éléments de fiction qui créent une tribulation entre le vrai et le faux, notamment ceux de Jean Rouch et de Pierre Perrault. En prenant cette réflexion comme point de départ, nous proposons une approche chronologique afin de penser les différentes manières dont la fabulation a été mise en forme depuis le cinéma ethnographique de la fin des années 1950 sur lequel s'appuie Deleuze jusqu'au documentaire contemporain. Tout en nous demandant quels

¹⁸ Le texte qui offre l'une des études les plus complètes des différentes formes que peut prendre cette hybridation est probablement l'ouvrage collectif Gary D. RHODES et John Parris SPRINGER (dir.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fiction Filmmaking*, Jefferson, McFarland & Company, 2005.

¹⁹ Voir, par exemple, le livre d'entretiens Nguyen Trong BIHN et José MOURE (dir.), *Documentaire et fiction, allers-retours*, Paris, Les impressions nouvelles, 2015.

²⁰ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 196.

seraient les films postérieurs à ceux-ci que Deleuze aurait pu choisir pour approfondir et élargir sa réflexion, nous avons constitué un corpus de quatre films également considérés comme des documentaires qui intègrent des éléments de fiction et qui s'avèrent représentatifs, voire fondateurs, du cinéma de l'époque à laquelle ils appartiennent. Ce corpus vise donc à garder un équilibre géographique, chronologique et thématique, afin de faire apparaître un premier aperçu global, bien que partiel et provisoire, de la fabulation dans le cinéma documentaire.

Ainsi, nous prenons *Moi, un noir* (Jean Rouch, France/Côte d'Ivoire, 1958) comme l'un des premiers documentaires à mettre en œuvre la fonction de fabulation. Dans ce film, fondateur du documentaire ethnographique à l'aube du cinéma moderne et à la veille des indépendances africaines, trois Nigériens et une Nigérienne abandonnent leur village pour s'installer dans une ville de la Côte d'Ivoire. Les trois protagonistes inventent leur propre nom et leur récit de vie à travers une narration en voix off superposée aux images documentaires de Rouch. Puisque la fonction de fabulation dans ce film a déjà été pensée par Deleuze, nous utilisons son analyse comme point de départ, afin de transposer et d'étendre sa réflexion au reste du corpus.

Suivant cette progression chronologique, *Not a Pretty Picture* (Martha Coolidge, États-Unis, 1976) constitue le deuxième film du corpus. Au cœur de la deuxième vague féministe, ce film a été l'un des premiers à proposer une réflexion complexe et nuancée sur le consentement et la culpabilisation des femmes autour de la violence sexuelle aux États-Unis. Coolidge examine les dynamiques d'un viol dont elle a été victime à travers l'interprétation d'une actrice qui en a souffert un autre. Le film combine des scènes de fiction recréant la vie de la réalisatrice à l'époque des faits, des entretiens avec les acteurs autour de ces expériences personnelles, les motivations des personnages et l'expérience du tournage, ainsi que des scènes documentaires où les acteurs, guidés par la réalisatrice, répètent le moment précis du viol. Il s'agit donc d'un film pionnier dans le cinéma moderne tant par les questions qu'il soulève que par la forme hybride qu'il met en œuvre.

Le corpus se poursuit avec *Close-Up* (*Nema-ye Nazdik*, Abbas Kiarostami, Iran, 1990). Hossein Sabzian est un cinéphile de condition modeste qui se fait passer pour

son réalisateur préféré, Mohsen Makhmalbaf, faisant croire aux membres d'une famille qu'ils vont jouer dans son prochain film. Kiarostami filme le procès, des entretiens avec des témoins et des recreations de l'escroquerie et de l'arrestation dans lesquelles les sujets jouent leur propre rôle. La manière dont le documentaire et la fiction s'entremêlent, ainsi que l'originalité de sa mise en scène, ont fait de ce film une expérience fondatrice du cinéma contemporain²¹.

Enfin, le film le plus récent du corpus est *Qui à part nous* (*Quién lo impide*, Jonás Trueba, Espagne, 2021). Tourné pendant cinq ans et achevé pendant la pandémie, le film utilise des visioconférences et des caméras numériques portables pour plonger dans le quotidien d'un groupe d'adolescents. Ils expriment leurs désirs, leurs inquiétudes et leurs peurs dans un contexte sociopolitique marqué par l'incertitude et la précarité chez les jeunes à travers des dispositifs plus ou moins fictionnels où ils jouent leur propre rôle. Ainsi, *Qui à part nous* constitue un exemple particulièrement représentatif du cinéma contemporain le plus actuel, utilisant des techniques et des moyens très différents de ceux de Rouch, qui nous permettent de penser la place de la fabulation à une époque où l'hybridation n'est plus une nouveauté, mais une tendance.

À partir de ces quatre films, qui débordent les limites du documentaire et jouent, à des degrés divers et selon des procédés distincts, de l'indécidabilité du statut de l'image, cette recherche se propose d'interroger les formes possibles de la fabulation comme ressource éthique et esthétique dans le cinéma documentaire, depuis la fin des années 1950 jusqu'à aujourd'hui. Il s'agira d'analyser comment ces films tracent la frontière entre sujet et personnage et comment cette frontière peut être franchie, d'examiner la position du cinéaste dans sa rencontre avec le sujet et quelles transformations en résultent et de penser, enfin, le déplacement que ces œuvres créent par rapport au régime de croyance du spectateur, afin de mettre en lumière les puissances que les tribulations du vrai et du faux font émerger dans le cinéma comme dans le monde.

²¹ Lourdes MONTERRUBIO, « Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica », *op. cit.*

Pour déployer et organiser cette réflexion, il semble juste de laisser la pensée deleuzienne fournir elle-même son propre principe d'organisation, plutôt que de forcer artificiellement un découpage après coup. Ainsi, notre recherche suivra les trois étapes que Deleuze dégage de sa propre réflexion :

C'est comme si les trois grands thèmes tournaient et formaient leurs combinaisons : le personnage ne cesse de passer la frontière entre le réel et le fictif (la puissance du faux, la fonction de fabulation) ; le cinéaste doit atteindre à ce que le personnage était « avant » et sera « après », il doit réunir l'avant et l'après dans le passage incessant d'un état à l'autre (l'image-temps directe) ; le devenir du cinéaste et de son personnage appartient déjà à un peuple, à une communauté, à une minorité dont ils pratiquent et libèrent l'expression (le discours indirect libre)²².

Ce texte suivra donc ces trois étapes de la fabulation, en interrogeant d'abord comment ces films saisissent le devenir personnage du sujet, comment ensuite le cinéaste franchit la frontière qui le séparait du sujet pour devenir lui aussi un autre et comment, enfin, tous deux contribuent à l'imaginaire d'une communauté.

Tout au long de ces trois moments, cette étude s'appuiera tant sur les questions génétiques (le choix du sujet par le cinéaste, la manière de l'aborder, les dispositifs de tournage et de montage, les conditions de production et le contexte socioculturel qui traverse chaque époque) que sur les choix esthétiques de mise en scène à l'intérieur de chaque film. Étant donné que ces quatre films visent à échapper aux explications, aux catégorisations et aux dichotomies, il s'agira de les analyser sans les interpréter, en acceptant leur complexité plutôt que de chercher à la réduire, en résistant à la tentation de les rendre maîtrisables et rassurants et, enfin, acceptant l'instabilité qu'ils suscitent en nous en tant que spectateurs²³.

À travers l'étude de quatre films qui s'ancrent dans des époques différentes et mobilisent des thématiques et des techniques variées, cette recherche s'attachera à questionner la puissance de la fabulation dans le cinéma documentaire en tant que geste de résistance. Car, si comme le disait Nietzsche, le monde vrai est devenu fable²⁴, la fabulation ne peut-elle pas nous aider à croire encore au cinéma ?

²² Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 200.

²³ Susan SONTAG, *Against interpretation*, New York, Picador, 1966.

²⁴ Friedrich NIETZSCHE, « Le crépuscule des idoles », dans *Oeuvres complètes de Nietzsche*, tome VIII/1, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

I.

DEVENIR PERSONNAGE

La notion de personnage a toujours entretenu une relation complexe avec le cinéma documentaire. Même si un film documentaire est censé représenter des individus réels plutôt que des personnages créés par le cinéaste, les personnes filmées n'apparaissent jamais comme de simples individus saisis dans leur quotidien. Dès que le cinéaste allume la caméra, elles deviennent les objets d'une représentation, les sujets du film. Dans les films de notre corpus, les sujets inventent des personnages, ce qui soulève encore d'autres questions quant à leur subjectivité et leur performativité.

Pour aborder cette question dans notre corpus, il convient d'abord de questionner le point de départ de ces films, d'observer quels événements réels, quelles personnes et quelles quêtes poussent les cinéastes à filmer. Il faut ensuite analyser les accords que les cinéastes établissent avec les sujets, comment ils créent les conditions nécessaires, tant au tournage qu'au montage, pour leur permettre d'exprimer leur subjectivité. On pourra alors interroger comment les sujets se mettent à fabuler pour devenir des personnages et comment ces films saisissent ce devenir. À travers ces questionnements, il s'agira de penser comment le faux s'introduit dans ces films considérés comme des documentaires pas comme un défaut, mais comme une puissance.

1. Personne : filmer pour connaître

1.1 À la recherche du fait divers

Close-Up commence par un plan d'ensemble où un homme sort d'un commissariat accompagné de deux militaires. Un panoramique horizontal, filmé depuis le trottoir d'en face, les suit jusqu'à ce qu'ils montent dans un taxi [fig. 1]. Ce plan rapproche le début du film du style journalistique, comme si la caméra attendait, à une certaine distance, qu'une personne impliquée dans une affaire quelconque sorte du commissariat pour la suivre furtivement. Le plan suivant, en revanche, nous plonge à l'intérieur du taxi, la caméra placée à l'extérieur du pare-brise [fig. 2], ce qui écarte la mise en scène du reportage et déplace ainsi le film vers un dispositif cinématographique.



figure 1



figure 2

La conversation qui a lieu à l'intérieur du taxi nous apprend que l'homme est journaliste. Il raconte au chauffeur qu'il a entendu parler d'une histoire insolite concernant un homme qui s'est fait passer pour le cinéaste Makhmalbaf et manifeste son enthousiasme d'avoir découvert cette affaire :

Ce n'est pas tous les jours qu'on entend une telle histoire. C'est du pain béni pour un journaliste. [...] Le genre de nouvelle qui fait grimper le tirage. [...] Je dois découvrir s'il avait des projets illicites, comme dérober les bijoux de ces gens²⁵.

²⁵ Abbas Kiarostami (réal.), *Close-Up* [DVD], Éditions Montparnasse, 2010.

Kiarostami présente ainsi l'histoire de Sabzian à travers l'intérêt journalistique qu'elle suscite, introduite par un homme qui soupçonne de mauvaises intentions de la part de Sabzian avant même de le connaître. La motivation du journaliste semble avant tout liée à sa propre notoriété. Le contraste entre ces deux premiers plans introduit donc la dualité qui va traverser tout le film entre l'approche judiciaire du fait divers et l'approche cinématographique.

Plus tard, Kiarostami rend visite à Sabzian en prison et lui explique qu'il a lu un article sur lui dans le magazine Soroush, pour lequel travaille le journaliste du début du film, et que c'est cet article qui l'a poussé à aller le rencontrer. Ainsi, même si la rubrique journalistique du fait divers est présentée avec une certaine dérision à travers un journaliste motivé par son narcissisme, c'est aussi cette même rubrique qui suscite la curiosité du cinéaste et déclenche le film. Kiarostami ouvre ainsi la voie à une autocritique, à une remise en question de ce qui relie et distingue le journalisme du cinéma, voire le sensationnalisme de l'art.

Mais la notion de fait divers ne se limite pas à la rubrique de presse. Une deuxième acception le définit comme un « événement sans portée générale qui appartient à la vie quotidienne²⁶ », ce qui souligne l'imprécision inhérente au terme. Même si les autres films de notre corpus s'éloignent de la dimension proprement journalistique du fait divers, ils prennent eux aussi un fait divers pour point de départ dans ce deuxième sens. Ils s'articulent autour d'un événement apparemment sans portée générale dans la vie quotidienne des personnes filmées ou des cinéastes eux-mêmes, un élément déclencheur réel inscrit dans un espace et un temps précis qui attire l'attention du cinéaste et motive le film.

Dans *Moi, un noir*, il s'agit du déménagement des quatre Nigériens dans le quartier de Treichville à Abidjan, une situation courante dans le contexte de forte migration de travail vers les centres urbains de Côte d'Ivoire à la fin des années 1950, liée au développement économique de ces villes. Dans *Not a Pretty Picture*, le fait réel qui déclenche le besoin de filmer chez la cinéaste est le viol qu'elle a subi à

²⁶ « Fait divers », dictionnaire numérique Larousse [consulté le 10 mai 2026]. Disponible sur : [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fait_divers/32732#:~:text=1.,faits%20quotidiens%20\(au%20pluriel\)](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fait_divers/32732#:~:text=1.,faits%20quotidiens%20(au%20pluriel))

l'adolescence, ainsi que celui subi par l'actrice qui l'interprète, une expérience qui, malheureusement, était parfois banalisée et considérée comme faisant partie de la vie quotidienne des femmes dans les années 1970. Dans *Qui à part nous*, en revanche, l'événement qui déclenche le film est plus diffus et n'est pas explicitement formulé. Le réalisateur a déclaré dans plusieurs entretiens avoir ressenti le besoin de faire ce film poussé par un sentiment, « un goût d'inachevé qui m'était resté après *La reconquista* » (son film précédent dans lequel jouaient les deux protagonistes de *Qui à part nous*) :

J'avais fait ce voyage vers ma propre adolescence mais je n'étais pas allé au bout de quelque chose. Une porte s'était notamment ouverte vers leur adolescence à eux, celle de Candela et Pablo, [...] et ça m'a semblé intéressant de continuer à faire du chemin avec eux²⁷.

Dans ce cas, c'est donc un autre film qui constitue l'événement à l'origine de celui-ci. Le film ne part pas d'un fait limité dans le temps et dans l'espace de la vie des adolescents, mais du désir du cinéaste de capter le déroulement de leur quotidien.

Ainsi, le fait divers, en tant qu'événement réel, singulier et inscrit dans le quotidien, constitue le point de départ de l'ensemble des films de notre corpus, le prétexte à partir duquel les cinéastes se rapprochent des personnes concernées pour les filmer. L'intérêt initial suscité par ces événements chez les cinéastes déclenche ainsi les films, qui leur permettent, à leur tour, d'explorer la complexité et l'importance de ces faits apparemment anodins. Mais ce ne sont pas seulement les faits en eux-mêmes qui retiennent l'attention des cinéastes, mais aussi les personnes impliquées dans ces événements et la place qu'elles occupent dans la société.

1.2 Marginalité et légitimité discursive

Lorsque Deleuze propose la définition de la fonction de fabulation citée plus haut, il distingue, d'un côté, les « maîtres ou colonisateurs » et de l'autre, les « pauvres ». Ces termes suggèrent moins des catégories strictement économiques qu'une répartition inégale du pouvoir social, politique et symbolique. Comme le

²⁷ Eva MARKOVITS et Judith REVAULT D'ALLONNES (dir.), *Jonás Trueba. Le cinéma, c'est vivre trois fois plus*, Paris, Les Éditions de l'oeil, 2026, p. 75-76.

souligne Foucault, cette inégalité provoque également une distribution inéquitable de la légitimité de la parole :

Dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité²⁸.

Pour prévenir le risque de l'aléatoire, pour neutraliser les éventuelles tentatives de subversion qui menaceraient le statu quo, toute société met en place des mécanismes qui invalident la parole de certains. En énumérant plusieurs procédures d'exclusion, Foucault montre que la marginalisation ne résulte pas uniquement d'une interdiction explicite, mais aussi de mécanismes discursifs plus implicites de partage et de rejet. La marginalisation ne correspond donc pas à une simple privation de parole, mais à une impossibilité de faire reconnaître cette parole comme légitime. Une personne marginalisée est une personne enfermée dans des dispositifs de savoir et de pouvoir qui la configurent comme objet de discours avant même qu'elle puisse se constituer comme sujet.

Les films du corpus mettent en scène cette tension entre exclusion sociale et légitimité discursive, chaque protagoniste occupant une position marginale différente selon l'articulation de sa condition sociale et identitaire avec le contexte historique et culturel qui l'entoure. Dans *Moi, un noir*, c'est surtout la dimension raciale qui détermine la position sociale des protagonistes dans une Afrique encore coloniale. Le choix des Nigériens d'adopter des noms de personnages hollywoodiens témoigne de leur conscience de cette marginalisation et de leur tentative d'y échapper à travers l'imaginaire américain.

Réalisé vingt ans plus tard dans un contexte plus privilégié sur le plan socio-économique, *Not a Pretty Picture* présente un autre axe d'exclusion : le genre. Dès la première scène du film, Coolidge exprime la délégitimation systématique qu'elle éprouve en tant que femme : « Les gens disent que le viol n'existe pas. Ma mère m'a répété cela toute ma vie. Le viol n'existe pas, car c'est toi qui le provoques, c'est toi qui

²⁸ Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Galimard, 1971, p. 10-11.

te mets dans cette situation²⁹. » D'autre part, Jim, l'acteur qui incarnera plus tard le violeur, véhicule le discours patriarcal dominant lorsqu'il affirme que beaucoup de femmes avec lesquelles il a eu des relations sexuelles « [lui] ont donné l'impression qu'elles voulaient être violées³⁰. » Avant même d'aborder l'expérience personnelle de la réalisatrice, le film met ainsi en évidence les mécanismes sociaux qui invalident la parole des victimes et les empêchent d'exprimer leur subjectivité.

Encore dans un autre contexte géographique et temporel, *Close-Up* se déroule dans un Iran dévasté par la guerre avec l'Irak, où la crise économique et la reconfiguration des structures sociales après la révolution islamique affectent profondément la société, en particulier les jeunes et les classes populaires. Dans ce contexte, Sabzian incarne une forme d'inégalité de classe qui dépasse la précarité économique, car sa position sociale le prive également d'accéder au prestige culturel et symbolique associé à la figure du cinéaste. Au procès, quand Kiarostami lui demande pourquoi il s'est fait passer par un réalisateur, Sabzian répond :

J'ai eu confiance en moi. Et j'ai gagné leur respect. [...] Ils faisaient tout ce que je leur disais. Si je leur demandais, par exemple, de déplacer une tasse, ils le faisaient. Avant cela, je n'avais jamais pu faire accepter mes vues. Les gens m'obéissaient de manière hésitante. Quand j'ai quitté la maison et que j'ai dû accepter de l'argent pour acheter quelque chose pour mon fils et payer mon retour chez moi, je me suis rendu compte que j'étais toujours ce pauvre type incapable d'entretenir sa famille. Il me fallait accepter mon triste sort parmi les pauvres³¹.

Le protagoniste se montre ainsi conscient de sa classe sociale comme principal axe d'exclusion, car ce n'est qu'en étant perçu comme appartenant à une classe socio-économique plus élevée que la sienne (dans ce cas, celle d'un cinéaste) que son discours est écouté et légitimé par les autres.

Trente ans plus tard, *Qui à part nous* montre que ces mécanismes d'exclusion persistent encore, malgré une visibilité croissante des questions raciales et de genre dans le débat public contemporain. Le film s'intéresse à une forme de marginalisation plus rarement interrogée : l'âge. Dans ce cas aussi, les adolescents filmés par Trueba

²⁹ Martha COOLIDGE (réal.), *Not a Pretty Picture* [VoD], Filmin, 2024. TdA. Original : « People say there's no such thing as rape. My mother told me that all my life. There's no such thing as rape because you do it, you get yourself into that situation. »

³⁰ *Ibid.* TdA. Original : « They gave [him] the impression that they wanted to be raped. »

³¹ Abbas KIAROSTAMI (réal.), *Close-Up* [DVD], *op. cit.*

démontrent être conscients de la délégitimation exercée par les adultes à l'égard de leur parole, souvent perçue comme excessive, immature ou irrationnelle. Lors d'un débat au lycée, ils évoquent leurs inquiétudes face à l'avenir, leur peur du rejet social ou encore l'angoisse liée au choix d'une profession. Ils dénoncent la manière dont ces préoccupations sont constamment minimisées par les adultes, qui les trouvent « trop dramatiques » et qui pensent « qu'ils veulent juste être entourés d'amis tout le temps³² ».

1.3 Le tournage en question

Dans ces films, le tournage n'est donc pas le fruit d'un récit imaginé par les cinéastes, mais résulte d'une nécessité, d'une impulsion, d'un mouvement des réalisateurs vers un fait divers et vers des personnes qui démontrent être conscientes de la marginalisation discursive qu'elles subissent. Le tournage résulte d'une pulsion vers le réel. Dans *Not a Pretty Picture*, après avoir évoqué la culpabilité que la société impose aux femmes victimes de viol, Coolidge affirme explicitement que le film répond à un besoin de revenir sur cette expérience afin de l'affronter et de l'interroger. Filmer devient un besoin personnel, un moyen de faire face à un événement traumatique. Le dispositif cinématographique n'est pas un simple enregistrement, mais un moyen d'ouvrir un espace dans lequel un événement réel peut être remis en question, étudié minutieusement et travaillé collectivement.

Dans *Close-Up*, Kiarostami fait preuve d'une pulsion similaire lorsqu'il rend visite à Sabzian en prison : « Il paraît que tu t'intéresses au cinéma. Comme je suis cinéaste, j'ai voulu venir parler avec toi³³. » Après une conversation ambiguë qui ne clarifie pas les intentions de Sabzian, Kiarostami lui demande : « Mais où est la vérité³⁴ ? » Cette question confronte directement le sujet et ce qui s'est passé, et montre

³² Jonás TRUEBA (réal.), *Quién lo impide* [VoD], Filmin, 2021. TdA. Original : « unos dramáticos [...] que sólo quieren estar rodeados de amigos todo el rato. »

³³ Abbas KIAROSTAMI (réal.), *Close-Up* [DVD], *op. cit.*

³⁴ *Ibid.*

ce qui pousse Kiarostami à réaliser ce film. Le tournage naît d'une interrogation ouverte, de la recherche d'une vérité. De manière similaire, Trueba décrit le besoin de filmer Pablo et Candela comme une nécessité affective et intuitive :

Je pense que le point de départ a été une impulsion très physique. J'ai vraiment ressenti le besoin de prendre la caméra, d'être seul, de me lancer dans une démarche à tâtons, de ne pas savoir ce que j'allais faire³⁵.

Dans ces trois cas, le cinéma se présente comme une démarche exploratoire, un geste qui répond à une interpellation du réel envers le cinéaste, qui cherche alors à comprendre cette réalité.

Cette dimension exploratoire explique le choix des cinéastes de rendre visible, à différents degrés, le processus de fabrication du film. Quand les films montrent le dispositif de tournage, ils « attirent l'attention sur les présupposés et les conventions qui régissent la réalisation de films documentaires. Ils augmentent notre conscience de la manière dont le film construit sa représentation de la réalité³⁶ », ce qui ouvre la voie à une dimension réflexive. Ces films interrogent ainsi non seulement ce qu'ils filment, mais aussi la manière dont ils le filment, partageant cette interrogation avec le spectateur. Étant donné que les quatre films analysés ici remettent en question les mécanismes sociaux qui produisent l'exclusion des personnes filmées, il est cohérent qu'ils remettent également en cause les conventions mêmes du documentaire en tant que genre cinématographique.

Dès le début de *Moi, un noir*, Jean Rouch attire l'attention sur le dispositif qu'il met en place à travers la présentation ironique de ses protagonistes. Tandis que Rouch, en voix off, affirme que l'un d'eux s'appelle Edward G. Robinson³⁷, celui-ci le contredit dans le plan suivant, réclamant ne pas s'appeler ainsi. Ce dialogue enlève à la parole du cinéaste son autorité habituelle et encourage le spectateur à douter de la véracité de tout

³⁵ Eva MARKOVITS et Judith REVAULT D'ALLONNES (dir.), *Jonás Trueba. Le cinéma, c'est vivre trois fois plus*, op. cit., p. 75.

³⁶ Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary*, op. cit., p. 34. TdA. Original : « [it] calls attention to the assumptions and conventions that govern documentary filmmaking. Increases our awareness of the constructedness of the film's representation of reality. »

³⁷ Edward G. Robinson (1893-1973) fut un célèbre acteur hollywoodien, surtout connu pour ses rôles de gangster dans des films comme *Le Petit César* (Mervin LeRoy, 1931), *Key Largo* (John Huston, 1948) ou *La Maison des étrangers* (Joseph L. Mankiewicz, 1949).

ce qu'il verra et entendra pendant le reste du film, à prêter attention non seulement à ce qui est filmé, mais aussi à la manière dont le film construit cette représentation.

L'essor des documentaires féministes dans les années 1970 a donné lieu à de nombreux films où la réflexion sur la discrimination à l'égard des femmes s'accompagnait d'une remise en question de leur représentation dans le cinéma par le biais de la réflexivité³⁸. *Not a Pretty Picture* en constitue un exemple, montrant et remettant en question le dispositif employé tout au long du film. Juste après le générique de début, la première conversation entre la réalisatrice et l'actrice commence par un clap sur un bout de papier marqué par l'ingénieure du son [fig. 3], suivi d'un mouvement brusque de la caméra vers la gauche et un arrêt sur image d'un mur sur lequel apparaît un texte qui offre au spectateur les informations nécessaires pour décoder le fonctionnement du dispositif que le film propose [fig. 4] : « Ce film est basé sur des événements de la vie de la réalisatrice. L'actrice qui incarne Martha a elle aussi été victime d'un viol lorsqu'elle était au lycée. Les noms et les lieux ont été modifiés³⁹. »

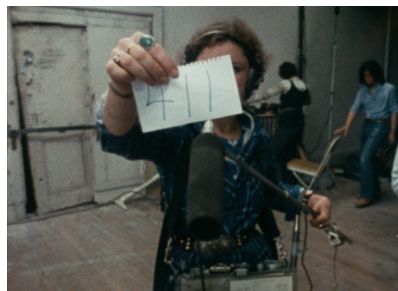


figure 3

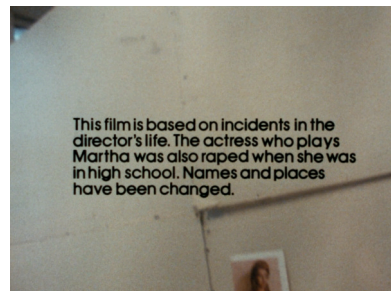


figure 4

La caméra reprend ensuite son mouvement jusqu'à cadrer les deux femmes, qui évoquent leurs motivations pour réaliser le film. Coolidge partage donc avec le spectateur non seulement les raisons qui l'ont poussée à faire le film, mais elle rend également visibles la manière dont le film est réalisé, les appareils d'enregistrement et les gens qui constituent l'équipe de tournage. *Qui à part nous* adopte une démarche similaire. Tout au long du film, plusieurs scènes montrent des caméras et des

³⁸ Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary*, op. cit.

³⁹ Martha COOLIDGE (réal.), *Not a Pretty Picture* [VoD], op. cit. TdA. Original : « This film is based on incidents in the director's life. The actress who plays Martha was also raped when she was in high school. Names and places have been changed. »

microphones ainsi que des échanges entre le cinéaste et les protagonistes à propos de la manière dont ils souhaitent être représentés dans le film.

Dans *Close-Up*, en revanche, le degré de visibilité du dispositif est plus fluctuant, certaines séquences montrant des appareils de tournage et d'autres mettant en place une mise en scène plutôt transparente. Le début de la séquence du procès constitue un exemple de l'ambiguïté qui accompagne souvent les marques d'énonciation du dispositif. Comme dans *Not a Pretty Picture*, la séquence commence par un clap devant la caméra [fig. 5]. Pourtant, le décor derrière le clap (que l'on voit encore mieux quand il est retiré [fig. 6]) ne semble pas être le même que celui du plan suivant, qui montre l'entrée de Sabzian dans la salle du tribunal [fig. 7]. Une décomposition minutieuse permet même d'apercevoir, entre ces deux plans, un photogramme marqué par deux bandes lumineuses [fig. 8], ce qui suggère qu'il s'agit probablement du début de la pellicule. Alors que Coolidge conserve au montage un moment du tournage, Kiarostami semble insérer après coup un clap probablement filmé dans un autre espace. Ici, la réflexivité ne consiste donc plus à révéler le tournage, mais à le reconstruire.

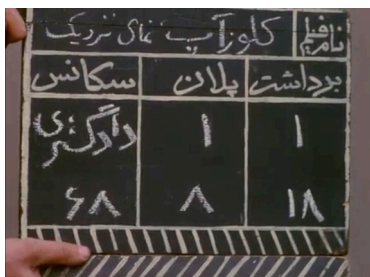


figure 5



figure 6

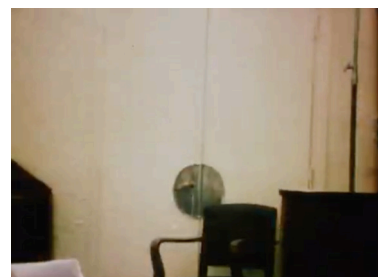


figure 7



figure 8

Quel que soit son degré d'authenticité, la référence au dispositif de tournage apparaît dans tous ces films pour interroger la représentation des personnes filmées. Il ne s'agit pas de films dont le thème principal serait le processus de fabrication d'un film, mais plutôt d'œuvres qui interrogent les effets des dispositifs dans la représentation des individus. En rendant visibles les hésitations du tournage et les conditions de fabrication des images, ces films sollicitent la complicité du spectateur non seulement quant à la représentation que le film met en place, mais aussi quant à la quête menée par le cinéaste. Selon Trueba,

ces gestes de révélation des coulisses ou de la fabrication d'un film sont souvent mal interprétés. En tant que spectateur [...] j'aime ça précisément parce que ça m'ouvre une porte fermée, que ça me permet d'avoir accès à la matière de ce qui m'est proposé, de partager cette complicité-là en tant que spectateur. Donc j'aime aussi le faire en tant que cinéaste. [...] Montrer les imperfections, les tâtonnements, c'est aussi montrer que c'est comme la vie, c'est la vie, et c'est ça qui peut donner envie de vivre, ou de faire du cinéma. Pas pour créer de nouveaux cinéphiles ou de nouveaux cinéastes, mais pour finalement partager le goût de la vie⁴⁰.

Dans les films de notre corpus, qui permettent au spectateur d'entrevoir une partie du quotidien des personnes filmées, partager le goût de la vie, c'est aussi partager le goût de leur vie, ainsi que le goût du cinéaste de se rapprocher d'elles à travers le cinéma.

La genèse de tous ces films est donc similaire : ils partent d'un fait divers dans la vie d'une personne marginalisée qui attire l'attention du cinéaste et l'amène à réaliser le film pour tenter de le comprendre, cette quête transparaissant dans le film lui-même à travers la référence au dispositif de tournage. Il faut désormais interroger comment cette quête prend forme, comment les cinéastes se rapprochent de ces personnes pour les transformer en sujets de leurs films. Pour ce faire, il faut analyser comment ces films mettent en œuvre les trois opérations de la réalisation : la mise en scène profilmique, notamment les accords établis entre filmeur et filmé avant que l'action ne commence ; le cadrage, en analysant si la caméra se subordonne aux sujets ou inversement ; et le montage, interrogeant le temps que le cinéaste accorde au sujet lors de la mise en forme finale du film. Il s'agit donc de penser dans quelle mesure et de quelles manières les cinéastes de notre corpus parviennent à saisir la singularité de l'expérience vécue par les sujets.

⁴⁰ Eva MARKOVITS et Judith REVAULT D'ALLONNES (dir.), *Jonás Trueba. Le cinéma, c'est vivre trois fois plus*, op. cit., 37-38.

2. Sujet : regarder pour voir

2.1 La mise en situation

Dans le documentaire, les accords établis entre le cinéaste et les personnes filmées avant le début du tournage définissent non seulement la manière dont les sujets vont se livrer devant la caméra, mais aussi l'ouverture du cinéaste à ce qu'ils peuvent offrir. En effet, le documentaire c'est « filmer ceux qui s'y disposent, qui s'y prêtent à travers un dispositif qu'ils avancent et dont ils seraient aussi, pour ne pas dire d'abord, responsables⁴¹. » Il convient donc d'analyser la nature de ces accords entre filmeurs et filmés dans les films de notre corpus à partir des séquences où ils ces accords sont visibles. Au début de *Moi, un noir*, Rouch affirme en voix off :

Pendant six mois, j'ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leurs propres rôles, où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. C'est ainsi que nous avons improvisé ce film⁴².

Il explique ainsi la possibilité d'improvisation qu'il leur a offerte. Les autres films du corpus laissent aussi parfois entrevoir les accords entre cinéaste et sujet. Dans les séquences de *Not a Pretty Picture* où les acteurs reconstituent le viol, on voit la réalisatrice donner quelques indications générales concernant l'organisation spatiale et la succession des actions, sans imposer des dialogues ni des attitudes précises. À partir de ce cadre relativement ouvert, les acteurs se lancent dans l'improvisation. Ensuite, ils proposent à la réalisatrice des modifications selon les émotions qu'ils ont ressenties, qui sont ensuite intégrées aux créations suivantes. Ces consignes initiales ouvertes à la spontanéité permettent aux acteurs d'exercer une influence directe sur le déroulement de

⁴¹ Jean-Louis COMOLLI, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004, p. 33.

⁴² Jean ROUCH (réal.), *Moi, un noir* [VoD], La Cineteka, 2026.

l'action. Coolidge leur offre la possibilité d'apporter leurs expériences personnelles et affects afin de construire les personnages au fur et à mesure qu'ils les interprètent.

Dans *Close-Up*, une séquence montre de manière particulièrement explicite l'accord établi entre le cinéaste et le sujet au début du tournage. Dans la première séquence du procès, juste après l'entrée de Sabzian dans la salle, Kiarostami lui demande s'il accepte que le procès soit filmé. Une fois que Sabzian accepte, le cinéaste lui décrit le dispositif mis en place pour le tournage : une caméra équipée d'un objectif qui le filmera en gros plan et une autre avec un grand angle qui filmera le déroulement du procès. Il précise ensuite que la caméra qui filme en gros plan est là pour qu'il puisse « expliquer ces choses auxquelles les gens ont du mal à croire » et lui demande : « S'il y a des choses que tu trouves inacceptables du point de vue légal et que tu désires expliquer, tu peux t'adresser à cette caméra⁴³. »

En explicitant ainsi le fonctionnement du tournage dans cette séquence, Kiarostami permet à Sabzian de comprendre les conditions de sa propre représentation et la manière dont il peut interagir avec les appareils d'enregistrement. Une fois les règles du jeu énoncées, le sujet est libre d'intervenir dans le déroulement de l'action comme il le souhaite, et de s'adresser directement à la caméra/cinéaste/spectateur de manière spontanée lorsqu'il le juge nécessaire. Kiarostami montre ainsi au spectateur quelles sont les limites de l'accord établi entre filmeur et filmé, et le pouvoir d'action qu'il confère à ce dernier.

Jonás Trueba reprend un geste similaire au début de *Qui à part nous*. Après le générique d'ouverture et le carton annonçant la première partie du film, on voit Trueba et les adolescents assis par terre en cercle. Le réalisateur leur explique : « il ne s'agit pas tant de jouer un rôle, mais plutôt de vous rapprocher le plus possible de vous-mêmes. En fin de compte, ce qui nous intéresse, c'est vous, pas un personnage de fiction quelconque⁴⁴. » Il leur propose ensuite de se mettre par deux pour faire un exercice dont

⁴³ Abbas KIAROSTAMI (réal.), *Close-Up* [DVD], *op. cit.*

⁴⁴ Jonás TRUEBA (réal.), *Quién lo impide* [VoD], *op. cit.* TdA. Original : « No se trata tanto de sentir que interpretamos un papel o que actuamos, sino de que lo peguéis lo más que podáis a vosotros. Al final, lo que nos interesa de los que estáis aquí sois ya vosotros, no un supuesto personaje de ficción ni nada de eso. »

nous n'avons pas entendu les consignes. On voit alors comment se déroule l'activité proposée, au cours de laquelle chaque couple se met d'accord sur le récit qu'ils vont utiliser pour raconter leur relation. L'un des membres du premier couple propose :

Je pense que nous sommes de très bons amis, parce que, si on ajoute le fait que l'un aime l'autre et que l'autre lui a proposé de sortir ensemble, ça va être un peu confus, parce que ça n'est pas la cause du conflit⁴⁵.

Ces échanges laissent donc entrevoir que le récit qu'ils préparent ne correspond pas nécessairement à ce qui s'est réellement passé entre eux, mais qu'ils cherchent plutôt à construire une histoire captivante pour le film.

Alors que Kiarostami fournissait à Sabzian les clés techniques du dispositif, en lui expliquant le cadrage de chaque caméra, Trueba fournit aux adolescents les clés narratives. En leur disant que ce qui l'intéresse, c'est eux-mêmes, Jonás les encourage à raconter leur propre histoire plutôt qu'à jouer un rôle, tandis que l'exercice à deux qu'il propose semble ouvrir la voie à un certain degré de fictionnalisation de leurs relations. Le cinéaste confie ainsi aux sujets la décision quant au degré de réalité ou de fiction du récit. Les nouvelles technologies de prise de vue permettent à Trueba de pousser l'improvisation à l'extrême et de la saisir dans toute sa durée, car le numérique permet de filmer de nombreuses heures sans augmenter excessivement les coûts de tournage.

Tous ces films révèlent ainsi des moments où les cinéastes établissent des accords préliminaires avec les sujets, qui laissent parfois une grande marge à l'improvisation. Plus qu'une mise en scène, il s'agit d'une mise en situation, d'« une tension entre le calcul et l'aléatoire⁴⁶ ». Dans ce sens, ces réalisateurs sont des cinéastes du cadre ouvert « jouant des interférences entre tournage et monde autour, prévu et hasard⁴⁷. » Si, comme l'affirme Àngel Quintana, « l'ouverture du cinéma vers l'aléatoire peut être considérée comme une forme de résistance face aux univers fermés de l'image,

⁴⁵ *Ibid.* TdA. Original : « Yo creo que somos muy amigos porque si metemos la parte de que uno le gusta al otro con que otro le pidió salir, va a resultar un poco confuso porque la causa del conflicto no es esa. »

⁴⁶ Lourdes MONTERRUBIO, « Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida », *Revista Comunicación*, n° 15, 2017, p. 61. TdA. Original : « una tensión entre el cálculo y lo aleatorio. »

⁴⁷ François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 53.

qui nient toute possibilité d'exploration épistémologique de la réalité⁴⁸ », nous pouvons donc considérer que ces quatre films proposent une exploration épistémologique du sujet filmé à partir de dispositifs qui lui offrent un espace ouvert à la spontanéité, à la prise de parole et à l'improvisation.

2.2 Saisir la parole

Une fois établie la mise en situation, une fois accordées les limites de la spontanéité que le dispositif permet et que tant le cinéaste que le sujet connaissent les règles du jeu, c'est le moment d'y jouer. Il faut alors analyser comment le sujet intègre ces consignes, comment il déploie l'action à l'intérieur d'une séquence qui lui confère une certaine spontanéité et comment le cinéaste la filme.

Les films de notre corpus présentent quelques éléments en commun à cet égard. D'abord, l'utilisation de caméras légères (compte tenu des capacités technologiques de chaque époque) permet aux réalisateurs de s'adapter davantage aux déplacements des sujets. La caméra portée est prédominante dans les débats, les promenades, les concerts et les diverses activités des adolescents de *Qui à part nous*, dans les scènes de répétition du viol dans *Not a Pretty Picture* et dans les déambulations des protagonistes de *Moi, un noir*, servant dans chaque cas à s'immerger au sein d'un groupe, à se lier au mouvement des corps ou à suivre l'errance urbaine. Dans ces films, les séquences dans lesquelles les sujets se déplacent librement dans l'espace pendant que la ou les caméras les suivent, les recadrant constamment en fonction des besoins de l'action, sont fréquentes. Dans *Close-Up*, en revanche, les séquences filmées en caméra portée sont rares, le réalisateur privilégiant plutôt les panoramiques ou les zooms lents sur l'axe fixe du trépied.

Par ces procédés variés, la caméra cherche dans ces films à s'adapter au rythme de la prise de parole des sujets, à les laisser prendre en charge l'organisation de leurs interventions et apparitions à l'écran. Elle répond à leurs propositions afin de créer une

⁴⁸ Àngel QUINTANA, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 223. TdA. Original : « la apertura del cine hacia lo aleatorio puede considerarse como una forma de resistencia frente a los universos cerrados de la imagen, que niegan toda posibilidad de exploración epistemológica de la realidad. »

proximité avec eux. Cependant, cette volonté d'intimité s'accompagne parfois, paradoxalement, d'une distance entre l'appareil et le sujet. Ainsi, l'utilisation du zoom, qu'il soit brusque comme chez Coolidge ou lent comme chez Kiarostami, dénote une distance spatiale qui sépare le sujet de la caméra et qui est abolie par un rapprochement optique et non physique. Cela permet aux films de conserver, dans certaines séquences, une forme de discrétion qui laisse le sujet s'exprimer sans être interrompu ou intimidé par la proximité de la caméra.

Lorsque cette proximité à distance est mise en œuvre, on trouve souvent des plans où des portes, des fenêtres, des miroirs ou des corps bloquent partiellement la vision, s'imposant comme des obstacles entre le sujet et la caméra. Ce cadre dans le cadre souligne la position distante du sujet par rapport à la caméra, créant un effet de surcadrage. Le film dans lequel ce procédé est le plus récurrent est *Close-Up*, où Kiarostami filme Sabzian à travers les barreaux de la prison, le pare-brise cassé d'une voiture ou un rétroviseur. Cela suggère non seulement un suivi discret du sujet dans le souci de ne pas interrompre son action, mais invite également le spectateur à rester conscient, à tout moment, de la présence de la caméra.

Trueba, en revanche, renonce au zoom et filme souvent les adolescents sans aucun objet entre eux et la caméra. Les moments où la caméra filme un corps à travers une fenêtre, une porte ou tout autre objet créant un surcadrage sont ici réservés aux adultes, comme dans la séquence où Candela rentre chez elle et salue sa mère, assise au loin et entourée des meubles de la cuisine [fig. 9] ou la séquence où deux filles observent leur professeur s'entraîner à travers une grille [fig. 10]. Dans ces cas, le surcadrage souligne la distance non pas entre la caméra et les sujets, mais entre les adolescents et le monde des adultes, qui apparaît partiellement caché, lointain, inaccessible.



figure 9



figure 10

Au-delà des différentes utilisations du zoom, de la caméra fixe et du surcadrage, ce qui demeure commun et constant dans ces films est un recours limité au hors-champ.

Comme le souligne Didier Coureau à propos du cinéma de Kiarostami,

l'essentiel se passe dans le champ de l'image cadrée, cela ne signifiant pas pour autant que le hors-champ n'existerait pas. Seulement, ce hors-champ ne semble pas être une prolongation du mouvement et du paysage de manière concrète, mais constituer le hors-champ mental des grandes marges blanches⁴⁹.

Même si Kiarostami suscite des idées et des sens qui ne sont pas inscrits dans le champ, cette évocation ne relève pas du prolongement plastique de l'image vers le hors champ. Il est très rare qu'un personnage fasse explicitement allusion, par la parole ou le geste, à quelque chose qui ne soit pas visible dans le champ de l'image cadrée. La composition du plan dans les autres films de notre corpus suit également cette logique, invitant le spectateur à porter un regard attentif et soutenu sur ce que l'image lui montre plutôt qu'à imaginer comment elle se prolonge dans l'espace au-delà du cadre.

Cette mobilisation du regard du spectateur vers ce qui est visible dans le champ est utilisée dans ces films, avant tout, pour inviter à la contemplation du sujet, de ses gestes, de ses expressions et de sa manière de parler. Si la caméra s'adapte aux déplacements des corps par la caméra portée et les plans larges, ces films privilégient tous les plans fixes et serrés lorsque le sujet prend la parole.

Prenons, par exemple, la séquence de *Not a Pretty Picture* où les acteurs répètent le viol pour la première fois. Au début de cette séquence, lorsque Coolidge donne les indications de base aux acteurs, les cadrages prédominants sont le plan américain et le plan rapproché taille, montrant plusieurs personnes dans le même cadre [fig. 11]. Les deux caméras se déplacent dans l'espace, recadrant les personnes qui prennent la parole.

Avant de commencer la répétition, Martha demande à Michelle de raconter une situation qu'elle a vécue, dans laquelle un garçon l'a forcée à l'embrasser pour pouvoir entrer à une fête, un fait qu'elles vont intégrer dans la recreation. À ce moment-là, l'une des caméras, qui cadrait Michelle en plan rapproché [fig. 12] fait un zoom avant sur elle, jusqu'à la cadrer en gros plan [fig. 13]. Pendant que Michelle raconte l'histoire, la

⁴⁹ Didier COUREAU, « L'évidence poétique du regard ou l'infinie complexité du trait pur », dans Philippe RAGEL (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, Toulouse et Crisnée, Université de Toulouse II et Éditions Yellow Now, 2008, p. 126.

caméra reste fixe, cadrant son visage, la séparant des autres personnes et encourageant le spectateur à observer attentivement ses expressions. Avant que Michelle n'ait fini son récit, la caméra se déplace brièvement vers la droite, cadrant Jim en gros plan, qui se trouve à côté de Michelle et l'écoute. Le plan suivant, où Martha continue à donner des indications aux acteurs, reprend les plans larges et les déplacements dans la pièce.



figure 11



figure 12



figure 13

Ainsi, ce plan crée une sorte de pause au milieu de la séquence. Alors que les plans précédents et postérieurs font preuve d'un grand dynamisme, ici, l'actrice s'arrête pour parler et la caméra accompagne cette fixité. Tout au long du film, les séquences de reconstitution du viol suivent cette logique, combinant d'une part les plans plus larges pour s'adapter au déplacement des corps dans l'espace et, d'autre part, les gros plans et la fixité de la caméra pour voir et écouter la parole des sujets. Quand la caméra reste immobile, c'est paradoxalement quand quelque chose bouge vraiment, quand les sujets parviennent à révéler une certaine vérité à travers la parole. Comme Nancy évoque à propos de la fixité dans le cinéma de Kiarostami,

le mouvement n'est pas l'opposé de l'immobilité, ou bien, si l'on préfère, l'immobilité n'est pas statique [...]. Le mouvement est l'ouverture de l'immobile, la présence en tant qu'elle est véritablement *présente*, c'est-à-dire venant au-devant, se présentant, offerte, disponible, lieu d'attente et de pensée⁵⁰.

La fixité de la caméra permet donc autant à Kiarostami qu'à Coolidge de filmer la présence des sujets. Ces moments immobiles, de révélation par le discours, rapprochent ces films d'un cinéma de la parole. Il ne s'agit pas d'un cinéma parlé, où toute transmission de sens passerait par la langue, mais d'un cinéma où les mots des sujets

⁵⁰ Jean-Luc NANCY, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 29-31.

font événement. On se rapproche de la façon dont Comolli conçoit le tournage documentaire :

Ceux qu'on filme sont d'abord pris dans leurs mots et c'est avec ces mots, avec leur langue et leur parole, qu'ils se savent saisis par la caméra. Prise d'images, oui, qui est vécue comme une prise de langage⁵¹.

Si l'écoute des corps passe par la caméra portée qui s'adapte à leurs déplacements, l'écoute de la parole passe par la fixité de la caméra et le gros plan. Dans les deux cas, filmer devient écouter. La priorité est alors de filmer en faveur des sujets, « d'être l'instance d'une révélation, d'une reconnaissance⁵² » qui a lieu grâce au tournage. L'anecdote de Michelle, filmée de très près par un zoom qui favorise une attention minutieuse à ses mots, à ses gestes et à la réaction qu'ils provoquent chez Jim, révèle sa conscience d'une violence patriarcale subie de manière constante et implicite dans son quotidien. Toute la mise en scène s'articule autour de son discours, car saisir sa parole devient la condition essentielle pour appréhender la singularité de son expérience, pour lui permettre d'affirmer sa présence en tant que sujet. Néanmoins, même si la parole est spontanée et ne correspond pas à une écriture préalable,

cela ne veut pas dire que le cinéma ne la monte pas, ne la coupe pas, ne la réorganise pas, ne l'agence pas dans une autre proportion et une autre relation que celles qu'elle avait ou aurait pu avoir dans un moment non encore filmique de son existence. [...] Il y a le camp de la « parole détruite », et ce sont les médias dans leur fonctionnement majoritaire. Il y a celui de la parole reconstruite après ruine, qui a toujours été et reste celui du cinéma⁵³.

Il est donc essentiel de se demander comment les choix de montage à l'intérieur d'une séquence, tels que la durée du plan ou le rythme du découpage, déterminent la manière dont les cinéastes de notre corpus reconstruisent la parole des sujets filmés.

2.3 La patience au montage

L'un des gestes de montage les plus notables dans ces films est précisément l'absence de coupe, qui donne lieu à des plans exceptionnellement longs. Tout au long

⁵¹ Jean-Louis COMOLLI, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, op. cit., p. 35.

⁵² *Ibid.*, p. 38.

⁵³ *Ibid.*, p. 268-269.

de l'histoire de la théorie du cinéma, le plan long a suscité un intérêt lié à son rapport avec le réel :

La fascination du plan long a toujours plus ou moins reposé sur l'espoir que, dans cette coïncidence prolongée du temps du film avec le temps réel (et le temps du spectateur), quelque chose d'un contact avec le réel finisse par advenir⁵⁴.

Il semblerait donc qu'une longue durée du plan rapproche le spectateur de la réalité, donnant lieu à une sorte de révélation du réel que le film réussit à capturer. L'utilisation du plan long (souvent appelé plan prolongé et parfois même confondu avec le plan-séquence⁵⁵) a été largement étudiée dans la filmographie de Kiarostami. Sabouraud affirme que, dans le cinéma du cinéaste iranien, « chaque plan semble une entité dont la durée va produire la révélation d'une multiplicité de sens induits et ouverts livrés à l'esprit du spectateur⁵⁶. » Dans *Close-Up*, pas moins que dans le reste de sa filmographie, la durée du plan joue un rôle fondamental tout au long du film, laissant les gestes s'achever, comme dans le célèbre plan de la bouteille qui descend une rue en pente. Mais comment fonctionne ce geste de montage lorsqu'il s'agit de filmer une personne réelle, de la saisir en tant que sujet ?

Dans la troisième séquence du procès de Sabzian, un plan fixe de près de quatre minutes marque une rupture par rapport au reste de la séquence. Jusqu'à ce moment-là, bien que le rythme du montage soit relativement lent, la scène présente une grande variété dans l'échelle des plans (des plans d'ensemble où l'on voit tous les témoins ainsi que des plans rapprochés de chaque personne qui intervient), des mouvements de caméra pour suivre les témoins qui entrent et sortent de la salle, des zooms avant et arrière pour recadrer la personne qui prend la parole et plusieurs champs-contrechamps.

⁵⁴ Jacques AUMONT, *L'Oeil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 59.

⁵⁵ Dans le chapitre « De la prolongation des plans » de Caroline RENARD, dans Philippe RAGEL (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, op. cit., elle clarifie le malentendu souvent causé par la traduction du terme anglais « long shot » par « plan séquence » en français, alors que dans le cinéma de Kiarostami il serait plus juste de parler de plan long car « le plan-séquence forme une unité narrative autonome alors que les plans longs ou prolongés sont généralement articulés à d'autres dans le montage. », p. 90. Nous considérons par ailleurs que le terme « plan long » est plus précis que « plan prolongé », car ce dernier oblige à établir une référence temporelle dans le film par rapport à laquelle le plan s'étendrait.

⁵⁶ Frédéric SABOURAUD, *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 13.

Au cours des premières minutes de ce plan fixe, les questions du juge visent principalement à déterminer les préjudices économiques causés par Sabzian à la famille qu'il a trompée, en l'interrogeant sur les aspects logistiques de l'argent qu'il leur a demandé et sur l'usage qu'il en a fait. À un moment donné, la caméra cadre Sabzian en gros plan. Au début de ce plan, il parle en regardant vers le sol [fig. 14], puis Kiarostami lui pose des questions depuis le hors-champ. Le sujet lève alors les yeux vers le cinéaste, presque sur l'angle de la caméra [fig. 15]. Ainsi, ce n'est pas seulement l'échelle du plan, mais aussi la direction de l'adresse du sujet qui différencie ce plan du reste de la séquence.

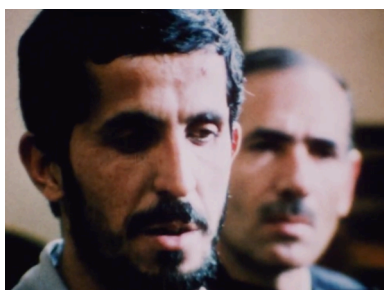


figure 14

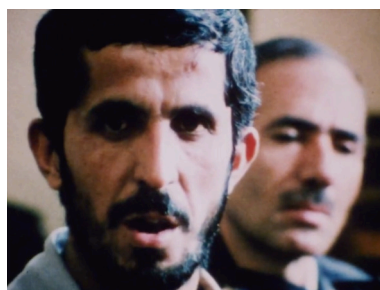


figure 15

Dans plusieurs entretiens, Kiarostami a avoué qu'il est resté dans la salle avec les protagonistes pendant plusieurs heures après le procès pour leur poser des questions supplémentaires⁵⁷. Il est probable donc que ce plan soit plus serré et fixe parce qu'il fait partie des plans filmés après coup, où quelques témoins n'étaient plus là. Mais, quelle qu'en soit la raison, il est certain que la longue durée de ce gros plan de Sabzian le distingue du rythme de montage du reste de la séquence et attire davantage l'attention du spectateur sur sa parole. Pendant les trois minutes et quarante secondes que dure ce plan, Sabzian exprime le malaise qu'il a ressenti le jour de son arrestation, le moment où il a perçu que la famille se méfiait de lui et son profond désir de retourner quand même chez eux. Enfin, Kiarostami lui demande jusqu'où il pensait poursuivre ce jeu. Sabzian hésite, le plan continue pendant une dizaine de secondes, en silence, jusqu'à ce que l'accusé réponde : « Aussi loin qu'ils étaient prêts à aller⁵⁸. »

⁵⁷ Caroline RENARD, *Abbas Kiarostami, à rebours*, Grenoble, UGA Éditions, 2025, p. 35.

⁵⁸ Abbas KIAROSTAMI (réal.), *Close-Up* [DVD], op. cit.

La longue durée de ce plan témoigne donc d'une attitude d'attente chez Kiarostami, d'interrogation du sujet et d'écoute patiente de ce qu'il a à dire, adaptant le rythme du montage à la lenteur de l'énonciation de ses réponses. Sabouraud propose une analyse de ce geste de montage dans l'ensemble des films du cinéaste iranien :

Peu à peu, ce qui relève de l'infime, du banal, du quotidien, par l'insistance que la caméra lui prête, par la manière dont le découpage, très sobre, semble faire sens, nous fait pénétrer dans des enjeux qui prennent de l'importance, vus, perçus, partagés à hauteur d'enfant⁵⁹.

Ainsi, dans cette séquence, le plan long permet que le temps du film et le temps de l'histoire coïncident pour que l'insistance de la caméra révèle l'importance de l'expérience vécue par Sabzian. Si, au début de la séquence, le dynamisme dans le montage accompagnait un discours centré sur les préjudices matériels et financiers causés par Sabzian, la longue durée du plan et l'absence de coupe déplacent ici l'attention vers une dimension plus émotionnelle et subjective.

Une scène vers le début de la troisième partie de *Qui à part nous* produit un effet d'attente similaire à travers un geste de montage différent. Cinq des adolescents discutent autour d'une table à la suite d'une question que Trueba leur pose depuis le hors-champ. Le réalisateur (qui n'apparaît pas dans le cadre mais se tient debout à côté de la table, à en juger par le regard des adolescents) évoque une statistique qui illustre les différences de genre dans le choix des domaines d'études. À partir de cette intervention initiale du cinéaste, les adolescents échangent leurs idées sur les difficultés et l'importance d'essayer de changer les aspects de la société qui ne les satisfont pas.



figure 16



figure 17

Au début de la conversation, pendant que le cinéaste parle, la caméra fait un travelling qui relie les cinq personnes, offrant au spectateur une vision globale de l'espace et des distances entre leurs corps [fig. 16]. À partir de ce moment et pendant le

⁵⁹ Frédéric SABOURAUD, *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*, op.cit., p. 14.

reste de la séquence, le gros plan et le plan rapproché poitrine prédominant, la caméra recadrant chaque adolescent en fonction de leur prise de parole [fig. 17].

Tout au long de la séquence, la mise en scène suit le même principe : lorsqu'un des sujets parle, la caméra reste fixe, cadrant son visage, sans interrompre son discours à aucun moment, ni par une coupe, ni par un déplacement de la caméra vers une autre personne. C'est seulement lorsqu'un autre adolescent intervient que la caméra se déplace vers lui ou elle. Le découpage est minimal et n'intervient que quand il y a un changement thématique dans le déroulement de la conversation, ce qui résulte en un total de seize plans dans une scène de dix-sept minutes.

Là où Kiarostami utilisait le plan fixe et l'absence de coupe, Trueba utilise le mouvement de caméra et un découpage très austère pour produire un effet similaire chez le spectateur : une attention soutenue à la parole des sujets grâce à la longue durée du plan. Marcos Uzal identifie cette tendance dans l'ensemble de la filmographie de Trueba :

De Rohmer et Hong Sang-Soo, il a retenu qu'un plan vaut d'abord pour l'espace et le temps qu'il laisse à chaque personnage, et que toute coupe est une forme de rupture. [...] Ce qui compte surtout c'est la durée du champ avant que le contrechamp n'arrive. Il reste sur celle ou celui qui écoute ou parle, de manière à ce que le plan n'ait pas qu'une simple fonction de distribution de la parole mais fasse exister chaque individu au cœur de la discussion⁶⁰.

Dans cette séquence, le découpage relie les adolescents qui discutent autour de la table au lieu de les séparer. Trueba non seulement distribue la parole entre eux, mais il permet aussi à chacun d'exister en tant qu'individu dans le groupe. À travers ces gestes minimaux de montage, Trueba propose une attention soutenue et continue qui permet de révéler, derrière les divagations propres aux premières découvertes de l'adolescence, une grande lucidité souvent oubliée chez les adultes, qui nécessite la patience de la caméra pour être appréciée à sa juste valeur. Tant Kiarostami que Trueba respectent donc au montage la révélation par la parole qu'ils avaient favorisée au tournage.

Les cinéastes de notre corpus créent donc une mise en situation qui permet la spontanéité des personnes filmées et les filment à l'écoute, s'adaptant à leurs mouvements et mobilisant le regard du spectateur vers leur parole. Une attitude patiente

⁶⁰ Marcos UZAL, « Jonás Trueba, retrouver le temps », dans Eva MARKOVITS et Judith REVAULT D'ALLONNES (dir.), *Jonás Trueba. Le cinéma, c'est vivre trois fois plus, op. cit.*, p. 291-292.

au montage permet de préserver le temps nécessaire pour que la personne révèle sa propre vérité. Mais ces films ne présentent pas le même degré d'ouverture au hasard et à la spontanéité dans l'ensemble de leurs séquences. Si certaines, comme celles que nous avons analysées jusqu'à présent, reposent sur ce dispositif, d'autres s'appuient au contraire sur un scénario préalablement écrit et un découpage planifié qui déterminent à l'avance les dialogues et les actions des sujets. Il convient alors d'interroger quel effet produit l'irruption de ces éléments de préparation au tournage, communément associés aux dispositifs de fiction, dans ces films considérés comme des documentaires, afin de penser comment ces différentes approches du tournage cohabitent dans un même film et quel effet produit leur juxtaposition.

3. Personnage : fabuler pour exister

3.1 Un film, plusieurs tournures

Souvent, la tendance d'opposer systématiquement le documentaire à la fiction amène à opposer également le documentaire à la mise en scène. D'après une telle logique,

le documentaire serait un film sans scénario, sans décors, sans auteur ni acteurs, censé « enregistrer et rendre le réel tel quel », c'est-à-dire pris sur le vif par un cameraman à la remorque de « ce qui se passe » en réalité, filmant au dépourvu de vraies gens (*real people*) au cours d'événements spontanés⁶¹.

C'est comme si, par l'absence de ces éléments, le documentaire devait être un film qui n'anticipe pas une action préalablement imaginée, mais qui s'ouvre à la réalité telle qu'elle est, sans la mettre en scène. Il est toutefois évident que priver un film de toute préparation au tournage et de toute mise en scène pour tenter d'obtenir la prise de vue la plus pure possible aboutirait à un dispositif extrêmement limité, dont la liberté d'action serait comparable à celle d'une caméra de surveillance.

Pour échapper à cette dichotomie, Niney propose une gradation des modes de prise de vues, des manières de tourner qu'il nomme « tournures », de la plus immédiate à la plus construite⁶² :

Chaque tournure entraîne un certain type de relation et de directive entre filmeur et filmé d'une part, film et spectateur de l'autre. C'est-à-dire que chaque tournure implique des consignes de tournage [...] et des consignes de lecture [...]. L'articulation de ces deux registres de directives, c'est ce que j'appelle « le dispositif »⁶³.

⁶¹ François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 20.

⁶² En suivant cette gradation, Niney propose les tournures suivantes : l'instantané, l'interférence, la pose, le joué autochtone, la reconstitution et le remontage, ainsi que deux modalisations (voir p. 41-60).

⁶³ François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 41.

Sous cet angle, nous allons d'abord étudier quelles sont les consignes de tournage que les films de notre corpus mettent en place pour penser ensuite les consignes de lecture qui en découlent.

Jean Rouch met à l'œuvre dans *Moi, un noir* des consignes de tournage étroitement liées aux contraintes techniques des appareils d'enregistrement du moment, concrètement aux difficultés d'enregistrement du son direct. À la fin des années 1950, certains enregistreurs portables existaient déjà, annonçant les transformations techniques qui favoriseraient l'émergence du cinéma-vérité en France et du cinéma direct aux États-Unis. Cependant, les caméras 16 mm disponibles étaient encore lourdes et bruyantes, ce qui rendait difficile l'utilisation d'un équipement léger et capable d'enregistrer le son synchronisé. Confronté à la nécessité de disposer d'appareils portables pour réaliser un tournage itinérant dans les rues de Treichville, Rouch transforme cette contrainte technique en principe de mise en scène, donnant lieu au dispositif qu'il nomme « ethnofiction ». Pour ce faire, Rouch écrit un scénario à partir duquel les sujets improvisent des situations quotidiennes que le cinéaste enregistre sans son et, lors du montage, les participants enregistrent les commentaires qu'accompagnent les images⁶⁴.

Alors que ce dispositif reste assez homogène tout au long du film, les autres films de notre corpus se caractérisent notamment par l'hétérogénéité des dispositifs qu'ils mettent en œuvre. Tant Coolidge que Kiarostami et Trueba combinent dans un même film des consignes de tournage très diverses qui, selon la gradation de Niney, appartiennent à des tournures différentes.

Ainsi, *Not a Pretty Picture* s'articule autour de trois dispositifs. D'une part, le film présente des séquences illustrant la vie quotidienne de la réalisatrice avant et après le viol : les conversations intimes qu'elle avait avec ses amies dans sa chambre de l'internat, la balade en voiture avec des amis la nuit du viol, les harcèlements des camarades du lycée les jours postérieurs au viol, l'inquiétude de la fille en attendant ses règles et l'entretien avec le directeur du lycée. Ces séquences sont interprétées par des

⁶⁴ Justin IZZO, « Narrative, contingency, modernity: Jean Rouch's *Moi, un noir* (1958) », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 14, n° 1/2, Duke University, 2011.

acteurs dans des décors construits à partir d'un scénario prédécoupé, dialogué et joué. Si ce dispositif était isolé du reste du film, il serait possible d'affirmer qu'il s'agit d'un dispositif de fiction, où « tout est prémédité, prévu, préfabriqué et répété⁶⁵. »

D'autre part, le film présente des séquences où les acteurs répètent plusieurs fois le moment précis du viol tout en discutant avec la réalisatrice autour des motivations des personnages qu'ils incarnent et les comparant à leurs expériences personnelles. Ici, le dispositif présente des consignes de tournage avec une plus grande ouverture à la spontanéité, les acteurs mettant en place la reconstitution de l'événement pendant que deux caméras baladeuses sur le vif capturent les réactions réelles qui surgissent de ces interprétations. Vers la fin du film, il y a trois entretiens individuels avec les acteurs autour de l'expérience de tournage du film. Ces séquences suivent les consignes de tournage classiques des témoignages oraux, la réalisatrice intervenant directement dans la réalité pour saisir les réponses des acteurs à ses questions.

Si l'identification et la distinction des différentes consignes de tournage sont relativement accessibles dans *Not a Pretty Picture*, cette tâche s'avère plus complexe dans *Close-Up*, où ces consignes sont moins évidentes. On pourrait tenter de classer les séquences du film dans trois tournures différentes. D'un côté, la séquence où le journaliste cherche la maison où l'escroquerie a eu lieu, les deux séquences de l'arrestation de Sabzian (une fois vue dès l'extérieur de la maison, l'autre dès l'intérieur) et la séquence de la rencontre de Sabzian avec la mère de la famille dans un bus présentent des consignes de tournage propres d'un dispositif de fiction. Néanmoins, le fait qu'il ne s'agisse pas d'acteurs professionnels ou de décors fabriqués soulève des questions par rapport à la nature fictionnelle de l'action qu'ils interprètent, car, même si elle est prévue et répétée selon un scénario et un découpage préalablement établis, le fait divers est rejoué par les personnes impliquées dans les lieux réels où l'événement s'est déroulé, se rapprochant même de la reconstitution judiciaire.

D'autre part, les séquences du procès et de la rencontre finale entre Sabzian et Makhmalbaf semblent se rapprocher d'un dispositif documentaire, de la tournure que Niney appelle « instantané ». La caméra tient à « saisir la vie comme elle va, à en faire

⁶⁵ François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 50.

surgir aussi ce qui ne va pas ou ne se voit pas⁶⁶. » En même temps, les marques d'énonciation du dispositif dans ces séquences invitent à soupçonner une intervention du cinéaste plus significative qu'il ne le semblerait à premier coup, rendant très difficile, voire impossible, de déterminer le degré de spontanéité ou de construction de ces consignes de tournage. Finalement, quatre entretiens aux sujets et aux témoins concernés (aux militaires, à la famille affectée, au protagoniste et au juge) suggèrent aussi des consignes de tournage diverses, Kiarostami parfois se plaçant derrière et parfois devant la caméra.

Cette catégorisation des différentes séquences selon des tournures s'avère presque impossible dans *Qui à part nous*. Ici, la variété de dispositifs que le film met en place est très vaste et, souvent, le spectateur ne dispose d'aucun indice pour déterminer les consignes de tournage, ce qui donne lieu à un continuum ambigu tout au long du film. Dans certaines séquences, les sujets commentent les images en voix off, à l'instar du dispositif proposé par Rouch ; dans d'autres, le cinéaste les interviewe, comme le font Coolidge et Kiarostami ; ou dans d'autres encore, la caméra capture une action apparemment spontanée à partir d'une situation proposée aux sujets par le cinéaste. Mais dans la plupart de ces situations, le degré d'immédiateté ou de construction de l'action reste inconnu. Il pourrait s'agir d'une prise de vue sur le vif, d'un geste posé des adolescents pour exemplifier une action quotidienne présente, d'une reconstitution d'un événement passé ou même d'une simulation privilégiant « la justesse des passions et des mobiles, l'exemplarité des situations et la force de l'interprétation⁶⁷. »

La classification des différentes consignes de tournage reste donc relativement simple dans *Not a Pretty Picture*, se complexifie dans *Close-Up* et semble presque impossible dans *Qui à part nous*. Mais si elles deviennent de plus en plus floues au fil de l'évolution chronologique du corpus, ce qui demeure infaisable dans l'ensemble de ces films est une classification stable des consignes de lecture. La première tentation serait de considérer que, dans les séquences où il y a un degré plus élevé de spontanéité, qui ne relèvent pas d'un scénario prédéfini, les consignes de lecture seraient celles du

⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

documentaire, les personnes filmées étant perçues comme des sujets, tandis que dans les séquences où elles jouent un rôle à partir d'un dialogue pré-écrit, les consignes de lecture seraient celles de la fiction et les personnes filmées seraient perçues comme des personnages.

Cependant, la combinaison des différentes tournures que les films mettent en place produit une instabilité constante des modes de visionnage et des régimes de croyance du spectateur, qui restent alors fondamentalement ambigus, mobiles et changeants tout au long des films. Le passage entre le sujet et le personnage est alors constant. Il faut donc accueillir cette impossibilité plutôt que d'imposer une classification rigide des modes de réception que ces films proposent, car c'est précisément dans cette hétérogénéité que réside leur originalité. Ce qui s'avère pertinent, plutôt, c'est d'analyser les moments précis où cette instabilité s'installe afin d'interroger comment la frontière entre le sujet et le personnage peut être brouillée même à l'intérieure d'une séquence.

3.2 Franchir la frontière

Si la distinction dans *Not a Pretty Picture* entre les moments où Michelle et Jim apparaissent en tant que sujets et ceux où ils incarnent les personnages de Martha et Curly semble en apparence simple, une séquence en particulier rend cette tâche très complexe. Vers le milieu du film, juste après la fin de la deuxième recreation du viol, Michelle perçoit quelque chose dans l'expression de Jim et lui demande ce qui ne va pas. Jim, en gros plan, avoue alors ce qu'il a ressenti pendant la répétition [fig. 18] :

J'ai une connexion avec ça. Enfin, c'est déjà un truc tellement agressif, et la frustration peut être une force tellement puissante. [...] Franchement, j'avais vraiment envie de te frapper au visage. Vraiment. [En regardant Martha] Et j'adore Michelle, mais... C'est juste que... Est-ce que c'est un truc masculin, est-ce que c'est juste moi⁶⁸ ?

Par ces mots, Jim établit un lien entre l'attitude du personnage et ses propres sentiments en tant que sujet. Jusqu'alors, l'attitude des acteurs était nettement différente quand ils

⁶⁸ Martha COOLIDGE (réal.), *Not a Pretty Picture* [VoD], *op cit.* TdA. Original : « I have a connection to this. I mean, it's such an aggressive thing anyway and frustration can be such a powerful thing. [...] I mean, I fucking wanted to hit you in the face. I really did. And I love Michelle, but... I just... Is it something that's male, is it something that's me? »

recréaient le viol et quand ils discutaient avec la réalisatrice sur la manière de le jouer. Alors que Curly (le personnage interprété par Jim) se montrait arrogant, égocentrique et agressif et que Martha (le personnage interprété par Michelle) était méfiante et effrayée par son attitude, quand Jim et Michelle discutaient en tant qu'acteurs, leur attitude respirait la complicité et la sérénité, laissant même entrevoir l'amitié qui les unit. Mais dès que Jim prononce ces mots, quelque chose change dans l'attitude de Michelle. La caméra fait un travelling circulaire et, sans coupe, nous montre le contrechamp, l'actrice et la réalisatrice écoutant Jim avec inquiétude [fig. 19]. Ensuite, la caméra fait un zoom sur Michelle, attirant l'attention du spectateur sur son expression troublée [fig. 20].



figure 18



figure 19



figure 20

Ainsi, le mouvement de caméra et le recadrage relient les deux acteurs l'un à l'autre, tandis que leurs attitudes et leurs expressions les rapprochent de celles des personnages qu'ils incarnent. À partir du moment où Jim prononce ces mots, le danger provoqué par l'agressivité masculine cesse d'être confiné à l'univers des personnages. En avouant son envie d'agresser Michelle, Jim enfreint les règles du jeu et la violence déborde la fiction.

Jim tente ensuite de trouver une explication à son agressivité. Il évoque son enfance, ses premières expériences où il a ressenti l'envie de frapper quelqu'un, le rôle du sport chez les garçons et la façon dont la violence est omniprésente dans la socialisation masculine. Pendant ce temps, la caméra passe de Michelle à Martha, montrant leurs visages inquiets en gros plan tandis qu'elles écoutent Jim, hors champ. Michelle semble surprise et dit qu'elle n'avait pas l'impression que Jim pourrait lui faire mal, ce à quoi Jim répond : « Eh bien, Jim a eu l'impression qu'il allait te faire mal⁶⁹. »

⁶⁹ *Ibid.* TdA. Original : « Well, Jim felt like he would hurt you. »

La construction grammaticale de cette phrase, à la troisième personne, est notable. Jim parle de lui-même comme s'il faisait référence à quelqu'un d'autre, à un personnage.

Avant de rejouer la scène du viol, un autre bref dialogue entre Jim et Michelle a lieu. Jim est désormais debout, le regard baissé, et affirme que le fait que Michelle ne perçoive pas le danger pose problème **[fig. 21]** : « C'est un problème de jeu d'acteur. Comment faire pour que tu me regardes comme quelqu'un qui va te tuer, au lieu de Jim, que tu connais depuis quatre ans⁷⁰ ? » Cette question prolonge la logique grammaticale que Jim avait introduite dans la phrase précédente et la pousse encore plus loin. Désormais, non seulement Jim continue de parler de lui-même à la troisième personne, mais aussi, lorsqu'il utilise la première personne, c'est pour désigner quelqu'un qui veut tuer Michelle. Les identités du sujet et du personnage se sont inversées, comme si le violeur était le sujet, l'identité associée au corps de l'acteur, et Jim, le personnage.



figure 21



figure 22



figure 23

La caméra se tourne alors vers Michelle, assise sur le matelas, la filmant en plongée prononcée tandis qu'elle acquiesce, effrayée **[fig. 22]**. Jim poursuit, désormais hors champ : « Que puis-je faire ? Te blesser physiquement⁷¹ ? » Michelle secoue lentement la tête. Là encore, l'absence de coupe relie les corps, qui se trouvaient jusque-là au même niveau, alors que l'angle de prise de vue souligne désormais le déséquilibre de pouvoir qui s'est installé entre eux. Jim suggère : « Peut-être continuer à se battre jusqu'à ce que tu sois exténuée et que tu n'en puisses plus⁷². » Coolidge demande à

⁷⁰ *Ibid.* TdA. Original : « That is an acting problem. How do we get to the state where you will look at me as someone who's gonna kill you, instead of Jim, who you've known for 4 years? »

⁷¹ *Ibid.* TdA. Original : « What can I do? Physically hurt you? »

⁷² *Ibid.* TdA. Original : « Maybe continue the struggle until you get exhausted and you cannot do it anymore. »

Michelle si elle veut faire ça, ce à quoi l'actrice acquiesce lentement d'un signe de tête, en silence, l'air stupéfait et en essayant d'esquisser un demi-sourire [fig. 23].

Après la confession de Jim, l'absence de planification et de limites à l'interprétation place Michelle dans une situation potentiellement dangereuse. La possibilité de spontanéité et l'ouverture à l'aléatoire, dans ce cas, n'offrent un espace de liberté qu'à Jim, tandis que, pour Michelle, elles la placent dans une position vulnérable, la rapprochant de celle du personnage qu'elle incarne. Le rapport de domination qui, jusqu'alors, n'existait qu'entre les personnages, imprègne désormais la relation entre les sujets.

Les acteurs entament alors pour la troisième fois la recreation du viol. Le premier plan de cette scène, un plan rapproché poitrine montrant les deux acteurs assis sur le matelas, est très similaire au plan qui a marqué le début des deux répétitions précédentes, avec une différence subtile mais fondamentale : alors que les deux autres fois, la caméra s'était placée à côté de Jim, cette fois-ci, elle se place à côté de Michelle [fig. 24]. Ce changement attire l'attention du spectateur sur la vulnérabilité de l'actrice, ajoutant une couche d'intrigue supplémentaire par rapport aux recreations précédentes et créant ainsi un dédoublement du regard chez le spectateur : on regarde simultanément les sujets et les personnages qu'ils interprètent.

La première phrase qu'elle prononce s'avère particulièrement troublante : « Je ne sais pas. J'ai l'impression de ne plus avoir aucun contrôle sur ma vie en ce moment⁷³ », ce à quoi il répond : « Eh bien, tu n'en as pas. J'ai le contrôle sur ta vie⁷⁴. » Ce dialogue dissout complètement les dichotomies Michelle/Martha et Jim/Curly, opérant aux deux niveaux de l'action. Si, jusqu'alors, seul Curly exerçait un contrôle sur la vie de Martha, c'est désormais aussi Jim qui détient le contrôle sur la vie de Michelle.

Pendant la recreation du viol, le dédoublement dans la perception du spectateur persiste. Comme dans les répétitions précédentes, les plans larges montrent l'ensemble de l'action et s'adaptent aux mouvements spontanés des corps [fig. 25], tandis que le

⁷³ *Ibid.* TdA. Original : « I don't know. I just don't feel like I have any control over my life at this moment. »

⁷⁴ *Ibid.* TdA. Original : « Well, you don't. I have control over your life. »

zoom avant dirige le regard du spectateur vers les expressions de l'actrice. Après avoir tenté à plusieurs reprises de se libérer de Jim/Curly, Michelle/Martha finit par se résigner et reste immobile, le regard perdu [fig. 26]. Elle est fatalement devenue personnage, sans cesser d'être sujet. La caméra maintient un gros plan qui nous oblige à observer son geste d'impuissance et la vulnérabilité de la position dans laquelle elle se trouve. Finalement, la réalisatrice met fin à la recreation.



figure 24



figure 25



figure 26

Dans *Qui à part nous*, une scène produit un effet similaire. Vers la fin de la première partie du film, Jonás demande à un groupe d'adolescents comment ils aimeraient être représentés dans un film. Les neuf adolescents échangent leurs points de vue sur les clichés de l'adolescence au cinéma et proposent même des idées de mise en scène. L'un d'entre eux suggère à Jonás et à son équipe d'utiliser la voix off pour montrer ce que pense un personnage, un autre soutient que si ce procédé est utilisé dans une séquence de groupe il pourrait créer de la confusion, un autre propose alors que la voix off intervienne lorsque le personnage s'éloigne du groupe et se retrouve seul, une jeune fille ajoute qu'ils ne devraient pas se contenter d'utiliser la voix off, mais chercher d'autres moyens de montrer ce que le personnage pense et ressent.

Après cet échange d'idées, Trueba met en œuvre, de manière assez fidèle, les propositions du groupe. Un garçon et une fille s'éloignent du reste et la caméra se concentre sur elle par un gros plan. Quand le garçon part, la caméra suit la fille pendant qu'elle marche dans la rue et on entend sa voix off. Elle parle du garçon qui lui plaît, se souvenant à quel point elle l'avait trouvé distant quelques heures plus tôt. On voit alors un flashback de la séquence dont elle parle, une technique qui répond à la demande des

adolescents de combiner la voix off avec d'autres moyens pour représenter l'intériorité du personnage.

Dans la scène suivante, la jeune fille se trouve dans sa chambre. Dans certains plans, la voix off continue tandis qu'elle reste pensive, allongée sur son lit. Dans d'autres, le réalisateur l'interroge depuis le hors-champ sur les objets qui se trouvent dans sa chambre et elle les lui montre, dans un dialogue au son direct en apparence spontané. Ainsi, les moments où elle est sujet (improvisant une explication sur ses objets personnels) et ceux où elle est personnage (incarnant une adolescente supposée amoureuse à travers une pose réflexive convenue à l'avance avec ses camarades) s'entremêlent à l'intérieur d'une même séquence.

Dans le cas de *Close-Up*, la troisième et dernière séquence du procès offre un moment particulièrement révélateur à cet égard. Dans un long gros plan de Sabzian, Kiarostami lui demande : « Maintenant, après avoir joué ce rôle, penses-tu être meilleur acteur que réalisateur ? » Sabzian répond qu'il préfère être acteur et avoue son désir d'exprimer sa souffrance à travers le jeu d'acteur. Kiarostami lui demande : « N'es-tu pas occupé à jouer devant la caméra maintenant ? Que fais-tu en ce moment ? », ce à quoi Sabzian répond : « Je parle de mes souffrances. Ce n'est pas de la comédie. Je parle le langage de mon cœur. » Il poursuit alors sa réflexion sur l'art en tant qu'expérience sentimentale, concluant que ce qu'il souhaite, c'est exprimer sa réalité intérieure. Autrement dit, au cours de cet échange, Kiarostami demande à Sabzian s'il se considère comme un personnage, ce à quoi Sabzian répond qu'il n'est qu'un sujet.

Mais le dialogue qui suit complexifie cette énigme. Kiarostami insiste : « Pourquoi avoir joué le rôle d'un cinéaste plutôt que d'un acteur ? » Sabzian répond alors : « Jouer le rôle d'un réalisateur est une performance d'acteur. Pour moi, c'est une performance d'acteur. » Ainsi, le sujet se reconnaît lui-même comme un personnage, sinon dans le moment présent (puisque'il dit être aussi sincère que possible), du moins dans ses actions passées, avouant s'être perçu comme un acteur incarnant un personnage, en l'occurrence un cinéaste. La conclusion de ce dialogue renforce cette mise en abîme, Kiarostami demandant à Sabzian « Quel rôle tu aimerais jouer ? » et

Sabzian répondant « Le mien. » Kiarostami ajoute enfin « Tu en es arrivé à ton propre rôle. » Sabzian reste quelques secondes silencieux, esquissant un timide sourire⁷⁵.

Ces dernières répliques confirment donc le caractère indissociable de ces multiples identités. D'une part, on pourrait considérer Sabzian comme un sujet, l'accusé d'escroquerie et l'acteur qui incarne un cinéaste. D'autre part, on pourrait le percevoir comme un personnage étant, à la fois, Makhmalbaf (le cinéaste qu'il a usurpé), et aussi, peut-être, un passionné de cinéma (personnage qui lui permet d'obtenir le pardon du jury). Il n'est même pas possible de distinguer combien de personnages le sujet interprète ni à quel moment chacune de ces identités se manifeste.

Alors que dans les séquences analysées de *Not a Pretty Picture* et de *Qui à part nous*, la mise en scène s'articule avec la parole et le jeu d'acteur pour tisser un réseau identitaire complexe, ici, la frontière entre le sujet et le personnage est brouillée par le seul moyen du langage verbal, dans un gros plan fixe. Kiarostami nous montre ainsi dans un seul plan comment un même corps peut accueillir des identités multiples selon sa perception de soi, la perception qu'en ont les autres sujets filmés, celle du cinéaste et celle du spectateur.

Dans les trois séquences analysées, ce qui est au cœur de l'action, c'est le devenir personnage du sujet. *Not a Pretty Picture* parvient à saisir cette transformation par le dialogue verbal entre les sujets, tandis que la caméra l'accompagne et favorise ainsi un dédoublement du regard du spectateur, notamment par le gros plan. Les dialogues fonctionnent alors aux deux niveaux de l'action, le sujet et le personnage cohabitent dans un même corps. *Qui à part nous*, en revanche, crée une articulation entre une idée de mise en scène énoncée verbalement et sa mise en œuvre, ce qui permet au spectateur de voir se matérialiser le personnage que le sujet a inventé, notamment par la voix off. Le passage de l'un à l'autre est dès lors constant tout au long de la séquence. *Close-Up*, par ailleurs, parvient à saisir cette transformation par le seul moyen de la parole du sujet et de son articulation avec les questions du cinéaste. Dans un seul gros plan fixe, le dialogue entre Sabzian et Kiarostami laisse entrevoir les multiples

⁷⁵ Abbas KIAROSTAMI (réal.), *Close-Up* [DVD], op. cit.

personnalités de Sabzian, rendant même impossible de déterminer laquelle de ces personnalités appartient au sujet et laquelle constitue un personnage qu'il a inventé.

3.3 Le faux comme puissance identitaire

Dans *L'Image-temps*, Deleuze constate que, traditionnellement, le cinéma documentaire

réclamait tantôt de faire voir objectivement des milieux, situations et personnages réels, tantôt de montrer subjectivement les manières de voir de ces personnages eux-mêmes, la manière dont ils voyaient eux-mêmes leur situation, leur milieu, leurs problèmes⁷⁶.

Même s'ils pouvaient être mélangés, ces deux pôles impliquaient que le documentaire présentait, d'une part, le regard objectif de la caméra ou du cinéaste, qui montrait des situations réelles se déroulant de manière plus ou moins spontanée, et, d'autre part, la perspective subjective que les personnes filmées avaient de la situation, généralement transmise dans les entretiens. Deleuze souligne que cette distinction sublimait un idéal de vérité, un récit unique que le film présenterait comme valable : « il y avait ce que voit la caméra, ce que voit le personnage, l'antagonisme possible et la résolution nécessaire des deux⁷⁷. » Tout comme dans la fiction, où la vérité diégétique ne pouvait être remise en question que de manière temporaire avant d'être finalement rétablie, maintenir ces deux pôles dans le documentaire faisait que « l'objectif et le subjectif étaient déplacés, non pas transformés ; les identités se définissaient autrement, mais restaient définies⁷⁸. »

À partir des années 1960, affirme Deleuze, on assiste à une rupture dans le cinéma de fiction et dans le documentaire, un changement qui permet de rendre les visions objective et subjective indissociables. Tant le cinéma direct de John Cassavettes et de Shirley Clarke que le cinéma du vécu de Pierre Perrault ou le cinéma-vérité de Jean Rouch proposent un nouveau paradigme dans lequel les deux identités du sujet (celle que montre le cinéaste et celle qu'il perçoit de lui-même) ne sont plus

⁷⁶ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 195.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

indépendantes. Par conséquent, l'une ne s'impose plus à l'autre, elles ne peuvent ni se contredire ni aucune d'entre elles s'affirmer comme la vérité.

Dans *Moi, un noir*, par exemple, on pourrait tenter d'opérer une distinction artificielle en séparant, d'une part, les actions menées par les Nigériens que Rouch filme, les transformant en sujet de son film à travers le regard objectif de la caméra, et, d'autre part, les commentaires que les sujets font d'eux-mêmes, créant ainsi une nouvelle identité, un personnage plus ou moins fictif qui véhicule leur vision subjective de leur quotidien à Treichville. Mais la puissance du dispositif que Rouch met en place réside précisément dans l'impossibilité d'opérer cette séparation, dans le mélange indissoluble des consignes de lecture que le film propose. À travers une dialectique narrative où le récit oral d'Edward G. Robinson et la mise en scène de Rouch s'entremêlent avec fluidité, les identités du sujet et du personnage se confondent et ne font plus qu'une. Le sujet devient constamment personnage et ce personnage appartient inséparablement au sujet.

Si, comme nous l'avons vu, dans les films de notre corpus, le passage du sujet au personnage peut s'opérer à l'intérieur même d'une séquence, l'articulation entre les différentes séquences d'un film participe également à brouiller cette frontière. L'hétérogénéité des consignes de tournage dans un même film fait que les consignes de lecture restent toujours ambiguës. Le dédoublement de la perception du spectateur n'est donc jamais tout à fait interrompu. La différenciation entre les qualités objectives du sujet captées par la caméra et les qualités subjectives du personnage qu'il invente n'est ni relevante ni possible. Ce qui constitue l'essentiel du film, c'est son devenir. En termes deleuziens,

ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel *ou* fictif, à travers ses aspects objectifs et subjectifs. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à « fictionner », quand il entre « en flagrant délit de légender » [...]. Le personnage n'est pas séparable d'un avant et d'un après, mais qu'il réunit dans le passage d'un état à l'autre. Il devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif⁷⁹.

Alors que la fiction présente un personnage, la fabulation permet au spectateur d'entrevoir une transformation. Ce que ces films nous montrent, c'est comment le faux permet à un sujet de devenir un personnage, tout en faisant en sorte que l'identité fictive

⁷⁹ *Ibid.*, p. 196.

devienne indissociable de l'identité réelle. Au lieu d'affirmer un modèle préétabli du Vrai, le sujet se met à fabuler pour défier ainsi ce modèle et affirmer sa propre vérité. Alors, il « devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé⁸⁰ ».

Oumarou Ganda (l'un des protagonistes de *Moi, un noir*) remet en question la vision des Français sur ce que signifie être un homme noir dans la Côte d'Ivoire coloniale afin d'affirmer sa propre vérité en tant qu'Edward G. Robinson, Michelle contredit la vision patriarcale sur ce que signifie être une femme violée dans les années 1970 pour révéler sa propre expérience à travers le viol subi par Martha, Sabzian échappe aux limites sociales d'un employé d'imprimerie au chômage en Iran en devenant Makhmalbaf, et Candela, Pablo et les autres adolescents de *Qui à part nous*, même sans changer de nom, se débarrassent de la prétendue naïveté propre à leur âge en inventant d'autres versions d'eux-mêmes qui révèlent leur lucidité.

Dans ces quatre films, le faux s'introduit dans le documentaire comme une puissance parce qu'il est l'élément indispensable pour permettre aux sujets d'échapper aux récits dominants qui les enferment dans un modèle réductionniste du Vrai (qui est donc faux) et d'exister en tant que tels dans toute leur singularité, affirmant leur propre vérité complexe et ambiguë. C'est parce que la tribulation entre le vrai et le faux n'est jamais résolue que cette invention n'est pas un simple mensonge, mais elle constitue la première étape essentielle de la fabulation.

Nous avons donc vu comment les cinéastes de ces quatre films se rapprochent des personnes ordinaires, dont la parole est marginalisée dans leur société en raison de différents facteurs d'exclusion, et comment, poussés par une quête de vérité, ils les filment. Au cours des différentes étapes de la réalisation, les cinéastes créent les conditions nécessaires pour que les sujets révèlent leur propre vérité et pour qu'ils se mettent, finalement, à fabuler. À toutes ces étapes, le cinéaste joue donc le rôle de catalyseur, mais est-ce qu'il subit lui aussi une certaine transformation ?

⁸⁰ *Ibid.*, p. 198.

II.

LA RENCONTRE DE L'AUTRE

Filmer le réel, c'est souvent filmer une relation. La relation du cinéaste au monde qui l'entoure, à un ou plusieurs autres et, même, au spectateur :

Ce qui, peut-être, est spécifique de la démarche documentaire, c'est qu'elle suppose une non-maîtrise de ce qui la constitue : la relation à l'autre. Cette position fragile paraît aller à l'encontre de la notion de mise en scène. C'est pourtant cette contradiction même qui fonde notre pratique. [...] La grande question du cinéma c'est, depuis toujours, celle de fabriquer de l'autre⁸¹.

Cette non-maîtrise, cette fragilité inhérente à toute relation humaine, aussi bien dans le cinéma documentaire que dans la vie, est d'autant plus fascinante qu'elle comporte le risque de nous déstabiliser, de nous bouleverser, de provoquer en nous un changement irréversible. Les cinéastes des films de notre corpus ont une implication directe avec la position sociale des sujets qu'ils filment : Rouch est un Français blanc qui s'intéresse à la vie des Nigériens dans l'Afrique coloniale, Coolidge recrée le viol qu'elle a subi avec une actrice qui en a également été victime, Kiarostami est un cinéaste qui s'intéresse à quelqu'un qui a prétendu l'être, et Trueba est un jeune homme qui se sent proche de l'adolescence et qui cherche à comprendre cette étape de la vie. À partir de cette étroite relation, qu'est-ce que la rencontre avec l'autre produit chez ces cinéastes ? Qui fabrique et qui est fabriqué ? Le cinéaste franchit-il lui aussi une frontière ?

⁸¹ ADDOC (Association des cinéastes documentaristes), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, Paris, Addoc et Yellow Now, 2022, p. 54-57.

1. Présences et absences du cinéaste

1.1 Le dialogue comme récit

La place du cinéaste dans le cinéma documentaire s'avère presque toujours ambiguë et complexe :

Même muet et absent de l'image [...], le cinéaste est à la fois oublié et présent avec son véritable statut, qui ne se confond en rien avec celui d'un raconteur d'histoires. Voilà donc le cinéaste à sa place, qui n'en est pas vraiment une, et qui tient à son identité propre de cinéaste du réel. Il est un médiateur qui a réussi à se faire accepter, sans être maître d'une situation qu'il a parfois provoquée, qu'il tente d'infléchir, mais dont il espère avant tout l'imprévisible⁸².

Il s'agit d'une position à la frontière entre plusieurs dichotomies : il est oublié mais présent, il est auteur mais pas maître, il provoque ce qu'il cherche mais attend l'inattendu. Partant de cette instabilité constitutive, lorsque le cinéaste ne se trouve pas muet et absent de l'image, mais qu'il choisit d'apparaître explicitement dans la bande-son ou dans le cadre, sa présence soulève bien d'autres questions.

L'une des manières d'apparaître les plus courantes que le cinéaste a traditionnellement adoptées dans le documentaire est celle de la voix off. Dès les années 1950, Rouch était très critique à l'égard de l'utilisation de la narration en voix off, en particulier dans le documentaire ethnographique. Il affirmait que le commentaire en off

est le plus souvent objectif, en forme de manuel ou d'exposé scientifique, accumulant le maximum d'informations complémentaires. Alors, curieusement, au lieu d'éclairer les images, le commentaire les obscurcit généralement, les masque jusqu'à se substituer à elles : ce n'est plus un film, c'est une conférence, une démonstration sur fond visuel animé, alors que cette démonstration devrait être faite par les images elles-mêmes⁸³.

⁸² Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma. Histoire et création*, op. cit., p. 176-177.

⁸³ Jean ROUCH, « La caméra et les hommes », dans Claudine DE FRANCE, *Pour une anthropologie visuelle: Recueil d'articles*, Paris, Mouton Éditions, 1979, p. 65.

Une décennie plus tard, MacDougall adhère à cette critique envers la voix off du cinéaste et soulignait l'importance de reconnaître la rencontre entre le cinéaste et les sujets comme fondement essentiel du film pour dépasser les limites propres au genre :

Les traditions de la science et de l'art narratif se conjuguent ici pour déshumaniser l'étude de l'homme. Il s'agit d'une forme dans laquelle l'observateur et l'observé existent dans des mondes séparés, ce qui produit des films qui sont des monologues. Aucun film ethnographique n'est simplement un enregistrement d'une autre société : c'est toujours un enregistrement de la rencontre entre un cinéaste et cette société. Si les films ethnographiques veulent dépasser les limites inhérentes à leur idéalisme actuel, ils doivent se proposer d'aborder cette rencontre. Jusqu'à présent, ils ont rarement reconnu qu'une rencontre avait eu lieu⁸⁴.

Il est donc significatif que les quatre films de notre corpus renoncent à l'utilisation de la voix off du cinéaste comme monologue et optent, en revanche, pour différentes formes de dialogue. Ainsi, les quatre cinéastes évitent d'imposer leur autorité d'énonciation, non seulement en reconnaissant l'importance de la rencontre, mais aussi en la rendant visible dans le film.

Face à l'émergence de nouvelles formes dans le cinéma documentaire, Bill Nichols rajoute en 1991 un sixième mode documentaire à la classification qu'il avait proposée⁸⁵ : le mode performatif. Nichols affirme que ce mode remet en question la notion de connaissance en proposant un savoir incarné et spécifique, fondé sur l'expérience personnelle, et rejette le savoir désincarné et abstrait, fondé sur les généralisations et les stéréotypes. Ainsi, à travers l'expérience personnelle du sujet, qui passe souvent par la reconstitution et utilise une combinaison libre du réel et de l'imaginaire, les documentaires performatifs mettent l'accent sur la mémoire plutôt que sur l'histoire, cherchant une réponse chez le spectateur par le biais de l'empathie. Les affects que cette expérience suscite chez le cinéaste éveillent cette empathie chez le spectateur :

⁸⁴ David MACDOUGALL, « Beyond Observational Cinema », dans Paul HOCKINGS (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin et New York, Mouton, 1975, p. 118-119. TdA. Original : « The traditions of science and narrative art combine in this instance to dehumanize the study of man. It is a form in which the observer and the observed exist in separate worlds, and it produces films that are monologues. No ethnographic film is merely a record of another society : it is always a record of the meeting between a filmmaker and that society. If ethnographic films are to break through the limitations inherent in their present idealism, they must propose to deal with that encounter. Until now they have rarely acknowledged that an encounter has taken place. »

⁸⁵ Voir Bill NICHOLS, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Ces films nous interpellent moins par des injonctions ou des impératifs rhétoriques que par le sentiment de leur propre réactivité vive. La réactivité du cinéaste cherche à éveiller la nôtre. Nous nous intéressons à leur représentation du monde historique, mais nous le faisons de manière indirecte, à travers la charge affective qu'ils y insufflent et que nous cherchons à faire nôtre⁸⁶.

Dans les films de notre corpus, les voix des quatre cinéastes, bien qu'elles s'expriment à travers des choix de mise en scène très variés, partagent toutes une même fonction : la valorisation de l'expérience personnelle du sujet à travers la performativité de la rencontre avec le cinéaste. Lorsque la voix d'Oumarou Ganda impose son récit plus ou moins fictif à la voix apparemment objective de Rouch, c'est la performativité de ce dialogue entre le sujet et le cinéaste qui tisse un lien indissoluble entre le réel et l'imaginaire. Cela se produit également, bien qu'à l'aide d'autres dispositifs de mise en scène, lorsque Martha et Michelle reconstituent ensemble les viols qu'elles ont subis, lorsque Sabzian retrace les étapes de son escroquerie avec Kiarostami et lorsque les adolescents inventent avec Trueba ce que signifie traverser cette étape de la vie. Tous ces processus s'articulent autour de la rencontre, permettant au spectateur de ressentir l'affectivité de cette interaction et de saisir l'expérience personnelle aussi bien du sujet que du cinéaste. La représentation du monde que les cinéastes proposent nous intéresse, avant tout, par l'émotion qu'ils y apportent. Ils abandonnent ainsi le monologue et construisent les films à partir du dialogue.

Si la rencontre et le dialogue constituent les deux axes autour desquels s'articule le récit du film, il est alors indispensable d'analyser plus en détail les différentes manières dont cette rencontre se fait visible dans l'image.

1.2 Le cinéaste dans le cadre

Afin d'analyser les enjeux de cette rencontre au niveau de la mise en scène, une notion s'avère particulièrement pertinente : le « montage interdit » chez Bazin. La loi

⁸⁶ Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary*, op. cit., p. 132. TdA. Original : « The referential quality of documentary that attests to its function as a window onto de world yields to an expressive quality that affirms the highly situated, embodied, and vividly personal perspective of specific subjects, including the filmmaker. [...] These films engage us less with rhetorical commands or imperatives than with a sense of their own vivid responsiveness. The filmmaker's responsiveness seeks to animate our own. We engage with their representation of the historical world but do so obliquely, via de affective charge they apply to it and seek to make our own. »

qu'il propose déclare que « quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit⁸⁷. » Cette règle invite à analyser comment les cinéastes des films de notre corpus filment et organisent, par le montage, leur rencontre avec les sujets. À travers le prisme bazinien, on pourra étudier dans quelle mesure la coprésence des deux facteurs (ici, le cinéaste et le sujet) de laquelle dépend l'événement (c'est-à-dire, la rencontre) est respectée dans le montage.

La scène de *Close-Up* où Kiarostami rend visite à Sabzian en prison se prête bien à cette analyse, car il s'agit du premier moment dans le film où le cinéaste et le sujet se rencontrent, ainsi que de la première et seule séquence du film où Kiarostami apparaît dans le cadre. La scène se déroule dans une salle de réunion de la prison de Ghasr et sa durée, trois minutes et demie, correspond, du moins en apparence, à la durée réelle de la conversation entre Sabzian et Kiarostami. En plus de cette unité spatiale, temporelle et d'action, la scène est délimitée par le geste de Sabzian : elle commence lorsqu'il ouvre la porte et entre dans la pièce et se termine lorsqu'il en sort et referme la porte derrière lui. Ce geste fonctionne comme un signe de ponctuation marquant le début et la fin de cette unité syntagmatique⁸⁸.

La scène est en apparence composée d'un seul plan, alors qu'il y a deux coupes presque imperceptibles qui, pourtant, n'altèrent pas le cadrage et ne créent pas d'ellipse temporelle explicite. Il pourrait sembler que ces coupes répondent à une nécessité technique fortuite, due au caractère documentaire de la scène, plutôt qu'à une décision prise avant le tournage et motivée par des considérations esthétiques ou narratives. Il est possible que certaines parties de la conversation réelle aient été coupées au montage, mais la scène finale crée un effet de continuité temporelle qui rend impossible de le constater. C'est pourquoi, à toutes fins pratiques, on considère que cette scène fonctionne comme un plan-séquence.

Alors que la rencontre entre le cinéaste et le sujet se déroule à l'intérieur de la salle, la caméra est placée à l'extérieur. Le point d'écoute, en revanche, se situe à

⁸⁷ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du cerf, 1985, p. 59.

⁸⁸ Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck, 1973.

l'intérieur. Toute la scène est filmée à travers une fenêtre avec des barreaux en fer, ce qui renforce, d'une part, le poids institutionnel de cet espace et suggère, d'autre part, le caractère documentaire de la scène, évoquant un espace à accès restreint où seuls le réalisateur et un appareil d'enregistrement sonore auraient pu entrer.

Au début de la scène, les barreaux et le cadre de la fenêtre divisent l'espace verticalement en trois sections [fig. 27]. Dans la partie centrale et gauche, deux hommes discutent, occupant la majorité du cadre. Dans le coin inférieur droit, on voit une tête en amorce, que l'on découvrira plus tard être Kiarostami. La présence du cinéaste dans le champ a donc lieu dès le début de la scène, même si elle peut passer inaperçue, car le poids visuel de la composition du plan repose sur les deux hommes situés à gauche et au centre.

Quand la porte s'ouvre, Sabzian entre dans la salle et se tient debout, dans une posture rigide, sur la partie droite du cadre, délimitée d'un côté par la ligne centrale de la fenêtre et de l'autre par l'un des barreaux. Sabzian est ainsi surcadré dans un plan américain qui renforce son enfermement [fig. 28]. À ce moment-là, la coprésence spatiale du cinéaste et du sujet devient effective. L'homme qui occupait la section centrale quitte la salle, laissant vide le centre du cadre, ce qui accentue la tension visuelle entre le policier, assis à son bureau à gauche, et Sabzian, debout à droite. Sabzian est interpellé par quelqu'un qui, hors champ, lui demande de s'identifier, confirmant son nom et le motif de sa détention, ce à quoi Sabzian répond « tentative d'escroquerie⁸⁹. » Son nom est donc relié au délit dont il est accusé. Au cours de cette brève conversation, Kiarostami regarde les deux hommes, bougeant la tête de droite à gauche, ce qui peut potentiellement attirer l'attention du spectateur pour la première fois sur sa présence, encore discrète.

Ensuite, l'homme qui se trouve hors champ annonce à Sabzian qu'il a une visite, et celui-ci regarde Kiarostami pour la première fois. Le réalisateur se lève pour le saluer et s'interpose brièvement entre Sabzian et la caméra [fig. 29]. Il se produit ainsi une sorte d'inversion entre le sujet et le cinéaste : l'espace occupé auparavant par le sujet est désormais occupé par le cinéaste, bien que le premier se présente de face à la caméra et

⁸⁹ Abbas KIAROSTAMI (réal.), *Close-Up* [DVD], *op. cit.*

s'identifie explicitement, tandis que le dernier lui tourne le dos et ne révèle pas encore son nom. Kiarostami confirme donc sa présence, mais pas encore son identité.



figure 27



figure 28



figure 29

Après avoir serré la main, Kiarostami et Sabzian s'assoient et entament la conversation, le réalisateur toujours en amorce et le sujet face à la caméra, dans un plan rapproché [fig. 30]. La caméra se déplace légèrement vers la droite pour les recadrer et commence un lent zoom avant sur eux, laissant progressivement hors champ le policier assis au bureau et le reste de la pièce, ainsi que la barre gauche et la ligne centrale de la fenêtre. La mise en scène commence à réduire la visibilité de ce qui se passe dans le reste de la salle et redirige l'attention du spectateur vers la conversation entre le sujet et le cinéaste. Si l'on suit la loi bazinienne, le policier ne constitue pas un facteur essentiel pour l'action, sa présence étant écartée du cadre.

Dans un premier temps, la conversation tourne autour de Kiarostami. Le réalisateur raconte au sujet l'intérêt que cette affaire a suscité chez lui, ce à quoi Sabzian demande « Et vous êtes⁹⁰... ? » Le réalisateur confirme alors définitivement son identité : « Kiarostami⁹¹. » À partir de ce moment, un dédoublement du regard s'opère chez le spectateur : d'un côté, on regarde Sabzian, le personnage énigmatique autour duquel s'articule le film et que l'on entend ici pour la première fois ; de l'autre, on regarde Kiarostami regarder Sabzian et on observe la curiosité du réalisateur pour cet homme, qui aboutira à la réalisation du film.

Ensuite, le réalisateur redirige la conversation vers Sabzian et se met à sa disposition, en lui demandant ce qu'il peut faire pour lui, ce à quoi Sabzian répond :

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

« Vous pourriez exprimer ma souffrance dans vos films⁹². » À ce moment-là, la caméra s'est déjà tellement rapprochée d'eux grâce au zoom avant que le reste de la salle n'est presque plus visible, seulement Sabzian en gros plan et Kiarostami en amorce [fig. 31]. Quelques personnes passent derrière eux, entrent et sortent de la salle, mais on ne les voit que très partiellement. L'un des barreaux est encore visible, mais le zoom avant le rend de plus en plus flou, ce qui réduit sa rigidité et atténue ainsi son pouvoir d'enfermement.

Kiarostami interroge alors Sabzian sur le délit dont il est accusé et Sabzian affirme son intérêt pour le cinéma, ce qui nous invite à envisager un motif pour l'escroquerie différent de celui que présuppose le système judiciaire. À ce moment-là, le barreau est tellement flou qu'il est devenu presque imperceptible [fig. 32]. De plus, Kiarostami penche la tête vers la gauche et vers la droite lorsqu'il gesticule, franchissant constamment cette ligne et évitant qu'elle ne s'interpose entre eux dans la composition du plan.



figure 30



figure 31



figure 32

Le son, en revanche, reste bruyant. Les conversations qui ont lieu dans le reste de la salle sont audibles au même niveau que celle de Kiarostami et Sabzian, ce qui suggère la présence d'un seul appareil d'enregistrement sonore dans la salle et invite davantage à concentrer l'attention sur le regard. Tandis que la distinction entre les différentes couches du dialogue devient très difficile à l'oreille, la vue, aidée par la mise en scène, permet d'opérer cette différenciation. La conversation entre le réalisateur et l'accusé continue, toujours en gros plan, abordant désormais les aspects logistiques de la détention. Finalement, Kiarostami clôt la rencontre en indiquant au capitaine (hors

⁹² *Ibid.*

champ) qu'il n'a plus de questions. Quand il le fait, il tourne la tête vers la gauche, offrant ainsi au spectateur une preuve visuelle, même si partielle, de son identité.

Sabzian se lève et la caméra le suit, toujours en gros plan. Kiarostami se lève lui aussi pour dire au revoir et s'interpose brièvement entre le sujet et la caméra, comme il l'avait fait au début de la rencontre. Ensuite, Kiarostami s'assoit et Sabzian ouvre la porte. Avant qu'il ne quitte la salle, le capitaine (toujours hors champ) fait à nouveau référence aux coordonnées numériques qui ont été attribuées à Sabzian par l'institution pénitentiaire. Alors que la conversation avec Kiarostami a permis à Sabzian de s'exprimer en tant qu'individu singulier, le capitaine le ramène à son statut de prisonnier avant qu'il ne quitte la pièce. La caméra, en revanche, conserve le gros plan. L'attention soutenue stimulée par le zoom avant n'est pas interrompue par l'intervention du militaire. Une fois que nous avons entrevu la complexité de Sabzian en tant que sujet montrée par Kiarostami, il est impossible de revenir à la version réductrice de son identité imposée par le système judiciaire. Sabzian sort finalement de la salle et ferme la porte derrière lui.

Cette scène illustre donc clairement la loi proposée par Bazin, puisque la coprésence simultanée des deux facteurs essentiels pour l'action (dans ce cas, Sabzian et Kiarostami) n'est pas interrompue par le découpage. En outre, cette coprésence prend progressivement de l'importance tout au long du plan. D'une part, la présence de Kiarostami, presque imperceptible au début, se révèle ensuite fondamentale dans la scène, provoquant un dédoublement du regard du spectateur. D'autre part, Sabzian, initialement identifié de manière objective et impersonnelle, s'affirme comme sujet grâce au zoom avant et à la durée ininterrompue du plan, qui culmine dans un gros plan.

Ainsi, l'absence de découpage dans cette scène non seulement exemplifie la loi de Bazin, mais permet également à la scène d'aller plus loin. La position de la caméra, immobile et à l'extérieur de la salle, et le point d'écoute, bruyant et à l'intérieur, génèrent un dispositif que suggère la véracité de la situation et invite à une attention soutenue chez le spectateur. Par ailleurs, le plan-séquence et le recadrage rapprochent le sujet et le cinéaste l'un de l'autre, les séparant du reste de la salle, qui perd le poids institutionnel qu'elle avait au début de la scène. L'attention du spectateur est donc progressivement

dirigée vers Sabzian à travers le regard que le réalisateur porte sur lui. Kiarostami met en scène sa présence de manière directe à la fois que discrète et souligne la puissance de la rencontre comme moteur de la genèse du film et comme moyen de voir le sujet en tant que tel.

Cette scène fait écho, par la manière dont elle met en scène la première rencontre entre le cinéaste et le sujet, à la première scène de *Not a Pretty Picture*, où Martha et Michelle échangent leurs motivations pour réaliser le film. Il semble donc pertinent de se demander si, ici aussi, la loi bazinienne s'applique et quels sont les effets de la présence ou de l'absence de montage.

Tout comme dans la scène de *Close-Up*, la durée de cette scène, deux minutes et demie, correspond, en apparence, à la durée réelle de la conversation qui s'y déroule. Deux fondus au noir en marquant le début et la fin, fonctionnant comme des signes de ponctuation qui renforcent l'unité temporelle, spatiale et d'action de cette scène, et la séparent des séquences qui la précèdent et la suivent. Après le clap de l'ingénieure du son et le texte sur l'arrêt sur image qui contextualise le dispositif mis en place par le film, la caméra reprend son déplacement jusqu'à cadrer Martha et Michelle, assises face à face sur le matelas, l'actrice face à la caméra en plan rapproché et la réalisatrice en amorce [fig. 33]. Michelle entame la conversation en avouant qu'elle ne sait pas pourquoi elle a décidé de faire ce film. Aussitôt, la caméra fait un zoom avant, ajuste la mise au point et cadre Michelle en gros plan [fig. 34]. À ce moment-là, la mise en scène s'écarte de l'application orthodoxe de la loi bazinienne identifiée dans *Close-Up*, reléguant Martha au hors champ.



figure 33



figure 34

On voit ensuite le contrechamp : la réalisatrice, en plan rapproché, écoute l'actrice, désormais en amorce **[fig. 35]**. Le découpage s'introduit dans la scène et, ainsi, la précision que Bazin ajoute après avoir présenté la loi du montage interdit se met en place :

Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire⁹³.

Si l'on n'avait jamais vu Martha face à Michelle, la cinéaste serait seulement une interlocutrice imaginaire du sujet. En revanche, la coprésence spatiale des deux facteurs est ici confirmée, tant dans le plan de Michelle que dans celui de Martha, notamment par le biais de l'amorce. Le découpage a donc lieu sans pour autant transformer la réalité, conforme à l'usage classique du champ-contrechamp.

Alors que la réalisatrice restait silencieuse pendant le plan de l'actrice, ici, Michelle continue de parler pendant qu'on voit Martha, qui l'écoute attentivement. L'actrice se demande si, tout comme elle a accepté volontairement de faire ce film, elle a également cherché volontairement l'abus d'un homme. Martha porte une main à son front dans un geste préoccupé et la caméra fait un zoom avant, cadrant son visage en gros plan **[fig. 36]**. La réalisatrice répond alors au questionnement de l'actrice : « Moi aussi, je me pose cette question⁹⁴. »



figure 35



figure 36

Ce recadrage crée une symétrie entre le plan de Michelle et celui de Martha. Contrairement à Kiarostami, qui montrait toujours Sabzian de face alors qu'il tournait son dos à la caméra, Coolidge se place au même niveau que l'actrice et rend explicite

⁹³ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 59.

⁹⁴ Martha COOLIDGE (réal.), *Not a Pretty Picture* [VoD], op. cit. TdA. Original : « I wonder that too. »

son questionnement autour de la genèse du film. Par ailleurs, cette scène entraîne également un dédoublement du regard chez le spectateur. On regarde, d'une part, les réflexions de Michelle et, d'autre part, le regard que Martha porte sur elle et qui l'amène à interroger sa propre expérience ainsi que ses intentions en tant que cinéaste. La durée du plan de Martha est toutefois considérablement plus courte que celle du plan de Michelle, plaçant la réalisatrice dans une position d'écoute et de réaction.

La scène se poursuit selon la logique du champ-contrechamp, désormais en gros plan, tout en conservant les cadrages finaux des deux plans précédents. Michelle explique les raisons qui l'ont poussée à jouer dans ce film et Martha l'écoute. La réalisatrice regarde alors vers le bas et vers la droite, dans ce qui semble être un geste pensif, le regard perdu. Mais la phrase qu'elle ajoute ensuite introduit un nouvel élément dans la scène : « Tu vas dire quelque chose, Jim⁹⁵ ? » On voit alors un plan rapproché de l'acteur, dont on ignorait jusqu'alors la présence [fig. 37]. Contrairement à Martha et Michelle, dont la coprésence spatiale avait été confirmée par le plan rapproché avec amorce, la présence de Jim est introduite par surprise, par un raccord sur le regard de Martha. Jim, allongé sur le côté dans une position décontractée qui contraste avec les regards intenses des deux femmes, dit que ce qu'elles devraient se demander, selon lui, c'est si elles auraient pu faire quelque chose pour prévenir le viol. Pendant qu'il parle, la caméra reste fixe, sans faire le zoom avant qu'elle avait fait sur les deux femmes. Contrairement aux plans précédents, le cadrage et la courte durée du plan ne favorisent pas un regard attentif et soutenu sur les expressions de Jim.

Dans le plan suivant, on revoit Martha, qui raconte ce qu'elle a pensé au moment du viol et le danger qui l'entourait, seule, dans un endroit isolé qu'elle ne connaissait pas, avec un homme qui n'allait pas prendre soin d'elle, évaluant même le risque d'être tuée si elle s'enfuyait. Michelle, hors champ, acquiesce à plusieurs reprises, en soutien au discours de Martha et suggérant qu'elle a éprouvé un sentiment similaire. Puis, on voit Jim en gros plan. Pendant que Martha parle avec véhémence de la culpabilisation qu'elle a toujours ressentie, Jim tourne son regard vers le côté opposé à Martha, distrait par le bruit d'un objet qui est tombé hors champ [fig. 38]. Dans le plan suivant, on voit

⁹⁵ *Ibid.* TdA. Original : « Are you gonna say something, Jim? »

Michelle, également en gros plan, écoutant Martha avec attention [fig. 39]. Le gros plan met ainsi en évidence le contraste entre les attitudes des deux acteurs, soulignant une différence dans leur degré d'implication émotionnelle. Michelle acquiesce à nouveau et un fondu au noir clôt la scène, sans revenir sur Jim et donc sans montrer son opinion ou sa réaction quant à la motivation pour faire le film que la réalisatrice vient d'exprimer.



figure 37



figure 38



figure 39

Dans cette scène, la rupture de la loi du montage interdit n'est donc pas anecdotique, mais joue un rôle particulier. Alors que la coprésence spatiale des deux femmes est confirmée dès le début, la présence de Jim n'est révélée qu'après-coup, comme un élément surprise introduit par le regard de la réalisatrice. Selon la loi de Bazin, Jim ne serait pas un élément indispensable pour l'action, mais plutôt accessoire. Grâce à cette rupture de la loi bazinienne et à la différence dans le cadrage et la durée du plan, Coolidge parvient à rendre le personnage masculin non essentiel à l'action. Tandis que Jim suggère que Michelle et Martha devraient s'interroger sur leur part de responsabilité pour ne pas avoir empêché le viol, la mise en scène discrédite le discours culpabilisant qu'il véhicule, soulignant la coprésence de Martha et Michelle comme seuls facteurs essentiels de cette rencontre.

La comparaison de ces deux séquences révèle donc des usages différents, voire opposés, de la loi de Bazin. Dans le cas de *Close-Up*, l'absence de découpage permet non seulement de confirmer la coprésence spatiale du cinéaste et du sujet à tout moment, mais aussi de favoriser une observation minutieuse du sujet à travers le regard du cinéaste et une délégitimation du pouvoir judiciaire. Dans le cas de *Not a Pretty Picture*, en revanche, la rupture de la loi bazinienne permet à Coolidge de renforcer le caractère non essentiel du personnage masculin, en recentrant l'attention du spectateur

sur la coprésence des deux femmes et sur leurs propres raisons de faire le film, au-delà de la culpabilité que le système patriarcal leur impose.

Ainsi, ces deux séquences fonctionnent de manière opposée pour atteindre un même objectif : souligner la rencontre entre le cinéaste et le sujet comme puissance pour dépasser le discours dominant imposé aux sujets par le système dans lequel ils s'inscrivent. Dans les deux cas, le cinéaste observe le sujet et partage ses inquiétudes, ce qui le conduit à faire le film. C'est ce regard du cinéaste, mis en forme à travers la réalisation du film, qui permet au sujet d'échapper à la culpabilisation anonymisante et de revendiquer son existence en tant qu'individu complexe et singulier.

1.3 Réciprocité audiovisuelle

Mais la coprésence de cinéaste et sujet dans certaines séquences ne suffit pas, à elle seule, à neutraliser les rapports de pouvoir entre eux. Le simple fait de filmer quelqu'un implique un sujet actif et un sujet passif, un filmeur et un filmé. Alors que le cinéaste aborde le sujet et lui demande de le filmer, le seul pouvoir d'action du sujet consiste à accepter ou non les règles du jeu qui lui sont proposées. Les notions d'auteur et d'autorité sembleraient donc irrémédiablement liées lors de la réalisation d'un film.

Face à ce problème, Rouch comprend que la hiérarchie entre le cinéaste et les sujets ne peut être entièrement résolue par le seul recours à des stratégies narratives et de mise en scène à l'intérieur du film. Il propose alors, à la fin des années 1950, une nouvelle manière de faire des films qui bouleverse le cinéma ethnographique au-delà de l'écran. Cette méthode, qu'il met en œuvre dans *Moi, un noir* ainsi que dans d'autres de ses films, comme *Bataille sur le grand fleuve* (1950) ou *Jaguar* (1967), consiste à faire des sujets filmés le premier public du film quand celui-ci n'est encore qu'un *rough cut*. Ce geste, apparemment anodin, introduit un changement fondamental dans le flux de travail du film, permettant une boucle de rétroaction entre le cinéaste et les sujets qui a un effet direct sur le montage final :

Enfin l'observateur sort de sa tour d'ivoire ; sa caméra, son magnétophone, son projecteur l'ont conduit par un étrange chemin d'initiation au cœur même de la connaissance et, pour la première fois, il est jugé sur pièces, non par un jury de thèse, mais par les hommes mêmes qu'il est venu observer. Cette extraordinaire technique du « feed-back » (que je

traduirai par « contre-don audio-visuel ») n'a certainement pas encore révélé toutes ses possibilités, mais déjà, grâce à elle, l'anthropologue n'est plus l'entomologiste observant l'autre comme un insecte (donc le niant) mais un stimulateur de connaissance mutuelle (donc de dignité)⁹⁶.

Le cinéaste renonce ainsi à son autorité, permettant aux sujets de juger son œuvre. L'objectif n'est plus une étude à sens unique, mais une compréhension mutuelle. Cette pratique, que Rouch nomme « anthropologie partagée », remet en question non seulement le contenu des films ethnographiques jusqu'alors réalisés, mais aussi la manière de les produire, ouvrant ainsi la voie à une alternative à la position autoritaire qu'occupait jusqu'alors habituellement le cinéaste.

Si nous avons analysé plus haut comment l'ouverture au hasard laisse au sujet la possibilité d'intervenir dans le déroulement du tournage grâce à la spontanéité de ses actions, sa participation va désormais plus loin, puisqu'il prend même part au processus créatif derrière la caméra, lors de la phase de montage⁹⁷. À cet égard, c'est Jonás Trueba qui met en œuvre le plus radicalement la proposition de Rouch, en utilisant dans *Qui à part nous* plusieurs stratégies de réciprocité audiovisuelle⁹⁸ à l'intérieur et à l'extérieur du film, notamment grâce aux possibilités offertes par les nouvelles technologies.

Le film commence précisément par le visionnage du *rough cut*. Une capture d'écran nous montre Candela et Pablo rejoignant une visioconférence. Quelques secondes plus tard, les autres adolescents font aussi leur apparition [fig. 40]. Après quelques salutations initiales, dans ce qui semble être une rencontre après une longue période sans se voir, le cinéaste, lui aussi connecté à la visioconférence, leur annonce que le film est prêt. Les adolescents célèbrent l'aboutissement d'un processus qui a duré près de cinq ans et Trueba leur propose de le visionner pour ensuite échanger leurs impressions. Le générique d'ouverture marque alors le début du film. Ainsi, le dispositif

⁹⁶ Jean ROUCH, « La caméra et les hommes », dans Claudine DE FRANCE, *Pour une anthropologie visuelle: Recueil d'articles, op. cit.*, p. 69.

⁹⁷ Il conviendrait d'approfondir la réflexion sur les implications éthiques de comment les sujets apparaissent dans le générique. Bien que dans certains films de notre corpus, notamment *Moi, un noir* et *Qui à part nous*, les sujets assument un rôle créatif dans la construction du récit et dans la mise en scène, leur participation dans les départements concernés, tels que le scénario ou le montage, reste inabordable dans le générique, où ils figurent uniquement en tant que sujets ou acteurs (seuls Pablo et Candela apparaissent comme assistants à la prise de son).

⁹⁸ Le terme de « contre-don audio-visuel », initialement proposé par Rouch, a ensuite été traduit et popularisé sous l'expression de « réciprocité audiovisuelle ».

de la visioconférence, justifié par les circonstances liées à la covid 19, rend visible le moment précédant le visionnage du *rough cut*. Trueba l'intègre au film à la manière d'un prologue et assimile donc le temps du spectateur à celui des sujets, tous s'apprêtant à regarder le film juste après.



figure 40

Vers la fin du film, Trueba reprend ce dispositif et le pousse encore plus loin. Après le carton qui marque le dernier épisode du film, intitulé « Un passé futur (et final) », on voit Pablo marcher dans la campagne au coucher du soleil [fig. 41]. Il s'agit d'une scène qu'on a déjà vue auparavant dans le film, mais cette fois-ci, le plan est plus long. Quelques secondes plus tard, on entend Jonás en voix off : « Ah oui, tu t'en souviens ? Il faisait froid, hein⁹⁹ ? » Pablo, également en voix off et avec un léger effet de distorsion, répond : « Il faisait un peu frais, mais je me souviens qu'il y avait un très beau coucher de soleil, je ne sais pas si nous sommes arrivés juste à temps pour le filmer¹⁰⁰. » La différence de qualité sonore entre les deux voix suggère que Jonás se trouve hors champ, devant l'écran capturé, tandis que Pablo est connecté en visioconférence, regardant les mêmes images depuis un autre espace. Pablo explique ensuite à quel point cet endroit est devenu spécial pour lui pendant la pandémie, quand se promener en plein air était le meilleur moment de la journée. Ensuite, deux fenêtres apparaissent à l'écran : à droite, l'appel vidéo avec Pablo, qui poursuit son discours ; à gauche, d'autres séquences en cours de montage que Jonás lui montre en partageant l'écran de son ordinateur [fig. 42].

⁹⁹ Jonás TRUEBA (réal.), *Quién lo impide* [VoD], op. cit. TdA. Original : « Ah, sí, te acuerdas? Hacía frío, eh? »

¹⁰⁰ *Ibid.* TdA. Original : « Hacía fresquito, pero me acuerdo que había un atardecer muy bonito, no sé si llegamos justo para grabarlo. »



figure 41

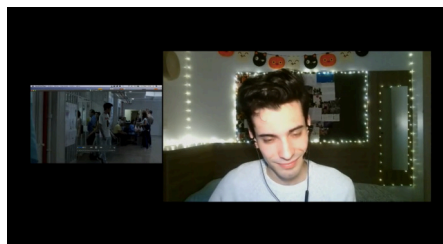


figure 42

Ce dispositif est repris dans la scène suivante, où Candela est émue par les images du jour où elle est allée voter pour la première fois et du concert où les participants du film ont joué et chanté. Dans une de ces séquences, Candela crie à pleins poumons la phrase qui donne le titre au film¹⁰¹. À travers l'écran de l'ordinateur, Candela réfléchit à la nouvelle signification que ces images du passé ont acquise dans son présent. À l'époque, les adolescents ne savaient pas que, dans un avenir proche, une pandémie mondiale les empêcherait de participer à des événements politiques, sociaux et artistiques comme ceux-là. La visioconférence cesse ainsi d'être uniquement une contrainte imposée par les circonstances pour devenir un outil créatif permettant de mettre en œuvre la réciprocité audiovisuelle, faisant écho à la manière dont Rouch utilise ce procédé dans *Chronique d'un été* (1961).

Dans un entretien, Jonás raconte comment s'est déroulée la journée du concert que ces images montrent, où son équipe et lui ont mis en place encore un autre dispositif permettant aux adolescents de visionner des extraits d'une version antérieure du film :

Une des expériences les plus belles de toute ma vie, ça a été le 20 juin 2018, à la Cineteca, quand on a mis ces quatre films dans quatre salles, on a élaboré toute une grille ensemble avec un parcours pour que chacun puisse circuler de salle en salle et voir quelque chose quelle que soit son heure d'arrivée. Pendant toute la journée, on a dit aux adolescents du film de venir chanter s'ils le voulaient et ce sont ces images que l'on voit à la fin de la version sortie en salle. Dans cette version précédente en quatre films, il y avait un carton au début qui disait « Ceci est une oeuvre en cours, c'est une forme d'un projet qui s'appellera *Qui nous en empêche*. »¹⁰²

Dans *Qui à part nous*, les retours des sujets au cinéaste ne se limitent donc pas à un seul visionnage une fois le film est entièrement monté. Trueba permet aux sujets de participer également au processus de montage, en leur montrant même des fragments de

¹⁰¹ L'expression « Qui nous en empêche » (en espagnol, « Quién lo impide ») fait référence à la chanson du même titre composée par Rafael Berrio, qui apparaît parmi le public dans la séquence du concert.

¹⁰² Eva MARKOVITS et Judith REVAULT D'ALLONNES (dir.), Jonás Trueba. *Le cinéma, c'est vivre trois fois plus*, op. cit., p. 77-78.

séquences qui ne seront pas inclus dans la version finale du film. Si tous les films de notre corpus mettent en place des dispositifs qui favorisent diverses formes de dialogue et de collaboration entre le cinéaste et le sujet à l'intérieur du film, Trueba reprend la proposition de Rouch et l'élargit pour étendre cette participation à plusieurs moments dans la phase du montage. Le dialogue entre le cinéaste et les sujets ne se limite alors pas à un échange verbal, mais dépasse le plan discursif et devient un dispositif générateur de mise en scène et de reconfiguration du récit.

On constate ainsi que les cinéastes de notre corpus renoncent au monologue autoritaire et cherchent, au contraire, un dialogue qui leur permette de construire une relation horizontale avec les sujets. Cela fait émerger une dimension performative qui privilégie les affects tant des sujets comme des cinéastes. À des degrés variables et de diverses manières, les cinéastes se mettent en scène, parfois même apparaissant dans le cadre et partageant un même espace-temps avec les sujets. Ils s'affirment alors comme des facteurs également essentiels pour l'action. Cette coprésence se confirme donc comme une condition nécessaire, mais non suffisante, pour que le cinéaste renonce à sa position d'autorité. C'est lorsque le dialogue s'étend au-delà du tournage et que les sujets participent également au processus de montage que cette collaboration devient particulièrement puissante, permettant un apprentissage mutuel. Mais ces dispositifs ne se limitent pas à favoriser une relation éthique avec les sujets. Le fait que le cinéaste abandonne la position d'autorité soulève aussi la question des effets que cette transformation produit chez lui.

2. Filmer la frontière entre cinéaste et sujet

2.1 Le cinéaste comme voyant

Dans *The subject of documentary*, Michael Renov reprend la notion de « phénoménologie de l'autre » proposée par Levinas pour réfléchir à la relation entre le cinéaste et le sujet dans le cinéma documentaire. Levinas propose une approche éthique plutôt qu'épistémologique pour tenter de comprendre l'autre, visant à saisir la condition fondamentale de l'altérité. Il propose de reconnaître la tentation habituelle de réduire la différence à la similitude et donc de tomber dans un « impérialisme du même » pour chercher, au contraire, une possibilité de coexistence dans laquelle l'altérité peut rester intacte. Levinas soutient que, souvent,

« je pense » revient à « je peux » — à une appropriation de ce qui est, à une exploitation de la réalité. [...] La possession est la forme par excellence sous laquelle l'Autre devient le Même en devenant mien¹⁰³.

En d'autres termes, Levinas avertit que, souvent, la volonté de comprendre l'autre nous conduit à tenter de le posséder, en essayant de réduire sa singularité à ce qui nous est familier, à ce qui nous est semblable. Renov ajoute que « la justice, en revanche, dépend de la volonté de *recevoir* de l'Autre au-delà des capacités du Moi. Cette relation est éthique et épiphanique¹⁰⁴. » L'éthique dans la relation à l'autre repose donc sur la volonté de recevoir au lieu de posséder.

Les cinéastes de notre corpus, à travers leur volonté de donner une place centrale à la rencontre avec le sujet et d'articuler le récit des films autour du dialogue, à

¹⁰³ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Le Livre de poche, 1990, p. 37.

¹⁰⁴ RENOV Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 151. TdA. Original : « justice, on the other hand, depends on the willingness to *receive* from the Other beyond the capacity of the I. This relation is an ethical one and is epiphanous. »

l'intérieur et à l'extérieur de l'image, font preuve d'une volonté de recevoir, d'une ouverture aux propositions de l'autre, d'une recherche de compréhension qui évite de tomber dans l'appropriation. Le sujet, radicalement extérieur au cinéaste, devient ce que Levinas appelle un « absolument autre », celui qui dépasse « l'idée de l'Autre en moi¹⁰⁵ ». Le cinéaste renonce alors à la position autoritaire de l'ethnographe traditionnel qui agit sur la réalité pour la modeler à son gré et se limite à observer ce que le sujet veut lui montrer de lui-même. La contemplation de l'autre devient l'outil essentiel pour le comprendre. Reprenant la citation de Levinas, nous pouvons affirmer que dans les films de notre corpus, « je pense » ne se transforme pas en « je peux », mais en « je vois ». Tandis que le sujet agit, le cinéaste regarde.

Dans ces films, les séquences où, de manière plus ou moins directe, on voit le cinéaste regarder le sujet sont nombreuses. Alors que Rouch reste totalement absent de l'image, Coolidge, Kiarostami et Trueba mettent en scène leur propre regard. Kiarostami le fait de manière discrète, comme l'analyse de la scène de la visite à Sabzian en prison l'a montré. Il n'apparaît qu'en amorce, créant ainsi une asymétrie avec le sujet, qui est filmé de face. Néanmoins, le fait que le cinéaste prononce son nom détourne l'attention du spectateur vers sa perception de la rencontre. Lorsque Sabzian évoque pour la première fois son amour du cinéma pour expliquer son escroquerie, le geste de Kiarostami, qui se penche lentement en arrière et reste quelques secondes en silence, dénote un étonnement chez le cinéaste, un émerveillement provoqué par le premier regard porté sur l'autre. Bien que Kiarostami n'apparaisse plus à l'image tout au long du film, ses silences sont récurrents lorsqu'il interpelle Sabzian depuis le hors-champ. À chaque fois que Sabzian fait une déclaration particulièrement révélatrice, Kiarostami laisse ensuite, au montage, quelques secondes de silence, créant ainsi un espace vide qui invite le spectateur à imaginer l'étonnement du cinéaste lorsqu'il regarde et écoute le sujet.

Trueba conserve également une certaine asymétrie vis-à-vis des sujets qu'il filme, ne se présentant lui-même que de manière partielle. Son positionnement face à la caméra est frontal lorsqu'il s'adresse aux adolescents dans la rue [fig. 43] ou dans une

¹⁰⁵ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 43.

petite fenêtre lors d'une visioconférence [fig. 44], mais la durée du plan est très brève et ses interventions se limitent à des questions posées aux sujets ou à des réactions à leurs réponses. Trueba fait également un usage du silence similaire à celui de Kiarostami, utilisant son absence de réponse verbale pour suggérer son étonnement face à l'action ou aux paroles des sujets.



figure 43



figure 44

La séquence où Jonás montre quelques extraits du film à Candela illustre clairement ce procédé, car ce qui commence comme un dialogue naturel au rythme dynamique devient progressivement un monologue de Candela. Bien que Trueba reste connecté à la visioconférence (dont dépend l'ensemble du dispositif de la séquence), il cesse peu à peu de prendre la parole. Sa présence se limite alors à observer et à écouter Candela depuis le hors champ. Celle-ci, à son tour, se regarde dans les scènes qu'il lui montre, créant une mise en abîme du regard porté sur le sujet. Ainsi, tant dans *Close-Up* que dans *Qui à part nous*, les cinéastes exécutent un geste avant tout de montage qui consiste à laisser de la place dans le film à leur propre silence, à leur absence sonore, suggérant au spectateur l'acte de regarder l'autre.

Mais le film qui met le plus explicitement en évidence les effets de regarder le sujet chez la cinéaste est *Not a Pretty Picture*. Au cours des deux premières répétitions du viol, on voit Jim et Michelle dans l'intégralité de la scène. À la fin de la deuxième répétition, en revanche, la caméra se déplace vers la cinéaste et on voit brièvement qu'elle se couvre la bouche d'une main dans un geste de stupéfaction en regardant les deux acteurs [fig. 45]. Puis, un fondu au noir met fin à la séquence.

Ce geste, bref mais éloquent, est exploré plus en profondeur lors de la troisième et dernière répétition du viol. Juste après la conversation où Jim avoue avoir ressenti une pulsion violente envers Michelle, on voit Martha se préparer pour la prochaine

répétition. Ce plan distingue ainsi cette recreation des précédentes, qui avaient démarré directement par l'interprétation des acteurs. Dans ce cas, la position de la cinéaste en tant que spectatrice de la recreation est soulignée dès le début. Ensuite, les acteurs commencent à jouer et, au moment où Jim exerce sa violence contre Michelle et se jette sur elle, la caméra fait un panoramique à balayage rapide vers Martha, qui les regarde avec effroi, se couvrant à nouveau la bouche d'une main [fig. 46]. Cette fois-ci, non seulement la durée du plan est plus longue, mais la caméra fait aussi un zoom avant sur le visage de Coolidge, invitant le spectateur à observer de près sa réaction [fig. 47]. Ce mouvement de caméra se répète quatre autres fois tout au long de la séquence, faisant toujours un panoramique rapide des acteurs vers la cinéaste.



figure 45



figure 46



figure 47

Le trouble de Coolidge s'accroît progressivement à mesure que la violence de l'acteur envers l'actrice s'intensifie. À plusieurs reprises, la réalisatrice semble prête à interrompre la répétition. À un moment donné, on voit son expression inquiète tandis qu'on entend Michelle crier hors champ : « Tu me fais mal aux bras. Pourquoi tu fais ça ? Pourquoi tu fais ça¹⁰⁶ ? » Coolidge hoche la tête et ouvre la bouche, sur le point de parler, mais finit par ne rien dire. L'inquiétude se lit sur son visage, tandis que son geste affirmatif suggère qu'elle pourrait se sentir interpellée par la phrase répétée de Michelle, par le questionnement sur les raisons de cette violence.

La cinéaste continue de regarder et la violence du viol suit son cours. Après quatre longues minutes de résistance, l'actrice adopte une attitude passive et se résigne au viol, tout en disant « Je veux partir¹⁰⁷. » Coolidge parvient enfin à prononcer un mot,

¹⁰⁶ Martha COOLIDGE (réal.), *Not a Pretty Picture* [DVD], op. cit. TdA. Original : « You're hurting my arms. Why are you doing this? Why are you doing this? »

¹⁰⁷ Ibid. TdA. Original : « I wanna leave. »

« Ok », et se rapproche des acteurs, qui interrompent la recreation. La cinéaste balbutie quelques phrases qu'elle ne termine pas, se montrant visiblement étourdie. Elle soupire, fait une pause en silence et finalement déclare : « Je ne peux plus regarder ça, pour vous dire la vérité¹⁰⁸. » Entre rires nerveux et visages inquiets, les deux acteurs se serrent dans les bras, mettant fin à la dernière recreation du viol qui a lieu dans le film.

Ainsi, cette scène, d'une durée de cinq minutes, permet aux acteurs de déployer l'action, d'explorer ce qui se passe lorsque la recreation du viol se prolonge dans le temps, de pousser la violence à l'extrême, tandis que la cinéaste, qui les observe, perd sa capacité d'agir et même d'articuler un discours cohérent autour de ce qu'elle a vu. La caméra revient de manière répétitive sur Coolidge, soulignant son incapacité à réagir, son étonnement face à une situation qui lui est insupportable. Cette scène illustre donc ce que Deleuze appelle une situation optique et sonore pure :

Le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action¹⁰⁹.

Coolidge, devenue spectatrice de la recreation de son propre viol, voit devant elle la violence de l'acte et ne peut pas réagir. La pulsion de violence que Jim a avoué ressentir envers Michelle a non seulement brisé la frontière entre les sujets et les personnages qu'ils incarnent, mais la situation dépasse désormais même les capacités motrices de la cinéaste. Le viol se révèle dans une brutalité visuelle et sonore qui le rend intenable. En termes deleuziens, Coolidge est devenue voyante. À travers son immobilité, la cinéaste nous fait voir l'absurdité des récits qui rendent supportable l'insupportable. Le verbiage de Jim, qui s'efforce tout au long du film de trouver des justifications à la violence machiste et des arguments pour attribuer aux femmes la responsabilité d'avoir été violées, est définitivement démantelé dans cette séquence par la rudesse visuelle et sonore avec laquelle l'acte se présente à la cinéaste. Le discours patriarcal dominant ne peut plus se maintenir, il s'effondre sous le regard de la réalisatrice, qui saisit et nous fait saisir l'intolérable et l'injustifiable du viol.

¹⁰⁸ *Ibid.* TdA. Original : « I can't watch this anymore, to tell you the truth. »

¹⁰⁹ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 9.

2.2 Vers un double devenir

Mais si Coolidge devient voyante, c'est aussi parce qu'elle devient une autre. Tout autant que la brutalité visuelle et sonore de la situation, c'est aussi le rapport à l'autre, le mélange identitaire avec l'actrice, qui permet à Coolidge de voir la situation qu'elle a vécue. C'est ce détour par l'altérité qui permet à Coolidge de percevoir sa propre intériorité. Elle parvient à saisir l'insupportable de la violence vécue à travers la vision de l'expérience de l'autre. Rimbaud, qui revendique la nécessité pour le poète de se faire voyant « par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens¹¹⁰ », fait de l'altérité une condition essentielle de ce processus. Sa célèbre formule « JE est un autre¹¹¹ » semble décrire le moment où la pensée vient à quelqu'un comme quelque chose d'extérieur à lui, déclenchée par l'action de l'autre, qui devient alors le centre de gravité. Le « je » devient objet, exclu de lui même, éclaté.

L'insistance de la caméra sur l'étonnement de Martha suggère que la réalisatrice parvient à saisir la cruauté du viol qu'elle a subi à travers l'interprétation de Michelle. La subjectivité de Martha se multiplie et se décentre, traversant l'expérience de Michelle comme reflet de sa propre expérience. Ainsi, la recreation ne se limite pas à une réinterprétation des faits survenus, mais elle entraîne une profonde transformation tant chez le sujet que chez la cinéaste. Ce n'est plus seulement Michelle qui franchit la frontière entre sujet et personnage, mais désormais c'est aussi Martha qui franchit la frontière entre cinéaste et sujet, plaçant également sa propre transformation au centre de l'action filmée.

Ce déplacement à travers l'autre se produit également dans *Close-Up*. Même si Kiarostami ne se présente pas de manière aussi directe comme voyant à l'intérieur du film, ses déclarations ultérieures renvoient à une position similaire. Dans *Abbas Kiarostami, Vérités et songes* (un film réalisé pour la série télévisée *Cinéma, de notre temps*), le cinéaste s'exprime ainsi à propos de *Close-Up* :

¹¹⁰ Arthur RIMBAUD, « Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871 », dans Roger GILBERT-LECOMTE (dir.), *Correspondance inédite (1870-1875) d'Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1929, p. 52.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 51.

C'est le seul film que je puisse regarder avec le public sans avoir le sentiment de l'avoir moi-même réalisé, sans l'angoisse que quelqu'un sorte et ne l'aime pas. La raison en est que ce film, avant même que je puisse le tourner, s'est fait tout seul. Je suis plus son spectateur que son réalisateur¹¹².

Indépendamment du degré de sincérité ou de fausseté de cette déclaration (après tout, il ne faut pas oublier le titre du film dans lequel elle se trouve), la position qu'adopte Kiarostami vis-à-vis de *Close-Up* est révélatrice. Il ne s'agit plus simplement d'un film dans lequel un spectateur se fait passer par un cinéaste, mais aussi d'un film dont le cinéaste se fait passer par un simple spectateur. Cette attitude, qui pourrait être perçue comme la volonté du cinéaste de disparaître, de minimiser le poids de son intervention et d'adopter une position passive face à ce qui se passe devant la caméra, produit en réalité l'effet inverse. En se positionnant comme spectateur, Kiarostami confère une nouvelle importance à son regard. L'inversion identitaire transforme non seulement le sujet en personnage à travers la figure d'un cinéaste, mais elle transforme également le cinéaste en sujet à travers la figure d'un spectateur.

C'est pourquoi la présence de Kiarostami devant la caméra, même si elle est floue et en amorce, s'avère essentielle dans le film. Dans la scène de la visite à Sabzian en prison, où la mise en scène s'articule autour de la rencontre, la présence de Kiarostami constitue un élément fondamental. C'est parce que le cinéaste voit la souffrance du sujet que le spectateur parvient lui aussi à la voir. Par ses questions, ses silences et son expression gestuelle, Kiarostami nous invite à le voir regarder. Alors, les mots de Sabzian à propos de son escroquerie lors du procès, « jouer le rôle d'un réalisateur est une performance d'acteur¹¹³ », valent également pour Kiarostami, qui joue le rôle d'un cinéaste qui devient voyant de la souffrance de l'autre et, ainsi, devient lui-même sujet.

Close-Up serait donc un film sur un cinéaste qui voit ce qu'est le cinéma à travers un autre qui prétend l'être. Encore une fois, l'expérience de l'autre vient décentrer la subjectivité en quête d'une compréhension de soi. Si Coolidge percevait la brutalité de la violence qu'elle avait subie à travers la recreation jouée par Michelle,

¹¹² Jean-Pierre LIMOSIN (réal.), *Abbas Kiarostami, vérités et songes* [DVD], CNC, 1994.

¹¹³ Abbas KIAROSTAMI (réal.), *Close-Up* [DVD], *op. cit.*

Kiarostami saisit la vérité de la passion pour le cinéma à travers la farce jouée par Sabzian.

Ce que ces films mettent en évidence, ce n'est pas seulement le devenir personnage des sujets, mais aussi le devenir sujet des cinéastes. Il s'agit donc d'un double devenir réciproque où l'auteur se rapproche des personnages et les personnages de l'auteur. Ce franchissement constant de la frontière entraîne un bouleversement de la position du cinéaste dans le cinéma documentaire :

La formule célèbre : « ce qui est commode avec le documentaire, c'est qu'on sait qui on est et qui on filme », cesse d'être valable. La forme d'identité Moi = Moi (ou sa forme dégénérée, eux = eux) cesse de valoir pour les personnages et pour le cinéaste, dans le réel aussi bien que dans la fiction¹¹⁴.

Le cinéma documentaire cesse d'être un refuge rassurant pour le cinéaste et devient peut-être le genre cinématographique le plus instable pour lui. Il abandonne l'isolement de sa tour d'ivoire pour s'ancrer dans le monde des sujets, immergé dans celui-ci, transformé par celui-ci. C'est cette égalité des conditions dans la transformation des sujets et du cinéaste qui permet d'aboutir, enfin, à la désarticulation du rapport de pouvoir entre eux. La symétrie entre tous deux s'impose comme une condition essentielle :

Ce qui doit être filmé, c'est la frontière, à condition qu'elle ne soit pas moins franchie par le cinéaste dans un sens que par le personnage réel dans l'autre sens : il y faut le temps, un certain temps est nécessaire qui fait partie intégrante du film. [...] Ce qui fait partie du film, c'est de s'intéresser aux gens plus qu'au film, aux « problèmes humains » plus qu'aux « problèmes de mise en scène », pour que les gens ne passent pas du côté de la caméra sans que la caméra ne soit passée du côté des gens¹¹⁵.

Trueba est probablement le cinéaste de notre corpus qui adopte le plus littéralement cette approche, celui qui montre le plus ouvertement le temps nécessaire pour s'immerger dans le quotidien des personnes qu'il filme, afin d'essayer de comprendre sa propre adolescence à travers la leur. Cette période de cinq ans fait partie intégrante du film et permet au spectateur de saisir la transformation du cinéaste au fil du temps.

De même, Trueba s'intéresse davantage aux problèmes humains des adolescents qu'aux problèmes de mise en scène du film, au point d'intégrer leurs propres idées de mise en scène. La nécessité de saisir ce qui est essentiel pour eux, de la manière dont ils

¹¹⁴ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 199.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 200-201.

en ont besoin, prime souvent sur ce qui serait le plus efficace pour le film au niveau esthétique. Le cinéaste se laisse porter et transformer, lui-même et sa manière de filmer, privilégiant ce processus sur le résultat. Par conséquent, les interprétations sont parfois exagérées ou les voix off trop littérales. Mais plutôt que de constituer des défauts esthétiques du film, ces éléments nous permettent de voir au-delà de l'œuvre achevée, d'appréhender le cheminement qui a permis tant aux sujets qu'au cinéaste de franchir la frontière qui les sépare. Ainsi, le cinéaste met le cinéma au service de cette double transformation.

Les cinéastes de ces films parviennent donc non seulement à se défaire de leur position d'autorité et à établir un dialogue éthique avec les sujets, mais ils se trouvent également transformés par cette rencontre. C'est l'expérience de l'autre qui permet au cinéaste de devenir voyant, de saisir l'événement dans toute son intensité, de dérégler tous ses sens et de désarticuler tous les récits appris pour devenir lui aussi un autre, accomplissant la seconde étape de la fabulation. Il ne reste plus qu'à se demander quel effet ce double devenir produit sur le troisième facteur de l'action : le spectateur.

III.

FABLES DU RÉEL

Si le faux permet au sujet de devenir personnage et au cinéaste de franchir la frontière qui le séparait du sujet, il convient désormais de questionner ce que ce double devenir provoque lorsqu'il rencontre le spectateur dans le réel. Quand l'attente de vérité que la catégorie de « documentaire » suscite a été à plusieurs reprises déjouée, que reste-t-il au spectateur désorienté, soumis au constant artifice, abandonné à l'ambiguïté insoluble à laquelle ces films le confrontent ?

Pour tenter de naviguer dans cette instabilité, il faut analyser le regard poétique qu'ils sollicitent et la dimension politique qu'ils mobilisent, afin d'interroger comment un fait divers peut devenir une fable et contribuer, finalement, à l'imaginaire d'une communauté. C'est ainsi que ces films nous permettront de penser comment la transformation du sujet et du cinéaste déborde l'écran et atteint le réel, comment ces films parviennent à ce que « tous deux communiquent dans l'invention d'un peuple¹¹⁶. »

¹¹⁶ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit, p. 196.

1. Le faux pour de vrai

1.1 L'art de l'artifice

Le mot « manipuler » a une double signification. D'une part, il désigne l'action de « soumettre quelque chose à divers traitements, divers exercices, en particulier dans un cadre d'apprentissage ou de recherche¹¹⁷. » D'autre part, ce même terme désigne l'action de « soumettre des données à un traitement plus ou moins malhonnête ; trafiquer » ou encore d'« amener quelqu'un insidieusement à tel ou tel comportement, le manœuvrer¹¹⁸. » Si ces trois acceptions décrivent une modification, une intervention ou une influence exercée par quelqu'un sur un objet ou sur une autre personne, les motivations qu'elles entraînent sont très différentes. La première désigne une opération productive menant à la connaissance, tandis que les deux dernières renvoient à un acte moralement condamnable proche de la falsification ou de la tromperie.

Jusqu'à présent, nous avons analysé comment le faux s'installe dans ces films considérés comme des documentaires pour permettre au sujet et au cinéaste de devenir un autre. Mais il convient de se demander si la manipulation qui a lieu dans ces films relève toujours de cette motivation ou si elle constitue parfois un artifice qui permet aux cinéastes de manœuvrer le spectateur au-delà des besoins expressifs des sujets. Il s'agit alors d'interroger la position du cinéaste en tant que manipulateur, celle de l'image en tant qu'objet manipulé et celle du spectateur en tant que potentielle victime de cette manipulation.

¹¹⁷ « Manipuler », dictionnaire numérique Larousse [consulté le 10 mai 2026]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manipuler/49188>

¹¹⁸ *Ibid.*

L'un des moments les plus célèbres des films de notre corpus où l'apparence de réalité se heurte à l'artifice est la dernière séquence de *Close-Up*. Cette séquence montre l'extérieur de la prison filmé à travers la vitre d'une voiture garée à distance, faisant écho au plan d'ouverture du film. Un homme entre dans le cadre à moto, de droite à gauche. La caméra le suit en panoramique, jusqu'à ce que le cadre de la vitre bloque la vue d'une partie de l'image [fig. 48]. On entend deux voix hors champ qui commentent avec inquiétude que l'homme n'est pas resté à l'endroit convenu et que cela pose un problème, car ils ne peuvent pas refaire cette prise. Ce dialogue suggère au spectateur que ces deux hommes font partie de l'équipe de tournage et qu'ils avaient établi un accord préalable avec le conducteur de la moto, ce qui confère à la séquence un ton de véracité et de spontanéité.

Soudain, le bruit de la rue disparaît et nous n'entendons plus que la conversation entre les deux hommes à l'intérieur de la voiture. Ils disent qu'il s'agit d'un problème avec le micro-cravate de Makhmalbaf, ce qui permet au spectateur de comprendre que l'homme à moto est le cinéaste dont Sabzian a supplanté l'identité. Quelques secondes plus tard, le bruit revient, mais il sera interrompu de manière intermittente pendant le reste de la séquence. Sabzian retrouve son idole et le serre dans ses bras en pleurant. Un arbre et plusieurs voitures garées s'interposent entre la caméra et les deux hommes, bloquant partiellement la vue [fig. 49]. La caméra les suit en un seul plan pendant qu'ils montent sur la moto, sans aucune coupe apparente, bien que plusieurs voitures passant près de la caméra remplissent l'écran et rendent cela difficile à déterminer [fig. 50]. L'obstruction intermittente affecte donc tant l'image que le son.



figure 48



figure 49



figure 50

Kiarostami a révélé plus tard dans des entretiens que ces défauts sonores sont en réalité un effet volontaire qui lui a permis de présenter Makhmalbaf au spectateur de manière indirecte, en évitant de créer une situation trop intense qui n'aurait pas été harmonieuse pour la fin du film. De plus, ces coupures masquent partiellement un dialogue qui aurait été trop dirigé par Makhmalbaf, en supprimant certaines parties afin de préserver également l'intimité entre le fan et l'idole¹¹⁹. Ainsi, ce qui paraît un incident technique témoignant d'un hasard propre au documentaire est en réalité un choix esthétique délibéré.

Stéphane Goudet signale qu'une des techniques de prédilection de Kiarostami « consiste ainsi à faire diversion, à masquer les vraies questions par de faux problèmes, à effacer les vraies coutures du film en attirant l'attention du spectateur sur de fausses coutures apparentes¹²⁰. » Si la vraie couture dans cette séquence était un dialogue trop dirigé par Makhmalbaf, Kiarostami invente un faux problème qui vaut comme solution : l'erreur technique du son. Les coupures sonores (et, dans une certaine mesure, les objets qui bloquent la vue à cause de la position éloignée de la caméra) constituent donc ces fausses coutures apparentes, ces marques d'énonciation prétendument spontanées qui permettent au cinéaste de manipuler l'image à sa volonté, d'emmener le spectateur là où il le souhaite. Et c'est le montage qui rend cela possible :

Pour ramener les scénarios du cinéma aux pures icônes d'une présence « non manipulée » des choses, il faut créer ces icônes par la force du montage. Il faut le geste du manipulateur qui met en pièces et recolle à son gré toutes les compositions de la peinture et tous les enchaînements filmiques¹²¹.

Kiarostami parvient ainsi à faire de la rencontre entre Sabzian et Makhmalbaf une icône, à transmettre au spectateur la présence « non manipulée » de cette rencontre au moyen, précisément, de la manipulation par le montage. Si jusqu'alors l'artifice était au service du sujet pour lui permettre de devenir le personnage qu'il avait inventé, il est désormais

¹¹⁹ Voir Hormuz KEY, « Entretien avec Abbas Kiarostami au sujet de *Close up* », *Le cinéma iranien*, Paris, Karthala, 1999, p. 168-169 et Stéphane GOUDET, « Manipulations », *Positif*, n° 442, décembre 1997.

¹²⁰ Stéphane GOUDET, « Kiarostami entre présence et absence », dans Philippe RAGEL (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, op. cit., p. 163.

¹²¹ Jacques RANCIÈRE, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 334-335.

au service du réalisateur pour qu'il parvienne à montrer ce que le tournage ne lui a pas permis. Le cinéaste s'affirme ainsi comme manipulateur et l'image comme manipulée.

Quant à la dimension éthique de cette manipulation, certains jugeront cet acte moralement répréhensible dans le cinéma documentaire, arguant qu'il s'agit d'un pur mensonge au service du réalisateur qui ne répond en rien aux besoins expressifs du sujet, tandis que d'autres défendront l'utilisation de l'artifice au nom de l'efficacité esthétique et narrative du film. Si ces deux perspectives sont valables, le plus important est de se demander quelle position cela confère au spectateur, s'il est condamné à une position passive et vulnérable ou s'il est invité à adopter une position active, à prendre part à l'artifice.

Un moment de l'entretien avec Kiarostami réalisé par Hormuz Key s'avère particulièrement éclairant à cet égard : après avoir avoué le caractère artificiel de l'interruption du son, le cinéaste iranien réfléchit aux motivations et aux effets de ce geste sur le spectateur. Le réalisateur explique qu'il a procédé « un peu à la manière des dadaïstes proposant un ensemble de mots espacés afin que les spectateurs essaient de remplir les espaces¹²². » Cette déclaration ouvre la voie à considérer le spectateur comme un sujet actif, capable de combler les lacunes d'une œuvre inachevée, d'imaginer de nouvelles significations pour une séquence que le cinéaste lui laisse seulement entrevoir. Dans ce cas, l'artifice ne condamne donc pas le spectateur à adopter une seule vérité imposée par le cinéaste, mais lui offre la possibilité de remplir lui-même les espaces vides que celui-ci a laissés. Il s'agit donc de se demander, quant à l'ensemble de notre corpus, quelle position adopte le spectateur face à l'instabilité constante que l'artifice provoque.

¹²² Hormuz KEY, « Entretien avec Abbas Kiarostami au sujet de *Close up* », *Le cinéma iranien*, op. cit., p. 169.

1.2 La non-maîtrise du spectateur

Dès la Grèce classique, un rapport de pouvoir s'est établi entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, une hiérarchie que considère les acteurs de théâtre comme des sujets actifs qui jouent la pièce et le spectateur comme un sujet passif qui la regarde :

Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir¹²³.

Selon cette perspective, le spectateur occuperait par définition une position passive, incapable de connaître ni d'agir, soumis à ce que le cinéaste lui montre à l'écran. On pourrait ainsi considérer que tout film place le spectateur dans une position de non-maîtrise, dans une ignorance quant au processus de production des images qui lui sont présentées et qu'il reçoit dans une attitude passive, assis immobile dans son siège dans la salle de cinéma.

Comme nous avons vu, les films de notre corpus rendent souvent visible leur processus de fabrication : ils montrent les appareils d'enregistrement, ils offrent des explications des dispositifs, ils mettent en scène le moment de la genèse du film et ils laissent entrevoir les accords établis entre le cinéaste et le sujet lors de la mise en situation. Mais cela n'empêche toutefois pas que le spectateur de ces films soit soumis à une non-maîtrise constante et absolue, tant au niveau du récit que quant à l'indiscernabilité du statut de l'image. La non-maîtrise n'est donc pas générée dans ces films par l'ignorance du processus de production, mais par la confusion que crée le mélange du vrai et du faux.

Même une fois le film terminé, le spectateur n'arrive jamais à savoir avec certitude quels éléments de la vie des protagonistes de *Moi, un noir* sont réels et lesquels ne le sont pas. Le spectateur ne saura jamais si, lors des répétitions du viol dans *Not a Pretty Picture*, Michelle interprète le viol de Martha ou le sien, si la violence à son égard émane du personnage de Curly ou si l'agressivité s'est emparée de Jim lui-même. Tout comme il ne sera jamais sûr des motivations qui ont poussé Sabzian à

¹²³ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 8.

usurper l'identité de Makhmalbaf dans *Close-Up*, s'il l'a vraiment fait par amour du cinéma et par besoin d'être respecté ou s'il s'agissait d'une simple escroquerie financière, s'il jouait la comédie en se faisant passer pour un cinéaste ou si le jeu d'acteur se poursuit tout au long du procès et du film. Le spectateur ne saura jamais dans quelle mesure les problèmes relationnels des adolescents de *Qui à part nous* qu'ils tentent de résoudre lors des séances de médiation ont réellement eu lieu entre eux, ou s'il s'agit d'un jeu de rôle visant à explorer des conflits relationnels imaginaires ou encore vécus avec quelqu'un d'autre.

L'ambiguïté imprègne donc constamment les relations entre les personnages et rend impossible de déterminer quelle part des identités, des motivations et des faits présentés relève du réel ou de l'imaginaire, ce qui sème le doute chez le spectateur à tous les niveaux de la perception, le plaçant dans une position de non-maîtrise absolue. La tentative de distinguer le vrai du faux s'avère vaine, la volonté de maîtriser les images vues à partir de codes préétablis devient obsolète.

Cependant, cette impossibilité de discerner ouvre la voie à un nouveau mode de visionnage. Paradoxalement, la seule manière de comprendre ces films est de renoncer au besoin de savoir. Le spectateur doit écarter toute explication objective des images qui lui sont présentées à l'écran et imaginer par lui-même les possibilités qui émanent du film. Loin d'induire une attitude passive, cette non-maîtrise absolue invite ici le spectateur à adopter une position active. Lorsque le film remet en question les modes classiques de visionnage, regarder devient agir. Le spectateur n'est plus complémentaire ou extérieur au film, mais devient, avec le cinéaste et le sujet, le troisième facteur essentiel pour la construction du récit. Selon Rancière, « c'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent¹²⁴. » Le spectateur est désormais invité à réfléchir par lui-même, à s'émanciper de ce que le cinéaste a prédéfini et à développer un regard critique sur ce qui lui est présenté à l'écran. Cette instabilité incite donc à inventer un langage propre à chaque film, « quitte à ce que cet idiome demeure inintelligible à tous ceux qui

¹²⁴ *Ibid.*, p. 26.

demanderaient le sens de cette histoire, la réalité qui l'expliquait et la leçon qu'elle donnait pour l'action¹²⁵. »

Se demander si Edward G. Robinson a réellement séduit Dorothy Lamour¹²⁶ revient à ne pas comprendre le film proposé par Rouch ; se demander si Sabzian est ou non un escroc, c'est tenter de lever le doute qui donne toute sa force à son histoire ; tenter de déterminer lesquels des conflits exposés par les adolescents madrilènes sont vrais, c'est réduire leur puissance créative à une seule possibilité identitaire. La seule manière possible de comprendre ces films est donc d'accepter la non-maîtrise des images qu'ils provoquent, de laisser l'artifice déployer toute sa puissance.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la non-maîtrise absolue du spectateur et son émancipation ne sont donc pas incompatibles. Habitué à tout savoir et à tout comprendre, le spectateur est ici confronté au défi d'imaginer. Le sens du film n'est plus donné par le cinéaste, mais il est créé par le spectateur lui-même, qui participe alors à la construction du récit à travers l'imagination. Cette incomplétude du sens est ce qui éloigne ces films de l'information pour les rapprocher de la fiction :

Documentaire : le contraire de l'information, des informations, le royaume de l'ambiguïté, le territoire des métamorphoses, le domaine du récit. Il faut repartir de cela. C'est pourquoi le documentaire a fort à faire avec la fiction. Dans le plus positif des sens. Fiction comme force qui nous fait sortir de nos gonds. Fiction comme porte qui nous fait passer de l'autre côté du miroir narcissique où les médias nous enferment¹²⁷.

Si ces films nous font dépasser la vision narcissique et saisir la manière d'être au monde des sujets, c'est grâce à l'énigme, au doute, au mystère de ce qui est suggéré, de ce qui est juste partiellement montré. Ces films n'offrent pas au spectateur une narration ordonnée, complète et maîtrisable, mais ils suggèrent plutôt un récit poétique fragmentaire, incomplet et indéterminé.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁶ Dorothy Lamour (1914-1996) fut une actrice et chanteuse américaine, surtout connue pour la série de films *Road to...*, sortis entre 1940 et 1962 et réalisés par Victor Schertzinger, David Butler, Hal Walker, Norman McLeod et Norman Panama.

¹²⁷ Jean-Louis COMOLLI, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, op. cit., p. 50-51.

2. L'Évidence poétique de la fable

2.1 L'Extraordinaire dans l'ordinaire

Mais si ces films sont poétiques, ce n'est pas seulement parce qu'ils proposent une œuvre incomplète que le spectateur doit combler. Ils le sont, surtout, parce qu'ils cherchent la révélation poétique d'une certaine vérité à travers l'artifice, parce qu'ils visent à extraire l'extraordinaire-vérité du quotidien-réalité¹²⁸, à aborder l'abstrait à partir du concret absolu. Victor Erice affirme que

la poésie surgit à l'écran de manière spontanée, imprévue, interrompant la représentation ou le déroulement de l'histoire, pour laisser place à l'un de ces moments où le langage est, à la fois, flèche et blessure. Flèche capable de déchirer le voile — l'illusion — de la réalité ; blessure qui nous touche au cœur, car elle parvient à montrer ce qui n'est pas perçu au premier regard, mais qu'à un certain moment, comme dans un rêve perdu — celui de notre vie antérieure —, nous avons entrevu¹²⁹.

Sous cet angle, la poésie dans le cinéma crée une suspension du sens qui nous permet, enfin, de voir une certaine vérité du monde, une vérité que souvent on ne voit pas, pas parce qu'elle est cachée, mais parce qu'elle est trop évidente. Dans la même ligne, la notion d'évidence chez Jean-Luc Nancy s'avère aussi très pertinente pour penser la poésie dans les films de notre corpus. Il la définit comme « ce qui frappe et dont le coup ouvre une chance pour du sens¹³⁰ », ce qui nous étonne dans un film et qui révèle ainsi

¹²⁸ Lourdes MONTERRUBIO, « Sobre los inicios del cine contemporáneo: Primer plano de Abbas Kiarostami y El sol del membrillo de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica », *op. cit.*

¹²⁹ Victor ERICE, « Cine y poesía », *Banda aparte*, 9-10, 1998, p. 90. TdA. Original : « La poesía surge en la pantalla de una forma no buscada de antemano, imprevista, suspendiendo la representación o la progresión de la historia, para dar lugar a uno de esos momentos donde el lenguaje es, simultáneamente, flecha y herida. Flecha capaz de romper el velo —la ilusión— de la realidad; herida que nos toca el corazón porque acierta a mostrar lo que no se percibe a primera vista, pero que alguna vez, como en un sueño perdido —el de nuestra vida anterior— hemos vislumbrado. »

¹³⁰ Jean-Luc NANCY, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 43.

une nouvelle vérité que nos procédés immédiats nous auraient fait oublier. Il s'agit d'un retour à l'émerveillement, d'une « redécouverte active de quelque chose de vrai qui se tiendrait dans de l'infime, de l'ordinaire, de l'apparemment déjà vu¹³¹. »

Une scène vers le milieu de *Qui à part nous*, où les adolescents partent en bus en Andalousie pour fêter la fin de l'année scolaire, illustre bien ce procédé. Agités, les garçons et les filles discutent entre eux et se passent un bout de papier pour décider comment ils se distribueront dans les chambres, entre rires et regards complices. Pablo écoute de la musique avec ses écouteurs et regarde silencieusement le paysage à travers la fenêtre. La voix off de Candela souligne l'importance de ce moment, en expliquant que « l'endroit où tu t'assois dans le bus et la façon dont tu t'entends avec les gens définissent un peu quel genre de personne tu es, à la fin de l'année scolaire¹³². » La caméra se déplace entre les sièges et la durée des plans est relativement courte. Quand la caméra cadre Pablo, l'absence de mouvement et la durée plus longue du plan le distinguent du reste de ses camarades. De la même manière, la voix off de Candela se distingue des conversations bruyantes et animées qui ont lieu dans le bus, s'y imposant dans un ton intime et posé.

Le cadrage, le découpage et l'articulation entre les images et la voix off attirent ainsi le regard du spectateur sur le geste de Pablo, un instant apparemment anodin qui prend une dimension abstraite, permettant au spectateur de saisir la profondeur de la solitude adolescente. Dans cette séquence, Trueba nous fait voir la situation de l'intérieur, nous immerger dans les règles qui régissent ce groupe, comprendre l'importance identitaire de la répartition de l'espace dans le bus et saisir la portée de l'isolement que représente la non-participation de Pablo à cette action. Le bus n'est plus un simple véhicule bruyant qui transporte des adolescents d'une ville à l'autre, mais il devient le théâtre d'un drame subtil mais intense où les protagonistes sont confrontés à une quête identitaire déterminante.

¹³¹ Frédéric SABOURAUD, *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité, op. cit.*, p. 17.

¹³² Jonás TRUEBA (réal.), *Quién lo impide* [VoD], *op. cit.* TdA. Original : « dónde te sientas en el bus y cómo te juntas con la gente define un poco qué tipo de persona eres, ya llegado el final de curso. »

Trueba fait ainsi émerger l'essence de cet événement et provoque l'évidence chez le spectateur. Si l'habitude nous pousserait à banaliser le problème adolescent de la répartition des sièges dans un bus, à ne pas prêter attention à cette action quotidienne jugée sans importance, le geste de Pablo démasque nos procédés immédiats, nous aide à dépasser les clichés pour redécouvrir la socialisation adolescente. Trueba nous invite à saisir la difficulté de se faire une place au sein d'un groupe hautement codifié, à observer avec un émerveillement renouvelé une situation apparemment déjà vue et à ressentir l'intensité émotionnelle du geste de Pablo.

Not a Pretty Picture opère une mobilisation du regard similaire. Face à la banalisation de la violence sexuelle institutionnalisée, Coolidge invite le spectateur à regarder la spécificité du geste à l'intérieur d'un viol en particulier. Il s'agit d'une évidence dans la mesure où elle nous fait « retrouver, ici et maintenant, des sensations que l'accumulation de situations et une sorte d'*habitus*, d'usure du regard, au cinéma comme dans la vie, nous auraient fait perdre¹³³. » Le geste violent de Jim incarnant Curly, le regard perdu de Michelle lorsqu'elle cesse de résister au viol et l'étonnement de Martha face à cette action révèlent la vérité de la violence qui réside dans le geste. Jusqu'alors, il restait possible de justifier la violence machiste par la parole, soit de la mère de Martha lui disant que le viol n'existe pas parce que les femmes se mettent elles-mêmes dans cette situation, soit de Jim affirmant que de nombreuses femmes lui ont donné l'impression de vouloir être violées. Désormais, les codes patriarcaux qui permettaient cette justification deviennent obsolètes. Tout comme Coolidge est devenue voyante, le film incite le spectateur à le devenir aussi. L'image acquiert une puissance qui empêche le spectateur d'échapper à l'étonnement que suscite le geste, lui faisant oublier le viol comme un acte apparemment « déjà vu » pour le redécouvrir dans toute sa force.

Coolidge et Trueba mettent ainsi en œuvre une axiomatique du regard : « l'évidence et la certitude d'un regard cinématographique comme égard pour le monde et pour sa vérité¹³⁴. » L'étonnement que suscite l'image ne naît pas d'une fascination

¹³³ Frédéric SABOURAUD, *Abbas Kiarostami. Le cinéma revisité*, op. cit., p. 17.

¹³⁴ Jean-Luc NANCY, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, op. cit., p. 15.

pour l'image elle-même, mais pour la réalité à laquelle elle renvoie. « La réalité de l'image est l'accès au réel *même* : à celui qui a la consistance et la résistance, par exemple de la mort, ou par exemple de la vie¹³⁵. » Le regard perdu de Michelle face à la violence de Jim ne nous fascine pas tant par l'image elle-même que par la consistance qu'elle confère au viol en tant qu'acte, par la manière dont elle nous permet de saisir la vérité de la violence en tant que telle.

Kiarostami provoque le même effet en ce qui concerne la pauvreté de Sabzian et son impact sur son identité. L'étendue abstraite de la précarité se manifeste dans les gestes et les paroles concrets de Sabzian, par exemple, quand il dit lors du procès :

J'ai bien aimé *Le Voyageur* de M. Kiarostami. Je suis comme le petit garçon du film qui prend des photos des gens alors que son appareil n'est pas chargé pour pouvoir aller à Téhéran voir un match de foot, mais qui s'endort et rate le match. Moi aussi, j'ai le sentiment d'avoir manqué le match¹³⁶.

Par ces mots, Sabzian confère une dimension poétique à sa pauvreté, invitant le spectateur à saisir sa marginalisation à travers un double personnage de fiction (celui incarné par l'enfant dans *Le Voyageur* et celui qu'il incarne dans *Close-Up*). Son sentiment « d'avoir manqué le match » témoigne de quelque chose d'intangible, au-delà du chômage ou du manque d'argent. Il révèle un décalage de Sabzian par rapport aux normes qui régissent la société dans laquelle il vit, un sentiment d'être en retard, une impossibilité d'accéder à l'art et à la vie, un manque de reconnaissance identitaire. Cette phrase constitue un geste concret qui nous permet de saisir l'idée de la pauvreté, un instant apparemment ordinaire qui nous fait découvrir l'extraordinaire. Le moment où Sabzian prononce ces mots nous oblige à regarder de front sa vulnérabilité à l'égard de la pauvreté dans le réel. Cet instant suscite l'évidence parce qu'il permet à Sabzian de se redonner son propre réel, de créer un détour par la fiction pour mettre des mots sur sa propre marginalité :

L'évidence du cinéma est celle de l'existence d'un regard à travers lequel un monde en mouvement sur lui-même, sans ciel ou sans enveloppe, sans lieu fixe d'amarrage ou de suspension, un monde secoué de tremblements et traversé de vents peut se redonner son propre réel, et la vérité de son énigme (qui n'est certes pas sa solution)¹³⁷.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁶ Abbas KIAROSTAMI (réal.), *Close-Up* [DVD], *op. cit.*

¹³⁷ Jean-Luc NANCY, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami, op. cit.*, p. 45.

La poésie fait ainsi émerger la vérité de l'énigme, saisir la nécessité vitale chez Sabzian d'être reconnu par les autres à travers le cinéma, sans pour autant offrir la solution à cette énigme, la réponse définitive quant aux véritables motivations de ses actes ou la délimitation de la frontière entre réalité et fiction.

À la fin du film, une fois que Makhmalbaf et Sabzian sont montés sur la moto, les deux hommes s'arrêtent sur la route et Sabzian achète une plante pour l'offrir à la famille qu'il a escroquée. Lorsqu'ils reprennent la route à moto, le bruit ambiant est remplacé en fondu enchaîné par le morceau *Emptiness*, de Kambiz Roshan Ravan, seul thème musical du film. Il est significatif que la musique choisie par Kiarostami pour cette séquence soit la même que celle qui apparaît à la fin du film *Le Voyageur*, auquel Sabzian s'était comparé lors du procès. La musique relie ainsi deux films séparés par seize ans. Kiarostami reprend la dimension poétique proposée par Sabzian et y ajoute une dimension intertextuelle qui rapproche deux films et deux personnages apparemment éloignés de sa filmographie.

Qassem, l'enfant protagoniste de *Le Voyageur*, et Sabzian vivent tous les deux dans des conditions de pauvreté et développent des supercheries pour accéder au monde qu'ils désirent. Dans le cas de Qassem, il s'agit d'un désir matériel concret (assister à un match de football) qui nécessite un déplacement physique (de son village à Téhéran). Il utilise son astuce et son opportunisme pour mentir de manière relativement inoffensive afin de réunir l'argent nécessaire pour payer le transport et le billet d'entrée. Dans le cas de Sabzian, ce parcours acquiert une plus grande sophistication et complexité, car son désir est plus abstrait (être reconnu et respecté à travers le cinéma) et le voyage pour y parvenir est de nature psychologique (acquérir une identité à travers la réalisation d'un film). La supercherie qu'il met en œuvre doit donc prendre une dimension plus importante (l'usurpation d'identité).

Ces deux escroqueries partagent pourtant la même stratégie : le geste poétique du faux comme moyen d'échapper à la marginalisation. Qassem prend des photos avec une caméra qui ne fonctionne pas pour obtenir de ses camarades de classe quelques pièces en échange d'une photo qu'ils ne recevront jamais ; Sabzian convainc une famille qu'il est cinéaste et répète avec eux des scènes d'un film qui ne sera jamais

tourné. La caméra, dans un cas, cassée et, dans l'autre, inexistante, incarne dans les deux films la solution et le problème central de la supercherie. L'art, dans un cas, la photographie et, dans l'autre, le cinéma, est à la fois ce qui donne aux protagonistes la possibilité d'atteindre leur objectif et ce qui soumet les autres personnages au mensonge. À partir de ces deux gestes concrets, en apparence anecdotiques, Kiarostami permet au spectateur de saisir l'idée de la précarité ainsi que la nature illusoire de l'image, de voir la puissance à la fois matérielle et symbolique du faux.

La comparaison entre ces deux films invite à considérer Sabzian comme une version adulte de Qassem, comme l'évolution au fil du temps d'un même personnage. La position adoptée par Kiarostami à l'égard de chacun d'eux accompagne cette sophistication : dans *Le Voyageur*, le cinéaste se limite à une observation compatissante des mensonges de Qassem, tandis que dans *Close-Up*, il participe activement à la mise en œuvre de l'imposture de Sabzian à travers la recreation. Ainsi, le commentaire intertextuel proposé verbalement par Sabzian lors du procès et souligné musicalement par Kiarostami dans la dernière séquence fait que *Close-Up* déborde, encore une fois, les limites de la fiction et du documentaire, créant un lien entre un personnage fictif et un sujet réel.

Dans cette dernière séquence de *Close-Up*, la musique accompagne le vrai et le faux Makhmalbaf à moto. Les fleurs que tient Sabzian cachent parfois leurs visages. On les voit tantôt à travers la vitre brisée de la voiture [fig. 51], tantôt à travers le rétroviseur [fig. 52], tantôt encore depuis l'une des vitres latérales [fig. 53]. Kiarostami nous incite ainsi à rester conscients du dispositif de tournage à tout moment, qui devient, comme le fait remarquer Erice, flèche et blessure, ce qui casse l'illusion de réalité et ce qui nous atteint pour avoir montré une certaine vérité. La couleur rose intense des fleurs brise la monotonie grise du paysage urbain. Tout comme Sabzian l'a fait avec son escroquerie et Kiarostami avec son film, les fleurs créent ainsi une dissonance avec l'ordre établi des choses, nous font voir l'extraordinaire dans l'anodin, provoquent, par la poésie, « l'éclosion d'un regard au milieu de la turbulence ordinaire¹³⁸ », pour pouvoir enfin sortir de nous-mêmes et voir la vérité de l'autre.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 23.



figure 51



figure 52



figure 53

2.2 La poésie des autres

Au-delà de l'évidence, il y a encore un autre procédé que les films de notre corpus mettent en place et qui les rapproche de la poésie : le style indirect libre. Selon Pasolini, « la poésie, en tant que lyrisme ou expressivité, naît de la contamination, du choc entre deux âmes, parfois profondément différentes¹³⁹. » À partir de cette vision de la poésie comme rencontre entre l'auteur et le personnage, il se demande si une « langue de la poésie » est possible au cinéma, si la technique littéraire du discours indirect libre peut être mise en œuvre dans un film.

En littérature, le discours indirect libre « s'agit tout simplement de l'immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et de l'adoption non seulement de la psychologie de ce dernier mais aussi de sa langue¹⁴⁰. » Cela permet à l'auteur de combiner l'objectivité d'une narration à la troisième personne avec la subjectivité d'une narration à la première personne. Pour ce faire, l'auteur adopte la manière de parler d'un personnage, en reprenant son usage linguistique qui dénote son appartenance à un certain groupe social et à une manière particulière de voir le monde. Au cinéma, en revanche, cette immersion ne peut pas se faire par la parole. Tandis que les langages littéraires sont basés sur des langues qui suivent des règles institutionnalisées, selon Pasolini, les langages cinématographiques « ne semblent se fonder sur rien¹⁴¹ », ils reposent sur un ensemble hétérogène de codes qui n'est pas équivalent à la structure

¹³⁹ Pier Paolo PASOLINI, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976, p. 52.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 134.

d'une langue. Il faut donc que la « subjective indirecte libre¹⁴² » relève des stratégies stylistiques au lieu de linguistiques. Il affirme alors que

l'usage de la « subjective indirecte libre » dans le cinéma de poésie [...] est un prétexte : il sert à parler indirectement — à travers un quelconque alibi narratif — à la première personne : et donc le langage utilisé pour les monologues intérieurs des personnages-prétextes est le langage d'une « première personne » qui voit le monde selon une inspiration essentiellement irrationaliste, et qui pour s'exprimer doit donc avoir recours aux plus éclatants moyens expressifs de la « langue de la poésie »¹⁴³.

La subjective indirecte libre sert donc à s'exprimer à la première personne à travers un autre, à mettre en œuvre un monologue intérieur à travers un alibi narratif, c'est-à-dire, un personnage. Dans les films de notre corpus, ce procédé s'opère à deux niveaux. D'un côté, le sujet mobilise la subjective indirecte libre quand il s'exprime à travers le personnage qu'il a inventé au lieu de parler pour lui-même. De l'autre, le cinéaste mobilise lui aussi la subjective indirecte libre quand il s'exprime à travers le sujet/personnage.

Quand Deleuze reprend la notion de Pasolini pour la considérer comme une étape fondamentale de la fabulation, il définit le style indirect libre au cinéma comme « une énonciation qui fait partie d'un énoncé qui dépend d'un autre sujet d'énonciation¹⁴⁴. » Le style indirect libre se produit donc dans un film lorsque, dans un énoncé prononcé par un sujet, un autre sujet prend la parole, créant ainsi une voix dans une autre. Pour l'illustrer, Deleuze analyse *Moi, un noir* en se demandant si c'est le sujet d'énonciation « Jean Rouch » qui parle dans l'énoncé « être un Noir/cesser d'être un Européen », ou si ce sont les personnages du film, qui sont d'abord des sujets d'énonciation situés à Abidjan et qui vont passer à un autre sujet d'énonciation à travers le modèle américain. Pour Deleuze, « c'est tout ça à la fois¹⁴⁵. »

La même question est valable pour aborder le style indirect libre dans les autres films de notre corpus. Dans *Not a Pretty Picture*, on pourrait interroger si c'est le sujet d'énonciation « Martha Coolidge » qui s'exprime dans l'énoncé « être une femme/

¹⁴² Terme utilisé par Pasolini pour désigner le discours indirect libre au cinéma.

¹⁴³ Pier Paolo PASOLINI, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, op. cit., p. 154.

¹⁴⁴ Gilles DELEUZE, *Sur le cinéma : l'image-pensée, séance 23* [cours du 21 mai 1985 à Vincennes-Saint Denis, consulté le 10 mai], disponible sur : <https://www.webdeleuze.com/textes/378>

¹⁴⁵ *Ibid.*

cesser d'être responsable par la violence sexuelle subie », ou si ce sont Michelle et Jim, qui sont d'abord des acteurs guidés par la réalisatrice et qui vont passer à un autre sujet d'énonciation, Martha et Curly, les personnages qui feront déborder la violence au-delà de la recreation. Et la réponse serait toujours la même : c'est tout ça à la fois. Le même schéma s'applique au triangle cinéaste, sujet et personnage dans le cas de Kiarostami, Sabzian et Makhmalbaf, ainsi qu'à Trueba, aux adolescents et aux personnages qu'ils inventent.

Comme l'affirme Pasolini, pour mettre en œuvre la subjective indirecte libre, il faut utiliser les plus éclatants moyens expressifs. Dans le cas de notre corpus, ces moyens relèvent du mélange indissociable du vrai et du faux. C'est comme ça que les cinéastes font voir le monde au spectateur à travers les sujets qui, à leur tour, matérialisent leurs expériences à travers la fiction des personnages qu'ils ont inventés. La caméra entre alors « dans un rapport de *simulation* (« mimesis ») avec la manière de voir du personnage¹⁴⁶. » Les différentes manières par lesquelles chaque cinéaste introduit le faux dans le documentaire sont celles qui permettent de mettre en œuvre une langue technique de la poésie dans ces films. Ils parviennent ainsi non seulement à mobiliser la parole de l'autre, mais aussi à rendre visibles sa pensée, sa manière d'être au monde, son imagination. Ils parviennent, enfin, à rendre réelles ses fictions.

Le fait que le passage de l'un à l'autre ne soit pas clairement délimité est ce qui permet un « glissement progressif d'un sujet d'énonciation à un autre sujet d'énonciation¹⁴⁷. » Dans l'énoncé « être reconnu à travers le cinéma », le sujet d'énonciation « Kiarostami » glisse progressivement vers le sujet d'énonciation « Sabzian », qui glisse à son tour vers le sujet d'énonciation « Makhmalbaf ». Ainsi, les moyens expressifs que Kiarostami met en place pour matérialiser la fiction inventée par Sabzian permettent au cinéaste de s'exprimer à travers le sujet et au sujet de s'exprimer à travers le personnage qu'il a inventé. Comme l'indique Deleuze, « c'est ça qu'on appellera acte de fabulation¹⁴⁸. » C'est par le biais du style indirect libre que la vision

¹⁴⁶ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 194.

¹⁴⁷ Gilles DELEUZE, *Sur le cinéma : l'image-pensée, séance 23*, op. cit.

¹⁴⁸ *Ibid.*

subjective du sujet et la vision objective de la caméra deviennent indiscernables dans ces films. Le récit alors « ne se rapporte plus à un idéal du vrai qui en constitue la véracité, mais devient un “pseudo-récit”, un poème, un récit simulé ou plutôt une simulation de récit¹⁴⁹. » Ainsi, la dimension poétique dans les films de notre corpus ne relève pas seulement des lacunes qu'ils laissent, de l'évidence du regard qu'elles suscitent ou du style indirect libre qu'ils mettent en œuvre : c'est tout ça à la fois.

¹⁴⁹ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 194.

3. Pour une anthropologie des formes

3.1 Désordre du discours, partage du sensible

Les procédés poétiques que nous avons analysés dans ces films nous permettent de saisir la singularité de l'expérience des sujets, de dépasser « l'idée de l'Autre en Moi¹⁵⁰ » pour franchir, nous aussi, spectateurs, la frontière qui nous sépare des sujets à l'écran. Tout en donnant une forme sensible à la marginalisation des sujets, ces films créent une pensée anthropologique propre :

Les anthropologues ont beaucoup insisté sur l'anthropologie comme mise en ordre. Il convient sans doute de se préoccuper davantage de l'anthropologie comme mise en forme et mise en scène. La question du sens n'existe pas indépendamment des formes. Or les formes (cinématographiques, chorégraphiques, théâtrales, musicales, architecturales) sont des formes de pensée. Elles ne sont pas illustratives d'un savoir préalable qui a été construit dans l'ordre exclusif du discours. Elles créent de la pensée et notamment de la pensée anthropologique¹⁵¹.

Cette proposition de Laplantine amène à considérer l'anthropologie et les œuvres d'art qui la mettent en forme de manière indivisible. Le fait que le discours ne soit pas dissociable de sa mise en forme rend les deux interdépendants : la pensée crée des formes et les formes créent de la pensée. De la même manière, les films de notre corpus ne se limitent pas à illustrer une problématique sociale préexistante, mais ils créent une forme sensible pour montrer la manière d'être au monde des sujets, ce qui génère une pensée anthropologique qui leur est propre.

Moi, un noir ne cherche pas à offrir une description précise de la vie quotidienne des Nigériens à l'époque coloniale, mais vise à saisir leur manière d'être au monde. Jean Rouch ne génère donc pas une connaissance à partir de l'étude d'une communauté

¹⁵⁰ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 43.

¹⁵¹ François LAPLANTINE, *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 36.

depuis son extérieur, mais il laisse les sujets construire leur propre pensée anthropologique, il leur offre la possibilité de matérialiser leur manière singulière de voir le monde à travers des formes sensibles. Leur représentation ne se limite pas à une description de leurs coutumes culturelles, mais explore la dimension subjective de leurs rêves, leurs frustrations et leurs désirs.

Si l'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages ou à offrir des modèles de comportement, mais elle consiste d'abord « en dispositions des corps, en découpage d'espace et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants¹⁵² », l'efficacité de l'anthropologie comme mise en forme suit le même principe. Ainsi, l'efficacité tant cinématographique qu'anthropologique de *Moi, un noir* réside dans la disposition des corps des sujets dans l'espace, de leurs voix dans la bande-son et de leurs fictions dans le récit, qui définissent leurs manières d'être ensemble ou séparés, proches ou distants, d'habiter l'espace urbain de Treichville. Ces dispositions donnent une forme sensible à leur manière singulière d'être au monde, sans chercher à créer un modèle qui essentialise leurs expériences.

De la même manière, *Not a Pretty Picture* propose une pensée anthropologique propre sur la violence sexuelle aux États-Unis dans les années 1970. Son efficacité ne repose pas sur sa capacité à offrir un modèle exemplaire concernant le consentement, les relations hétérosexuelles ou le désir féminin, mais sur son exploration à travers la forme. Par ailleurs, le film non seulement montre les rapports de pouvoir du viol, mais il n'opère aussi une subversion, car il parvient à délégitimer le discours patriarcal. C'est pour cela que le film est non seulement anthropologique, mais aussi politique :

La politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre « naturel » qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, est ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles¹⁵³.

¹⁵² Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 61.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 66.

Sous cet angle, *Not a Pretty Picture* est politique par le dérèglement des normes de genre qu'il met en place à travers la reconfiguration des positions des corps dans l'espace. Si la norme patriarcale destine le discours masculin sur la sexualité à la sphère publique et le discours féminin à la sphère privée, si, comme le montrent les interventions de Jim, l'agressivité masculine et la soumission féminine sont considérées comme un ordre naturel, si la construction sociale du genre détermine la manière d'être, de voir et de dire, alors *Not a Pretty Picture* est avant tout politique par la reconfiguration qu'il opère quant à ces attitudes et à cette répartition de l'espace, par la rupture de la distribution du visible et de l'invisible, du public et du privé.

D'une part, les reconstitutions fictives rendent visibles les conversations entre amies au sujet de leur éveil sexuel dans la chambre de l'internat ou le désespoir de Michelle attendant ses règles dans les toilettes, des actions très rarement visibles dans le cinéma de l'époque. D'autre part, les conversations entre la réalisatrice et les acteurs au cours de la répétition du viol brisent l'ordre de la police qui anticipe les rapports de pouvoir entre Jim et Michelle. Alors que le rapport de domination qui règne habituellement lors d'un viol fait que le corps et la parole masculins s'imposent au corps et à la parole féminins, Coolidge parvient à subvertir cet ordre par la mise en scène des corps dans l'espace. Elle parvient, comme l'analyse l'a démontré, à faire de Michelle et d'elle-même les seuls facteurs essentiels pour l'action, en déplaçant le centre d'attention de Jim vers elles. Si « la politique commence quand des êtres destinés à être invisibles s'affirment copartageants d'un monde commun¹⁵⁴ », *Not a Pretty Picture* est politique en ce qu'il offre à Martha et à Michelle la possibilité de s'affirmer comme copartageantes d'un droit commun à la sexualité et au consentement.

Ainsi, ces films créent une pensée anthropologique propre parce qu'ils donnent une forme sensible aux mécanismes de domination et ils sont politiques parce qu'ils offrent aux sujets la possibilité de reconfigurer ces mécanismes par le sensible. Comme l'affirme Rancière,

la question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination. Il ne s'agit pas

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

[...] d'acquérir une connaissance de la situation mais des « passions » qui soient inappropriées à cette situation¹⁵⁵.

La subversion ne passe donc pas tant par la connaissance que par la passion, elle ne repose pas tant sur le discours que sur le corps. Bien que les cinéastes des films de notre corpus abordent les sujets poussés en premier lieu par une pulsion du réel et un besoin de connaître, le résultat n'est pas tant la compréhension (celle du cinéaste à l'égard du sujet ou celle du sujet à l'égard des mécanismes de sa propre domination). Ce que ces films permettent, c'est le déploiement des passions des sujets, l'exploration de leur désir, la réalisation de leur imagination. Sabzian était déjà conscient des mécanismes d'exclusion sociale qui l'empêchent d'être cinéaste avant que Kiarostami ne réalise le film. Ce que *Close-Up* lui permet, c'est d'explorer sa passion pour le cinéma, qui s'avère inappropriée pour la société dans laquelle il vit compte tenu de sa classe sociale, et de donner à cette passion une forme sensible à partir, précisément, des moyens expressifs du cinéma.

De même, ce que Trueba permet aux adolescents qu'il filme, ce n'est pas de prendre conscience des préjugés de la société à leur égard, dont ils sont déjà conscients, mais de renverser cette situation par le biais de la mise en scène. Devant leurs passions amoureuses, leurs dérives existentielles ou l'impuissance qu'ils ressentent face au monde des adultes, Trueba ne propose pas un modèle de comportement dictant comment être adolescent ou comment devenir adulte, mais il offre des moyens sensibles leur permettant d'échapper à la banalisation habituelle et d'explorer l'intensité de leurs expériences dans toute leur singularité.

Si, comme nous avons évoqué plus haut, Foucault met en évidence dans *L'Ordre du discours* les mécanismes de délégitimation discursive qui conduisent à la marginalisation de certains individus au sein de leur communauté, les films de notre corpus ne se contentent pas de rendre ces mécanismes visibles, mais les subvertissent. Cette transgression ne passe pas uniquement par le discours verbal, mais repose avant tout sur les formes sensibles, en proposant un regard anthropologique situé qui place le corps des sujets et leur vision subjective du monde au centre du film. L'ordre de la

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

police est ainsi subverti tant à l'intérieur du film (par la fiction que les sujets inventent) que dans le processus de fabrication de celui-ci (par le bouleversement des positions que les sujets et le cinéaste sont censés occuper).

3.2 La mémoire imaginaire

Mais la dimension politique de ces films ne se confine pas aux frontières de l'écran. Elle déborde aussi dans le réel, où elle rencontre l'expérience du spectateur. Selon Comolli, la politique au cinéma est une qualité avant tout relationnelle qui opère à trois niveaux : dans les relations entre les personnages dans le film, entre les personnages et le spectateur et dans la relation du spectateur individuel avec la communauté sociale à laquelle il appartient¹⁵⁶. Il faut alors penser comment la fabulation des sujets dans les films de notre corpus peut contribuer à la construction de l'imaginaire d'une communauté dans le réel, comment elle « donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre¹⁵⁷ », comment, enfin, ces films font du fait divers une fable intemporelle.

À cet égard, Deleuze reprend la philosophie de Péguy pour distinguer deux manières d'aborder les événements. La première est la vision horizontale, qui consiste à « passer le long des événements », à retracer de manière chronologique et minutieuse la succession des faits qui ont donné lieu à l'événement en question, à en observer les causes, les conséquences et l'évolution historique. La seconde manière est une vision verticale, qui consiste à « remonter à l'intérieur de l'événement » pour atteindre ce qui en reste d'éternellement contemporain, c'est-à-dire, à en distiller l'essence, à en saisir la partie qui transcende ses circonstances et les possibilités de transformation qu'il ouvre. Alors que la vision horizontale donne lieu à une logique linéaire du progrès historique,

¹⁵⁶ Jean-Louis COMOLLI, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁷ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 196.

c'est cette seconde approche, la remontée verticale à l'intérieur de l'événement, qui donne lieu à l'acte de fabulation, à l'acte de vraie mémoire, à l'acte qui fait légende¹⁵⁸.

Tous les films de notre corpus renoncent à la chronologie des faits, à une vision historique et objective de ce qui s'est passé, pour chercher plutôt la « vérité verticale » des événements filmés. Alors que *Not a Pretty Picture* pourrait proposer un récit linéaire du viol subi par Coolidge en tant qu'événement, en racontant ce qui s'est passé, qui a fait quoi, comment le fait a été reconstitué et comment le tournage s'est déroulé, le film montre au contraire comment l'événement reste ouvert dans le présent, comment la mémoire de la réalisatrice et de l'actrice est réactivée par la recreation. Le film évite ainsi de procéder à une reconstitution objective de l'événement et propose, en revanche, une exploration intensive centrée sur le corps. Cette exploration traverse différentes époques afin d'aborder ce qui reste éternellement contemporain, les affects que l'événement passé continue de provoquer chez les deux femmes dans le présent du film, interpellant ainsi les spectatrices dans le présent au réel.

De la même manière, l'histoire de *Close-Up* pourrait se résumer très simplement : Sabzian se fait passer pour Makhmalbaf, il est démasqué, il y a un procès et Kiarostami filme l'affaire. Le film, en revanche, s'éloigne de cette vision horizontale propre au journalisme et au système judiciaire pour explorer, à la place, le besoin de reconnaissance de Sabzian, son devenir-autre et son désir de faire du cinéma comme moyen d'exprimer sa subjectivité. Le véritable événement n'est pas la somme des faits qui constituent l'escroquerie, mais la possibilité d'échapper aux limites de sa classe sociale grâce à la puissance du faux et du cinéma.

Qui à part nous pourrait également être décrit comme un documentaire sur des adolescents espagnols qui discutent, tombent amoureux, voyagent et chantent, filmés pendant plusieurs années jusqu'à ce que la pandémie les empêche de mener leur vie quotidienne avec normalité. Loin de cette succession d'événements, ce que le film saisit, c'est l'incertitude de personnes qui ne savent pas encore qui elles deviendront, l'intensité du passage de l'adolescence à l'âge adulte. Même si l'événement est ici moins délimité, plus diffus dans le temps que dans les autres films, ce qui en fait une

¹⁵⁸ Gilles DELEUZE, *Sur le cinéma : l'image-pensée, séance 23, op. cit.*

fable, c'est la vision verticale que Trueba porte sur l'adolescence en tant que telle et qui contribue à la construction d'un imaginaire adolescent intemporel.

Par ailleurs, dans les films de notre corpus, considérés d'abord comme des documentaires, cette vision verticale des événements se combine avec le fait que les sujets soient réels :

Il faut que le personnage soit d'abord réel pour qu'il affirme la fiction comme une puissance et non comme un modèle : il faut qu'il se mette à fabuler pour s'affirmer d'autant plus comme réel, et non comme fictif¹⁵⁹.

La fabulation des sujets crée alors une possibilité identitaire pas seulement pour les sujets, mais aussi pour les personnes de la communauté à laquelle ils appartiennent. Le personnage alors « n'est plus séparable de ce devenir qui se confond avec un peuple¹⁶⁰. »

Si Edward G. Robinson est une puissance et non un modèle, c'est parce qu'Oumarou Ganda est une personne réelle qui appartient à une communauté, celle des Nigériens qui, en pleine modernité, doivent s'installer dans les grandes villes de la Côte d'Ivoire à la recherche d'emplois précaires. Le fait que Michelle et Martha soient des femmes réelles qui ont subi un viol fait que leur recreation participe à la construction de l'imaginaire de toutes les femmes, des années 1970 à aujourd'hui, qui en ont également été victimes.

Ce sont ces fables, ces actes qui font légende, qui constituent une mémoire. Alors que l'on considère souvent la mémoire comme un ensemble de souvenirs d'une conscience, cette définition perd tout son sens lorsqu'il s'agit d'une mémoire collective. Dans ce cas, « une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments¹⁶¹ », ce qui la distingue radicalement de l'information. Tandis que l'information tente de recueillir des données prétendument objectives qui justifient l'imposition de la Vérité unique et incontestable, la mémoire invente des moyens possibles de combler les lacunes qui existent entre ces données afin d'offrir la possibilité d'une vérité, multiple et ouverte, qui constitue un imaginaire :

¹⁵⁹ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 198.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Jacques RANCIÈRE, *La Fable cinématographique*, op. cit., p. 282.

La mémoire [...] elle doit se construire comme liaison entre des données, entre des témoignages de faits et des traces d'actions [...] : non point « mythe », renvoyant à quelque inconscient collectif, mais fable ou fiction. La mémoire est œuvre de fiction¹⁶².

Ainsi, *Qui à part nous* crée un récit de ce que signifie être adolescent aujourd'hui, non pas parce qu'il nous fournit des informations sur la vie des personnes filmées ni des données statistiques sur les effets de la pandémie sur cette génération. Le film crée une fable de l'adolescence grâce aux liens qu'il tisse entre les multiples témoignages, mensonges, confessions et créations que les protagonistes mettent en place.

La fabulation permet donc non seulement au sujet de créer son propre monde sensible, mais elle ouvre également la possibilité de créer un monde sensible propre aux communautés dont font partie les sujets et les spectateurs. C'est alors que la dimension politique de ces films déborde l'écran, qu'elle élabore « des modes du *cela* et du *je*, d'où émergent les mondes propres des *nous* politiques¹⁶³. » Le *nous* qui émerge chez les spectateurs de *Close-Up* est celui des personnes qui ne sont pas écoutées, de celles dont le système présume qu'elles n'ont rien à dire ou qui ont été privées de toute expression artistique. Le devenir Makhmalbaf de Sabzian ouvre la voie à la construction d'un monde sensible pour tous ceux qui, que ce soit en raison de leur classe sociale, de leur genre, de leur âge ou de leur race, sont confrontés à la même difficulté à se faire entendre.

Il s'agit d'une communauté sans aucun code spécifique entre ses membres, sans aucun contrat qui transforme les individus en un corps collectif. Chaque spectateur traduit le film à sa manière et le lie à son aventure intellectuelle singulière¹⁶⁴. Ce qui les relie, c'est la capacité d'imaginer un monde possible que le film laisse entrevoir, d'envisager une alternative à l'ordre de la police dans le réel, de penser une manière de reconfigurer les cadres sensibles pour que toute personne marginalisée puisse s'affirmer comme copartageante du monde. C'est ainsi que s'opère la troisième et dernière étape de la fabulation : l'invention d'un peuple. C'est par cette mise en légende que le faux devient fable et que le documentaire peut enfin déployer toute sa puissance :

¹⁶² *Ibid.*, p. 283.

¹⁶³ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 73.

¹⁶⁴ *Ibid.*

Alors le cinéma peut s'appeler cinéma-vérité, d'autant plus qu'il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité : ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma¹⁶⁵.

Pour que le cinéma documentaire devienne créateur de vérité, il faut donc qu'il se mette à fabuler.

¹⁶⁵ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, op. cit., p. 197.

CONCLUSION

Tout au long de cette recherche, nous avons analysé comment la fabulation est mise en forme à travers l'étude de quatre films représentatifs de différentes époques et qui présentent des thématiques et des techniques variées. Dans un premier temps, nous avons observé les éléments génétiques communs aux quatre films : un fait divers dont les personnes impliquées subissent une marginalisation discursive causée par différents axes d'exclusion (la race dans *Moi, un noir*, le genre dans *Not a Pretty Picture*, la classe dans *Close-Up* et l'âge dans *Qui à part nous*). Dans tous les cas, cet événement réveille une pulsion du réel chez le cinéaste, qui décide de réaliser le film pour se rapprocher de ces personnes et tenter de saisir leur vérité. Les cinéastes rendent cette quête visible dans le film, certains, comme Coolidge et Trueba, d'une manière plus transparente et d'autres, comme Kiarostami, d'une façon plus construite.

Les analyses ont ensuite démontré l'importance dans ces films de la révélation par la parole, qui passe par une mise en situation ouverte à l'improvisation et au hasard, un tournage où la caméra s'adapte aux corps et à la prise de parole et un montage patient qui laisse le temps nécessaire pour que cette révélation ait lieu. Tandis que la pellicule oblige dans une certaine mesure à planifier auparavant les actions et les dialogues qui auront lieu devant la caméra, le passage au numérique permet un tournage par accumulation où l'inattendu peut se révéler avec une plus grande liberté.

Mais si certaines séquences de ces films présentent cette ouverture à l'aléatoire, d'autres relèvent d'un scénario prédécoupé qui les rapproche d'un dispositif de fiction. Cette hétérogénéité des consignes de tournage dans un même film est ce qui permet que le passage entre le sujet et le personnage soit constant. Si on peut parfois observer le

sujet devenir personnage à l'intérieur même d'une séquence, cette transformation a lieu aussi tout au long des films. Le faux s'affirme donc comme une puissance dans ces films et permet aux sujets d'échapper au modèle dominant du Vrai qui les enferme pour exprimer leur propre vérité à travers les personnages qu'ils inventent.

Dans un deuxième temps, on a étudié la transformation que la rencontre avec le sujet provoque chez le cinéaste. Les analyses ont démontré que les films du corpus s'écartent du monologue que Rouch avait déjà critiqué et s'articulent autour du dialogue. Sauf Rouch, tous les cinéastes apparaissent dans le cadre, parfois de manière discrète comme Kiarostami et Trueba et parfois de façon frontale comme Coolidge. Dans tous les cas, la mise en scène souligne que tant le sujet que le cinéaste sont des facteurs essentiels pour l'action. Par ailleurs, le dialogue a lieu parfois aussi au-delà du tournage, mobilisant la réciprocité audiovisuelle que Rouch introduit dans le documentaire ethnographique. C'est Trueba qui explore plus radicalement les possibilités que les nouvelles technologies lui offrent et met en place un dispositif de participation des sujets à divers moments du processus de montage.

Les différentes manières dont ces films bouleversent le rapport de pouvoir entre filmeur et filmé transforment la position du cinéaste, qui résiste à la tentation de réduire la différence du sujet pour s'abandonner à l'absolument autre. Ce déplacement par l'altérité permet au cinéaste de devenir voyant, de saisir l'expérience du sujet dans toute sa brutalité visuelle et sonore. C'est ainsi que les cinéastes du corpus franchissent la frontière qui les séparait des sujets et deviennent eux aussi un autre.

Dans un troisième temps, nous nous sommes demandé quelle est la place du spectateur face à l'instabilité que ces films produisent. Nous avons alors dégagé des analyses que l'éthique du faux dépend de la position où l'artifice place le spectateur. Dans le cas de notre corpus, l'artifice ne vient jamais offrir une vérité unique et conclusive que le spectateur doit accepter, mais il crée, au contraire, des lacunes qu'il doit combler. C'est ainsi que la non-maîtrise absolue que ces films provoquent invite le spectateur à s'émanciper, à adopter une position active et à créer lui-même le sens du film par le biais de sa propre imagination.

La dimension poétique de ces films relève de l'incomplétude qu'ils proposent, mais aussi de l'évidence du regard qu'ils mobilisent. La mise en scène s'articule autour du geste infime, de l'apparemment anodin, ce qui génère chez le spectateur une éclosion du regard qui donne lieu à une révélation poétique d'une certaine vérité. L'usage du style indirect libre fait également du récit de ces films un poème, une simulation de récit où le cinéaste s'exprime à travers les sujets en même temps que les sujets s'expriment à travers les personnages qu'ils inventent.

C'est donc par la poésie que ces films créent des mondes sensibles propres aux sujets, qu'ils génèrent une pensée anthropologique propre qui nous permet de voir leur manière d'être au monde. Ces films alors sont avant tout politiques parce qu'ils opèrent une reconfiguration des cadres sensibles, une redistribution de ce qui est visible et invisible, public et privé. À travers une vision verticale qui saisit ce qui reste éternellement contemporain de l'événement, ces films font du fait divers une fable, une légende qui contribue à la mémoire d'une communauté.

Ces trois étapes que les films de notre corpus mettent en œuvre nous permettent donc de penser comment la fabulation peut nous aider à croire encore au cinéma documentaire. Dans un monde où la croyance en la vérité des images s'avère de plus en plus intenable, le faux peut être sa sauvegarde. Ce que le cinéma doit chercher n'est pas « une vérité chimérique des images comme synthèse d'une vérité du monde¹⁶⁶ », mais plutôt une vérité révélée qui nous aide à voir le manque d'évidence du monde. Si le faux agit comme une puissance dans *Not a Pretty Picture*, c'est parce qu'il nous fait voir l'absurdité des codes patriarcaux qui normalisent la violence masculine et invisibilisent la parole des femmes. Si l'artifice se révèle comme une vérité dans *Close-Up*, c'est parce qu'il permet à un employé d'imprimerie au chômage de matérialiser sa passion pour le cinéma que la société a jugé inconvenante. Si la fiction s'installe dans *Qui à part nous* comme un outil de connaissance, c'est parce qu'elle offre aux adolescents une possibilité de s'exprimer là où les adultes les en empêchent.

Ces films, à petit budget et aux ambitions apparemment modestes, parviennent à déstabiliser le pouvoir généré par les excès technologiques et les grands récits du Vrai.

¹⁶⁶ Ángel QUINTANA, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, op. cit., p. 137.

À travers une mise en scène plutôt minimaliste, ils privilégient l'intime au spectaculaire et recentrent ainsi l'attention du spectateur vers l'acte même de regarder. Si la politique est aujourd'hui omniprésente dans le débat autour de l'éthique de la représentation et des conditions de production du cinéma, ces films parviennent à mettre en place un cinéma documentaire d'ordre politique sans besoin d'être didactiques ni moralisants. Ils ne cherchent pas à exposer les causes de la marginalisation ni à représenter les agents sociaux qui reproduisent ces règles. Les sujets de ces films font preuve d'insoumission, mais ils ne le font pas à travers la manifestation ou la lutte. Leur révolution passe plutôt par le geste quotidien et apparemment innocent du déploiement de leurs passions. C'est ainsi que le mascara coulant dans le visage de Michelle prend la dimension d'un manifeste féministe, que les cris de Candela au concert atteignent toute une génération ou que le bouquet de fleurs de Sabzian acquiert la dignité d'un drapeau.

Si « le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable¹⁶⁷ », le faux s'affirme comme une puissance dans ces films documentaires parce qu'il met en évidence le caractère arbitraire de cette construction. C'est ainsi que ces films ouvrent la voie à imaginer un autre monde possible, dans lequel les personnes aujourd'hui marginalisées pourraient elles aussi voir, dire et faire.

Loin de clore la réflexion, ce parcours à travers quatre films ouvre sur un champ d'interrogation qui dépasse les limites de cette recherche. Dans le cadre d'une étude plus élargie, il conviendrait d'abord de limiter le corpus temporellement et de l'étendre géographiquement. D'une part, la limitation temporelle au cinéma contemporain, où l'hybridation entre documentaire et fiction est devenue une tendance, nous permettrait d'analyser les caractéristiques propres à cette époque qui peuvent favoriser la fabulation et de penser le statut actuel du cinéma documentaire face à une crise de croyance généralisée. D'autre part, l'extension géographique de la recherche vers d'autres cinématographies périphériques nous amènerait à examiner les formes diverses de subversion des mécanismes de marginalisation à travers le cinéma dans des pays où l'hybridation répond au besoin de construire une mémoire en marge du récit officiel.

¹⁶⁷ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 84.

Alors que notre recherche actuelle a suivi une logique exploratoire, prenant quatre films comme exemples pour tenter de comprendre comment la fabulation peut être mise en forme, un corpus élargi nous permettrait d'élaborer, éventuellement, un cadre théorique de la fabulation dans ses différents régimes. Plus largement, cette étude pourrait contribuer à penser les formes contemporaines de représentation de l'autre et les enjeux tant esthétiques qu'éthiques autour de la relation entre filmeur et filmé, dans la continuité des débats en anthropologie visuelle. En définitive, une recherche approfondie et étendue sur ce sujet pourrait contribuer à penser la puissance du faux dans le cinéma documentaire comme un élément fondamental pour tisser de nouveaux liens avec le réel.

FILMOGRAPHIE

Moi, un noir

Générique

Réalisateur : Jean Rouch

Scénario : Jean Rouch

Photographie : Jean Rouch, Roger Fleytoux

Son : André Lubin, Radio Abidjan

Montage : Marie-Josèphe Yoyotte, Catherine Dourgnon

Musique originale : Yapi Joseph Degré

Production : Pierre Braunberger

Interprètes principaux : Oumarou Ganda, Gambi, Petit Touré, Alassane Maïga

Informations techniques

Année de production : 1958

Pays : France / Côte d'Ivoire

Durée : 73 min

Couleurs : couleur

Support de tournage : 35 mm

Not a Pretty Picture

Générique

Réalisatrice : Martha Coolidge

Scénario : Martha Coolidge

Photographie : Don Lenzer, Fred Murphy

Son : Marytè Kavaliauskas

Montage : Suzanne Pettit, Martha Coolidge

Musique originale : Tom Griffith

Production : Martha Coolidge, Jan Saunders

Interprètes principaux : Michelle Manenti, Jim Carrington, Martha Coolidge

Informations techniques

Année de production : 1976
Pays : États-Unis
Durée : 83 min
Couleurs : couleur
Support de tournage : 16 mm

Close-Up

Générique

Réalisateur : Abbas Kiarostami
Scénario : Abbas Kiarostami
Photographie : Ali Reza Zarrindast
Son : Ahmad Asgari, Mahammad Haghighi
Montage : Abbas Kiarostami
Production : Kanoon, Institut pour le développement intellectuel des enfants et adolescents
Interprètes principaux : Hossain Sabzian, Mohsen Makhmalbaf

Informations techniques

Titre original : *Nema-ye Nazdik*
Année de production : 1990
Pays : Iran
Durée : 98 min
Couleurs : couleur
Support de tournage : 35 mm

Qui à part nous

Générique

Réalisateur : Jonás Trueba
Scénario : Jonás Trueba
Photographie : Jonás Trueba
Son : Álvaro Tortajada, Álex Marais
Montage : Marta Velasco
Production : Los ilusos films
Interprètes principaux : Candela Recio, Pablo Hoyos, Silvio Aguilar

Informations techniques

Titre original : *Quién lo impide*

Année de production : 2021

Pays : Espagne

Durée : 220 min

Couleurs : couleur

Support de tournage : numérique HD

BIBLIOGRAPHIE

Fabulation

- BAUDRY Marie, « D'un droit imprescriptible à la fabulation? », *Acta fabula: Revue des parutions pour les études littéraires*, vol. 24, n° 1, 2023.
- BRITO Vanessa, « Cinéma et fabulation : *Les Mille et une nuits* de Miguel Gomes », *Chimères*, vol. 89, n° 2, 2016, p. 169-181.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.
- DELEUZE Gilles, *Sur le cinéma : l'image-pensée, séance 23* [cours du 21 mai 1985 à Vincennes-Saint Denis, consulté le 10 mai], disponible sur : <https://youtube.com/watch?v=LE2-x9FbzB4>
- QUINTANA Àngel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- ZABUNYAN Dork (sous la dir.), *Gilles Deleuze : usage contemporains d'une pensée du cinéma* [colloque du 4 au 7 novembre 2025 à Paris].

Cinéma documentaire et hybridation

- BARNOUW Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford, Oxford University Press, 1974.
- BIHN Nguyen Trong et MOURE José (dir.), *Documentaire et fiction, allers-retours*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2015.
- BRUZZI Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2000.
- CAILLET Aline, *Dispositifs critiques. Le Documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- CAILLET Aline et POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- CATALÀ Josep Maria, « La crisis de la realitat en el documental espanyol contemporani », dans CATALÀ Josep Maria, CERDÀN Josetxo et TORREIRO Casimiro (dir.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, 2001, p. 27-44.

- CATALÀ Josep Maria, « El horizonte interior. Realidad y ficción en el documental. Los casos de José Luis Guerin y Basilio Martín Patino », en MÍNGUEZ Norberto (dir.), *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*, Madrid, Iberoamericana, 2013, p. 93-114.
- CATALÀ Josep Maria, « Formas del documental contemporáneo », *Telos*, n° 96, octobre 2013 - janvier 2014.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004.
- DELGADO Manuel, *El arte de danzar sobre el abismo*, dans CATALÀ Josep Maria (dir.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Málaga, Junta de Andalucía, 2001, p. 221-230.
- FIANT Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création*, Paris, Armand Colin, 2015.
- GRIERSON John, «The Documentary Producer», *Cinema Quarterly*, n° 2, vol. 1, automne 1933, p. 7-9.
- KAHANA Jonathan, « What Now? Reenactment in Contemporary Documentary Film, Video, and Performance », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 50 n° 1/2, 2009.
- LANDESMAN Ohad, « Lying to Be Real: The Aesthetics of Ambiguity in Docufictions », dans MARCUS Daniel et KARA Selmin (dir.), *Contemporary Documentary*, New York, Routledge, 2015, p. 9-26.
- MONTEERRUBIO Lourdes, « Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida », *Revista Comunicación*, n° 15, 2017.
- NICHOLS Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- NICHOLS Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- NICHOLS Bill, « Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject », *Critical Inquiry*, vol. 35 n° 1, 2008, p. 72-89.
- NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002.
- NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- PLANTINGA Carl, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- RHODES Gary D. et SPRINGER John Parris (dir.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fiction Filmmaking*, Jefferson, McFarland & Company, 2005.
- ROTHA Paul, *Documentary Film*, London, Faber and Faber, 1939.

SOBCHACK Vivian, « Toward a Phenomenology of Non-fictional Film Experience », dans Jane GAINES et Michael RENOV (dir.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

Altérité et relation filmeur-filmé

- ADDOC (Association des cinéastes documentaristes), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, Paris, Addoc et Yellow Now, 2022.
- CLIFFORD James et MARCUS George E. (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, London, University of California Press, 1986.
- CHANAN Michael, *The Politics of Documentary*, Londres, British Film Institute, 2008.
- LAPLANTINE François, *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, 2009.
- LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- MACDOUGALL David, « Beyond Observational Cinema », dans HOCKINGS Paul (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter, 1975.
- MINH-HA Trinh T., *When the Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics*, New York & Londres, Routledge, 1991.
- MONTEERRUBIO Lourdes, *The filmmaker's presence in French contemporary autofiction: from filmeur/filmeuse to acteur/actrice*, New Review of Film and Television Studies, vol. 19, n° 4, 2021.
- RENOV Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- RIMBAUD Arthur, « Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871 », dans GILBERT-LECOMTE Roger (dir.), *Correspondance inédite (1870-1875) d'Arthur Rimbaud*, Paris, Éditions des Cahiers Libres, 1929.
- ROUCH Jean, « La caméra et les hommes », dans Claudine DE FRANCE, *Pour une anthropologie visuelle: Recueil d'articles*, Paris, Mouton Éditions, 1979.

Cinéma et crise de croyance

- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté, suivi de Le Conteur et La Tâche du traducteur*, Paris, Payot, 2011.
- BERTETTO Paolo, *Le miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- FISHER Mark, *Capitalist Realism : Is There No Alternative?*, New York, Zero Books, 2009.
- JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007.

LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jérôme, *L'Écran global. Cinéma et culture-médias à l'âge hypermoderne*, Paris, Le Seuil, 2017.
QUINTANA Àngel, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Madrid, Acantilado, 2011.

Autour du corpus

I. *Moi, un noir*

FIESCHI Jean-André, « Dérives de la fiction : notes sur le cinéma de Jean Rouch », dans NOGUEZ Dominique, *Cinéma : Théorie, Lectures*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 255-264.
GODARD Jean-Luc, « Étonnant (*Moi, un noir*, Jean Rouch) », dans BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma, 1985, p. 177-178.
HENLEY Paul, *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2009.
IZZO Justin, « Narrative, contingency, modernity: Jean Rouch's *Moi, un noir* (1958) », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 14, n° 1/2, Duke University, 2011.
SCHEINFEIGEL Maxime, *Jean Rouch*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

II. *Not a Pretty Picture*

« Interview: Martha Coolidge on 'Not a Pretty Picture' », *Nonfics* [consulté le 6 décembre], disponible sur : <https://www.nonfics.com/p/interview-martha-coolidge-on-not>
« 'Not a Pretty Picture': A Director's Unflinching Response to Trauma », *New York Times* [consulté le 6 décembre], disponible sur : <https://www.nytimes.com/2024/02/01/movies/not-a-pretty-picture-anthology-film-archives.html>
« Not a pretty picture », *IndieWire's Filmmaker Toolkit* [podcast, consulté le 6 décembre], disponible sur : <https://www.indiewire.com/features/podcast/martha-coolidge-not-a-pretty-picture-criterion-release-1235036413/>
« In "Not a Pretty Picture," Two Rape Victims Collaborate to Restage an Assault », *The New Yorker* [consulté le 6 décembre], disponible sur : <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/in-not-a-pretty-picture-two-rape-victims-collaborate-to-restage-an-assault>
« "I'm Part of This": Martha Coolidge Discusses Her Early Metacinema 'Not a Pretty Picture' », *International documentary association* [consulté le 6 décembre], disponible sur : <https://www.documentary.org/online-feature/im-part-martha-coolidge-discusses-her-early-metacinema-not-pretty-picture>

III. *Close-Up*

- BASSAN Raphaël, « Close-up. Jeux de miroirs et quête d'identité », *La Revue du cinéma*, n° 476, novembre 1991.
- BERGALA Alain, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, 2004.
- CIMENT Michel, « Les Possibilités du dialogue », *Positif*, n° 368, Dossier cinéma iranien, octobre 1991.
- COMOLLI Jean-Louis, « Hommage à Abbas Kiarostami. Que peut le cinéma aujourd'hui ? Changer le monde ! », *Atala*, n° 19, 2016, p. 308-314.
- DE VICTOR Agnès et BOTIVEAU Roland, « *Close-Up* d'Abbas Kiarostami : de l'imaginaire cinématographique à la réalité du droit et de la justice », *Droit et Cultures*, n° 36, *L'Harmattan*, 2e semestre 1998.
- DUBROUX Danièle, « De la vie à l'intérieur d'acteurs occasionnels. Ou comment jouer et déjouer le rôle de sa vie », *Cahiers du cinéma*, Hors-Série 1992, janvier 1993.
- ERICE Victor, « Cine y poesía », *Banda aparte*, n° 9-10, 1998.
- GOUDET Stéphane, *L'intervention (du cinéma) chez Abbas Kiarostami, le cinéaste et l'autre dans Close-Up, Et la vie continue... et Au travers des oliviers*, [mémoire de DEA], Paris 3 Sorbonne nouvelle, UFR Cinéma et audiovisuel, sous la direction de Jean-Louis Leutrat, Paris, juin 1995.
- GOUDET Stéphane, « Manipulations », *Positif*, n° 442, décembre 1997.
- KEY Hormuz, « Entretien avec Abbas Kiarostami au sujet de *Close up* », *Le cinéma iranien*, Paris, Karthala, 1999.
- LIMOSIN Jean-Pierre (réal.), *Abbas Kiarostami, vérités et songes* [DVD], CNC, 1994.
- LOIRET Maureen, « Kiarostami, cinéaste de la révélation », *La Croix*, 31 octobre 1991.
- MONTERRUBIO Lourdes, « Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica », *L'Atalante*, n° 25, janvier-juin 2018, p. 165-180.
- NANCY Jean-Luc, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001.
- RAGEL Philippe (dir.), *Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel*, Crisnée, Yellow Now et Université Toulouse II - Le Mirail, 2008.
- RENARD Caroline, *Abbas Kiarostami, à rebours*, Grenoble, UGA Éditions, 2025.
- RICHARD Frédéric, « Le Réel en question », *Positif*, n° 370, décembre 1991.
- SABOURAUD Frédéric, *Abbas Kiarostami. Le Cinéma revisité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

IV. *Qui à part nous*

- GUITIÉRREZ BERMEJO Andrea, « Tú también lo has vivido. "Quién lo impide" », *Cinemanía*, n° 313, octobre 2021.
- HEREDERO Carlos F., « La vida, la ficción... Quién lo impide, de Jonás Trueba », *Caiman cuadernos de cine*, n° 108, octobre 2021.

- MARKOVITS Eva et REVAULT D'ALLONNES Judith (dir.), *Jonás Trueba. Le cinéma, c'est vivre trois fois plus*, Paris, Les Éditions de l'oeil, 2026.
- ORTIZ GASCÓN Iñaki, « Entrevista a Jonás Trueba: qué es 'Quién lo impide', *El contraplano* [consulté le 6 décembre], disponible sur : <https://elcontraplano.com/2018/10/03/entrevista-a-jonas-trueba-que-es-quien-lo-impide/>
- VILLARMEA ÁLVAREZ Iván, « Autorrepresentações colaborativas nas ficções documentais ibéricas », *Revista Esferas*, vol. 1, n° 26, janvier-avril 2023.

Autres ouvrages cités

- AUMONT Jacques, *L'Oeil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du cerf, 1985.
- FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Galimard, 1971.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck, 1973.
- NIETZSCHE Friedrich, « Le crépuscule des idoles », dans *Oeuvres complètes de Nietzsche*, tome VIII/1, Paris, Gallimard, 1974.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- SONTAG Susan, *Against Interpretation*, New York, Picador, 1966.

Encyclopédies et dictionnaires

- Dictionnaire numérique Larousse [consulté le 10 mai 2026]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- GARDIES André et BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.
- REY Alain (dir.), *Le Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.
- REY Alain (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.