RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

Université de Toulouse

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Realisme, realité et hybridation dans le documentaire contemporain, entre postmodernité et hypermodernité

Thèse présentée et soutenue, le 9 février 2024 par

Luigi STORTO

École doctorale
ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité
Cinéma

Unité de recherche
LARA-SEPPIA-Laboratoire de Recherche en Audiovisuel-Savoirs, Praxis, et Poïétiques en Art

Thèse dirigée par
Pierre ARBUS

Composition du jury
M. Thierry ROCHE, Président, Aix Marseille Université
Mme Erika THOMAS, Rapporteure, Université Catholique de Lille
Mme Aline CAILLET, Rapporteure, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
M. Pietro MONTANI, Examinateur, Università La Sapienza
M. Roberto VERALDI, Examinateur, Université Gabriele D'Annunzio
M. Pierre ARBUS, Directeur de thèse, Université Toulouse II Jean Jaurès

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Laboratoire Allph@

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité en cinéma

Réalisme, réalité et hybridation dans le documentaire contemporain. Entre postmodernité et hypermodernité

Storto Luigi

Présentée et soutenue publiquement
Le 09 février 2024

Directeur de Recherche
Pierre Arbus, MCF HDR
École Nationale Supérieure d'Audiovisuel (ENSAV)
Laboratoire LLA-CREATIS, Université de Toulouse-Jean Jaurès

JURY
CAILLET Aline – Professeure en esthétique, Université Paris I
MONTANI Pietro – Professeur honoraire, Université la Sapienza, Rome
ROCHE Thierry – Professeur en Études Cinématographiques, Université Aix-Marseille
THOMAS Erika – Professeure en Cinéma et Anthropologie Audiovisuelle, Université Catholique de Lille
VERALDI Roberto – Professeur associé en sociologie, Université D'Annunzio, Chieti

À mes parents

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Pierre Arbus pour le temps, la patience et les conseils qu'il ma consacré.
Pareillement, ce travail de recherche n'aurait jamais abouti sans le soutien de ma famille, à laquelle va toute ma gratitude.
Enfin, *last but not least*, merci à Solenn Lemonnier pour les relectures, les corrections et en général pour le temps consacré à ce projet

Luigi Storto

Réalisme, réalité et hybridation dans le documentaire contemporain. Entre postmodernité et hypermodernité

Sommaire

Liste des tableaux……..11
Table des illustrations……...…11

INTRODUCTION……...15

PREMIÈRE PARTIE
La Crise du concept de réalisme dans le contexte culturel contemporain……..35
1. Le langage et l'altérité irréductible du réel……...37
2. Résurgences de l'Imaginaire……...53
3. L'héritage postmoderne du cinéma documentaire……84
4. En quête du réel : l'« hyper » entre débordements et régressions……116
5. La terminologie à l'épreuve de l'hybridation……...146

DEUXIÈME PARTIE
LE TRAVAIL DES FILMS SUR LE MATÉRIAUX……..179
1. Les « écarts de réalité » en tant que ligne méthodologique……181
2. Mimer la fiction : une question de méthode ?.....196
3. L'Histoire (im)possible : l'invention narrative à l'appui de l'esprit documentaire…….....227
4. Réalité référentielle, réalité de l'invention……...270

TROISIÈME PARTIE
LA CONFRONTATION AUTEUR-SPECTATEUR…….....382
1. La dialectique de transparence et opacité……...385
2. La remédiation des images et des « conceptions du monde »……409
3. La forme documentaire et l'hypothèse d'un discours social……...439

CONCLUSION……...459
BIBLIOGRAPHIE……471
WEBOGRAPHIE……...496
FILMOGRAPHIE……..503
TABLE DES MATIÈRES……..509

Liste des tableaux

1 : tableau illustratif utilisé par Nichols (fiction, non-fiction et formes hybrides)……..p. 158

Table des illustrations

1-2 : Guerre du Golfe, bombardements aériens à travers des viseurs électroniques……..p. 61
3-4 : bande-annonce de *Flames of War*, diffusé en ligne par Daech……..……p. 68
5-8 : photogrammes comparatifs de *Seven* (David Fincher, 1995) et de l'exécution filmée du pilote jordanien Muad Kasasbeah……..p. 77
9-12 : *Indignados*……p. 186
13-18: *Indignados*……p. 187
19-20 : *Indignados*……p. 187
21 : *La Gueule du loup*……...…..p. 191
22 : *Valse avec Bachir*……..p. 192
23-24 : *Valse avec Bachir*……p. 193
25-26 : *Another day of life*……p. 195
27-28 : *Le Cœur battant*……p. 205
29-30 : *Le Cœur battant*……p. 206
31-32 : *Le Cœur battant*……p. 208
33-38 : *Le Cœur battant*……p. 209
39-48 : *Le Cœur battant*……p. 210
49-54 : *Le Cœur battant*……p. 210
55-58 : *Le Cœur battant*……p. 212
59 : *All These Sleepless Nights*……p. 219
60-65 : *All These Sleepless Nights*……p. 220
66-75: *All These Sleepless Nights*……p. 220
76-77 : *Latcho Drom*…….....p. 235
78-79 : *Latcho Drom*…….....p. 235
80-81 : *Latcho Drom*…….....p. 236
82 : *The Act of Killing*…….....p. 246
83 : *The Act of Killing*…….....p. 250
84 : *The Act of Killing*…….....p. 253
85 : *The Act of Killing*…….....p. 253
86-91 : *Valse avec Bachir*…….....p. 260
92-93 : *Valse avec Bachir*…….....p. 262
94-95 : *Valse avec Bachir*…….....p. 263
96-97 : photographie provenant du Rapport Stroop et *Valse avec Bachir*……p. 263
98 : *Valse avec Bachir*……..p. 265

99-104 : *Valse avec Bachir*……..p. 265
105-110 : *Valse avec Bachir*……p. 266
111 : *La route des Samouni*……..p. 272
112-119 : *La route des Samouni*……..p. 272
120-123 : le style graphique de *Another Day of Life* dans ses deux versions……..p. 275
124-125 : illustration de Moebius et affiche de *Another Day of Life*…….p.276
126-129 : *What You Gonna Do When The World's On Fire ?*……p. 282
130-133 : *What You Gonna Do When The World's On Fire ?*……p. 284
134 : *What You Gonna Do When The World's On Fire ?*…….....p. 285
135-138 : *What You Gonna Do When The World's On Fire ?*……p. 285
139-144 : *La Gueule du loup*…….....p. 286
145-148 : *The Act of Killing*…….....p. 289
149-152 : *The Act of Killing*…….....p. 290
153-158 : *The Act of Killing*…….....p. 290
159-162 : *The Act of Killing*…….....p. 290
163-166 : *I cormorani*…….....p. 293
167-168 : *La Gueule du loup*…….....p. 306
169-174 : *La Gueule du loup*…….....p. 310
175-182 : *La Gueule du loup*…….....p. 315
183 : générique de *La Gueule du loup*…….....p. 319
184-185 : *La Gueule du loup*…….....p. 320
186-187 : *La Gueule du loup*…….....p. 321
188-191 : *Bella e perduta*…….....p. 331
192 : *Bella e perduta*…….....p. 331
193-196 : *Bella e perduta*…….....p. 332
197-199 : *Bella e perduta*…….....p. 333
200-207 : *Le quattro volte*…….....p. 346
208-209 : *storyboard* de *Le quattro volte*……...…….....p. 347
210-211 : animation préalable et résultat final dans *Le quattro volte*……...…p. 348
212-213 : sketches préalables pour *Alberi*……..…….p. 354
214 : *Il dono*……..……p. 357
215-220 : la fête de la *Pita* dans *I dimenticati* et *Le quattro volte*……..…….p. 360
221 : *Le quattro volte*……p. 361
222-225 : *Alberi*……..….p. 362
226-227 : *Alberi*……..…….p. 364
228-229 : La famille Samouni dans le film de Savona et la famille Ghaben photographiée par Pellegrin……p. 403
230-231 : *Latcho Drom* et *Gitans* de Koudelka……p. 404
232-233 : *Le quattro volte* et *La Chute d'Icare* de Brueghel……p. 405
234-237 : *La Gueule du loup*……p. 406
238-239 : *Another Day of Life* et Moebius……p. 406

240-243 : bombardements aériens pendant le conflit du Golfe et *La route des Samouni*.p. 420
244-247 : le surf dans *Valse avec Bachir* et *Apocalypse Now*.……p. 422
248-249 : *Valse avec Bachir* et *Apocalypse Now*……..p. 423
250-253 : *Valse avec Bachir* et *Full Metal Jacket*……p. 423
254-255 : *The Act of Killing* et *Apocalypse Now*……..p. 428
256-257 : *Bella e perduta* et *La lettera al campo* de Giovanni Fattori (1873-1875)……p. 435
258-259 : *Bella e perduta* et *Buoi al pascolo* de Giovanni Fattori (1895)…. ……..p. 435

INTRODUCTION

Documentaire et fiction. Un binôme qui suffit, à lui seul, à illustrer presque un siècle et demi d'histoire du cinéma et qui, derrière l'antinomie apparente, recèle une relation complexe, articulée et en évolution constante.[1] Une relation devenue centrale au cours des ces dernières années pour la compréhension de formes expressives telles que le *new journalism*, le roman enquête et le *graphic novel* mais qui, notamment dans le domaine audiovisuel, semble avoir retrouvé un nouvel élan à travers les formes définies comme « hybrides », surtout dans le contexte anglo-saxon.[2]

Le concept d'hybridation, bien que devenu très populaire et « à la mode », est toutefois ancien et repérable dans la littérature grecque et latine.[3]

Dans le domaine cinématographique, il nous serait possible d'identifier un « prototype » d'hybridation entre réalité référentielle et mise en scène fictionnelle avec *Nanouk l'Esquimau* (Robert J. Flaherty, 1922), constituant

---

[1] Jean-Louis Comolli le rappelle en affirmant : « L'habitude a été prise de distinguer un

[2] À cet égard nous renvoyons dès maintenant à la webographie, notamment à la section « Aperçu général sur le cinéma hybride dans l'horizon critique anglo-saxon ».

[3] « En analysant l'origine et le développement du concept d'hybride on s'aperçoit que cette dimension, entendue comme métamorphose, est fréquente dans toutes les cultures et à toutes les époques. La transformation est à la base de presque toutes les mythes et les religions et est également un thème récurrent de la littérature classique à partir des *Métamorphoses* d'Ovide à Homère, Virgile, Hérodote et beaucoup d'autres. Le terme hybride (du latin *hybrida*, croisement de races ou conditions différentes) représente l'accouplement entre des éléments différents, animés et/ou inanimés, d'une manière qui permet le passage d'une forme déterminée, déjà existante, à une autre contaminant la première, en partant de l'imaginaire même de l'homme ». MAIO, Barbara ; UVA, Christian. *L'estetica dell'ibrido. Il cinema contemporaneo tra reale e digitale*. Roma : Bulzoni, 2003, p. 74-75 [Analizzando l'origine e lo sviluppo del concetto di ibrido si vede come tale dimensione, intesa nel senso di metamorfosi, sia ricorrente in tutte le culture e in tutti i tempi. La trasformazione è alla base di quasi tutti i miti e le religioni ed è un tema ricorrente nella letteratura classica dalle *Metamorfosi* di Ovidio a Omero, Virgilio, Erodoto e tanti altri. Il termine ibrido (dal latino *hybrida*, incrocio tra razze o condizioni sociali diverse) rappresenta l'innesto tra diversi elementi, animati e/o inanimati, tale da determinare un passaggio da una forma data, esistente in natura, ad un'altra che contamina la prima, partendo dall'immaginario stesso dell'uomo] ; traduction du rédacteur.

jusqu'à présent un exemple magistral de documentaire « raconté » à travers les traits stylistiques de la fiction.[4]

Il faut également préciser que, déjà au cours des années 1980, l'idée de forme hybride avait été détectée par Roger Odin, donc bien en avance sur les tendances contemporaines :

> Il existe également des films **hybrides**, à l'intersection de deux (ou plusieurs) ensembles cinématographiques, des films qui entrelacent deux (ou plusieurs) consignes de lecture […] Enfin, il existe des films **ambigus** qui ne donnent pas des consignes claires à leurs lecteurs (= qui ne permettent pas de déterminer à coup sûr quand, et s'il convient de fonctionner sur le mode documentaire ou sur le mode fictionnel) […].[5]

Cependant, le contexte socio-culturel contemporain constitue un aspect crucial pour comprendre le développement actuel de la non-fiction, notamment par rapport à la *fictionnalisation systématique* indiquée par Marc Augé comme un élément clé pour interpréter la contemporanéité, de plus en plus marquée par des procédés à travers lesquels la réalité semble se tourner vers les territoires de la fiction.[6] Il n'est pas surprenant alors que le

---

[4] « Flaherty a adopté à la fois le style de montage et la structure dramatique du film de fiction, lorsque le récit et les personnages proviennent directement de la vie des Esquimaux Inuits qu'il était en train de filmer. […] Flaherty avait compris qu'en tournant et en montant une séquence comme il l'aurait fait pour un film de fiction, il aurait crée de la tension et des attentes à propos de presque chaque procès, de la construction d'un igloo à òa chasse à la baleine ». COUSINS, Mark ; MACDONALD, Kevin. *Imagining Reality*. London : Faber & Faber, 2006, p. 18-19 [Flaherty adopted both the editing style and dramatic structure of the fiction film, while taking his characters and plot from the life of the Inuit Eskimos he was filming. […] Flaherty realized that if a scene was shot and edited like a fiction film, he could create tension and expectation around almost any process, from building an igloo to harponing a walrus]; traduction du rédacteur.

[5] ODIN, Roger (dir.). *Cinémas et Réalités*. Saint-Etienne : CIEREC, 1984, p. 274.

[6] « […] c'est, bien plus largement, le nouveau régime de fiction qui affecte aujourd'hui la vie sociale, la contamine, la pénètre, au point de nous faire douter d'elle, de sa réalité, de son sens et des catégories (l'identité, l'altérité) qui la constituent et la définissent ». AUGÉ, Marc. *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris : Seuil, 1997, p. 11.

documentaire, traditionnellement assombri par le cinéma dominant, ait déclenché un procès de renouvellement radical en manifestant une vocation narrative probablement inattendue, après une longue période pendant laquelle son rôle est paru essentiellement relégué à une restitution neutre de la réalité.

Cette renaissance s'accompagne d'un intérêt renouvelé de la critique et des principaux festivals internationaux. Ce phénomène dépasse la simple mode passagère et s'explique probablement à travers les transformations économiques, sociales et culturelles qui ont marqué les deux dernières décennies. Un phénomène qui semble inscrit dans des logiques bien plus complexes et stratifiées, comme le suggèrent Gilles Lipovetski et Jean Serroy.[7] Tout en étant les nouvelles directions du documentaire au cœur du débat critique le plus récent, il faut également admettre que, au moins dans le passé, cette forme filmique a été habituellement considérée comme « extérieure », de quelque sorte éloignée du cinéma narratif traditionnel, au nom d'une distinction à notre avis trop nette, qui a régulièrement joué au détriment du cinéma documentaire.

En ce qui concerne la culture audiovisuelle anglo-saxonne, par exemple, le milieu théorique des années 1990 a animé un vif débat qui peut toutefois rappeler, sous certains aspects, l'attitude « *ségrégationniste* » à laquelle Thomas Pavel consacre les toutes premières pages de *Univers de la*

[7] « Tout d'abord, la poussée du documentaire apparaît comme une réponse à la disparition des grandes repères collectifs du bien et du mal, du juste et de l'injuste, de la droite et de la gauche, ainsi qu'à l'effacement des grandes visions de l'avenir historique. Délestées de grilles macro-idéologiques indiquant le sens de l'histoire, ce sont toutes les « petites » histoires, toutes les réalités micro et macro du monde humain-social qui gagnent une nouvelle dignité. Mais, orphelines des idéologies héroïques, nos démocraties sont devenues, en même temps, des démocraties de désorientation, d'insécurité et de déception. Dans ce contexte de déstabilisation des référentiels et de vide idéologique, les faits présentés par le documentaire substituent aux systèmes d'interprétation globale désormais défaillants des « réalités » immédiates mais fortes, ancrées, ayant une certaine dimension d'évidence. Ils apportent des petits îlots de terre ferme et solide qui font cruellement défaut à nos contemporains ». LIPOVETSKI, Gilles ; SERROY, Jean. *L'écran global. Du cinéma au smartphone*. Paris : Seuil, 2007, p. 156.

fiction.[8] Bill Nichols, l'une des voix les plus influentes de la théorie audiovisuelle, a proposé une distinction entre les deux langages au nom d'une *supériorité morale* supposée du documentaire par rapport à la fiction. Le théoricien, tout en admettant la nature sélective du dispositif – et par conséquent une objectivité peut-être impossible à saisir – associe la forme documentaire à des domaines de l'information faisant appel, au moins, à une *prétention* d'objectivité.[9] Au cours des années 1990, du reste, la théorie anglo-saxonne paraissait traversée par une sorte de « dépendance » à l'égard de la donnée référentielle, une attitude qui s'est souvent traduite dans la nécessité de sauvegarder un « lien fort » au réel à travers la vigoureuse défense d'un langage qui, dans le même temps, allait s'épuiser dans des standards de nature télévisuelle.[10] Si d'un côté la nature artificielle du discours documentaire était

[8] Voir, à ce propos, PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988, p. 19-27.

[9] « Cette insistance sur le récit, sur une base fictionnelle du documentaire affaiblit les revendications de sa supériorité par rapport à la fiction. […] Le rationalisme et le logocentrisme qui caractérisent la tradition documentaire et non-fiction appartiennent au domaine du journalisme, des reportages télévisuels d'actualité, des éditoriaux, et le plus large réseau du discours légal-rationnel qui soutient notre système économico-politique peut être considéré comme une modalité spécifique d'enquête et de conduite sociale sans aucun fondement ontologiquement supérieur […]. Le documentaire partage plusieurs aspects avec la fiction, mais il diffère de celle-ci de façon significative ». NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts of Documentary*, Bloomington-Indianapolis : Indiana University Press, 1991, p. 108 [This insistence on a narrative, constructed basis to documentary undercuts claims for the moral superiority of documentary to fiction. [...]The rationalism and logocentrism that caracterize the documentary tradition and its nonfiction kin in the realm of journalism, television news reporting, editorializing, and the yet broader web of legal-rational discourse that supports our political-economic system can be understood as a distinctive mode of social inquiry and conduct without any ontologically superior basis [...]. Documentary shares many characteristics with fiction films but it is still unlike fiction in important ways]; traduction du rédacteur.

[10] À ce sujet nous renvoyons dès maintenant à l'analyse effectuée par Jean-Louis Comolli dans *Voir et pouvoir*, *Cit*., notamment à « Lumière éclatante d'un astre mort », p. 256-262, un texte faisant objet de discussions ultérieures au cours de notre dissertation.

paisiblement reconnue,[11] de l'autre un développement théorique basé sur la relation entre l'élément factuel-référentiel et l'élément fictionnel pouvait paraître au moins problématique. Cela à confirmation de l'attitude « ségrégationniste » évoquée, qui s'est souvent révélée issue d'une vision assez limitative à l'égard de la pensée postmoderne, trop hâtivement congédiée comme discours générique sur la « fin du réel » et sur la négation aprioriste de toute possibilité de discerner le vrai du faux.[12]

Ce projet de recherche naît de la volonté de retracer les spécificités d'une esthétique postmoderne au sein du cinéma documentaire contemporain. Une forme filmique qui, tout en abordant la réalité, essaie de la saisir de façon remarquablement nouvelle par rapport à des choix stylistiques plus canoniques et conventionnels, en entendant avec les termes « canoniques » et « conventionnels » des procédés garantissant le « lien fort » au réel que nous

[11] Ainsi, par exemple, s'exprimait Noël Carroll : « Toutes formes discursives – y compris le documentaire – sont, si non fictionnelles, au moins fictives, en vertu de leur caractère tropique (leur recours à des tropes de figures rhétoriques). Comme Hayden White l'a magistralement décrit, "chaque mimesis peut être montrée pour être déformée et peut servir, par conséquent, à l'occasion encore d'une description du même phénomène". Cela parce que "tous discours constituent l'objet qu'il prétendent seulement de décrire réalistement et d'analyser objectivement" ». CARROLL, Noël. «Nonfiction Film and Postmodern Skepticism». Dans BORDWELL, David ; CARROLL, Noël. *Post Theory: Reconstructing film studies*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1996, p. 285-286 [All discursive forms – documentary included – are, if non fictional, at least fictive, this by virtue of their tropic character (their recourse to tropes of rhetorical figures). As Hayden White has so brilliantly described, 'every mimesis can be shown to be distorted and can serve, therefore, as an occasion for yet another description of the same phenomenon'. This is because 'all discourse constitutes the object which it pretends only to describe realistically and to analyze objectively'] ; traduction du rédacteur.

[12] À ce propos nous renvoyons à l'essai déjà mentionné de Carroll et à PLANTIGA, Carl. « Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches ». Dans BORDWELL, David ; CARROLL, Noël. *Cit*., p. 307-324.

avons mentionné, dans le sens d'un paramètre d'authenticité où l'enregistrement d'une donnée immédiate en établit la valeur de document.[13]

Au sein des pratiques contemporaines, le bagage expressif s'est élargi en entremêlant les procédés langagiers plus facilement reconductibles à la grammaire « documentaire » et des éléments de narration pure, sous le signe d'une contamination continuelle des styles, jusqu'à l'usage assez répandu de l'animation. Dans l'esprit de contextualiser ces formes filmiques sous une optique postmoderne, nous estimons utile nous appuyer préalablement sur une réflexion de Roberto De Gaetano, portant sur la forme documentaire entendue comme une « question de sens », ce qui veut dire « s'interroger sur le moment "fondateur" des pratiques de mise en scène et de faire du cinéma en général ».[14] Il nous paraît assez évident que l'aspect esthétique, en jouant un rôle clé dans le développement linguistique des formes documentaires courantes, devra également revêtir une importance décisive dans le cadre de notre analyse.

Contrairement aux structures plus facilement identifiables comme forme documentaire – qui recourt très souvent à l'entretien filmé pour

---

[13] Nous sommes conscients que définir un langage comme « canonique » pourrait nous exposer à des oublis et au risque de superficialité, compte tenu qu'il n'existe pas de classification pour indiquer une période « classique » du documentaire et par conséquent même pas un langage « canonique ». Il suffirait, à cet égard, consulter les ouvrages de Bill Nichols et de Guy Gauthier pour s'apercevoir de quel point l'idée même de documentaire est vaste, voire incertaine. Cependant, afin d'expliquer ce que nous entendons par « langage canonique » nous pouvons nous référer à la définition donnée par Vincent Pinel, qui parle de « film de caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité ». PINEL, Vincent. *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2012, p. 92. En ce qui concerne le milieu théorique italien, Dario Cecchi se réfère à l'idée de langage canonique en mentionnant « la voie du documentaire au sens strict, de la pure inscription du réel en tant que tel ». CECCHI, Dario. *Immagini mancanti. L'estetica del documentario contemporaneo nell'epoca dell'intermedialità*. Cosenza : Pellegrini Editore, 2016, p. 20 [la strada del documento in senso stretto, la pura iscrivibilità del reale come tale] ; traduction du rédacteur.

[14] DE GAETANO, Roberto. « Prefazione. L'immagine documentaria come domanda di senso », dans DOTTORINI, Daniele (dir.). *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documetario italiano contemporaneo*. Udine : Forum, 2013, p. 10 [interrogarsi sul momento "fondativo" delle pratiche di regia e del fare cinema in genere] ; traduction du rédacteur.

véhiculer ses contenus –, la plupart de ces films évite de déléguer la production de sens exclusivement à travers la parole. Parallèlement, l'image revendique sa primauté en redevenant le principal vecteur de sens, ce qui se traduit par une composition du cadre impeccable (comme dans les films de Michelangelo Frammartino), ainsi que dans des mouvements doux et fluides de la caméra, comme par exemple dans *All These Sleepless Nights* (Michał Marczak, 2016). Dans l'ensemble, il devient presque impossible de ne pas penser à une méticuleuse préparation : ces films donnent l'impression de se raconter par eux-mêmes, dans les termes de l'*énonciation historique* de Benveniste citée par Odin.[15]

D'après Stella Bruzzi, le documentaire contemporain a récupéré sa « désinvolture » initiale (*more relaxed roots*)[16] à l'appui de la fictionnalisation et surtout de l'aspect performatif, véritable pierre angulaire des pratiques actuelles :

> Les documentaires constituent une négociation entre l'auteur et la réalité et, au cœur, une performance.[17]

L'impossibilité d'une restitution authentique du réel se traduit dans les aspects performatifs mentionnés,[18] ce qui nous reconduit inévitablement à considérer le poids que la culture de l'« incrédulité » a exercé sur ces formes filmiques. Une donnée significative qui, toutefois, n'a pas eu une considération appropriée dans le domaine théorique et académique. Contrairement à ce qui s'est produit à l'égard du cinéma dominant, jusqu'à présent il n'existe aucune analyse essayant d'encadrer de façon frontale et

---

[15] « […] il pourrait être tentant d'en déduire que la lecture fictivisante se ramène à l'énonciation "historique" de Benveniste : "Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter d'eux- mêmes" ». ODIN, Roger. *Cinémas et réalités*, *cit*., p. 265.

[16] BRUZZI, Stella. *New Documentary*. London-New York : Routledge, 2006, p. 8.

[17] *Ibid*., p. 186 [Documentaries are a negotiation between filmmaker and reality and, at heart, a performance]; traduction du rédacteur.

[18] *Ibid*., p. 185-186.

systématique les spécificités postmodernes mises en jeu dans le cinéma documentaire, par exemple à l'instar de l'ouvrage de Laurent Jullier.[19]

À cet égard, il faudrait souligner que Stella Bruzzi a indiqué « deux larges catégories de documentaires que nous pouvons définir comme performatifs : des films caractérisés par des sujets performatifs et stylistiquement marqués, et ceux qui sont intrinsèquement performatifs et se caractérisent par la présence intrusive du réalisateur ».[20] Tout en proposant des critères esthétiques et méthodologiques utiles à repérer les composantes performatives au sein des pratiques documentaires, la théoricienne s'est focalisée exclusivement sur la deuxième catégorie indiquée. En négligeant une analyse du premier group détecté, Stella Bruzzi semble également avoir oublié l'influence postmoderne sur le développement de la courante pratique *nonfictional*. Une lacune que le domaine théorique et académique ne semble pas trop convaincu de vouloir cerner. En ce sens, les exceptions ne constituent qu'une minorité assez limitée. Du côté anglo-saxon, il faut citer un article et un ouvrage à travers lesquels Lucia Ricciardelli propose une lecture postmoderne de la pratique documentaire américaine, axée sur les films de

[19] Parmi les ouvrages consultés pour cette recherche, nous renvoyons à : JULLIER, Laurent. *L'écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris : L'Harmattan, 1997 ; NEGRI, Alberto. *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*. Roma : Bulzoni, 1996 ; BUCCHERI, Vincenzo. *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*. Milano : EDUCatt Università Cattolica, 2000 ; CANOVA, Gianni. *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*. Milano : Bompiani, 2000 ; MALAVASI, Luca. *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive di analisi*. Roma : Carocci, 2017.

[20] BRUZZI, Stella. *Cit*., p. 187 [two broad categories of documentary that could be termed performative: films that feature performative subjects and which visually are heavily stylised and those that are inherently performative and feature the intrusive presence of the filmmaker]; traduction du rédacteur.

Ken Burns, Michael Moore et d'Errol Morris.[21] Dans le domaine académique français, Aline Caillet et Frédéric Pouillaude entrevoient une corrélation entre « ces nouvelles pratiques documentaires multiformes, au sein non plus de la modernité, mais du moment théorique qui lui succède, qu'on l'appelle postmodernité ou déjà même "post-postmodernité" ».[22]

En partant de cette indication, notre recherche se focalisera sur la première catégorie mentionnée par Bruzzi, celle où les films se caractérisent par une attitude visuellement plus marquée. Notre approche théorique tiendra compte de l'héritage postmoderne en projetant ces formes filmiques vers une

[21] RICCIARDELLI, Lucia. « Documentary Filmmaking in the Postmodern Age: Errol Morris & The Fog of Truth ». *Studies in Documentary Film*, Volume 4, Number 1, 2010, p. 35-50 ; RICCIARDELLI, Lucia. *American Documentary Filmmaking in the Digital Age. Depictions of War in Burns, Moore, and Morris*. New York-Oxon : Routledge, 2015. L'autrice suit une perspective analogue à celle que nous proposons, en repérant préalablement une série d'éléments qui ont compromis les certitudes du réalisme. Cependant, cette approche théorique est limitée uniquement au domaine états-unien, lorsque notre objectif est plutôt de croiser visions et pratiques le plus possible différentes entre elles. En outre, nous ne retenons pas de pouvoir inclure dans notre analyse Michael Moore dont les films, tout en correspondant aux critères de performativité suggérés par Stella Bruzzi, semblent refléter une logique structurelle qui, dans les années récentes, a eu sa pleine expansion dans les formats télévisuels d'actualité et d'enquête.

[22] CAILLET, Aline ; POUILLAUDE, Frédéric. « Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire ». Dans CAILLET, Aline ; POUILLAUDE, Frédéric. *Un art documentaire : Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 15.

phase *hypermoderne*.[23] Une étape caractérisée, d'un côté, par des tendances esthétisantes et un affaiblissement progressif de la dichotomie entre réel et fictionnel, et que de l'autre semble avoir saisi pleinement la nécessité de se

[23] Celle d'hypermodernité est une notion récente, née en France au sein du domaine sociologique et étendue successivement aux champs de la communication. Avec celle-ci est identifiée la période contemporaine, marquée par des résidus de nature postmoderne et dans le même temps par des instances nouvelles, des émergences nées avec le nouveau millénaire et souvent traversées par une exigence d'authenticité. Il faut également relever, tout au long des dernières décennies, la naissance de notions comme celle de « surmodernité » (dans AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992), d'« ultramodernité » (chez GIDDENS, Anthony. *Les conséquences de la modernité*. Paris : L'Harmattan, 1994) et de « neomodernité » (chez MORDACCI, Roberto. *La condizione neomoderna*. Torino : Einaudi, 2017). Ces visions de la contemporanéité partagent l'idée d'une résurgence des instances principales qui ont caractérisé l'époque moderne, ce qui semble redimensionner le rôle du postmoderne à celui d'un bref moment euphorique et désenchanté. En revanche, le désenchantement et la désillusion représentent deux sensations qui paraissent demeurer. D'après Sébastien Charles, « Par "hypermodernité", il faut entendre une société libérale caractérisée par une logique paradoxale, qui existait déjà dans la modernité mais qui est désormais poussée à l'extrême, où coexistent d'un côté la crispation, la réaction, le conservatisme, le repli identitaire, le retour à la tradition, mais à une tradition recyclée par la logique de la modernité; et de l'autre, le mouvement, la fluidité, la flexibilité, le détachement à l'égard des grands principes structurants de la modernité (la Nation, l'État, la religion, la famille, les partis politiques, les syndicats), qui ont dû s'adapter au rythme hypermoderne pour ne pas disparaître ». CHARLES, Sébastien. « De la postmodernité à l'hypermodernité ». *Argument*, vol. 8 n. 1, Automne 2005 - Hiver 2006. EN LIGNE [URL]: http://www.revueargument.ca/article/2005-10-01/332-de-la-postmodernite-a-lhypermodernite.html (lien consulté le 25.09.2021).

réapproprier – également en termes philosophiques – du *sens* de la réalité.[24] Stimulations opposées, voire contradictoires, à travers lesquelles toutefois le documentaire contemporain semble retrouver sa naturelle et ancienne vocation à être, au-delà de toute étiquette, du vrai cinéma.

L'hypothèse de l'appartenance du documentaire contemporain aux instances hypermodernes nous impose également d'encadrer la réorganisation substantielle de sa posture dans le contexte plus vaste des *mediascapes* actuels, notamment dans la cadre des interrogations portées par la théorie aux métamorphoses actuelles du cinéma, avec l'affirmation conséquente de la dénommée *post-theory*.[25] Dans ce cadre, en ce qui concerne le langage documentaire, le domaine théorique a reconnu la nécessité de nouveaux moyens analytiques, là où l'approche traditionnelle de la théorie et de l'esthétique audiovisuelle ne semble plus suffisante à comprendre une forme cinématographique en plein développement, qui semble échapper à toute tentative de classification. Des perplexités et des critiques sévères ne manquent pas, surtout parce que cette forme semble mettre en cause son même

[24] À ce sujet, en revenant sur le domaine abordé par la recherche, nous trouvons très pertinente la définition de Marco Bertozzi, qui parle d'« un cinéma de la pensée […] capable de combiner des aspects cognitifs et formes différentes de regard, en mesure de détourner l'attention de la vague des effets de réalité aux modalités textuelles de sa production. Plus complexe, moins sécurisé, moins protégé que le documentaire traditionnel, il semble avoir nuancé, ou peut-être abandonné, l'idée de représentabilité d'un réel supposé ». BERTOZZI, Marco. *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*. Venezia : Marsilio, 2018, p. 12 [un cinema di pensiero […] capace di ibridare aspetti cognitivi e diverse forme di sguardi, in grado di spostare l'attenzione dal profluvio di effetti di realtà alle modalità testuali della sua produzione. Più complesso, meno securizzato, meno protetto del documentario tradizionale, sembra cioè avere sfumato, forse abbandonato, l'idea di rappresentabilità di un supposto reale] ; traduction du rédacteur.

[25] Cf. CASETTI, Francesco. «Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects». *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, Volume 17, numéro 2-3, printemps 2007.

statut.[26] Néanmoins, il existe également des points de vue moins radicaux, entrevoyant dans ces formes filmiques une possibilité de confrontation et d'élargissement de perspectives. [27] En nous basant sur une ligne méthodologique plus encline à voir dans ce nouveau courant esthétique

[26] Ivelise Perniola, par exemple, se montre extrêmement critique à l'égard des nouvelles formes du cinéma de non-fiction : « Les limites de ce que nous appelons "documentaire" ont été forcées, élargies, jusqu'à inclure des matériaux difficiles à cataloguer et à comprendre […] ». PERNIOLA, Ivelise. *L'era postdocumentaria*. Milano-Udine : Mimesis, 2014, p. 167 [I confini di ciò che noi chiamiamo "documentario" sono stati forzati, allargati, sino a comprendere materiali difficili da catalogare e da capire] ; traduction du rédacteur. Malgré son ouvrage soulève plusieurs questions en s'interrogeant sur le statut du documentaire contemporain, nous ne pouvons pas convenir de Perniola, dont la prise de position radicale et péremptoire empêcherait notre approche de recherche. Au contraire, nous sommes fermement convaincus que la condition *sine qua non* pour l'évolution de toute langages en tant que formes de création est l'expérimentation continuelle, la mise à l'épreuve voire la *torsion* des formes.

[27] Celui est le cas de Pietro Montani, qui affirme : « L'image numérique […] ne pourrait jamais viser à s'auto-authentifier puisqu'il s'agit d'une image qui, relativement à sa prestation référentielle, doit être authentifiée grâce à l'introduction de règles *ad hoc* […]. Il en découle, par ailleurs, un réexamen radical […] de la catégorie désormais épuisée de "documentaire". […] la modalité intermédiale du montage comme fonction chargée de la gestion créative de la référence à l'époque de l'image numérique est un principe "poïétique" diffusé de façon spontanée et très diversifiée chez un large nombre d'auteurs intéressés à ce que nous appelions autrefois cinéma de la réalité et qu'aujourd'hui est en train d'assumer de plus en plus la nature d'un projet multiforme visant à permettre le retour du réel (ou sa re-connaissance) dans l'image ». MONTANI, Pietro. « Nuovi compiti per la teoria del cinema ». *Fatamorgana*, Anno IX, N° 26, maggio-agosto 2015, «Teoria», p. 27-28 [L'immagine digitale [...] non potrebbe mai aspirare ad autenticarsi da sola, perché si tratta di un'immagine che, relativamente alla sua prestazione referenziale, dev'essere autenticata grazie all'introduzione di regole *ad hoc* [...]. Ne deriverebbe, tra le altre cose, un ripensamento radicale [...] della ormai logora categoria del "documentario". [...] la modalità intermediale del montaggio in quanto funzione preposta alla gestione creativa del riferimento nell'epoca dell'immagine digitale è un principio "poietico" che si è diffuso in modo spontaneo e assai diversificato presso un grandissimo numero di autori interessati a quello che una volta chiamavamo cinema della realtà e che oggi sta assumendo in modo sempre più marcato la natura di un progetto multiforme volto a consentire il ritorno del reale (o il suo ri-conoscimento) nell'immagine] ; traduction du rédacteur.

l'opportunité d'un développement théorique, nous avons choisi un ensemble de films autour desquels préciser une stratégie d'analyse.

Le corpus filmographique

Les films faisant objet d'analyse ont été choisis sur la base de la proximité aux formes plus traditionnelles de la fiction cinématographique. Un critère peut-être évident qui, par contre, a constitué l'élan initial à cette recherche, en orientant la stratégie méthodologique. L'approche analytique suivie portera essentiellement sur la relation que la forme documentaire entretient avec les régimes de la fiction. En partant de ce principe, le corpus filmographique principal se déploie à travers les titres suivants : *Latcho Drom* (Tony Gatlif, 1993) ; *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) ; *La Gueule du loup* (Pietro Marcello, 2009) ; *Le quattro volte* (Michelangelo Frammartino, 2010) ; *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) ; *Le Cœur battant* (Roberto Minervini, 2013) ; *Alberi* (Michelangelo Frammartino, 2013) ; *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015) ; *All These Sleepless Nights* (Michał Marczak, 2016) ; *La route des Samouni* (Stefano Savona, 2018) ; *Another Day of Life* (Raúl de la Fuente et Damian Nenow, 2018).[28]

À travers les titres proposés, nous souhaitons mettre en évidence un parcours d'évolution linguistique non exempt de paradoxes ou dérives. Ainsi, nous serons face à des exemples à notre avis remarquablement innovantes (songeons à la rigueur de *Le quattro volte* ou à la liberté expressive de *Bella e perduta*), mais parfois excessifs et presque inopportuns, comme dans le cas de *All These Sleepless Nights*, qui par le recours exacerbé à la musique et l'utilisation insistée du *gimbal* renvoie au langage publicitaire et au clip vidéo, en faisant enfin douter de l'authenticité de sa nature documentaire. Il est clair, de ces quelques indications, que ces titres sont en train de mettre en question – en les transformant voire en le déformant, mais en tous cas en en élargissant le

[28] Nous parlons d'un corpus principal puisque au cours de l'analyse nous ferons référence à d'autres films qui, sans être pour autant des titres mineurs, ne relèvent pas de ce succinct, mais éloquent, échantillon.

potentiel narratif – les stratégies esthétiques de ce véritable *mare magnum* constitué par la forme documentaire. Ainsi, les visions et les pratiques adoptées par les auteurs convoqués prennent des directions différentes, en redirigeant au profit de leur liberté expressive des modalités déjà bien connues au sein de la forme documentaire et apparemment épuisées. Songeons, par exemple, à la dimension fabuleuse dans laquelle Pietro Marcello contextualise un film d'enquête et d'actualité comme *Bella e perduta* ; aux approches d'auto fabulation dans les récits biographiques et autobiographiques (surtout *Valse avec Bachir*, mais également *Kurt Cobain : Montage of Heck* de Brett Morgen, faisant partie des titres que nous avons défini comme « auxiliaires »). Songeons à l'usage intermédial-attractionnel de l'archive dans *La Gueule du Loup* ou à la vision critique à l'égard de la mémoire et de l'objectivité historique, nourrie de suggestions de quelque sorte « postmodernes » à l'appui de la pensée de Friedrich Nietzsche et Walter Benjamin (encore le film d'Ari Folman, ainsi que *Latcho Drom* et *The Act of Killing*). Enfin, à l'exploration poétique et ethnographique nourrie de suggestions archaïques et animistes dans les films de Frammartino.

Le plan méthodologique

Nous avons estimé nécessaire une approche interdisciplinaire, visée à « informer » le domaine envisagé à travers des notions non directement liées à la théorie audiovisuelle. Tel choix est justifié, à notre avis, par le fait que l'hybridation des langages naît avant tout de la stratification des apports, de la pluralité des instances qui ont marqué le passage du vingtième au vingt-et-unième siècle, souvent à travers les formes parfois imprévisibles que la réalité a assumé entre les deux millénaires. Par conséquent, la répartition de la recherche suivra des approches variées : plus théorique celle relative à la première partie, liée à une vérification empirique la deuxième, la troisième réunissant en quelque sorte les approches théoriques et empiriques dans l'analyse des relations entre l'auteur et le spectateur.

Dans cette optique, la première partie retracera les étapes principales de la crise du réalisme dans l'époque contemporaine, qu'il serait trop facile

d'attribuer simplement aux vingt dernières années du dernier siècle. Au contraire, nous croyons qu'il s'agit d'un phénomène qui, loin de déflagrer du jour au lendemain suite à la publication du *Rapport sur le savoir* de Lyotard, a trouvé un terrain fertile dans l'interrogation incessante sur la relation du langage à la réalité, menée à partir des années 1960. L'altération de la perception de la réalité a probablement culminé via trois événements de l'histoire contemporaine, analysés afin d'en souligner les dynamiques de fictionnalisation, les composantes immersives et la dissimulation sous-jacente. Nous nous référons à la guerre du Golfe, aux attentats du 11 septembre 2001 et à la diffusion des exécutions filmées par l'État Islamique ; à ces trois moments est consacrée la deuxième section. Le troisième chapitre se focalise sur les facteurs culturels et esthétiques de nature postmoderne qui ont influencé la pratique documentaire contemporaine. Parmi ceux-ci, le plus incisif nous paraît jusqu'à présent l'hyperréalisme de la simulation. En effet, telle notion semble se réverbérer dans les différentes déclinaisons de performance abordées. Nous terminerons la première partie avec une problématisation de nature terminologique portant sur la pertinence du terme « documentaire ». À la lumière de la relation compromise entre réalité et représentation, nous nous sommes interrogés sur la validité terminologique et théorique de notions telles que cinéma documentaire, non-fiction et réalisme, en tenant compte de la direction de plus en plus fictionnelle explorée par ce cinéma.

La deuxième partie, focalisée sur les aspects esthétiques et linguistiques, sera menée de façon « transversale », dans la mesure où les titres constituant le corpus filmique seront pris en compte sur la base des aspects relevés cas par cas, selon des perspectives esthétiques-linguistiques ou de nature méthodologique, en essayant de pas oublier les problématiques et les limites potentielles liées à la production et à la mise en scène cinématographique, d'autant plus si nous l'entendons en tant que « pratique de la relation » dans un cadre éminemment documentaire. Le double registre du réel factuel et de l'élément fictionnel s'ouvre à une série de perspectives parmi lesquelles nous trouvons la posture énonciative, le jeu performatif et l'utilisation créative de l'archive. Des notions qui, comme nous le verrons, tendent à se superposer en rendant ainsi nécessaire une approche menée

parallèlement sur plusieurs fronts. Cela en raison du fait que, nous le réaffirmons, le nœud problématique demeure dans les modalités à travers lesquelles le film travaille *conjointement* sur les matériaux – référentiels et fictionnels – et de la façon dont ce travail donne origine à la production de sens.

Dans la troisième et dernière partie nous aborderons, en les confrontant, les figures de l'auteur et du spectateur. Le documentaire contemporain semble vouloir engager les spectateurs dans les termes d'une participation active. Nous viserons ainsi à clarifier de quelle façon est en train de se redéfinir le rôle et le rapport auteur-spectateur, en nous interrogeant également sur la fonction de la transparence, par rapport à l'opacité des images et des moyens que ce cinéma adopte afin de communiquer avec le public. En ce sens, nous aborderons des pratiques de remédiations qui se proposent, à notre avis, une relecture *active* et donc *critique* à l'égard de la matière filmique, notamment en relation à une certaine imagerie véhiculée par le cinéma dominant, spécifiquement de guerre. De ces considération découlera une question adressée à la fois à l'auteur et au public : un engagement « intellectuellement responsable » du spectateur présuppose toujours, en amont, la responsabilité de l'auteur, qui crée et transmet les images. Donc, quel serait-il le rôle respectif de l'auteur par rapport aux spectateurs, et *vice versa* ? Dans ce cadre, en conclusion de la troisième partie, nous proposerons d'encadrer les formes filmiques analysées comme l'hypothèse d'un discours social contemporain, essentiellement pour la raison suivante. En essayant de lire en filigrane les titres proposés dans le corpus de recherche, au-delà des différences substantielles thématiques et stylistiques, nous pouvons entrevoir une requête implicite posée à nous qui regardons : une invitation à participer directement, a prendre position là où le film refuse de montrer trop, de tout expliquer. La liberté d'un regard « responsable », en dernière analyse, paraît l'aboutissement à partager entre le film et son spectateur.

QR codes des liens cités :

http://www.revueargument.ca/article/2005-10-01/332-de-la-postmodernite-a-lhypermodernite.html



1.
LA CRISE DU CONCEPT DE REALISME DANS LE CONTEXTE CULTUREL CONTEMPORAIN

Chapitre 1
Le langage et l'altérité irréductible du réel

> *La « réalité » a toujours un horizon de futur, de possibilités désirées ou redoutées, en tout cas de possibilité encore en suspens. Ainsi elle est telle que ne cessent pas de s'éveiller des attentes qui s'excluent et qui ne peuvent pas toutes se réaliser. C'est le suspens du futur qui permet une profusion d'attentes telle que la réalité reste nécessairement en retard sur elles. Or, si exceptionnellement un ensemble signifiant se donne dans le réel clôture et accomplissement, de telle sorte que les visées de sens cessent de déboucher sur le vide, la réalité même est comme un jeu, un spectacle […].*
> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*

Aborder le documentaire contemporain signifie se confronter à un phénomène en pleine évolution, une forme *in fieri* en train de redéfinir de façon substantielle le rapport entre les images et la réalité, en mettant en cause l'idée même de représentation ainsi que la démarcation entre les concepts de « vrai » et « faux » à l'écran. Il est presque impossible de penser à ce type de cinéma – hybride, comme il est défini de plus en plus souvent – sans l'imaginer en tant que produit de la sensibilité postmoderne. Cela s'explique par la difficulté d'un étiquetage clair, par les ouvertures interprétatives qu'il propose et surtout pour le refus général d'une restitution immédiate (dans le sens de « non médiée ») d'une réalité qui, au contraire, fait l'objet d'une problématisation non seulement thématique (la réalité étant la matière du documentaire) mais surtout esthétique et linguistique. Une approche remettant en question le statut et la crédibilité même des images, surtout compte tenu de leur prolifération à l'époque de la révolution numérique.

Comme l'a justement souligné Simone Moraldi, « Transposer […] la pensée de la postmodernité aux formes cinématographiques et audiovisuelles de non-fiction signifie dissocier son lien avec ce qui pour le cinéma est l'équivalent de Dieu, c'est-à-dire la "réalité physique", comme le dirait

Kracauer ».[29] Si le lien entre la réalité référentielle (en tant que réalité physique) et la forme documentaire a tellement changé au cours des dernières années, jusqu'à s'affaiblir sensiblement, il faut admettre que cette transformation trouve son origine dans les changements survenus à l'égard du concept de réalisme, entraînés par une générale « crise de la représentation » et du savoir conduisant Lyotard à exposer sa thèse de la « condition postmoderne ».

1.1. De la crise de l'épistémè au redoublement performatif

Dans le monde devenu fable la mort de Dieu est inévitable, et la conséquence la plus directe d'une telle situation est que la compréhension du réel n'est plus assurée par les lois rationnelles de la pensée positiviste, mais s'opère à travers un parcours herméneutique dont la pierre angulaire est représentée par le langage.

Gianni Vattimo entrevoit les jalons de ce parcours dans un des fragments nietzschéens les plus célèbres :

> Contre le positivisme, qui en reste au phénomène, « il n'y a que des faits », j'objecterais : non, justement il n'y a pas de faits, seulement des interprétations. Nous ne pouvons constater aucun *factum* « en soi » […] « Tout est subjectif », dites-vous : mais ceci est déjà une interprétation […].[30]

D'après Vattimo, cette sentence réaffirme la figure de Nietzsche comme celle d'un prophète du vingtième siècle, lequel en plus de miner les convictions de l'idéologie moderne, a posé les jalons d'un processus

[29] MORALDI, Simone. *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*. Roma : Bulzoni, 2015, p. 25 [Applicare […] il pensiero della postmodernità alle forme cinematografiche e audiovisive di nonfiction significa scindere il suo legame con ciò che per il cinema è l'equivalente di Dio, vale a dire la "realtà fisica", direbbe Kracauer] ; traduction du rédacteur.

[30] NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments posthumes. Automne 1885 – automne 1887*. Paris : Gallimard, 1978, p. 304-305.

interprétatif ayant, parmi les autres, Martin Heidegger et Hans-Georg Gadamer comme deux des interprètes les plus influents.[31]

En définissant le langage comme « la maison de l'Etre »,[32] Heidegger ressent la nécessité de le libérer « de la "logique" et de la "grammaire" occidentales »[33] prises d'otage par la métaphasique, qui « s'est de bonne heure emparée de l'interprétation du langage »[34] en l'emprisonnant dans une conception instrumentale et pragmatique, le désignant en tant qu'un ensemble de signes conventionnels ou d'images visant à exprimer une connaissance pré-linguistique de la réalité et du monde.

Cette conception sera toutefois critiqué et rejetée par Gadamer, lequel accorde au langage un caractère absolu et indépassable, indissociable de l'expérience humaine :

> *L'être qui peut être compris est langue*. Ici, le phénomène herméneutique réfléchit pour ainsi dire sa propre universalité sur la constitution ontologique de ce qui est compris, en faisant de celle-ci, en un sens universel, une langue et de son propre rapport à l'étant une interprétation. C'est ainsi que nous parlons non

[31] « Si la thèse de l'herméneutique la plus radicale […] peut être résumée dans cette phrase de Nietzsche, il est évident que l'énoncé ne peut pas se présenter en tant que description d'un fait, comme une proposition métaphysique sur la réalité, qui serait "objectivement" constituée pas des interprétations et non par des faits. Premièrement, il me semble indéniable que l'herméneutique en tant que philosophie générale – dans le sens qu'elle a acquis au moins à partir d'Heidegger et Gadamer – ne peut qu'être formulée dans la sentence de Nietzsche ». VATTIMO, Gianni. *Della realtà. Fini della filosofia*. Milano : Garzanti, 2012, p. 16 de l'édition numérique ; [Se la tesi dell'ermeneutica più radicale […] si può riassumere in questa frase di Nietzsche, è evidente che l'enunciato non potrà presentarsi come descrizione di un fatto, come una proposizione metafisica sulla realtà, che sarebbe « obiettivamente » costituita da interpretazioni e non da fatti. Mi sembra innegabile, anzitutto, che l'ermeneutica come filosofia generale – nel senso che ha acquistato almeno a partire da Heidegger e Gadamer – non può che formularsi nella sentenza di Nietzsche] ; traduction du rédacteur.

[32] HEIDEGGER, Martin. *Lettre sur l'humanisme*, dans *Questions III et IV*, Paris : Gallimard, 1990, p. 67.

[33] *Ibid*., p. 68.

[34] *Ibid*.

> pas seulement d'un langage de l'art, mais aussi d'un langage de la nature et, absolument parlant, d'un langage qui est celui des choses.[35]

Ce qui s'annonce à travers l'identification entre l'être et le langage est un procédé interprétatif perpétuel. Le scénario théorique se profilant est, dans les mots de Simone Moraldi, celui d'un « ébranlement épistémologique »[36] dans lequel la nature du langage a été constamment interrogée au niveau herméneutique et sémiotique, en remettant en question sa nature partielle jusqu'à souligner son altérité radicale à l'égard du réel et par conséquent l'écart entre le monde et sa représentation :

> Au XVIIe et au XVIIIe siècle […] le langage était une connaissance et la connaissance était de plein droit un discours. Par rapport à toute connaissance, il se trouvait donc dans une situation fondamentale : on ne pouvait connaître les choses du monde qu'en passant par lui. Non parce qu'il faisait partie du monde dans un enchevêtrement ontologique (comme à la Renaissance) mais parce qu'il était la première ébauche d'un ordre dans les représentations du monde ; parce qu'il était la manière initiale, inévitable, de représenter les représentations. […] A partir du XIXe siècle, le langage se replie sur soi, acquiert son épaisseur propre, déploie une histoire, des lois et une objectivité qui n'appartiennent qu'à lui. Il est devenu un objet de la connaissance parmi tant d'autres […] Connaître le langage n'est plus s'approcher au plus près de la connaissance elle-même, c'est appliquer seulement les méthodes du savoir en général à un domaine singulier de l'objectivité.[37]

Exactement dans cet écart s'inscrit ce que Jacques Derrida appelle la *différance*, à savoir « la formation de la forme »[38] et de toute signification, dans le sens d'une « distance » qui, conventionnellement, constitue la condition *sine qua non* de la production de sens :

---

[35] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode*. Paris : Seuil, 1996 [coll. Points Essais], p. 748.

[36] MORALDI, Simone. *Cit*., p. 40 [un terremoto epistemologico] ; traduction du rédacteur.

[37] FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966, p. 308-309.

[38] DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967, p. 92.

> *La trace (pure) est la différance*. Elle ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou visible, phonique ou graphique. Elle en est au contraire la condition. Bien qu'elle *n'existe pas*, bien qu'elle ne soit jamais un *étant-présent* hors de toute plénitude, sa possibilité est antérieure en droit à tout ce qu'on appelle signe (signifié/signifiant, contenu/expression, etc.), concept ou opération, motrice ou sensible. […] Elle permet l'articulation de la parole et de l'écriture — au sens courant — comme elle fonde l'opposition métaphysique entre le sensible et l'intelligible, puis entre signifiant et signifié, expression et contenu, etc.[39]

Dans cette réflexion nous croyons qu'il est possible d'entrevoir l'un des aspects essentiels de la problématique, à savoir l'altérité irréductible du réel par rapport aux moyens à travers lesquels l'homme a essayé d'en renfermer et d'en représenter le sens ultime, souvent au détriment du progrès technique et ensuite technologique marquant le passage de l'optimisme de nature moderne au désenchantement de la condition postmoderne. Ce qui est mis en crise est tout d'abord le concept même d'épistémè, qui détermine l'ouverture d'une déchirure apparemment irrémédiable sur l'exactitude et la véracité du langage, sur l'effort à travers lui de renvoyer à une réalité qu'on puisse « enfermer » dans des conventions déterminées.

Ainsi Derrida définit cette condition d'altérité insurmontable :

> La différance est non seulement irréductible à toute réappropriation ontologique ou théologique — onto-théologique — mais, ouvrant même l'espace dans lequel l'onto-théologie — la philosophie — produit son système et son histoire, elle la comprend, l'inscrit et l'excède sans retour.[40]

Mis a nu le caractère arbitraire et différentiel du signe, l'impuissance du langage investit pleinement l'idée de représentation en tant que « rapport du concept et de son objet »[41] et, par extension, entre sujet et objet, observateur et

---

[39] *Ibid*.

[40] DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972, p. 6.

[41] DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968, p. 21.

observé.[42] La crise du concept d'épistémè coïncide donc avec une mise en doute radicale de l'idée même de connaissance à travers la représentabilité, de donnée exacte et incontestable que plus tard sera également à la base de la crise de légitimité des métarécits. Ce qui ressort de la théorie des années 1960 est la nature aléatoire (voire l'inconsistance) du sens, en tant qu'« effet de surface, effet de position, effet de langage ».[43] Ce sont les symptômes d'une faiblesse structurelle en train d'être dévoilé, avec la déstabilisation conséquente de la foi occidentale moderne dans le langage en tant que produit de la raison.[44]

Dans un tel contexte, la théorie des énoncés performatifs avancée par John Langshaw Austin peut être considérée comme une tentative de suturer la blessure ouverte par la distance insurmontable (et insondable) entre le langage et les choses, entre l'effort rationnel de fournir des significations sûres et irréfutables et l'impossibilité de cette même représentation, paraissant inéluctablement destinée à laisser traîner des écarts de sens, des lacunes, des distances. D'après Austin, s'impose la nécessité de limiter la prolifération du

---

[42] Bien qu'il soit à exclure, dans le cadre de cette recherche, tout approche de nature scientifique, nous aimerons nous référer succinctement à l'expérience de Werner Heisenberg et à son Principe d'Indétermination, issu de l'impossibilité de déterminer de façon définitive le comportement des particules subatomiques. Exactement cette incertitude fait émerger les limites d'une représentabilité exacte (dans le sens d'une configuration quantitative) du monde. Dans ce sens, il est possible d'entrevoir une fracture dans l'idée d'observation exacte d'un phénomène et, par conséquent, la crise du rapport entre sujet et objet, observeur et observé. La même problématique, comme nous le verrons, investit également la pratique documentaire contemporaine et l'idée de représentabilité et restitution d'un événement déterminé. Sur l'expérience du physicien allemand nous renvoyons à HEISENBERG, Werner. *Physique et philosophie*. Paris : Albin Michel, 1971.

[43] DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969, p. 88.

[44] En effet, Ferdinand De Saussure affirme : « Une langue est radicalement impuissante à se défendre contre les facteurs qui déplacent d'instant en instant le rapport du signifié et du signifiant. C'est une des conséquences de l'arbitraire du signe ». DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot & Rivages, 1995, p. 110.

non-sens disséminé par la parole,[45] en raison du fait que l'approche la plus commune, typiquement énonciative, est désormais à considérer comme désuète et surtout non plus en mesure de combler l'écart de sens entre le langage et le réel.[46] À travers sa théorie des *performative utterances*, le dire doit être un tout avec l'agir, puisque la nature même de l'énoncé performatif impose que l'affirmation soit suivie par sa réalisation, une mise en œuvre concrète :

> Supposons que, par exemple, pendant une cérémonie de mariage je dis, comme on le fait, « je le veux » (prendre cette femme comme mon épouse légitime). Ou encore, supposons que je marche sur ton pied et je dis « je m'excuse ». Ou encore, imaginons que j'ai une bouteille de champagne dans ma main et je dis « je nomme ce bateau la Reine Élisabeth ». Ou que je dis « je parie six pence que demain il va pleuvoir ». Dans tous ces cas il serait absurde de considérer ce que je dis comme un exposé de la performance de l'action de parier, de baptiser ou de s'excuser. Il faudrait dire plutôt que, en disant ce que je fais, j'accomplis effectivement cette action. Quand je dis « je nomme ce bateau la Reine Élisabeth », je ne décris pas la cérémonie du baptême, j'exécute vraiment le baptême ; et quand je dis « je le veux » (prendre cette femme comme mon épouse légitime), je n'expose pas la cérémonie du mariage, je m'engage dans ce mariage.[47]

---

[45] « […] nous avons fixé des limites à la quantité de non-sens produit lorsque nous parlons ou, tout du moins, à la quantité de non-sens que nous sommes prêts à admettre ; ainsi les gens ont commencé à se demander si certaines des choses qui, traitées comme des énoncés, risquaient d'être rejetées comme étant du non-sens, en réalité n'étaient pas du tout des déclarations ». AUSTIN, John Langshaw. *Philosophical Papers*. London : Oxford University Press, 1961, p. 221 […we set some limits to the amount of nonsense that we talk, or at least the amount of nonsense that we are prepared to admit we talk; and so people began to ask whether after all some of those things which, treated as statements, were in danger of being dismissed as nonsense did after all really set out to be statements at all] ; traduction du rédacteur.

[46] « L'ancienne approche, l'ancienne approche énonciative, est parfois nommé en tant qu'une erreur, l'erreur descriptive ». *Ibid*. [The old approach, the old statemental approach, is sometimes called even a fallacy, the descriptive fallacy] ; traduction du rédacteur.

[47] AUSTIN, John Langshaw. *Cit*., p. 222 [Suppose, for example, that in the course of a marriage ceremony I say, as people will, 'I do' (sc. take this woman to be my lawful wedded wife). Or again, suppose that I tread on your toe and say 'I apologize'. Or again, suppose that

Dans ce procédé il est possible d'entrevoir l'effort de restituer de la concrétude à la pensée et par conséquent au langage, en le soustrayant de l'abstraction et du risque de non-sens. Tout ça en raison du fait que « produire l'énonciation est exécuter une action »,[48] ce qui veut dire utiliser le performatif en tant qu'instrument, expédient destiné à *faire* quelque chose, plutôt que se limiter simplement à renvoyer à un concept à travers la pure énonciation. Néanmoins, la où la production de sens devrait résulter d'une action accomplie, l'apparente solidité de cette approche pragmatique laisse transparaître une des questions à notre avis centrales, à savoir le fait que l'énoncé performatif constitue en soi un exemple flagrant de redoublement de discours pour parvenir à son « effet de réalité ». Afin de conférer une signification concrète, il nécessite en effet que l'énoncé soit « doublé » par l'action.[49] Nous nous retrouvons donc plongés directement dans le contexte de l'hyperréalisme de la simulation, paradoxalement dans ce qui se proposait comme la tentative *extrema ratio* de sauvegarder, avec un usage rationnel, « logique » du langage, un « lien fort » au réel. Le langage, en revanche, a dévoilé sa perte d'innocence définitive, puisque désormais il ne suffit plus à soi-même, en ayant besoin d'être renforcé, souligné par ce redoublement.[50] La

---

I have the bottle of champagne in my hand and say 'I name this ship the Queen Elizabeth'. Or suppose I say 'I bet you six pence it will rain tomorrow'. In all these cases it would be absurd to regard the thing that I say as a report of the performance of the action which is undoubtedly done the action of betting, or christening, or apologizing. We should say rather that, in saying what I do, I actually perform that action. When I say 'I name this ship the Queen Elizabeth' I do not describe the christening ceremony, I actually perform the christening; and when I say 'I do' (sc. take this woman to be my lawful wedded wife), I am not reporting on a marriage, I am indulging in it.] ; traduction du rédacteur.

[48] AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil, 1970, p. 42.

[49] Simone Moraldi, en référence à l'ouvrage de Stella Bruzzi, remarque le fait que « l'énoncé performatif est un énoncé qui "double" une action pendant son déroulement ». MORALDI, Simone. *Cit*., p. 72 [l'enunciato performativo è un enunciato che "doppia" un'azione nel corso del suo svolgimento] ; traduction du rédacteur.

[50] Cf. BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 112.

seule façon de combler ce creux entre le signe et la chose, alors, est de remplir l'écart avec un acte de répétition. Toutefois, celle-ci s'avère plus illusoire que trompeuse, puisque apparemment il n'y a pas de suture capable de recoudre les bords de la plaie ouverte par la confrontation du langage au réel. En définitive, ce qui reste à faire est s'illusionner de couvrir cette faille avec une masque :

> C'est le masque, le véritable sujet de la répétition. C'est parce que la répétition diffère en nature de la représentation, que le répété ne peut être représenté, mais doit toujours être signifié, masqué par ce qui le signifie, masquant lui-même ce qu'il signifie.[51]

L'acte de répétition s'avère en tant qu'élément intrinsèque à l'énoncé (et au geste) performatif, condition *sine qua non* de sa mise en forme, bien qu'illusoire. Ce qui parvient à rendre « vrai » un énoncé – ou au moins à le soustraire au risque de l'abstraction – est donc la pratique de redoublement. Le performatif alors, tout en constituant une forme de certification, répond paradoxalement à une logique rituelle faisant recours, évidemment, à une sorte de dramatisation, de théâtralisation.[52]

---

[51] DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. *Cit*., p. 29.

[52] À ce propos nous estimons utile nous référer brièvement à l'origine étymologique du mot performance, ainsi expliqué par Victor Turner : « *Performance* […] dérive du moyen anglais *parfourmen*, qui provient à son tour de l'ancien français *parfournir*, composé de *par* ("complètement") et de *fournir* ("produire") : donc le mot performance n'a pas nécessairement l'implication structuraliste de manifester une forme, mais plutôt le sens processuel d'"achever" ou "compléter". *To perform* donc veut dire mener à terme un procédé plus ou moins complexe, plutôt qu'accomplir une single action ou un single acte ». TURNER, Victor. *Dal rito al teatro*. Bologna : Il Mulino, 1986, p. 166 [*Performance* […] deriva dal medio inglese *parfourmen*, che a sua volta viene dall'antico francese *parfournir*, composto da *par* ("completamente") e da *fournir* ("fornire"): quindi la parola performance non rimanda necessariamente alla connotazione strutturalista del manifestare una forma, ma piuttosto al senso processuale di "portare a compimento" o "completare". *To perform* è dunque portare a termine un processo più o meno intricato, più che eseguire una singola azione o un singolo atto] ; traduction du rédacteur.

1.2. La performativité, le jeu et la question du réalisme

Les concepts qui nous avons vu se profiler – le redoublement des discours et la performativité comme symptôme clair d'une impossibilité de saisir et de restituer le réel tel qu'il est – sont également au cœur de la production documentaire contemporaine, laquelle a entamé « un déplacement vers des pratiques […] plus consciemment artistiques et expressives ».[53] L'élément de rupture le plus évident est probablement constitué par un effacement progressif des modalités traditionnellement associées au direct, en faveur d'une approche à travers lequel le cinéma contemporain de non-fiction semble faire de son mieux pour ressembler plus au cinéma narratif dominant qu'à sa forme traditionnelle. Le point focal de la réflexion esthétique que l'on peut remarquer dans la plupart de la production documentaire contemporaine revient à investir le langage, dont le caractère conventionnel et arbitraire est explicité, en opérant dans le même temps une réflexion sur cette conventionalité et sur l'évolution constante du statut de réalité conféré aux images.

Comme nous le rappelle Pietro Montani :

> Seulement le renouvellement perpétuel de cette interrogation sur le sens crée ce qui persiste et qui […] nous permet de nous exposer à ce qui change.[54]

Le même Montani, par ailleurs, dans un ouvrage publié en Italie en 2010,[55] se réfère à la définition de langage donnée par Paul Ricœur :

---

[53] BRUZZI, Stella. *Cit*., p. 197 […a shift towards more self-consciously "arty" and expressive modes of documentary filmmaking] ; traduction du rédacteur.

[54] MONTANI, Pietro. *Il debito del linguaggio. Il problema dell'autoriflessività estetica nel segno, nel testo e nel discorso*. Venezia : Marsilio, 1985, p. 146 [Solo il continuo rinnovarsi di questa interrogazione sul senso fonda ciò che permane e che […] fa sì che noi possiamo esporci a ciò che muta] ; traduction du rédacteur.

[55] MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma – Bari : 2010.

> Le langage est pour lui-même de l'ordre du Même ; le monde est son Autre. L'attestation de cette altérité relève de la réflexivité du langage sur lui-même, qui, ainsi, se sait dans l'être afin de porter sur l'être.[56]

Si l'altérité se configure comme la condition incontournable de la référence du langage au monde, il est également indispensable que cet écart – que Montani définit « dif-férence » – soit préservé :

> Qu'en serait-il du monde, en effet, s'il était pleinement traduisible, point par point, en un simulacre ? Et qu'adviendrait-il de la référence si elle s'accomplissait sur un monde reconduit au Même, un mode in-différent ? [57]

Sur ce point s'insère un des enjeux majeurs de cette recherche, portant sur la confrontation de la pratique documentaire courante à la notion de réalisme. Un aspect complexe, sujet à la façon dont nous percevons la réalité et par conséquent nous sommes en mesure de la restituer à travers un système partagé de conventions. Ce qui nous empêche de parler de réalisme en tant que style ou tendance unique puisque, en définitive, « le réalisme ne constitue pas à proprement parler une esthétique, si par là on entend un style ».[58] René Prédal nous indique l'essence du réalisme « au cœur de la *mimesis*, dans le lien au réel, dans le rapport du référent à sa représentation (ou vice versa) ».[59] Dans le cas des pratiques documentaires contemporaines, il s'agit d'une thèse qu'il faudrait questionner sur la base d'un lien au réel référentiel de plus en plus affaibli, mis à l'épreuve par la pratique performative et par des stratégies de mise en scène explicites.

D'autre part, Thomas Pavel a souligné :

---

[56] RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome I*, Paris : Seuil, 1983, p. 118-119.

[57] MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale*, Cit., p. 20 [Che ne sarebbe, infatti, del mondo se esso fosse compiutamente traducibile, punto per punto, in un simulacro ? E che ne sarebbe del riferimento se si esercitasse su un mondo ricondotto al Medesimo : un mondo in-differente ?] ; traduction du rédacteur.

[58] CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 24.

[59] PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*. Paris : Cerf, 2007, p. 36.

> […] l'idéal de la précision référentielle a été à maintes reprises décrit comme un pur ensemble de conventions discursives et textuelles. Et puisque le langage ne peut jamais copier la réalité, la convention réaliste est tout aussi arbitraire et non référentielle qu'un autre.[60]

Prédal même, après tout, utilise le terme de « Réalisme (s) », en admettant ainsi l'existence d'une pluralité potentiellement infinie de styles et sensibilités liées à la perception et à la restitution du réel – ce qui implique, forcement, le fait que « le réalisme n'est jamais neutre »[61]. À corroborer cette thèse, nous estimons très pertinent le point de vue exprimé par Walter Siti, lequel nous parle de réalisme comme de « l'anti-habitude » :

> […] c'est la déchirure légère, le particulier inattendu ouvrant une brèche dans notre stéréotypie mentale. […] Réalisme est cette posture verbale ou iconique (parfois occasionnelle, d'autres fois achevée à force de technique) que trouve la réalité pas prête, ou nous saisit pas préparés face à la réalité.[62]

Siti propose l'idée d'un style instable, toujours en évolution, en mesure d'anticiper et d'influencer la sensibilité sociale même. Ainsi entendu, le réalisme trouverait son origine premièrement dans les mêmes instances sociales qui ont préalablement informé le langage. Sur cette longueur d'onde, Stella Bruzzi précise donc les présupposés théoriques et culturels à la base de la pratique performative :

> La conséquence logique d'une analyse soucieuse de l'idée qu'un documentaire ne peut jamais représenter simplement le réel, et que au contraire il est

[60] PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988, p. 145.

[61] PRÉDAL, René. *Cit*., p. 43.

[62] SITI, Walter. *Il realismo è l'impossibile*. Roma : Nottetempo, 2013, p. 7 de l'édition numérique […l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale […] . Realismo è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà] ; traduction du rédacteur.

> l'ensemble dialectique d'un espace réel et du réalisateur qui l'occupe, constitue le film de non-fiction explicitement focalisé sur des enjeux performatifs.[63]

La même idée d'une approche dialectique créative entre l'auteur et l'espace réel – et, par conséquent la réalité – est partagée par Jean-Louis Comolli. En nous rappelant la nature « monstrueuse », et donc hybride, du cinéma, le cinéaste-théoricien affirme :

> Il ne s'agit pas ici de « limites » du cinéma, mais de la seule limite des conventions culturelles. Loin d'être transgressées par le mélange des genres ou l'ambivalence des codes, les « limites » du cinéma s'en trouvent a contraire vérifiées, validées, réactivées. Pour, de ces « limites », éprouver une expérience extérieure et non plus intérieure, sans doute faut-il *sortir du cinéma*, couper avec lui, c'est-à-dire changer non les codes, mais les paramètres mêmes de la cinématographie […].[64]

Dans ce cadre Comolli propose l'idée de jeu en tant que pratique de médiation entre les instances constituant la double nature du cinéma, la composante technique du dispositif (visant à la reproduction mécanique) et la nature humaine (qui aboutira à la création et à l'invention narrative). Deux instances dorénavant plus inconciliables, mais qui, au contraire, pourront dialoguer harmonieusement :

> Jouer avec la figure humaine telle que le « réalisme ontologique » du cinéma la représente, tenir l'image du corps pour identique au corps réel et, mieux, avec lui confondue, jouer avec l'effet de réel du corps filmé, voilà ce qui est en promesse dans l'utopie cinématographique.[65]

---

[63] BRUZZI, Stella. *Cit*., p. 153 [The logical extension to an analysis preoccupied with the idea that a documentary film can never simply represent the real, that instead it is a dialectical conjunction of a real space and the filmmakers that invade it, is the non-fiction film explicitly focused on issues of performance] ; traduction du rédacteur.

[64] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 203.

[65] *Ibid*., p. 599.

Cette vision de l'acte créatif – concernant dans notre cas le documentaire de création – n'est pas trop différente, d'après nous, de celle que Hans-Georg Gadamer avait pareillement identifié à travers la pratique du jeu, dont « Le sens tout à fait premier […] est le sens moyen (*mediale*) »[66]. La doctrine herméneutique de Gadamer, donc, reconnaît et défend cet *acte de médiation* (une métamorphose) comme une pratique incontournable pour « entrer dans le vrai »[67].

D'après le philosophe, en effet :

> La transformation par laquelle le jeu humain atteint son véritable accomplissement, qui est de devenir art, je l'appelle la *transmutation en œuvre*. Ce n'est que par cette transformation que le jeu répond à son idée de sorte qu'il peut être conçu et compris en tant que tel.[68]

L'aspect à mettre en évidence, est que d'après Gadamer il ne faut pas entendre cette métamorphose dans les termes de *mimesis* comme un calque, un double du réel, mais d'un procédé capable de faire émerger la « connaissance de l'essence » :

> […] la représentation de l'essence se réduit si peu à la simple imitation qu'elle est nécessairement ostensive. […] Il existe ainsi une distance ontologique insurmontable entre ce qui « est comme » et ce à quoi il veut s'égaler. [69]

La pratique du jeu, donc, telle qu'elle est conçue par herméneutique gadamérienne, semble partager plusieurs traits communs avec l'activité performative :

---

[66] GADAMER, Hans-Georg. *Cit*., p. 177.

[67] *Ibid*., p. 190.

[68] *Ibid*., p. 187.

[69] *Ibid*., p. 194.

> […] le jeu lui-même comporte un sérieux qui lui est propre, voire un sérieux sacré. […] Celui qui joue sait lui-même que le jeu n'est que jeu et qu'il se trouve dans un monde déterminé par le sérieux des buts. Il le sait, mais sans plus penser, en tant que joueur, à ce rapport avec le sérieux. En effet le jeu ne remplit son but que lorsque le joueur s'oublie dans le jeu. Ce qui fait que le jeu est entièrement jeu, ce n'est pas son rapport, qui en détourne, au sérieux, c'est le sérieux dans le jeu. […] Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu ; mais à travers les joueurs c'est le jeu lui-même qui accède à la représentation […].[70]

Il n'est pas difficile de reconnaître dans ces lignes les caractères rituels répondant à l'origine étymologique du mot performance et le rôle joué par la théâtralisation. De surcroît, la distance ontologique soulignée par Gadamer remet au cœur de notre problématique l'aspiration innée à représenter le réel et dans le même temps la résistance que celui-ci oppose à tout effort de le saisir. Encore une fois, cette condition d'altérité par rapport au langage est indispensable afin que l'on puisse parler de création. Ce n'est pas par hasard, alors, si Comolli a souvent utilisé le terme *utopie*, à souligner la nécessité de reconsidérer le réalisme ontologique de matrice bazinienne non pas comme une sorte de condamnation qui a souvent pesé sur le cinéma (et particulièrement sur ses formes d'inspiration réaliste et documentaire), mais plutôt comme une hypothèse de travail, une chance et non un destin inéluctable, justement une possibilité de médiation.

Dans cette admission d'altérité – ou, pour mieux dire, dans cette conscientisation – le documentaire contemporain trouve sa raison d'être en explicitant d'après Stella Bruzzi sa nature performative :

> […] le documentaire performatif utilise la performance dans un contexte de non-fiction pour attirer l'attention sur l'impossibilité d'une représentation documentaire authentique.[71]

---

[70] *Ibid*., p. 174.

[71] BRUZZI, Stella. *Cit*., p. 185 [the performative documentary uses performance within a non-fiction context to draw attention to the impossibilities of authentic documentary representation] ; traduction du rédacteur.

Ce point met en lumière et explique aussi la redécouverte de l'aspect narratif au cœur même de la pratique documentaire contemporaine, dans laquelle l'acte de filmer n'a plus un caractère purement informatif ou de témoignage et la relation entre le réel factuel et le profilmique se déplace d'un niveau purement mécanique/reproductif (enregistrement d'une donnée immédiate, d'un événement pendant son déroulement naturel et dans son contexte) à un niveau performatif entendu comme reconstruction ou plutôt recréation du même événement, issue de mise en scène voire de récit, dans le refus explicite d'une objectivité traditionnellement considérée comme acquise dans la forme documentaire.

À travers cette analyse nous avons essayé de mettre en lumière une idée de « perte » sous-jacente au discours philosophiques qui ont marqué le vingtième siècle. Un sentiment qui, d'après Francesco Casetti, a accompagné également le développement du cinéma, et qu'à bien regarder est inhérent à sa nature. En nous donnant une illusion de réalité lorsque cette même réalité semblait nous échapper, le cinéma s'est chargé, sous certains aspects, de refléter exactement l'inquiétude et les contradictions de son siècle :

> […] d'un côté la nécessité de préserver le sens du réel, menacé par l'émergence des nouveaux styles de vie, par les horreurs de l'histoire, par la perte de la mémoire sociale, par les difficultés à reconstituer les plans de l'existence. De l'autre côté, tout en préservant le sens du réel, le plaisir de participer subtilement à son déclin. Donc, le cinéma a paru répondre à cette double exigence en nous assurant précisément que le monde continuait d'être en quelque sorte présent à l'écran, en vertu des signes nés comme sa trace ; mais en clarifiant également que, dans ses propres termes, il n'était plus là. […] Donc, nous croyions de garder toujours le réel dans nos mains, plus encore, de nous emparer de lui ; mais dans le même temps il mutait dans ses caractéristiques les plus profondes.[72]

[72] CASETTI, Francesco. *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milano : Bompiani, 2005, p. 298-299 […da un lato il bisogno di preservare il senso del reale, minacciato dall'avanzare di nuovi modi di vita, dagli orrori della storia, dalla perdita della memoria sociale, dalle difficoltà di ricomporre i piani dell'esistenza; dall'altro lato, pur preservando il senso del reale, il gusto di partecipare sottilmente al suo declino. Ebbene, il cinema è parso rispondere a questa doppia esigenza assicurandoci appunto che il mondo

Il s'agit, en définitive, d'un sentiment qui, au sein de la production documentaire contemporaine, mûrit jusqu'à devenir une véritable conscientisation, en évoluant avec la désillusion « postmoderne » d'un réel insaisissable et, peut-être, indéfinissable.

Chapitre 2
Résurgences de l'Imaginaire

> *La « déréalisation » du monde peut aussi ne pas conduire simplement dans la direction de la rigidité de l'Imaginaire […] mais s'orienter au contraire vers la mobilité du Symbolique*.
> Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*

À la fin des années 1990, Julia Kristeva soutenait que « L'imaginaire médiatique est en passe de devenir non seulement la réalité de la conscience, mais la Seule Réalité Objective, tout court ».[73] Une affirmation corroborant l'hypothèse de Marc Augé, d'après lequel « La question serait plutôt de savoir si le développement des technologies n'a pas libéré […] une forme dévoyée d'imaginaire (la "mise en fiction") ».[74]

---

continuava a essere in qualche modo presente sullo schermo, grazie a segni nati come sua traccia; ma anche mettendo in chiaro che, in termini propri, esso non era più lì. […] Noi dunque potevamo avere l'idea di tenere ancora tra le mani il reale; anzi, di impadronircene; e intanto esso mutava nei suoi più profondi connotati] ; traduction du rédacteur.

[73] KRISTEVA, Julia. *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 1997, p. 262.

[74] AUGÉ, Marc. *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris : Seuil, 1997, p. 158.

Dans cette section nous aborderons l'analyse d'une série de procédés de fictionnalisation qui se sont produits au tournant des deux millénaires. Plus spécifiquement, nous ferons référence à trois moments de l'histoire contemporaine, constituant à notre avis un tournant décisif au niveau de l'imaginaire collectif en ce qui concerne la perception de la réalité : la guerre du Golfe (1991), les attentats aux Tours Jumelles (11 septembre 2001) et la diffusion de la part de l'Al-Hayat Media Center (le centre de production audiovisuelle de l'État Islamique) des vidéos des exécutions effectuées par Daech (2014-2015). Trois moments cruciaux contribuant à remettre en question non seulement le statut de réalité accordé aux images, mais également le rôle et la crédibilité des médias.[75]

D'après la pensée lacanienne, le registre de l'imaginaire règle l'ordre des représentations, qui se produisent sur la base de la relation instaurée par le sujet avec les figures appartenant à son existence, ses « autres ». Pour utiliser les mots de Slavoj Žižek, nous pouvons entendre l'imaginaire en tant que « forme primitive de récit »[76]. En ce qui concerne la corrélation entre le registre de l'imaginaire avec les registres du Symbolique et du Réel, Lacan affirme :

---

[75] Pour un « mappage » idéal des étapes à travers lesquelles la fiabilité des médias s'est progressivement épuisée, François Jost suggère comme point de départ la révolution de Timisoara, qui donnera lieu à la chute de Ceausescu (1989). Voir à ce propos JOST, François. « Les images du 11 septembre sont-elles des images violentes? ». Dans DAYAN, Daniel (dir). *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*. Bruxelles : De Boeck Université, 2006, p. 64-73, et JOST, François. *Médias : sortir de la haine?* Paris : CNRS Éditions, 2020. Bien que similaire dans ses prémisses à la perspective de notre recherche, l'analyse de Jost choisit néanmoins de suivre une ligne théorique différente, celle d'une sémiologie des médias. Dans le cas spécifique de notre thèse, nous avons préféré omettre les faits de Timisoara pour poser l'accent sur une série d'événements successifs, où à notre avis les aspects de dissimulation et performativité sont davantage accentués, ainsi que des procès plutôt évidents de déréalisation.

[76] ŽIŽEK, Slavoj. *L'epidemia dell'immaginario*. Roma : Meltemi, 2004, p. 23 [la forma primordiale di racconto] ; traduction du rédacteur.

> Quand nous appelons un élément de la chaîne l'imaginaire, un autre le réel, et le troisième le symbolique, le sens [...], est dans le champ entre l'imaginaire et le symbolique.[77]

Si la construction du réel (entendu en tant que son *sens*) se produit sur la base de l'articulation avec les domaines de l'Imaginaire (l'ordre des représentations) et du Symbolique (l'ordre du langage), il nous apparaît significatif la remarque de Slavoj Žižek:

> Afin d'être opératif, l'Imaginaire doit demeurer « implicite », il doit maintenir une certaine distance à l'égard de la structure symbolique explicite qu'il soutient, et il doit fonctionner en tant que sa transgression intrinsèque.[78]

Néanmoins, nous avons assisté à une sorte de court-circuit survenu entre les deux millénaires, un détour accompli par l'Imaginaire afin de contourner et prendre la place du registre du Symbolique. Le résultat est un rapprochement – voire un véritable chevauchement – entre les registres du Réel et de l'Imaginaire, à travers lequel l'élément fictionnel commence à acquérir de plus en plus d'importance. Marc Augé nous prévient en rappelant que « n'est fictif que ce qui se distingue du réel »[79] en ajoutant que le moyen

---

[77] LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XXIII. Le sinthome, 1975 – 1976*. Paris : Seuil, 2005, p. 92.

[78] ŽIŽEK, Slavoj. *L'epidemia dell'immaginario*. *Cit*., p. 36-37 [Per poter essere operativo, l'Immaginario deve rimanere "implicito", deve mantenere una certa distanza nei confronti della struttura simbolica esplicita che sorregge, e deve funzionare come la sua trasgressione intrinseca] ; traduction du rédacteur.

[79] AUGÉ, Marc. *Cit*., p. 159.

télévisuel a contribué en grande partie à la consolidation des processus de fictionnalisation systématique au cœur de notre vie sociale et culturelle.[80]

« L'implosion du sens dans les médias » que Jean Baudrillard entrevoit dans la circulation exaspérée d'informations et « *dans la mise en scène de la communication* »[81] se traduit en définitive dans « la tendance à identifier (notamment à la télévision) les événements aux nouvelles », indiquée par Gianni Vattimo comme l'un des fondements de la « société transparente ».[82] Si la donnée factuelle ne semble pas constituer une nouvelle en soi, elle nécessite alors d'éléments spectaculaires pour être mieux apprécié par le public. Toutefois, comme nous avertissait Foucault, « La visibilité est un piège »[83], et le projet jamais réalisé du Panoptique s'est de quelque sorte redirigé vers le domaine médiatique – notamment télévisuel, où la notion même de transparence (entendue comme le présupposé de pouvoir montrer et voir « tout ») peut être vue en tant que paradigme de dissimulation.

---

[80] Augé nous donne un aperçu des différents facteurs contribuant à ces processus de fictionnalisation, en commençant par le statut même de l'image télévisuelle. L'identification avec l'écran télévisuel est sûrement moins immédiate qu'elle ne l'est dans la salle cinématographique, mais pour cette même raison plus insidieuse : le rituel d'une salle plongée dans le noir est substituée par un espace domestique où la télévision ponctue le déroulement de la journée ; l'écran est petit, à la hauteur du regard. Tout ce que s'y passe devient donc quotidien, familier, avec pour conséquence le fait que l'écart entre fiction et réalité est moins évident, moins perceptible. Cf. AUGÉ, Marc. *Cit*., p. 159-161.

[81] Cf. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981, p 121.

[82] VATTIMO, Gianni. *La société transparente*. Paris : Desclée de Brouwer, 1991, p. 23.

[83] FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, p. 202.

2.1. Couvertures médiatiques, (dis)simulations, performances

Les éléments mentionnés commencent à se manifester de façon assez évidente à travers ce qui peut être considéré comme le premier événement médiatique à l'échelle globale des années 1990, la guerre du Golfe.[84] L'extraordinaire déploiement de forces mises en place pour assurer une couverture constante – *live* – du confit, constitue déjà un premier signal du fait que l'écart entre information et communication – incontournable, d'après Dominique Wolton, aux fins d'une correcte assimilation des faits – n'est plus nécessaire, en représentant plutôt un élément à sacrifier afin que la « nouvelle » devienne « événement ».[85] En outre, le même déluge de moyens démontre que l'utilisation exacerbée du direct peut se révéler trompeuse, au moment où le sujet de la guerre est traité presque au même titre d'un

[84] À ce sujet Wolton précise : « D'abord elle est la rencontre, pour la première fois dans l'Histoire, d'une capacité d'information par l'image 24 heures sur 24 avec une guerre largement annoncée. Ensuite, cette guerre s'est faite sur fond de contentieux lourd, et parfois implicite, entre les journalistes, les hommes politiques et les militaires, et dont la cause directe est le Viêt-nam. Enfin, il s'agit d'une guerre faite au nom du droit, par une coalition de vingt-neuf nations agissant sur mandat de l'ONU, l'omniprésence des médias symbolisant en quelque sorte cette dimension démocratique ». WOLTON, Dominique. *War Game. L'information et la guerre*. Paris : Flammarion, 1991, p. 17.

[85] « L'information renvoie au ponctuel, à l'événement, à ce qui surgit, à un temps bref et rapide plus ou moins incontrôlé. Sa finalité est d'informer le citoyen. La communication, elle, suppose un échange entre émetteur et récepteur, elle est un processus nécessairement plus complexe, s'inscrivant dans un temps plus long. Elle est la réaction à une information ou à une action antérieure. Information et communication ne sont donc pas dans la même échelle du temps et n'obéissent pas forcément aux mêmes logiques. Le rêve de l'Occident est de faire coïncider le plus possible ce deux échelles de temps, la multiplication des techniques devant faciliter l'information et donc finalement la communication. Mais on a vu que la communication, qi implique un échange, est toujours plus lente que l'information. Les deux n'arrivent donc pas à s'inscrire dans la même chronologie. Il y a ainsi un double processus contradictoire : d'une part, on tient trop le temps de l'information pour identique au temps de la communication ; d'autre part, le temps de l'information ne cesse lui-même de raccourcir jusqu'à se cristalliser dans l'idéal de l'information en direct ». *Ibid*., p. 151.

événement mondain. D'après Carlo Formenti, « la guerre s'est passée, "a été diffusée", comme une émission télévisuelle annoncée depuis longtemps et non plus à reporter sans décrédibiliser les auteurs du palimpseste ».[86]

À ce propos, Régis Debray affirme :

> Fabriquant l'événement en même temps que son information, la télé révèle au grand jour que c'est l'information qui fait l'événement, et non l'inverse. L'événement n'est pas le fait en lui-même, mais le fait en tant qu'il est connu. Ou « repris ». La condition de l'événement n'est donc pas le fait, abstraction non pertinente, mais sa divulgation [...].[87]

Pourtant, le direct s'est imposé en tant que modèle journalistique-télévisuel garant d'une « vérité » certifiée par l'image : « si l'image est la forme supérieure d'information, alors le direct permet la meilleure information ».[88] Dans ces conditions, CNN établit ce qui deviendra son « paradigme », basé essentiellement sur l'équation simpliste en vertu de laquelle ce qui est montré *existe* (donc il est *vrai*), alors que ce qui ne nous est pas montré, ne l'est pas.[89] Il ne s'agit pas seulement du syllogisme à travers lequel une certaine tendance de l'information s'est imposée, mais la condition à la base du concept de « visuel », que Serge Daney entend comme « vérification optique d'un fonctionnement purement technique ».[90] Le « visuel » coïncide, en en marquant le triomphe, avec la « vidéosphère », un

---

[86] FORMENTI, Carlo. «La guerra senza nemici». Dans VILLANI, Tiziana ; DELLA VIGNA, Pierre (dir.). *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*. Milano : Mimesis, 1991, p. 34 [la guerra è accaduta, è "andata in onda", come un programma televisivo da tempo annunciato e ormai non più rinviabile senza togliere qualsiasi credibilità agli autori del palinsesto] ; traduction du rédacteur.

[87] DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992 [Coll. Folio essais, 1995], p. 381.

[88] WOLTON, Dominique. *Cit*., p. 84.

[89] Sur ce point nous renvoyons directement à WOLTON, Dominique. *Cit*., notamment au chapitre « Le paradigme CNN », p. 91-98.

[90] DANEY, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information*. Lyon : Aléas, 1991, p. 163.

régime demeurant dans les concepts de vidéo, de flux, de simulation et de performativité.[91] L'équation sur laquelle ce régime se fonde est, précisément, « le Visible = le Réel = le Vrai ».[92] Dans la « vidéosphère » l'image semble avoir définitivement délogé le rôle du réel en tant que référent, en devenant ainsi le référent de soi même.[93] Avec la complicité du progrès technologique, nous sommes dans l'ère où l'image « l'anticipe [la réalité, n.d.r.] à tel point que le réel n'a plus le temps d'être produit en tant que tel ».[94] En substituant le terme utilisé par Baudrillard (« produit ») avec « re-produit », nous pouvons constater le fait que le rapport entre les images et la réalité est au moins compromis, voire irrémédiablement faussé, raison pour laquelle il est devenu normal de « prendre la carte pour le territoire »,[95] avec la conséquence logique d'une générale confusion entre « réalité » et « effet de réalité ».[96]

Les directs innombrables – même fausses – jalonnant la guerre du Golfe semblaient promettre des images choquantes qu'en définitive nous ont pas été montrées, en fournissant en revanche un accès partiel (et tendancieux) au déroulement du confit.[97] Pour cela, le concept de « couverture médiatique »

---

[91] Cf. DEBRAY, Régis. *Cit*., notamment le tableau résumé à p. 292-293.

[92] *Ibid*., p. 499.

[93] « Une image sans auteur et autoréférente se place automatiquement en position d'idole, et nous d'idolâtres, tentés de l'*adorer* directement, elle, au lieu de *vénérer par elle* la réalité qu'elle indique ». *Ibid*., p. 412.

[94] BAUDRILLARD, Jean. *The evil demon of images*. Sydney : Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, 1987, p. 16 [it anticipates it to the point that the real no longer has time to be produced as such] ; traduction du rédacteur.

[95] DEBRAY, Régis. *Cit*., p. 482.

[96] « L'inhérence du vrai à son objet [...] est l'illusion épistémologique propre à la vidéosphère. L'instantanée *adaequatio rei et imagìnis* court-circuite la lente et complexe *adaequatio rei et intellectus* [...] ». *Ibid*.

[97] « L'idée qu'un mort non filmé est encore un mort, ou qu'un missile Tomahawk n'est pas qu'une signature radar sur un écran de contrôle, n'est plus une évidence à l'ère visuelle (aussi n'a-t-elle déjà plus aucun impact). On parle justement de "couverture médiatique". Le visuel couvre, de fait ». *Ibid*., p. 419.

sera remis en question,[98] notamment parce que l'accès partiel aux faits s'est caractérisé par la contradiction d'une « une guerre "visuelle", et, à ce titre même, invisible et sans traces chez nous ».[99] En dépit de la sophistication et du déploiement inusité des moyens, ce conflit nous a été presque exclusivement *raconté* – au sens littéral du terme – par les *anchormans* en direct sur les chaines télévisuelles nationales avec les envoyés en Irak, mais très rarement montré pour ce qu'il était réellement :

> C'est que cette expression la « guerre en direct » doit être sérieusement bémolisée. Il y a bien du direct en effet, mais c'est celui de l'actualité, pas de l'info. Ce qui est « en direct », c'est la mise en scène de *toutes* les info : les vraies, les fausses et les *manquantes*. Et le lieu de cette mise en scène, c'est le studio de télé en interface permanent avec nos studios à nous, via l'écran. Il y a bel et bien une guerre pendant qu'on regarde, mais cela ne veut pas dire qu'on la voit. Cela veut plutôt dire qu'on l'entend. [...] Mais l'image manquante de l'état réel de Bagdad bombardé, est-on bien conscient qu'on ne l'a toujours pas vue? [100]

Le triomphe de l'artifice et de l'arbitraire a été atteint à travers les images des bombardements aériens. Notamment, nous nous référons aux plans en plongée reproduisant le point de vue du viseur électronique dans l'acte de cadrer et bombarder la cible. Dans ces points de vue subjectifs sans un

---

[98] Ainsi, par exemple, Jean Baudrillard s'exprime sur le rôle exercé par les médias pendant le confit du Golfe : « L'information a une fonction profonde de déception. Peu importe ce dont elle nous « informe », peu importe sa « couverture » des événements, car ce n'est précisément qu'une couverture – ce qu'elle vise, c'est le consensus par encéphalogramme plat ». Cf. BAUDRILLARD, Jean. *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris : Galilée, 1991, p. 74. Le point de vue manifesté par Paul Virilio, par ailleurs, n'est pas très éloigné : « Couverture radar, contrôle électronique du champ de bataille ou couverture *live* des événements par les media, tout cela n'est rien d'autre que l'organisation stratégique d'un gigantesque maquillage des faits, c'est-à-dire d'un aveuglement propice, d'une cécité dont chacun, civil ou militaire, est la victime potentielle, victime le plus souvent consentante d'ailleurs ». VIRILIO, Paul. *L'écran du désert. Chroniques de guerre*. Paris : Galilée, 1991, p. 136.

[99] DEBRAY, Régis. *Cit*., p. 418.

[100] DANEY, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, *Cit*., p. 157.

véritable sujet, « la référence aux plans subjectifs du *terminator* est obligée », mais surtout « Le regard (et peut-être la responsabilité ?) semble appartenir seulement à soi même ».[101]

Photogrammes 1-2 : bombardements aériens à travers des viseurs électroniques (source : Getty Images)

Dans le domaine de l'analyse filmique, ces plans sont définis comme « objectives irréelles » ou « subjectives vides », puisqu'ils exaltent le caractère artificiel de la vision.[102] Plus spécifiquement, la catégorie des « subjectives vides » constitue un des trais distinctifs de l'esthétique cinématographique postmoderne dans la mesure où, en remettant en cause la centralité du regard

[101] NEGRI, Alberto. *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*. Roma : Bulzoni, 1996, p. 146 [il rinvio alle inquadrature in soggettiva del terminator è d'obbligo […] Lo sguardo (e forse la responsabilità?) sembra appartenere solo a se stesso] ; traduction du rédacteur.

[102] D'après Francesco Casetti et Federico Di Chio, l'objective irréelle constitue une des quatres formes de regard employées dans la grammaire filmique. Plus spécifiquement, ce type de mise en cadre « montre une portion de réalité de façon inhabituelle ou apparemment injustifiée ». CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Analisi del film*. Milano : Bompiani, 1990, p. 244 [mostra una porzione di realtà in modo anomalo o apparentemente ingiustificato] ; traduction du rédacteur.

humain, elle semble conférer dignité et autonomie de vision au *medium*.[103] Cependant, dans l'absence même d'un sujet qui regarde – dont le spectateur devrait assumer le point de vue – Serge Daney entrevoit un « degré zéro de l'altérité »,[104] ce qui nous empêche de parler d'images, puisque « dans l'image il y a toujours risque de tomber sur l'autre et que l'autre risque fort de me rassembler terriblement ».[105] L'absence d'un contrechamp – et donc de l'« autre » – ne représente pas seulement une interrogation ultérieure sur l'utilité réelle d'un système médiatique souvent apparu comme une fin en soi, mais concerne premièrement le plan éthique, en nous interrogeant une fois de plus sur la fonction idéologique derrière le choix de pas montrer la capitale

[103] Vincenzo Buccheri indique dans la subjective vide « un plan où la présence et l'action de la caméra sont tellement évidents au point de suggérer l'intervention d'un sujet. Impression erronée, parce que au contraire le sujet est absent. En premier, il n'y a aucun personnage regardant avec ses yeux. Deuxièmement l'œil de la caméra, malgré le fait de se déplacer comme un personnage, en réalité n'amène nulle part, et ne signifie rien. [...] il y a au moins deux façons à travers lesquelles la caméra peut se manifester : en insistant sur sa présence, à savoir en adoptant des positions "innaturelles", ou en insistant sur sa propre action, c'est-à-dire en dessinant des trajectoires vertigineuses. [...] la subjective est vide car ce qui manque est une subjectivité "humaine" et "sensée" ». BUCCHERI, Vincenzo. *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*. Milano : I.S.U. Università Cattolica, 2000, p. 18-20 [un'inquadratura in cui la presenza e l'azione della cinepresa sono talmente evidenti da suggerire l'intervento di un soggetto. Impressione sbagliata, perché invece il soggetto latita. Primo: non c'è nessun personaggio che vede coi suoi occhi. Secondo: l'occhio della macchina da presa, che pur si muove come quello di un personaggio, in realtà non porta da nessuna parte, e non significa niente. [...] sono almeno due i modi in cui la macchina da presa può venire allo scoperto: insistendo sulla propria presenza, cioè assumendo posizioni "innaturali"; oppure insistendo sulla propria azione, cioè disegnando traiettorie vertiginose. [...] la soggettiva è vuota perché a mancare è una soggettività "umana" e "sensata"] ; traduction du rédacteur.

[104] DANEY, Serge. *La maison cinéma et le monde, Tome 4 : le moment « Trafic » (1991-1992)*. Paris : P.O.L., 2015, p. 147.

[105] *Ibid*., p. 147-148.

iraquienne bombardée, et dans le même temps en insistant sur l'effet *video game* du point de vue d'une ligne de mire.[106]

Sur cet aspect se joue un premier, décisif effet déréalisant, contribuant à situer sur le même niveau l'assimilation de l'actualité et l'expérience spectaculaire. Le bénéficiaire de l'information devient spectateur à tous égards puisque, comme le suggère Paul Virilio, « le champ de tir s'est transformé en champ de tournage, le champ de bataille est devenu un plateau de cinéma longtemps interdit aux civils ».[107] En ce sens, l'expérience de la vision est de quelque sorte biaisée par l'écran, puisque ce dernier « instaure un nouveau rapport entre la *mimesis* et la fiction ».[108] Une relation donnant lieu à une sorte de renversement : le « comme si » à la base de l'activité fictionnelle, impliquant une « suspension volontaire de l'incrédulité » (permettant ainsi l'entrée dans le « comme si c'était vrai »), semble se métamorphoser en

[106] Il s'agit de ce que Régis Debray nous rappelle en affirmant : « Le plan de bombardement filmé en plongée du bombardier représente une prise de vue économique. Le plan du bombardier vu en contre-plongée par les bombardés, monté en alternance avec le premier, compose une prise de vue éthique. […] Malheureusement, la guerre est un étrange exercice où il faut être deux ». DEBRAY, Régis. *Cit*., p. 419-420.

[107] VIRILIO, Paul. *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Paris : Éditions Cahiers du cinéma, 1984 [nouvelle édition augmentée, 1991], p. 15.

[108] MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Montrouge : Bayard, 2015, p. 63.

« comme si c'était un jeu, comme si c'était faux ».[109] Le piège potentiel, au niveau cognitif, est indiqué par Luc Boltanski alors qu'il souligne le risque « d'adopter face à un spectacle ayant pour référence la réalité […] l'attitude qui est celle du spectateur devant une œuvre de fiction – soit, accusation forte, que son intérêt soit soupçonné d'être redoublé par la connaissance du caractère réel de ce qu'il voit, soit, accusation faible, qu'il soit tenu pour incapable de faire la différence entre réalité et fiction ».[110] En vertu de cette nouvelle relation, *le réel commence à ressembler terriblement à la fiction*. À l'enseigne de ce glissement, le nouveau millénaire s'ouvre avec les attaques du 11 septembre 2001, en trouvant ensuite, dans un certain sens, un point de non retour dans la diffusion en ligne des exécutions filmées par l'État Islamique.

La brutalité dramatique des attentats des *Twin Towers*, en évoquant un imaginaire qui semblait l'apanage d'un certain cinéma spectaculaire et catastrophique, a immédiatement soulevé une question inquiétante sur son même statut, en mettant ainsi en cause une pluralité de facteurs, premièrement

[109] L'assomption du point de vue du viseur radar qui cadre et bombarde la cible constitue la déclinaison d'une logique immersive qui a connu son développement complet entre les années 1980 et 1990, et qui semble rebondir du cinéma à d'autres domaines, en sollicitant l'acte de la vision bien au-delà des possibilités naturelles offertes à l'œil humain : « Le spectateur n'observe plus de l'extérieur, à distance, mais il est amené et sollicité à pratiquer une immersion totale dans un environnement tridimensionnel ou quand même dans un espace iconique ne se donnant pas en tant que présentification d'une absence, mais comme épiphanie immédiate de soi. Fin de l'éloignement entre le regard et son objet, avènement de la proximité et de la contiguïté ». CANOVA, Gianni. *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*. Milano : Bompiani, 2000, p. 33 [Lo spettatore non osserva più dall'esterno, a distanza, ma è indotto e sollecitato a praticare un'immersione totale dentro un ambiente tridimensionale o comunque in uno spazio iconico che non si dà come presentificazione di un'assenza ma come epifania immediata di sé. Fine della lontananza fra lo sguardo e il suo oggetto, avvento della prossimità e della contiguità] ; traduction du rédacteur.

[110] BOLTANSKI, Luc. *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*. Paris : Gallimard (coll. Folio Essais), 2007, p. 52.

celui plus spécifiquement spectaculaire.[111] Il est désormais établi que la séquence de l'attaque aérienne renvoyait de façon explicite à l'esthétique hyperbolique du cinéma hollywoodien, notamment le plus consacré au pur spectacle et donc plus indulgent, dans un certain sens, en ce qui concerne une certaine *manque d'adhérence à la réalité* qui souvent en caractérise les contenus.[112]

La question investit donc, sur tous les fronts, l'aspect perceptif. Tout en acceptant, comme le suggère Boltanski, de nous laisser traverser par l'horreur de la *sublimation*,[113] le plan cognitif risquerait de rester « suspendu » entre l'acceptation du réel et la tentation fallacieuse de son contenu spectaculaire. Par conséquent, les approches analytiques visant l'éventualité d'un « effet de

[111] Slavoj Žižek, à ce propos, affirme : « […] la question que nous aurions dû nous poser en regardant les écrans de télévision le 11 Septembre est tout simplement celle-ci : où avons-nous déjà vu cela mille fois ? ». ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenue dans le désert du réel*. Paris : Flammarion, 2005 (coll. Champs essais, 2008), p. 39.

[112] Ainsi, Patrick Charaudeau pose l'accent sur le fait que « la valeur dite référentielle de l'image, son "valant pour" la réalité empirique, est dès sa naissance biaisée par le fait d'une construction qui dépend d'un jeu d'« intertextualité », jeu qui lui donne une signification plurielle, jamais univoque ». CHARAUDEAU, Patrick. « Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 », in DAYAN, Daniel. *Cit*., p. 53. Au même titre, Santos Zunzunegui affirme : « […] ces images d'avions lancés contre les tours du World Trade Center sont aussitôt devenues des objets doublement médiatiques. Des objets qui ne permettaient de construire qu'une signification possible par-delà leur evidence catégorique et brutale. Mais encore eût-il fallu qu'elles se prêtent à cette *suspension de l'incroyable* qui, comme chacun le sait, constitue le fondement même du pacte de communication scellé entre l'œuvre de fiction et le lecteur, et qui permet d'accéder à la construction hypothétique d'un *sens possible* ». ZUNZUNEGUI, Santos. « Autopsie de la vision ». Dans DAYAN, Daniel. *Cit*., p. 265.

[113] Boltanski suggère une « topique esthétique », une voie prenant en compte le facteur de la *sublimation* : à travers elle, le « spectateur affronte la vérité et la regarde en face. Ce qu'il voit : l'horreur. […] Il se laisse envahir par l'horrible ». BOLTANSKI, Luc. *Cit*., p. 214.

réel »[114] ou, au contraire, « d'irréel »,[115] à l'appui du texte de Roland Barthes,[116] semblent de quelque sorte condamnées à s'arrêter à la constatation d'un piège cognitif jouant de façon explicite sur les dynamiques entre vrai et faux. Dans cette optique, cependant, Slavoj Žižek a probablement fourni une des meilleures clés de lecture, en renversant les termes d'une dialectique entre vrai et faux qui semble avoir adopté les caractéristiques d'une *aberration* :

> Ce qui a eu lieu le 11 Septembre, c'est l'entrée de cet écran fantasmatique dans notre réalité. La réalité n'a pas fait irruption dans l'image : c'est l'image qui a fait irruption dans notre réalité (c'est-à-dire les coordonnés symboliques qui déterminent ce que nous percevons comme étant la réalité) et l'a fait éclater.[117]

L'idée d'aberration constitue, d'après nous, un concept pertinent à travers lequel aborder le dernier des trois moments de l'histoire contemporaine examinés. Nous faisons référence aux vidéos diffusées par l'Al-Hayat Media Center à partir de 2014, où les exécutions, réelles, sont marquées par une

---

[114] En ce sens, Jorge Lozano entrevoit dans l'attentat un explicite « effet de réel » : « À cette image explosive, imprévue, obscène [...], on a aussitôt appliqué des critères de fiction et de mémoire de genre. Pourtant, ce qui se passe est bien réel... Et voici qu'une première conclusion se dessine. Ce que nous voyons en direct, nous le percevons du point de vue de la fiction, avec une logique et une mémoire propres à la fiction. En d'autres termes, c'est la catégorie du réel – et non ses contenus contingents – qui est signifiée. Autrement dit, la carence du signifié devient le signifiant même du réalisme ». LOZANO, Jorge. « Sémiotique de l'événement et explosion », dans DAYAN, Daniel. *Cit*., p. 75.

[115] Slavoj Žižek propose une lecture diamétralement opposée : « Le réel qui revient a le statut d'un (autre) semblant : *c'est précisément parce qu'il est réel, en raison même de son caractère traumatique et excessif, que nous sommes incapables de l'intégrer dans (ce que nous percevons comme) notre réalité, et sommes donc contraints de l'éprouver comme une apparition cauchemardesque*. […] Contrairement à *l'effet de réel* barthésien en effet, par lequel le texte cherche à faire accepter au lecteur sa production fictionnelle comme réelle, c'est ici le réel lui-même qui, afin de pouvoir être soutenu, doit être perçu comme un spectre cauchemardesque et irréel ». ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenue dans le désert du réel*. *Cit*., p. 42.

[116] Cf. BARTHES, Roland. « L'effet de réel », dans *Le bruissement de la langue*. *Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984, p. 167-174.

[117] ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenue dans le désert du réel*. *Cit*., p. 38-39.

grammaire reconductible à l'esthétique la plus typiquement fictionnelle. L'aberration consiste en une utilisation *anormale* – car totalement en dehors de toute norme – d'un langage audiovisuel exacerbé, bouleversant et en déformant l'utopie photographique et cinématographique de « préserver » les corps et les objets filmés par le travail impitoyable du temps. La notion de « mort au travail » est adoptée et déclinée au sens littéral, mais pas dans le but d'« arracher un sursis à la mort », comme observé par Jean-Louis Comolli.[118] Il s'agit plutôt de l'exact opposé : maintenant c'est la mort qui triomphe en restant inscrite dans la vidéo, pour être transmise à l'éternité, à la mémoire historique, aux archives visuels. Là où le cinéma a la capacité de dialoguer avec le spectateur, en indiquant « le *non-visible* comme la condition et le sens du visible »,[119] l'esthétique de Daech travaille sur l'hypertrophie de la vision, scandée par une forme de répétition compulsive, qui excède littéralement les limites de la visibilité, par ailleurs à travers un style se référant aux logiques immersives. Ce qui en outre caractérise ces vidéos, d'un point de vue strictement linguistique, est l'insistance sur une série de clichés liés à des formules éminemment commerciales : celles du cinéma d'action, du clip vidéo

[118] Jean-Louis Comolli utilise la célèbre affirmation de Jean Cocteau pour illustrer de quelle façon les films diffusés par Daech bouleversent l'utopie du cinéma : « Filmant la vie qui passe à travers les corps, filmant le temps qui travaille tout l'existant, le cinéma filme en effet, comme le disait Jean Cocteau, "la mort au travail", mais ce *travail* vaut comme un sursis arraché à la mort ». COMOLLI, Jean-Louis. *Daech, le cinéma et la mort*. Lagrasse : Verdier, 2016, p. 99.

[119] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 8.

et du *video game*, du spot propagandiste ainsi que celles de la sérialité télévisuelle, comme témoigné par la bande-annonce de *Flames of War* [120] :

Photogrammes 3-4 : bande-annonce de *Flames of War* (source : You Tube)

En plus, la production audiovisuelle de Daech semble mettre le monde occidental face aux responsabilités éthiques émergées assez clairement au moins depuis le conflit du Golfe – une guerre qui « n'a pas eu lieu », car dissimulée par le même déploiement médiatique qui voulait la raconter moment par moment. Aussi bien que la culture occidentale a développée l'idée de « couverture médiatique » au sens littéral du terme, en laissant dans le même temps les logiques spectaculaires s'emparer des domaines de l'information, pareillement Daech semble renverser les termes de cette équation en nous posant face à des produits où la réalité – la mort filmée – se déguise en fiction, en jouant dérisoirement avec une confusion perceptive induite par l'exacerbation du taux spectaculaire où, littéralement, tout est visible.[121] Une utilisation que nous avons définie comme aberrante puisque,

[120] Parmi les expédients utilisés plus fréquemment, nous pouvons mentionner des plans tournés en *slow motion* ou en *fast-forward*, des images élaborées électroniquement, superpositions, bande sonore – chants ou prières – constante et invasive. La sensation est souvent celle d'assister à la bande-annonce d'un film ou d'un jeux vidéo. En plus, il faut remarquer la nature « épisodique » de ces clips qui, tout en étant auto-conclusives, contiennent les prémisses d'un suivi renvoyant directement à la sérialité télévisuelle. En ce qui concerne ce dernier aspect voir TAGLIANI, Giacomo. «"Un'unica regia dietro gli attentati". Estetica di Daesh ed efficacia delle immagini». Dans BANDIRALI, Luca; CASTALDO, Daniela; CERAOLO, Francesco (dir.). *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI Secolo*. Lecce : Università del Salento, 2020, p. 127-134.

[121] Justement, alors, Dork Zabunyan parle de « retour de l'Histoire » dans le sens où « Les vidéos de Daech montrent l'envers de cette idée véhiculée par les Américains à partir de la guerre du Golfe en 1991. Tout se passe comme si l'organisation terroriste amplifiait l'atrocité de ses actions en multipliant les scènes de mort filmées, pour nous faire sentir une fois pour toutes qu'il n'y a pas de guerre propre ». ZABUNYAN, Dork. « L'État de propagande et le cinéma qui vient ». *Trafic*, n° 94, juin 2015, p. 8.

outre sceller le triomphe de la mort – réelle – à travers un langage qui, par définition, devrait exalter l'aspect fictionnel, ces clips semblent vouloir célébrer une sorte de mariage obscène entre deux tendances esthétiques et linguistiques au cœur du débat théorique contemporain – le mélange entre le factuel et le fictionnel –, ce qui en fait des produits expressément destinés au monde occidental dans une double fonction : à la fois en tant qu'instrument de menace et comme objet d'une potentielle étude théorique.[122]

Dans ce mélange de langages, semble s'être définitivement accomplie l'une des thèses les plus radicales de Guy Debord, d'après laquelle « Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux ».[123] Une thèse paradoxale, cependant corroborée par l'observation de Giacomo Tagliani :

> […] donc nous sommes face à la mise en scène d'un spectacle qui à la fois respecte et contraste l'interdit bazinien de montrer la mort, en exhibant dans les termes les plus marqués possible la nature de représentation qui *simule* son être plus vraie du vrai.[124]

En développant son esthétique entre les deux polarités de vrai et faux – se conjuguant tragiquement avec le binôme de vie et mort –, ces vidéos nous

---

[122] « L'opposition nette entre réel et virtuel, entre document/témoignage et inventif/fictionnel, encore toujours possible avec Al-Qaïda, est désormais abolie définitivement, en retraçant – peut-être dans les formes les plus radicales jamais expérimentées – la complète spectacularisation du monde qui représente un des objets de réflexion privilégiés par la théorie critique du visuel ». TAGLIANI, Giacomo. *Cit*., p. 131 [La netta opposizione tra reale e virtuale, tra documentale/testimoniale e inventivo/finzionale che era ancora possibile individuare nei filmati di al-Qaeda viene ora definitivamente abolita, intercettando – forse nelle forme più radicali sinora sperimentate – quella completa spettacolarizzazione del mondo che rappresenta uno degli oggetti di riflessione privilegiati per la teoria critica del visivo] ; traduction du rédacteur.

[123] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992, p. 9 de l'édition numérique.

[124] TAGLIANI, Giacomo. *Cit*., p. 129 […siamo dunque di fronte all'allestimento di uno spettacolo che rispetta e insieme contrasta l'interdetto baziniano di mostrare la morte, esibendo nei termini più marcati possibili la natura di rappresentazione che *simula* il suo essere più vera del vero]; traduction du rédacteur.

mettent face à ce que Georges Didi-Huberman définirait probablement comme « ce caractéristique mélange d'un réel qui s'impose et d'un impossible auquel on ne saurait oser croire ».[125] Une fois de plus, il s'agit d'explorer le « coin d'ombre » déjà évoqué à propos du 11 septembre 2001, une « zone intermédiaire entre réel et irréel »[126] largement occupée par la composante performative.

Marie-José Mondzain propose de lire sous cette lumière les attentats de New York ainsi que les clips de Daech, en essayant d'outrepasser la théorie linguistique afin de focaliser son analyse exclusivement sur la puissance performative des images :

> […] au lieu de reprendre la démonstration d'Austin et ne conférer qu'au seul geste langagier la capacité de faire du réel avec le seuls mots, je déplacerai la question de la performativité vers le mode dominant qui est le nôtre, celui du spectacle, des mises en scène, en m'attachant aux opérations effectuées par le « comme si » des images fictionnelles. « *How to do things with images* » ou « *how to show is to do* ». Je forcerai même le trait en le précisant ainsi : « Comment faire voir ce n'est pas seulement faire mais, faire faire ». Ce sont des opérations imageantes que l'on attend la puissance performative. Dès lors il y a performance quand le déplacement fictionnel opéré par une forme est mené à son achèvement c'est-à-dire réussi à déplacer la relation du spectateur à la réalité elle-même.[127]

Cependant, pour le fait même de nous interroger sur le statut de ces vidéos suspendues dans cette « zone médiane », nous estimons utile de rappeler que dans sa théorie des actes linguistiques Jonh Langshaw Austin oppose les énoncés constatifs aux énoncés performatifs. Lorsque les premiers se limitent à décrire et donc à prendre acte de quelque chose, les dernières visent à une poursuite impliquant la réalisation d'un objectif déterminé au moyen de l'action concrète. Par conséquent, les énoncés performatifs ne

---

[125] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition, I*. Paris : Minuit, 1998, p. 113.

[126] COMOLLI, Jean-Louis. *Daech. Cit.*, p. 19.

[127] MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer? Cit.*, p. 115-116.

relèvent pas des catégories traditionnelles de « vrai » et « faux » – à l'inverse des constatifs – et doivent être considérés en tant qu'« heureux » ou « malheureux », si à travers eux l'objectif a été atteint ou pas.[128] En excluant catégoriquement de pouvoir indiquer comme heureuses ou malheureuses des performances telles que celles examinées, nous souhaiterions plutôt poser l'accent sur le fait que l'énoncé performatif – et donc, par extension, la performance – échappe à la classification la plus commune à travers laquelle nous établissons d'interpréter un événement déterminé sur la base des critères de vérité ou fausseté.

En partant de l'opposition entre constatifs et performatifs, Maurizio Ferraris propose d'opérer une distinction entre document au sens *faible* et au sens *fort* :

> […] le document fort est l'*inscription d'un acte*, c'est-à-dire une attestation qui demeure dans le temps et a une valeur sociale ; le document faible est l'enregistrement *d'un fait*. […] Le document fort n'a donc pas une fonction descriptive, mais bien performative. Il n'entend pas essentiellement véhiculer un savoir – même s'il peut accidentellement le faire –, mais il vise à produire des effets, ce qui arrive souvent avec l'attestation d'un acte. […] le fait que l'on ait traditionnellement concerné la théorie du performatif sur la sphère des actes linguistiques, sans prendre en considération le rôle des actes inscrits (qui, à bien y regarder, est prédominant dans la construction de la réalité sociale), a eu pour conséquence que ceux qui ont traité de la théorie du performatif n'ont que rarement reconnu le fait que les documents forts sont, non pas un type de performatif parmi d'autres, mais bien leur paradigme.[129]

D'un côté, les actes terroristes peuvent être inclus dans le champ du document puisque, en tant que performances, ils constituent une inscription d'actes déterminés produisant des effets concrets. De plus, en tant

[128] Austin, à ce propos, affirme : « 1) l'énonciation performative doit effectuer quelque chose, et non pas simplement dire quelque chose; 2) elle est heureuse ou malheureuse, au lieu de vraie ou fausse ». AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil, 1970, p. 139.

[129] FERRARIS, Maurizio. *Documentalité. Pourquoi il est nécessaire de laisser des traces*. Paris : Cerf, 2021, p. 410-412.

qu'inscriptions, ils visent à perdurer dans le temps. Néanmoins, de l'autre côté demeure l'effort heuristique pour en définir, au delà de l'horreur et de leur réalité indiscutable, la nature profonde de ces *objets*, une tâche posant des difficultés qui semblent rebondir du niveau sémiotique au niveau éthique.

2.2. Entre *factual* et *fictual*

L'insistance sur des dynamiques fictionnalisantes tels que celles abordées pourrait engendrer des craintes quant à la *réalité ontologique* du référent montré par l'image. Si cet aspect, bien que paisiblement accepté dans les territoires de la fiction (non seulement cinématographique), est cependant interrogé au niveau théorique, à plus forte raison s'impose la nécessité de l'analyser par rapport au contexte évoqué. La nature immersive des bombardements adoptant le point de vue du viseur, et ensuite le caractère spectaculaire des attaques aériennes et des clips des exécutions risquent de désorienter la perception de l'observateur, se situant dans une position particulièrement ambiguë, à mi-chemin entre la nature du document et celle plus ouvertement ludique.

Jean-Marie Schaeffer souligne que « les images graphiques et les photographies sont toujours déjà des mimèmes », ce qui implique « un processus d'immersion mimétique » en vertu duquel « la situation de feintise ludique partagée nous amène à traiter une représentation visuelle fictionnelle "comme si" elle était une représentation visuelle homologue, donc dénotationnelle ».[130] L'ambiguïté conséquente relevée fait en sorte que « dans le domaine des représentations analogiques, la distinction entre immersion mimétique et immersion fictionnelle ne se situe pas au niveau du processus d'immersion lui-même, mais au niveau du traitement cognitif ultérieur des univers intériorisés en état d'immersion ».[131] En ce sens, si nous avons souligné que, par exemple, les analyses relatives au 11 septembre semblent destinées à

[130] SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris : Seuil, 1999, p. 247.

[131] *Ibid*., p. 297.

la seule constatation de la confusion perceptive, la raison en est essentiellement que le « traitement cognitif » suggéré par Schaeffer met en jeu directement le spectateur, chargé de décoder ce qu'il voit à l'écran, afin d'en établir la nature correcte – une approche d'inspiration sémio-pragmatique.

Parmi les différentes modalités de production de sens prises en compte, Roger Odin examine le « mode *énergétique* », englobant un « ensemble de production considérées en général comme relevant de la fiction, mais qui pourtant bloquent la fictionnalisation ».[132] Une catégorie dans laquelle d'après nous il est possible d'inclure les différentes dynamiques fictionnalisantes évoquées, principalement en raison du fait que celles-ci s'appuient sur le système sensoriel. Effectivement, Odin mentionne Laurent Jullier et son concept de « film-orchestre », en soulignant un paradigme de la vision désormais fondé premièrement sur la stimulation sensorielle, raison pour laquelle la relation empathique du spectateur dépend surtout des *effets* déployés par le produit audio visuel. La condition préalable essentielle réglant cette nouvelle relation, comme l'a remarqué Vincenzo Buccheri, réside dans le fait que « se laisser "frapper" par l'image devient plus important que la croire vraie ».[133] Pour cette raison demeure une incertitude sous-jacente relative aux cadres des viseurs radar dans le conflit du Golfe autant qu'aux images des attaques aux *Twin Towers* et à celles diffusées par l'État Islamique. Le point crucial consiste à établir une démarcation nette entre le *contenu* (incontestablement spectaculaire) et le *statut* (testimonial, historique) de l'image, dont la valeur documentaire risquerait d'être altérée par le contenu extrême.

À cet égard, Pietro Montani suggère une approche intégrant ce mélange entre des éléments factuels et d'autres plus performatifs-spectaculaires :

> L'image non-élaborée devient ainsi l'occasion pour des comportements acritiques (la peur, la nécessité de sécurité, la réponse violente) ou immunisants

[132] ODIN, Roger. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 52.

[133] BUCCHERI, Vincenzo. *Cit.*, p. 15 [lasciarsi "colpire" dall'immagine diventa più importante che crederla vera] ; traduction du rédacteur.

> (le refoulement, l'insensibilisation). Dans tous les cas elle produit des effets de déréalisation. […] cette indistinction nous tient en échec face au sentiment d'une dette de témoignage sollicitée par la réalité de ces images. Mais pour dissiper cette confusion il faut préalablement renoncer à l'idée que la détermination de la vérité doit s'appuyer sur l'élimination de la modalité spectaculaire des faits. Au contraire, précisément l'entrelacement de ces deux vecteurs sémantiques doit être explicité et conduit sur un plan de majeure évidence. Un tel entrelacement, effectivement, […] s'adresse également vers les discours (notamment historiques et fictionnels) que nous utilisons afin d'organiser et communiquer l'expérience en recourant à des régimes de nature narrative. Ces discours, en effet, sont également tenus de croiser soigneusement la factualité du document et le caractère constructif de sa présentation.[134]

La nécessité d'une piste méthodologique telle que celle fournie par Montani s'explique en songeant, par exemple, au développement du *storytelling* dans la pratique d'appliquer des modèles narratifs aux domaines du *management*, de l'économie et de la politique avant même qu'aux formes du spectacle – le « *narrative turn* » qui s'est imposé aux États-Unis à partir de

[134] MONTANI, Pietro. « La funzione testimoniale dell'immagine ». En ligne [URL]: http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/; (lien consulté le 18 août 2021) [L'immagine inelaborata diventa in tal modo occasione di comportamenti acritici (la paura, la domanda di sicurezza, la risposta violenta) o immunizzanti (la rimozione, l'anestetizzazione). In ogni caso essa produce effetti di derealizzazione. […] ciò che richiede di essere elaborato è l'indistinzione confusiva di messa in scena e fattualità. È proprio questa confusione, infatti, che ci tiene in scacco di fronte al sentimento di un debito di testimonianza che la realtà di quelle immagini sollecita. Ma per venire in chiaro della confusione bisogna preliminarmente deporre la convinzione che l'accertamento della verità debba avvalersi di una depurazione del fatto dal modo spettacolare della sua manifestazione. Al contrario, è proprio l'intreccio di questi due vettori semantici a dover essere esplicitato e condotto su un piano di maggiore perspicuità. Un tale intreccio, infatti, […] si proietta anche sui discorsi (quello storico e quello finzionale) di cui ci serviamo al fine di organizzare e comunicare l'esperienza ricorrendo a ordinamenti di tipo narrativo. Anche quei discorsi sono tenuti, infatti, a intrecciare accuratamente la fattualità del documento e il carattere costruttivo della sua presentazione] ; traduction du redacteur.

la moitié des années 1990 avant de connaître sa diffusion globale.[135] Par ailleurs, cette attitude est également à l'origine de la notion de « *fictual* » proposée par Antonio Scurati, résultant de la « fusion de la nouvelle confusion normative (non facultative) entre *fictional* et *factual*. Le *fictual* surgit des ruines de Baghdâd, la première guerre de l'histoire "inaperçue" en direct télévisé par un public global ».[136] Dans cet écart déréalisant semble ainsi inscrit le détournement de notre rapport à la réalité véhiculé par les images, une relation située « entre le mouvement cristallisateur du *document* (comme un symptôme d'objet, émis depuis le réel) et celui, plus erratique et centrifuge, de la *disparate* (comme un symptôme de regard, émis depuis l'imaginaire) ».[137] Si d'un côté, comme affirmé par Montani, cette relation entre le caractère factuel du document et son « se donner » sous forme spectaculaire semble à la base des discours et des narrations de la contemporanéité, de l'autre côté il est incontournable, comme nous prévient Didi-Huberman, d'être conscients du fait que l'expérience que nous nous apprêtons à faire aura toutes les caractéristiques de l'approche typiquement heuristique, une expérience « ayant trait à la ressemblance et à la dissemblance, à la figure et à la défiguration, à la forme et à l'informe ».[138] Le défi est de réussir à surmonter la barrière constituée par la composante irréelle – et donc irrationnelle – de ce qui, à

[135] En revanche, comme souligné par Christian Salmon, le prix à payer est celui de « la banalisation du concept même de récit et de la confusion entretenue entre un véritable récit (*narrative*) et un simple échange d'anecdotes (*stories*), un témoignage et un récit de fiction, une narration spontanée (orale ou écrite) et un rapport d'activité ». SALMON, Christian. *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte, 2007, p. 13.

[136] SCURATI, Antonio. « Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria ». *Le parole e le cose*, 21 juin 2017 [EN LIGNE] URL: https://www.leparoleelecose.it/?p=28081 (lien consulté le 18 août 2021) [una crasi della nuova confusione normativa (non facoltativa) tra *fictional* e *factual*. Il *fictual* sorge dalle macerie di Baghdad, la prima guerra della storia 'inesperita' in diretta televisiva da un pubblico globale] ; traduction du rédacteur.

[137] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Cit.*, p. 11.

[138] *Ibid*.

première vue, pourra apparaître « simplement » comme une mise en scène spectaculaire.

2.3. Le spectacle et tant qu'anticorps du spectacle ?

Nous avons déjà mentionné que, d'après Slavoj Žižek, l'imaginaire devrait demeurer en tant que fonction « implicite » travaillant « comme une transgression intrinsèque ». Néanmoins, les éléments analysés laissent supposer que ce registre démontre de travailler, peut-être plus efficacement, de façon absolument explicite. Probablement, un tel glissement s'est rendu possible en vertu du rôle exercé par le moyen télévisuel, que Daney identifiait comme l'« *inconscient à ciel ouvert de la société* ».[139] Si l'écran constitue l'élément marquant l'ambivalence de notre relation au monde,[140] par contre l'imaginaire collectif s'est nourri de fiction devant les écrans cinématographiques avant même que ceux télévisuels.[141] Ce rapport de compénétration mutuelle trouverait ainsi son idéal propulseur dans l'image

[139] DANEY, Serge. *La maison cinéma et le monde*. *Cit*., p. 103.

[140] « […] c'est l'écran qui a mis en place un dispositif sans précédent dans la constitution de l'imaginaire, en produisant des effets fusionnels, confusionnels ». MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer ? Cit*., p. 62-63.

[141] « L'image du cinématographe est littéralement immergée, entraînée dans un flot d'Imaginaire qui ne cessera de déferler. Le cinéma est devenu synonyme de fiction. Telle est la stupéfiante évidence. […] Il est remarquable ici encore que le fantastique ait été la première, décisive et grande vague d'imaginaire à travers laquelle s'est accompli le passage du cinématographe au cinéma (Méliès et G. A. Smith). Le fantastique va certes refluer, se réduire à un genre. Mais ce reflux abandonne sur le rivage les techniques du cinéma et le dépôt imaginaire : la fiction. Nous entrons dans le royaume de l'imaginaire quand les aspirations, les désirs, et leurs négatifs, les craintes et les terreurs, emportent et modèlent l'image pour ordonner selon leur logique les rêves, mythes, religions, croyances, littératures, précisément toutes les fictions. Mythes et croyances, rêves et fictions, sont les bourgeonnements de la vision magique du monde. Ils mettent en action l'anthropomorphisme et le double. L'imaginaire est la pratique magique spontanée de l'esprit qui rêve ». MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. *Essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Minuit, 1965, p. 83.

cinématographique, à travers laquelle les éléments en jeu (le réel et le fictif) semblent s'alimenter l'un l'autre. Cependant, le « double » qui en résulte ne peut pas être considéré en tant que simple « succédané de réalité » mais il a le pouvoir de la remplacer pour devenir enfin lui-même une réalité autonome, finie, *vraie*.[142] D'autre part, en référence à Clément Rosset, il faudrait accepter que le Réel n'est rien que le double de lui-même, raison pour laquelle « toute réalité [...] est de toute façon de structure oraculaire ».[143] Cela expliquerait alors les attentats de New York ainsi que les exécutions filmées par Daech comme l'avènement d'une « prémonition » dont la responsabilité principale serait à imputer à la fiction cinématographique, notamment d'origine hollywoodienne.[144]

Photogrammes 5-8: *Seven* (David Fincher, 1995) et exécution filmée du pilote jordanien Muad Kasasbeah

[142] L'analyse de Youssef Ishaghpour met parfaitement en évidence la portée de cette métamorphose : « Le cinéma est l'"image de la réalité". [...] Image, double de la réalité, cette "image de la réalité" est double en elle-même en tant qu'"image" et "réalité". [...] En définitive, au lieu d'être l'image du monde, le cinéma a façonné un monde à son image. [...] C'est l'impression de "réalité" et l'illusion de présence qu'elle engendre qui, avant tout, fondent la puissance du cinéma et font son attirance irrésistible. Grâce à elle, l'"image de la réalité" se métamorphose en la "réalité de l'image". Et cette impression de réalité garantit l'authenticité d'un monde de trucage et de faux par excellence. [...] Si l'on définit l'imaginaire comme "fiction de la réalité", on s'approche alors de la vraie nature du cinéma ». ISHAGHPOUR, Youssef. *Le cinéma. Histoire et théorie*. Lagrasse : Verdier, 2015, p. 9-11.

[143] ROSSET, Clément. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, 1984 (coll. Folio Essais), p. 47.

[144] Dork Zabunyan, en interrogeant le statut inclassables des clips diffusées par Daech, se demande : « Ainsi les vidéos d'assassinat d'otages occidentaux dans le désert (habillés en orange, comme à Guantánamo) se chevauchent dans notre mémoire de spectateur avec le plan final de *Seven* de David Fincher, où "*Kevin Spacey en tenue orange, à genoux, attend de mourir dans un paysage très similaire*". Dès lors, comment observer un réel irregardable nimbé pourtant de fictions familières ? ». ZABUNYAN, Dork. « L'État de propagande et le cinéma qui vient ». *Cit*., p. 9.

Toutefois, ces images apportent également un refoulé impossible à circonscrire uniquement à la sphère pragmatique et sûrement imputable à leur contenu extrême. Comme précisé par Paul Ardenne, le terme « extrême » possède une double dérivation latine, « *extremus*, "super" (ce qui est au-dessus, ce qui surplombe, ce qui se tient à distance du commun) et *exter*, "extérieur à" (ce qui ne se situe pas dedans mais en dehors du lieu de référence, hors du cadre, au-delà de la frontière) ». En plus, l'adjectif *exter* renvoie à quelque chose d'étranger, d'étrange, à ce qui peut se révéler comme désagréable, perturbant.[145] Dans les formes de déréalisation examinées s'ouvre ainsi la piste du déréel, entendu comme « ouverture à l'inconscient », où le préfixe « dé » ne constitue pas un général épuisement de la réalité, mais au contraire lui garantit une « fonction intensive, une valeur d'enrichissement, une prothèse, une plus-value ».[146] Ce refoulement se configure donc comme la déclinaison de la notion freudienne d'*unheimlich* (« *L'Inquiétante Étrangeté* »), un sentiment dérangeant et dans le même temps curieusement familier.

D'après Georges Didi-Huberman :

> […] la mémoire inconsciente ne se laisse appréhender que dans des moments-symptômes surgissant comme autant d'*actions posthum*es d'une origine perdue, réelle ou fantasmatique. […] la mémoire inconsciente ne surgit dans les symptômes que comme un *nœud d'anachronismes* où s'intriquent plusieurs temporalités et plusieurs systèmes d'inscription hétérogènes.[147]

Il n'est plus suffisant, alors, de nous limiter à la constatation des ressemblances plus ou moins évidentes entre l'effondrement des tours de

---

[145] ARDENNE, Paul. *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 2006, p. 19.

[146] FESTA, Giovanni. « Valicando la linea d'ombra. Reale e "Dereale" ». Dans DOTTORINI, Daniele. *Per un cinema del reale. Cit.*, p. 54 [funzione intensiva, valore di arricchimento, protesi, plus-valore] ; traduction du rédacteur.

[147] DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002, p. 311.

Manhattan avec un certain cinéma catastrophique, ou encore remarquer que les tenues orange des victimes de Daech étaient identiques à celles des détenus de Guantánamo, et auparavant d'Abou Ghraib. À cet égard, Stephen Eisenman a efficacement démontré qu'à la base des photographies diffusées en 2004, relatives aux tortures dans la prison militaire états-unienne, demeurait un substrat profond, presque irrationnel mais énormément répandu dans la culture occidentale à partir de l'art classique. Ce qu'Eisenman situe au cœur de ses réflexions n'est pas simplement une tendance thématique partagée par l'art occidentale (la souffrance), mais plutôt sa nature archétypique stratifiée.[148] Cette stratification, et le caractère ancestral qu'en découle, évoqueraient un « ailleurs » inhérent à la nature même de l'image, que Paul Ricœur clarifie dans ces termes :

> Il s'agit de l'énigme de l'*eikôn*, de l'image si l'on veut, mais dans un sens du mot *eikôn* qui couvre […] les deux modes de présence, celle de l'absent comme irréel et celle de l'antérieur comme passé. C'est en image […] que le « souvenir pur » est mis en scène et comme placé sous les yeux. Ainsi l'énigme de l'*eikôn*

[148] « Ce trait de la tradition classique occidentale est, spécifiquement, le thème de la personne torturée et de l'animal tourmenté […] que, à l'instar de l'historien d'art du début du vingtième siècle Aby Warburg, j'appelle Pathosformel (« pathos formula »). [...] C'est l'indice de la réification *in extremis*, puisqu'il représent le corps comme quelque chose délibérément extérieure à la victime (même au seuil de la mort), pour le seul plaisir et l'exaltation de l'oppresseur. Ce sujet mythique constitue la base méconne de l'unité de la tradition de l'art classiqe européenne ou occidentale ». EISENMAN, Stephen F. *The Abu Ghraib Effect*. London : Reaktion Books, 2007, p. 16 [That feature of the Western classical tradition is specifically the motif of tortured people and tormented animals [...], which I call, after the early twentieth-century art historian Aby Warburg, a Pathosformel ('pathos formula'). [...] It is the mark of reification in extremis because it represents the body as something willingly alienated by the victim (even to the point of death) for the sake of the pleasure and aggrandizement of the oppressor. This mythic motif constitutes an unacknowledged basis of the unity of the classical tradition in European or Western art] ; traduction du rédacteur.

> couvre les deux formes de présence de l'absent, celle de l'irréel et celle de l'antérieur.[149]

L'analyse de Ricœur met en jeu, en les renversant, les éléments soutenant la thèse d'après laquelle les formes performatives du terrorisme contemporain constitueraient l'achèvement définitif d'une logique spectaculaire poussée à l'extrême, surtout par l'industrie hollywoodienne. Le « souvenir pur », selon cette ligne interprétative, n'est pas d'origine cinématographique mais plutôt une mémoire prénatale et préconsciente, qui traverse la fondation de la civilisation, au moins occidentale, des mythes fondateurs aux archétypes, pour devenir ensuite l'objet de l'art classique. Dans un tel cas, alors, il nous semble plus pertinent de penser que le mythe et l'irrationnel, en étant partie de l'imaginaire, peuvent être également la base de l'activité performative extrême, dans le cinéma ainsi que dans le terrorisme. Le réel, pour être « réel », a besoin de déborder dans les territoires de l'imaginaire.

Gilbert Durand semble soutenir cette thèse, en entrevoyant dans l'imaginaire une force vive donnant du sens à tous les processus qui règlent l'existence :

> […] l'imaginaire n'est pas une « discipline », mais un tissu conjonctif « entre » les disciplines, mais le reflet – ou la « réflexion » ? – que donne au banal signifiant l'ajout des signifiés, l'appel du sens.[150]

Maffesoli entrevoit un lien souterrain de symboles et mythologies décliné, entre autres, à travers internet et la cyberculture, enrichissant notre imaginaire en le projetant vers de nouvelles formes de « *réenchantement du monde* ».[151]

---

[149] RICŒUR, Paul. « La marque du passé ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, « Mémoire, histoire », No. 1, Janvier-Mars 1998. Paris : PUF, p. 12.

[150] DURAND, Gilbert. *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : UGA Éditions, 1996, p. 200.

[151] MAFFESOLI, Michel. *Imaginaire et postmodernité. Synergie de l'archaïsme et du développement technologique*. Paris : Manucius, 2013, p. 11 de l'édition numérique.

Stéphane Hugon précise ce point en affirmant :

> La société d'aujourd'hui semble animée d'une subversion secrète. Ainsi, tout en préservant une rhétorique centrée sur le progrès, dans ses prises de parole et ses textes déclamés, elle semble résulter d'un imaginaire et de nouveaux fondements qui sont tout autres. L'idée de progrès se vide de sa substance […]. La période que nous vivons est en ceci passionnante qu'elle est ce moment de passage entre deux formes de narration du monde, l'une fondée sur le progrès, qui mène l'histoire et organise nos efforts, et l'autre encore peu verbalisée mais vécue très concrètement dans l'actualité sociétale.[152]

Le contexte examiné est celui du « monde devenu fable », où l'élément symbolique est devenu « un acte d'échange et *un rapport social qui met fin au réel*, qui résout le réel, et du même coup l'opposition entre le réel et l'imaginaire ».[153] Lue à travers les critères de la « société du spectacle », l'analyse menée semble nous conduire à soutenir la thèse selon laquelle « la spectacularisation du monde, en tant qu'esthétisation, nous ferait perdre sans regret le monde ».[154] Toutefois, plutôt que se résigner à une « disparition du réel », comme soutenu énergiquement par Baudrillard, nous préférons essayer une approche différente, proposée par Georges Didi-Huberman, d'après lequel « Il faut donc poser le problème, non pas au niveau de la *valeur de vérité*, mais au niveau de la *valeur d'usage* ».[155] Une indication précieuse, d'après nous, reflétant l'esprit contemporain de la performance comme produit. Grâce à elle, surtout, il est possible de relire certaines pages de Baudrillard non comme la prophétie de la mort de la réalité mais comme une sorte d'antidote à sa disparition :

---

[152] HUGON, Stéphane. « La fin du mythe de progrès », dans MAFFESOLI, Michel ; PERRIER, Brice. *L'homme postmoderne*. Paris : François, Bourin, 2012, p. 34-35.

[153] BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 204.

[154] MALDONADO, Thomás. *Reale e virtuale*. Milano : Feltrinelli, 2005, p. 32 [la spettacolarizzazione del mondo, in quanto estetizzazione, ci farebbe perdere, senza rimorsi, il mondo] ; traduction du rédacteur.

[155] DIDI-HUBERMAN, Georges. « La condition des images », dans AA.VV. *L'expérience des images*. Bry-sur-Marne : INA Éditions, 2011, p. 102.

> Chiffrer, non déchiffrer. Travailler l'illusion. Faire illusion, pour faire événement. Rendre énigmatique ce qui est clair, inintelligible ce qui n'est que trop intelligible, illisible l'événement même. Accentuer la fausse transparence du monde pour y semer une confusion terroriste, les germes ou les virus d'une illusion radicale, c'est-à-dire d'une désillusion radicale du réel. Pensée virale, délétère, corruptrice de sens, génératrice d'une perception érotique de la réalité. Promouvoir un commerce clandestin des idées, de toutes les idées irrecevables, des idées imprenables […]. La pensée est devenue une denrée extrêmement rare, prohibée et prohibitive, qui doit être cultivée en des lieux secrets, selon des règles ésotériques.[156]

En reconnaissant et en défendant l'altérité radicale que le monde et la réalité opposent à tous langages, Baudrillard revendique également son refus d'accepter passivement une utilisation de plus en plus instrumentale de la nouvelle comme événement, du spectacle et de la performance. Sa provocation anarchiste consiste ainsi à vouloir contraster le spectacle érigé en système avec ses mêmes instruments, comme un traitement vaccinal où la réponse immunitaire sera obtenue en injectant les mêmes substances virales. Rétrospectivement, nous sommes peut-être en mesure d'entendre ce passage comme une sorte de postulat adressé aux langages qui, entre les deux millénaires, commencent à aborder la matière du réel à travers des formes et des codes nouveaux, en apercevant dans la réalité non un aboutissement hypothétique mais le point de départ pour une recherche à la valeur à la fois esthétique et éthique. Lues dans ce sens, ces quelques lignes semblent contenir les germes de l'hybridation linguistique en train d'influencer sensiblement le « nouveau courant » de la pratique documentaire.

[156] BAUDRILLARD, Jean. *Le crime parfait*. Paris : Galilée, 1995, p. 150-151.

QR codes des liens cités :

http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXISecolo%29/



https://www.leparoleelecose.it/?p=28081



Chapitre 3
L'héritage postmoderne du cinéma documentaire

> *Le cinéma impose à son spectateur l'épreuve d'en passer par une écriture. De faire sacrifice de la transparence, de l'illusion, de l'immédiateté. De tout ce que le virtuel rend possible. De ne pas renier ce qu'on appelle expérience.*
> Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir*

Tout en étant bien conscients du fait que définir les traits d'une postmodernité documentaire pourrait apparaître anachronique, surtout en considération de l'idée générale selon laquelle le postmoderne constitue une phase historique et esthétique épuisée, nous estimons incontournable une analyse retraçant les séquelles, les résidus que l'époque de l'incrédulité a laissé également à la forme cinématographique de non-fiction. Dans les nouvelles directions explorées par le documentaire il est possible d'apercevoir la tendance générale à désépaissir – voire annuler – les distances entre fiction et non-fiction.

Cette ressemblance avec les stratégies les plus communes de mise en fiction s'explicite tout d'abord dans le refus de la transparence, comme clairement mis en évidence par Stella Bruzzi :

> […] toute l'histoire du cinéma documentaire post-vérité peut être vue comme une réaction à son esprit de transparence et d'observation impartiale. Ironiquement, l'esthétique du cinéma-vérité ou d'observation est devenue la condition *sine qua non* des faux documentaires […]. [157]

[157] BRUZZI, Stella. *New Documentary. Cit.*, p. 9 [the entire post-*vérité* history of non-fiction film can be seen as a reaction against its ethos of transparency and unbiased observation. Ironically, the aesthetics of observational/vérité cinema have become the *sine qua non* of *faux* documentaries] ; traduction du rédacteur.

3.1. Transparence et affaiblissement de la forme documentaire

Par la notion de transparence, nous entendons essentiellement la « possibilité de rendre perceptibles les modalités de l'énonciation et de l'énonciateur même, c'est-à-dire rendre potentiellement intelligibles au spectateur les choix effectués ».[158] Dans l'absence prétendue de filtre entre la vie et sa représentation, visant à la restitution immédiate du réel, demeure « une aspiration à réduire les outils de la médiation technique, perçus comme faisant écran à l'accès à la chose même ».[159]

Cette notion, influencée de façon plutôt explicite par la thèse benjaminienne sur la reproductibilité, est intimement liée à l'évolution du cinéma moderne, fictionnel et documentaire, dont l'esthétique était basée fondamentalement sur une réflexion à caractère métalinguistique menée à travers la nature reproductive du médium.[160] Ce faisant, le cinéma moderne a façonné une forme de rigueur objective et rationnelle qui s'est souvent traduite dans la restitution de gestes et d'actions dans leur durée réelle. Dans cette logique s'inscrit, par exemple, le plan séquence comme indice de réalisme, avec la restitution intégrale de l'action au moyen de la reproductivité du

---

[158] IERVESE, Vittorio. « Il falso problema del vero. La malamimesis dell'immagine contemporanea », dans DOTTORINI, Daniele (dirigé par). *Per un cinema del reale*. *Cit*., p. 34 [Dall'altro lato, con *trasparenza* ci si riferisce invece alla possibilità di rendere percettibili le modalità di enunciazione e lo stesso enunciatore, ovvero rendere potenzialmente intellegibili allo spettatore le scelte compiute] ; traduction du rédacteur.

[159] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 256 note 2.

[160] D'après Giorgio De Vincenti, le trait dominant de la modernité cinématographique est constitué par l'interdépendance de reproductivité et métalangage : « *Exactement le mélange du travail métalinguistique avec la récupération de l'aspect reproductif du cinéma* […] *est la raison de fond qui définit à notre avis la modernité cinématographique proprement dite* ». DE VINCENTI, Giorgio. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma : Pratiche, 1993, p. 19 [*È proprio la combinazione dell'impegno metalinguistico con il recupero dell'aspetto riproduttivo del cinema* […] *il motivo di fondo che definisce a nostro avviso il moderno cinematografico propriamente detto*] ; traduction du rédacteur, corsif de l'auteur.

dispositif.[161] Par cette approche, depuis les années 1960 nous assistons à l'évolution d'une nouvelle sensibilité réaliste confluant dans les formes du nouveau cinéma international (Nouvelle Vague en France, Nova Vlná en Tchécoslovaquie, Cinema Nôvo au Brésil) et dans le style du cinéma-vérité et du cinéma direct, expressions d'une urgence pas uniquement esthétique mais également politique et sociale.[162]

Via cette prétention d'immédiateté (entendue dans le sens de non-médiation), la forme filmique du direct a évolué en établissant son principal effet de réel à travers ce que Comolli a synthétisé avec l'expression d'« inscription vraie », une inscription temporelle où « La perception de la durée et la durée de la perception paraissent coïncider ».[163] Celle-ci entraîne l'illusion d'assister à quelque chose qui se passe devant nos yeux, « le sentiment d'être le contemporain exact du déroulement de la représentation – de la "vivre" ».[164] En revanche, Comolli souligne que l'illusion « de jouir de la durée d'une action représentée en temps synchrone […] C'est patent dans le cas du direct télévisé. Inscription et diffusion y sont synchrones. Tel n'est évidemment pas le cas du cinéma, même "direct" ».[165] La nécessité conséquente d'une séparation nette entre les deux langages (cinématographique et télévisuel) est dictée principalement par ce que Comolli constatait, au milieu des années 1990, dans le domaine documentaire :

---

[161] Sur ces aspects nous renvoyons à BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, notamment à *Montage interdit* (dans *Tome I. Ontologie et Langage*, 1958, p. 49) et à *Un film bergsonien : « Le mystère Picasso »* (dans *Tome II. Le cinéma et les autres arts*, 1959, p. 133).

[162] D'après René Prédal, le cinéma direct a incarné « une TECHNIQUE (16mm, son synchrone, équipe légère) et une IDÉOLOGIE (la vérité, le témoignage spontané, le discours à plusieurs voix, l'accession d'une certaine classe sociale aux images et aux sons) ». PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*. Paris – Condé-sur-Noireau : Cerf-Corlet, 2007, p. 103.

[163] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 260.

[164] *Ibid*.

[165] *Ibid*., p. 260-261.

> Aujourd'hui, presque trente ans plus tard, la pratique du « cinéma direct » s'est en effet généralisée et banalisée (les caméscopes), alors même que la télévision valorise de plus en plus l'usage du « direct » comme épreuve de vérité, corne du taureau, trapèze sans filet, performance radicale (de l'irréelle série des « live » de CNN pendant la guerre du Golfe au « direct intégral » vanté par J.C. Delarue dans *Ça se discute*). Au moment, donc, où les nouvelles technologies de l'image calculée abolissent ou réduisent à peu de choses la relation entre le corps filmé et la machine filmante, l'exaltation du direct à la télévision apparaît comme la célébration désespérée d'une vérité qui s'enfuit, l'adoration d'une puissance en voie d'extinction. L'*inscription vraie* (la caméra + le corps filmé) ramène toujours du réel dans le tableau. Puissance du réel faisant retour dans le spectacle, c'est ce qui disparaît de l'écran majoritaire. La télévision ne fait plus réapparaître de réel qu'en en célébrant le culte (funèbre).[166]

Dépouillée de son identité originaire et absorbée par les logiques d'une immédiateté de quelque sorte « spectaculaire », la pratique documentaire s'est vue de quelque sorte contrainte de se réinventer, de renouveler son bagage linguistique en récupérant la créativité qui avait caractérisé ses origines en la rendant « une description créative de la réalité ».[167] Récupérer cette voie de liberté esthétique et narrative dans le contexte contemporain signifie premièrement distinguer la forme documentaire des domaines avec lesquels elle partage « le risque du réel », comme nous le signale Jean-Louis Comolli :

> À la question « Qu'est-ce que le documentaire ? » il n'y a d'autre réponse que la question même d'André Bazin : « Qu'est-ce que le cinéma ? » Le cinéma n'est pas le journalisme, bien qu'il appartienne comme lui à l'ordre des récits. Seules notre cécité, notre surdité provoquées et/ou choisies peuvent expliquer que nous prenions les informations agencées par un journal, par un magazine (télévisé ou non) pour l'affirmation transparente de ce qui a été. Un témoignage, une parole, un document, un récit lui-même peuvent renvoyer à des faits, s'y référer, en faire la relation : ils s'en séparent pourtant par une élaboration qui, bien que relative au fait, le retravaille dans des formes qui ne sont plus les siennes. Rien du monde ne nous est accessible sans les récits qui nous en

[166] *Ibid*., p. 259.

[167] GRIERSON, John. *Grierson on Documentary*. London : Faber and Faber, 1966, p. 13 [a creative treatment of actuality] ; traduction du rédacteur.

> transmettent une version locale, datée, historique, idéologique. La critique majeure que nous devons adresser au médias, agents de l'information, tient à la dénégation baptisée « objectivité » par laquelle ils masquent plus que souvent le caractère éminemment précaire, fragmentaire et pour finir subjectif de ce qui n'est précisément que leur *travail*. Subjectif est le cinéma, et le documentaire avec lui.[168]

3.2. Le contexte postmoderne et les nouvelles stratégies de fabulation

Les facteurs jouant un rôle clé dans ces procédés de renouvellement sont à retracer, en première instance, dans ce que que Marie-Laure Ryan définit comme *Doctrine of Panfictionality*, issue de la crise de la dichotomie entre fiction et non-fiction qui s'est résolue par un développement de la première au détriment de l'autre. La théoricienne souligne que le langage de non-fiction ne se définit pas sur la base d'une relation objective entre le texte et la réalité (« the world ») mais à travers le pacte entre narrateur et destinataire (« sender and receiver ») dans un contrat communicatif. Cela présuppose la nécessité, du côté de la non-fiction, d'une validation extérieure – une nécessité qui est cependant absente dans le cas de la fiction et qui conduit à une majeure (et paradoxale) solidité par rapport à un texte non fictionnel. En outre, parmi les conséquences de l'incapacité tendancielle à opérer une distinction nette entre la fiction et son opposé, nous trouvons des genres tels que le *New Journalism* et le *Nonfiction novel*, où la forme de la non-fiction passe à travers les stratégies d'immersion du roman

[168] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 512.

afin de garantir au lecteur une adhésion majeure aux faits racontés.[169] Le point essentiel réside dans l'abandon d'un modèle exclusivement basé sur le « discours référentiel », notamment référé aux éléments dont l'existence peut être vérifiée dans le monde réel,[170] pour passer à travers des formes explicites de médiation et contamination. En ce qui concerne la forme documentaire, alors, il n'est guère surprenant que l'inscription vraie devienne l'« épreuve de modestie du cinéaste ».[171] Dans l'abandon de ces aspects, les plus liés aux logiques de nature affirmative, cumulative et normative soulignées par Comolli, réside à notre avis le principal point de rupture par rapport à une modalité montrant des signes d'obsolescence et d'affaiblissement dès le milieu des années 1990. Ce que nous pouvons définir comme « nouveau courant » du documentaire semble vouloir remettre en question certains des fondements de

[169] « […] la fiction peut imiter la non-fiction, et par contre peut continuer à être de la fiction. Mais si la non-fiction adopte les caractéristiques formelles spécifiques de la fiction, elle perdra sa credibilité. Néanmoins […] le défi a été accepté dans des domains tels que le journalisme et l'historiographie. Le mouvement connu comme *New Journalism* et son héritage général, le *Nonfiction Novel*, représentent l'effort de récuperer ce que la fiction moderne et postmoderne avaient largement rejeté : les techniques immersives du roman en dix-neuvième siècle ». RYAN, Marie-Laure. « Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality ». *Narrative*, Vol. 5, N°2 (May 1997), p. 170 [fiction can mimic nonfiction, yet remain fully fiction. But if nonfiction adopts the formal features specific to fiction, it will lose its credibility. And yet, to the scandal of some, the challenge has been taken up in such fields as journalism and historiography. The movement known as New Journalism and its generic offspring, the Nonfiction Novel, represents an atempt to recuperate what modern and postmodern fiction have largely discarded : the immersive techniques of the nineteenth century novel] ; traduction du rédacteur.

[170] Quant à l'utilisation du terme « discours référentiel », nous nous référons encore une fois à Marie-Laure Ryan : « Par référentiel il faut entendre ici le sens donné au terme par Russell et Frege : l'acte de référence présuppose l'existence d'un objet dans le monde actuel ». Cf. RYAN, Marie-Laure. « Frontière de la fiction : digitale ou analogique? ». Dans AUDET, René; GEFEN, Alexandre (dir.). *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002. Disponible en ligne: http://books.openedition.org/pub/5681

[171] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 260.

cette forme filmique – notamment ceux que Roger Odin distingue comme formes « discursives » et « monstratives ».[172]

La nature affirmative du discours, liée à une tradition essentiellement expositive et fondée sur l'assertivité, est d'après Bill Nichols un des traits saillants de la pratique documentaire :

> Dans le documentaire, le monde est destiné à supporter des propositions. « C'est comme ça, n'est-ce pas ? » est le sens général de la proposition essentielle ainsi que la plus commune que l'on puisse trouver. Elle est la proposition de base faite par le réalisme. […] Dans le documentaire, ce qui « est comme ça » est une représentation du monde, et la question « n'est-ce pas ? » concerne la crédibilité de la représentation.[173]

À la base des formes filmiques abordées il existe, dans une certaine mesure, la nécessité de modifier de l'intérieur le sens de la phrase que Nichols porte en exemple. La question « C'est comme ça, n'est-ce pas ? » – qui semble ne se prêter à aucune dénégation ou doute – doit commencer à accueillir des nuances, en laissant également de la place aux points d'interrogation, comme souhaité par Comolli. La recherche d'une forme différente de fabulation, permettant d'amener la forme documentaire vers les formes fictionnelles, impliquerait ainsi une remise en question de la nature affirmative du discours – voire la nature même de discours –, et donc que le « discours » devient

---

[172] « Nombre de documentaires ne réclament pas la construction d'un récit mais celle d'un *discours* […]. D'autres documentaires ne sont ni narratifs ni dicoursifs, mais *monstratifs* […]. Dans le cinéma direct, la monstration consiste souvent à "montrer la parole" […]. La monstration peut d'ailleurs prendre bien des formes : de la monstration "objective" […] à la monstration participante […], en passant par la monstration avec point de vue personnel affiché […] ». ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 131.

[173] NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts of Documentary*. Bloomington-Indianapolis : Indiana University Press, 1991, p. 114 [The world, in documentary, is destined to bear propositions. "This is so, isn't it?" is the gist of the most common and fundamental proposition we find. It is the basic proposition made by realism. […] In documentary what "is so" is a representation of the world, and the question, "isn't it?" has to do with the credibility of the representation] ; traduction du rédacteur.

« histoire », exactement comme dans la formule de Benveniste, ensuite citée par Christian Metz :

> Dans les termes d'Emile Benveniste, le film traditionnel se donne comme histoire, non comme discours. Il est pourtant discours, si on le réfère aux intentions du cinéaste, aux influences qu'il exerce sur le public, etc. ; mais le propre de ce discours-là, est le principe même de son efficace comme discours, est justement d'effacer les marques d'énonciation et de se déguiser en histoire.[174]

À ce sujet, Roger Odin – débiteur sous certains aspects des théories formulées par Metz – nous rappelle que le fonctionnement du documentaire consiste essentiellement dans une « mise en phase discursive » alors que la lecture fictionnalisante « ne peut fonctionner sans un travail affectif spécifique (la mise en phase narrative) ».[175] Dans ces termes commence à se préciser la façon dont la suppression des marques énonciatives garantissant l'effet de réalité – ou, comme suggéré par Odin, une « énonciation documentarisante »[176] –, doit surtout comporter un engagement affectif du

[174] METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1984, p 113.

[175] ODIN, Roger. *De la fiction. Cit*., p. 132.

[176] *Ibid*., p. 133.

spectateur et le faire « *vibrer au rythme des événements racontés* »[177] ; ce qui se traduit, nécessairement, par le recours à des techniques d'immersion.[178]

Bien qu'il ne soit pas possible d'appliquer *sic et simpliciter* au domaine documentaire les mêmes critères adoptés par Jullier pour le cinéma dominant, il faut néanmoins tenir compte du facteur à la base de l'immersion, à savoir que « les *stimuli* provenant de l'écran se doivent d'être constitués en réplique exactes de ceux que le corps traite en situation réelle ».[179] Les techniques

[177] *Ibid*., p. 39.

[178] Les techniques d'immersion sont parmi les aspects sur lesquels la théorie s'est davantage focalisée, bien que, comme déjà précisé, ce sujet a été abordé seulement en relation au cinéma dominant. Largement examinée par Laurent Jullier, l'immersion se caractérise premièrement grâce à une série de figures stylistiques tels que le *zoom*, le *sightseeing* et le *travelling*, qui donnent au spectateur l'impression d'explorer physiquement l'espace, en soulignant la confusion typiquement postmoderne qui s'est emparée de la relation entre le monde (la réalité) et le spectacle (les images). Cf. JULLIER, Laurent. *L'écran post-moderne. Un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 71-96. Être *dans* l'image, idéalement à l'intérieur du profilmique, équivaut en premier lieu à un renversement de la relation que le cinéma moderne avait établi avec le réel à travers une conception de mise en scène entrée en crise le moment où le moyen reproductif s'est avéré non plus en mesure de restituer une réalité dont, entretemps, le cinéma même s'était emparé, donc en soustrayant le réel de son rôle de référent privilégié de l'image, en devenant enfin le référent de soi même, le seule forme de réalité possible. À ce propos Gianni Canova relève que « si le cinéma moderne était encore convaincu de pouvoir compenser avec sa technologie reproductive les faiblesses, les fragilités ou les myopies du regard humain […] le cinéma contemporain n'y croit plus. Il sait que la technologie est loin de reproduire le vrai, sert de plus en plus à simuler le faux, et se méfie ». D'ici la tension continue à réduire les distances entre l'écran et le spectateur, dont l'engagement émotionnel est assuré et amplifié par le sentiment d'être entouré par les images. Regarder équivaut à proximité, implication physique et émotive, donc « Voir signifie *s'immerger* ». CANOVA, Gianni. *L'alieno e il pipistrello*, *Cit*., p. 38-39 [se il cinema moderno era comunque convinto di poter sopperire con la propria tecnologia riproduttiva alle debolezze, alle fragilità o alle miopie dello sguardo umano […] il cinema contemporaneo non ci crede più. Sa che la tecnologia, lungi dal servire a riprodurre il vero, serve sempre più spesso a simulare il falso, e non si fida] ; p. 33 [Vedere significa *immergersi*] ; traduction du rédacteur.

[179] JULLIER, Laurent. *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 72.

immersives du cinéma documentaire s'appuient sur une dimension performative laquelle, en vertu d'un acte de redoublement, se donne comme réplication et renforcement de la réalité :

> […] l'acte de fiction n'est donc plus ici une demande, mais plutôt ce que Searle appelle une *déclaration*. Les déclarations sont des actes de langage par lesquels l'énonciateur, en vertu du pouvoir dont il est investi, exerce une action sur la réalité.[180]

Dans ce cadre, il est assez évident que cette intervention, constituée par l'acte de fiction, doit inévitablement s'accomplir en vertu du geste performatif qui, non par hasard, constitue l'élément en quelque sorte « refondateur » de la pratique documentaire.

3.2.1. Déclinaisons de la performativité – I : les pistes théoriques de Stella Bruzzi et Bill Nichols

Proposée dans un premier temps par Bill Nichols,[181] la notion de performativité au sein des pratiques documentaires a été développée ensuite par Stella Bruzzi sur la base des études linguistiques de

[180] GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1979, p. 31 de l'édition numérique.

[181] La notion de performativité apparaît dans la théorie audiovisuelle de non-fiction en 1994 dans *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington : Indiana University Press). Cette théorie sera ultérieurement développée par Nichols dans *Introduction to Documentary* (Bloomington : Indiana University Press), un ouvrage parvenu à sa troisième édition en 2017. L'intention de Nichols était de proposer une classification idéale des modalités représentatives dans le cinéma documentaire sur une base temporelle, où à chaque période historique correspond une certaine modalité de représentation. Stella Bruzzi, en critiquant vivement un système de classification qu'elle a défini comme « darwinien », a remis en question la grille du théoricien américain, dont elle a souligné les points faibles ainsi que les contradictions, en aboutissant enfin au développement d'une théorie performative qui retrace les origines de cette modalité également dans les formes les plus primitives du cinéma documentaire et s'impose aujourd'hui en tant que matrice de la pratique documentaire contemporaine.

John Langshaw Austin.[182] D'après Stella Bruzzi, le geste performatif est une façon de souligner l'artifice de la mise en scène, en admettant dans le même temps l'impossibilité d'une représentation impartiale et immédiate – dans le sens spécifique de non-médiée.[183]

La performativité implique une intervention explicite sur la réalité, principalement en vertu du fait que :

> […] un documentaire ne naît que lorsqu'il est exécuté, au-delà du fait que sa base factuelle (ou documentaire) puisse être antérieure à tout enregistrement ou représentation de celui-ci, le film même est nécessairement performatif parce qu'on lui donne sens par l'interaction entre la performance et la réalité.[184]

---

[182] Stella Bruzzi a appliqué à la forme documentaire la théorie linguistique elaborée par Austin au sujet des « énoncés performatifs », à savoir des énoncés qui mettent en œuvre les actions qu'ils nomment : « Des exemples des mots qu'Austin définit comme des "énoncés performatifs" sont "je le veux" dit dans le contexte de la cérémonie de mariage, ou "je nomme ce bateau la Reine Élisabeth" dit en cassant une bouteille de champagne contre le navire, en raison du fait que "en disant ce que je fais, j'accomplis concrètement cette action" ». BRUZZI, Stella. *Cit*., p. 186 [Examples of words that Austin identifies as being 'performative utterances' are 'I do', said within the context of the marriage ceremony, or 'I name this ship the Queen Elizabeth', said whilst smashing a bottle of champagne against the vessel's side, his reasoning being that 'in saying what I do, I actually perform that action']; traduction du rédacteur.

[183] Stella Bruzzi met l'accent sur le fait que « le rôle de la performance est, paradoxalement, d'attirer le public dans la réalité de la situation dramatisée, d'authentiquer la fictionnalisation. En opposition avec ça, le nouveau documentaire performatif utilise la performance dans un contexte de non-fiction pour attirer l'attention sur l'impossibilité d'une représentation documentaire authentique ». *Ibid*., p. 185 [the role of performance is, paradoxically, to draw the audience into the reality of the situations being dramatised, to authenticate the fictionalisation. In contrast to this, the performative documentary uses performance within a non-fiction context to draw attention to the impossibilities of authentic documentary representation] ; traduction du rédacteur.

[184] *Ibid*. [a documentary only comes into being as it is performed, that although its factual basis (or document) can pre-date any recording or representation of it, the film itself is necessarily performative because it is given meaning by the interaction between performance and reality] ; traduction du rédacteur.

D'après Bruzzi, l'acte de filmer constitue un geste performatif en soi. En tant que tel, il n'est pas concerné par une « trahison » éventuelle de la réalité (*factual basis or document*), à plus forte raison si la signification est la résultante d'un acte de négociation (*interaction*). Un élément corroborant cette thèse est constitué par le fait que la théorie des actes linguistiques d'Austin – comme nous l'avons déjà exposé – n'inclut pas les énoncés performatifs dans les régimes de vérité ou fausseté, en les évaluant plutôt comme « heureux » ou « malheureux ».[185] À nouveau, nous nous retrouvons en présence d'une médiation absolue qui remet au cœur de la problématique la pratique du jeu déjà évoquée en mentionnant Gadamer et Comolli – et, de notre côté, le sentiment sous-jacent que le jeu peut être également interprété en tant que geste performatif.[186]

Tout en signalant l'existence de deux catégories principales de documentaire performatif, Stella Bruzzi met l'accent presque uniquement sur

[185] « Les affirmations, nous l'avons vu, seraient vraies ou fausses ; les énoncés performatifs, par contre, peuvent être heureux ou malheureux ». AUSTIN, John Langshaw. *Philosophical Papers*. *Cit*., p. 234 [Statements, we had it, were to be true or false; performative utterances on the other hand were to be felicitous or infelicitous] ; traduction du rédacteur.

[186] Ce n'est pas par hasard, à notre avis, que Jean-Marie Shaeffer ait consacré les toutes premières pages de son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* à *Le loup*, dans lequel Marcel Aymé raconte de quelle façon un loup désormais domestiqué et habitué à la présence humaine se prête bien volontiers à jouer avec Delphine et Marinette, en acceptant d'interpréter le rôle du grand méchant loup. Toutefois la bête, pendant le jeu, devient de plus en plus sérieuse et sa docilité cède la place aux instincts primaires qui paraissaient disparus, jusqu'à dévorer réellement les deux filles. En mentionnant le conte de Marcel Aymé – qui constitue premièrement le récit d'une performance véritable –, Shaeffer attire l'attention sur l'ambivalence dont se nourrissent les arts mimétiques, un « mélange de fascination et de méfiance ». Dans cette dualité, en définitive, réside également la nature du documentaire contemporain : à travers le jeu de la performance, cette forme filmique mime la fiction pour devenir réelle, voire « plus vraie que le vrai ». Cf. SHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 21-22.

les films où la performativité est issue de la présence en scène du réalisateur.[187] En revanche, Bill Nichols propose une lecture de la performance orientée plutôt explicitement vers les territoires de l'immersion, sous certains aspects complémentaire à la « feintise ludique partagée » de Schaeffer.[188] En contradiction avec Stella Bruzzi, laquelle identifie l'origine de la performativité documentaire dans la théorie d'Austin, Bill Nichols affirme :

> Les documentaires performatifs mettent en évidence l'intensité émotive de l'expérience et de la connaissance personnelle plutôt qu'essayer de faire quelque chose de tangible. S'ils se prédisposent à le faire, c'est afin d'aider le spectateur à comprendre ce que l'on ressent dans une certaine situation ou expérience. Ils visent à nous faire ressentir au niveau viscéral plutôt que comprendre au niveau conceptuel. Les documentaires performatifs intensifient le désir rhétorique d'être persuasifs en le liant plus à une finalité d'affection que

[187] « […] des films caractérisés par un sujet performatif et visuellement très stylisés, et ceux qui sont intrinsèquement performatifs et caractérisés par la présence intrusive du réalisateur ». BRUZZI, Stella. *Cit*., p. 187 [films that feature performative subject and which visually are heavily stylised and those that are inherently performative and feature the intrusive presence of the filmmaker.] ; traduction du rédacteur.

[188] Nichols souligne qu'un des traits saillants de la modalité performative est « l'accent sur l'aspect subjectif ou expressif de l'implication du réalisateur avec le sujet, et sur la réaction du public à cette implication. Refus des noctions d'objectivité au profit de l'évocation de la mémoire et de l'affectivité. […] Les films de ce type partagent certaines qualités des films expérimentaux, personnels et d'avant-garde, mais avec un accent marqué sur l'impact émotif et social sur le public ». NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. Milano : Il Castoro, 2006, p. 46 de l'édition numérique [enfasi sull'aspetto soggettivo o espressivo del coinvolgimento del regista col soggetto, e sulla reazione del pubblico a questo coinvolgimento. Rifiuto delle nozioni di obiettività a favore dell'evocazione della memoria e dell'affettività. [...] I film di questo tipo condividono tutti alcune qualità dei film sperimentali, personali e di avanguardia, ma con una forte enfasi sull'impatto emotivo e sociale sul pubblico] ; traduction du rédacteur.

> de persuasion, en vue de nous faire ressentir ou expérimenter le monde de façon particulière et la plus vive possible.[189]

Pour corroborer ultérieurement la thèse selon laquelle les stratégies immersives adoptées par le documentaire contemporain visent à capturer l'émotion et non simplement un intérêt générique du spectateur, Nichols nous fournit des premières indications de nature stylistique, correspondant de manière très ponctuelle aux approches esthétiques des titres qui composent notre corpus filmographique :

> […] les documentaires performatifs mélangent très librement les techniques expressives donnant forme et densité à la fiction (prises de vue subjectives, bande sonore musicale, expression d'états d'esprit subjectifs, flashback et arrêt sur image, etc.) et les techniques oratoires pour relever les problèmes sociaux que ni la science ni la raison ne peuvent résoudre. Le documentaire performatif se rapproche du domaine poétique du cinéma expérimental ou d'avant-garde, mais il veut poser moins l'accent sur le rythme et les tons formellement autosuffisants du film ou de la vidéo. Sa dimension expressive se réfère à la réalité historique pour parvenir à son sens ultime.[190]

---

[189] *Ibid*., p. 224 [I documentari performativi portano in primo piano l'intensità emotiva dell'esperienza e della conoscenza personale più che cercare di fare qualcosa di tangibile. Se si predispongono a farlo, è per aiutare lo spettatore a capire come ci si senta all'interno di una data situazione o esperienza. Essi ci vogliono far sentire a livello viscerale più che comprendere a livello concettuale. I documentari performativi intensificano il desiderio retorico di essere persuasivi e lo legano più a uno scopo di affezione che di persuasione, per farci sentire o sperimentare il mondo in un modo particolare e più vivo possibile]; traduction du rédacteur.

[190] *Ibid*., p. 226 [i documentari performativi mischiano liberamente le tecniche espressive che danno forma e densità alla fiction (inquadrature soggettive, colonna sonora musicale, espressione di stati mentali soggettivi, flashback e fermo immagine ecc.) e le tecniche di oratoria per affrontare i problemi sociali che né la scienza né la ragione possono risolvere. Il documentario performativo si avvicina al dominio poetico del cinema di sperimentazione o d'avanguardia ma vuole dare meno enfasi ai ritmi e ai toni formalmente autosufficienti del film o del video. La sua dimensione espressiva si riferisce alla realtà storica per arrivare al suo significato ultimo] ; traduction du rédacteur.

Les coordonnées fournies permettent d'encadrer plus clairement un adresse stylistique que Stella Bruzzi se limite à évoquer, en laissant ainsi irrésolue celle qui apparaît comme une lacune théorique. Une lacune que Daniele Dottorini propose de combler en entendant le geste performatif comme « puissance de "l'écriture" plutôt que de l'observation ».[191] Une piste interprétative s'ouvrant à l'idée d'écriture entendue en tant que récit – et donc de scénario, également dans l'acception la plus typiquement fictionnelle du terme –, mais en premier lieu en tant que style, langage, dispositif conscient de pouvoir bénéficier d'un bagage formel sûrement plus vaste qu'auparavant. La lecture de Dottorini, en soulignant le potentiel esthétique, attire l'attention sur l'approche typiquement postmoderne de l'accumulation et sur le caractère artificiel du récit. Une pratique que Francesco Casetti et Federico Di Chio définissent comme « raconter son propre raconter, c'est-à-dire exhiber sa propre action de narrateur, manifester le texte en tant que tel, et rendre explicites les mécanismes et les grands choix sous jacent à l'ensemble de l'opération ».[192]

3.2.2. Déclinaisons de la performativité – II : *Performatism* et structures duelles

Cette forme de négociation entre le réel et des instances qui ne cachent pas, mais qui au contraire soulignent l'arbitraire ainsi que leur nature artificielle, est également à la base du concept de *Performatism* développé par Raoul Eshelman. D'après l'auteur, le *Performatism* n'est pas à entendre en tant que mouvement, en dépit du suffixe qui le caractérise. Plutôt,

---

[191] DOTTORINI, Daniele. *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*. Milano-Udine : Mimesis, 2018, p. 56 [potenza della "scrittura" più che dell'osservazione] ; traduction du rédacteur.

[192] CASETTI, Francesco ; DI CHIO, Federico. *Analisi del film*. Milano : Bompiani, 1990, p. 213 [raccontare il proprio raccontare, vale a dire l'esibire la propria azione di narratore, il manifestare il testo in quanto tale, e il rendere espliciti i meccanismi e le grandi scelte che stanno alla base dell'intera operazione] ; traduction du rédacteur.

le théoricien situe cette approche dans le cadre d'une phase dans laquelle « nous sommes en train d'abandonner l'ère postmoderne avec ses notions essentiellement dualistes de textualité, virtualité, tardiveté, ironie infinie et scepticisme métaphysique, pour entrer dans une ère où des vertus spécifiquement monistes reviennent au premier plan ».[193] Le *Performatism* doit être considéré comme le symptôme d'une phase transitoire vers des nouvelles stratégies esthétiques « qui mettent l'accent sur l'unité, l'identification, la clôture, la hiérarchie et des modalités narratives théistes ou auctorielles ».[194] Plutôt, il doit être entendu en tant qu'approche, expédient formel grâce auquel la pratique de la performance « *manifeste avec des moyens esthétiques la possibilité de transcender les conditions d'un certain encadrement* (d'une façon qui peut être « réaliste », sociale ou psychologique, ou encore fantastique, surnaturelle) »[195]. Plus spécifiquement, le *Performatism* est mis en œuvre par l'activation de ce qu'Eshelman appelle double cadrage (*double framing*) :

> Le double cadre repose sur la clôture ou l'intégration entre un cadre externe (la construction même de l'œuvre) et un cadre interne (une ou plusieurs scènes de nature ostensive). L'œuvre est réalisée d'une manière qui permet que sa principale prémisse argumentative puisse circuler entre ces deux pôles ; la logique du premier pôle augmente l'autre de façon circulaire, fermée. Il en résulte une tautologie performative qui permet la circulation infinie à son

[193] ESHELMAN, Raoul. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora, Colorado : The Davies Group Publishers, 2008, p. xi […we are now leaving the postmodern era with its essentially dualist notions of textuality, virtuality, belatedness, endless irony, and metaphysical skepticism and entering an era in which specifically monist virtues are again coming to the fore] ; traduction du rédacteur.

[194] *Ibid*., p. xii […strategies emphasizing unity, identification, closure, hierarchy, and theist or authorial modes of narration] ; traduction du rédacteur.

[195] *Ibid*., p. 12 […*demonstrates with aesthetic means the possibility of transcending the conditions of a given frame* (whether in a "realistic," social or psychological mode or in a fantastic, preternatural one)] ; traduction du rédacteur.

> intérieur de figures métaphysiques, dubitatives d'un point de vue cognitif mais formellement irréfutables.[196]

Nous estimons pertinente une analyse de cette approche qui, tout en présentant des aspects utiles au domaine théorique abordé, est toutefois bien marquée par plusieurs éléments à notre avis déjà acquis. Il nous faut premièrement souligner que cette structure – constituant le fondement même du *Performatism* – avait déjà été identifiée par Thomas Pavel alors qu'il indiquait « une *structure complexe* comme réunissant à l'intérieur d'une seule structure deux ou plusieurs de manière à faire correspondre leurs éléments. Une structure complexe formée de deux composantes peut être désignée comme une *structure duelle* ».[197]

La mise en œuvre du *double framing*, en définitive, ne semble pas différer notablement du fonctionnement des *structures saillantes* analysées par Pavel :

> Le monde réellement réel jouit d'une priorité ontologique certaine sur les mondes du faire-semblant ; aussi devons-nous distinguer, à l'intérieur des structures duelles, entre les univers primaire et secondaire, le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit. […] derrière chaque élément du monde secondaire et ludique il est possible de trouver un élément du monde primaire et « réellement réel ». […] J'appellerai *saillantes* les structures duelles dans lesquelles l'univers secondaire est existentiellement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers.[198]

---

[196] *Ibid*., p. 36-37 [The double frame is based on a lock or fit between an outer frame (the work construct itself) and an inner one (an ostensive scene or scenes of some kind). The work is constructed in such a way that its main argumentative premise shifts back and forth between these two venues; the logic of one augments the other in a circular, closed way. The result is a performative tautology that allows the endless circulation of cognitively dubious, but formally irrefutable metaphysical figures within its boundaries.] ; traduction du rédacteur.

[197] PAVEL, Thomas. *Univers de fiction*. Paris : Seuil, 1988, p. 75.

[198] *Ibid*., p. 76.

Des points de convergence supplémentaires peuvent également être identifiés par le fait que les deux formes n'interdisent pas une certaine influence de nature métaphysique,[199] et que cette forme d'ingérence garantit qu'« un univers est composé d'une base – un monde réel – entourée par une constellation de mondes alternatifs ».[200] Néanmoins, là où le *Performatism* devrait souligner, dans les intentions de son auteur, une « Fin du Postmodernisme » – comme indiqué par le sous-titre de l'ouvrage –, au contraire nous avons l'impression d'apercevoir plusieurs résidus de cette même culture, symptômes d'une verve et d'une vitalité encore bien marquées. En plus, ces symptômes semblent répondre intégralement à la logique de l'« hyperréalisme de la simulation », à savoir un acte explicite de redoublement dans lequel un « effet de réalité » est garanti par la superposition de deux discours.[201] Une notion, celle d'hyperréalisme, à plusieurs reprises indiquée parmi les traits saillants de la culture postmoderne et qui, en effet, s'impose également dans ce contexte en tant que concept clé.[202]

---

[199] À ce sujet Thomas Pavel parle explicitement des structures saillantes « En tant que modèles métaphysiques » (cf. PAVEL, Thomas. *Cit*., p. 81), lorsque Eshelman – tout en en admettant la présence – affirme que « Le scepticisme et l'ironie métaphysique ne sont pas éliminées, mais sont contenues par le cadre ». ESHELMAN, Raoul. *Cit*., p 2 [Metaphysical skepticism and irony aren't eliminated, but are held in check by the frame] ; traduction du rédacteur.

[200] PAVEL, Thomas. *Cit*., p. 84.

[201] À nouveau, nous renvoyons à BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976, p. 112.

[202] Luca Malavasi souligne que « Parmi tous les mots clé de la théorie postmoderne, hyperréalité, grâce au préfix intensif, est celle qui décrit le mieux les transformations – quel que soit le niveau – auxquelles ont été confrontées la perception et la représentation de la réalité au sein de la société technologiquement développée et *media-saturated* du capitalisme tardif ». MALAVASI, Luca. *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*. Roma : Carocci, 2018, p. 99-100. Sur la même notion nous renvoyons, ainsi qu'aux ouvrages déjà cités de Buccheri et Canova, à TAYLOR, Victor E. ; WINQUIST, Charles E. *Encyclopedia of Postmodernism*. London-New York : Routledge, 2001 et à SIMONIGH, Chiara. *L'immagine – spettacolo*. Acireale-Roma : Bonanno Editore, 2011.

3.2.3. Déclinaisons de la performativité – III : le dépassement ontologique de l'esthétique hyperréaliste

En évoquant l'« effondrement de la réalité dans l'hyperréalisme, dans la réduplication minutieuse du réel, de préférence à partir d'un autre medium reproductif », Baudrillard détectait le changement radical qui s'est produit dans la nature même du rapport entre les images et le réel.[203] Afin que la réalité reproduite soit « plus vraie que le vrai », le rapport direct entre le réfèrent ontologique et le représenté n'est plus nécessaire. Par conséquent, ne s'efforçant plus de reproduire le réel, l'image a choisi de se référer exclusivement à elle-même, comme en témoigne l'hyperréalisme pictural développé à partir des années 1960.

Lawrence Alloway – notamment le critique d'art auquel nous devons la paternité du terme *Pop Art* – explique ainsi le fonctionnement de cette pratique picturale :

> Ce que les artistes hyperréalistes peignent est […] une double image. Le tableau prend en charge, à l'intérieur, la référence à une autre voie de communication ainsi que la scène peinte ou de l'objet qui y figure. Par contre, la réalité de la photographie n'est pas celle lente des peintures faites à la main, donc le réalisme du contenu est remis en question. Il est comme si le sujet d'un tableau de Don Eddy n'était pas une Volkswagen, mais la photographie de la Volkswagen. La photographie correspond à la voiture telle que nous la connaissons, mais la peinture correspond à la fois à la photographie et à la

[203] BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort, Cit.*, p. 111-112.

> voiture ; probablement, c'est la photographie qui fonctionne en tant que référent primaire. [204]

L'élément principal de nouveauté du *Performatism*, à notre avis, est constitué par la mise en lumière explicite du fonctionnement de cette pratique que, en plus de confirmer le rôle central joué par la performativité, nous pouvons entendre également comme une sorte de « filtrage ». Dans ce sens, la restitution d'une réalité déterminée (qu'elle soit une peinture ou un film, comme dans notre cas) s'effectue à travers une lecture « au deuxième degré », où le référent n'est pas la donnée factuelle de la réalité que l'on s'apprête à reproduire mais une reproduction préexistante de cette réalité, exactement comme dans la tradition de l'hyperréalisme pictural. « Filtrer », donc, un sujet documentaire (qui, comme nous l'avons vu, se donne en tant que « discours ») à travers un regard fictionnel (qui se donnera plutôt en tant qu'« histoire »), et redoubler ce discours avec un effet de réalité (donc une hyper – réalité, constituée en vertu de la forme narrative et de l'allure des images) : nous croyons que, fondamentalement, dans cette approche réside le trait d'union d'une large partie de la pratique documentaire contemporaine, notamment celle qui se rapproche davantage de l'esthétique fictionnelle. Cela implique, en définitive, une différence essentielle entre le documentaire traditionnellement entendu en tant que forme filmique soucieuse, en quelque sorte, de sauvegarder un « lien fort » à la réalité référentielle et, sur le versant opposé, une approche à la réalité obéissante plutôt au « principe de l'écart minimal »

---

[204] ALLOWAY, Lawrence. « Art as Likeness: With a Note on Post Pop Art ». *Arts Magazine*, 41, 7, May 1967, cité par CENSI, Rinaldo. *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*. Monza : Johan & Levi, 2014, p. 26 [Quella che gli artisti iperrealisti dipingono […] è una doppia immagine. Il dipinto si fa carico, al suo interno, della referenza a un altro canale di comunicazione così come della scena dipinta o dell'oggetto che vi appare. La realtà della fotografia, però, non è quella lenta dei dipinti fatti a mano, cosicché il realismo del contenuto viene messo in dubbio. È come se il soggetto di un dipinto di Don Eddy non fosse una Wolkswagen, ma la fotografia della Wolkswagen. La fotografia corrisponde all'automobile così come la conosciamo, ma il dipinto corrisponde sia alla fotografia sia all'auto; è, forse, la fotografia a funzionare come referente primario] ; traduction du rédacteur.

théorisé par Marie-Laure Ryan. D'après cette dernière, « nous récréons le monde fictionnel et contrefactuel aussi près que possible à la réalité que nous connaissons. Cela implique le fait que nous projetterons sur le monde fictionnel tout ce que nous connaissons du monde réel, et que nous effectuerons seulement les adaptations que nous ne pouvons pas éviter ».[205]

3.3. Les composantes performatives et hyperréelles dans le documentaire contemporain. Un premier aperçu

En ayant mis en évidence la stratégie derrière laquelle ce cinéma prend forme, nous sommes en mesure de fournir un aperçu général, bien que sommaire, sur les titres principaux de la filmographie. Il s'agit d'un corpus très diversifié, allant du récit poétique imprégné de suggestions ethnographiques et anthropologiques (*Le quattro volte* et *Alberi* de Michelangelo Frammartino, et sous certains aspects également *Le Cœur battant* de Roberto Minervini), à l'enquête historico-politique (*The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer), à l'usage créatif du matériel d'archive et le conte de fées (*La Gueule du loup* et *Bella e perduta* de Pietro Marcello), jusqu'à la biographie et à l'autobiographie (*Valse avec Bachir*, *Kurt Cobain : Montage of Heck* et le plus récent *Another Day of Life*, tous les trois utilisant l'animation). Néanmoins, ces coordonnées linguistiques seraient à entendre comme un idéal point de départ, puisque les stratégies sous-jacentes de mise en fiction constituent l'enveloppe extérieure permettant de déguiser le *discours* en *histoire*. En dessous de cette « enveloppe », exactement comme dans la peinture hyperréaliste, demeure le « nœud ontologique » de ces œuvres. Le cœur analytique de cette recherche, développé dans la deuxième

[205] RYAN, Marie-Laure. « Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure ». *Poetics* N° 9, 1980, p. 406 [we reconstrue the world of a fiction and of a counterfactual as being the closest possible to the reality we know. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustements which we cannot avoid] ; traduction du rédacteur.

partie, visera à retracer et mettre en lumière les relations entre ces deux polarités (ou, en citant Pavel encore une fois, ces « structures duelles »). Ce que nous proposons ici n'est qu'un regard encore sommaire, mais à notre avis en mesure de fournir une idée assez claire du parcours analytique à suivre.

En ce qui concerne les derniers titres mentionnés, la dimension animée (simulacre par excellence) constitue l'enveloppe extérieure qui contient le référent, la base factuelle du récit renvoyant respectivement aux mémoires de guerre d'Ari Folman, à des épisodes d'adolescence de Kurt Cobain et aux événements qui ont conduit Ryszard Kapuściński à écrire *D'une guerre à l'autre*. L'engagement émotionnel est garanti par le fait que le spectateur assume le point de vue des protagonistes. Dans *Valse avec Bachir*, nous suivons le déroulement du récit à travers les yeux d'Ari, avec lequel nous partageons le savoir diégétique et ce qu'il découvrira de son passé pendant la guerre du Liban. Dans la biographie sur Kurt Cobain, nous sommes régulièrement introduits dans les événements de son adolescence par la voix *off* de Cobain même, un expédient narratif typique du récit à la première personne que le cinéma fictionnel a largement emprunté au roman moderne. La composante hyperréaliste est constituée par la vraie voix de Cobain : appliquée à son simulacre animée, elle constitue un véritable redoublement du discours avec un effet de réalité. Dans *Another Day of Life*, cet effet de redoublement est constitué par l'utilisation du rotoscope, une technique mettant en œuvre, de façon littérale, l'hyperréalisme de la simulation de la même manière que l'hyperréalisme pictural se base sur un référent étant déjà une copie de la réalité.[206]

Le cinéma de Roberto Minervini se caractérise par une composante esthétique remarquable, issue de la conjoncture de plusieurs facteurs tels que

[206] « Le rotoscope, inventé par Max Fleischer en 1915, est une machine qui permet, par rétroprojection, de décalquer les mouvements de personnages réels pour les appliquer à des personnages de dessin animé. On copie l'image sur papier, ce qui donne évidemment une animation extrêmement fluide (puisque basée sur des mouvements réels), le décalage entre le dessin et la réalité créant un choc visuel ». DENIS, Sébastien. *Le cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*. Paris : Armand Colin, 2017, p. 44-45 de l'édition numérique.

la photographie et le montage. La stratégie de redoublement mise en œuvre par l'auteur repose sur la dissimulation de l'acte énonciatif, dans le sens le plus classique du récit filmique. L'utilisation de la caméra à l'épaule, tout en représentant l'une des seules marques stylistiques de nature documentaire, renvoie plutôt à des formes de cinéma minimaliste et poétique, et permet à Minervini de « jouer » avec les codes du langage documentaire et fictionnel.

Également impeccable d'un point de vue formel, le cinéma de Michelangelo Frammartino a absorbé la tradition la plus haute du documentaire anthropologique, qui se prête bien à l'approche observationnelle et donc, en vertu de sa nature ostensive, constitue le cadre interne (*inner frame*) indiqué par Eshelman. Le cadre extérieur (*outer frame*) se caractérise par la capacité de l'auteur à transfigurer la donnée factuelle au moyen d'un réseau productif de nature plus typiquement fictionnelle. Songeons, en ce sens, au plan séquence de *Le quattro volte*, soigneusement préparé à l'aide d'une animation préalable et, en phase de tournage, avec l'emploi des figurants ainsi que d'un chien dressé.

La transfiguration en clé poétique de la base factuelle est également au cœur du cinéma de Pietro Marcello, où le régime plus purement documentaire est souvent soutenu par une structure aux atmosphères féériques et élégiaques. L'usage fréquent du matériel d'archive travaille de façon contrapuntique, et le document visuel assume ainsi les caractéristiques d'un rêve éveillé.

The Act of Killing constitue un exemple de fusion entre les deux approches performatives indiquées par Stella Bruzzi, qui se réfère à la performance en tant que composante stylistiquement et visuellement très marquée ou comme approche performative du réalisateur faisant étalage de sa présence sur la scène. Joshua Oppenheimer parvient au mélange des deux modalités, en établissant une construction à emboîtement entre la nature fictionnelle et celle plus directement documentaire. En référence au concept de *Performatism* déjà évoqué, le cadre extérieur (le faux film qu'Anwar Congo et Adi Zulkadry acceptent d'interpréter) et la cadre intérieur (les témoignages sur les meurtres commis, la vie actuelle en tant que gens respectables et pères de famille affectueux, la connivence évidente entre la sphère politique, militaire et le monde criminel) s'entrelacent et se chevauchent tout au long du film. Au

milieu de cela se situe la présence constante d'Oppenheimer, dont les interventions tranchantes feront ressortir la mauvaise conscience d'Anwar Congo.

3.4. Redoublement de la trace ou perte auratique ?

À la lumière de ce bref aperçu, il est évident que la donnée esthétique semble s'imposer sur l'authenticité documentaire garantie par la référentialité du profilmique, en démentissant ainsi l'idée que le film constitue la trace d'une réalité phénoménologique se produisant de façon spontanée devant l'objectif et non pas *en fonction* de celui-ci. Il en découle que la performativité et les « structures duelles » – ou également le *double framing* – peuvent affaiblir, jusqu'à la compromettre, la validité des « traces énonciatives indexicales assurant que l'image est contemporaine des faits dont elle témoigne ». [207] Le fait même que la performance implique la mise en scène (donc la recréation et l'éventuelle répétition) d'un certain événement, signifie que ce cinéma recourt de moins en moins à l'enregistrement de l'action dans le même temps qu'elle se produit, en préférant donc une ré-création postérieure qui fera appel à un bagage linguistique différent et souvent plus riche et sophistiqué par rapport à la grammaire de l'observation directe.

Il en résulte un constat ultérieur, concernant les aspects les plus intimement liés à l'authenticité du film par rapport à son statut documentaire, à la sphère auratique dont Walter Benjamin entrevoyait le risque de disparition. [208] Si la reproductibilité technique a mis en crise l'idée même d'authenticité en compromettant l'unicité spatio-temporelle de la création de l'œuvre, nous pouvons également élever aux approches performatives-

[207] AUMONT, Jacques. *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*. Montrouge : Bayard, 2014, p. 58.

[208] Voir à ce propos BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2003. Le concept d'aura est également présent dans BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris : Payot & Rivages, 2019.

fictionnalisantes l'objection d'une perte d'identité (et d'authenticité) au sein du cinéma documentaire. Cependant, la performance et les stratégies de fictionnalisation doivent être entendues, avant tout, en tant que moment de rupture, consistant à libérer cette forme filmique d'une sorte de contrainte à une logique de nature presque exclusivement référentielle. En ce sens, ce « nouveau courant » peut être bien compris comme la conséquence directe des questions posées par la sensibilité postmoderne aux rapports du réel au langage, dont le symptôme évident est la manifestation d'une *différance* irréfutable entre la donnée ontologique et sa trace filmée. Là où la trace peut être bien entendue en tant que « simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu […] »,[209] la pratique documentaire contemporaine démontre avoir accepté cette distance inévitable entre le phénomène et son enregistrement.

Comme le remarque Georges Didi-Huberman, « c'est d'abord un *écart* qui s'imprime »,[210] afin que le phénomène qui s'est produit, en disparaissant, puisse laisser sa *trace* :

> Pour qu'une empreinte de pas *se produise* en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans le sable, que le marcheur *soit là*, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte *apparaisse* en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs; dès lors, bien sûr, le marcheur *n'est plus là*.[211]

[209] DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. *Cit*., p. 25.

[210] DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit, 2008, p. 309.

[211] *Ibid*.

En définitive, il s'agit également de la condition *sine qua non* de la représentation entendue comme l'acte de *re-présenter ce qui est absent*.[212] Cependant, cette distance et cet écart n'étaient-ils pas peut-être les fondements mêmes de l'aura ? Comme déjà souligné par Benjamin, celle-ci constitue « l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il ».[213] L'aura, en effet, se configure en tant que paradigme visuel qui se nourrit à la fois de distance et proximité, « un espacement œuvré et originaire du regardant et du regardé ».[214] Un paradoxe visant à établir entre eux un échange réciproque, en les rapprochant même dans leur distance :

> Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : l'objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances – les distances contradictoires – s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement.[215]

Un paradoxe qui s'applique également aux formes cinématographiques explorées, dont le paradigme s'incarne ainsi dans les logiques de redoublement que nous avons examiné, en vertu desquelles les pôles antithétiques de la donnée référentielle et de l'invention narrative sont mis en

---

[212] Louis Marin a ainsi indiqué la représentation : « Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de… (dans celle de l'espace) ? Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de substitution. Quelque chose qui *était* présent et ne *l'est* plus est *maintenant* représenté. A la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici *présent* un donné, *ici* : image ? Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substitution s'opère d'un autre de cet autre, à sa place. […] Tel serait le premier effet de la représentation en général. Tel serait le « primitif » de la représentation comme effet : présentifier l'absent, comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus intense, plus fort que si c'était le même ». MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris : Seuil, 1998, p. 10-11.

[213] BEJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Cit.*, p. 13 de l'édition numérique.

[214] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992, p. 103.

[215] *Ibid.*, p. 104.

relation. L'acte de redoublement, en ce sens, laisse nécessairement entrevoir un travail de représentation plutôt explicite, comme le suggère Rinaldo Censi :

> La tension entre l'image (un produit) et ses marques constitutives (les traces d'un procédé) est parallèle à celle qui s'instaure entre l'acte d'observer et l'acte de représenter.[216]

Précisément dans cette tension se situe, enfin, la possibilité de l'oeuvre documentaire entendue en termes créatifs et auctoriels. En vertu de l'étalage de l'artifice fictionnel – exalté par les logiques hyperréalistes –, le film parvient à « rapprocher » et immerger, dans un certain sens, le spectateur, dans une expérience filmique en quelque sorte renouvelée par une vocation sensiblement plus narrative, contribuant à une certaine « densité » du récit.[217] Cependant, il s'agit d'un aspect à questionner sans cesse, et qui en effet sera interrogé à maintes reprises au cours de notre dissertation. Pour l'instant, afin d'éclairer les prochaines étapes du trajet méthodologique envisagé, nous nous limiterons à une simple réflexion préalable.

Dans l'idée d'un double « parfois mieux, plus intense, plus fort » que l'original – ainsi que dans la sensation de proximité tout en lointain –, pourrait se cacher, de quelque sorte, le leurre ou l'illusion de pouvoir se débarrasser de tout élément ou code linguistique en mesure de reconduire le spectateur ou le théoricien sur une correcte piste de lecture du texte filmique. Il s'agit d'un point crucial, car dans cette simple question résident, à notre avis, les enjeux principaux de l'identité même de la forme documentaire. Dans les procédés de redoublement mis en lumière il n'est pas difficile d'apercevoir l'« *hallucinante ressemblance du réel à lui-même* »,[218] ce qui réaffirmerait

---

[216] CENSI, Rinaldo. *Cit*., p. 40 [La tensione tra l'immagine (un prodotto) e i suoi marchi costitutivi (tracce di un processo) è parallela a quella che s'instaura tra l'atto di osservare e l'atto di rappresentare] ; traduction du rédacteur.

[217] Il s'agit d'un point soulevé par Thomas Pavel lorsqu'il affirme : « la distinction bien connue entre raconter et montrer (*telling* et *showing*), contribue à sa manière à l'effet de densité ». PAVEL, Thomas. *Cit*., p. 131.

[218] BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*, *Cit*., p. 112.

ultérieurement et « définitivement » la présence d'une sensibilité postmoderne à la base de la quête documentaire contemporaine. Toutefois, dans cette forme de « ressemblance dissemblable» demeureraient, à la fois, des nouvelles possibilités esthétiques à explorer ainsi que le risque d'un asservissement-nivellement linguistique aux codes imposés par les logiques marchandes dominants.

3.5. La nature « intempestive » du documentaire contemporain

En conclusion de ce parcours nous estimons opportune une dernière réflexion sur l'hypothèse de la fin du postmoderne et sur les raisons pour lesquelles nous le considérons une notion nécessaire pour une lecture théorique du documentaire contemporain. Cela nous impose, à l'appui de Luca Malavasi, de « distinguer plus clairement entre *postmodernisation* et *postmodernité*, à savoir, respectivement, entre la puissante transformation sociale, économique, culturelle et technologique qui prend forme à partir de la deuxième moitié des années 1970, et la théorie qu'a essayé de définir la nature, le développement et les conséquences de cette transformation ».[219] Dans cette optique, si le postmoderne a représenté une période de l'histoire récente, d'une durée d'environ une vingtaine d'années et aujourd'hui probablement épuisée (donc la phase de la postmodernisation), dans le même temps, en vertu de l'analyse menée, nous ne pouvons pas éviter de penser au postmodernisme en tant que produit théorique et culturel dont nous avons mis en évidence des éléments toujours très influents, malgré le fait que les prémisses socio-culturelles qui en ont marqué le début sont probablement disparues. Pour cette raison, en définitive, le postmodernisme « […] *ne peut pas terminer*, pour être remplacé plus ou moins docilement par

[219] MALAVASI, Luca. *Cit*., p. 17-18 [distinguere più chiaramente tra *postmodernizzazione* e *postmodernità*, e cioè, rispettivamente, tra la potente trasformazione sociale, economica, culturale e tecnologica che prende forma a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, e la teoria che ha tentato di definire, di questa trasformazione, la natura, lo sviluppo, le conseguenze] ; traduction du rédacteur.

l'avènement de quelques autres choses, puisqu'il est ce qui vient "après", à la fin de tout, pour ne recommencer plus rien. Plutôt, il *doit être fait cesser* […] »[220].

En outre, l'hypothèse d'une analyse théorique des formes documentaires contemporaines *à partir* d'une clé de lecture postmoderne est justifiée, à notre avis, par le caractère *inactuel* que le documentaire contemporain explicite à travers les potentialités offertes par la mise en fiction, ainsi que dans le dialogue qu'il instaure entre la fictionnalisation et le discours référentiel, en récupérant la liberté esthétique de ses origines – notamment la période où le cinéma représentait plus une aventure à vivre qu'une industrie à alimenter.

D'après Giorgio Agamben :

> Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément pour cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. […] La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*.[221]

Cette forme filmique a été capable de se poser, avec ses titres les meilleurs, en contraste flagrant avec des règles de marché trop souvent étouffantes, donc dans l'esprit d'une « pratique de la survivance » où « organiser notre pessimisme », comme suggéré par Georges Didi-Huberman,[222] peut trouver son chemin dans la chance que Gianni Vattimo entrevoyait dans le « nihilisme achevé », constituant l'opportunité « d'une

---

[220] *Ivi*, p. 15 […*non può finire*, più o meno docilmente sostituito dall'avvento di qualcos'altro, perché è ciò che arriva "dopo", alla fine di tutto, per non cominciare più niente. Esso, piuttosto, *deve essere fatto finire*…] ; traduction du rédacteur.

[221] AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivages, 2008, p. 9-11.

[222] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris : Minuit, 2009, p. 138.

reconstruction philosophique, [...] possible que si l'on a le courage – et non, espérons-le, l'imprudence – d'écouter avec une attention des plus soutenues les discours (ceux des arts, de la critique littéraire ou de la sociologie) qui portent sur la postmodernité et ses traits spécifiques ».[223] Une chance qui, dans le moment-même où le postmoderne est déclaré comme disparu, semble révéler un nouveau potentiel et sa contemporaine « inactualité » dans les formes hybrides du cinéma du réel, dans un dialogue étroit adressé à la fois au réel et à la société. Un dialogue qui se sert *également* de la fiction en tant que paramètre et « thermomètre émotif » dans le but d'évaluer la perception de ce même réel, à l'abri de la lumière aveuglante de la société du spectacle :

> […] le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent. […] Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité.[224]

L'obscurité que le documentaire contemporain semble vouloir saisir est notamment le discours sur le réel – un discours qui au début du nouveau millénaire « a les vertèbres rompues »,[225] car probablement brisé au cours des décennies précédentes. Dans ce que nous avons voulu définir comme un « héritage postmoderne », alors, nous pouvons apercevoir la capacité de « "citer", et, de cette manière, réactualiser un moment quelconque du passé » dans le but de « mettre en relation ce qui est inexorablement divisé, rappeler, ré-évoquer et revitaliser ce qu'elle avait d'abord déclaré mort »[226]. Le réel, précisément.

---

[223] VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne*. Paris : Seuil, 1987, p. 7.

[224] AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ? Cit.*, p. 19-21.

[225] *Ibid.*, p. 25.

[226] *Ibid.*, p. 32.

Le cinéma documentaire semble donc avancer dans la « nuit » de la contemporanéité dans une recherche inassouvie de réel, éloigné de l'éblouissement du spectacle mais en s'étant approprié, peut-être préventivement, de son outil favori – le langage de la fiction –, en mettant ainsi en œuvre cette réflexion sur la réalité que Maurizio Ferrarais entrevoit dans la confrontation de l'artiste aux langages, un rapport que d'après lui constitue la base même de toute esthétique postmoderne :

> […] l'artiste moderne opère une réflexion (sur le langage, sur les couleurs, sur les formes, etc.) sans se confronter directement avec le monde de la communication e de l'information-traduction ; lorsque une telle confrontation, qui est aussi une réflexion sur le réel dans son ensemble, devient précisément le nœud de tout esthétique postmoderne.[227]

Une esthétique que d'après Gianni Vattimo découle de ces prémisses :

> La consumation de l'être par la valeur d'échange, le devenir-fable du monde vrai appartiennent au nihilisme en ceci encore qu'ils affaiblissent la force coercitive de la « réalité ». Dans le monde de la valeur d'échange généralisé, tout est donné – comme toujours, mais de façon plus évidente et outrée – comme narration, récit (des *media* essentiellement, qui se mêlent inextricablement à la tra-dition des messages que le langage nous rapporte du passé et des autres cultures : des *media* qui ne sont donc pas une simple perversion idéologique, mais la déclinaison vertigineuse de cette même tradition).[228]

En définitive, il s'agit d'un cinéma qui, à l'instar des prémisses *inactuelles* de la pensée « incrédule » du désenchantement, « nous convie à

---

[227] FERRARIS, Maurizio. *Tracce. Nichilismo moderno postmoderno*. Milano-Udine : Mimesis, 2006, p. 87 [l'artista moderno effettua una riflessione (sul linguaggio, sui colori, sulle forme, ecc.) senza confrontarsi direttamente con il mondo della comunicazione e della informazione-traduzione; mentre un simile confronto, che è anche una riflessione sul reale nel suo complesso, diviene appunto il nocciolo di qualsiasi estetica postmoderna] ; traduction du rédacteur.

[228] VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité*. Cit., p. 31.

une expérience de la réalité en clé de fable qui se présente en même temps comme notre unique possibilité de liberté ».[229]

QR codes des liens cités

http://books.openedition.org/pub/5681



[229] *Ibid*., p. 33.

Chapitre 4
En quête du réel : l'« hyper » entre débordements et régressions

> *[…] si nous sommes ainsi disposés à reconnaître l'irrévocabilité des événements passés, pourquoi diable devrions-nous considérer les événements présents comme aléatoires ?*
> Maurizio Ferraris, *Documentalité. Pourquoi il est nécessaire de laisser des traces*

Parmi les premiers effets de l'effondrement des *Twin Towers*, la sensation a été celle d'un brusque réveil depuis un « sommeil de la raison » engendrant des monstres concrets, de chair et de sang. Le bouleversement général a imposé, avant tout, l'abandon des guillemets qui avaient caractérisé l'exubérance et le désengagement parfois insolent du postmoderne.[230] Si les attentats de Manhattan marquent sans doute un tournant décisif en ce qui concerne le dépassement du postmoderne, il faut également garder à l'esprit que l'époque de l'« incrédulité » s'épuise face à une convergence de causes, que le domaine de la pensée saisit essentiellement dans la pleine réalisation des objectifs auxquels visait la culture postmoderne. En ce sens, l'avènement du « monde vrai devenu fable » est celui qui coïncide

[230] À ce propos, Remo Ceserani adopte la définition donnée par Linda Hutcheon, d'après laquelle « En général, le postmoderne prend la forme d'une déclaration auto-consciente, auto-contradictoire, autocritique [*selfundermining*]. Cela ressemble un peu à dire quelque chose et dans le même temps poser des guillemets avant et après ce que l'on vient de dire. L'effet est celui de souligner [*highlight*] ou "souligner", de subvertir ou "subvertir", et l'attitude prédominante est "sachante" et ironique – voire "ironique" ». CESERANI, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino : Bollati Boringhieri, 1997, p. 129 [Il postmoderno, in generale, prende la forma di una dichiarazione auto-consapevole, autocontraddittoria, autocritica [*selfundermining*]. È press'a poco come dire una cosa e al tempo stesso porre delle virgolette prima e dopo quello che viene detto. L'effetto è quello di evidenziare [*highlight*] o «evidenziare», e di sovvertire o «sovvertire», e l'atteggiamento prevalente è «saputo» e ironico – persino «ironico»] ; traduction du rédacteur.

de façon significative avec les attentats du 11 septembre 2001, et qui commençait à s'avérer à l'écran télévisuel, notamment dans les formes de la télé-réalité. D'après Maurizio Ferraris, l'émergence du populisme médiatique a trouvé dans ce contexte un terrain fertile, avec l'affaiblissement et l'épuisement conséquent des prémisses d'*ironisation*, *désublimation* et *dé-objectivation* qui avaient caractérisé la *koiné* postmoderne.[231]

Cependant, là où la philosophie est parue plus prudente, en évitant un modèle conceptuel dans lequel renfermer la période contemporaine – comme au contraire cela s'était passé dans le cas du postmoderne, entendu en tant que « condition » à partir de Lyotard – la sociologie, et partiellement l'anthropologie avec Marc Augé, ont proposé d'encadrer la contemporanéité comme résurgence d'une modernité accrue, voire exaspérée, à l'appui de préfixes comme *sur* ou *hyper*. Des notions telles que « surmodernité » et plus encore celle d'« hypermodernité » – auxquelles il faut ajouter la « modernité réflexive » théorisée par Ulrich Beck et la plus récente « condition néomoderne » de Roberto Mordacci [232] – souhaitent définir le temps présent comme un temps d'excès et d'accélération, caractérisé par « une logique de la mondialisation qui s'exerce indépendamment des individus, une compétition libérale exacerbée, un développement effréné des technologies de l'information, une précarisation de l'emploi et une stagnation inquiétante du chômage à un taux élevé ».[233]

Néanmoins, il faut préciser que la transition entre les deux phases présente une série d'incertitudes dues avant tout au fait que ce passage n'a pas vu la fracture résolue et violente que le postmoderne avait décrété à l'égard de la modernité. Par conséquent, cela implique que postmoderne et hypermoderne ne doivent pas apparaître forcément comme deux étapes nettement opposées, mais peuvent aussi se superposer, en donnant dans une

[231] Cf. FERRARIS, Maurizio. *Manifeste du nouveau réalisme*. Paris : Hermann, 2014, p. 9-13.

[232] Voir à ce propos BECK, Ulrich. *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. Paris : Flammarion, 2008 et MORDACCI, Roberto. *La condizione neomoderna*. Torino : Einaudi, 2017.

[233] LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Les Temps hypermodernes*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2004 [coll. Biblio essais Le Livre de Poche], p. 27-28.

certaine mesure une idée de continuité ou de glissement de l'un dans l'autre. Dans cette optique, par exemple, Marc Augé indique dans la surmodernité « le côte face d'une pièce dont la post-modernité ne nous présente que le revers – le positif d'un négatif ».[234] De façon similaire, Sébastien Charles entrevoit dans l'époque contemporaine un dépassement du postmoderne, qu'il considère comme une sorte de période de latence avant l'émergence d'une nouvelle phase de la modernité :

> [...] l'hypermodernité se présente bien comme une modernité dépourvue de tout sens transcendant, fonctionnant à plein régime […] sans pour autant pouvoir justifier son propre fonctionnement et sembler parvenir à s'autolimiter. Ce n'est donc pas sur le bilan que la postmodernité s'est trompée, c'est sur la rupture qu'elle croyait instaurer avec la modernité. La postmodernité, ce n'est pas l'autre ou l'ailleurs de la modernité, c'est simplement la modernité débarrassée des freins institutionnels qui empêchaient les grandes principes structurants qui la constituent (l'individualisme, la technoscience, le marché, la démocratie) de se manifester à plein. Si l'on envisage ainsi la postmodernité, on doit la comprendre non comme une rupture mais comme une parenthèse, assez jouissive au fond, s'étalant des années 1960 aux années 1980, et caractéristique de la chute des grands discours traditionnels contre lesquels la modernité s'est en partie construite afin de libérer l'individu de toute sujétion.[235]

En entendant la contemporanéité dans cette optique, il est alors aisé de reconnaître certaines des caractéristiques de l'hypermodernité comme le résultat d'une série de procédés ayant leur plein développement pendant les années que nous attribuons, d'un point de vue historiographique, à la période postmoderne comme la globalisation, le libéralisme économique et, enfin, l'accélération du développement technologique :

> La première modernité était extrême par le truchement de l'idéologico-politique ; celle qui vient l'est en deçà du politique, au travers des technologies,

[234] AUGÉ, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992, p. 43.

[235] CHARLES, Sébastien. *L'hypermoderne expliqué aux enfants. Correspondance 2003-2006*. Montréal : Liber, 2007, p. 18-19.

> des médias, de l'économie, de l'urbanisme, de la consommation, des pathologies individuelles.[236]

Le dernier aspect mentionné, concernant les implications pathologiques de la période contemporaine, constitue l'un des traits saillants et plus fréquemment abordé dans la littérature théorique relative à la société hypermoderne qui, du domaine sociologique, a trouvé un vaste terrain d'enquête dans le domaine psychanalytique.[237] Une donnée s'expliquant, peut-être, en songeant que déjà au cours des années 1980 Gilles Lipovetsky avait posé au cœur de sa réflexion les formes hypertrophiques d'égoïsme tels que le narcissisme et l'indifférence.[238] Aujourd'hui, les logiques d'accélération du marché, des consommations, des médias et de la technologie se répercutent sous forme des troubles pathologiques tels que l'anorexie, la boulimie, la toxicomanie, les paniques et les troubles psychosomatiques. La fracture véritable serait alors à rechercher plutôt dans les données relevées par la psychologie clinique, qui nous montre l'instantané d'une société pour ainsi dire en conflit avec elle-même, clivée entre un héritage postmoderne impossible à éliminer avec un coup d'éponge et l'exigence de comprendre le temps présent :

> Avec l'approfondissement de la sécularisation et la disparition de l'ordre traditionaliste, ce n'est pas une culture unifiée, en pleine coïncidence avec elle-même, qui s'agence, mais, tout à l'inverse, un pluralisme normatif fait de contradictions intraculturelles.[239]

Dans ce contexte se situe le Nouveau Réalisme, qui se propose de saisir « le caractère principal de la philosophie contemporaine, une certaine lassitude

---

[236] LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Les Temps hypermodernes*. *Cit*., p. 54.

[237] À cet égard nous renvoyons directement à la bibliographie, notamment à la section « Pschychologie clinique ».

[238] Cf. LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide*. *Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 1983.

[239] LIPOVETSKY, Gilles. *L'esthétisation du monde*. *Vivre à l' âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard, 2013, p. 407.

à l'égard du postmodernisme, développé dans la conviction que tout est construit, par le langage, par les schèmes conceptuels, par les médias ».[240] Le fondement théorique sur lequel repose ce mouvement exige une distinction entre ontologie et épistémologie, entre ce qui existe indépendamment de nos schèmes conceptuels et de ce qui au contraire en est issu – pour échapper au risque de revenir, à l'instar de Nietzsche, à nier l'existence des faits en les pensant comme résultat d'interprétations.[241] Sur cette base, Maurizio Ferraris a identifié l'attribut fondamental du réel dans son « inamendabilité » :

> […] ce qu'on trouve devant soi ne peut être ni corrigé ni transformé par un appel au schémas conceptuels, au contraire de l'hypothèse constructionniste. Ce n'est pas seulement une limite, c'est aussi une ressource. L'inamendabilité nous signale en effet l'existence d'un monde extérieur par rapport à notre corps (qui est une partie du monde extérieur), mais aussi par rapport à notre esprit et plus exactement par rapport aux schémas conceptuels avec lesquels nous essayons d'expliquer et interpréter ce monde. […] l'inamendabilité se manifeste essentiellement comme phénomène de résistance et de contraste.[242]

Les coordonnées fournies, si d'un côté clarifient l'impuissance et le caractère limité des moyens dont l'être humain est doté afin de comprendre et saisir le sens de la réalité, de l'autre ne parviennent pas à mettre en évidence la fracture que la pensée hypermoderne voudrait s'attribuer par rapport à l'héritage postmoderne. Bien plus complexe, en effet, se révèle la tentative d'abandonner des approches et des schémas conceptuels qui ont marqués le parcours historique et culturel qui a conduit à la fin du millénaire, en influençant profondément les dynamiques sociales et plus en général l'imaginaire collectif :

---

[240] FERRARIS, Maurizio. « Che cos'è il Nuovo Realismo? ». EN LIGNE [URL] : https://www.academia.edu/19881704/Che_cosè_il_Nuovo_Realismo (lien consulté le 29.11.2021). [il carattere fondamentale della filosofia contemporanea, una certa stanchezza nei confronti del postmodernismo, cresciuto nella convinzione secondo cui tutto è costruito, dal linguaggio, dagli schemi concettuali, dai media] ; traduction du rédacteur.

[241] Cf. FERRARIS, Maurizio. *Manifeste du nouveau réalisme*. *Cit*., p. 50.

[242] *Ibid*., p. 52.

> […] il y a une différence entre des analyses de la postmodernité, et les démarches qui visent à être elles-mêmes postmodernes. Cette distinction n'est peut-être pas épistémologiquement durable. Il n'empêche qu'elle nous permet d'utiliser les travaux d'un certain nombre d'observateurs postmodernes alors que nous avons le sentiment que les faits qu'ils analysent relèvent de la poursuite de la modernisation.[243]

Cette perspective méthodologique nous fournit un ancrage efficace en ce qui concerne les rapports entre les notions de « post » et « hyper » dans une optique éminemment cinématographique. La logique du cinéma postmoderne a consisté principalement dans une sorte de « réinvention » de la réalité, issue de la perte du barycentre idéologique, qui s'est souvent exprimée dans des formes spectaculaires soutenues et accentuées par le progrès technologique caractérisant le passage des années 1970 aux années 1980. Là où l'époque contemporaine place au premier plan une exigence d'« authenticité réelle, non citationniste ni ironique »,[244] peut-être dans l'espoir d'en être en quelque sorte « rassurée »,[245] néanmoins une analyse de l'état de l'art dans la production cinématographique actuelle peut révéler des complexités ainsi que des « pièges » méthodologiques éventuels.

---

[243] ASCHER, François. *Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs. Essai sur la société contemporaine*. La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2000, p. 36.

[244] MORDACCI, Roberto. *Cit.*, p. 78 de l'édition numérique [autenticità reale, non citazionista e non ironica] ; traduction du rédacteur.

[245] Lipovetsky et Charles affirment, en effet, que « […] "l'authentique" a sur nos sensibilités un effet rassurant ». LIPOVETSKY, Gilles ; CHARLES, Sébastien. *Les temps hypermodernes*. *Cit.*, p. 88.

4.1. Le « feu d'artifice » de Jullier et les logiques de « l'hypercinéma »

Sur cette base, nous souhaitons comparer l'analyse menée par Laurent Jullier, lequel à la fin des années 1990 a tracé un profil critique et esthétique du cinéma dominant,[246] à celle proposée dix ans plus tard par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. Les deux sociologues voudraient nier la légitimité d'une esthétique cinématographique postmoderne : si le postmoderne, comme ils l'affirment, est à entendre en tant que « parenthèse » entre deux étapes de la modernité, à leur avis déchoit la raison même de penser en termes postmodernes le langage cinématographique qui s'est développé au cours des deux dernières décennies du vingtième siècle :

> La question du nouveau statut de la modernité et, pour ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, du cinéma s'est imposée avec succès, à partir des années 1980, au travers des problématiques du « postmodernisme ». Nombre de théoriciens diagnostiquent alors la fin d'une modernité caractérisée par l'épuisement des grandes utopies futuristes, des visées révolutionnaires et des avant-gardes. Toute la question, néanmoins, est de savoir si le néologisme « postmoderne » est réellement fondé pour appréhender l'époque historique contemporaine ainsi que le cinéma qui s'y déploie. Nous n'en croyons rien. Tout indique au contraire que, vers la fin des années 1970, c'est un nouveau palier de la modernité qui se trouve franchi. Mais, loin d'un quelconque dépassement de la modernité, celui-ci renvoie fondamentalement à une autre modernité, une sorte de modernité au carré ou superlative. [...] C'est précisément cette dynamique d'ultra-modernisation qui se trouve à l'oeuvre dans le cinéma contemporain. Elle se lit, bien sûr, dans les images et les récits, mais aussi dans les technologies et l'économie même du cinéma.[247]

Lipovetsky et Serroy semblent refuser *in toto* une périodisation indiquant comme « postmoderne » une phase historique débutée en 1979 avec

---

[246] JULLIER, Laurent. *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris : L'Harmattan, 1997.

[247] LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean. *L'écran global. Du cinéma au smartphone*. Paris : Seuil, 2007, p. 51-52.

la parution de l'ouvrage de Lyotard, dont le terrain avait été largement préparé au cours des vingt années précédentes à travers la quête menée au niveau philosophique sur le rapport complexe entre le langage et la réalité, suivie par la crise peut-être inévitable du concept de représentation. Les deux sociologues, en effet, non seulement nient toute légitimité à la période postmoderne, mais plus spécifiquement contournent l'idée de postmodernité cinématographique pour la substituer à un cinéma « hyper » qui, à partir des années 1980, en prendrait littéralement la place.[248] La position assumée par Lipovetsky et Serroy nous impose une série de considérations.

Tout d'abord, il nous faut souligner une certaine ressemblance méthodologique, réunissant donc les ouvrages de Lipovetsky et Serroy et celui de Jullier. Ce dernier identifie une série d'éléments clé pour la compréhension de l'esthétique cinématographique des années 1980-1990, en clarifiant exhaustivement le contexte culturel à l'origine du cinéma postmoderne, en proposant également des connexions avec les avant-gardes des années 1920 et 1930.[249] D'après Jullier, à la base de l'esthétique postmoderne demeure l'idée de film-concert, un produit de grand impact spectaculaire et des finalités pour la plupart ouvertement commerciales. La naissance du cinéma post-moderne coïnciderait à la sortie de *La guerre des étoiles* (George Lucas, 1977) :

> […] parce que ce film réunit les caractéristiques visuelles et narratives de ce style, mais aussi parce qu'il est le premier film à être présenté commercialement en système sonore *Dolby*. C'est que le film-concert est encore plus dépendant que les autres des conditions de projection. Il nécessite un véritable arsenal

[248] Voir, à ce propos, la périodisation proposée dans l'ouvrage de Lipovetsky et Serroy. Les auteurs répartissent l'histoire du cinéma en quatre étapes distinctes : la première, correspondant à la période du cinéma muet, est celle de la « *modernité primitive* », suivie par les vingt années comprises entre 1930 et 1950, la période de la « *modernité classique* » indiquée comme deuxième étape. La troisième phase, comprise entre les années 1950 et 1970, est définie comme « *modernité moderniste et émancipatrice* ». Enfin, la dernière période, qui commence pendant les années 1980 pour arriver jusqu'à nos jours, est celle qui contournant le postmoderne est définie comme « *hypermoderne* ». Cf. *Ibid*., p. 16-22.

[249] Cf. JULLIER, Laurent. *L'écran post-moderne*. *Cit*., p. 115-129.

> technologique multipistes pour produire ses stimuli en direction du corps des spectateurs […].[250]

Le film-concert, à travers son apparat spectaculaire (au niveau productif mais également en phase de projection), fait appel aux stimulations sensorielles constituant le fondement de la logique immersive, la véritable pierre angulaire de l'esthétique visuelle postmoderne :

> Ces trente dernières années, une évolution se dessine en effet, qui marque un passage de l'image de cinéma classique, représentant un espace et dont l'œil du spectateur balade la surface, à un espace qui n'est plus une image mais se présente comme un territoire à explorer par le corps entier. […] il est possible d'avancer que l'évolution générale se fait dans le sens de la confusion entre le monde (réalité) et le spectacle (images) […]. Pour cela les stimuli provenant de l'écran se doivent d'être constitués en répliques exactes de ceux que le corps traite en situation réelle.[251]

D'après Jullier, en définitive, l'évolution de l'esthétique postmoderne et de ses logiques immersives est indissociable de l'évolution du progrès technologique s'accomplissant, à partir de la moitié des années 1970, avec le développement du Dolby Stéréo, des nouveaux standards de projection jusqu'à arriver à nos jours avec la réalité virtuelle.[252]

De façon à notre avis trop similaire, l'analyse de Lipovetsky et Serroy associe le développement de ce qu'ils définissent comme « hypercinéma » au

[250] *Ibid*., p. 57.

[251] *Ibid*., p. 71-72.

[252] Cf. *Ibid*., p. 84-93.

progrès technologique inarrêtable enregistré depuis les années 1980,[253] qui trouvera son débouché naturel dans la technologie 3D et la réalité virtuelle.[254] En allant au-delà de ces points de convergence avec l'ouvrage de Jullier, nous retenons que *L'écran global* ne parvient pas à mettre au point les spécificités cinématographiques de l'époque hypermoderne, ni à l'égard du cinéma commercial ni en ce qui concerne le domaine documentaire, bien que l'ouvrage mentionne à plusieurs reprises la forme documentaire en tant que « l'investigation problématique » qui « exprime la fin des grands rêves collectifs et des prophéties de la modernité triomphante ».[255] Il faut sans doute reconnaître aux deux auteurs une analyse de la production audiovisuelle contemporaine menée sans aucune préclusion ou préjudice à l'égard de formes, genres ou auteurs. Cependant, ce même aspect constitue probablement l'une des limites de l'ouvrage qui, en essayant de fournir une vision d'ensemble, laisse apercevoir une approche plus facilement reconductible au domaine sociologique – duquel Lipovetsky et Serroy proviennent – que à celui de l'esthétique et de la théorie du cinéma. Plus que d'incertitude méthodologique, nous croyons pouvoir parler d'une approche calquée, presque automatiquement, sur celle adoptée par Jullier.

Raffaele Donnaruma, qui a interrogé l'hypermoderne par rapport à la production littéraire contemporaine de non-fiction, apparaît bien conscient des contradictions ou des inexactitudes éventuelles relatives au concept

---

[253] « Le cinéma a certes toujours été un art qui convoquait les ressources multiples de la technique, mais, à l'évidence, un palier nouveau a été franchi avec le développement des hautes technologies : la vidéo, à partir des années 1980, et surtout le numérique, depuis les années 1990. La technique a fait place à l'hypertechnologie électronique et informatique. La miniaturisation des caméras, l'apparition de la Louma et de la Steadycam, la sophistication progressive des caméras DV ont changé progressivement l'approche même de l'acte de filmer. Pour l'heure, le cinéma est loin d'être totalement numérisé : reste qu'une immense mutation, *via* l'image hybride analogico-digitale, est déjà engagée dans les étapes de conception, de réalisation, de montage de films à très grands succès ». LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *L'écran global*. *Cit*., p. 52-53.

[254] Cf. *Ibid*., p. 79-82.

[255] *Ibid*., p. 154-157.

d'hypermodernité, dans lequel confluent souvent des schèmes conceptuels et des approches méthodologiques provenant directement de la culture postmoderne désavouée :

> […] les analyses sur l'imaginaire et le sensoriel hypermoderne reprennent souvent, de façon littérale – sans pour autant les citer – les analyses de Jameson, en détaillant un cadre déjà connu. Cependant, parler d'hypermodernité signifie révéler que la proclamation postmoderne de la sortie de la logique moderne du neuf a été seulement un désir ou une velléité : pour le démentir, il y a une inflation d'élans à la nouveauté et à sa valeur différentielle dans plusieurs domaines, de la science au marketing, de la mode aux arts, surtout plastiques. […] L'idée d'un exode définitif de la modernité doit être mise de côté : ceci est le passage de l'illusion du *post* à l'ingérence de l'*hyper*.[256]

Avant de considérer une fois de plus le postmoderne et l'hypermoderne comme un *continuum* (comme le suggèrent Marc Augé et, partiellement, Sébastien Charles), et refusant pareillement l'hypothèse d'une fracture nette (comme soutenu par Lipovetsky et Serroy), nous souhaiterions examiner plus en détail les logiques hypermodernes au cœur des productions culturelles contemporaines, spécifiquement au niveau audiovisuel, pour définir enfin les traits éventuels d'une esthétique « hyper » au sein de la production documentaire contemporaine. Dans cette optique, il nous faudra préalablement rejeter les positions théoriques de Gilles Lipovetsky et de Jean Serroy lesquels, tout en déniant légitimité et prégnance à la culture cinématographique postmoderne, en reproduisent presque totalement les modalités et la périodisation, sauf enfin essayer de substituer l'« hyper » à la

[256] DONNARUMMA, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna : Il Mulino, 2014, p. 103-104 […le analisi sull'immaginario e sul sensorio ipermoderno ripetono spesso quasi letteralmente – e senza citarle – le analisi di Jameson, dettagliando un quadro che conoscevamo già. E tuttavia, parlare di ipermodernità vuol dire svelare che il proclama postmoderno dell'uscita dalla logica moderna del nuovo è stato solo un desiderio o una velleità: a smentirlo, c'è un'inflazione di rincorse alla novità e al suo valore differenziale in molti ambiti, dalla scienza al marketing, dalla moda alle arti, soprattutto figurative. [...] L'idea di un esodo definitivo dalla modernità va accantonata: è questo il passaggio dall'illusione del *post* all'invadenza dell'*iper*] ; traduction du rédacteur.

période postmoderne, comme si elle était une sorte de « malentendu » historique et culturel.

Si le préfixe « hyper » constitue probablement le trait saillant de la poussée dont nous sommes aujourd'hui les témoins, il est également très facile de se rendre compte que plusieurs, voire tous les présupposés supportant la société contemporaine, sont une poursuite et peut-être l'accomplissement le plus logique des dynamiques socio-culturelles de la postmodernité. Néanmoins, là où la pensée hypermoderne déclare le resurgissement d'instances à caractère éminemment pragmatique, jusqu'à présent cette résurgence ne s'est pas accompagnée d'un développement théorique de la même ampleur de la pensée postmoderne qui, à travers des contributions et des approches très diversifiées, est parvenue à englober pratiquement tout aspect de la vie culturelle, artistique et politique entre les années 1980 et la fin du vingtième siècle.[257]

Une piste théorico-méthodologique praticable est offerte par Gabriella Tadeo, laquelle envisage l'« hypecinéma » en ce terme :

> […] cinéma augmenté, expansé, hypertextuel, composite, qui dans certains cas travaille pour élargir sa propre dimension représentative – à travers les interfaces immersives, la tridimensionalité, la haute définition –, et dans d'autres pour reconcevoir sa propre dimension narrative, à travers le cinéma hypertextuel, multi-linéaire, multi-usager. L'hypercinéma, donc, comprend toutes les tentatives de configurer un nouveau *métamédium visuel*, un pont entre

[257] Valentino Baldi, à cet égard, affirme que « non seulement au niveau quantitatif, mais également sur le plan qualitatif les réflexions de Virilio, Lipovetsky et Charles sont souvent très didactiques, et une confrontation avec les grands théoriciens du postmodernisme est impitoyable ». BALDI, Valentino. « New New Realism. Su *Ipermodernità* di Raffaele Donnarumma ». *Between*, vol. IV, n. 8 (Novembre/November 2014), p. 7. Il faut néanmoins une précision de notre part. Baldi inclut Virilio parmi les théoriciens hypermodernes, avec Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, bien que Virilio n'a jamais revendiqué une appartenance à la culture postmoderne ou hypermoderne. Il se considérait, plutôt, comme un auteur « moderniste ». Cf. ARMITAGE, John (edited by). *Paul Virilio. From Modernism to Hypermodemism and Beyond*. London – Thousand Oaks – New Delhi : SAGE, 2000, p. 26.

> narrativité et représentation, entre récit et interaction, entre *mass media* et *personal media*, entre transparence et opacité de l'expérience.[258]

Le trait décisif de l'analyse de Gabriella Tadeo, la différenciant de façon substantielle de l'ouvrage de Lipovetsky et Serroy, réside dans le fait que d'après l'autrice les logiques audiovisuelles « hyper » ne renient nullement les contextes cultures précédents, d'où très probablement elles proviennent, en donnant ainsi lieu à une véritable mise en question du statut médial, présent et passé :

> […] toutes les expériences indiquées se caractérisent par le fait qu'elles importent à leur intérieur, indirectement o directement, une réflexion et un débat sur les médias précédents, et spécifiquement sur le langage cinématographique ; celles-ci, en outre, mettent en œuvre des transformations considérables et des interprétations à partir de la conscience même d'un *background* expérientiel et culturel partagé, et d'une confrontation intertextuelle indéfectible avec ce *background*. D'une certaine manière, donc, ces œuvres n'existeraient pas que par rapport et en comparaison avec un « avant » et un « autre », le cinéma, à l'égard duquel elles s'interpellent et dialoguent, en donnant chacune une réponse différente au défi de sa transformation au sein du nouveau contexte médial.[259]

---

[258] TADEO, Gabriella. *Ipercinema. L'immaginario cinematografico nell'era digitale*. Milano : Guerini e Associati, 2007, p. 86 [cinema aumentato, espanso, ipertestuale, composito, che lavora in alcuni casi nell'allargare la propria dimensione rappresentativa – attraverso le interfacce immersive, la tridimensionalità, l'alta definizione –, in altri nel riprogettare la propria dimensione narrativa, attraverso il cinema ipertestuale, multilineare, multiutente. L'ipercinema, quindi, comprende tutti i tentativi di configurare un nuovo *metamedium visuale*, ponte fra narratività e rappresentazione, fra racconto e interazione, fra *mass media* e *personal media*, fra trasparenza e opacità della fruizione] ; traduction du rédacteur.

[259] *Ibid*., p. 85 [tutte le esperienze riportate sono caratterizzate dal fatto che importano, indirettamente o direttamente, al loro interno, una riflessione e un dibattito sui *media* precedenti e, in particolare, sul linguaggio cinematografico, e tutte attuano forti trasformazioni e interpretazioni a partire proprio dalla consapevolezza di un *background* fruitivo e culturale condiviso e da un inesauribile confronto intertestuale con questo *background*. In qualche modo, quindi, queste opere non esisterebbero se non in relazione e in confronto con un 'prima' e un 'altro', il cinema, nei confronti del quale esse si

Dans quelle mesure, alors, le cinéma documentaire a t-il été capable d'écouter et accueillir ces poussées ? De quelle façon il serait en mesure de s'inscrire dans un contexte hyper médiatisé et hypertextuel comme celui tracé ? Face à un tel horizon, il ne serait pas un hasard le fait que le documentaire semble se confronter avec des possibilités de plus en plus répandues, également en vertu du *magma* de langages qui en résulte. Le point décisif, et la différence fondamentale en ce qui concerne le rapport avec l'hypermédiatisation actuelle, résiderait dans le fait que, si une partie considérable du cinéma dominant paraît en train d'abandonner sans regret un point d'ancrage quelconque à l'ontologie originaire de son référent, ainsi que du profilmique (songeons, à titre d'exemple, à la saga d'*Avatar*), dans la forme documentaire la substitution de la réalité référentielle avec son simulacre – qu'il soit animé, performé, re-crée, *re-enacted* ou re-joué – semble, au moins jusqu'à présent, nous indiquer encore assez clairement l'existence d'un référent réel, vérifiable et identifiable dans le monde actuel. Il s'agirait, effectivement, d'un élargissement non négligeable des techniques et des visions, une ré-modélisation du statut documentaire en vertu de laquelle cette forme filmique serait en mesure de « redécouvrir » sa nature authentique et sa tendance originaire à être du *vrai cinéma* : en ce sens, comme déjà spécifié, dans l'« héritage postmoderne » le documentaire pourrait retracer un élan de liberté, à travers lequel mettre à l'épreuve la tenue de ses principes *nonfictionals*. Ainsi, dans le cadre de la redécouverte et de la refondation générale de ses potentialités, de notre part il sera opportun de souligner le « malentendu général » sur la base duquel s'est établie la tendance à ne pas considérer pleinement les présupposés qui ont permis la naissance du langage littéraire de non-fiction.

interpellano e dialogano, dando, ciascuna, una risposta diversa alla sfida di come esso possa trasformarsi all'interno del nuovo contesto mediale] ; traduction du rédacteur.

4.2. Débordements « à l'arrière » : repartir du « vice de forme » de la non-fiction

Il ne faut pas oublier que la forme *nonfictional* naît du développement du *new journalism* à partir des années 1960, dans l'optique d'élargir les potentialités de l'enquête à l'universalité de la narration. Une frontière franchie « Quand en effet le reporter-narrateur devient narrateur-reporter, en modifiant son point de vue sur le réel », de sorte que « *le new journalism devient nonfiction novel*, et pour Truman Capote il est alors possible d'écrire *De sang froid* ».[260]

Arturo Mazzarella, à cet égard, soutient :

> […] le malentendu est inhérent au nom même : non-fiction *novel*, c'est-à-dire – d'après les définitions canoniques – roman qui met en scène des événements réels, ou également enquête écrite comme un roman. […] Effectivement, un récit peut-il – parce que, à tous les effets, tel est tout *novel* – remettre à zéro sa nature intrinsèquement fictive pour intervenir à sauvegarder la véracité ? Chaque témoignage, même le témoignage oculaire le plus rigoureux, n'est pas toujours forcé de ré-créer à travers ses séquences narratives l'événement réellement vécu ? [261]

---

[260] MONGELLI, Marco. « Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer ». *HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità*. Macerata : EUM – Edizioni Università di Macerata, n°14, 2016, p. 55 [Quando infatti il reporter-narratore diventa narratore-reporter, ovvero modifica l'angolazione del suo sguardo sul reale. […] … il *new journalism diventa nonfiction novel*, ed è possibile per Truman Capote scrivere *A sangue freddo*]; traduction du rédacteur.

[261] MAZZARELLA, Arturo. *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*. Torino : Bollati Boringhieri, 2011, p. 15 […il fraintendimento è insito nel nome stesso: non-fiction novel, cioè – secondo le definizioni canoniche – romanzo che mette in scena eventi avvenuti realmente, o anche inchiesta scritta come un romanzo. [...] Può infatti un racconto – perché tale rimane a tutti gli effetti il novel, qualsiasi novel – azzerare la sua intrinseca natura falsificante per intervenire a salvaguardia della veridicità? Ogni testimonianza, anche la testimonianza oculare più rigorosa, non è sempre costretta a ri-creare attraverso le sue sequenze narrative l'evento realmente vissuto?] ; traduction du rédacteur.

La non-fiction apparaîtrait alors comme une forme née sous le signe de l'hybridation, atteinte, pour ainsi dire, d'un « vice de forme » par lequel, si d'un côté elle se base sur des événements et personnes appartenant à la réalité factuelle, de l'autre « mime la littérature »[262] dans afin de « dépasser la limite de la pure référentialité ».[263] Ce qui justifie également la reproche de « gaucherie » adressée par Genette,[264] lequel proposait d'« atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction ».[265]

En effet, comme précisé par Marco Mongelli :

> La fiction […] garantit « profondeur » à la non-fiction, en lui conférant également une ambition artistique, ainsi que cognitive. À savoir, la « vérité » du fait ne se donne que dans la réécriture et l'assemblage.[266]

L'écart et la différence fondamentale entre postmoderne et hypermoderne, étant bien entendu la présence de la fiction comme incontournable, résiderait alors dans l'espace et le rôle accordé à l'artifice et aux stratégies de mise en fiction :

> […] là où en effet le postmoderne affirmait que tout est fiction, en opérant pour la transformation fictionnnelle des éléments provenant de l'actualité et de l'histoire, l'hypermoderne tente une résistance à la fictionnalisation, qui

[262] *Ibid*., p. 55 [mima la letteratura] ; traduction du rédacteur.

[263] BERTONI, Clotilde. *Letteratura e giornalismo*. Roma : Carocci, 2009, p. 57 [oltrepassare il limite della referenzialità pura] ; traduction du rédacteur.

[264] Cf. GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991, p. 26 de l'édition numérique.

[265] *Ibid*., p. 76.

[266] MONGELLI, Marco. *Cit*., p. 57 [È la fiction [...] a garantire "profondità" alla non-fiction, e a conferirgli anche un'ambizione artistica, oltre che conoscitiva. La "verità" di quel fatto, cioè, non si dà se non dentro la riscrittura e l'assemblaggio] ; traduction du rédacteur.

> s'accomplit (mais pas tellement incontestée) dans l'hégémonie des médias anciens et nouveaux.[267]

Donnarumma saisit un point essentiel puisque son analyse, bien que née comme étude de la production littéraire actuelle, n'oblige jamais de se contextualiser dans un cadre plus vaste, notamment celui tracé par Gabriella Tadeo, où des instances culturelles différentes peuvent s'influencer réciproquement. En ce sens s'expliquerait également le poids exercé aujourd'hui par le « panfactualisme », que Françoise Lavocat entend comme attitude travaillant à l'inverse par rapport à la *Doctrine of Panfictionality*, et qui s'explicite dans la « faim de réel » caractérisant la période contemporaine. Une attitude typique des périodes historiques complexes et contradictoires, dans lesquelles « les changements d'ères remettent en cause la délimitation subjective des territoires du possible et de l'impossible, défamiliarisent la relation expérientielle au réel et conduisent à renégocier les rapports entre le factuel et le fictionnel, leurs différences et leurs empiètements réciproques ».[268]

Encore une fois, les éclaircissements de Donnarumma se révèlent décisifs :

> Aujourd'hui, le réalisme répond par statut à une angoisse de déréalisation et se mesure avec l'irréalité ou la réalité affaiblie produite par les médias. […] La réduction du monde à fable, que le postmoderne donnait pour acquise, en la fomentant ou avec laquelle flirtait, est ce que l'hypermoderne craint et à quoi résiste. Hypermoderne est donc le réalisme conscient que la réalité est médiée par les images et les constructions culturelles (c'est-à-dire qu'elle se présente toujours comme déjà reproduite) : cependant, il essaye de s'opposer à la falsification intégrale. La question (déjà abordée par Didi-Huberman) n'est pas la réalité en dehors ou avant les images, mais la vérité des et dans les images. Les formes du réalisme hypermoderne – parfois revêtant ou côtoyant les

[267] DONNARUMMA, Raffaele. *Cit*., p. 117-118 [dove infatti il postmoderno affermava che tutto è fiction, e operava per la trasformazione in essa degli elementi tratti dalla cronaca e dalla storia, l'ipermoderno tenta una resistenza alla finzionalizzazione, che si compie (ma neppure lì incontrastata) nel dominio dei media vecchi e nuovi] ; traduction du rédacteur.

[268] LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil, 2016, p. 376.

> modalités du reportage – sont ainsi médiées par deux instances complémentaires : celle documentaire et celle testimoniale.[269]

Un tel cadre peut nous aider à comprendre les débordements à l'œuvre dans l'horizon actuel, notamment dans la redéfinition en cours du statu documentaire. La « confrontation hasardeuse et sincère avec la complexité du réel »,[270] demandée aujourd'hui à cette forme expressive, doit nécessairement passer par le réseau dense et dynamique d'accélérations et des regards vers le passé que nous avons tracé. Cet aboutissement, d'après nous, le rapprocherait à l'accomplissement d'une forme de réalisme en quelque sorte « impur » et « total », au sens bazinien.

4.3. Cinéma « impur » et réalisme « total » : la visée ultime du documentaire ?

Les notions de cinéma « total » et « impur » appartiennent à un lexique bazinien que nous estimons nécessaire de réinterroger,

[269] DOMMARUMMA, Raffaele. « Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality ». EN LIGNE [URL] : https://www.leparoleelecose.it/?p=7486 (lien consulté le 10.10.2019) ; [Oggi, il realismo risponde per statuto a un'angoscia di derealizzazione e si misura con l'irrealtà o la realtà depotenziata prodotta dai media. […] La riduzione del mondo a favola, che il postmoderno dava per avvenuta, fomentava o con cui flirtava, è ciò che l'ipermoderno teme e contro cui resiste. Ipermoderno è dunque quel realismo che sa che la realtà è mediata dalle immagini e dalle costruzioni culturali (cioè, ci si presenta già sempre riprodotta); ma che cerca comunque di opporsi alla falsificazione integrale. La questione (ci ha riflettuto Didi-Huberman) non è la realtà fuori o prima delle immagini: ma la verità delle e nelle immagini. Le forme del realismo ipermoderno – che spesso assume o costeggia i modi del reportage – sono perciò mediate da due istanze complementari: quella documentaria, e quella testimoniale] ; traduction du rédacteur.

[270] MALAVASI, Luca. *Postmoderno e cinema*. *Cit*., p. 38 [confronto rischioso e sincero con la complessità del reale] ; traduction du rédacteur.

notamment à la lumière d'une série d'études parus pendant les dernières années.[271] Grâce à ces contributions, la pensée d'André Bazin a réaffirmé une complexité et une clairvoyance qui vont beaucoup plus loin que la défense acharnée du réalisme ontologique.[272] Il ne faudrait pas oublier, à ce propos, que le fondateur des *Cahiers du Cinéma* ne croyait pas à l'existence d'*un* réalisme, puisque « Chaque époque cherche le sien, c'est-à-dire la technique et l'esthétique qui peuvent le mieux capter, retenir et restituer ce que l'on veut capter de la réalité ».[273]

Aux fins d'une focalisation correcte de la notion de réalisme, *Le mythe du cinéma total* a fait l'objet d'une analyse approfondie menée par Tom Gunning, d'après lequel « L'*idée fixe* du cinéma total chez Bazin va au-delà

---

[271] Parmi les différents contributions, nous signalons : ANDREW, Dudley. « The Ontology of a Fetish ». *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 4 (Summer 2008) ; ANDREW, Dudley. *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2010 ; JOUBERT-LAURENCIN, Hervé ; ANDREW, Dudley (dir.). *Ouvrir Bazin*. Montreuil : Les éditions de l'œil, 2014 ; ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Oxford : Oxford University Press, 2013 ; CORTADE, Ludovic. « André Bazin. Une ontologie négative du cinéma ? ». *French Forum*, 42 (2), 2017.

[272] À l'appui de *Le mythe du cinéma total* il faut préciser que, en niant la paternité de l'invention du cinématographe à l'esprit scientifique, Bazin entendait probablement reconduire le cinéma vers les territoires du magique et de l'imaginaire, peut-être sous l'influence de Sartre. Dans ce sens, un article publié en 2008 par Dudley Andrew se révèle décisif. Le théoricien affirme avoir découvert, dans une copie de *L'imaginaire* de Jean-Paul Sartre qu'il avait reçue de la veuve de Bazin, une note où le créateur des *Cahiers du Cinéma* semblait s'appuyer à la vision du philosophe en ce qui concerne la nature « magique » et « irrationnelle » des images. De ces quelques lignes dactylographiées, Andrew affirme avoir entrevu un deuxième Bazin, en plus de celui d'après lequel l'image ciné-photographique constitue une épiphanie du monde. Le « nouveau » Bazin, avec des accents anticipant la pensée de Derrida, Deleuze, Nancy et Rancière, semble plus susceptible de considérer l'image sous une certaine ambiguïté, en vertu de laquelle le cinéma ferait allusion « à une réalité absente à travers des traces indistinctes et d'échos du son enregistré ». ANDREW, Dudley. «The Ontology of a Fetish». *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 4 (Summer 2008); [an absent reality through shadowy traces and echoes of recorded sound]; traduction du rédacteur.

[273] BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome I*. *Cit*., p. 156.

de la “reproduction mécanique” », pour s’orienter plutôt vers une forme de « réalisme intégral ».[274] Ainsi, le mythe d’un cinéma total résiderait dans la création d’un monde « à son image » à travers lequel il est possible d’outrepasser la distinction entre subjectivité et objectivité :

> L’obsession du cinéma total qui a hanté ses inventeurs a-t-elle dépassé le pseudo-réalisme ? Et de quelle manière atteint-elle ce que Bazin appelé le véritable réalisme ? La réponse la plus vraisemblable consisterait à dire que le cinéma total participe de ceux deux dimensions et que le défi du cinéma, en tant que forme artistique, ne repose ni sur l’expression d’une subjectivité individuelle, ni sur la simple reproduction de caractéristiques du mouvement, de la couleur, du son et du relief comme éléments d’illusion, mais plutôt sur la présentation du monde à son image [...]. Dessiner la figure du cinéma total n’implique pas seulement une recherche historique, mais aussi un engagement dans le futur pour que la question « Qu’est-ce que le cinéma ? » ne devienne jamais simplement « Qu’est-ce que a été le cinéma ? », mais qu’elle puisse continuer à toujours demander « Que sera le cinéma ? ». [...] L’histoire du cinéma total semble dès lors, non pas simplement retracer l’évolution ou la réalisation progressive d’une vision initiale (ou d’un idéal platonicien), mais plutôt projeter un processus dialectique dans lequel l’accomplissement du « monde à son image » implique d’intégrer les procédés d’illusion et d’en absorber les techniques, en les transcendant cependant. [...] Si nous prenons au sérieux la différenciation que fait Bazin entre une vraie réalité et une pseudo-réalité, le cinéma total offre plus qu’un procédé de duplication complexe. Ce quelque chose en plus, Bazin l’appelle : « Le monde à son image». Je lis cette expression comme un équivalent du concept phénoménologique de mondéité du monde, utilisé par Merleau-Ponty et Heidegger. La mondéité du monde forme le référent ultime du mythe du cinéma total. Ainsi le cinéma total ne postule pas une totalité universelle hégélienne, mais plutôt l’image phénoménologique du monde délimité par un horizon, et il est dans la nature d’un horizon d’être élargi.[275]

[274] GUNNING, Tom. « Le monde à son image : le mythe du cinéma total ». Dans JOUBERT-LAURENCIN, Hervé; ANDREW, Dudley (dir.). *Ouvrir Bazin*. Montreuil : Les éditions de l’oeil, 2014, p. 47.

[275] *Ibid*., p. 48-49.

Grâce au « bouillon culturel » qui a favorisé l'hybridation, également en direction intermédiale,[276] le documentaire contemporain pourrait représenter, à notre avis, la forme pleinement achevée de cinéma *expanded*,[277] également en vertu de son aspiration à l'« extra-objectivité ».[278] Un cinéma qui, tout en se mesurant à la culture spectaculaire des circuits *mainstream* à travers le jeu fictionnel, parvient également à se replonger dans des formes plus autonomes, détachées des modes pour récupérer, comme affirmé par de Stella Bruzzi, la « désinvolture initiale » constituant le trait décisif de la forme documentaire « primitive ». Là où Bazin affirmait que « Le cinéma n'est pas encore inventé ! »,[279] nous croyons qu'il est possible aujourd'hui d'apercevoir une sorte de « réinvention » dans ces formes de récit qui parviennent à faire travailler conjointement la « fiction » et la « réalité », en puisant dans une pluralité de ressources, en conjuguant l'ancien au contemporain, au nom d'une nature ouvertement « impure ». En ce sens, les formes filmiques documentaires semblent travailler dans la direction indiquée par Georges Didi-Huberman sous l'appellation d'« images dialectiques », susceptibles de « jeter un pont entre la double distance des *sens* (les sens sensoriels, l'optique et le tactile en l'occurrence) et celle de *sens* (les sens sémiotiques, avec leurs équivoques, leurs espacements propres) ».[280] Cette puissance critique est rendue possible par le dialogue constant entre le factuel-référentiel et le fictionnel, entre la récupération de l'archive en sens intermédial et l'approche performative, ainsi que dans la mise en relation entre les prises de vue « réelles » et le travail du simulacre animé – un ensemble de facettes constituant l'essence même de l'impureté à laquelle nous nous sommes

[276] « […] l'hybridation intermédiale actuelle qui [...] est l'écho du bouillon de culture ayant entouré la cinématographie-attraction ». GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. *Cit*., p. 215.

[277] Cf. GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. *Cit*., p. 32 et GUNNING, Tom. *Cit*., p. 50.

[278] Cf. YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Bologna : CLUEB, 2013, p. 56.

[279] BAZIN, André. *Cit*., p. 25.

[280] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. *Cit*., p. 125.

référés.[281] De plus, si pour Bazin il était absolument naturel de s'interroger sur l'influence et les échanges réciproques entre les arts,[282] aujourd'hui une telle réflexion est probablement incontournable, en vertu de liens intermédiaux indéniables qui ont déjà outrepassé le cinéma pour s'étendre pratiquement à tout aspect de la culture audiovisuelle.

Ainsi, le concept d'« image critique » emprunté par Didi-Huberman à Walter Benjamin semble trouver son sens ultime exactement dans l'impureté dont se nourrit le documentaire :

> Nous aurons peut-être quelque chance de mieux comprendre ce que Benjamin voulait dire en écrivant que « seules les images dialectiques sont des images authentiques », et pourquoi, en ce sens, une image authentique devrait se donner comme *image critique* : une image en crise, une image critiquant l'image – capable, donc, d'un effet, d'une efficacité théoriques –, et par là même une image critiquant nos façons de la voir au moment où, nous regardant, elle nous oblige à la regarder vraiment. [...] Il y a bien une structure à l'œuvre dans les images dialectiques, mais elle ne produit pas des formes bien formées, stables ou régulières : elle produit des formes en formation, des tranformations, donc des effets de perpétuelle *déformations*. Au niveau du sens, elle produit de l'ambiguïté [...], qui n'est pas ici conçue comme un état simplement mal déterminé, mais comme une véritable rythmicité du *choc*. Une « conjonction fulgurante » qui fait toute la *beauté* même de l'image, et qui lui confère aussi toute sa valeur critique, entendue désormais comme valeur de vérité [...].[283]

---

[281] Une base méthodologique est offerte dans ce sens par Dork Zabunyan qui, en proposant une lecture « en positif » de la notion d'impureté, affirme : « L'impureté du cinéma devient ainsi le reflet des usages que nous sommes susceptibles de faire des images qui ne lui appartiennent pas ; elle favorise de ce fait l'émergence d'un examen anthropologique des signes visuels qui nous entourent, et dans lesquels nous tentons de nous orienter tant bien que mal. Là réside peut-être sa nécessité dans le quotidien de nos existences, voire son étrange "beauté" que l'on ne soupçonnait pas ». ZABUNYAN, Dork. « Le cinéma, un art impur ? ». Dans BARON, Jérôme (dir.). *D'autres continents, mouvances du cinéma présent*. Laval : Warm, 2018, p. 95-96.

[282] Voir à ce propos BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome II. Le cinéma et les autres arts*. Paris : Cerf, 1959.

[283] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. *Cit*., p. 128-129.

Ce qui se reflète, en définitive, dans les langages de la non-fiction contemporaine, que l'hypermodernité intercepte pleinement dans l'hybridation de styles et formes puisant en même temps dans le reportage et dans l'autofiction, dans le document et dans la pure invention, en mettant en œuvre une idée de réversibilité entre l'élément référentiel et l'élément fictionnel que Montani a ainsi clarifié :

> Dans le concept d'une imagination narrative […] la paradoxale duplicité originaire mise en lumière par cette « faculté » devra être saisie – sur le versant du « factuel » – comme le travail préalable, initial et interminable, à l'égard duquel toute narration effective est subordonnée, mais également – sur le versant du « fictionnel » – comme un travail qui à son tour peut s'articuler en récit en se subordonnant à une idée accomplie si elle vise à être, ne serait-ce que partiellement, représentée.[284]

La prétention d'un réalisme total peut ainsi trouver son accomplissement dans des véritables réinventions langagières, un « débordement continu de techniques, une recherche inassouvie, une collecte d'imaginations ».[285]

---

[284] MONTANI, Pietro. *L'immaginazione narrativa*. *Cit*., p. 15 [Nel concetto di un'immaginazione narrativa [...] la paradossale duplicità originaria messa in luce da questa «facoltà» dovrà essere afferrata – sul versante del «fattuale» – come il lavorio preliminare, incoativo e interminabile, nei cui confronti ogni narrazione effettiva è subordinata, ma anche e al tempo stesso – sul versante del «finzionale» – come un lavorio che deve potersi a sua volta articolare in un racconto e subordinare a un'idea di compimento se solo vuol farsi, almeno in parte, rappresentare] ; traduction du rédacteur.

[285] MARIOTTI, Mattia. « Animazione malgrado tutto ». *Cineforum*, 481, janvier-février 2009, p. 14 [continuo sconfinamento di tecniche, inappagata ricerca, raccolta di immaginazioni] ; traduction du rédacteur. Notamment, Mariotti se réfère à *Valse avec Bachir*, mais nous estimons que l'observation peut s'étaler à une partie considérable de la production documentaire actuelle, spécifiquement en ce qui concerne le corpus filmique envisagé.

4.4. Poétiques contemporaines du réel

Si « La réalité […] n'est objet d'aucun reflet, mais est mise en place à travers une négociation sociale »,[286] Donnarumma propose d'encadrer les formes contemporaines de non-fiction comme « narrations documentaires » : à travers la fiction et le taux d'artifice, dans celles-ci la donné référentielle-factuelle est mise en évidence et, insérée dans un contexte narratif, pourra ambitionner à une universalité qui autrement ne serait pas facilement atteignable :

> Un réalisme testimonial […] ne réclame sa fidélité aux choses telle qu'elles se sont déroulées, pas autant que la nécessité de dire une vérité dépassant les limites de ce qui est empiriquement advenu. Si la culture postmoderne entendait abattre la vérité comme un idole vide et menaçant, l'hypermoderne vise à rétablir ses droits de façon antidogmatique et, de plus, en traversant le scepticisme postmoderne. Le témoignage contourne le document, ainsi que la vérité outrepasse la réalité : si la première interpelle la responsabilité de celui qui l'énonce, la seconde n'en a pas besoin puisqu'elle existe indépendamment de nos énoncés. La vérité est ce dont nous devons être persuadés, la réalité est ce qu'il faut montrer ; contrairement à la réalité, la vérité est le domaine de la rhétorique […]. L'empirique […] ne suffit pas ; la fiction n'est pas mensonge.

[286] DONNARUMMA, Raffele. *Cit*., p. 121-122 [La realtà [...] non è oggetto di alcun rispecchiamento, ma viene messa nel campo di una contrattazione sociale] ; traduction du rédacteur.

> C'est bien cela qui légitime ce taux d'artifice, cette partie incontournable de ritualité formelle et de déguisement […].[287]

Le même procédé, par ailleurs, est mis à l'œuvre dans la plupart des titres composant le corpus filmographique, où la production de sens trouve son origine en première instance de la dialectique entre l'élément factuel-référentiel et l'invention narrative. Dans cette optique, l'agencement du film sur la donnée factuelle, brute – comme par exemple nous le verrons dans *Bella e perduta*, *The Act of Killing*, *Valse avec Bachir*, *Another Day of Life* et *La route des Samouni* – peut devenir plus claire. Ces films travaillent sur des données référentielles sûres et incontestables, mais dans le même temps opèrent, sur l'élément factuel, une claire « torsion » en sens narratif. Il n'est pas difficile, à notre avis, d'imaginer ces mêmes titres en les dépouillant des aspects narratifs pour ensuite les « remonter », idéalement, en donnant priorité absolue à la simple donnée d'actualité ou référentielle au sens strict. Le résultat serait, de notre point de vue, plutôt décevant puisqu'il s'approcherait du langage plus conventionnel d'un format commun – comme nous estimons très évident pour le film sur la vie de Cobain qui, sans les courtes séquences animées, apparaîtrait comme un typique produit télévisuel. L'idée de vérité se dégage avec davantage de force de ces « narrations » se caractérisant par une

[287] *Ibid*., p. 126-127 [Un realismo testimoniale [...] non reclama tanto la sua fedeltà alle cose come sono andate, quanto la necessità di dire un vero che esorbita dai limiti dell'empiricamente accaduto. Se la cultura postmoderna intendeva abbattere la verità come un idolo vuoto e minaccioso, l'ipermoderno tende a ristabilirne i diritti, in modo antidogmatico e, anzi, attraversando lo scetticismo postmoderno. La testimonianza scavalca il documento, come la verità oltrepassa la realtà: se la prima convoca la responsabilità di chi la enuncia, la seconda non ne ha bisogno, poiché esiste indipendentemente dai nostri enunciati. La verità è quello di cui dobbiamo essere persuasi, la realtà è ciò che bisogna mostrare; a differenza della realtà, la verità è il campo della retorica [...]. L'empirico [...] non basta; la finzione non è menzogna. È questo che legittima quel tasso di artificio, quella quota ineliminabile di ritualità formale e di messa in maschera] ; traduction du rédacteur.

« compromission du regard exhibant la subjectivité de la reconstruction et qui, en plus, y cherche sa propre crédibilité ».[288]

En ce sens nous estimons possible de retracer un fil rouge qui a traversé la culture contemporaine, jusqu'à arriver aux pratiques *nonfictionals* contemporaines, en repartant du « Je sais » pasolinien.[289] Pendant la même période où le *Corriere della Sera* publiait son article,[290] Pasolini travaillait fébrilement à la rédaction jamais achevée de *Pétrole*, un ouvrage qui vit de contradictions, pouvant être à la fois (sans jamais l'être vraiment) une enquête hallucinée sur le pouvoir politique-économique et un roman dystopique, ainsi que le premier brouillon pour un sujet cinématographique – des éléments indiquant, d'après nous, une certaine prédisposition intermédiale. Non par hasard, un hybride parfait. Ou, encore mieux, « une *hyper-fiction no-fiction* ».[291] *Pétrole* n'est pas seulement l'extension la plus logique de son « J'accuse » journalistique, mais constitue également l'anticipation d'une tendance qu'aujourd'hui est au cœur de la production littéraire *nonfictional*,

[288] *Ibid*., p. 199 [una compromissione dello sguardo che esibisce la soggettività della ricostruzione e che, anzi, cerca in essa la propria credibilità] ; traduction du rédacteur.

[289] Cf. PASOLINI, Pier Paolo. « Le roman des massacres », dans *Écrits corsaires*. Paris : Flammarion, 1976, p. 91-95 de l'édition numérique.

[290] À l'origine, le texte de Pasolini avait été publié le 14 novembre 1974 sous le titre « Cos'è questo golpe ? ». L'article et disponible en ligne [URL] : https://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html (lien consultaté le 06.06.2022).

[291] FORCHETTI, Franco. « La Realtà "catramosa" nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini ». *HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità*, n. 14, dicembre 2016, p. 507 [una *iper-fiction no-fiction*] ; traduction du rédacteur.

marquée par une « anxiété » narrative que probablement le postmoderne n'avait pas intercepté.[292]

Le contournement de la pure donné d'actualité élève le récit à un niveau différent et, nous croyons, supérieur, où la dimension « impersonnelle » de l'enquête laisse la place au témoignage dans le sens peut-être le plus noble et le plus hasardeux, celle de l'auteur-témoin chère à Giorgio Agamben. Témoigner signifie, tout d'abord, prendre en charge un héritage sur lequel reposera la génération future.[293]

Le philosophe affirme :

> […] auctor désigne le témoin en tant que son témoignage exige toujours que quelque chose – fait, être, parole – lui préexiste, dont la réalité et la force doivent être confirmées ou certifiées. […] Le témoignage est donc toujours un acte d'« auteur », il suppose toujours une dualité essentielle, où l'on intègre et fait valoir une insuffisance, une incapacité.[294]

Dans ce choix demeure le sens d'une compromission qui, tout d'abord, doit coïncider avec une prise de position en sens intellectuel, et pour cela éthique et civil : comme nous rappelle Georges-Didi Huberman, « L'inquiétude du contact entre l'image et le réel n'est autre qu'une accession

---

[292] Sur ce point nous renvoyons à Raffaele Donnarumma, d'après leqel « le succès de la non-fiction révèle une rupture des limites inimaginable avec le postmoderne ». DONNARUMMA, Raffaele. « La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo ». *Between*, vol. IV, n. 8 (Novembre/ November 2014). [EN LIGNE] URL: https://www.academia.edu/10003339/La_fatica_dei_concetti_Ipermodernità_postmoderno_realismo (lien consulté le 03.07.2022) [il successo della *non fiction* rivela una rottura di confini che nel postmoderno era impensabile] ; traduction du rédacteur

[293] Non par hasard, parmi les origines étymologiques du mot latin *auctor*, Agamben identifie celui de « fondateur d'une lignée ou d'une cité ». AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*. Paris : Rivages, 1999, p. 120 de l'édition numérique.

[294] *Ibid*.

à la dimension politique des images ».[295] Il s'agit, en définitive, de l'aspect peut-être le plus évident dans les pratiques filmiques abordées, consistant à affirmer une vision personnelle, délibérément subjective et donc ouvertement partielle, de la réalité. Nous estimons plausible penser que cette inquiétude, qui transparaît sous certains aspects des dissimulations examinées relativement aux résurgences contemporaines de l'Imaginaire, puisse représenter pour le documentaire une sorte de défi et de pari à l'égard de ce que Comolli appelle le « risque du réel », dans la mesure où les auteurs dont nous analysons les films ne semblent pas craindre l'accession à cette dimension politique qui s'origine du contact entre les images et la réalité. Nous croyons, en outre, que l'affirmation de Didi-Huberman valorise la thèse soutenue par Montani sur l'authentification et le rôle testimoniale, tout à fait en en renforçant l'aspect éthico-politique :

> La valorisation de l'image, de ce point de vue, serait assignable à des stratégies formelles très différentes, probablement non assimilables, *l'une d'entre elles* […] pourrait mériter la définition, limitative mais contraignante, d'*authentification*. Il s'agirait, plus précisément, de récupérer un trait de l'ancien concept de *mimesis* – d'après lequel, dans le monde, il y a quelque chose à re-connaître (à rencontrer, intercepter, explorer afin de mieux le re-présenter) – sans pour autant résilier le paradigme moderne de l'autonomie – le caractère constructif de l'image –, qui serait interprété sur la base d'un profil limitatif, mais contraignant. Un profil qui pourrait être également défini comme « testimoniale », en soulignant son incomparable aspect éthique, l'élément du « devoir ». […] le monde de l'expérience se constitue – toujours à titre de règle – *au carrefour* entre quelque chose de donné et quelque chose de construit. En d'autres termes, même l'acte perceptif le plus simple ne serait pas tel quel s'il n'y avait pas un accord réciproque de quelque chose que nos sens reçoivent et

[295] DIDI-HUBERMAN, Georges. « S'inquiéter devant chaque image ». *Vacarme*, n° 37, 2006. EN LIGNE [URL] : https://vacarme.org/article1210.html (lien consulté le 18.02.2022).

> que notre imagination veille à rendre activement disponible à une élaboration intellectuelle.[296]

Il s'agit d'un *limes*, d'un seuil où récit, témoignage et dénonciation non seulement peuvent coexister, mais dans lequel ils se relayent en se renforçant réciproquement. Dans la « dualité essentielle » dont nous parle Agamben semble demeurer également le doble statut de la pratique documentaire, dans laquelle la personnalité de l'auteur est déclinée selon des principes allant du geste performatif à l'auto fabulation jusqu'à l'étalage de l'élément esthétique dans une acception éminemment fictionnalisante. Une *posture* à entendre également en terme d'« intrusion » auctorielle, comme affirmé par Vincent Colonna, donc dans le sens où le narrateur-auteur se pose toujours, de façon plus ou moins déclarée selon les cas, aux marges de l'intrigue narrative.[297] L'exigence d'affirmer son propre regard sur le monde, en définitive, rend possible en plus que nécessaire le recours à l'intrigue, à la *fabula*, même à l'aide de l'artifice et de l'invention.

---

[296] MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale*. *Cit*., p. 15-17 [La valorizzazione dell'immagine, da questo punto di vista, sarebbe assegnabile a strategie formali molto diverse, e probabilmente non assimilabili, *una delle quali* [...] potrebbe meritare la definizione, limitativa ma vincolante, di *autenticazione*. Si tratterebbe, più precisamente, di recuperare un tratto del concetto antico di *mimesis* – secondo cui c'è nel mondo qualcosa da ri-conoscere (da incontrare, intercettare, esplorare al fine di ripresentarlo meglio) – senza disdire il paradigma moderno dell'autonomia – il carattere costruttivo dell'immagine –, che verrebbe piuttosto interpretato secondo un profilo limitativo, ma vincolante. Un profilo che potrebbe essere anche definito «testimoniale», mettendone in evidenza l'insuperabile aspetto etico, l'elemento del «dovere». [...] il mondo dell'esperienza si costituisce – sempre e in via di principio – *all'incrocio* tra qualcosa di dato e qualcosa di costruito. Anche il più semplice atto percettivo, in altri termini, non sarebbe tale se non ci fosse un convenire reciproco di qualcosa che i nostri sensi ricevono e di qualcosa che la nostra immaginazione provvede a rendere attivamente disponibile a un'elaborazione intellettuale] ; traduction du rédacteur.

[297] Cf. COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004, p. 135.

QR codes des liens cités

https://www.academia.edu/19881704/Che_cosè_il_Nuovo_Realismo



https://www.leparoleelecose.it/?p=7486



https://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html



https://www.academia.edu/10003339/La_fatica_dei_concetti_Ipermodernità_postmoderno_realismo



https://vacarme.org/article1210.html



Chapitre 5
La terminologie à l'épreuve de l'hybridation

> *À partir du moment où un film invente sa forme, il est vain de vouloir constituer une codification.*
> Jean Breschand, *Le documentaire, l'autre face du cinéma*

Les chapitres précédents ont clairement montré que la « rigueur documentaire » est de plus en plus mise à l'épreuve de facteurs mettant en arrière plan les aspects contribuant à une lecture appropriée du texte filmique. Cela nous impose une analyse des conventions terminologiques afin de vérifier, sur le plan théorique, la validité et la pertinence du terme « documentaire » dans le cadre filmographique envisagé. Cependant, une partie des questions abordées dans ce chapitre sera ultérieurement revue et approfondie au cours des prochains chapitres : dans la deuxième partie, surtout en ce qui concerne le rôle accordé au référentiel, il s'agira de « revérifier », par l'analyse systématique des titres choisis, de quelle façon l'usage du terme documentaire pourrait demeurer pertinent ou, au contraire, s'avérer en quelque sorte « obsolète » et non plus en mesure d'englober les formes filmiques objet de cette étude. Nous anticipons dès maintenant que dans la troisième partie certains des thèmes ici abordés feront l'objet d'une dernière analyse, à mener dans l'optique de la réception spectatorielle. Dans le présent chapitre, l'approche méthodologique envisagée nous conduira forcément à distinguer préalablement entre les termes « non-fiction » et « documentaire », pour interroger ensuite les relations entre fiction et documentaire et formuler, enfin, des hypothèses terminologiques en ligne avec les analyses menées.

Aline Caillet affirme :

> Le propre de la représentation (réaliste) par image, la *dépiction*, c'est la référentialité […]. Et c'est cette dénotation, et non la ressemblance, qui lui confère son statut de représentation. Pour le dire autrement, le fondement de la représentation ne tient pas dans l'idéal mimétique que dans ce principe de la dénotation. […] Dénotation et ressemblance doivent pourtant être dissociés : il

> y a en effet des images qui dénotent quelque chose sans être des images *de* cette chose.[298]

L'aspect découlant de l'argument avancé par Aline Caillet investit la nature du statut documentaire dans son intégralité, en questionnant à la fois ses fonctions purement expositives-restitutives et les prérogatives acquises en vertu de ce que nous avons défini comme « héritage postmoderne ».

5.1. Questions préalables

Adriano Aprà soutient que « Aujourd'hui le documentaire ne "documente" plus »,[299] en entendant que la présomption du « lien fort » au réel a été brisée, probablement de façon définitive, en vertu des clivages significatifs survenus au niveau ontologico-métaphysique entre le réel et sa restitution. Par conséquent, la nécessité de repenser la notion de documentaire devrait se confronter, en première instance, à l'usage parfois trop libre du terme « non-fiction ». Tout d'abord, nous partageons l'idée que la fracture entre les formes documentaires et fictionnelles n'est pas nécessairement marquée comme la terminologie voudrait suggérer. Pourtant, le problème semble perdurer : là où l'usage canonique du terme documentaire « semble trop restrictif »,[300] le terme non-fiction, de tradition anglo-saxonne, « a le tort de définir par exclusion »,[301] en soulignant ainsi la fracture entre réalité et fiction que les formes documentaires contemporaines, au contraire, essaient de combler.

---

[298] CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 28.

[299] APRÀ, Adriano. *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*. Alessandria : Falsopiano, 2017, p. 216 [Oggi il documentario non "documenta" più] ; traduction du rédacteur.

[300] *Ibid*. [sembra troppo restrittivo] ; traduction du rédacteur.

[301] *Ibid*. [ha il torto di definire per esclusione] ; traduction du rédacteur.

D'après Paul Ward, la spécificité de la forme *nonfictional* résiderait dans ces traits saillants :

> Un film ou un programme de non-fiction est celui où les personnes et les événements décrits sont connus pour avoir (ou il est affirmé qu'ils ont) une existence dans le monde réel. Contrairement à la forme fictionnelle, où les lieux et les personnages peuvent être complétement inventés, la non-fiction est un domaine dans lequel il y a une base dans le monde factuel. […] Fondamentalement, un film de non-fiction peut consister dans le simple enregistrement d'un événement.[302]

À l'appui de sa définition, Ward mentionne les films des frères Lumière, l'assassinat de Kennedy filmé par Abraham Zapruder et l'agression subie par Rodney King en 1991, filmée par George Holliday. Trois exemples possédant « une claire connexion indexicale avec le profilmique – une réalité qui "se produit" indépendamment du fait que la caméra soit présente ou pas – et semblent simplement "montrer" ou enregistrer les événements qu'ils illustrent ».[303] Sur ce point spécifique il nous sera possible de dresser un premier bilan pour tracer, dans le même temps, une ligne de démarcation, comme déjà anticipé, afin de limiter le plus possible le recours au terme non-fiction.

Dans l'optique de l'argumentation avancée par Ward se situe une ligne de pensée, largement répandue et partagée par la théorie audiovisuelle anglo-saxonne, au cœur de laquelle semble résider avant tout la primauté du principe indexical à garantie de l'authenticité du matériel filmé. À cet égard, Carl

---

[302] WARD, Paul. *Documentary. The Margins of Reality*. New York : Columbia University Press, 2005, p. 7 ; [A nonfiction film or programme is one in which the people and events depicted are known to have (or are asserted to have) a real-world existence. Unlike the fictional mode, where places and characters may be completely fabricated, the nonfictional is a realm where there is a basis in the world of actuality. [...] At its most basic, a nonfictional film might involve the simple recording of an event]; traduction du rédacteur.

[303] *Ibid*., p. 7-8 [These films have a clear indexical link to a profilmic world – a world that 'happens' irrespective of whether or not the camera is present – and they appear to simply 'show' or record the events they depict]; traduction du rédacteur.

Plantinga et Noël Carroll ont avancé des hypothèses théorico-terminologiques basées sur des normes assez strictes de référentialité.

Par la formule de « Documentaire comme Enregistrement Indexical » (*DIR*), Plantinga envisage « des films constitués principalement d'images photographiques en mouvement, constituant des enregistrements ou traces indexicales du profilmique ».[304] Néanmoins, lui d'abord relève la faiblesse de son hypothèse puisque, à l'exception de l'observation directe, la forme documentaire impliquerait presque inévitablement des formes de mise en scène.[305] Pareillement, la notion d'« assertion probable » (*Presumptive Assertion*), avancée par Noël Carroll, pourrait constituer une sorte d'« étiquette », qui toutefois définirait une typologie documentaire assez éloignée de l'acception éminemment créative préconisée par Grierson. Plutôt, d'après nous l'« assertion probable » serait à entendre comme un outil pour comprendre les langages visant à une restitution du réel basée sur un code

---

[304] PLANTINGA, Carl. «What a Documentary Is, After All». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), p. 105-106 [Documentary as Indexical Record (DIR) accounts, in their most plausible form, characterize documentaries as films comprised predominantly of moving photographic images that are indexical records or traces of the pro-filmic scene(s)] ; traduction du rédacteur.

[305] « C'est le documentaire expositif, dans ses plusieurs manifestations historiques, que le Documentaire comme Enregistrement Indexical ne parvient pas à décrire suffisamment. Clairement, il est vrai dans le cas des documentaires historiques sur des sujets qui ont existé avant l'invention de la photographie. Dans ces cas, il ne peut y avoir aucune trace photographique de tels sujets. […] Le Documentaire comme Enregistrement Indexical peut avoir également des difficultés en ce qui concerne les premiers soixante-cinq ans d'histoire du documentaire. Les films produits sous l'égide de John Grierson, qui s'est beaucoup consacré à établir la signification du terme « documentaire », recourent fréquemment à des recréations et à la mise en scène des événements ». *Ibid*., p. 109 [It is the expository documentary, in many of its historical manifestations, that DIR accounts describe poorly. This is obviously true in the case of historical documentaries about subjects that existed before the invention of photography. In these cases there can be no photographic trace of such subjects. [...] DIR accounts would also have trouble with the first sixty-five or so years of documentary history. The films produced under the aegis of John Grierson, the man who did so much to fix the meaning of the word 'documentary,' commonly used recreations and stagings of events]; traduction du rédacteur.

éthique et esthétique particulièrement rigide. L'« assertion probable », en effet, ainsi que formulée par Carroll, devrait sceller un pacte de véridicité en garantissant, essentiellement :

> […] que l'auteur soit conditionné à la vérité (ou à la plausibilité, selon le cas) des affirmations avancées par le film *et* que de telles affirmations soient sujettes à des critères d'évidence raisonnable, appropriée à la prétention de vérité (ou plausibilité) exprimée par le film.[306]

L'argumentation de Carrol nous impose de remettre en jeu, encore un fois, celles qui devraient constituer les prérogatives de la création cinématographique. En se basant sur un principe rigoureux de vérité ou plausibilité, le concept de *Presumptive Assertion* peut s'appliquer à des domaines tels que les textes historiques et les articles de presse, où la prétention d'objectivité est sûrement légitime et justifiée.[307] Notamment, il s'agit des mêmes domaines qui d'après Bill Nichols englobent la sphère des

---

[306] CARROLL, Noël. «Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis». Dans CARROLL, Noël ; CHOI, Jinhee (dir.). *Philosphy of Film and Motion Picture: an Anthology*. Malden-Oxford-Victoria : Blackwell, 2006, p. 162 [that the film-maker is committed to the truth (or plausibility, as the case may be) of the propositions the film expresses *and* that the propositions expressed in the film are beholden to the standards of evidence and reasoning appropriate to the truth (or plausibility) claims that the film advances]; traduction du rédacteur.

[307] Carroll, par ailleurs, avait déjà posé la même question dans ces termes : « Certainement, nous convenons tous sur le fait que l'objectivité peut être difficile à garantir ; mais elle représente toujours une possibilité pour le cinéma de non-fiction si elle l'est également pour la science ou l'histoire ». CARROLL, Noël. «Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism». Dans BORDWELL, David; CARROLL, Noël (edited by). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. London : The University of Wisconsin Press, 1996, p. 300 [Surely, we can all agree that objectivity might be difficult to secure; but it is still a possibility for nonfiction film if it is also a possibility for science or history]; traduction du rédacteur.

« discours engagés » (*discourses of sobriety*)[308] et qui donc légitimeraient sa revendication d'une supériorité morale du documentaire par rapport au domaine fictionnel. Néanmoins, en étant façonnée sur des présupposés assez rigides, cette notion risque de réduire le cinéma documentaire à une forme de pur *reporting* – attribuable de plein droit au domaine journalistique, mais probablement seulement à celui-là.

Sur la base de ces prémisses, il nous faudra forcément rejeter l'assimilation du terme « non-fiction » à l'intérieur des dynamiques documentaires explorées. Cela à partir du fait que, à l'appui de la référentialité au sens strict comme fondement de sa forme, la non-fiction « ne parvient à désigner son objet qu'en négatif »,[309] se caractérisant ainsi par une accession limitée – dans la mesure du possible – aux stratégies de mise en fiction. À ce propos, il s'avère nécessaire de réaffirmer la distinction opérée par Comolli entre les sphères de l'information et le cinéma. Penser le documentaire en termes éminemment cinématographiques signifie forcément et avant tout le distinguer de ces domaines avec lesquels il partage « le risque du réel », comme signalé par l'auteur dans son introduction à l'édition italienne de *Voir et pouvoir* :

> Ce risque du réel est partagé par le cinéma documentaire avec le journalisme, avec le monde de l'information, des périodiques, des médias, et pour cette raison il est souvent assimilé à ceux-ci. Cette confusion ne tient pas. Contrairement aux logiques de l'information, qui sont actuelles, affirmatives et

[308] « Un aire de sobriété se répand dans ces discours puisqu'ils ne concernent jamais la fantaisie et les désirs ou des personnages inventés et des mondes imaginaires (à moins qu'il ne s'agit pas de reproductions utiles dans le monde réel, comme dans le cas des simulateurs de vol ou des modèles économiques) ». NICHOLS, Bill. *Introdzione al documentario*. *Cit*., p. 50-51 [Un'aria di sobrietà pervade questi discorsi poiché non riguardano quasi mai la fantasia e i desideri o personaggi inventati e mondi immaginari (a meno che non si tratti di riproduzioni utili del mondo reale, come nel caso dei simulatori di volo o dei modelli economici)] ; traduction du rédacteur.

[309] DONNARUMMA, Raffaele. *Ipermodernità*. *Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino, 2014, p. 117 [non riesce a designare il proprio oggetto se non in negativo] ; traduction du rédacteur.

> cumulatives, voire normatives, les logiques du cinéma sont plutôt dubitatives et suspensives, du côté de l'ambiguïté, de la dissimulation des indices, de la mise en doute des données et des certitudes : elles travaillent en différé, par soustraction, par rétention d'« informations », en traînant le spectateur dans des constructions narratives obéissant plus à une dramaturgie de l'implication qu'à une tâche d'explication.[310]

Le réel constituerait donc un « risque », premièrement par rapport à son altérité à l'égard du langage. Massimo Recalcati soutient que « *le réel est ce qui résiste au pouvoir de l'interprétation* », en réaffirmant ainsi son « inamendabilité » et son altérité irréductible.[311] Si, comme le signale Ferraris, nous n'avons aucun pouvoir de saisir le réel à travers le langage, il nous reste par contre l'immense liberté représentée par « la valeur de l'esthétique comme théorie de la sensibilité »,[312] nous fournissant la faculté d'opérer une distinction entre un réel « inamendable » (et pour cela, peut-être, insaisissable) et la réalité entendue également comme produit de nos représentations :

> Alors que « réel » est toujours utilisé au singulier – on dit « le réel » –, on parle de « réalités » au pluriel. Tout n'est pas réel de la même façon, disait Bachelard ; l'existence n'est pas une fonction monotone. Et c'est parce que le

---

[310] COMOLLI, Jean-Louis. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Roma : Donzelli, 2006, p. 3-4 [Questo rischio del reale il cinema documentario lo condivide con il giornalismo, con il mondo dell'informazione, dei periodici, dei media, ed è per questo motivo che viene spesso assimilato ad essi. La confusione non regge. A differenza delle logiche dell'informazione, che sono attuali, affermative e accumulative, se non normative, le logiche del cinema sono piuttosto dubitative e sospensive, dalla parte dell'ambiguità, della dissimulazione degli indizi, della messa in dubbio di dati e certezze: lavorano in differita, per sottrazione, per ritenzione di « informazioni », trascinando il loro spettatore in costruzioni narrative che obbediscono più a una drammaturgia dell'implicazione che a un compito di esplicazione] ; traduction du rédacteur.

[311] RECALCATI, Massimo. « Il sonno della realtà e il trauma del reale », dans DE CARO, Mario ; FERRARIS, Maurizio (dir.). *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*. Torino : Einaudi, 2012, p. 202 [*il reale è ciò che resiste al potere dell'interpretazione*] ; traduction du rédacteur.

[312] FERRARIS, Maurizio. *Manifeste du nouveau réalisme*. *Cit*., p. 54.

> réel est pour nous multiple et dispersé que l'idée d'un critère universel de vérité est hors de propos.[313]

Ainsi entendue, la notion de réalité peut s'ouvrir à des nuances de nature subjective autorisant l'auteur à opérer ce *traitement créatif* qui, probablement, reste la définition la plus adéquate – peut-être la seule – en mesure d'encadrer la forme documentaire. Dans l'optique où la matière brute du réel est à entendre non comme un aboutissement mais constitue, au contraire, le point de départ de la pratique documentaire, le concept de réalité peut être interprété comme une *forme à façonner*, comme l'objet d'une dialectique d'échange et de médiation :

> La réalité est l'objet d'un partage entre Objet et Sujet : partage délicat, car facilement fautif et même susceptible de varier.[314]

Cette idée d'échange et surtout de médiation s'avérera centrale au cours de la deuxième et troisième partie. Pour l'instant, il nous faut préciser que la prérogative de « façonner » appartient au domaine de la fiction bien plus qu'elle ne relève pas de la sphère de la création illusoire, imaginaire, donc de la pure invention qui lui est attribuée dans l'usage courant.[315]

Raffaele Donnarumma a éclairci cet aspect, en affirmant :

---

[313] GODIN, Christian. *La crise de la réalité. Formes et mécanismes d'une destitution*. Ceyzérieu : Éditions Champ Vallon, 2020, p. 21 de l'édition numérique.

[314] GIRARD, Jean-Yves. *Le Fantôme de la transparence*. Paris : Éditions Allia, 2016, p. 127.

[315] Il s'agit évidemment d'une vision générale, quoique largement partagée, mais qui n'entend pas définir ni la forme documentaire ni la forme fictionnelle. À l'égard de cette dernière, nous estimons opportun de citer Jean-Marie Schaeffer, lequel affirme qu'aujourd'hui l'idée la plus commune de fiction est « celle d'une représentation d'un monde ou d'un univers imaginaire ou inventé ». SCHAEFFER, Jean-Marie. « Fictional vs. Factual Narration ». Dans HÜNN, Peter ; SCHMID, John Pier Wolf ; SCHÖNERT, Jörg. *Handbook of Narratology*. Berlin-New York : Walter de Gruyter, 2009, p. 100 [The sense which is most current today—that of a representation portraying an imaginary/invented universe or world] ; traduction du rédacteur.

> Il est souvent rappelé que, au niveau étymologique, *fiction* dérive du latin *fingere*, « façonner ». Pourtant, déjà en latin classique, le verbe signifie « feindre, simuler » : *fictio* (et, encore mieux, *figmentum*) concerne donc la simulation, ou le simulacre, avant même la représentation. Le terme, en effet, possède une duplicité qu'il faut bien mettre en lumière. D'un côté, *fictio* renvoie à une opération pratique, ainsi que *poiesis* dérive de *poîein* : la fiction est premièrement quelque chose faite avec les mains et l'esprit, ainsi que *poietès* (comme le témoigne parfaitement le Xe tome de *La République*) indique, avant qu'un écrivain en vers, l'« artisan » (non par hasard, *fictor*) ; à juste titre, dans ce sens, Dorrit Cohn traduit le verbe latin directement en « to make or to form ». Dans cette acception, la *fictio* produit plutôt que reproduire […]. De l'autre côté, toutefois, presque à l'opposé, la *fictio* est dès le début la reproduction illusoire de quelque chose qui existe déjà : *fictilis*, en effet, signifie également « faux, artificiel ». Dans ce sens, le concept est statutairement apparenté à celui de mimesis […]. Par contre, ce qui se produit dans l'usage contemporain est un affaiblissement, voire une rupture de ce dernier lien. Supprimée l'idée de « façonner », dont la mémoire étymologique est perdue au profit de l'idée de « simuler », […] la fiction tend à se constituer en tant que domaine imaginaire autonome, qui n'a pas de responsabilité face au réel – avec lequel, plutôt, il maintient des rapports de latéralité ou de substitution.[316]

---

[316] DONNARUMMA, Raffaele. *Cit*., p. 166-167 [Si ricorda spesso che, nel suo etimo, *fiction* deriva dal latino *fingere*, «plasmare». Eppure, già in latino classico il verbo significa anche « fingere, simulare »: *fictio* (e ancor meglio, *figmentum*) ha dunque a che fare con la simulazione, o il simulacro, prima ancora che con la rappresentazione. Il termine, infatti, ha una duplicità che è bene mettere in luce. Da un lato, *fictio* rimanda a un'operazione pratica, analogamente al modo in cui *poiesis* viene da *poîein*: la fiction è in primo luogo qualcosa che è fatto con le mani e dalla mente, così come *poietès* (lo testimonia benissimo il X libro della *Repubblica*) è, prima che lo scrittore in versi, l'«artigiano» (non a caso, *fictor*); e a ragione, in questo senso, Dorrit Cohn traduce il verbo latino direttamente con «to make or to form». In questa accezione, la *fictio* produce piuttosto che riprodurre […]. D'altro lato però, e quasi all'opposto, la *fictio* è sin da subito la riproduzione illusoria di qualcosa che esiste già: *fictilis*, infatti, significa anche «finto, artificioso». In questo senso, il concetto è statutariamente imparentato a quello di mimesis [...]. Ciò che accade nell'uso contemporaneo, invece, è che appunto quest'ultimo legame viene indebolito o addirittura rescisso. Cancellata l'idea del «plasmare», di cui si perde la memoria etimologica, a vantaggio di quella del «simulare», […] la fiction tende a costituirsi come un campo immaginario autonomo, che non ha responsabilità di fronte al reale – con il quale, semmai, intrattiene rapporti di lateralità o di sostituzione] ; traduction du rédacteur.

Dans cette optique, alors, il serait envisageable d'entendre la pratique documentaire comme acte créatif ayant la même dignité et légitimité conférée, de manière plus générale, aux procédés narratifs traditionnels. Dès lors, dans le cadre théorique abordé, dorénavant les intégrations futures du terme non-fiction à la sphère documentaire seront limitées au strict nécessaire.

5.2. Le rôle partagé du référentiel, de la fiction au documentaire via le *factual drama*

Cependant, une condition qui devrait être assurée à la forme documentaire, également dans l'invention narrative, est le pacte à établir conjointement entre le réalisateur, les acteurs sociaux et le public, un pacte concernant la coprésence du filmeur, du filmé et de la caméra. Jean-Louis Comolli et Vincent Sorrel la définissent comme « *relation non déniée* », pour souligner que dans cette forme filmique, afin que l'on puisse parler de *dimension documentaire*, il n'y a pas besoin de prétendre que la caméra ne soit pas présente.[317] Dans son sens le plus « classique », traditionnel, le cinéma documentaire se fonderait alors sur un pacte qui est – peut-être banalement – l'exact opposé de celui qui soutient la fiction :

> Sans doute le pacte implicite posé par la fiction déclarée comme telle diverge de celui posé par le documentaire déclaré comme tel. Dans le premier cas, le spectateur est censé croire en quelque chose qui se présente d'abord comme irréel ou artificiel, et parfois peu vraisemblable. [...] Alors que, second cas, le documentaire se présente au spectateur comme fortement lié à une réalité

[317] « Dans le cinéma "documentaire", en revanche, les personnes que l'on est amené à filmer ont accepté d'entrer dans un film, leur désir d'être filmées est impliqué, la caméra est une alliée et l'équipe du bon côté. [...] C'est donc la *relation non déniée* entre le corps filmé et la machine filmante qui fait la dimension documentaire ». COMOLLI, Jean-Louis ; SORREL, Vincent. *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Lagrasse : Verdier, 2015, p. 190.

> référentielle (non diégétique) qui se donne comme crédible par principe, *a priori*.[318]

En établissant la dimension documentaire et la relation au spectateur sur la base de la croyance accordée à la réalité référentielle, Comolli et Sorrel laissent entendre, par opposition, un principe de « non référentialité » attribuable à la fiction dans la mesure où elle serait un produit de l'imagination. Cependant, penser la fiction exclusivement dans les termes de la pure invention peut se révéler un critère fallacieux, comme précisé par Dorrit Cohn.[319] Le critère de la référentialité comme élément distinctif de la forme documentaire – en opposition, éventuellement, à la spécificité du cinéma de fiction – se révèle en outre inadéquat puisque le cinéma dominant, depuis toujours, recourt à des événements et personnages historiques comme base factuelle pour ces films qui, en tant qu'« inspiré par des faits réels », sont définis comme *factual drama*.[320] À cet égard nous proposons une comparaison, bien que assez élémentaire, entre deux films totalement différents, afin de souligner les points faibles d'une approche théorico-méthodologique exclusivement ancrée à la fiabilité de la base référentielle. À titre d'exemple, donc, songeons à *JFK* (Oliver Stone, 1991) et *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012). Il serait impossible, croyons-nous, de penser le premier comme un documentaire (bien que nourri d'un vaste réseau de matériel d'archive) et l'autre comme un produit de fiction, malgré le fait que le cinéma hollywoodien est de quelque sorte « singé » à travers les codes de ses genres

[318] *Ibid*., p. 191.

[319] « Pour que l'adjectif *non référentiel* soit pertinent, il ne doit pas être compris comme impliquant que la fiction ne se rapporte jamais au monde réel, extérieur au texte. [...] le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne *puisse* pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. [...] la fiction se caractérise par deux propriétés spécifiques étroitement liées: (1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au critère d'exactitude; et (2) elle ne se réfère pas *exclusivement* au monde réel, extérieur au texte ». COHN, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Paris : Seuil, 2001, p. 30-31.

[320] Cf. LASAGNI, Maria Cristina. *Nanook cammina ancora. Il cinema documentario, storia e teoria*. Milano-Torino : Bruno Mondadori, 2014, p. 308.

classiques tout au long du film. Toutefois, l'élément factuel partagé entre fiction et documentaire d'un côté et, par opposition, la mise en fiction éventuellement exhibée dans un film documentaire de l'autre, constituent des éléments déjà suffisants à court-circuiter la dichotomie vulgarisée opposant les formes fictionnelles et documentaires, en brouillant en plus les pistes en ce qui concerne leurs relatives définitions.

Une telle perspective semble suggérer l'existence d'une « voie médiane », idéalement parcourue par un courant réaliste qui a traversé l'histoire entière du cinéma en se plaçant « au milieu », entre une éthique documentaire et une aspiration narrative. Bill Nichols mentionne, en tant que films-prototypes appartenant à ce courant, *Nanouk l'Esquimau* et *Le Voleur de bicyclette*,[321] bien que une liste exhaustive serait sûrement plus longue, sinon infinie. Le trait saillant des films se plaçant dans cette « voie médiane » résiderait dans des références bien précises à une spécifique réalité factuelle, malgré l'appartenance à des formes filmiques absolument distinctes. Dans cette optique, la comparaison entre le *factual drama* d'Oliver Stone et le film documentaire de Joshua Oppenheimer visait à suggérer l'hypothèse selon laquelle les stratégies d'hybridation pourraient invalider des critères terminologiques depuis toujours considérés comme acquis. Les films proposés par Nichols développent leur poétique dans une sorte d'espace libre, une sorte de zone franche entre les formes de la fiction et celles, théoriquement plus rigides, de la non-fiction. Pareillement, les titres que nous avons comparé montrent de quelle façon un documentaire peut recourir à des techniques fictionnelles et, parallèlement, la manière dont un film de fiction peut se baser sur des principes pas trop éloignés d'une approche plus spécifiquement « documentarisante ». Il en découle que la mise en œuvre de stratégies d'hybridation peut travailler de manière interchangeable, en brouillant les cartes dans les consignes de lecture, faisant en sorte de « documentariser » un texte fictionnel ou, à l'inverse, en « fictionnalisant » une structure documentaire.

[321] Cf. NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. *Cit*., p. 29.

À cet égard, nous proposons le même graphique utilisé par Bill Nichols afin de clarifier la relation entre fiction et non-fiction, et la « voie médiane » dans laquelle se développeraient les formes dites « hybrides ».[322] Il est assez remarquable, à notre avis, le fait que dans le tableau suivant le théoricien n'utilise pas le terme « documentaire », se limitant à « non-fiction » :

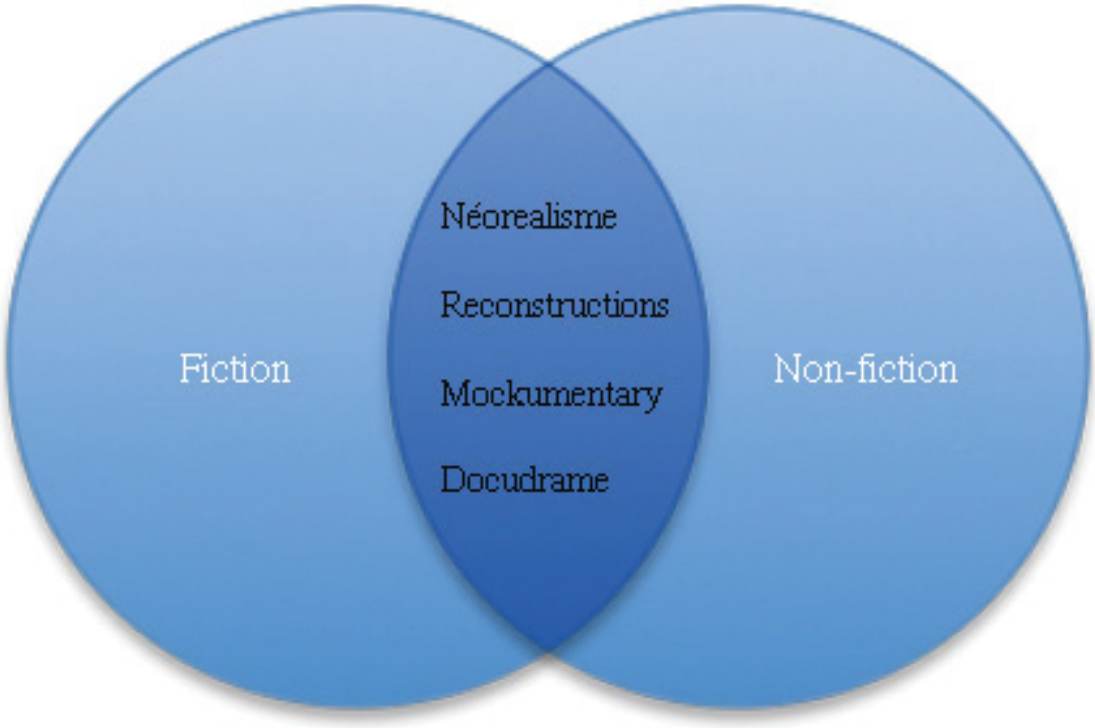

Figure 1 : tableau illustratif utilisé par Nichols

5.3. Les formes (réelles, inventées et simulées) de l'acteur social

L'hypothése d'une distinction entre documentaire et fiction devrait se rendre plus aisé sur la base de la présence d'acteurs professionnels dans le cinéma narratif dominant et d'acteurs sociaux dans les formes documentaires. Toutefois, avant d'aborder la dissertation en termes théoriques, nous souhaiterions nous appuyer à nouveau sur la comparaison entre deux films très éloignés.

[322] Cf. NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. *Cit*., p. 161.

Songeons à *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015), faisant partie de la filmographie objet d'analyse, et *Le 15 h 17 pour Paris* (Clint Eastwood, 2018), appartenant au circuit dominant. Le film de Pietro Marcello naît en tant que portrait de Tommaso Cestrone, un fermier de Caserte lequel, volontairement et sans aucune rétribution, a pris soin pendant presque deux ans du Manoir de Carditello, en en devenant l'« ange ».[323] La mort prématurée de l'homme – survenue quand le tournage était en cours – a imposé un soudain changement de direction au film qui en effet, d'un portrait fortement contextualisé dans la réalité sociale, se métamorphose en récit allégorique où Polichinelle, masque traditionnelle de la *Commedia dell'Arte* ainsi que de la culture populaire napolitaine, se substitue à Tommaso en devenant ainsi le protagoniste. Le film, donc, se caractérise par la singulière alternance d'un acteur social (Tommaso Cestrone dans son propre rôle) et d'un comédien professionnel comme Sergio Vitolo, qui s'est prêté à interpréter Polichinelle. Dans cet écart, absolument non négligeable, résident à notre avis la complexité et les nuances assumées aujourd'hui par les formes filmiques documentaires. Sur le versant du cinéma dominant, le film de Clint Eastwood se présente, au moins en partie, comme un *re-enactment* mettant en scène l'attentat manqué sur le train Thalys le 21 août 2015, alors que l'intervention d'Anthony Sadler, Aleksander Skarlatos et Spencer Stone s'est avérée décisive pour éventer la tentative d'attaque. L'accent est à poser sur le fait que les trois protagonistes de l'épisode jouent le rôle d'eux-mêmes dans le film.[324] Une particularité assez insolite dans le circuit *mainstream*, rendant toutefois évident le parcours et l'extension dont la performativité a été capable, et par conséquent de quelle façon les notions de documentaire et fiction peuvent basculer en infirmant

[323] Sur la figure de Tommaso Cestrone, nous renvoyons aux articles suivants. EN LIGNE [URL] : https://www.repubblica.it/cronaca/2013/12/25/news/infarto_per_l_angelo_di_carditello_tommaso_cestgrone_muore_a_48_anni-74478996/; https://storienapoli.it/2021/02/20/tommaso-cestrone-angelo-carditello/ (liens consultés le 30.01.2022).

[324] Cf. l'article suivant. EN LIGNE [URL] : https://variety.com/2017/film/news/clint-eastwood-casts-real-life-soliders-the-1517-to-paris-1202454678/ (lien consultés le 30.01.2022).

ainsi les certitudes terminologiques. Dans le cas de *Bella e perduta* la connexion au monde factuel est garantie par la présence, bien que limitée, de Tommaso Cestrone lequel, tout en paraissant dans le rôle de lui-même, n'est pas engagé dans les termes performatifs impliquant le personnage de Polichinelle dont le rôle, au contraire, est joué par un comédien. En effet le film alterne, ainsi que les personnages, deux approches narratives différentes, en basculant d'une modalité plus typiquement observationnelle-restitutive (consacrée à Cestrone) à une ouvertement fictive, se caractérisant pour des tons féeriques et fabuleux. D'autre part, il faudrait souligner que pour Clint Eastwood, malgré son film ne relève pas de la sphère documentaire, mais en vertu d'une adhérence probablement incontournable vu le sujet de son film, s'est rendu nécessaire un « lien fort » aux faits racontés à travers le choix des trois personnages jouant, en définitive, en tant qu'acteurs sociaux. À la lumière de cette succincte comparaison, il se rend nécessaire de questionner le statut et le rôle de l'acteur social par rapport à ce que nous entendons en parlant de « fiction » ou de « documentaire ».

Bill Nichols entend le documentaire comme une forme qui « *parle de situations et d'événements impliquant des personnes réelles (acteurs sociaux) se présentant aux spectateurs dans leur propre rôle* » et dans laquelle « *Le point de vue spécifique du réalisateur forge ces histoires en les transformant en une manière de voir de façon directe la réalité historique, et non une allégorie fictive* ».[325]

De l'autre côté, Jean Paul Colleyn affirme :

> Pour certains […] le cinéma documentaire ne recourt pas à des comédiens professionnels, pour d'autres, un film leur conférant les rôles de personnages

[325] NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. *Cit*., p. 28 [*Il documentario parla di situazioni ed eventi che coinvolgono persone reali (attori sociali) che si presentano agli spettatori come se stesse* […]. *Il punto di vista peculiare del regista plasma queste storie facendole diventare una maniera di vedere in modo diretto la realtà storica, e non un'allegoria fittizia*] ; traduction du rédacteur, en italique dans le texte original.

> disparus ou impossibles à filmer peut être considéré comme un documentaire si les faits et gestes qu'on leur prête sont parfaitement authentiques.[326]

Si d'après nous la définition fournie par Nichols repose sur une vision probablement encore trop affectée par la dichotomie vrai-faux à l'écran, il est clair que l'interchange mis en œuvre par Pietro Marcello dans *Bella e perduta*, avec le remplacement du protagoniste initial avec Polichinelle, parvient à infirmer également le point de vue de Colleyn. En plus, en dépit des logiques traditionnellement imposées par le circuit dominant, Clint Eastwood a adopté une approche d'adhérence « réaliste » que l'on aurait attribuée plus facilement à un réalisateur documentaire plutôt que de cinéma *mainsteam*.

En général, en ce qui concerne des fictions basées sur des événements réels, nous savons que la référence à la réalité devra accentuer la crédibilité du récit, lorsque dans le cas des formes documentaires contemporaines la donnée référentielle constitue souvent le point de départ sur lequel enclencher une structure proprement narrative. Si la référence à la réalité factuelle est un élément partagé par le cinéma du réel et une partie considérable du cinéma d'invention, la définition de documentaire doit reposer sur une base différente, en essayant d'abord d'éviter la dichotomie entre réalité et invention fréquemment utilisée en tant qu'aspect discriminatoire. En sont une preuve tangible les films animés choisis pour cette recherche.

Kurt Cobain : Montage of Heck (Brett Morgen, 2015) est réalisé principalement à travers une série d'entretiens et de matériaux audio enregistrés par le musicien. L'empreinte documentaire est renforcée, de quelque sorte, par l'utilisation marquée des photographies et des vidéos montrant le protagoniste dès son enfance. Cependant, il est vrai que la poussée narrative du film demeure dans les séquences animées, très succinctes, mettant en scène des épisodes de son adolescence.[327] Par ailleurs, nous estimons que ces

---

[326] COLLEYN, Jean-Paul. *Le regard documentaire*. Paris : Centre Pompidou, 1993, p. 16.

[327] Les séquences animées, d'une durée totale d'environ huit minutes, jalonnent la première partie du film. Au lien suivant, il est possible de les visionner dans leur intégralité. EN LIGNE [URL] : https://www.youtube.com/watch?v=mzYz8gdF730 (lien consulté le 30.01.2022).

séquences constituent probablement la seule raison effective d'intérêt à l'égard du film qui, autrement, bien que réalisé à travers des standards qualitatifs notables, semble reposer sur un langage facilement reconductible aux formats télévisuels. *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) et *Another Day of Life* (Raúl de la Fuente et Damian Nenow, 2018) revisitent de façon critique deux épisodes distincts de l'histoire contemporaine, la guerre du Liban en 1982 et la guerre civile angolaise, débutée en 1975. Les deux films recourent presque uniquement à l'animation, en laissant très peu d'espace aux prises de vue réelles. Ce qui change, ici, n'est pas le recours à des acteurs professionnels ou aux protagonistes réels des événements racontés, mais plutôt le fait que le lien entre le film et la réalité factuelle – une relation longtemps basée sur des principes de nature ontologique – apparaît désormais fracturé. L'animation, comme l'affirme Sébastien Denis, « rompt donc radicalement avec le principe de reproduction mécanique du réel ».[328] Dans cette optique, nous pouvons convenir avec Bill Nichols lorsqu'il soutient que « Le sens de détachement esthétique entre un monde imaginaire où les acteurs jouent et la réalité dans laquelle nous vivons n'existe plus ».[329] Une position renforcée, de quelque sorte, par la façon dont *La route des Samouni* (Stefano Savona, 2018) entremêle la tâche plus purement restitutive – conférée aux personnages réels des événements narrés – à la reconstitution animée du massacre conclusif.

5.4. Indexation, distribution et réception

Il nous reste à examiner le critère de l'indexation, censé permettre d'identifier un certain film comme appartenant à une forme ou à un genre déterminés. Sur cette base, Carl Plantinga parle du contexte extrinsèque de production, distribution et réception, à savoir la façon dont

[328] DENIS, Sébastien. *Cit*., p. 8 de l'édition numérique.

[329] NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. *Cit*., p. 42 [The sense of aesthetic remove between an imaginary world in which actors perform and the historical world in which people live no longer obtains]; traduction du rédacteur.

l'ensemble des procédés rendant possible l'existence et la circulation d'un film s'adresse vers un type spécifique de réception :

> […] normalement les spectateurs savent si le film est une fiction ou une non-fiction, parce que producteurs, scénaristes, réalisateurs, distributeurs et exploitants indexent le film ; d'habitude, ils l'identifient publiquement en tant que fiction ou non-fiction. La réponse du spectateur au film dépend généralement de cette indexation. […] Un film indexé en tant que non-fiction encourage une modalité particulière d'activité spectatorielle. L'indexation se produit à travers le générique, les crédits de fin, des mentions explicites du film en tant que non-fiction dans la publicité, les communiqués de presse, les entretiens, la bouche à oreille et de nombreux autres moyens.□[330]

Il s'agit d'une notion qui, dans une certaine mesure, pourrait s'apparenter à l'approche sémio-pragmatique adoptée par Roger Odin, en conférant au spectateur un rôle déterminant aux fins d'une lecture correcte du texte filmique. Par contre, là où Plantinga, apparemment sans aucune hésitation, attribue une compréhension exacte de la nature du film sur la base du critère d'indexation, Odin affirme que les consignes de lecture peuvent être plus ou moins explicites selon le cas, et donc peuvent varier d'un registre purement fictionnel ou purement documentaire jusqu'à adopter des registres de nature hybride ou ambiguë, ouvertement trompeurs.[331]

À ce propos, nous estimons pertinent de souligner certains aspects mettant en lumière la façon dont l'ambiguïté structurelle partagée par plusieurs titres composant notre corpus filmographique peut influencer, en

---

[330] PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 16 [...viewers usually know if the film is ficton or nonfition, because producers, writers, directors, distributors, and exhibitors index the film; they publicly identify it usually either fiction or nonfiction. The spectator's responde to film generally depends on this indexing. [...] When a film is indexed as nonfiction, it encourages a special type of spectator activity. Indexing occours through credits and titles, explicit mentions of the film as nonfiction in advertising, press releases, interviews, word of mouth, and numerous other means]; traduction du rédacteur.

[331] Voir à ce propos l'essai déjà cité sur la « Lecture documentarisante » dans ODIN, Roger. *Cinémas et réalités*. *Cit*., p. 263-278.

plus de la posture du spectateur, le processus distributif. Des titres tels que *Latcho Drom* (Tony Gatlif, 1993), *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015), ainsi que les films de Roberto Minervini et les films en animation examinés, adressent constamment le spectateur vers une lecture fictionnalisante puisqu'ils éliminent presque entièrement les marques linguistiques plus spécifiquement documentaires, tout en préservant des traits que nous pourrions définir comme « pédagogiques ». En effet, nous pouvons parler du film de Gatlif comme d'un voyage musical qui est, dans le même temps, l'histoire du voyage que le peuple Rom a entrepris du Nord de l'Inde jusqu'à l'Europe. La même idée de réversibilité traverse le film de Pietro Marcello, qui peut être lu à la fois comme un conte de fées situé dans le contexte social de la Campanie du début du millénaire et comme un film dénonçant qui se nourrit d'éléments féeriques.

Les films de Roberto Minervini et ceux en animation requièrent une approche probablement plus complexe – exception faite, à notre avis, pour la biographie consacrée à Kurt Cobain.[332] Le cinéma de Minervini vise à annuler toute distance ou fracture entre les formes fictionnelles et documentaires, en adoptant une approche qui évoque le cinéma d'observation directe, néanmoins enrichi par une attention esthétique qui en fait un véritable récit et non une pure exposition – dans la mesure où, comme nous l'avons déjà observé, la

[332] Le film en question est facilement identifiable comme un documentaire assez standardisé qui, en plus, recourt à des séquences animées. En définitive, nous estimons évident de placer ce film sous l'étiquette de documentaire en vertu du fait que les matériaux dont il se compose (les traces audio, les entretiens et les clips d'archive) constituent des signes indexicaux clairs renvoyant à une indéniable réalité référentielle (l'existence même de Kurt Cobain).

forme filmique peut se configurer comme *histoire* plutôt que *discours*.[333] D'un point de vue strictement référentiel-indexical, en outre, Minervini se limite à fournir des indications assez génériques, comme le fait que ses trois premiers long métrages ont été tournés au Texas, en composant en effet une trilogie. La réalité sociale et politique de ses films, tout en se référant à un contexte culturel clair – la dénommée *Bible Belt* dans *Le cœur battant* ou l'organisation paramilitaire dans *Louisiana* –, reste un élément d'arrière-plan, certainement présent mais pas de façon excessivement approfondie, au profit des histoires humaines sur lesquelles l'auteur se focalise. La seule exception est constituée par son dernier titre, *What You Gonna Do When the World's on Fire ?* (2018), le plus explicitement politique, qui raconte la révolte de la communauté afro-

[333] Dans un entretien avec Dario Zonta, Minervini affirme : « Moi aussi, je respecte le travail de fantaisie de la fiction, même si ensuite le problème du cinéma de fiction est qu'aujourd'hui il s'agit d'une chose trop complexe, puisque la fantaisie doit se traduire dans un produit vendable. […] Relativement à l'invention du réel, je dirais que dans l'histoire du cinéma il y a beaucoup d'exemples. […] En ce qui me concerne, j'essaie de faire la même chose : inventer le réel. Je ne suis pas sûr qu'il s'agisse d'inventer ou réinventer, mais je crée, j'imagine la réalité que je vois et j'arrive à imaginer une réalité plus grande. Pour mieux l'expliquer : je pense que dans mes films, étant donné qu'ils sont inachevés, il y a besoin d'imaginer, d'inventer un final. […] il y a beaucoup de choses complétement inventées. Sûrement, je crée des films comme des plateformes, d'où il est possible d'extrapoler, d'inventer. Sous certains aspects, donc, il y a sûrement un rapport très dynamique avec le réel dans lequel j'avance et travaille ». ZONTA, Dario. *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*. Roma : Contrasto, 2017, p. 48-49 [Anch'io ho rispetto per il lavoro di fantasia della *fiction*, anche se poi il problema del cinema di *fiction* è che oggi la cosa è troppo complessa, perché la fantasia deve tradursi in un prodotto vendibile. [...] Per quanto riguarda l'inventare il reale, di esempi credo ce ne siano stati tanti nella storia del cinema. [...] Nel mio piccolo anch'io cerco di fare lo stesso: inventare il reale. Non sono sicuro se sia inventare o reinventare, ma anch'io creo, immagino le realtà che vedo e riesco a immaginare una realtà più grande. Spiegandolo meglio: penso che nei miei film, dato che sono inconclusi, ci sia bisogno di immaginare, di inventare un finale. [...] ci sono molte cose completamente inventate. Sicuramente creo dei film come piattaforme, dalle quali si può estrapolare, inventare. Per certi versi quindi c'è sicuramente un rapporto molto dinamico con il reale nel quale mi muovo e lavoro] ; traduction du rédacteur.

américaine de Baton Rouge en juillet 2016, à la suite du meurtre d'Alton Sterling, tué par deux policiers.[334]

Dans le cas de *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) et *Another Day of Life* (Raúl de la Fuente et Damian Nenow, 2018), les consignes de lecture semblent nous orienter vers une sorte de « non réalité » – celle de l'animation qui, simulacre par excellence, contourne le référent ontologique pour acquérir le statut d'une réalité autonome. La nature référentielle de ces deux titres réside, cependant, dans la relation avec des éléments historiques précis, entrelacés à des événements autobiographiques. Le film d'Ari Folman reconstruit le parcours psychologique suivi par le protagoniste dans le but de récupérer et « remonter » les souvenirs de la guerre du Liban.[335] Ce faisant, *Valse avec Bachir* se configure dans le même temps comme un documentaire grâce à son approche et comme fiction en vertu du style adopté.[336] Le statut de *Another Day of Life* ne nous paraît pas différent, en transposant le roman de Ryszard Kapuściński sur la guerre civile angolaise à travers une animation absolument réaliste, obtenue avec le rotoscope. Les seules traces indexicales sont constituées, dans le film d'Ari Folman, par la séquence conclusive montrant des segments d'un reportage vidéo tourné après le massacre de Sabra et Chatila et, dans *Another Day of Life*, par des courtes prises de vue réelles où apparaissent, par exemple, Carlota, Queiroz et Luis Alberto.

En nous appuyant sur ces considérations, il paraît assez clair que le rôle du spectateur – appelé à interagir avec la matière filmique – ne puisse pas se baser exclusivement sur les indications fournies par la presse spécialisée ou par les compagnies de distribution au risque, plutôt concret, d'être détourné et adressé vers la consommation d'un produit différent de celui qu'il croyait initialement. Si *Valse avec Bachir* a contribué à relancer le documentaire animé comme forme d'un vaste potentiel expressif et commercial, il s'agit de

---

[334] Cf. EN LIGNE [URL] : https://en.wikipedia.org/wiki/Killing_of_Alton_Sterling (lien consulté le 10.02.2022).

[335] Ari Folman même définit le film comme « complétement autobiographique ». Cf. SCHWEIZER, Ariel. *Le nouveau cinéma israélien*. Crisnée : Yellow Now, 2013, p. 142.

[336] Cf. DENIS, Sébastien. *Cit.,* p. 234 de l'édition numérique.

toute manière d'un film qui en vertu (ou à cause) de son double registre se prête à être étiqueté à la fois comme documentaire et comme œuvre de fiction.[337] Une caractéristique partagée par la plupart des titres examinés dans cette recherche, en effet, est celle de croiser les deux langages et, parfois, d'appliquer à la forme documentaire des stratégies de production traditionnellement apanage du cinéma fictionnel. Ce qui peut se traduire dans une difficulté interprétative ne faisant pas simplement partie de l'attitude de « jeu » requise au spectateur, mais peut constituer une sorte d'obstacle aux fins d'une correcte distribution du film.

Dans ce sens, nous croyons qu'il donne à réfléchir le fait que *Le cœur battant*, lauréat en 2014 du *David di Donatello* dans la catégorie « Meilleur documentaire »,[338] est indexé comme « fiction » sur le site web cineuropa.org.[339] Il s'agit peut-être d'une simple négligence, d'une interprétation erronée probablement inhérente à la nature même du film, ce qui certainement n'en compromet pas la validité mais qui peut engendrer des perplexités. Plus que compréhensible, alors, le choix effectué « en amont » par une société comme Avventurosa, qui a produit *Bella e perduta*, en jouant ensuite de façon explicite sur la « double âme » du film.[340] Ou encore, le fait que *Louisiana* a été annoncé, dès la diffusion en ligne de la bande-annonce, comme « le nouveau film documentaire de Roberto Minervini » – une indication indexicale qui

[337] Ari Folman affirme que « À Cannes, on en a parlé comme un documentaire d'animation. En Israël, j'ai inscrit le film à la compétition de l'académie du cinéma israélien dans la catégorie "fiction". J'espére du moins qu'il contribuera à une plus grande souplesse dans la définition des genres et à l'élargissement de leurs frontières ». SCHWEIZER, Ariel. *Cit*., p. 142.

[338] EN LIGNE [URL]: https://www.daviddidonatello.it/storia/cronologia.php (lien consulté le 07.02.2022).

[339] EN LIGNE [URL]: https://cineuropa.org/it/film/237522/ (lien consulté le 07.02.2022).

[340] Sur l'affiche du film on peut lire : «Les rêves et les fables doivent raconter la vérité » [I sogni e le fiabe devono raccontare la verità] ; traduction du rédacteur. EN LIGNE [URL]: http://www.avventurosa.net/wp-content/uploads/2015/10/Bella-e-perduta_manifestoA3_nei-cinema.jpg (lien consulté le 09.02.2022).

dans ce cas adresse de manière explicite les attentes du public et de la critique.[341]

5.5. Docu-fiction ou *mockufiction* ?

Si les films examinés peuvent se prêter facilement à des malentendus en phase de distribution et par conséquent au niveau réceptif, la cause principale est probablement à attribuer à leur nature ambiguë, parfois ouvertement trompeuse. Néanmoins, le piège cognitif issu des registres hybrides ou ambigus est également partagé par le *mockumentary*, une forme visant à la création d'un effet de réalité trompeur à l'appui d'une stratégie précise d'indexation. Le fondement linguistique du *mockumentary* repose dans l'illusion de regarder un véritable documentaire, en vertu d'une dissémination méticuleuse de signes indexicaux et de traces référentielles inexistantes dans la réalité factuelle. Le faux documentaire *fabrique* littéralement les signes indexicaux et référentiels utiles pour attester de la fiabilité du texte, et ensuite indexer le produit final en tant que *vrai* documentaire, afin d'adresser le public vers ce qui, à tous égards, se révélera

[341] De suite, nous indiquons les liens à la bande-annonce italienne et française du film. EN LIGNE [URL] : https://www.youtube.com/watch?v=ZklTNTQoaEg&t=21s ; EN LIGNE [URL] : https://www.youtube.com/watch?v=9fFqcRjtw_A (liens consultés le 10.02.2022).

enfin un piège.[342] Le documentaire contemporain, en revanche, vise à dissimuler ses traces référentielles et indexicales sous une mise en scène

[342] « L'illusion de réalité d'un *mockumentary* dépend […] premièrement de son recours à des constructions conventionnellement considérées comme garantie d'authenticité […]. Il s'agit de codes utilisés avec une telle fréquence dans la production factuelle qu'ils sont devenus « une partie du notre sens pratique quotidien dans la compréhension du documentaire ». Parmi les principaux il y a, par exemple, les déclarations d'experts et des témoins oculaires, les photographies, les films d'archive, les vidéos de surveillance, des fragments d'actualité ou de journal télévisé, les prises de vue avec le flou de bougé, granuleuses, en noir et blanc, ainsi que le direct […]. En étant liées à notre idée de cinéma du réel, toutes ces constructions ont acquis leur statut de marques d'authenticité en relation aux pratiques documentaires établies au cours des années. […] Il faut dire, ensuite, qu'il y a deux autres marques fréquemment utilisées dans les faux documentaires afin de transmettre de la véridiction aux événements desquels on rend compte : d'un côté, le recours à des acteurs inconnus exhibant une interprétation naturelle pour soutenir l'idée qu'il s'agit effectivement de produits factuels et, de l'autre côté, l'insertion de ceux que Fausto Colombo définit comme « trouvailles », à savoir des éléments ayant la fonction de conférer concrétude et pertinence à ce qui est raconté. Ces derniers, qui peuvent être visuels ou sonores, consistent en matériaux considérés comme des traces du passage sur la Terre d'une personne déterminée ou du déroulement d'un certain événement, tels que des contrats, rapports médicaux, affiches, panneaux publicitaires, pages de journal, gadgets divers et enregistrements de déclarations ou colloques. Enfin, au cas où la narration se déroule dans une époque passée, elle sera « historicisée » afin d'en augmenter le réalisme, en juxtaposant les faits imaginaires et les événements vrais de cette époque ». FORMENTI, Cristina. *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*. Milano-Udine : Mimesis, 2013, p. 38-40 [L'illusione di realtà di un mockumentary dipende [...] *in primis* dal suo ricorrere a costrutti convenzionalmente considerati come garanzia di autenticità […]. Si tratta di codici usati con tale frequenza nella produzione fattuale da divenire «part of our everyday common sense understandings of documentary». Tra i principali vi sono, ad esempio, le dichiarazioni di esperti e testimoni oculari, le fotografie, i filmati d'archivio, le riprese di videocamere di sorveglianza, i frammenti di notiziari o cinegiornali, le inquadrature mosse e sgranate e il bianco e nero, nonché la diretta [...]. Essendo legati alla nostra idea di cinema del reale, tutti questi costrutti hanno acquisito il loro status di marche di autenticità in relazione al tipo di pratiche documentarie che si sono andate affermando negli anni. [...] Va detto, poi, che vi sono altre due marche utilizzate con frequenza nei finti documentari per infondere veridizione agli accadimenti di cui si dà conto: da un lato, il ricorso ad attori sconosciuti che esibiscono una recitazione naturale per avvallare l'idea che si tratti effettivamente di prodotti fattuali e, dall'altro, l'inserimento di quelli che Fausto Colombo definisce «reperti», ovvero elementi

affichée, à la valeur esthétique marquée, contribuant ainsi à une lecture fictionnalisante du film. En ce sens, deux exemples remarquables sont constitués par *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999) sur le versant du *mockumentary*, et *All These Sleepless Nights* (Michał Marczak, 2016) en ce qui concerne le documentaire.

Le premier film, réalisé avec un budget modeste et un tournage de huit jours, à travers une habile stratégie de marketing a été distribué comme un documentaire de *found-footage*.[343] Le film de Marczak, au contraire, a été tourné pendant un arc temporel décidément long, environ un an et demi. Tout en étant indexé comme un documentaire, et en tant que tel lauréat dans la catégorie « *World Cinema – Documentary* » de l'édition 2016 du Sundance Film Festival,[344] ce film révèle bien plus de connexions et points de contact avec le cinéma fictionnel qu'avec un langage plus proprement documentaire. Là où la grammaire documentaire est traditionnellement associée à un langage imprécis, voire brut – fait d'images bougées ou granuleuses dans un contexte de faible luminosité –, *All These Sleepless Nights* propose une élaboration linguistique évidente, à travers des mouvements de caméra fluides, réguliers, donnant l'impression d'avoir été soigneusement préparés. Ce qui engendre des doutes, assez justifiés d'après nous, quant à sa nature authentiquement

aventi la funzione di conferire concretezza e rilevanza a quanto narrato. Questi ultimi, che possono essere visivi o sonori, constano in materiali considerati traccia del passaggio terreno di una data persona o del verificarsi di un determinato evento, quali contratti, cartelle cliniche, manifesti, cartelloni pubblicitari, pagine di giornali, *gadget* vari e registrazioni di dichiarazioni o colloqui. Infine, qualora la narrazione sia ambientata in un'epoca passata, si tende ad alimentarne il realismo "storicizzandola", ovvero accostandone i fatti immaginari a veri accadimenti del periodo] ; traduction du rédacteur.

[343] Pour une analyse détaillée du film, nous renvoyons à FORMENTI, Cristina. *Cit*., p. 127-137.

[344] EN LIGNE [URL]: https://variety.com/2016/film/festivals/sundance-film-festival-awards-1201693027/ (lien consulté le 17.02.2022).

documentaire, bien que le réalisateur ait revendiqué un droit légitime à la mise en scène et au plaisir de la performance.[345]

Si l'approche adoptée par Marczak dans *All These Sleepless Nights* peut être considérée au même titre qu'une sorte de dérive vers la fictionnalisation à tout prix, il faut néanmoins constater que la valeur esthétique représente l'un des éléments majeurs de ce nouveau courant documentaire, en vertu de laquelle le texte filmique pourra être lu en termes de fiction. Ou, plutôt, en terme de *fausse fiction* qui, en mettant « entre guillemets » l'idée de réalité, déclenche un jeu linguistique assimilable de quelque sorte à la logique de l'ironie postmoderne, mais dans le même temps intercepte la nécessité de négocier avec le spectateur un pacte reconstituant la priorité de la narration en essayant, où possible, de pas compromettre la crédibilité de la donnée factuelle. Notamment, ceci est le cas de *Le Cœur battant* (Roberto Minervini, 2013), que dans la deuxième partie fera objet d'une analyse pour ainsi dire « comparative », dans le sens où nous examinerons les procédés fictionnalisants opérés par Minervini et Marczak, en questionnant enfin les méthodes respectives de mise en fiction.

Ce qui, pour l'instant, nous estimons nécessaire de souligner, est le fait que pour l'ensemble des réalisateurs convoqués dans le cadre de cette recherche il est possible de parler d'une mise en scène engendrant un certain « effet de fiction », par opposition à « l'effet de réel » habituellement reconnu aux mécanismes narratifs mis en œuvre dans le cinéma dominant. Une sorte de renversement paradoxal, ici, devient d'après nous la clé méthodologique principale pour la correcte poursuite de notre recherche : il s'agira, en effet, de détecter la présence (ou les résidus) du référentiel-factuel dans le taux d'artifice mis en place, en adoptant donc une approche en quelque sorte inversée par rapport à celle que d'habitude est utilisée à l'égard des produits fictionnels. Il ne faut pas oublier que la ligne partagée par les cinéastes réunis dans le corpus filmographique repose sur une dissimulation, plus ou moins exhibée selon les cas, des marques énonciatives reconduisant à la présence

[345] Voir à ce propos l'entretien de Marczak réalisé par IdieWire. EN LIGNE [URL]: https://www.indiewire.com/2016/03/truefalse-the-director-of-all-these-sleepless-nights-doesnt-care-if-you-think-his-film-is-nonfiction-61847/ (lien consulté le 17.02.2022).

d'un « énonciateur réel». Le « piège », pour ainsi dire, consisterait dans des actes de fiction que nous pouvons attribuer à ce que Roger Odin indique comme le niveau de « Fictivisation 3 ». Le plus complexe, probablement, en vertu de son « activité volontaire de *faire semblant* », qui par contre n'est pas toujours à assimiler au mensonge, puisque une telle activité fictivisante suppose également « la construction d'un énonciateur qui *feint* de faire des assertions mais *sans intention de tromper* ».[346] Le « jeu » de mise en fiction vise à cacher l'énonciateur dit « réel », et avec lui la forme-discours, de préférence déguisée en histoire, comme déjà spécifié :

> Voir un film comme un film de fiction ne m'invite donc pas à m'interroger sur la présence de cet énonciateur réel qui travaille sous couvert de l'énonciateur fictif et dont le rôle est caché, masqué par l'affichage de la fictivisation. Dans ces conditions, les valeurs s'inscrivent dans le récit sans que j'en prenne véritablement conscience. Interpellé sur le mode fictif, je suis positionné *à mon insu* comme le destinataire *réel* du *discours* sous-jacente le récit.[347]

Un procédé assimilable donc aux stratégies du *mockumentary*, mais inversé par rapport à celles-ci. Ainsi que le *mockumentary* s'efforce de faire passer pour vraies des assertions en réalité fausses, le documentaire « hybride » essaie de fictiviser les énoncés qu'il emploie pour raconter le monde référentiel. Il en découle une réflexion ultérieure, nous conduisant à la conclusion du chapitre.

Dans une optique en quelque sorte « vulgarisée » de la fictivisation-dramatisation du *discours* documentaire se situent, traditionnellement, les produits allant sous l'étiquette de *docu-fiction* ou *docudrame*, un exemple assez commun de format télévisuel, très diffusé mais aux qualités souvent discutables.[348] Tout en omettant ce type de produit, totalement hors contexte dans ce cadre théorique, nous prendrons comme exemple *The Imposter* (Bart

[346] ODIN, Roger. *De la fiction*. *Cit*., p. 51.

[347] *Ibid*., p. 61.

[348] Guy Gauthier, en effet, parle du docudrame comme du « point extrême de la dérive ». GAUTHIER, Guy. *Cit*., p. 242.

Layton, 2012). Le film reconstitue l'usurpation d'identité de la part de Frédéric Bourdin, qui en 1997 s'est fait passer pour Nicholas Barclay, un adolescent américain disparu en 1994. Le point faible du film demeure principalement dans les stratégies de reconstruction des événements racontés, n'accordant presque rien aux aspects narratifs en faveur d'une posture purement expositive, laquelle en effet est façonnée sur des procédés bien connus dans le domaine du format d'enquête, éventuellement à l'allure vaguement *thrilling*. La présence d'Adam O'Brian, comédien professionnel jouant dans le rôle de Bourdin, d'après nous ne peut que confirmer l'appartenance du film à un modèle audiovisuel qui nous paraît irrémédiablement standardisé. Par ailleurs, il nous serait également possible d'envisager une comparaison hypothétique entre *The Imposter* et *Kurt Cobain : Montage of Heck*, inclus dans le corpus de la recherche. À cet égard, il faudrait souligner essentiellement que les deux titres reposent sur une approche reconductible à des standards expositifs très similaires, presque identiques. Le seul élément de discrimine dans la biographie sur le *leader* de Nirvana, nous conduisant enfin à l'intégrer à la filmographie analysée, est déterminé par l'absence d'un comédien dans le rôle de Cobain, « substitué » par le simulacre animé du musicien. Ce faisant, le film révèle une aspiration narrative nous permettant une lecture qui, autrement, ne serait peut-être pas possible.

Fondamentalement, les *docu-fictions* et les *docudrames* se limitent presque uniquement à la combinaison standardisée du témoignage direct et du réseau d'archive comme éléments prosateurs de leur véridicité, et à la reconstitution jouée par des comédiens professionnels comme vecteur fictivisant-dramatisant, se rendant ainsi immédiatement reconnaissables. Ou, pour mieux dire, ce faisant ces produits se rendent sûrement et immédiatement lisibles, mais uniquement comme des textes renvoyant à un référent dont l'existence est constamment exhibée, et qui constitue en dernière analyse le point de départ mais aussi le point d'arrivée d'un discours de nature exclusivement assertive. Il s'agit, en définitive, de textes formulant pour ainsi dire des thèses à démontrer, et à cette fin sont soumis à la fois les éléments « probatoires » (les entretiens filmés et le matériel d'archive éventuel) et ceux qui devraient constituer les éléments de mise en fiction, mais qui à cause de

l'assertivité du texte ne parviennent jamais (ou très rarement) à une fonction proprement narrative, et encore moins à l'hypothèse d'une fonction herméneutique :

> […] la fiction est aussi l'élaboration, à partir d'un matériau brut, d'un récit qui aide à comprendre la réalité à laquelle il se réfère et dont la lecture ne pourrait se faire sans cette médiation. Si le film contribue à élucider un fait, ce n'est pas grâce à la dimension machinique de sa technique d'enregistrement, mais dans la combinaison de son double statut de preuve et de témoignage.[349]

Ce point a traversé en large partie le parcours théorique de Jean-Louis Comolli, qui entend la forme documentaire comme une *pratique de la relation* laquelle, en partant de la dialectique filmeur/filmé, peut s'étaler jusqu'à outrepasser l'idée même de réel et de visible, en remettant continuellement en question le concept de représentabilité, éventuellement en tirant profit, de quelque manière, de l'imaginaire déréalisant indiqué comme héritage postmoderne :

> Comment ne pas entendre que, loin de filmer la réalité-telle-qu'elle-se-donne, le cinéma ne peut l'appréhender que comme accumulation de relations, pour la plupart abstraites ou non représentables, non visibles, non montrable ? Comment concevoir cinématographiquement une réalité qui ne serait pas celle des systèmes de relations – abstraits et invisibles autant et plus que visibles ? Mettre en scène, ne serait-ce pas mettre en doute le visible, et quel geste positif serait-ce si le cinéma ne s'en est jamais tenu au visible (le « visuel » défini par Daney) ? [350]

Revenons donc à la distinction opérée par Aline Caillet entre dénotation et ressemblance, citée au début du chapitre. La valeur dénotative de tradition « réaliste » repose essentiellement sur une propriété *analogique*, faisant en sorte que « la "perception commune" garantit la traductibilité du

---

[349] DELAGE, Christian. *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procés Milosevic*. Paris : Denoël, 2006, p. 148.

[350] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 134.

champ de l'image en champ perceptif, qui à son tour ancre l'image dans le champ logique de la réalité ».[351] Principalement en vertu de cette prérogative, enfin, le documentaire a été investi (et peut-être pénalisé) par l'assimilation, en quelque sorte vulgarisée, d'un paradigme indiciel filmé à son intérieur :

> Ainsi la trace, le protocole d'expérience, la description et le témoignage se caractérisent tous les quatre par une prédominance de la fonction indicielle.[352]

Évidemment, ceci n'est pas le cas des formes filmiques convoquées, lesquelles au contraire jouent ouvertement sur l'inefficacité d'une opposition nette documentaire-fiction, mais surtout s'appuient à la *porosité* des deux notions, à l'évidente compénétration de l'une dans l'autre. Dans ces conditions, en définitive, le concept de « documentaire » ne serait plus en mesure d'identifier ce type de cinéma de façon exhaustive. Néanmoins, dans le même temps, il ne serait même pas possible d'envisager une assimilation hypothétique de ces formes filmiques dans les paramètres habituels de la fiction, d'où toutefois elles atteignent, plutôt significativement, non seulement au niveau de posture stylistique, mais également au niveau des stratégies productives.

Il est remarquable que Jean-Louis Comolli se soit référé au cinéma dit « documentaire » en mettant ce terme entre guillemets, utilisées juste après pour indiquer également le cinéma « de fiction », en entendant donc un dépassement nécessaire et peut-être inévitable de schémas terminologiques déterminés et dans un certain sens conceptuels, au moins en ce qui concerne l'audiovisuel.[353] Ces guillemets ne seraient pas à entendre seulement comme les séquelles du détachement ironique et un peu sachant du postmodernisme. D'autre part, en exergue de cette première partie nous avons cité un passage de *Vérité et méthode* où Gadamer se réfère à la « réalité » entendue comme un

---

[351] SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Seuil, 1987, p. 37.

[352] *Ibid*., p. 72.

[353] Cf. COMOLLI, Jean-Louis. *Une certaine tendance du cinéma documentaire*. Lagrasse : Verdier, 2021, p. 17.

ensemble « de possibilité encore en suspens », sur lesquelles elle « reste nécessairement en retard ».[354] La réalité, comme nous l'avons vu des mots de Christian Godin, n'est pas univoque, et par conséquent nous ne pouvons pas exiger qu'elle se donne une fois pour toutes. Ainsi, il faudrait accepter son « retard » éventuel également dans la possibilité d'en saisir les traits qui marquent les formes « documentaires » ou « fictionnelles ».

L'un des aspects sur lesquels nous nous interrogerons davantage pendant cette recherche concerne l'hybridation : de quelle façon encadrer cette notion ? Il est sûrement vrai que l'hybridation peut assumer des directions imprévisibles, surtout si nous pensons que le développement de la technologie numérique et les directions prises par les formes audiovisuelles permettent aujourd'hui des interactions et des croisements entre les langages les plus disparates. Néanmoins, à la base de ce projet de recherche nous avons posé la relation entre vrai et faux caractérisant, peut-être, l'aspect principal de la pratique documentaire contemporaine. À cet égard, nous avons anticipé celle qui constituera la ligne méthodologique principale, à savoir un renversement « paradoxal » par lequel il s'agira de détecter l'« effet de fiction » au cœur d'un film documentaire, au même titre que l'« effet de réel » peut constituer l'un des objets d'analyse du cinéma narratif fictionnel. Alors, si le *mockumentary* constitue une forme filmique fictive qui, légitimement, imite les procédés de production de sens à la base du langage documentaire, nous estimons également légitime de renverser cette « logique imitative » pour l'appliquer à la production documentaire contemporaine – relativement, au moins, aux titres qui semblent se tourner de façon plus marquée vers le langage fictionnel –, et la penser enfin comme une forme que nous pourrions définir, sans aucune intention ironique, comme de la *mockufiction*.

[354] GADAMER, Hans-Georg. *Cit*., p. 191.

QR codes des liens cités

https://www.repubblica.it/cronaca/2013/12/25/news/infarto_per_l_angelo_di_carditello_tommaso_cestgrone_muore_a_48_anni-74478996/

https://storienapoli.it/2021/02/20/tommasocestrone-angelo-carditello/

https://variety.com/2017/film/news/clinteastwood-casts-real-life-soliders-the-1517-to-paris-1202454678/

https://www.youtube.com/watch?v=mzYz8gdF730

https://en.wikipedia.org/wiki/Killing_of_Alton_Sterling

https://www.daviddidonatello.it/storia/cronologia.php

https://cineuropa.org/it/film/237522/



http://www.avventurosa.net/wp-content/uploads/2015/10/Bella-e-perduta_manifestoA3_neicinema.jpg



https://www.youtube.com/watch?v=ZklTNTQoaEg&t=21s



https://www.youtube.com/watch?v=9fFqcRjtw_A



https://variety.com/2016/film/festivals/sundance-film-festival-awards-1201693027/



https://www.indiewire.com/2016/03/truefalse-the-director-of-all-these-sleepless-nightsdoesnt-care-if-you-think-his-film-is-nonfiction-61847/



2.
LE TRAVAIL DES FILMS SUR LES MATERIAUX

Chapitre 1
Les « écarts de réalité » en tant que ligne méthodologique

Le cinéma ne reflète pas la réalité, il l'invente.
Pascal Bonitzer. *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*

Si l'« impression de réalité » généralement reconnue aux films fictionnels est seulement une impression,[355] nous estimons possible de renverser cette perspective pour formuler l'hypothèse d'une générale « impression de fiction » relative à la productions documentaire contemporaine. L'approche méthodologique le plus appropriée à l'analyse envisagée serait alors d'encadrer le corpus filmographique sur la base des choix linguistiques effectués afin de produire cette impression. La deuxième partie de cette recherche sera donc consacrée aux procédés d'hybridation et de mise en fiction caractérisant les titres choisis. Cela nous aidera à faire ressortir l'hétérogénéité des approches et des langages, confirmant ainsi que la direction fictionnalisante suivie par ce nouveau courant ne constitue pas une école ou un mouvement, mais doit être entendue dans les termes d'une sensibilité partagée par des auteurs tout à fait différents, toutefois unis par la volonté de réinterpréter le cinéma du réel de façon libre et ouverte à l'expérimentation.

[355] Sur cet aspect la théorie audiovisuelle est généralement en accord en soutenant, avec André Gaudreault, que « L'*impression* de réalité du cinéma, comme son nom l'indique si bien, n'est-elle pas en effet, et on l'a souvent démontré, un leurre ? Ces "morceaux de réalité" qui composent un film ne sont-ils pas, malgré leur apparence de concrétude, aussi éloignés de la réalité, sinon plus, que ces mots qui informent le récit scriptural ? Fondamentalement, oui ». GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris : Armand Colin, 1999, p. 166.

La notion de style, tout en étant vague et changeante, trouve probablement un point d'ancrage dans la capacité d'un auteur à créer des rapports, comme l'affirme Jean-Louis Baudry :

> […] il ne s'agit pas du tout d'opposer un objet extérieur à un objet intérieur, mais de savoir comment l'un est porteur de l'autre. [...] La condition pour dire quelque chose d'une chose qui est à l'extérieur de vous, c'est de lui superposer quelque chose qui appartient à votre propre subjectivité, à votre sensibilité, à votre impression. Et c'est ce qui lui donne de la signification. D'autre part, aussi, ce qui lui donne de la signification [...] c'est la possibilité de créer des rapports. Ces rapports sont à la fois des rapports qui sont dans le réel, qui permettent des rapprochements de choses, et qui sont effectués, qui sont significatifs aussi d'un sujet.[356]

Ce qui rassemble les auteurs ici convoqués est la capacité de mettre en relation des matériaux appartenant au statut de réalité avec des matériaux dérivés du langage fictionnel, y compris l'animation et des solutions narratives directement empruntées au cinéma dominant. Le rapport dialectique à l'origine de cette relation constitue le sens (non seulement esthétique) du documentaire contemporain. Dans la relation entre factuel et fictionnel, cette forme filmique joue également au niveau « idéologique », en faisant filtrer le sens de vérité et d'authenticité d'une série de dérapages, d'écarts véritables.

Là où il peut résulter difficile d'opérer une distinction efficace au niveau terminologique entre « fiction » et « documentaire », une approche empirique nous permet de marquer de façon satisfaisante les contours et les limites du travail exercé par les films sur les matériaux, fictionnels et factuels-référentiels. Notamment, il s'agira de notre ligne méthodologique principale, constituant à détecter les « écarts de réalité ». Su cette base, une possibilité de distinguer plus clairement entre les polarités documentaires et fictionnelles pourrait résider dans l'ingérence des procédés de mise en fiction sur le terrain référentiel ou, à l'inverse, dans la présence du factuel en œuvre dans une stratégie éminemment narrative. Ou encore, par la façon dont le film se pose

[356] Déclaration de Jean-Louis Baudry dans AA. VV. *Le style dans le cinéma documentaire*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 21.

en termes de vision « documentarisée » plutôt que « fictionnalisée », en vertu de l'opacité ou de la transparence des instances énonciatives, ainsi que du taux d'artifice qui se laisse détecter ou qui, au contraire, demeure caché. Dans l'« écart » ou dans la « manque » – qui pourra se manifester *par excès* ou *par défaut* de réalité, mais toujours en nous laissant apercevoir une référence au monde factuel –, le film laisse transparaître une lueur, bien que minimale, de vérité. Tel est le critère que nous adopterons, dans la plupart de cas, pour mener notre analyse sur l'ensemble de la filmographie convoquée.

Nous avons convenu, à l'appui de Ferraris, que le réel est « inamendable », ce qui, à notre avis, comporte dans la pratique documentaire une série d'avantages ainsi que certaines – et justes – limitations. Ce qui est *inamendable* doit être accepté tel qu'il est – et nous avons déjà vu la résistance au langage dont le réel est capable. Toutefois, cela nous offre également la liberté d'*enclencher* sur cet aspect « brut » du réel un surplus de subjectivité et d'invention, qui peut équivaloir à un surplus d'authenticité. Cependant, au moment où le langage s'oppose au réel, en étant trop exhibé ou trop explicitement visé à l'embellissement, qui peut être un synonyme d'artifice, le résultat auquel l'on risque de s'exposer est que la lueur de réalité se referme irrémédiablement, et que le film nous fournira exclusivement des consignes de lecture fictionnalisantes, ou que pourtant il se laissera lire seulement en termes de fiction. De même, en mettant en évidence l'élément derrière lequel se révèle le « jeu » mené par le film, nous envisageons clarifier dans quelle mesure est-il possible qu'un hypothétique déséquilibre ou détournement vers le côté factuel-référentiel, pourrait déterminer une expérience filmique restreinte dans les binaires de la lecture documentarisante.

À cet égard, Jean-Louis Comolli est très clair :

> La dimension de fiction cinématographique intra-documentaire ne se substitue pas au monde, elle en fait valoir, tout au contraire, l'étrangeté, l'autonomie, l'indiscipline, la non-malléabilité. Nous trouvons là, cinéastes, la butée de réel qui nous évite de basculer dans l'illusion des illusions que le monde serait

> pliable et adaptable à merci. L'image, le son, oui, dans certaines limites. Le réel référentiel, non.[357]

Ce point de vue sera questionné à maintes reprises tout au long des analyses suivantes, puisque nous interrogerons premièrement la solidité du référentiel à l'épreuve des stratégies de mise en fiction, ainsi que nous l'avons déjà fait en ce qui concerne les conventions terminologiques. À cette fin nous procéderons graduellement, en prenant en considération les titres choisis – dans leur intégralité ou en analysant des séquences spécifiques – sur la base des aspects que nous entendrons mettre en lumière. Les pages suivantes seront consacrées à un aperçu général, retraçant les dynamiques à notre avis les plus évidentes du mélange entre factuel et fictionnel, y compris l'usage du commentaire, de la voix *off* et des éléments paratextuels. Leur usage, comme nous le verrons, si d'un côté ne vise pas à désavouer les codes documentarisantes, de l'autre semble renforcer, par contraste, la volonté fictionnalisante de la narration, toujours en suivant l'opposition que Metz soulignait entre les films se donnant comme « histoire » plutôt que « discours ». La présence éventuelle d'éléments véridiques, ou d'origine référentielle, sert à corroborer non pas l'assertivité mais la subjectivité, voire la partialité de ce que le film affirme, avec une ingérence parfois explicite de la vision de l'auteur, qui peut être impliqué personnellement dans les événements racontés.

1.1. Effets de (ir)réalité

L'un des aspects caractérisant davantage cette forme filmique réside dans la renonciation – voire l'élimination complète – des traits assertifs qui, surtout pendant le passé, ont contribué à dénoter le documentaire comme une forme filmique basée essentiellement sur des critères de vérité et de plausibilité. La production contemporaine, au contraire,

[357] COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma, numérique, survie. L'art du temps*. Lyon : ENS, 2019, p. 135.

ne prétend pas se poser dans les termes de donnée certaine, irréfutable, en se caractérisant plutôt comme un dialogue avec la réalité accueillant *toujours* l'ouverture au doute, aux nuances de la pensée, au rôle de la subjectivité.

En ce sens, *L'umile Italia* de Pietro Marcello et Sara Fgaier (2014) condense en quelques minutes une idée de liberté expressive à travers une voix *off* scandant un texte de Carlo Levi :

> Les yeux, eux, regardent. Le regard pèse sur les choses, les modifie, les assimile, les transforme en paroles, en images parlantes et expressives, en les distinguant de soi et en les rendant vraies : il se reflète en elles et s'y retrouve, en établissant la réalité double et éternelle de la vie.[358]

Là où la voix *off* devrait idéalement revêtir un caractère de véridiction, le court-métrage de Marcello et Fgaier renverse cette logique à travers une utilisation en quelque sorte paradoxale du commentaire. Le narrateur nous prévient qu'un sens d'objectivité est impossible, le regard de l'auteur influençant inévitablement la matière du réel, en la transformant. Il n'est guère surprenant, en effet, que la production contemporaine évite autant que possible le recours au commentaire parlé, si par là nous entendons l'outil adressant d'un point de vue émotif (et idéologique) la posture du spectateur.[359] La condition essentielle que le documentaire contemporain s'engage à respecter semble en premier lieu l'étalage de la subjectivité auctorielle.

En ce sens, le cinéma de Pietro Marcello nous fournit plusieurs exemples, à partir des commentaires écrits par le réalisateur pour *La Gueule du loup* (2009). Il s'agit de courtes interventions en forme poétique, jalonnant

---

[358] LEVI, Carlo. *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*. Torino : Einaudi, 1960, p. VII [Gli occhi, guardano. Lo sguardo pesa sulle cose, le tocca, le modifica, le assimila, le forma, le trasforma in parole, in immagini parlanti ed espressive, le distingue da sé e le fa vere: si rispecchia in esse e vi si ritrova, stabilisce la doppia eterna realtà della vita] ; traduction du rédacteur.

[359] Christian Delage, à ce propos, nous offre un exemple « à l'inverse » : pour la projection de *Le Triomphe de la volonté* (Leni Riefenstahl, 1934), la direction du MoMA « visait à ne pas ajouter au film de Riefensthal un commentaire explicatif le mettant à distance critique ». DELAGE, Christian. *Cit.*, p. 51.

le film à travers la voix de Franco Leo, marquée par un ton absorbé, presque pensif, qui parvient à faire émerger quelque chose de vétuste.[360] Un rôle non négligeable est également exercé par les voix *off* des personnages, dont les interventions nous conduisent dans la dimension plus intime du récit. *Bella e perduta* (2015), conformément à sa nature féérique, confère au personnage de Sarchiapone – le buffle parlant adopté par Tommaso et ensuite confié à Polichinelle – la tâche de nous introduire émotivement dans le récit. À travers le flux de ses pensées, le buffle parlant s'acquitte également d'une tâche informative à l'égard du spectateur, par exemple en nous informant de la mort de Tommaso Cestrone.

Dans une perspective similaire il est possible d'encadrer *Indignados* de Tony Galtlif (2012). À travers les vicissitudes de Betty, jeune immigrée africaine, le film raconte les contestations déclenchées par le mouvement des *Indignados* espagnoles. Dès la séquence de début, les références à l'actualité contemporaine s'alternent continuellement à la pure mise en scène. Le recours à la parole est minimal, et l'absence de dialogue est compensée par une utilisation constante de légendes ponctuant toutes les étapes du récit. Ce faisant, Gatlif focalise l'attention des spectateurs non seulement sur la subjectivité de la protagoniste mais également sur son propre point de vue idéologique. La fonction véridictive semblerait répliquer, dans un certain sens, la logique d'un format télévisuel, en orientant la lecture filmique vers un côté plus ouvertement documentarisant, comme dans la séquence ayant lieu en France, où les noms et l'âge des SDF paraissent sur les images de leurs chaussures et de leurs grabats :

Photogrammes 9-12 : *Indignados*

[360] Relativement aux commentaires écrits par Pietro Marcello, nous renvoyons à «Commentario di Pietro Marcello», dans BASSO, Daniela (dir.). *Genova di tutta la vita*. Milano : Feltrinelli, 2010, p. 167-168.

D'après nous il s'agirait, plutôt, d'une forme de pudeur, si avec elle nous entendons le refus de faire étalage d'une douleur que l'information « officielle » semble exposer à tout prix. Ainsi, tout en s'appuyant sur un langage que l'on dirait adopté des logiques de l'information télévisuelle, *Indignados* refuse d'exposer au regard des spectateurs la même donnée référentielle indiquée par les légendes, en nous fournissant seulement des éléments utiles à développer notre point de vue sur ce que, en définitive, le film ne montre pas mais auquel il fait constamment allusion. Pareillement, les premiers plans du film (les chaussures sur la plage et l'entrée en scène de Betty) renvoient à un contexte dramatique qui pendant les dernières années a occupé de plus en plus l'information :

Photogrammes 13-18 : *Indignados*

Comme l'affirme Comolli, « La question du cinéaste n'est pas de parler, d'ajouter la parole à la parole ambiante. Il est de faire entendre ».[361] À une fonction purement dénotative il faut donc ajouter la composante subjective des légendes, qui parfois exposent les pensées de la protagoniste (comme dans séquence initiale) et dans d'autres cas soulignent le point de vue idéologique de l'auteur :

Photogrammes 19-20 : *Indignados*

La subjectivité du personnage principal constitue surtout la base sur laquelle s'étale *Kurt Cobain : Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015). Dans l'impossibilité de laisser parler directement Cobain, le film trouve dans l'animation l'expédient le plus adapté à combler cette absence. Le musicien est en effet introduit par sa propre voix, s'exprimant à la première personne. Nous avons déjà mentionné que le film en question, malgré un niveau productif remarquable, échappe à peine à une série de standards imposés par le format télévisuel. Cependant, le réalisateur parvient à soustraire Cobain d'être simplement l'*objet* d'un discours (un personnage dont quelqu'un d'autre nous

[361] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 269.

informe à travers un témoignage), pour lui conférer au contraire le statut de véritable *sujet* de l'histoire, celui à travers lequel nous assisterons au déroulement des événements. Dès le début du film, avant même d'avoir vu sur l'écran les premières images, la voix du protagoniste – filtrée par un effet de réverbération électronique – s'adresse directement au spectateur, en l'invitant à entrer dans *son* récit :

« Hé, salut. Viens par ici. Je voudrais... Je voudrais te montrer quelque chose ».

Philippe Lejeune met en lumière de quelle façon, dans la forme autobiographique, la correspondance entre narrateur et personnage principal détermine l'utilisation de la première personne – en spécifiant toutefois, à l'appui de la théorie de Genette, que le récit à la première personne n'implique pas nécessairement la coïncidence entre narrateur et personnage.[362] Cependant, à travers les matériaux audio enregistrés par Cobain, le film se caractérise plus comme un journal intime que comme une autobiographie – deux formes qui, si d'un côté peuvent présenter plusieurs points communs,[363] de l'autre maintiennent leur propre spécificité en termes de structuration narrative.[364] En tant que « lieu où s'écrit la solitude, ressentie non comme un manque, mais comme un refuge »,[365] le journal intime (audio, dans notre cas) permet à Cobain

[362] Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, p. 15-16.

[363] Philippe Lejeune, en effet, le rappelle à plusieurs reprises dans *Le pacte autobiographique*.

[364] « *A priori* ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de « logique du récit », comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente : il n'y a pas vraiment de récit. Et, curieusement, le journal diffère, en ce point, de l'autobiographie où je crois que l'on pourrait, du moins avec certaine prudence, parler de récit». DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris : PUF, 1976, p. 140.

[365] *Ibid*., p. 87-88.

de dévoiler ses frustrations, son sens d'inadéquation et son inquiétude.[366] Roger Odin parle de l'autobiographie dans les termes d'une forme qui parvient à situer sur le même plan la lecture documentarisante et celle fictionnalisante. Le spectateur est invité à construire un énonciateur réel (le présupposé à la base de la lecture documentarisante), mais cet énonciateur serait « inquestionnable » en termes de vérité ainsi que de fausseté, puisqu'il communique son vécu.[367] Cette « lecture à l'authenticité », à notre avis, s'appuie en première instance sur le matériel audio comme un *medium*, absolument transparent, nous permettant d'accéder au quotidien de Cobain.[368] Néanmoins, nous estimons nécessaire de souligner que le film travaille conjointement sur plusieurs niveaux puisque, si d'un côté il est évident que l'aspect narratif réside dans la focalisation sur le personnage de Cobain – obtenue grâce aux cassettes audio et aux séquences animées –, de l'autre nous ne devons pas oublier l'articulation issue de l'emploi de matériaux assez hétérogènes, allant des nombreux entretiens à l'entourage familial et artistique

[366] Dans la séquence introduisant le premier segment animé, Cobain révèle : « Dans une communauté qui place les exploits sexuels au cœur des conversations, j'étais un petit mec pas encore formé, immature et toujours puceau, constamment défoncé. Pauvre petit. Ça m'embêtait, sûrement parce que j'en mourais d'envie. Du coup, je devais inventer des histoires : "En vacances, j'ai rencontré une nana, on a couché ensemble, elle a adoré", etc. ».

[367] Cf. ODIN, Roger. *De la fiction*. *Cit*., p. 165.

[368] Nous nous appuyons à l'idée de « medium transparent » en relation à ce que Béatrice Didier affirme : l'autrice, en effet, en mentionnant la forme du journal dicté – donc dactylographiée par une autre personne –, affirme que la présence d'une secrétaire pourrait constituer un filtre en imposant des formes d'autocensure, ce qui implique que l'idée de transparence demeure à un niveau purement théorique. Néanmoins, Béatrice Didier observe que grâce au développement technologique « On pourrait concevoir encore un journal dicté au magnétophone, ce qui estomperait la présence de la secrétaire, reléguée au futur, en tout cas non visible par le diariste au moment où il dicte. Nul doute que le journal intime, s'il survit, ne connaisse de profondes mutations dues aux nouveaux moyens de communication ». DIDIER, Béatrice. *Cit*., p. 142-143. Dans ce sens, en définitive, puisque nous faisons référence à un film structuré autour d'enregistrements audio, nous songeons à une forme de transparence dans le sens d'une restitution véridique de l'intimité de Cobain, une restitution « directe », dans l'ensemble, bien que médiée par l'organisation narrative établie par la régie et le montage.

du protagoniste, aux animations de ses carnets de notes – utilisés en fonction vicaire des chansons (donc en suivant une logique de clip vidéo) –, et enfin aux nombreux matériaux d'archive fournis par la famille Cobain (photographies et surtout beaucoup de matériel vidéo, couvrant toute l'étendue de la vie du musicien).

La même articulation sur plusieurs niveaux, constituant par ailleurs un des éléments principaux d'intérêt du film, est employée dans *La Gueule du loup* (Pietro Marcello, 2009). Le film reconstruit l'histoire d'amour entre Enzo, incarcéré après avoir blessé deux policiers, et Mary, bannie de sa famille pour être transsexuelle. Tout comme la biographie consacrée à Cobain, le film de Pietro Marcello se structure à travers des matériaux sonores, une série de cassettes enregistrées par les deux protagonistes pendant les années de détention d'Enzo. Le matériel audio a la fonction de diriger le récit vers une dimension temporelle passée, mais ce faisant elle ouvre la narration à une dimension intime, voire chaleureuse. Les voix hors champ d'Enzo et Mary sont certainement issues d'une série d'entretiens, mais le choix du film n'est pas celui d'une restitution simpliste, raison pour laquelle ces entretiens ne nous seront pas montrés – à l'exception de l'entretien conclusif –, en laissant toutefois les voix des personnages guider la narration. Ainsi, par exemple, chaque fois que Mary parle d'Enzo en décrivant son caractère sensible sous l'apparence de « macho », ou lorsqu'Enzo raconte la fusillade au « Zanzibar », la boîte de nuit où il blesse les policiers, nous avons l'impression d'entendre une confidence plutôt qu'un témoignage. Nous souhaiterions mettre en lumière la façon dont Pietro Marcello parvient à abstraire, dans un certain sens, le récit d'une logique restitutive qui aurait probablement dévalorisé le potentiel évocateur. Le réalisateur et la monteuse Sara Fgaier – dont l'apport créatif sera analysé successivement – n'ont pas d'intérêt pour un récit basé sur des paramètres canoniques de référentialité stricte, ni en terme de références temporelles claire, ni de connexions logiques de cause à effet finalisées à une expérience passive avec le texte filmique. Par conséquent, la présence et les rôles des deux personnages s'inscrivent, respectivement, dans une logique de quelque sorte fabuleuse relativement à Mary et plus ouvertement performative pour Enzo. Ce dernier, présent tout au long du film, notamment en vertu de son caractère extraverti, mène un véritable *re-enactment* en ré-évoquant sa

sortie de prison et ses tentatives de réinsertion sociale. Tout en étant structuré sur des véritables documents – l'audio constitue en effet une référence indexicale, les cassettes étant la trace de l'existence passée d'Enzo et Mary –, le film s'évade des limites d'une reconstruction aseptique pour nous offrir plutôt un portrait intimiste aux accents parfois oniriques et de fable, soulignés dans ce sens par la voix hors champ de Mary. Elle, beaucoup plus réservée et initialement réticente à se laisser filmer, n'apparaîtra jamais à l'exception de l'entretien final. Cependant, sa voix jalonne entièrement l'arc narratif en conférant ainsi au récit, en vertu de son absence-présence, une dimension indéfinie et de quelque sorte lointaine et, pour cela, presque féerique.

Le seul moment depuis le début du film les montrant ensemble est celui de l'entretien conclusif, en soulignant que le récit s'achève alors qu'ils se sont finalement réunis :

Photogramme 21 : *La Gueule du loup*

Il s'agit d'une séquence d'une durée d'environ douze minutes, tournée en plan fixe et constituant, peut-être, la seule concession du film à un langage plus facilement reconnaissable comme proprement « documentaire ». Cependant, cet entretien semble renverser la logique d'après laquelle le témoignage filmé sert la progression diégétique en informant le spectateur. À ce stade du récit, il n'y a plus besoin d'informations ni d'explications, puisque nous avons la nette impression de bien connaître les personnages, en ayant saisi leur sensibilité.[369] Par conséquent, ces quelques minutes face à la caméra représentent davantage le congé d'Enzo et Mary du récit qu'ils nous ont offert. Tout ce qui suit, avant le générique de fin, fait allusion à un « après » qui par contre ne nous est pas raconté, puisqu'« il se situe en dehors des limites de l'espace de l'image, hors champ ».[370] Toutefois, ce non-dit n'entend pas

[369] En ce sens, l'usage de l'entretien filmé à conclusion du parcours des personnages et, en quelque sorte, du rapport des spectateurs avec eux, est très similaire, voire identique, à celui concluant *Être et avoir* (Nicolas Philibert, 2002).

[370] CECCHI, Dario. *Cit.*, p. 29 [si colloca oltre i confini dello spazio dell'immagine, fuori campo] ; traduction du rédacteur.

imposer une « fin » à l'histoire, mais la laisse hors champ pour la projeter vers le futur, vers une dimension « réelle », de « vraie vie » que Pietro Marcello et Sara Fgaier évoquent sans pour autant la montrer. *La Gueule du loup* fournit, en ce sens, un bon exemple de la liberté avec laquelle les formes contemporaines abordent certaines des conventions linguistiques du cinéma documentaire, en les fléchissant à une fonction ostensiblement narrative. Si l'entretien filmé, dans sa forme standardisée, risquerait de rapprocher la pratique documentaire aux formules rodées de nature plus strictement télévisuelle – le film sur Kurt Cobain en est, à notre avis, une preuve –, il existe également des cas où le risque de tomber dans le cliché est contourné. Un premier exemple est constitué par la façon dont *La Gueule du loup* utilise l'audio des entretiens, en le mélangeant avec les cassettes précédemment enregistrées par Enzo et Mary. L'objectif est de créer une sorte d'« ambiance émotive » ponctuée par leur voix. *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008), en revanche, met littéralement en scène des dialogues entre Ari et ses anciens camarades en accomplissant, de cette façon, la même tâche informative que pourrait avoir un typique entretien. Chacun d'eux apporte un morceau de mémoire, en contribuant ainsi à la progression diégétique en informant à la fois Ari et nous spectateurs. Dans ce film, en effet, notre savoir diégétique coïncide avec celui du personnage principal et s'enrichit en parallèle au déroulement du récit, surtout grâce aux informations qu'Ari reçoit des personnages avec lesquels il interagit. Dans toutes ces séquences, les personnages nous seront systématiquement introduits par une didascalie indiquant leur nom, un expédient plutôt commun dans les formats d'enquête et d'actualité :

Photogramme 22 : *Valse avec Bachir*

Le même procédé est mis en œuvre dans *Another day of life*, mais ce choix n'est pas dû à une forme de pédantisme simpliste. L'emploi d'une logique conventionnellement acceptée dans les formats contribue à détacher le spectateur de la « suspension volontaire de l'incrédulité » que l'animation pourrait nécessairement comporter. Le seul moment, dans *Valse avec Bachir*, où nous assistons à des images en prise de vue réelle est le final, avec une

séquence très courte – un peu plus d'une minute – extraite d'un reportage tourné après le massacre de Sabra et Chatila :

Photogrammes 23-24 : ***Valse avec Bachir***

Le film de Raúl de la Fuente et Damian Nenow, par contre, alterne constamment des séquences animées à de brefs segments de nature ouvertement documentaire, avec des images tournées en prise de vue réelle ou à l'appui de matériel d'archive.[371] Le rebondissement de l'animation au tournage en style documentaire dans *Another Day of Life* est finalisé, en quelque sorte, pour « réveiller » le spectateur, lui rappelant qu'il assiste à une reconstruction d'événements réels, avec des personnages ayant réellement existés, et inspirée par un ouvrage de Ryszard Kapuściński.[372]

De manière générale, si d'un côté ce courant filmique pourrait se configurer dans les termes de l'inexpérience et de l'inaperçu propres du *fictual* – déjà abordé dans la première partie –, de l'autre est indéniable une certaine volonté de « témoigner des traces du réel et de ses relectures par les acteurs de l'Histoire ».[373] Cependant, ce travail ne s'accomplit jamais dans la perspective « sécurisante » d'une formule établie ou acquise, mais vise au questionnement sans cesse du statut et du poids exercé par le référentiel, à la fois dans une perspective ontologique, dans la réinterprétation créative de l'archive et donc dans les possibilités à explorer concernant la *trace*. En ce cens, les cinéastes

[371] Les notes de production indiquent que le film est caractérisé par « soixante minutes d'animation dans le style de la bande dessinée entrelacées avec vingt minutes de tournage documentaire. […] L'animation a été développée à partir de prises de vues réelles avec des vrais acteurs ». EN LIGNE [URL] : https://www.platige.com/wp-content/uploads/2016/05/Another-Day-of-Life-Pressbook.pdf (lien consulté le 22.03.2022). [60 minutes of graphic novel-like animation is intertwined with 20 minutes of documentary footage. […] The animation was developed from live-action footage featuring real actors] ; traduction du rédacteur.

[372] *D'une guerre l'autre*. Dans *Œuvres*. Paris : Flammarion, 2014.

[373] DENIS, Sébastien. *Le cinéma d'animation Techniques, esthétiques, imaginaires*. Paris : Armand Colin, 2017 [3e éd.], p. 234 de l'édition numérique.

ici convoqués semblent partager le sentiment d'une distance nécessaire par rapport à l'Histoire, qui par conséquence se traduit dans la mis a nu des écarts entre la matière de départ et sa reformulation à l'écran :

> *La dernière trace*, c'est ce qui est donné à voir lorsque nous arrivons trop tard. Après coup. Les cinéastes s'expriment toujours après coup. […] Pas plus que les historiens, les cinéastes n'ont vocation à vivre dans l'instant. Ni témoins du réel, ni observateurs des événements en cours. En filmant, ils créent de la distance et prennent du recul. Ils refabriquent l'espace et le temps en déplaçant l'événement ailleurs et plus tard, c'est-à-dire sous forme d'un récit travaillé. Ils scénarisent le réel à l'aide de médiations techniques qui font écran. *La dernière trace* intéresse cinéastes et historiens parce qu'ils ne cherchent pas à exhiber le réel mais à le reformuler. La dernière trace superpose deux états du monde : celui qui a été, celui qui est. […] Tout ce qui forme lieu de mémoire devient ainsi susceptible d'être exploré, lu ou regardé, filmé.[374]

Très éloquent, dans ce cadre, s'avère le rapport de l'animation à la réalité référentielle, notamment dans le travail « contrapuntiste » des deux dimensions. Cette relation représente dans un certain sens la possibilité de « vérification » d'une instance par rapport à ce qui a été affirmé par l'autre. Dans *Valse avec Bachir*, qui se déroule uniquement en animation sauf que pour la dernière minute, la courte séquence conclusive constitue en effet le « moment vérificateur », à l'appui des prises de vue réelles, de la validité du parcours de reconnaissance dans lequel Ari a engagé soi-même et les spectateurs avec lui. *Kurt Cobain : Montage of Heck* adopte une stratégie similaire, avec un recours assez parcimonieux aux segments animés, dont la véridicité est néanmoins certifiée par la vraie voix de Cobain, qui confère une certaine « concrétude » au personnage animé, en plus que le recours constant au vaste réseau d'archive sur lequel le film est structuré. Cette perspective change radicalement avec *Another Day of Life* et *La route des Samouni*, où il s'agit plutôt d'une relation inversée. Ici, la dimension animée constitue la

[374] « Introduction », dans AA.VV. *Filmer le passé. Les traces et la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 9-10.

vérification d'une base ontologique, à laquelle cependant les deux films se réfèrent du début à la fin :

Photogrammes 25-26 : ***Another day of life***

Chapitre 2
Mimer la fiction : une question de méthode ?

Ainsi qu'il est ressorti de l'analyse menée sur les usages terminologiques, à la lumière des procédés d'hybridation la distance entre les formes documentaires et fictionnelles serait à entendre de manière de pulls en plus hypothétique, et par conséquent la proximité esthétique-linguistique aux territoires fictionnels nécessiterait un questionnement constant. Cependant, comme justement affirmé par Daniele Dottorini, « ne peut pas être acceptée non plus l'affirmation opposée, à savoir qu'il n'existe aucune différence entre documentaire et fiction ».[375] Si d'un côté il faut admettre l'existence d'une série de différences utiles à distinguer les deux formes, et il est donc nécessaire les accueillir aux fins d'une lecture correcte du texte filmique, de l'autre côté il y a des cas où cette tâche peut se révéler complexe, puisque les codes linguistiques en œuvre travaillent explicitement sur le terrain de l'ambiguïté, non seulement dans le domaine documentaire mais également en ce qui concerne le cinéma fictionnel.[376]

---

[375] DOTTORINI, Daniele. « Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto ». Dans DOTTORINI, Daniele (dir.). *Per un cinema del reale*. *Cit*., p. 17 [non può essere accettata neanche l'affermazione contraria, vale a dire che non esiste differenza alcuna tra documentario e finzione] ; traduction du rédacteur.

[376] François Niney, à cet égard, affirme que si « La règle, c'est que nous distinguons documentaire et fiction », il y a des cas où « certains films jouent exprès [...] pour troubler et mettre en question l'ordre de nos représentations [...] ». Dans ce contexte, « Le spectateur est perdu ou dupé, amusé ou abusé, quand il ne sait plus quel mode de lecture s'applique [...]. C'est-à-dire quand il y a une distorsion insaisissable, invisible ou brouillée, entre la règle du jeu au tournage (par exemple, scénario joué par des acteurs) et les *directives de lecture* du film (qui le donnent pour un documentaire pris sur le vif par exemple). Toute la différence entre le jeu et le faux, la drôlerie et le mauvais coup, c'est que dans le premier cas la distorsion se fait sentir et se manifeste avec esprit [...], le film joue double-jeu avec le spectateur qui le voit même s'il n'est pas toujours en mesure de deviner dans quel sens. Dans le second cas, il s'agit d'une manœuvre frauduleuse visant à abuser le spectateur en faisant tout simplement passer de la fiction pour du documentaire [...] : telle est la définition

Ceci est le cas des films ici proposés, *Le Cœur battant* (Roberto Minervini, 2013) et *All These Sleepless Nights* (Michał Marczak, 2016), qui jouent ouvertement avec des conventions permettant de calquer plusieurs procédés fictionnels. En ce sens, en nous référant à Odin, plus que de consignes de lecture hybrides nous croyons pouvoir parler de consignes ambiguës. Si, comme nous l'avons vu, le documentaire contemporain tend à se présenter comme « histoire » plutôt que « discours », l'éventail de possibilité s'offrant à la narration est assez large, à la fois sur le plan énonciatif, à travers les stratégies de mise en scène, ainsi que d'un point de vue technique et productif. Dans le domaine énonciatif, par exemple, la renonciation à l'entretien filmé et aux codes les plus facilement reconductibles au langage purement restitutif opère déjà dans une direction expressément fictionnalisante. Dans l'optique des analyses suivantes, nous paraît pertinente la perspective théorique avancée par Christian Metz, lequel entend l'énonciation filmique comme *instance réflexive* à travers laquelle « Le film nous parle de lui-même, ou du cinéma, ou de la position du spectateur »,[377] comme « la capacité qu'ont beaucoup d'énoncés à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là comme en relief, à se desquamer d'une fine pellicule d'eux-mêmes qui porte gravées quelques indications d'une autre nature (ou d'un autre niveau), concernant la production et non le produit ».[378] L'énonciation filmique exhibe sa nature métadiscoursive, en constituant une forme de « métalangage » puisqu'elle « est tantôt *commentaire*, tantôt reflet du film, ou parfois l'un et l'autre en même temps ».[379] Comme Metz semble le suggérer, les modalités énonciatives doivent être examinées en conformité avec les caractères réflexifs que le théoricien leur attribue, et qui laissent entendre une autonomie du cinéma par rapport à d'autres formes linguistiques.

---

fonctionnelle du faux frauduleux en documentaire ». NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck, 2009, p. 61-65.

[377] METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris : Klincksieck, 1991, p. 19-20.

[378] *Ibid*., p. 20.

[379] *Ibid*., p. 30.

Une telle perspective, par ailleurs, semble converger avec la pensée de Louis Marin, d'après lequel chaque dispositif représentatif s'appuie sur deux propriétés, dont la première est transitive et la seconde intransitive ou réflexive. La première propriété fait en sorte que le dispositif renvoie à (et donc représente) quelque chose. En fonction de la seconde propriété, l'objet « se (re-)présente représentant quelque chose – son sujet ». Marin conclut en affirmant qu'« en tant que représentation, à la fois signifie (asserte son énoncé, le thème) et montre qu'elle signifie».[380]

Le philosophe expose ainsi une théorie de la représentation comme acte éminemment autoréflexif et anti-mimétique :

> […] représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension – dimension réflexive, se présenter ; dimension transitive, représenter quelque chose – et un double effet : l'effet de sujet et l'effet d'objet- Sémanticiens et pragmaticiens contemporains les nommeront, et ce n'est point un hasard, « opacité » et « transparence ». Inutile dire que toute la fantasmatique de la description et de la mimésis s'est édifiée sur la dimension transitive de la représentation (représenter quelque chose) par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités (se présenter) […].[381]

Sur la base de ces conditions théoriques, nous pouvons déjà clarifier que l'abandon de la forme-discours en faveur d'une approche explicitement narrative ne se traduit seulement dans la suppression des marques plus facilement reconductibles à la présence d'un énonciateur « réel », mais peut également impliquer une réflexion sur les codes mis en œuvre, dans une direction où l'auteur même semble réfléchir sur le fonctionnement du dispositif et sur la production de sens (ceci est le cas, comme nous le verrons, du film de Minervini).

En ce qui concerne la mise en scène, il faut préalablement nous référer aux idéaux « nuances d'intensité », en termes d'intervention sur la scène filmée, que François Niney a identifié aux fins d'une distinction entre forme

---

[380] MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil-Gallimard, 1994, p. 206.

[381] *Ibid*., p. 255.

documentaire et fictionnelle. Niney distingue sept degrés plus un « degré zéro », où « tout est filmé en cachette ». Dans les autres, nous allons d'une ingérence minimale exercée sur l'environnement et sur les situations, jusqu'au septième degré où tout est minutieusement prévu et réalisé.[382] Dans les films que nous examinerons, sur la base des sept niveaux suggérés par Niney, nous pourrions essayer de retracer l'intervention exercée par le réalisateur et l'équipe dans un point intermédiaire entre les niveaux trois et quatre, où les prises sont réalisées dans des ambiances et avec des personnages réels, mais avec une certaine liberté en termes d'improvisation. Niney se demande si ces coordonnées seraient suffisantes, du point de vue de la réception, à comprendre où le statut documentaire s'épuise ou disparaît pour laisser la place à la dimension fictionnelle.[383] Il s'agit d'une question touchant sans réserve les titres choisis pour cette section, bien que une distinction entre les différentes méthodes de travail se rende forcement nécessaire.

Minervini a assumé une posture observationnelle, en ne dirigeant pas au sens strict ses personnages, et en limitant le plus possible l'ingérence de

[382] Cf. NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. *Cit*., p. 53-57.

[383] « Selon la prestation des protagonistes et ce qu'il en déduit, il aura plus ou moins l'impresssion de voir un documentaire ou une mauvaise fiction o une bonne blague ou une tromperie. La mise en scène peut viser à le tromper (faux documentaire) [...], ou à l'amuser en lui faisant comprendre progressivement que tot est joué ». NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. *Cit*., p. 56.

l'équipe.[384] Le film de Michał Marczak est organisé autour de la dimension du *re-enactment*. Si dans cette pratique convergent à la fois une dimension performative-événementielle[385] et un élan dramatique retrouvé,[386] nous croyons reconnaître ces caractéristiques comme une composante essentielle des deux films en question. Néanmoins, il faut admettre une potentielle difficulté interprétative de la part du spectateur à l'égard des deux titres. Dans le cas de *Le Cœur battant*, cette difficulté est probablement due à un habile camouflage des marques énonciatives qui pourraient reconduire le film vers une lecture proprement documentarisante, bien que Minervini parvient à dévoiler clairement la nature documentaire de son film à travers une séquence apparemment interlocutoire, n'ayant pas des implications diégétiques ni aucune tâche explicative à l'égard des personnages. Par contre, *All These*

---

[384] « Je pense que l'élément essentiel est « se retirer », comme approche et poétique du cinéma, qui en influence également l'esthétique et la forme. […] Se retirer signifie faire en sorte que l'équipe assume l'apparence d'une non-équipe, en devenant une partie intégrante de l'environnement. […] Moi et mes quelques collaborateurs, devons assumer l'apparence de cinéastes amateurs, comme si nous étions en train de tourner un *home movie*. Cela me permet de me retirer, et c'est la chose la plus importante. En plus, se retirer implique une certaine conduite sur le plateau de tournage : je ne tolère pas que l'on parle un jargon trop technique, que l'on monte les tons face aux personnages, voire que l'on parle trop. Le respect du *pathos* de la scène est essentiel ; on ne parle pas quand les sujets ne parlent pas, on respecte les silences. Les questions de nature technique sont abordées séparémant, jamais sur le plateau ». MINERVINI, Roberto. «Farsi da parte», in ZONTA, Dario. *Cit*., p. 33 [Penso che l'elemento essenziale sia il "farsi da parte" come approccio e poetica del cinema, che ne influenza anche l'estetica e la forma. [...] Farsi da parte significa far sì che l'équipe acquisti le sembianze di una non-équipe diventando parte integrante dell'ambiente. [...] Io e i miei pochi collaboratori dobbiamo assumere le sembianze di cineasti amatoriali, come se stessimo realizzando un *home movie*. Tutto ciò permette di farmi da parte, ed è la cosa più importante. Farsi da parte poi implica tenere una certa condotta sul set: non tollero che si parli un gergo troppo tecnico, che si alzino i toni di fronte ai personaggi o persino che si parli troppo. Il rispetto del pathos della scena è essenziale; non si parla quando i soggetti non parlano, si rispettano i silenzi. Le questioni di natura tecnica vengono discusse separatamente, mai sul set] ; traduction du rédacteur.

[385] Cf. CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques*. *Cit*., p. 49.

[386] Cf. BRUZZI, Stella. *Cit*., p. 43.

Sleepless Nights semble ne pas se situer facilement parmi les titres de notre corpus filmographique. Il est un film qui, comme nous le verrons, semble tout mettre en œuvre pour s'éloigner de la sphère esthétique et idéologique du documentaire et accéder de plein droit dans le domaine fictionnel, donc de ce qui est soigneusement « fabriqué ». À cet aspect contribuent plusieurs facteurs. Premièrement, sur le versant énonciatif, le film assume dès le début le point de vue des protagonistes à travers des nombreuses interventions en *voix-off*, donc en situant la narration au-delà d'une construction documentaire puisque, comme affirmé par Metz, « La voix-Je […] tend sans cesse à faire saillie devant la diégèse, à s'installer à moitié en dehors ».[387] Il s'agit d'une approche que nous retrouvons, par ailleurs, à la fois dans le film sur Cobain et dans *Bella e perduta* de Pietro Marcello, où nous sommes guidés par les *voix-off* de Kurt Cobain et de Sarchiapone. Cependant, il faut préciser que dans aucun des titres mentionnés les personnages donnent l'impression d'un dépassement à l'égard de la narration. En outre, dans ces films une certaine tension de nature documentaire est assurée par des choix linguistiques et indexicaux précis (la quantité de photographies et vidéos sur les différentes phases de la vie de Kurt Cobain et les témoignages de Tommaso Cestrone). Dans le film de Marczak cet aspect nous paraît absolument absent. En plus d'un usage de la caméra presque hyperbolique pour un film documentaire, la nature indexicale est désavouée au niveau sonore à travers le recours au doublage, rendu nécessaire à cause d'une mauvaise qualité des enregistrements audio. Cependant, le choix de *All These Sleepless Nights* a été orienté par une nécessité précise. Ne souhaitant pas nous limiter à des titres qui, à notre avis, témoignent d'une certaine tendance expérimentale ainsi que d'une valeur esthétique assez claire, nous avons voulu proposer également un film constituant d'après nous une sorte de « dérive » en sens esthétisant, dans le sens où l'approche poursuivie et surtout le résultat final engendre plusieurs incertitudes par rapport à une série des licences de nature ouvertement commerciale.

[387] METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle, Cit*., p. 139.

La lumière du spectacle est extrêmement séduisante, nous prévient Didi-Huberman, et parfois impossible à éviter. Il faudrait donc être capable de reconnaître les images de quelque sorte asservies aux logiques spectaculaires du « règne » et celles, au contraire, à peine perceptibles, mais qui pour cette raison représentent des petites « lueurs de vérité ».[388] Dans cet écart se joue un des enjeux majeurs portant sur la circulation des images, précisément la distinction incontournable entre les formes qui courbent et transforment le langage afin d'en expérimenter les possibilités, et d'autres qui au contraire semblent s'appuyer exclusivement sur ses conventions pour des raisons étant rien d'autre qu'asservies à une logique marchande. Dans ce sens, le choix langagier ouvertement « à la mode », facilement remarquable dans *All These Sleepless Nights*, cache à notre avis des connexions avec le populisme esthétique dénoncé par Jameson[389] et rejoint, plus récemment, par Ivelise Perniola.[390] Tout en étant favorables, comme déjà affirmé, à l'expérimentation continuelle et à la « torsion » des formes, nous estimons toutefois nécessaire de nous interroger sur quelles parcours hypothétiques cette forme filmique pourrait envisager dans le moment où, comme précisé, a abandonné la voie d'une plus facile détectabilité.

Une dernière réflexion s'impose, au stade préalable, portant sur les effets de réalisme déployés ou, au contraire, désavoués en vertu de l'agencement de la mise en scène. La comparaison entre deux films si

---

[388] Sur ce point nous renvoyons intégralement à DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. *Cit*.

[389] Dans l'absence de profondeur, en effet, Fredric Jameson entrevoit le « symptôme d'une mutation culturelle (assurément capitale) qui verrait ce qui était d'ordinaire stigmatisé comme culture de masse ou commerciale maintenant accueilli dans l'enceinte d'un domaine culturel nouveau et étendu ». JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme, Cit*., p. 117.

[390] La théoricienne affirme : « Le documentaire est fini, parce qu'il est tombé sur ce *maëlstrom* de langages impossible à démêler, et aussi parce que le populisme, menace véritable du vingt-et-unième siècle, a définitivement tué l'auteur et chacune de ses créations possibles ». PERNIOLA, Ivelise. *L'era postdocumentaria*. *Cit*., p. 167 [Il documentario è finito, anche perché è scivolato in questo *maëlstrom* di linguaggi impossibili da districare, e perché il populismo, vera minaccia del ventunesimo secolo, ha definitivamente ucciso l'autore e ogni sua possibile creazione] ; traduction du rédacteur.

différents pourrait, de quelque sorte, constituer un banc d'essai pour deux positions théoriques également très éloignées. D'un côté, d'après Tomás Maldonado, « L'*effet de vrai* de l'ensemble dépend également de l'*effet de vrai* du détail ».[391] Dans le cinéma dominant, nous pouvons facilement constater que, de manière générale, cette ligne de pensée correspond aux principes d'adhérence identifiables dans la plupart des productions fictionnelles, qu'il s'agisse de reconstructions historiques plutôt que des genres telles que la science-fiction ou le film d'action. La logique de la mise en scène serait donc gouvernée par « l'ANALOGIE entre le *référent* dans le réel et l'*image* du film », faisant en sorte que « si l'impression de réalité est assez forte, le spectateur croira à l'existence réelle du référent ».[392] Cette impression, comme spécifié par Prédal, n'est par contre issue d'un regard forcément « neutre » et peut s'appuyer sur un usage spécifique de codes esthétiques déterminés, en vertu des significations qu'ils souhaitent engendrer.[393] Ainsi, des conventions linguistiques déterminées s'avèrent décisives, dans le cas de Roberto Minervini, afin que le film se déguise en fiction en établissant un lien idéal avec une certaine sensibilité « réaliste » répandue dans le cinéma fictionnel, surtout européen, au moyen de la « surenchère de l'impression de réalité basée sur une hypertrophie des codes traditionnels du genre réaliste en usage dans la fiction cinématographique ».[394] Sur un versant théorique opposé se situe Aline Caillet, en soutenant que « du point de vue d'une esthétique de la réception, plus une reconstitution est sophistiquée, plus elle apparaît fictionnelle, au sens où elle figure un monde

---

[391] MALDONADO, Tomás. *Cit*., p. 28 [L'*effetto di vero* dell'insieme dipende anche dall'*effetto di vero* del dettaglio] ; tradction du rédacteur.

[392] PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*. *Cit*., p. 35.

[393] À titre d'exemple, Prédal mentionne la collaboration entre John Ford et Gregg Toland pour la réalisation de *Les Raisins de la colère* (1940) : « Le cinéaste avait demandé à Gregg Toland des prises de vues proches du documentaire. Mais le chef-opérateur ne choisit pas la grisaille (comme le fera le Néoréalisme italien) et, au contraire, appuie les contrastes, utilisant la lumière de manière épique pour susciter la colère des spectateurs devant des conditions intolérables ». *Ibid*., p. 43.

[394] *Ibid*., p. 45.

très éloigné du monde actuel ».[395] Cette position s'appliquerait, d'après nous de façon parfaite, au deuxième film analysé, puisque le travail de Marczak semble s'orienter vers des conventions langagières liées à la mobilité et à la fluidité des prises de vues, ainsi qu'à une certaine brièveté des séquences. Dans un certain sens, des conventions n'appartenant même pas à une esthétique fictionnelle mais plutôt à une logique ouvertement *fictive*, dans le sens des langages publicitaires ou du clip vidéo, où l'élément esthétique impose sa présence pour devenir le *message* en dépit de la narration. L'impression d'éloignement d'une référentialité au moins envisageable dans le monde actuel est également due, à notre avis, au fait que les procédés de mise en fiction ne sont jamais amenés au grand jour (par un « écart de réalité », comme nous l'avons dit, dû à l'excès ou au défaut, qu'il s'agisse du référentiel, de l'agencement de la mise en scène ou de l'engagement performatif des personnages). En ce sens, tous les éléments linguistiques déployés par *All These Sleepless Nights* semblent faire en sorte que l'« impression de fiction » soit constamment préservée, pour ainsi dire, par le risque d'une éventuelle vérification dans le monde actuel.

Si alors les deux positions théoriques convoquées, bien que très distantes, semblent correspondre chacune à deux films qui, à leur tour, appartiennent à des visions opposées du cinéma, il ne s'agit pas de favoriser l'une au détriment de l'autre, mais plutôt de poser la question en termes de méthodes de mise en scène et de conventions linguistiques, qu'elle soient déployées, exploitées ou désavouées. Surtout, il est nécessaire d'interroger la façon dont ces conventions peuvent représenter pour le film et son auteur un terrain d'expérimentation et de mise à l'épreuve, ou au contraire une contrainte, une ligne à ne pas dépasser.

[395] CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques*. *Cit*., note 2 p. 95.

2.1. *Le Cœur battant* : opacité et transparence des codes énonciatifs

Le Cœur battant (Roberto Minervini, 2013) est un film qui semble révéler, en plus d'une nature ambiguë, presque une « âme double ». Sur le fond des troubles d'adolescence de Sara, appartenant à une famille d'agriculteurs texans, Minervini explore les contradictions de l'Amérique profonde, ancrée à des principes de religiosité archaïque, dans un contexte où la virilité est démontrée dans le rodéo et les armes à feu sont omniprésentes. Un contexte culturel laissant transparaître des tendances politiques de nature ouvertement réactionnaire. Cependant, la sobriété de la mise en scène ne renonce pas à des moments lyriques dans lesquels la critique a unanimement reconnu des références à Terrence Malick[396] qui, d'après nous, croisent également des hommages explicites à *Pique-nique à Hanging Rock* (Peter Weir, 1975) :

Photogrammes 27-28 : *Le Cœur battant*

L'un les traits caractérisant davantage la pratique auctorielle de Minervini demeure dans le recours à une modalité observative [397] qui, toutefois, également à travers la contribution de la photographie et du montage, parvient à des résultats suggérant une mise en scène fictionnelle. Son style, qui d'après nous dans ce film s'est exprimé dans son plein potentiel, vise à l'essentialité à travers une méthode de travail consolidée dans le temps : équipe minimale

[396] Sur cet aspect, nous proposons une sélection d'articles parus sur internet. EN LIGNE [URL]: https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/24/le-c-ur-battant-dans-les-reves-d-une-petite-bergere-du-texas_4443965_3246.html ; https://quinlan.it/2013/12/05/stop-the-pounding-heart/ ; http://scenecreek.com/stop-the-pounding-heart/ ; usbelgiumitaly-2013 ; https://www.screendaily.com/stop-the-pounding-heart/5056306.article (liens consultés le 28.03.2022).

[397] Nous rappelons que, d'après Bill Nichols, la modalité observationnelle est caratérisée par l'« accent sur une implication directe à la vie quotidienne des sujets, observés avec discrétion par une caméra ». NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. *Cit*., p. 45 de l'édition numérique [enfasi su un coinvolgimento diretto con la vita quotidiana dei soggetti, osservati con discrezione da una cinepresa] ; traduction du rédacteur.

(pas plus de quatre personnes), absence de lumière artificielle, caméra rigoureusement à l'épaule, des prises de vues assez longues – de vingt à trente minutes – interrompues par le réalisateur seulement quand la composante émotionnelle de la performance s'épuise par elle-même.[398] La caméra portée force l'opérateur à suivre des trajectoires correspondant aux possibilités du regard humain. De fait, il s'agit toujours de mouvements et trajectoires absolument simples et naturelles, jamais marqués et, pour cette raison, « réalistes ». Ce « supplément d'âme » [399] se traduit dans un constant « talonnement » de Sara, un choix de langage visant à restituer l'inquiétude de la jeune fille. La caméra de Minervini suit sans cesse la protagoniste, se tenant dans certains moments presque collée à elle :

Photogrammes 29-30 : *Le Cœur battant*

Nous estimons possible d'envisager une certaine proximité avec le cinéma des frères Dardenne, d'abord en vertu de la collaboration avec la monteuse Marie-Hélène Dozo, mais principalement pour la façon dont le réalisateur italien et les auteurs belges, au-delà des différences évidentes de sensibilité et de style, interprètent un cinéma constamment suspendu entre tension narrative et rigueur documentaire. Le choix de talonner Sara peut rappeler l'insistance de la caméra sur Rosetta, la protagoniste du film homonyme. En ce qui concerne le long métrage de 1999, ce talonnement du personnage permettait au film de « frayer son propre territoire de fiction » dans une mise en scène qui répliquait une approche plus assimilable à la forme documentaire.[400] La mise en scène de Minervini, en revanche, semble viser à une mise en abyme fictionnelle dans le domaine documentaire, en bouleversant ainsi la perspective selon laquelle le cinéma fictionnel réplique

[398] Voir à ce propos la déclaration du réalisateur contenue dans le dossier de presse du film. EN LIGNE [URL]: http://www.makna-presse.com/IMG/pdf/dp_le_coeur_battant_web.pdf (lien consulté le 28.03.2022).

[399] Cf. PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*. *Cit.*, p. 45.

[400] *Ibid.*, p. 47.

souvent les dynamiques linguistiques du documentaire.[401] Minervini réalise des documentaires ayant par contre l'allure du cinéma de fiction, spécifiquement du type de fiction cinématographique qui trouve son fondement expressif – et probablement sa même raison d'être – dans le langage et dans les présupposés « idéologiques » du documentaire. Pour cette raison le cinéma de Minervini se caractérise par l'usage exclusif de la caméra portée : la flexibilité conséquente, même au détriment d'images pas exactement fluides ou « parfaites », contribue à la sensation d'une restitution *immédiate* (dans le sens d'inaltérée) du profilmique. Une sensation qui, néanmoins, est en quelque sorte démentie par une série de facteurs esthétique et linguistiques sur lesquels Minervini s'appuie systématiquement. Grâce à cet aspect, *Le Cœur battant* crée les conditions pour une réflexion sur les codes linguistiques employés. À l'appui de l'effet produit par des prises de vue instables et de quelque sorte « nerveuses », le film crée la sensation d'un flux inaltéré, donc *réel*, où nous ressentons la présence et le mouvement de l'opérateur. En revanche, dans le même temps la mise en scène semble faire un clin d'œil à l'esthétique du réalisme fictionnel du meilleur cinéma contemporain.

Minervini lui même clarifie les dynamiques de son approche de mise en scène :

> […] le cinéma n'est pas le moyen le plus efficace pour saisir la réalité. Ses limites sont inhérentes au processus filmique dont le résultat n'est, de fait, rien d'autre qu'un film. Concis et soustractif par nature, un film oublie trop et révèle trop peu de la réalité observée par l'auteur. Aussi un film est-il tout à fait impropre à exprimer l'idée de la réalité comme « vérité » (subjective ou objective). De ce point de vue, le documentaire et la fiction ne sont pas fondamentalement différents. Pourtant, si l'on reformule le paradigme antédiluvien du cinéma-réalité porteur de vérité et qu'on limite plutôt la portée du film à l'observation de « fragments de vérité », alors le film peut devenir un puissant outil de représentation (en ce sens, la portée limitée du medium cinématographique est ce qui fait sa force). Il importait donc d'emblée, à mes yeux, de garder du recul et d'être bien conscient du fait que je me servirais du

[401] François Niney, en effet, parle de « mise en abyme documentaire au sein d'une fiction ». NINEY, François. *Le subjectif de l'objectif : nos tournures d'esprit à l'écran*. Paris : Klincksieck, 2014, p. 62.

> cinéma pour dépeindre deux niveaux de réalité différents : 1) la réalité inhérente au processus filmique (« le tournage ») et 2) la réalité inhérente au résultat du processus filmique (« le film »).[402]

L'alternance entre observation et mise en scène – son élément constant –,[403] a produit environ quatre-vingt heures de matériel qui, une fois montées, ont assumé les caractéristiques d'« un sujet (vrai) de fiction ».[404] À cet aspect, qui par ailleurs rend le cinéma de Minervini assez reconnaissable, contribuent la direction de la photographie, réalisée par Diego Romero, et le travail de la monteuse. Au niveau photographique, en plus de ce que nous avons déjà mentionné, nous croyons qu'il faut poser l'accent sur le fait que Romero privilégie des cadres à la profondeur de champ plutôt réduite ainsi que très soignés du point de vu de la composition, ce qui reconduit à nouveau le film vers des territoires apparemment plus proches d'un statut fictionnel que proprement documentaire :

Photogrammes 31-32 : *Le Cœur battant*

Le montage semble travailler dans la même direction. Si d'un côté Marie-Hélène Dozo isole et sélectionne ces « fragments de vérité » dont Minervini parle, de l'autre côté elle les réorganise selon une structure

---

[402] MINERVINI, Roberto. « Le paradoxe du réel », dans PICARD, Andréa (dir.). *Qu'est-ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*. Paris : Post-Éditions, 2018, p. 237-238.

[403] Sur ce point nous renvoyons encore au dossier de presse du film. EN LIGNE [URL]: http://www.makna-presse.com/IMG/pdf/dp_le_coeur_battant_web.pdf (lien consulté le 28.03.2022).

[404] LAGIOIA, Nicola. «Film italiani poco italiani». *Ilsole24ore*, 26 octobre 2013. EN LIGNE [URL] : https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-10-26/film-italiani-poco-italiani-144324.shtml?uuid=AB7PlXZ&refresh_ce=1 (lien consulté le 30.08.2022) ; [una vicenda (vera) di finzione] ; traduction du rédacteur.

dramaturgique voulue par le réalisateur,[405] en imposant des coupes et un rythme rendant le résultat final assimilable à celle qui pourrait être définie comme « une fiction minimaliste ».

Un premier exemple est fourni par la séquence où Sara entre dans le corral des chèvres (à la minute 03 : 44) :

Photogrammes 33-38 : *Le Cœur battant*

La caméra, en suivant la jeune fille, réalise un faux plan séquence : entre les deux premiers photogrammes, Marie-Hélène Dozo, en profitant des plans consacrés à la protagoniste, effectue une coupe brusque raccordant l'entrée de Sara dans le corral, en donnant ainsi l'impression d'une séquence réalisée en continuité. Le recours au *jump-cut*, pour ainsi dire « occulté » grâce au mouvement, est un expédient dont la monteuse s'était déjà servie pour le film mentionné des frères Dardenne.[406] Dans le cas de *Le Cœur battant*, ce procédé contribue à la création d'une dimension spatio-temporelle ressentie comme « intègre » mais sur laquelle, comme nous le voyons, est effectuée une intervention tangible. Tout le reste de l'action, en revanche, est restitué par une prise de vue unique, pendant laquelle Diego Romero alterne des détails et des plans moyens, en s'approchant et en s'éloignant de Sara.

Dans un certain sens, il est possible d'affirmer que Minervini clarifie dès les toutes premières séquences l'usage qu'il entend faire du langage, en tirant profit des restrictions imposées par sa même méthode dans une direction narrative. Sa capacité d'amalgamer l'observation directe à l'approche performative constitue, à notre avis, la raison principale de la posture apparemment fictionnelle du film. Ce trait se dégage clairement de deux séquences de dialogue – émotivement parmi les plus intenses du film – pendant lesquelles Sara confie à sa mère ses craintes et son inquiétude.

---

[405] Nous estimons intéressant le fait que Minervini a écrit un véritable scénario seulement après la fin du tournage et dans le but précis de favoriser la progression du montage (voir, encore, le dossier de presse déjà cité). En plus, au début du générique de fin, Diego Romero est accrédité, avec le réalisateur, en tant que co-auteur du sujet.

[406] Cf. PRÉDAL, René. *Cit*., p. 50.

La première séquence (à 18' : 43") se déroule à travers un champ-contrechamp classique. Minervini propose encore une fois une figure stylistique faisant partie d'un bagage plus typiquement fictionnel, puisque l'alternance de plans entre des personnages différents presuppose forcément une série de prises de vue successives, de répétitions éventuelles avec la possibilité conséquente de varier l'angle de prise ou la longueur focale de l'objectif. Effectivement, la séquence en question présente une série de coupes nettes de montage, de sorte à nous montrer alternativement les deux personnages, mais également des passages d'un gros plan à l'autre obtenus à travers un mouvement de caméra de droite à gauche. En outre, à plusieurs reprises, la coupe de montage permet également un changement de longueur focale, de sorte qu'à la fois Sara et sa mère sont prises en gros ainsi qu'en très gros plan, dans une dialectique mettant ultérieurement en évidence le *crescendo* émotif du dialogue :

Photogrammes 39-48 : *Le Cœur battant*

Dans une des séquences conclusives, quand Sara s'abandonne à un pleur libérateur, Marie-Hélène Dozo revient sur le *jump-cut*, en fragmentant l'action selon trois segments distincts, comme pour entendre, à l'aide des coupes brusques de montage, une sorte de sanglot :

Photogrammes 49-54 : *Le Cœur battant*

La séquence nous montre un segment répété trois fois de façon très similaire, parsemé par une coupe nette effectuée toujours au même point. En plus d'accentuer efficacement la chute émotive de la jeune fille, le montage reconfirme la volonté de fragmenter l'action afin de briser l'illusion de continuité. Cette fragmentation réaffirme le désir de courber les codes linguistiques selon une volonté éminemment narrative, au delà des préceptes éventuels imposés par la forme observationnelle que Minervini aime

pratiquer.[407] La perception temporelle, dans *Le Cœur battant*, ne répond pas à un critère de mesure objective mais restitue au contraire la durée des émotions de Sara. Raison pour laquelle tout le film est traversé par une atmosphère presque impalpable, exactement comme l'intimité de la jeune protagoniste, dépeinte avec une extrême délicatesse. Il pourrait être légitime, alors, de penser que le film n'est autre qu'une sorte de *mockumentary* où tout a été méticuleusement préparé pour apparaître, enfin, comme étant issu d'un travail soigneux de tournage et montage.

Probablement pour cette raison, environ à un quart du film (à 24' : 57"), nous assistons à une courte séquence dans le style du cinéma-vérité remettant en question tout ce que nous avions vu précédemment, et par conséquent ce que nous croyions avoir compris de la nature même du film. Il s'agit d'une séquence montrant le déroulement d'une compétition de rodéo à laquelle Colby participera, raison pour laquelle Sara est également présente sur la scène. Toutefois, cette séquence ne se focalise pas sur les deux jeunes, ne contribuant pas à élargir notre connaissance des personnages, n'ajoutant quoi que ce soit au déroulement du récit. Une séquence de nature « interlocutoire », qui en plus semble répondre aux caractères « monstratifs » par lesquels Roger Odin oppose l'activité du *narrativiseur* à celle d'un

[407] D'après Bill Nichols, en effet, « Les films observationnels montrent une pissance marquée en donnant un sens de durée réelle aux événements. Ils brisent le rythme dramatique des films de fiction et la juxtaposition frénétique d'images soutenant parfois les documentaires de type poétique ou expositif ». NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. *Cit*., p. 195 de l'édition numérique [I film osservativi mostrano una spiccata forza nel dare un senso di durata reale agli eventi. Spezzano il ritmo drammatico dei film di fiction e l'accostamento frenetico di immagini che a volte sorregge i documentari di tipo poetico o espositivo] ; traduction du rédacteur.

monstrateur.[408] La caméra paraît se perdre dans la foule pour s'arrêter sur un homme en train d'aider son fils à s'habiller avant la compétition. Le père encourage affectueusement le garçon, qui s'est placé en première position, et l'exhorte, avec son petit frère, à interagir avec l'équipe :

Photogrammes 55-58 : *Le Cœur battant*

Les deux garçons regardent directement la caméra, dans un « jeu » impliquant conjointement le réalisateur, les acteurs sociaux et le spectateur. D'après nous, cette séquence constitue une sorte de moment « révélateur » de la pratique de mise en scène de Minervini, puisque elle amène au grand jour les éléments à travers lesquels le film a dissimulé jusqu'à maintenant sa nature documentaire en travaillant presque exclusivement dans une direction fictionnelle. Dans le regard à la caméra des garçons est implicite un point de vue ayant une valeur double, premièrement parce qu'il correspond à ce que le cinéaste ou l'opérateur ont vu, mais il correspond également au point de vue du public. Il s'agit probablement de la seule séquence, dans *Le Cœur battant*, où il est possible de parler de transparence du dispositif, mais cette mise à nu implique aussi, comme nous le verrons, le dévoilement de l'artifice fictionnalisant soutenant le film entier.

Revenons un instant à Louis Marin, lequel oppose une modalité de représentation comme acte réflexif à une forme transitive du représenter, qu'il traduit avec « opacité » et « transparence ». Nous croyons pouvoir poser dans les mêmes termes les modalités énonciatives mises en jeu par Minervini. Son film, nous l'avons vu, évite méticuleusement une stérile exposition, en préférant suggérer l'état émotif de Sara à travers un langage renvoyant à une mise en scène fictionnelle. En accord avec ce choix, *Le Cœur battant* semble

[408] « Le seul responsable de la structuration narrative est le *narrateur* et celui-ci peut donner au récit la complexité narrative qu'il veut, qu'il mobilise ou non le travail du montage. […] Je redéfinirai le monstrateur comme l'instance que je considère comme responsable de la façon dont le contenu des plans m'est donné à voir. Pour un spectateur, le monstrateur est une instance de *présentation* alors que le *narrativiseur* qui intervient dans la chair même de l'image est une instance qui produit un sentiment de narrativité ». ODIN, Roger. *De la fiction*. *Cit*., p. 33.

construire une dimension temporelle en syntonie avec l'intériorité de la jeune fille, jusqu'au point de générer un doute éventuel sur son authenticité documentaire. Songeons, par exemple, à la deuxième séquence de dialogue examinée. Nous pourrions entendre le segment d'action répété trois fois en tant que clé expressive pour accentuer la confusion de Sara mais dans le même temps, plus prosaïquement, comme une performance que pour certaines raisons il a été nécessaire de répéter plusieurs fois. Le choix de montage consistant à faire repartir l'action toujours du même point et, en plus, à travers un *jump-cut* emphatique, se situe sur un terrain étant assez clairement fictionnel. Néanmoins, Minervini se montre assez habile en demeurant constamment à mi chemin entre le pôle plus ouvertement *fictional* et celui d'une restitution plus proprement documentaire. À l'appui de Roger Odin, comme nous l'avions anticipé, nous pouvons parler d'une ambiguïté sous-jacente au niveau des consignes de lecture.[409] Le recours à la caméra portée, en effet, s'inscrit dans une série de dynamiques tendant à la mise en fiction où le mouvement instable de la caméra traduit en image les sentiments confus de Sara. De cette manière Minervini modèle l'illusion fictionnelle en nous donnant la sensation que ce que nous regardons à l'écran « se raconte par soi-même », exactement comme cela se produit avec l'énonciateur historique de Benveniste. À travers cette ambiguïté, qui est en définitive une sorte d'« opacité » énonciative, *Le Cœur battant* pourrait se situer sur le terrain de la pure fiction, en mettant en jeu une forme de représentation de type transitif par un énonciateur que nous supposons invisible.

Toutefois, la succincte séquence entre le père et les deux garçons intervient pour briser l'illusion de la mise en fiction – en en dissipant l'« opacité » – avec la simplicité et l'immédiateté d'un regard dirigé à la caméra. En récupérant ce qui très probablement représente l'un des tabous les plus anciens du cinéma, Minervini clarifie simultanément deux aspects cruciaux dans un délai de quelques secondes. Tout d'abord, il nous rappelle que son film, au-delà d'un indéniable et agréable soin esthétique, *est* un documentaire. Ensuite, exactement au moment où il laisse percevoir la

[409] CF. ODIN, Roger. *Cinémas et Réalité, Cit*., p. 274.

présence de l'équipe dans l'acte de filmer, il dévoile l'artifice et, avec celui-ci, un travail productif et de mise en scène que nous avions peut-être oublié.[410] À travers un geste explicite d'*interpellation*, le film s'adresse directement au spectateur en tant que tel (celui pour lequel, en définitive, le film a été réalisé) et, en révélant la présence du dispositif, lui rappelle son rôle – destinataire et observateur.[411] Il s'agit de ce que, à l'appui de Casetti, nous pouvons définir comme « *énonciation énoncée* », à travers laquelle « la destination se manifeste dans le geste de se tourner vers quelqu'un et celui vers qui l'on se

[410] À cet égard, il nous paraît opportun de citer les mots de Bertetto à propos de l'autodévoilement du dispositif : « L'autodévoilement est la démystification du dispositif et de la mise en scène : c'est le processus de redécouverte de quelque chose de différent, voire d'opposé, par rapport à l'apparence. C'est un processus qui déclenche une décodification. L'autodévoilement est la mise en acte d'une interprétation qui renverse les apparences. En même temps, l'autodévoilement réclame et produit le dévoilement réalisé par le spectateur, qui n'est évidemment pas le spectateur ingénu de la légende Lumière s'enfuyant à l'arrivée du train. L'autodévoilement de l'image filmique rend plus simple le dévoilement au spectateur, qui acquiert de nouveaux outils d'interprétation et de déconstruction et sait développer dans le processus perceptif-interprétatif une duplicité particulière […] ». BERTETTO, Paolo. *Le miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 26-27.

[411] Francesco Casetti nous rappelle que que le regard adressé directement à la caméra constitue « un point d'incandescence et […] la transgression d'un interdit » : « […] les regards et les paroles adressés à la caméra ont littéralement le pouvoir "d'enflammer" les structures qui portent un film : d'une parte parce qu'ils viennent révéler ce qui est habituellement caché, la caméra et le travail qu'elle accomplit ; d'autre part parce qu'ils réussisent à imposer une ouverture sur le seul espace irrémédiabilement "autre", sur l'unique hors champ qui ne pourra jamais se transformer en champ, c'est-à-dire la salle qui fait face à l'écran ; et enfin parce qu'ils parviennent aussi à déchirer le tissu de la fiction en faisant émerger une conscience métalinguistique, "nous sommes au cinéma", qui, dévoilant le jeu, le détruit. Ainsi, ces procédés exhibent avec force ce qui est d'ordinaire masqué et, en ce sens, ils sont véritablement ardents. Mais ils constituent aussi la transgression d'un interdit : précisémant parce qu'ils révèlent un présupposé que l'on tait et que l'on doit taire, parce qu'ils tentent illégitimement d'envahir un espace séparé, parce qu'ils déchirent une trame qui doit demeurer intacte, les regards et les paroles addressés à la caméra sont perçus comme une infraction à un ordre caconique, comme une atteinte au "bon" fonctionnement d'une représentation et d'un récit filmique ». CASETTI, Francesco. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 40.

tourne en devient une cible perceptible ».[412] Un procédé stylistique qui, traditionnellement considéré comme un tabou, est évité le plus possible pour garantir la « suspension consentie de l'incrédulité ». À ce sujet, Casetti parle de « contexte et pertinence », en se demandant dans quelle mesure l'énonciation énoncée peut être considérée comme cohérente au sein d'une mise en scène essayant d'occulter sa présence énonciative. À travers cette séquence, Minervini clarifie la volonté précise d'amener au grand jour la présence de l'équipe, en dévoilant le fonctionnement du dispositif et du travail énonciatif « en train de se faire », en opposition aux séquences précédentes qui « miment » le film typique de fiction en donnant ainsi l'impression que l'histoire se raconte par elle-même. Cette attitude est évidemment à entendre comme faisant partie d'un jeu auquel Minervini semble nous inviter à participer, dans le sens où il nous demande d'accepter que le taux d'arbitraire et d'artifice mis en lumière est haut, voire très haut, et que cet artifice se réfère à l'approche fictionnelle ainsi qu'à celle documentaire.[413]

Christian Metz, au demeurant, à propos de l'explicitation des marques énonciatives, affirmait :

> […] l'énonciation qui se laisse « voir » est comme un agent double : elle dénonce le leurre filmique, mais elle en fait partie. […] À force de concevoir l'énonciation comme une mise a nu de l'énoncé, accusatrice, découvreuse de

[412] *Ibid*., p. 47-48.

[413] Dans ce sens, nous pouvons entrevoir dans ce dévoilement un geste ayant une certaine puissance d'un point de vue théorique, puisque il remet en question conjointement le statut fictionnel ainsi que le statut documentaire. Un geste que nous pouvons entendre dans les termes où Michel Conde parle de transparence et opacité des marques énonciatives : « De l'intransitivité de certains signes, l'on glisse ainsi vers une interprétation centrée non plus sur le contenu diégétique (plus ou moins) fictif de l'énoncé, mais sur l'instance d'énonciation. Dans cette perspective, l'on peut alors regrouper de tels signes "obscurs" avec d'autres phénomènes, formellement très différents, comme le fait de "montrer le dispositif cinématographique", […] phénomènes qui peuvent cependant être interprétés de la même manière et présenter la même signification, à savoir désigner l'intervention de l'"auteur" du film […] ». CONDÉ, Michel. *Cinéma et fiction. Essai sur la réception filmique*. Paris : L'Harmattan, 2016, p. 19-20 de l'édition numérique.

> honteux secrets, on avait presque oublié que cet énoncé est cela même qu'elle produit, et que sa fonction principale n'est pas de révéler, mais de fabriquer.[414]

Cette séquence a le pouvoir de briser l'illusion fictionnelle que nous avons vécu jusqu'à ce point – une atmosphère suspendue et par moments rêveuse qui, par ailleurs, sera reprise dans la séquence suivante. La timidité des deux garçons lorsque ils regardent la caméra, la voix de leur père les encourageant à interagir avec l'équipe, sont les indices d'un écart sur lequel le film travaille en essayant de le rendre manifeste – un écart où, en définitive, nous croyons apercevoir l'âme double du film. Si la dimension intérieure de la protagoniste est respectée par une approche qui, jouant sur l'opacité énonciative, essaye (ou, plutôt, feint) de s'annuler derrière des conventions déjà largement expérimentées dans le domaine fictionnel, l'exploration des aspects plus typiquement anthropologiques est restituée grâce à des solutions nettement plus explicites, ayant la fonction de « faire ressentir » la présence et le travail de la caméra. Cependant, nous le répétons, les codes linguistiques déployés seront toujours les mêmes, dès le début à la fin du film, puisque le récit s'appuie sur une mise en scène intentionnellement minimale. En ces termes, *Le Cœur battant* rend manifeste la façon dont il est possible de faire de l'hybridation un instrument de production de sens, en « jouant » avec des concepts ambivalents comme peuvent l'être ceux de transparence et d'opacité. Le paradoxe que Minervini parvient à démêler réside dans le fait que les deux âmes dont nous avons parlé s'appuient sur un principe énonciatif tellement ambivalent et paradoxal s'avérant fonctionnel à l'« opacité » ainsi qu'à la « transparence » du dispositif. Dans les procédés de mise en fiction, le dispositif – et le statut énonciatif – sont « opaques » dans la mesure où ils correspondent au critère de l'énonciation historique de Benveniste – « personne ne parle ». Dans la séquence de la compétition du rodéo, dispositif et énonciation se font transparents pour la raison opposée. Effectivement, ils « se font sentir », ils nous préviennent que nous ne sommes pas simplement « en train de regarder un film », mais que ce que nous voyons à l'écran est exactement ce que l'opérateur a vu lorsqu'il tournait dans le style du direct,

[414] METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle. Cit.*, p. 43.

pour nous restituer le plus fidèlement possible un « instant de vérité ». De cette façon, enfin, Minervini semble préciser une pratique documentaire sûrement nourrie de l'idée de « jeu » que nous avons mentionnée à travers les mots de Comolli, en nous rappelant que le film est toujours issu d'un inter-échange et d'une médiation. Dans le même temps, avec une approche délurée ouvertement postmoderne, Minervini joue avec les conventions linguistiques en mettant en abyme la production filmique en train de se faire, à la fois dans la direction fictionnelle et dans celle documentaire.[415]

2.2. *All These Sleepless Nights*, une dérives esthétisante ?

Dans une sorte d'opposition esthétique, et en quelque sorte idéologique, aux approches examinées, se situe *All These Sleepless Nights* (Michał Marczak, 2016), à propos duquel nous avons déjà posé des points d'interrogations. Nos réserves sont dues essentiellement au fait que le film en question semble appartenir à un univers complétement éloigné des formes documentaires, y compris les plus expérimentales et les plus détachées des logiques factuelles-référentielles. Réalisé à partir d'événements réellement vécus des protagonistes, *All These Sleepless Nights* est le récit d'un été d'abandon de soi, entre *rave parties*, boîtes de nuit et rencontres fortuites, pendant lesquelles Kris et Michał se trouvent à mesurer la solidité de leur amitié au moment où Kris se lie à Eva, ancienne fiancée de Michał.

La critique s'est généralement montrée très généreuse, voire enthousiaste, à l'égard du film, en en soulignant la nouveauté du langage et en apercevant des similitudes – à notre avis absolument inappropriées – avec la Nouvelle Vague ou des auteurs de la stature de Terrence Malick et Wong Kar-

[415] Cette dernière observation se nourrit essentiellement d'une autre réflexion de Christian Metz : « […] débusquer les marques de l'énonciation, procéder à un "dévoilement ", ne vaut pas à soi seul critique ou subversion réelle, car ces marques ne sont elles-mêmes accessibles que dans l'énoncé, et comme énoncés ; le film, même émancipé, ne saurait faire coïncider en lui le produit et la production, mais seulement, en un geste mimétique, le produit et la mise en abyme de son procès ». METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle*. *Cit*., p. 86.

Wai.[416] Le langage, précisément, constitue d'après nous l'élément le plus hasardeux, controversé et peut-être contestable du film. Si jusqu'à présent nous avons focalisé notre analyse sur la façon dont les formes documentaires contemporaines refusent le recours à des éléments de nature véridictive (comme la voix *off*, l'entretien filmé et le caractère purement expositif de l'énonciation), à l'égard de ce film nous sommes forcés de changer totalement notre perspective, puisque le langage employé par Marczak accomplit un véritable détour, en s'étendant vers une esthétique qui rappelle, sous plusieurs aspects, les logiques du clip vidéo.

Le film a été tourné en utilisant un *gimbal*,[417] obtenu avec une imprimante 3D. L'expédient a permis une épargne considérable en termes des frais de location des équipements, en caractérisant les prises de vue par mobilité et fluidité extrêmes.[418] Songeons, par exemple, à la séquence de la *rave party* sur la plage. La fonction des images est principalement da nature descriptive – la séquence ne jouant pas un rôle de progression diégétique –,

[416] La critique anglosaxonne s'est notamment montrée particulièrement attirée par le film, en faisant référence au cinéma de Malick et de Kar-wai. Nous proposons, donc, une sélection d'articles ; dans le dernier, paru en Italie, est formulée l'hypothèse d'un langage « nouvellevaguiste ». EN LIGNE [URL] : https://www.indiewire.com/2017/04/review-all-these-sleepless-nights-michal-marczak-documentary-terrence-malick-1201803152/ ; https://www.theguardian.com/film/2016/jan/29/all-these-sleepless-nights-review-sundance ; https://variety.com/2017/film/reviews/all-these-sleepless-nights-review-1202026842/ ; https://quinlan.it/2017/01/23/all-these-sleepless-nights/ (liens consultés le 31.03.2022).

[417] Le *gimbal*, dérivé du steadycam, est un dispositif mécanique sur lequel est fixée la caméra, afin d'éliminer les mouvements brusques et les vibrations provoqués par le caméraman. Contrairement au steadycam, qui se caractérise pour un poids parfois excessif, le *gimbal* est disponible pour des appareils allant des smartphones aux modernes caméras numériques.

[418] Voir, à ce propos, les articles suivants. EN LIGNE [URL] : https://www.moviemaker.com/an-interview-with-all-these-sleepless-nights-director-michal-marczak/ ; https://nofilmschool.com/2017/04/all-these-sleepless-nights-michal-marczak-interview (liens consultés le 31.03.2022).

mais le déroulement de la scène semble répondre aux critères du clip vidéo, d'abord par une certaine « dispense de narrer ».[419]

Photogramme 59 : *All These Sleepless Nights*

La musique détermine le rythme de la scène, du montage ainsi que des mouvements de la caméra. Si d'un côté le résultat est indiscutablement réussi au niveau technique, de l'autre il peut paraître un peu artificiel, en exhibant sa virtuosité. La coïncidence entre les choix esthétiques opérés par cette séquence (mais tout au long du film il y en aura également d'autres) et la logique du clip vidéo peut être facilement résumée à travers les observations de Jullier et Péquignot :

> Le plaisir du clip, dans sa dimension « aësthésique », [...] a des airs de douce hypnose, de léger vertige. On tient souvent là, aussi, une occasion de se *sentir sentir*, car le clip caresse dans le sens du poil notre propension à ce qui s'appelle en psychologie cognitive le *cross-modal checking* – le recoupement intermodal, en l'occurrence la coopération de l'œil et de l'oreille. Quel bonheur de voir ce qui semble *correspondre* à ce que l'on entend ! La synesthésie, ici, désigne ce sentiment qui naît de l'inséparabilité de la musique et des images. L'une des clés de la synesthésie audiovisuelle consiste à tenir compte de la propension de la musique seule à charrier des torrents d'images dans la conscience de son auditeur.[420]

La musique représente l'un des éléments clé dans l'intégralité du film, en ponctuant le récit de façon presque invasive. Ce recours fréquent de celle-ci fait en sorte que le commentaire musical est très souvent utilisé en tant que source sonore *off*. Si, dans la séquence de la fête sur la plage nous pourrions justifier l'utilisation de la musique comme étant imposée par des exigences de récit – en entendant donc la piste sonore en tant que source diégétique –, le film présente également des séquences où la musique, libérée par le contexte

[419] Dans cet aspect, en effet, Laurent Jullier et Julien Péquignot repèrent la différence substantielle entre l'esthétique cinématographique et celle du clip. Cf. JULLIER, Laurent ; PÉQUIGNOT, Julien. *Le clip. Histoire et esthétique*. Paris : Armand Colin, 2013, p. 10.

[420] *Ibid*., p. 92.

diégétique, sert à souligner un état émotif. Un bon exemple est fourni par la séquence où, après l'énième *party*, Krzysztof se retrouve seul avec une femme qu'il vient de rencontrer. La musique semble reproduire un rythme cardiaque obsessif pour mettre en évidence l'état du jeune homme après la consommation de drogue. La caméra commence à bouger en suivant la direction indiquée par les feuilles d'une plante, effectue un mouvement panoramique allant du gros plan de Kris à une file de bouteilles et de verres vides, pour cadrer ensuite la jeune femme assise au sol. Une coupe de montage nous montre le très gros plan de Krzysztof, à l'air absent, ensuite le visage de la jeune femme, à l'expression ennuyée, et enfin un plan américain nous les montrent ensemble :

Photogrammes 60-65 : ***All These Sleepless Nights***

L'inquiétude des personnages, en outre, nous est souvent restituée à travers des coupes de montage soudaines et à notre avis injustifiées. En est un exemple la scène que nous venons d'analyser mais encore plus la deuxième séquence du film, quand Krzysztof tente d'approcher Monika pendant une fête dans un appartement :

Photogrammes 66-75 : ***All These Sleepless Nights***

Ce segment est en quelque sorte spéculaire ou superposable aux séquences de dialogue déjà examinées dans *Le Cœur battant*, où Sara se confie à sa mère et enfin laisse ressortir son inquiétude. Comme déjà dit, dans le film de Minervini le rythme émotif est dicté par le montage, et pareillement dans ce cas nous sommes face à une ponctuation visant à faire transparaître la fébrilité du personnage. Cependant, les choix opérés pour les deux films révèlent des différences à notre avis substantielles. En ce qui concerne le film de Minervini, nous avons mis en lumière une certaine pudeur se réfléchissant dans les choix de montage, bien que Marie-Hélène Dozo recourt à plusieurs reprises au *jump-cut*, en tant que soulignement de l'état d'âme de Sara. *All These Sleepless Nigths*, au contraire, est constitué par une accumulation constante de ponctuations « nerveuses », presque une façon de souligner le refus, de la part des protagonistes, de s'arrêter, ne serait-ce qu'un instant, pour

reprendre leur souffle. Ainsi, les avances de Krzysztof sont à chaque fois interrompues par un cadre noir, probablement pour mettre l'accent sur un état d'altération du jeune homme, entrecoupé par des courts moments où, reprenant conscience, il essaie une nouvelle approche envers Monika. Toutefois, dans son complexe, l'atmosphère est de quelque sorte « feutrée », issue de la musique de fond et du mouvement sinueux et parfois incertaine de la caméra. Pour les séquences de *Le Cœur battant* nous avons supposé que le style pouvait découler d'une série de répétitions de la performance des personnages, réorganisées par une brusque ponctuation. En revanche, face au film de Marczack il est possible de supposer qu'il s'agissait d'une prise de vue originairement tournée en continuité, ensuite fragmentée par des cadres noirs. Cette sensation est due au fait que, en général, les choix linguistiques poursuivis semblent façonnés sur la logique esthétique et rythmique du clip vidéo ou du langage publicitaire. Si d'un côté, comme réaffirmé à maintes reprises, nous sommes tout à fait favorables à la mise à l'épreuve et au mélange linguistique, de l'autre côté il faudrait être conscients d'une dérive potentielle vers « le nouvel ordre audiovisuel » constitué, comme l'affirmait Daney, par un banal flux visuel imposé par les logiques marchandes.[421] En plus, si le *jump-cut* peut être entendu en tant que forme primitive de *zapping*, il serait légitime de soupçonner, avec Comolli, qu'en amont de cette logique « pulsionnelle » demeure « la déchirure de l'illusion-écran qui postule l'adéquation de la représentation à un "réel" de plus en plus absent ».[422]

Assurément, le style du film doit beaucoup à l'utilisation du *gimbal* qui rend possibles les mouvements fluides et « chorégraphiques » caractérisant l'interaction de la caméra avec les personnages – un aboutissement qui, très probablement, jusqu'à ces dernières années aurait été impensable, la technologie numérique et surtout les imprimantes 3D n'étant pas autant diffusées et développées qu'aujourd'hui. D'autre part, « L'histoire du cinéma est l'histoire du sens que le cinéma permet de lire dans le monde, grâce à

[421] Cf. DANEY, Serge. *La maison cinéma et le monde*. *Cit*., p. 90.

[422] COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*. *Suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. Lagrasse : Verdier, 2009, p. 112.

l'articulation que cette histoire réalise entre évolutions techniques et variations de sens ».[423] Pour cette raison, nous estimons opportun de questionner la façon dont *All These Sleepless Nights* insiste tellement sur la fluidité et sur un montage obstinément dépendant d'une bande sonore omniprésente. En définitive, sur une accumulation d'expédients à notre avis purement formels, malheureusement à défaut d'une quelconque dimension d'intimité ou profondeur des personnages, un style qui pour cela pourrait être qualifiée d'« esthétisation ». Ce langage, plutôt que se révéler innovant, semble répliquer avec lassitude des formules déjà consolidées par le cinéma dominant et donc, à la place de passer pour « artistique », pourrait paraître comme *arty*, dans l'acception la plus sarcastique du terme, dans le sens de « soi-disant », de ce qui « prétend être ».[424]

La nature performative couvre presque tous les aspects du film, de la prestation des acteurs à l'interaction entre la caméra et les acteurs, jusqu'à une certaine ingérence du réalisateur dans le développement des rapports entre les personnages. Cet aspect concerne une sorte de relation entre trois personnes : Krzystof, Michał et Eva, constituant l'élément de crise entre les personnages masculins. Néanmoins, Marczack avoue avoir entraîné Eva après avoir eu avec elle une relation, en ayant conscience que la présence de la jeune femme aurait pu comporter des imprévus au cours du tournage.[425] Dans cette optique, liée à l'idée d'improvisation et de risque, nous pouvons peut-être apercevoir

---

[423] *Ibid*., p. 121.

[424] Le *Cambridge Dictionnary*, dans la page consacrée à la traduction de l'anglais au français, indique l'adjectif *arty* comme informel et généralement désapprobateur, avec la traduction de « prétentieux » (*wanting people to think you are interested in art*). La page consacrée à la traduction de l'anglais à l'italien ajoute une nuance assez sarcastique (*trying to be like artists or dress and live in the style typical of artists, esp. while lacking any real understanding of art or the work of artists*). Cf. EN LIGNE [URL] : https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais-francais/arty ; https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/arty.

[425] Voir à nouveau les déclarations de Marczack concernant l'improvisation et la présence du personnage d'Eva. EN LIGNE [URL] : https://www.indiewire.com/2016/03/truefalse-the-director-of-all-these-sleepless-nights-doesnt-care-if-you-think-his-film-is-nonfiction-61847/ (liens consultés le 31.03.2022).

une approche reflétant les logiques productives d'un film comme *Shadows* (John Cassavetes, 1959). Toutefois, la où cet aspect aurait pu constituer un élément indéniable d'authenticité « documentaire », en permettant au public de pénétrer dans l'intimité et dans la fragilité des personnages, sont intervenues des exigences productives comportant un glissement de la narration sur le côté plus nettement « esthétisant ». Le film privilégie des espaces tels que les boîtes de nuit et les discothèques, dans lesquelles la présence de nombreux clients est légitime, tout comme la musique à volume élevé. Cela a presque imposé la nécessité de redoubler en post production la plupart des dialogues à travers la technique de l'ADR (*automated dialogue replacement*).[426] Dans ce sens, alors, l'idée de performativité s'inscrit dans la logique de la production, de la répétabilité à l'infini, même au détriment de la sincérité des performances des sujets et de l'ingéniosité avec laquelle le réalisateur et le directeur de la photographie ont été en mesure de pallier la pénurie des ressources financières. De fait, selon nous, toute référence ou comparaison avec le style de la Nouvelle Vague doit être invalidée. Le mouvement français, en exhibant à la fois la pauvreté de moyens et l'irrévérence de la mise en scène, pouvait à juste titre s'opposer au « cinéma de papa ». *All These Sleepless Nights*, au contraire, ressemble plutôt à un film *prétendant* s'opposer, par exemple, à la standardisation langagière imposée par les formats et les différentes plateformes. Ce faisant, il finit probablement par s'aligner malgré lui sur les logiques spectaculaires dominantes. Ce film prétend s'y opposer en feignant d'être une fiction. Pourtant, il n'amène jamais au grand jour un écart ou un « défaut » de nature à permettre de nous rendre compte *de quelle façon* le film est en train de feindre, en sorte d'apercevoir une lueur de « vérité ». Pour telle raison, ainsi, il nous a également amenés à nous interroger et enfin à douter de sa nature authentiquement documentaire.

---

[426] L'ADR consiste à redoubler un dialogue en profitant d'une ambiance sonore plus facilement maîtrisable par rapport à des prises sonores effectuées « sur le vif ». Sur cet aspect, nous renvoyons à deux articles précédemment cités. EN LIGNE [URL] : https://www.moviemaker.com/an-interview-with-all-these-sleepless-nights-director-michal-marczak/; https://nofilmschool.com/2017/04/all-these-sleepless-nights-michal-marczak-interview (liens consultés le 31.03.2022).

QR codes des liens cités

https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/24/le-c-ur-battant-dans-les-reves-dune-petite-bergere-du-texas_4443965_3246.html



https://quinlan.it/2013/12/05/stop-thepounding-heart/



http://scenecreek.com/stop-the-pounding-heart/



https://patch.com/california/albany/stop-the-pounding-heart-roberto-minerviniusbelgiumitaly-2013



https://www.screendaily.com/stop-the-pounding-heart/5056306.article



http://www.makna-presse.com/IMG/pdf/dp_le_coeur_battant_web.pdf



https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-10-26/film-italiani-poco-italiani-144324.shtml?uuid=AB7PlXZ&refresh_ce=1



https://www.indiewire.com/2017/04/review-allthese-sleepless-nights-michal-marczak-documentary-terrence-malick-1201803152/



https://www.theguardian.com/film/2016/jan/29/all-these-sleepless-nights-review-sundance



https://variety.com/2017/film/reviews/all-these-sleepless-nights-review-1202026842/



https://quinlan.it/2017/01/23/all-these-sleepless-nights/



https://www.moviemaker.com/an-interview-with-all-these-sleepless-nights-director-michalmarczak/



https://nofilmschool.com/2017/04/all-these-sleepless-nights-michal-marczakinterview



https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais-francais/arty



https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/arty



https://www.indiewire.com/2016/03/truefalse-thedirector-of-all-these-sleepless-nights-doesnt-care-if-you-think-his-film-is-nonfiction-61847/



Chapitre 3
L'Histoire (im)possible : l'invention narrative à l'appui de l'esprit documentaire

Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître tel qu'il a été effectivement, mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un péril.
Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*

Comme si, à un certain moment, l'acte d'affronter l'image était nécessaire à l'assomption du fait lui-même par la psyché du survivant.
Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*

On se représente toujours l'histoire comme un processus à long terme, mais, en réalité, c'est un agent très soudain.
Philip Roth, *Pastorale américaine*

Le présent chapitre aborde la façon dont l'invention narrative peut intégrer la tâche testimoniale et la représentation de l'Histoire. Les titres choisis pour cette section sont *Latcho Drom* (Tony Gatlif, 1993), *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) et *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012). L'arc temporel qui sépare les films, allant du début des années 1990 jusqu'à la décennie passée, représente idéalement la période du plein développement de ce nouveau courant de la pratique documentaire. Parmi ces titres, en plus, figure le film avec la meilleure réponse commerciale dans le corpus envisagé.[427]

En renversant le point de vue d'Adorno, d'après lequel l'horreur d'Auschwitz a décrété l'impuissance de l'art, Jacques Rancière affirme que l'histoire « est aussi l'étoffe nouvelle dans laquelle sont prises les perceptions

[427] Nous nous référons à *Valse avec Bachir* qui, en plus d'une réponse commerciale absolument remarquable, a également donné origine à une bande dessinée traduite dans les langues principales.

et les sensations de chacun. Le temps de l'histoire n'est pas seulement celui des grands destins collectifs. Il est celui où n'importe qui et n'importe quoi font histoire et témoignent de l'histoire ».[428] Le philosophe semble adopter une perspective sur la base de laquelle, surtout après les camps de concentration, l'art est la seule forme d'expression en mesure d'exprimer l'horreur, que de la même façon d'Auschwitz « est toujours le présent d'une absence, parce que c'est son travail même de donner à voir un invisible, par la puissance réglée des mots et des images, joints ou disjoints, parce qu'il est ainsi seul propre à rendre sensible l'inhumain ».[429]

La réinterprétation du passé opérée par ce films, à l'historiographie officielle et aux sources certifiées semble préférer la lecture effectuée sur (et par) l'individu, lequel peut être bien sûr un témoin oculaire mais qui n'incarne jamais une voix institutionnelle, en représentant donc rien d'autre que soi-même. La déclinaison « subjective » du sens de l'Histoire découlant des titres choisis nous parle d'une tension partagée que Michel Maffesoli appelle *reliance* et qui en assure un développement et une poursuite en sens collectif, mais à partir d'élans et de motivations individuels :

> Quelle est cette *colle du monde* faisant que malgré les divers égoïsmes, « ça tient » ? Parfois cette *colle* est le fait d'un idéal lointain, ce fut le cas de la Modernité. Parfois, au contraire, une telle *colle* s'élabore à partir du partage des affects, des émotions, de passions communes. Fussent-ils tout à fait anodins et de peu d'importance. Voilà bien la *reliance* qui est en jeu dans tous ces sites. Le mot, d'ailleurs, n'est pas neutre. Le temps se contracte en espace. Il devient un « site » que je partage avec d'autres, et à partir duquel je peux « croître ». L'Histoire, avec un grand « H », l'Histoire de la modernité, assurée d'elle-même, laisse la place à ces petites histoires, sans réel contenu, mais assurant le lien, permettant du liant. En ces *sites* communautaires, pour jouer avec l'euphonie des mots, *le lieu fait lien*.[430]

---

[428] RANCIÈRE, jacques. *Figures de l'histoire*. Paris : PUF, 2019, p. 63.

[429] *Ibid*., p. 48. Notamment, ce point de vue est parfaitement conforme à deux des films choisis, *Valse avec Bachir* et *The Act of Killing*, lesquels abordent les tentatives de supprimer l'horreur de l'histoire récente.

[430] MAFFESOLI, Michel. *Imaginaire et postmodernité*. *Cit*., p. 15-16 de l'édition numérique.

Dans ce choix, si d'un côté il est possible d'entrevoir un lien clair avec la sensibilité postmoderne, de l'autre il y a également une réponse à la nécessité de reconfigurer la sensibilité historique entendue non pas entre les limites rigoureuses d'une prétention d'objectivité, mais comme effort de fournir un point de vue individuel et subjectif à la conscience (et la connaissance) collective.[431] L'« historicité » du récit est souvent placée à l'arrière-plan, puisque dans la plupart des cas le premier plan est occupée par des histoires privées, « petites », dans un certain sens n'appartenant pas au cours de l'Histoire « officielle ». Le parallélisme s'imposant ici est clairement entre l'approche narrative poursuivie par plusieurs des meilleurs auteurs documentaires et les procédés sous-jacentes à la micro-histoire.

En ce sens, une des démarches essentielles résiderait dans une observation effectuée, pour ainsi dire, à travers une sorte de loupe, permettant de « transformer en un livre ce qui, pour un autre chercheur, aurait seulement été l'objet d'une note de bas de page dans une monographie ».[432] Tel était, par ailleurs, un des éléments principaux à la base de *Le fromage et les vers*, un ouvrage qui, d'après son auteur, si d'un côté était probablement influencé par

[431] Il s'agit d'un point sur lequel Alain Touraine s'est interrogé explicitement, en se demandant : « Il faut donc nous demander [...] quelle est la forme de retour à la subjectivité qui doit succéder à l'historicisme. Une telle formule a au moins deux mérites. Le premier est de nous placer aujourd'hui à égale distance des deux siècles qui ont précédé le notre, de nous obliger à reconnaître à la fois l'appel à la raison et la libération du Sujet personnel. Le second est d'accepter une mise en situation historique de notre réflexion, certainement pas sous la forme d'une échelle des formes de modernisation ou des étapes de la croissance économique, mais sous celle d'une recherche des formes d'intervention de la société sur elle-même qui peuvent appeler à une nouvelle définition des rapports entre l'efficacité et la liberté. Le modernisme [...] a d'abord accordé la priorité à la destruction du passé, à la libération et à l'ouverture. Ensuite, les philosophies de l'histoire et du progrès ont donné un contenu positif à la modernité. Ils l'ont appelée totalité, et ce mot est assez proche de totalitarisme pour que ses ambiguïtés et ses dangers soient évidents. Peut-on concevoir une nouvelle situation historique, un nouveau type de société où la modernité soit définie non par un principe unique et totalisateur, mais au contraire par de nouvelles tensions entre la rationalisation et la subjectivation ? ». TOURAINE, Alain. *Critique de la modernité*. Paris : Fayard, 1992 [coll. Le livre de poche – Biblio Essais, p. 116-117].

[432] GINZBURG, Carlo. *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*. Lagrasse : Verdier, 2010, p. 383.

le contexte culturel à l'époque de sa réalisation,[433] de l'autre était nourri par des multiples influences, pas forcément liées à la présumée rigueur historiographique « officielle » :

> Les obstacles qui se dressaient contre cette recherche appartenaient à la documentation, et ils devaient donc faire partie du récit ; […] les hypothèses, les doutes, les incertitudes, faisaient partie du récit ; la recherche de la vérité faisait partie de l'exposition de la vérité atteinte (nécessairement incomplète). [434]

Dans cette approche il est assez facile d'apercevoir une certaine ressemblance à la structure générale de *Valse avec Bachir*, notamment aux difficultés du protagoniste à surmonter son traumatisme pour parvenir enfin à dévoiler sa présence aux massacres de Sabra et Chatila. En nous référant plus en général à l'ensemble des titres choisis, la composante subjective en tant que paradigme « exploratoire » d'une réalité historique déterminée constitue l'élément nous permettant de prendre position à travers la lecture ouvertement partielle opérée par les films, et représente la mesure de notre relation au passé ainsi qu'à la sensibilité contemporaine à l'égard du réel.[435] Néanmoins, peut-être de façon paradoxale, cette observation « à l'échelle réduite » à sûrement le mérite de laisser émerger plutôt clairement le contexte général, alors que celui-ci est de préférence laissé en arrière plan. En ce sens, le principal avantage de s'approcher à l'Histoire à travers ses « petites » histoires résiderait sans doute dans l'« interrogation sur l'histoire sociale et sur la construction de ses objet ».[436] Notamment, ceci est le cas de *Latcho Drom* et *The Act of Killing*, deux films mettant en lumière de quelle façon la création d'une vérité

---

[433] Cf. *Ibid*., p. 383.

[434] *Ibid*., p. 385.

[435] Dans ce sens, Aline Caillet observe que « La vérité de l'histoire n'est pas celle d'un passé qu'on découvre mais celle d'une relation – au passé, depuis notre présent – qu'on élucide ; elle ne se mesure pas à l'aune d'une réalité passée mais d'effets actuels ». CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques*. *Cit*., p. 52.

[436] REVEL, Jacques (dir.). *Jeux d'échelles*. *La micro-analyse à l'expérience*. Paris : Gallimard-Seuil, 1996, p. 15.

historique est, la plupart des fois, issue d'une série de conventions et implique par conséquent l'inclusion ou l'exclusion d'un group déterminé de la vie socio-économique, ainsi que de l'exercice des droits fondamentaux (dans le cas des Roms) ou d'un certain pouvoir (par rapport à l'arrogance des anciens camarades dans *The Act of Killing*).

Les aspects soulevés, en outre, convergent une fois de plus avec ce que Ginzburg avait remarqué par rapport à la conception de *Le fromage et les vers*, alors qu'il affirme :

> Les personnages de roman faisaient émerger la triste inadéquation avec laquelle les historiens avaient jusque-là affronté l'événement historique par excellence (ou ce que l'on considérait ainsi). Il s'agit d'un véritable défi intellectuel.[437]

Ce point se révèle crucial en vertu de la coïncidence significative entre les démarches établies par la micro-histoire et la recherche menée au sein de la pratique documentaire, là où il s'agit d'« enrichir le réel » au détriment d'une abstraction dont le risque est palpable dans la reconstruction du passé.[438] Un indice précieux, en ce sens, nous est offert par Ginzburg lorsqu'il parle d'une attitude expérimentale à la base des pratiques micro-historiennes, au moins en ce qui relève des chercheurs italiens, dont l'approche « était fondée sur une conscience aiguë que, loin d'être *données*, les phases qui scandent la recherche sont toutes *construites* ».[439] Encore une fois, nous retrouvons une sensibilité que l'on dirait partagée entre des chercheurs et des cinéastes, animés par un défi intellectuel qui semble contenir également le sentiment de « dette » que Ricœur attribuait à la reconstruction historique du passé, tout en signalant la

[437] GINZBURG, Carlo. *Cit*., p. 386-387.

[438] REVEL, Jacques. *Jeux d'échelles*. *Cit*., p. 21.

[439] GINZBURG, Carlo. *Cit*., p. 399.

nécessité d'une démarcation entre histoire et fiction.[440] Là où Ricœur aurait tenu distincts les deux domaines, les approches abordées semblent s'étendre au-delà d'une ligne de partage de plus en plus hypothétique. Néanmoins, sur ce point il nous faut une précision. Si Ginzburg a voulu clarifier que les stratégies d'étude poursuivie au sein de la micro-histoire se caractérisaient par « un refus explicite des implication sceptiques (postmodernes si l'on veut) si largement répandues dans l'historiographie européenne et américaine des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix »,[441] probablement l'on ne peut pas en dire autant par rapport au films que nous examinerons. Ceux-ci laissent transparaître un certain scepticisme mais surtout un désenchantement à l'égard de la présomption d'exactitude historique. Un sentiment que, comme nous le verrons, dans le cas de *The Act of Killing* il est possible de faire remonter jusqu'à Nietzsche et à Benjamin. Pareillement, une critique à la présomption d'exactitude est adressée par le film d'Ari Folman, avec la reconstruction du passé effectuée par des individus non liés (et donc pas compromis) aux et par les logiques du pouvoir institutionnel ou militaire. Enfin, dans l'absence d'une trace documentaire tangible, *Latcho Drom* confère à la musique la tâche de témoignage, pour tracer un parcours d'abord humain mais pour cela historique.

Si « l'histoire ne cesse de redéfinir ses projets et ses pratiques »,[442] la même chose vaut pour le regard que le cinéma adresse à l'Histoire à travers ses *histoires*. Sur cette base, il est opportun de saisir les profondes modifications accompagnant la production filmique récente de nature documentaire. Le cinéma, au delà de sa fonction d'*entertainment*, peut et doit

---

[440] « […] à la différence du roman, les constructions de l'historien visent à être des reconstructions du passé. A travers le document et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis *à ce qui, un jour, fut*. Il a une dette à l'égard du passé, une *dette* de reconnaissance à l'égard des morts, qui fait de lui un débiteur insolvable ». RICŒUR, Paul. *Temps et récit, Tome III. Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985, p. 204.

[441] GINZBURG, Carlo. *Cit*., p. 399.

[442] LEPETIT, Bernard ; REVEL, Jacques. « L'expérimentation contre l'arbitraire ». *Annales ESC*, janvier-février 1992, n° 1, p. 262.

être un *fait social*, dans la mesure où il met en lumière les orientations de la sensibilité collective à l'égard de la perception de l'Histoire et du passé :

> Le passé ne se conserve pas, il ne reparaît pas et il n'est donc pas restitué tel quel. Il fait l'objet d'une réélaboration et d'une reconstruction permanentes parce que l'histoire, comme la mémoire, produit les vérités du passé à partir de celles du présent. Parce qu'elles sont des modalités de la conscience collective, ces vérités sont utiles à l'ensemble social qui s'en dote et qui définit son identité à travers elles ; elles se transforment avec lui.[443]

À travers les analyses suivantes, nous croyons faire ressortir assez clairement que le changement de paradigme dans la conception de l'Histoire, surtout dans la façon d'aborder ses « vérités », est aujourd'hui largement répandu. Si l'on peut envisager un parallélisme entre les visions d'auteur ici proposées et l'étude du détail mené par les micro-historiens, ça signifie premièrement que le cinéma est toujours tout à fait en mesure d'interroger la réalité à travers des stratégies renouvelées : « Le réel doit être fictionné pour être pensé ».[444] Dans cette optique, en plus, surtout à la lumière des postures auctorielles détectées dans les analyses qui suivent, se dressera avec clarté l'affranchissement nécessaire de ces langages par rapport au poids exercé par les formes désormais standardisées des formats documentaires à sujet historique, plus ou moins tous soumis à des formules déjà largement codifiées par des modèles bien plus « rassurants » offerts par la télévision.

3.1. *Latcho Drom* : l'Histoire écrite sur l'eau

Réalisé par Tony Gatlif en 1993, *Latcho Drom* représente sûrement un hasard en ce qui concerne les logiques commerciales, ainsi qu'un choix apparemment anachronique. Lorsque les sociétés s'acheminent résolument vers la mondialisation, Gatlif choisit de

[443] *Ibid*.

[444] RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000, p. 61.

consacrer un film à un peuple constamment en voyage – et donc en évolution –, dont l'identité changeante heurte l'idée d'Histoire en tant que cours unitaire. Le choix d'en raconter les origines à travers l'évolution musicale qui a accompagné leur voyage englobe l'identité plus profonde ainsi que les contradictions du peuple Rom.[445]

Il s'agit, comme l'explique le réalisateur, d'un peuple « sans histoire » :

> [...] l'histoire des gitans est très mystérieuse. On ne sait rien d'eux. Leur départ depuis l'Inde, il y a environ mille ans, jusqu'au XIVe siècle où ils sont arrivés en Europe est encore une énigme. Par conséquent, puisque l'histoire est absente, on ne peut faire un film sur ce que l'on ne sait pas. Il ne reste donc plus qu'une seule façon de raconter leur itinéraire cinématographiquement. Et c'est à travers la musique que s'exprime leur mémoire, c'est-à-dire leur passé.[446]

À partir de cette affirmation il est possible de lire le film dans les termes d'une liberté totale que Gatlif semble revendiquer non seulement par rapport à l'exactitude historiographique – probablement impossible si, comme il l'affirme, l'histoire est « absente » –, mais également par rapport aux connexions temporelles, qui souvent ne sont pas respectées d'un point de vue chronologique. Effectivement, le film ne présente ni une « histoire » entendue comme scénario, ni des véritables enchaînements de cause à effet, ce qui normalement constitue l'élément principal dans la conception d'un récit. Cependant le film raconte, avec une progression émotive assez marquée, l'histoire du voyage effectué par les gitans de l'Inde à l'Europe.

---

[445] Alain Weber, conseiller musical du film, a déclaré : « Les Tsiganes vivent un paradoxe constant : celui d'être devenus, malgré leur refus d'intégration, les dépositaires parfois exclusifs de la culture du pays habité. Se jouant cependant des traditions et des modes, les Tsiganes, grâce à leur polyvalence et leur sens de l'improvisation ont toujours adapté leur style musical à ceux rencontrés dans leur errance. Chaque fois, ce qu'ils gardent d'un précédent séjour le rends même singuliers et étrangers au milieu de leurs nouveaux hôtes ». MERCIER, Denis. *Latcho Drom*. Montreuil : KG Productions, 1993, p. 146.

[446] CASTIEL, Élie. « Tony Gatlif, gitan dans l'âme et dans la conscience ». *Séquences*, n. 169, février 1994, p. 35.

Les premières étapes sont probablement les plus faciles à identifier, notamment grâce à la physionomie paysagère du Rajasthan ainsi que les visages et les vêtements des personnages. De la même façon, nous parvenons aisément à reconnaître le paysage et les gens d'Égypte dans la deuxième étape. Le passage de l'Égypte à la Turquie marque un premier écart temporel : un garçon joue du luth sur les bords d'un fleuve, face au coucher du soleil. Sur la base de ce que nous avons vu jusqu'à présent (les vêtements, les rituels, les paysages et les endroits), tout semble indiquer à une séquence ayant lieu dans le passé, probablement un passé lointain. Cependant, le cadre successif nous montre que nous sommes déjà rentrés dans le vingtième siècle, la mer étant pleine de bateaux modernes parmi lesquels on distingue un paquebot. À ce point, sans solution de continuité, même les vêtements et les endroits sont changés. De l'Asie méridionale nous avons traversé le Moyen-Orient et maintenant nous somme à la croisée de l'Europe orientale et l'Asie occidentale, en Turquie :

Photogrammes 76-77 : ***Latcho Drom***

Mais la fracture temporelle la plus évidente est probablement celle qui marque le passage à travers l'Europe orientale. Dans la section consacrée à la Roumanie, un vieux violoniste chante la révolution et la révolte de Timisoara et de Bucarest, à l'origine de la chute de Ceausescu – nous sommes donc dans les années 1990, bien que la séquence successive nous montre un petit village rural, où il est impossible de repérer des coordonnées temporelles. Un garçon, sur le dos de son cheval, quitte la Roumanie pour arriver en Slovaquie, où le montage raccorde sa balade avec un chemin de fer :

Photogrammes 78-79 : ***Latcho Drom***

La route tracée par ce chemin de fer, dans le passage de la Slovaquie à l'Hongrie, nous fait idéalement remonter dans le temps jusqu'au Porajmos, le génocide du peuple gitan, exactement comme le rembobinage d'une bande. Nous parlons de rembobinage parce que, visuellement, le film semble vraiment suggérer une sorte de mouvement en arrière. Dans le plan total de la gare nous voyons en effet le train avancer dans la direction du point de fuite,

de la gauche à la droite du cadre ; le plan successif est constitué par le détail du barbelé, que la caméra suit en bougeant dans le sens inverse, de droite à gauche. Nous revenons en arrière donc, visuellement mais surtout temporellement :

Photogrammes 80-81 : *Latcho Drom*

Une telle conception de l'Histoire, parcourue si librement sans contraintes ni connexions causales ou chronologiques, stimule une réflexion sur l'approche performative traversant le film et qui assume des formes multiples. Premièrement, à l'appui d'éléments de la culture populaire et du *folklore*, *Latcho Drom* recourt à ce qu'Aline Caillet définit comme « *reconstitution jouée* », procédant à une réécriture de l'Histoire puisque la pratique du re-enactment « permet de construire l'histoire par le dépassement de la mémoire : il en opère dialectiquement la transformation ».[447] Simultanément, l'attitude performative de *Latcho Drom* est à entendre dans le sens où, comme nous l'avons déjà vu, Bill Nichols et Daniele Dottorini nous invitent à réfléchir sur l'importance de la donnée esthétique, un aspect qui dans ce film nous semble tout à fait remarquable. Enfin, les différentes performances musicales articulant la narration semblent contredire la nature même de la performativité, si avec elle nous entendons l'un des aspects majeurs de la société de consommation (dont la spectacularisation performative est issue, puisque réplicable à l'infini comme toute marchandise destinée à la consommation de masse).

L'élément performatif, dans le film de Tony Gatlif, doit être entendu plutôt dans l'optique où Victor Turner affirme :

> […] l'anthropologie de la performance est une partie essentielle de l'anthropologie de l'expérience. Dans un certain sens, chaque type de performance culturelle, y compris le rituel, la cérémonie, le carnaval, le théâtre

[447] CAILLET, Aline. « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? ». *Marges. Revue d'art contemporain*, n°17, 2013. EN LIGNE [URL]: https://journals.openedition.org/marges/153#tocto1n2 (lien consulté le 20.10.2022)

> et la poésie, est clarification et explication de la vie même […]. Moyennant le procès même de la performance, ce que dans des conditions normales est scellé hermétiquement, inaccessible à l'observation et au raisonnement quotidien, enterré dans les profondeurs de la vie socio-culturelle, est amené à la lumière […]. La « signification » est « repêchée » par un événement directement expérimenté par le dramaturge ou le poète, ou par un événement qui revendique énergiquement une compréhension (*Verstehen*) pénétrante et imaginative. Une expérience vécue est déjà en elle-même un procès qui « pousse à sortir » vers une « expression » en mesure de la compléter. […] Une performance est donc la conclusion appropriée d'une expérience.[448]

En soutenant que « le procès de découverte et détermination de la "signification" consiste […] précisément à situer le passé et le présent dans un "rapport musical" »,[449] Turner rejoint le concept diltheyen d'*Erlebnis* comme « unité d'expérience structurée », et conclue :

> C'est à ce moment que le poète, l'artiste ou le dramaturge « déploie librement les images au-delà des limites de la réalité ». L'artiste essaie de pénétrer

[448] TURNER, Victor. *Cit*., p. 36-37 [l'antropologia della performance è una parte essenziale dell'antropologia dell'esperienza. In un certo senso, ogni tipo di performance culturale, compresi il rito, la cerimonia, il carnevale, il teatro e la poesia, è spiegazione ed esplicazione della vita stessa [...]. Mediante il processo stesso della performance ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce [...]. Il "significato" è "spremuto fuori" da un evento che è stato esperito direttamente dal drammaturgo o dal poeta, o che relama a gran voce una comprensione (*Verstehen*) penetrante e fantasiosa. Un'esperienza vissuta è già in se stessa un processo che "preme fuori" verso un'"espressione" che la completi. [...] Una performance è quindi la conclusione adeguata di un'esperienza] ; traduction du rédacteur.

[449] *Ibid*., p. 37 [Il processo di scoperta e determinazione del «significato» consiste [...] proprio nel porre il passato e il presente in un «rapporto musicale»] ; traduction du rédacteur.

> l'essence même de l'*Erlebnis*. Ainsi faisant, il donne un accès direct aux profondeurs où « la vie saisit la vie».[450]

Le film de Tony Gatlif semble additionner une série d'éléments presque contradictoires dans leur hétérogénéité, non des moindres le fait qu'il désavoue énergiquement la performance conçue comme un produit, en lui restituant une dimension archaïque et surtout auratique dans le sens benjaminien du terme. Dans l'optique d'un déroulement narratif fondé exclusivement sur la composante musicale, l'exécution réelle et « en live » des chansons et des danses est l'élément qui confère au film « Un étrange tissu d'espace et de temps » entourant l'œuvre d'art en la rendant unique.[451] Une donnée qui, dans l'économie expressive de la forme documentaire, pourrait se révéler précieuse aux fins d'une correcte identification. Cependant, la nature nuancée et « contradictoire » du film semble démentir cet aspect de pureté dérivant de l'exécution musicale. D'un point de vue productif, en effet, *Latcho Drom* semble viser à la grandiloquence d'un *kolossal* historique, lorsque d'un point de vue éminemment expositif et de consignes de lecture il pose plusieurs problèmes au sein d'une analyse ayant l'objectif de retracer et mettre en lumière les liens entre la nature documentaire et la fictionnalisation. Nous avons déjà mentionné l'esprit didactique sous-jacent au film, qui toutefois n'aboutit jamais à un parcours expositif visant à « illustrer » *comment* se poser face au récit. Ce qui se traduit inévitablement dans celle qui a été définie comme une narration « nomadique »,[452] qui cependant ne possède même pas une réelle prétention narrative sinon le goût de raconter, exactement comme

---

[450] *Ibid*., p. 39 [È in questo momento che il poeta, l'artista o il drammaturgo «dispiega liberamente le immagini oltre i confini della realtà». L'artista cerca di penetrare l'essenza stessa dell'*Erlebnis*. Così facendo dà libero accesso alle profondità dove «la vita coglie la vita»] ; traduction du rédacteur.

[451] BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Cit., note 13 p. 41.

[452] Cf. HOGUE Peter. «Documentaries as Movies». *Film Comment*, Vol. 32, n. 4, juillet-août 1996, p. 60 et ANGRISANI, Silvia ; TUOZZI, Carolina. *Tony Gatlif. Un cinema nomade*. Torino : Lindau, 2003, p. 66.

pour les peuples nomades la raison du voyage est constituée par le plaisir même de voyager.[453] Le film nous offre plutôt un parcours *exploratoire* qui, en hommage à l'esprit du voyage, renonce volontiers à toute prétention explicative. Pareillement pour cette raison, il n'y a pas de sujet énonciateur visible ainsi qu'une structure proprement diégétique entendue comme enchaînement dramaturgique liée par des connexions de cause à effet. Dans ce sens, nous croyons que Tony Gatlif est parvenu à assumer une posture mimétique de nature à restituer l'authenticité et l'intensité d'un parcours

[453] « Il semble que la dispersion des Tsiganes réponde moins à des nécessités historiques ou politiques qu'à leur naure même. Ils ont le nomadisme dans le sang. Si l'on ne sait rien d'eux, et de leurs déplacements éventuels qand ils vivaient sur les rives de l'Indus, on imagine mal qu'un événement de l'histoire locale, aussi cruel fût-il, comme les massacres collectifs par les envahisseurs du Nord, ait suffi à les faire soudain basculer du stade sédentaire au stade nomade. Quelque chose en eux a permis que l'exode accidentel se transforme en une dispersion non conquérante. Les Tsiganes, loin de songer à se trouver une nouvelle patrie ou à fonder un nouvel État – un Romanistan tel que le rêvaient certains romantiques –, ont préféré se glisser au milieu de populations étrangères et survivre par leur propres moyens parmi des gens attachés à leur nationalité. Refusant surtout de se laisser enfermer dans des frontières jugées par eux abstraites. S'ils n'ont pas toujours pu éviter d'être parqués dns des réserves, comme les Indiens d'Amérique, ou d'être intégrés de force dans une société collectiviste, ils ont au moins le mérite d'avoir réussi à traverser le monde comme ces chevaux sauvages pour lesqels l'écurie et la monte seraient le renoncement définitif à leur état naturel ». CLÉBERT, Jean-Paul. « Des moyens d'être nomade. Le nomadisme ». Dans SILVESTER, Hans ; CLÉBERT, Jean-Paul. *Tsiganes et Gitans*. Paris : Éditions de la Martinière, 2010, p. 25.

humain à la valeur principalement culturelle et, dans ce sens, « historique ».[454] Il faut également préciser que, d'un point de vue strictement historiographique, ce que nous savons du peuple Rom est jusqu'à ce jour très vague.[455] Pour cette raison, *Latcho Drom* ne se structure pas sur une idée de trace entendue dans le sens d'authenticité attestée, par exemple, à l'appui de l'archive, et encore moins à travers des témoignages directs comme peuvent l'être des interventions filmées. Le refus d'articuler le récit sur telles caractéristiques, en plus de conférer au film une allure et une élégance probablement inégalées dans le domaine documentaire, plonge ses racines dans l'ancienne « opposition de la nature et de l'institution, de *physis* et de

[454] En ce qui concerne l'approche mimétique adoptée, nous nous référons spécifiquement à Jean-Marie Schaeffer, lequel affirme : « […] chez Aristote la notion de *mimèsis* désigne selon les contextes soit une relation d'imitation, soit une relation de représentation. Dans le premier cas, la *mimèsis* serait conçue comme copie, alors qu'en tant que synonyme de la relation de représentation elle serait définie au contraire comme objet sémiotique propre qui ne renvoie pas en arrière vers son origine (l'original imité) mais en avant vers ses effets (notamment pragmatiques). Que la notion de *mimèsis* – non seulement chez Aristote mais chez la plupart des auteurs – comporte une telle dualité me paraît incontestable. En revanche [...], les deux conceptions ne sont nullement incompatibles, por la toute simple raison qu'une représentation peut opérer par imitation. Il convient de préciser que la question de la représentation par imitation ne concerne pas de manière spécifique la fiction. Simplement, quiconque s'intéresse à la fiction ne saurait en faire abstraction, car elle y intervient par un double biais : d'une part, certaines formes de fiction – par exemple celles qui relèvent de la dépiction – s'incarnent dans des systèmes symboliques qui par ailleurs exploitent une relation de similarité (directe ou indirecte) entre le signe et ce qu'il représente ; d'autre part, dans la mesure où *toute* fiction implique un dispositif de feintise ludique, elle comporte des éléments de « mimésis formelle » [...] susceptibles d'induire la posture représentationnelle qui est celle de la relation au monde par rapport à laquelle elle fonctionne comme feintise ». SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ? Cit*., p. 103-104.

[455] Jean-Paul Clébert, à ce propos, affirme : « Les dates connues sont celles que l'on trouve éparses dans les récits des voyageurs [...]. Ces dates ne prouvent aucunement que les Tsiganes n'étaient pas parvenus en ces lieux beaucoup plus tôt. Mais il faut s'en tenir à elles ». CLÉBERT, Jean-Paul. « Dès origines à la dispersion ». In SILVESTER, Hans; CLÉBERT, Jean-Paul. *Cit*., p. 15.

nomos (qui veut dire aussi, ne l'oublions pas, distribution et partage réglé, précisément par la *loi*) ».[456]

À cet égard, Jacques Derrida précise :

> L'idée même d'institution — donc d'arbitraire du signe — est impensable avant la possibilité de l'écriture et hors de son horizon. C'est-à-dire tout simplement hors de l'horizon lui-même, hors du monde comme espace d'inscription, ouverture à l'émission et à la *distribution* spatiale des signes, au *jeu réglé* de leurs différences, fussent-elles « phoniques ».[457]

Non par hasard, alors, le film évite une reconstruction historique déléguée à l'archive, si avec ça nous entendons « le *commencement* et le *commandement* ».[458] Le peuple Rom est probablement celui que, plus que les autres, depuis toujours s'est placé (et a été placé) aux arrêtes des institutions, des concepts d'État, de territoire et donc d'Histoire. Peut-être pour cette raison, *Latcho Drom* est un film sans dialogues, confié seulement aux suggestions des chants et des musiques. Tony Gatlif a affirmé, en effet, que « Les Roms chantent l'*Histoire* ».[459]

Le fil conducteur du récit, et surtout la seule forme d'« écriture » en tant que trace – à entendre comme « institution durable d'un signe »[460] –, semble alors constituée uniquement par l'élément musical. La musique, en effet, est une forme d'écriture *du* temps et *dans* le temps, qui révèle également des répercussions considérables au niveau de la perception spatiale : « Dans la partition musicale tout est spatialisé, puisqu'il s'agit fondamentalement d'un dessin. La musique est une action dans le temps, et elle crée un espace

---

[456] DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, p. 66.

[457] *Ibid*., p. 65-66.

[458] DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995, p. 11.

[459] MERCIER, Denis. *Cit*., p. 145.

[460] DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. *Cit*., p. 65.

(immatériel) intime où je la vis ».[461] Néanmoins, même dans l'écriture et l'exécution musicale nous pouvons retrouver des échos de la *différance*, puisqu'il est nécessaire que « chaque élément dit "présent", apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur […]. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même […]. Cet intervalle se constituant, se divisant dynamiquement, c'est ce qu'on peut appeler *espacement*, devenir-espace du temps ou devenir-temps de l'espace (*temporisation*) ».[462]

Le film de Tony Gatlif travaille en cette direction, en déployant une échelle temporelle qui dans le même temps définit également une condition spatiale. Les deux dimensions se structurent librement, sans solution de continuité puisque, comme Derrida se demande, « y a-t-il un sens à établir une hiérarchie "naturelle" entre l'empreinte acoustique, par exemple, et l'empreinte visuelle (graphique) ? ».[463] Sur ce refus d'établir un ordre qui ne serait, en définitive, rien d'autre qu'un schéma arbitraire, le flux temporel et la dimension spatiale du film s'articulent sur une extension potentiellement infinie, celle du voyage, qui grâce à la musique se définit également comme condition intime, étant donné qu'« Il y a un procès qui se met en œuvre grâce à la musique, permettant de *faire du temps un espace spirituel* ».[464] Mais le chant et la musique du film, comme nous l'avons vu des mots d'Alain Weber,

---

[461] FRANZOSO, Giacomo. « Il tempo disegnato ». *Scenari. La rivista di approfondimento culturale di Mimesis Edizioni*. EN LIGNE [URL]: https://www.mimesis-scenari.it/2018/07/08/il-tempo-disegnato/ (lien consulté le 20.10.2022). [Nella notazione musicale tutto è spazializzato, perché si tratta fondamentalmente di un disegno. La musica è un'azione nel tempo, e crea uno spazio (immateriale) intimo in cui la vivo] ; traduction du rédacteur.

[462] DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. *Cit*., p. 13-14.

[463] DERIDDA, Jcques. *De la grammatologie*. *Cit*., p. 95.

[464] FRANZOSO, Giacomo. *Cit* [Esiste un processo che si attua grazie alla musica, che permette di *fare del tempo uno spazio spirituale*] ; traduction du rédacteur.

sont destinés à changer et évoluer pendant le temps. Ainsi, ce déploiement spatio-temporel correspond au refus de circonscrire une identité culturelle dans des frontières certes et surtout dans une idée d'Histoire impossible à penser comme *cours unitaire*.

Le sens de l'Histoire résultant du film est celui d'un flux toujours changeant, exactement comme le suggère la première image du film, celle d'un cours d'eau. L'élément de l'eau symbolise l'écoulement du temps, de la mémoire et de l'Histoire, ainsi que l'impossibilité de l'enfermer dans une forme stable et « exacte ». De la même façon le feu, immédiatement successif à l'image de l'eau, renvoie à la nature passionnelle de la musique mais dans le même temps à la douleur des persécutions. Également avec cette image le film propose une forme qui change constamment tout en demeurant toujours elle même. Dans ce sens, la musique est le seul élément en mesure de jouer le rôle de document, mais de façon variable et jamais stable, dans un sens *faible*, si avec Ferraris nous acceptons qu'il consiste dans l'« enregistrement *d'un fait* » et qu'« un document ne peut être lui-même la preuve de sa propre validité ».[465] L'élément à fonction documentaire est constitué par des performances musicales qui, comme déjà dit, sont destinées à se transformer dans le temps. Tony Gatlif a écrit *son* Histoire du peuple gitan avec un film n'ayant pas de sources sauf la musique que les Roms se sont transmise pendant des siècles, en la transformant à chaque fois selon le pays où ils transitaient, exactement comme fait l'eau qui, pour s'adapter aux endroits à pénétrer, assume constamment des formes et des directions différentes. Le cours d'eau qui ouvre le film peut alors assumer une nouvelle signification. En plus de suggérer un flux perpétuel, qui par ailleurs accompagne la transformation de la musique, l'eau est probablement la surface la plus transparente mais dans le même temps elle reflète et donc, par conséquent, peut faire fonction d'écran. Un écran idéal sur lequel faire passer les images de cette Histoire (im)possible car destinée, elle aussi, à s'écouler et à évoluer, exactement comme si elle était « écrite sur l'eau ».

[465] FERRARIS, Maurizio. *Documentalité*. *Cit*., p. 410.

3.2. *The Act of Killing*: derrière la scène de l'Histoire

The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012), dès son titre, est un film mettant en scène une représentation et une performance plutôt qu'un compte rendu ou une simple exposition d'événements historiques passés. Dans cette optique le titre original, en jouant sur la duplicité de signification du terme *act* (qui est à la fois l'acte concret et la performance, donc l'acte scénique), englobe le sens et la clé de lecture principale du film.[466] Probablement, afin d'en saisir la puissance expressive, comme déjà suggéré pour le film sur Cobain mais encore plus dans le cas du film d'Oppenheimer, il faudrait essayer d'imaginer *The Act of Killing* de façon différente de celle dont nous le connaissons : pour ainsi dire, « en remontant » idéalement un documentaire à sujet historique dont existent des sources testimoniales (les entretiens recueillis par Oppenheimer pendant les années

[466] « L'oscillation sémantique de *act*, substantif et verbe, et de ses composantes et produits, comme *re-enactment* et *actual* […] est mortifiée par la traduction […] : l'*Act* du titre est également ça, est l'action scénique, en plus de l'acte criminel de tuer ; mais il est aussi la suppression métaphorique des idées, de la pensée, de la diversité. L'*Act*, dans toute sa stratification, est l'objet du *filmmaking*, son *meaning*, s'il y en a un, le but de ce processus ». UCCELLI, Alessandro. « Dall'autoapologia alla nemesi ». *Cineforum*, n. 531, gennaio-febbraio 2014, p. 5 [L'oscillazione semantica di *act*, sostantivo e verbo, e dei suoi composti e derivati, come *re-enact* e *actual* [...] è mortificata dalla traduzione [...]: l'*Act* del titolo è anche questo, è azione scenica, oltre che l'atto criminale di uccidere; ma è anche la soppressione metaforica delle idee, del pensiero, della diversità. L'*Act*, in tutta la sua stratificazione, è l'oggetto del filmmaking, il meaning, se ce n'è uno, è il fine di questo processo] ; traduction du rédacteur.

précédentes)[467] utiles à fournir un cadre exhaustif du contexte où nait la dictature du général Soeharto et les massacres déployés entre 1965 et 1966.[468] La solution la plus immédiate, mais peut-être la plus simple et banale, aurait été celle d'un film « de montage », qui aurait eu sans doute le mérite de donner la voix aux survivants et aux témoins, mais d'un impact sûrement différent.[469]

Néanmoins, l'approche d'Oppenheimer consiste à focaliser le récit sur trois des principaux responsables, Anwar Congo, Herman Koto e Adi Zulkadry, lesquels se prêtent volontiers à interpréter le rôle d'eux-mêmes dans une sorte de reconstruction fictionnelle du passé, assimilable de quelque sorte au *factual drama*. Le résultat est un film dans le film, où les séquences de mise en fiction constituent d'abord la référence à une réalité factuelle que, par ailleurs, Anwar Congo dévoile dans une des toutes premières séquences, à travers le *re-enactment* de ses pratiques d'étranglement sur la terrasse :

---

[467] L'idée du film nait pendant la réalisation du court métrage *The Globalization Tapes* (2003). À travers des recherches serrées, après avoir rencontré et interviewé plusieurs survivants aux purges anti communistes, entre 2004 et 2005 Joshua Oppenheimer et Christine Cynn entrent en contact avec des anciens commandants des escadrons de la mort, respondables des massacres. Parmi ceux-ci, Amir Hasan leur permet de connaître Anwar Congo, Herman Koto et Adi Zulkadry. Cette rencontre constituera la prémisse pour la réalisation du film. Les notes de production sont disponibles sur le site officiel du film. EN LIGNE [URL]: http://theactofkilling.com/background/ ; voir notamment la page «Production Notes» (lien consulté le 04.05.2022).

[468] Le contexte historique dans lequel les massacres se sont développés est analysé par ANDERSON, Benedict. «Impunity», dans TEN BRINK, Joram; OPPENHEIMER, Joshua. *Cit*., p 268-286. Nous renvoyons également aux notes contenues dans le site officiel du film. EN LIGNE [URL] : http://theactofkilling.com/background/ ; voir notamment la page «Historical Context» (lien consulté le 04.05.2022).

[469] Nos devons rappeler que, après *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer a réalisé le deuxième chapitre de ce qu'à tous les effets constitue un diptyque : *The Look of Silence* (2014), focalisé cette fois sur le point de vue des victimes, et dans des tons complétement différents. Un film caractérisé par une approche plus intimiste mais également puissant au niveau émotif, que toutefois nous avons exclu du corpus filmographique parce que, contrairement au précedent, ne recourt pas à des stratégies de mise en fiction.

Photogramme 82 : *The Act of Killing*

Toutefois, il ne s'agit pas de simples reconstructions, puisque les séquences du faux *factual drama* mis en scène constituent surtout le prétexte grâce auquel les ex camarades illustrent en détail leurs crimes. Dans ce sens, Oppenheimer semble ouvrir une faille dans la définition communément partagée de « représentation factuelle », si par celle-ci nous entendons, avec Frédéric Pouillaude, « toute représentation qui représente (ou vise à représenter) un objet réel par des moyens non fictionnels ».[470] *The Act of Killing*, au contraire, se nourrit profondément de fiction, ou plutôt de fictionnalité. Si d'un côté les événements mis en scène constituent la reconstitution d'événements réels – et donc n'appartiennent nullement à la sphère de la fiction en tant qu'invention narrative –, de l'autre sont fictionnelles les modalités à travers lesquelles le film dévoile progressivement la vérité historique se cachant derrière les manœuvres propagandistes du régime de Soeharto. Nous croyons qu'il s'agit d'une distinction incontournable afin de saisir la complexité, même conceptuelle, du travail de Joshua Oppenheimer : en suivant la même logique qui gouverne le cinéma fictionnel d'inspiration historique ou biographique, le réalisateur nous met face à une performance qui, dans la mise en scène du *factual drama*, dégage

[470] POUILLAUDE, Frédéric. « Représentations factuelles. Trace, témoignage, document », dans CAILLET, Aline ; POUILLAUDE, Frédéric (dir.). *Cit.*, p. 43.

des vérités indicibles à travers chaque pause, chaque facette d'un tournage qui par contre devrait couvrir la *réalité* au bénéfice d'une *vérité* à fabriquer. [471]

Dans les intensions des trois ex camarades, en effet, la réalité historique des massacres serait prête à se métamorphoser dans la réalité fictive d'un film qui devrait proposer une réalité historique fabriquée *ad hoc* pour devenir enfin *la vérité* à propager.

La dialectique mise en œuvre est ainsi gouvernée par la loi du paradoxe : tout ce qui gravite autour du tournage de cette reconstruction historique, à savoir la partie « de réalité » devant constituer le cœur du film,

[471] Milo Sweedler a clarifié exhaustivement ce point, en laissant entendre qu'à travers la dialectique *entre vérité et fiction* – en non pas *entre faits et fiction* –, le film se pose nettement dans les termes de la représentation et de la mise en scène plutôt que de la pure exposition, tout en faisant référence à des événements factuels : « […] la dialectique que je propose d'explorer dans les pages suivantes est entre vérité et fiction, non pas entre faits et fiction. *The Act of Killing* n'est pas une exposition de faits présentés dans le but d'éloigner la fiction. Au contraire, le film s'articule sur une série stratifiée de re-enactments, entretiens et témoignages qui déterrent et restituent une vérité reposant derrière ou en dehors des faits historiques. Il ne se propose pas de "clarifier les choses" ou d'établir ce qui s'est "réellement passé" pendant les purges anticommnistes en 1965-1966. Il ne dispose pas de matériel d'archive, n'utilise pas le *voice over* de l'auteur, et ne tente en aucun cas d'examiner ni l'authenticité des témoignages des participants ni la vraisemblance de leur re-enactment. Par "vérité", ainsi, je n'entends pas une information empiriquement vérifiable ou une donné factuelle sûre. Ce que le film souligne est, plutôt, quelque chose comme le traumatisme fondamental au cœur de la société indonesienne contemporaine ». SWEEDLER, Milo. *The Dialectic of Truth and Fiction in Joshua Oppenheimer's The Act of Killing*. Waterloo (Ontario) : Wilfrid Laurier University Press, 2014, p. 17-18 [...the dialectic that I propose to explore in the pages that follow is between truth and fiction, not fact and fiction. *The Act of Killing* is not an exposé of facts presented in the aim of dispelling a fiction. On the contrary, the film engages in a multi-layered series of re-enactments, interviews, and testimonies that unearth and convey a truth that lies behind or beyond the historical facts. It does not propose to "set the record straight" or to establish what "really happened" during the anti-communist purges of 1965–66. It contains no archival footage, presents no authorial voiceover, and makes no attempt to evaluate either the veracity of the participants' testimonies or the verisimilitude of their re-enactments. By "truth" I therefore do not mean empirically verifiable information or factually accurate data. What the film brings into relief is, rather, something like the founding trauma at the core of contemporary Indonesian society]; traduction du rédacteur.

s'articule et peut être lu plutôt comme une sorte de *backstage*, de derrière scène. Normalement, le *backstage* est un documentaire promotionnel sur le tournage d'un certain film, caractérisé par une série d'entretiens avec le réalisateur et les acteurs principaux, une occasion pour découvrir le travail de l'équipe directement depuis le plateau. *The Act of Killing* inverse la logique d'après laquelle le *backstage* devrait constituer un surplus, un simple élément « d'accompagnement ». Ce documentaire travaille en abyme, en mettant en scène une mise en scène, bien que la partie « fictionnelle » ne présente pas un véritable enchaînement de cause à effet. Tout en étant filtrés à travers les genres classiques du cinéma hollywoodien – le musical, le western, le film de guerre et le film noir –, les tortures et les meurtres sont restitués dans leur authentique brutalité, et pour cette raison peuvent être considérés comme des éléments *non-fictional*.[472]

[472] À cet égard, Oppenheimer déclare : « Nous avons réalise seulement certaines scènes pour *The Act of Killing*, celles que tu vois. Faire un vrai film de fiction aurait été une tâche difficile, impossible. Pour faire un film de fiction il faudrait une relation narrative entre les différentes scènes, mais celle-ci est absente. La relation narrative est celle que tu vois : Anwar brule le village, ensuite il tombe dans la dépression, après il se retrove dans le film noir, etc. Entre ces scènes de fiction et la réalité documentaire d'un group d'hommes réalisant les scènes de fiction il n'y a pas de solution de continuité. Parce que chaque scène est liée à la suivante, qu'elle soit fiction ou non-fiction. Pour cela, toute chose dans le fil est «non-fiction». Il y a, c'est vrais, des dramatisations. Cependant, même si les dramatisations représentent des choses que ne se sont jamais passées – comme quand la tête d'Anwar est coupée et mangée par les singes – il s'agit de scènes de « non-fiction » puisqu'elles sont une représentation de l'âme [*emotional self*] d'Anwar et de la façon dont il combat avec son passé ». VIGNATI, Rinaldo. «Impunità e colpevolezza. Intervista con Joshua Oppenheimer». *Cineforum*, n. 531, gennaio-febbraio 2014, p. 11 [Abbiamo fatto solo alcune scene per *The Act of Killing*, quelle che vedi. Fare un vero film di fiction sarebbe stato un compito difficile, impossibile. Per fare un film di fiction ci dovrebbe essere una relazione narrativa tra le diverse scene ma questa è assente. La relazione narrativa è quella che vedi: Anwar brucia il villaggio, poi cade in depressione, poi finisce all'interno del film noir, eccetera. Tra queste scene di finzione e la realtà documentaria di un gruppo di uomini che realizzano le scene di finzione non c'è soluzione di continuità. Perché ogni scena è legata alla successiva, che sia fiction o non-fiction. Ogni cosa nel film è perciò "non-fiction". Ci sono, è vero, delle drammatizzazioni. Ma anche se le drammatizzazioni stanno rappresentando cose che non sono ovviamente mai accadute – come nella scena in cui la

En ayant choisi de restituer un épisode méconnu, malgré une série de complicités occidentales,[473] Oppenheimer le met en scène littéralement comme quelque chose qui s'est déroulé « en coulisse » de l'Histoire « officielle », sous la poussé violente imposée par les logiques de la guerre froide. Anwar et Herman, en discutant sur les prises de vue à réaliser, conviennent sur la nécessité que le film doit raconter leur histoire : « On doit montrer la véritable histoire. C'est ce que nous sommes ». Ici, le paradoxe principal est constitué par le fait que cette « histoire » à raconter sur l'écran n'est rien d'autre que la vérité nue de la façon dont se sont déroulées les exécutions. Alors, la logique du *backstage*, qui dans le cinéma de fiction peut montrer le leurre derrière la caméra, dans le film d'Oppenheimer sert à dévoiler la tromperie derrière les manœuvres propagandistes et anti communistes. Pour cette raison, en outre, le film n'a aucun besoin de recourir à une « trace » du passé ou à l'entretien filmé entendu comme acte de témoignage.[474] La première est fournie par le *re-enactment* qui, tout en s'inscrivant dans une logique fictionnelle et hyperbolique, représente – dans le sens littéral de présenter à nouveau[475] – les actions criminelles accomplies par les trois anciens camarades. L'acte de témoignage corroborant la « trace » est constamment fourni par les trois personnages pendant les pauses de tournage : chaque moment situé en dehors du plateau constitue une preuve plus accablante d'un quelconque témoignage à leur charge. En définitive, dès le début du film, eux-mêmes contribuent à

---

testa di Anwar viene tagliata e le scimmie la mangiano – si tratta comunque di scene "non-fiction" perché sono una rappresentazione dell'animo [*emotional self*] di Anwar e del modo in cui sta lottando con il suo passato] ; traduction du rédacteur.

[473] Cf. ANDERSON, Benedict. *Cit*., p. 272. Notamment, l'auteur se réfère à des responsabilités directes de la CIA et du Pentagone.

[474] La trace et le témoignage constituent, d'après Frédéric Pouillaude, les formes principales de la représentation factuelle, et difficilement elle peuvent fonctionner séparément : « une trace aurait, semble-t-il, toujours besoin d'être accompagnée d'un acte de témoignage pour que son contenu soit identifiable, et réciproquement le témoignage exigerait pour ainsi dire de lui-même l'exhibition de traces à titre de preuves authentifiantes ». POUILLAUDE, Frédéric. *Cit*., p. 49.

[475] Cf. MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. *Cit*., p. 10.

dévoiler l'existence de vérités inavouables, cachées derrière une réalité historique littéralement fabriquée, exactement comme l'est un film.

Ainsi, par exemple, face au film de propagande produit par le gouvernement, il est possible d'enregistrer les comportements différents d'Anwar Congo et d'Adi Zulkadry : si le premier affirme de s'en sentir rassuré (et donc justifié pour ses crimes), l'autre paraît bien plus pragmatique, désillusionné et peut-être aussi cynique, en en parlant comme d'« un tissu de mensonges ». Par ailleurs, dans une séquence les montrant ensemble à la pêche, ce dernier admet que s'il était fils d'une victime il en aurait été dévasté.

Photogramme 83 : *The Act of Killing*

Toujours Zulkadri, pendant la préparation d'une séquence de torture, s'interroge sur les conséquences potentielles d'un film montrant la réalité du génocide auquel il a contribué.[476] Adi Zulkadry est le seul à révéler, au moins en apparence, une personnalité bien plus forte que celle d'Anwar Congo. En suivant une certaine forme de cohérence glaciale par rapport à son passé, Zulkadry ne tente jamais de se justifier, mais il s'appuie sur le fait que, en faisant partie des « gagnants », sa version des faits doit forcement coïncider

[476] En dialoguant avec l'équipe, Zulkadri affirme : « Écoutez, si on arrive à faire le film, ça dissipera toute les rumeurs sur la cruauté des communistes. Il faut comprendre chacun des gestes qu'on pose. C'est pas une question de peur. Ça c'est passé il y a 40 ans. Il y a prescription. Ce n'est pas une question de peur mais d'image. La société dira : "On s'en doutait, ils ont menti sur la cruauté des communistes". Ce n'est pas un problème pour nous, c'est un problème pour l'histoire. Toute l'histoire sera inversée. Pas à 180 degrés, à 360 degrés ! ». Herman Koto, peut-être naïvement, lui demande : « Mais pourquoi cacher notre histoire si c'est la vérité ? ». Adi lui répond : « Non, l'enjeu c'est que tout ce qu'Anwar et moi avons toujours raconté est faux. Les communistes n'étaient pas cruels. Tout ce qui est vrai ne doit pas nécessairement être rendu public »). Séquence de 01:04:27:21 à 01:06:18:08.

avec la vérité historique.[477] Une façon de pousser à l'extrême, en l'exploitant à son profit, une pensée que l'on dirait directement empruntée à Friedrich Nietzsche et Walter Benjamin par rapport à l'hypocrisie de l'objectivité historique. L'antihistoricisme des deux penseurs allemands demeurait dans le refus de « l'idolâtrie des faits »[478] se traduisant souvent dans l'attitude, méprisée par les deux, « de se mettre dans la peau du vainqueur ».[479]

En revanche, comme nous prévient Benjamin, il faut considérer que :

> Quiconque a, jusqu'à ce jour, emporté la victoire, marche dans le cortège triomphal qui fait avancer les dominants actuels sur ceux qui sont aujourd'hui au sol. On emporte le butin dans le cortège triomphal, comme cela a toujours

[477] À ce propos, il nous semble opportun de citer intégralement le dialogue entre Oppenheimer et Zulkadry (la séquence commence à 1:06:57). Oppenheimer : Sans vouloir vous mettre mal à l'aise, je m'interroge. En insinuant qu'il s'agit d'une guerre, vous n'êtes pas hanté comme Anwar. La Convention de Genève definit pourtant vos actes comme de crimes de guerre. Zulkadry : Je ne suis pas entièrement d'accord avec ces lois internationales. Quand Bush était au puvoir, Guantanamo se justifiait. Saddam Hussein possédait des armes de destruction massive. Sous Bush, ça allait mais plus maintenant. La Convention de Genève, c'est peut-être la moralité d'aujourd'hui, mais demain, on aura la Convention de Jakarta. Genève, terminé ! Ce sont les gagnants qui définissent les crimes de guerre. Moi, je suis un gagneur. Je fais mes propres définitions. Je ne me soumets pas aux règles internationales. L'important, c'est que toute vérité n'est pas nécessairement valable. Certaines vérités ne sont pas bonnes. Comme le fait de rouvrir cette affaire. Même si ce que vous trouvez est vrai, ce n'est pas bien. O : Mais pour les familles des millions de victimes, si la vérité sort au grand jour, c'est bien. Z : D'accord, mais parlons du meutre originel, Caïn et Abel. Pourquoi se focaliser sur les communistes ? Les Américains ont tué les indiens. Qui les a punis pour ça ? Punissez-le, eux ! Pour moi, rouvrir ce dossier, c'est de l'incitation à se battre. Je suis prêt ! Si le monde veut la guerre perpétuelle, je suis prêt. Si vous voulez qu'on se batte, je suis prêt ! O : Et si on vous assignait devant la Cour des droits de l'homme à La Haye ? Z : Maintenant ? O : Oui. Z : J'irais. Je suis pas coupable, mais j'irais. C'est que je serais célebre ! Je suis prêt ! Je vous en prie, faites-moi assigner à La Haye.

[478] NIETZSCHE, Friedrich. *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Dans *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, Vol. 5, Tome 1. Paris : Éditions Mercure de France, 1907, p. 217.

[479] BENJAMIN, Walter. *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot, 2013, p. 37 de l'édition numérique.

> été la coutume. On lui donne le nom de patrimoine culturel. […] Il n'est jamais une illustration de la culture sans être aussi une illustration de la barbarie. Et comme il n'est lui-même pas exempt de barbarie, le processus de transmission au cours duquel il est passé de l'un à l'autre n'en est pas dépourvu non plus.[480]

Dans la lucidité féroce de ses arguments, Adi Zulkadry est tout à fait conscient que la liberté et les privilèges dont aujourd'hui il peut bénéficier sont issus d'un mensonge présenté comme « vérité historique ». Pour cette même raison il ne se considère pas du tout coupable, en sachant que « les faits » joueraient en sa faveur. Comme l'aurait dit Nietzsche, « *fiat veritas, pereat vita* ».[481]

Contrairement, par exemple, à Adolf Eichman – décrit par Hannah Arendt comme un individu sans imagination, non stupide mais caractérisé par « la pure absence de pensée »[482] –, les protagonistes du film d'Oppenheimer sont absolument conscients de la nature criminelle de leurs actions. Si d'un côté nous pouvons parler de « banalité du mal » en regardant Anwar Congo danser au rythme du *cha cha cha* après son premier *re-enactment* d'étranglement, ou en le regardant dans sa quotidienneté de grand-père affectueux, de l'autre côté nous ne pouvons pas éviter de remarquer comme lui et ses camarades connaissent parfaitement la signification de leurs passé. Alors, probablement, dans la vie quotidienne de ces trois individus – que le film dépeint comme parfaitement insérés dans les logiques du pouvoir politique et entrepreneurial –, il est possible d'apercevoir la « profondeur diabolique ou démoniaque » qu'Hannah Arendt était incapable de saisir dans la personnalité presque vide d'Eichmann.[483]

---

[480] *Ibid*., p. 37-38.

[481] NIETZSCHE, Friedrich. *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. *Cit*., p. 159.

[482] ARENDT, Hannah. *Les origines du totalitarisme – Eichmann à Jérusalem*. Paris : Gallimard (Coll. Quarto), 2002, p. 1089 de l'édition numérique.

[483] *Ibid*., p. 800.

Photogramme 84 : *The Act of Killing*

D'après Slavoj Žižek, *The Act of Killing* « est, dans un certain sens, un documentaire sur les effets concrets de vivre une fiction ».[484] Jean-Louis Comolli, en se référant à l'affirmation d'Hannah Arendt, selon laquelle dans l'indistinction entre faits et fiction réside le germe du totalitarisme, revendique « la nécessité de la fiction, du récit fictionnel, qu'il naisse du cinéma de fiction ou du cinéma dit documentaire : la décision de "choisir" l'hypothèse de la vérité procède de la capacité narrative du cinéma ».[485] Ce n'est pas un hasard, alors, que la mauvaise conscience d'Anwar Congo dégage le moment où, à l'invitation du réalisateur, il sort du rôle de bourreau pour interpréter le rôle de victime dans une séquence tournée dans le style d'un noir des années 1950 :

Photogramme 85 : *The Act of Killing*

[484] ŽIŽEK, Slavoj. «Slavoj Žižek on The Act of Killing and the modern trend of "privatising public space"» [The film is, in a way, a documentary about the real effects of living a fiction]; *New Statesman*, 12 juillet 2013. EN LIGNE [URL] : https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trend-privatising-public-space (lien consulté le 14.05.2022, traduction du rédacteur).

[485] COMOLLI, Jean-Louis. *Daech, le cinéma et la mort*. *Cit*., p. 41.

Profondément troublé, voire dévasté, l'homme doit arrêter le tournage.[486] Plus tard, en se revoyant dans les *rushes*, il avoue enfin que dans son sentiment de peur et de mortification, il a pu reconnaître l'humiliation et la terreur de ses victimes. Anwar Congo « craque », littéralement, en jouant un rôle fictif dans une séquence qui, par contre, renvoie à tous égards à une situation vécue, en tant que bourreau, d'innombrables fois. La crise de conscience d'Anwar Congo se manifeste à travers une sorte de fiction élevée au carré, celle d'un rôle que n'est pas le sien dans une séquence essayant d'imiter le cinéma noir américain. Cependant, dans une sorte de « frottement » entre réel et semblant, semble se répliquer la même dynamique analysée par Badiou à propos de la mort de Molière survenue en scène. Exactement comme il était arrivé au dramaturge, décédé pendant une représentation du *Malade imaginaire*, pour Anwar l'identification avec la victime est telle que « le réel, c'est *ce qui déjoue le jeu*. […] le réel, dans ce cas, c'est *ce qui vient hanter le semblant* ».[487]

L'échange des rôles proposé par Oppenheimer, de bourreau à victime, fonctionne parfaitement en vertu du fait que :

> […] c'est *en tant que semblable* qu'un être humain devient le bourreau d'un autre. […] La relation du bourreau à sa victime se fonde sur leur commune « espèce humaine », et c'est bien là que gît le problème éthique de la haine raciale, de l'humiliation, de la cruauté en général […]. Or, dans cette relation entre semblables, il n'y a rien – à moins d'une perversion caractérisée,

[486] Une réaction similaire est décrite par Christian Delage : « [...] Denis Lortie, un jeune caporal de l'armée canadienne, avait fait irruption, le 8 mai 1984, dans l'Assemblée nationale du Québec, avec l'intention de tuer tout le gouvernement. Courant dans les corridors, il tira à l'arme automatique sur les gens qu'il croisait. Évoquant son cas Pierre Legendre rapporte le moment où, lors de son procès, il fut exposé à l'enregistrement visuel de ses actes : "La pièce ainsi produite [...] met en scène Lortie au Théâtre de la Mort, une première fois sur l'écran, puis, au degrée second de la mise en scène, spectateur lui-même de lui-même. D'acteur qui ne sait pas qu'il joue, Lortie devient celui qui contemple l'image qui tue, c'est-à-dire cet autre en lui, l'aliéné qu'il regarde. Autrement dit, Lortie décolle de l'image meurtrière." D'après un chroniqueur judiciaire, l'accusé avait "craqué" après avoir vu la vidéo de sa fusillade ». DELAGE, Christian. *Cit*., p. 261.

[487] BADIOU, Alain. *À la recherche du réel perdu*. Paris : Fayard, 2015, p. 20-21.

> justement – qui permette de dire que, semblables, victime et bourreau seraient indiscernables, substituables ou indifféremment « échangeables ».[488]

En définitive, Anwar en premier exprime un jugement sur ses actions : « J'ai pêché, non ? », se demande-t-il en regardant des images qui, probablement, pèsent bien plus qu'un témoignage à sa charge. Lorsque pour Adi Zulkadri il n'est pas difficile d'admettre que, tout en étant un criminel, il ne se considère pas coupable puisqu'« il était leur accordé » et personne, en effet, n'a jamais été puni, pour Anwar la situation est différente. Son problème n'est pas la condamnation éventuelle d'un tribunal, mais plutôt le jugement de sa conscience. Sous un tel point de vue, le jeu entre réalité et fiction autour duquel le film se structure constitue la meilleure stratégie – la seule praticable, probablement – pour conduire au grand jour la vérité définitive au delà des manœuvres mises en place afin de créer une version acceptable pour l'opinion publique. Tout en étant « seulement » un film, *The Act of Killing* parvient à déterrer une vérité désagréable, qui probablement aurait été bien plus difficile à dévoiler aux moyens d'une enquête plus traditionnelle. Surtout pour cette raison, il est nécessaire de considérer *The Act of Killing* comme quelque chose en plus qu'un « simple » film. Si d'un côté il ne peut pas ressusciter les victimes, comme d'autre part même pas les photographies prises en cachette à Auschwitz sont en mesure de le faire, de l'autre côté, exactement comme les mêmes photos analysées par Didi-Huberman, ce film « rédime », en restituant la dignité d'une vérité qui n'est pas issu de conventions, compromis ou de complexes stratégies de pouvoir, ayant donc plus de valeur qu'une vérité historique hypocritement établie « entre gagnants ». Il est un film qui, « en jouant à la fiction », assume la valeur et le poids de la réalité, même dans sa dureté intolérable.[489]

---

[488] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2003, p. 192.

[489] Cette dernière considération reprend une des réflexions centrales de l'ouvrage de Didi-Huberman, qu'il nous paraît opportun de citer encore une fois : « L'image, pas plus que l'histoire, ne ressuscite rien du tout. Mais elle "rédime" : elle sauve un savoir, elle récite malgré tout, malgré le peu qu'elle peut, la mémoire des temps ». *Ibid*., p. 219.

3.3. Le regard individuel et la mémoire collective : *Valse avec Bachir*

Valse avec Bachir (2008) est la narration du parcours à travers lequel Ari Folman, réalisateur du film, a rassemblé ses mémoires de guerre avec l'aide de ses ex camarades. Chacun d'eux contribue avec ses souvenirs à reconstituer ceux du protagoniste. Ce qui en ressort est la reconstruction des événements qui ont conduit au massacre de Sabra et Chatila, perpétré par les phalangistes chrétiens entre le 16 et le 18 septembre 1982 avec la complicité de l'armée israélienne, au cours de la première guerre du Liban. Ari Folman, à l'époque faisant partie d'une des troupes militaires disposées autour des camps de réfugiés, a été témoin du massacre mais il en a supprimé le souvenir à cause de sa culpabilité.

Le film constitue une expérience d'hybridation qui travaille simultanément sur plusieurs niveaux, en les stratifiant. Le premier niveau, le plus évident, est constitué par le choix de l'animation, qui couvre presque intégralement la durée du récit. Deuxièmement, la narration emploie un double registre, autobiographique et historique. *Valse avec Bachir* nous propose, d'un côté, une expérience personnelle, coïncidant avec la mémoire subjective du protagoniste ; de l'autre côté une mémoire historique qui, coïncidant avec une conscientisation collective, parvient enfin à acquérir un statut d'« objectivité ».[490] Le film d'Ari Folman parle de ce plan intermédiaire « où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique ».[491] Ce plan intermédiaire peut expliquer le choix de l'animation, un expédient pour exprimer non seulement l'intériorité du protagoniste mais sa condition d'incertitude, celle d'une

[490] Maurice Halbwachs, en proposant une distinction entre la mémoire personnelle et celle sociale (donc entre mémoire autobiographique et mémoire historique), affirme que « La première s'aiderait de la seconde, puisque après tout l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général ». HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : PUF, 1950, p. 37.

[491] RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000 [coll. Points Essais, 2003, p. 161].

mémoire « voilée », exactement comme l'animation peut constituer un « voile » par rapport au langage des prises de vue réelles. Mattia Mariotti, effectivement, parle d'« animation comme protection, comme repaire accueillant, comme fugue. Mais dans le même temps représentation bien plus cruelle, encore plus amère ».[492]

D'après Georges Didi-Huberman :

> Il y a, d'abord, cet *effet de voile* lié à l'expérience d'une *déréalisation* des images par celui qui a vécu ce *là* qu'elles montrent *ici*. […] Le « double régime » de l'image investira donc chaque moment de cette expérience : entre un savoir *certain* de ce qui est représenté et une reconnaissance *incertaine* de ce qui est vu ; entre l'incertitude d'avoir *vu* et la certitude d'avoir *vécu*.[493]

À travers le procédé déréalisant mis en œuvre par l'animation, *Valse avec Bachir* se présente à tous égards comme un véritable transfert opéré sur l'image et à travers elle, comme le suggère Marie-Françoise Grange.[494] Toutefois, encore sur la base de l'essai de Grange, nos estimons plus opportun

[492] MARIOTTI, Mattia. «Animazione malgrado tutto». *Cineforum* n° 481, janvier-février 2009, p. 15 [animazione come protezione, come accogliente rintanamento, fuga. Ma allo stesso tempo rappresentazione ancora più crudele, ancora più amara] ; traduction du rédacteur.

[493] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. *Cit*., p. 111-112.

[494] « L'autoportrait est bouleversé par le film cinématographique ou vidéographique. La forme de représentation est différente. Aussi, lorsque les critères retenus par les images fixes sont transférés dans l'image mobile, l'impact du discours est d'une certaine manière double ou totalement déplacé. Soit l'autoportrait filmique est, sans détour aucun, clin d'œil à l'image fixe. […] Soit un transfert est opéré ». GRANGE, Marie-Françoise. *L'autoportrait en cinéma*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 32-33.

de parler d'autoreprésentation plutôt que d'autoportrait.[495] Ainsi, nous estimons compréhensible le détachement obtenu grâce à l'animation qui, en plus, laisse entrevoir dans le film des éléments d'autofiction. Si, comme Vincent Colonna l'affirme, le prétexte de l'auto fabulation cache souvent une matrice psychanalytique,[496] il est facile de reconnaître dans *Valse avec Bachir* des raisons profondes de la même nature, par exemple à partir du déplacement déréalisant typique du cinéma d'animation par rapport à la « concrétude » de l'image en prise de vue réelle.

Sur cet écart de déréalisation, et sur la difficulté de reconstituer le passé, s'articule donc *Valse avec Bachir* qui, « loin de se présenter comme une reconstitution complète et aboutie [...] se révèle au contraire lacunaire. Il est une quête et non un aboutissement ».[497] La restauration des mémoires de guerre procède, effectivement, par à-coups, à l'aide d'un remembrement auquel participent plusieurs anciens camarades d'Ari Folman, un choix narratif soulignant le fait que la mémoire d'un traumatisme ne peut qu'être sélective,

---

[495] « […] l'autoreprésentation n'est pas à confondre avec l'autoportrait, en peinture comme au cinéma. D'une part, la première n'a jamais suffi à remplir l'objectif de l'autre (question de qualité). D'autre part, elle n'a pas forcément pour but de remplir les objectifs de l'autre. En effet, une autoreprésentation peut ne pas avoir, au cinéma, un but autoportraitique. […] Reste qu'au cinéma, lorsqu'il y a volonté de faire un autoportrait, se pose la question de la multiplicité des représentations (des plans) car l'autoreprésentation, si autoreprésentation il y a, aura du mal à couvrir la totalité de la durée filmique ». *Ibid*., p. 61-62.

[496] À propos de *Fils* (Paris : Galilée, 1977) de Serge Doubrovsky, Colonna affirme : « À l'origine, l'écriture de *Fils* obéissait à une double contrainte : inventer un langage autobiographique original et "écrire sa psychanalyse" ». COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004, p. 38. Doubrovsky même, par ailleurs, admet : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expèrience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte ». DOUBROVSKY, Serge. « Autobiographie/vérité/psychanalyse ». *L'Esprit Créateur*, Vol. 20, No. 3, *Autobiography in 20th-Century French Literature* (Fall 1980), p. 96.

[497] CAILLET, Aline. « Collision du réel et de la fiction. Pour un cinéma de la disjonction », dans VAN ESSCHE, Éric (dir). *Aborder les bordures. L'art contemporain et la question des frontières*. Bruxelles : La Lettre volée, 2014, p. 104.

fragmentaire, irrégulière. Le film, comme nous le voyons, est focalisé plus sur la dimension du doute du protagoniste que sur une reconstruction organisée et pragmatique des événements. À nouveau, alors, la dimension autofictionnelle organise le récit, également en vertu du fait que certains personnages qui interviennent au cours de la narration ont un nom et une apparence fictive, puisque ils ont refusé de paraître dans le film.[498] Toutefois, de façon même pas tellement paradoxale, Ari Folman parvient à sceller dès le début son pacte de véridicité avec le spectateur précisément parce qu'il ne craint pas d'exposer ses doutes et ses peurs à l'écran.[499] En plus, comme déjà mentionné, le film est ponctué par des interventions à caractère testimonial-probatoire qui remettent constamment en jeu des codes de nature explicitement documentaire. Des éléments mentionnés jusqu'à présent, se dessine assez clairement la façon dont, pour Ari Folman, le travail sous-jacent la pratique documentaire ne peut

[498] Cf. LAUTISSIER, Fanny. « *Valse avec Bachir*, récit d'une mémoire effacée ». *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° 6, 2009. EN LIGNE [URL]: https://journals.openedition.org/cm/370#ftn43 (lien consulté le 04.05.2022).

[499] Il s'agit d'un aspect que nous considérons extrêmement intéressant puisqu'il place le film, de façon évidente, dans les territoires de l'autofabulation. Sur le pacte de véridicité, ou sincérité, dans le domaine de l'autofiction, Philippe Gasparini affirme : « Il faut donc rappeler que le « pacte autobiographique » fonde l'écriture du moi sur un engagement de l'auteur à être sincère et véridique, mais il ne préjuge en rien de l'exactitude de ses assertions, tout le monde peut se tromper, ni de la crédulité du lecteur, tout le monde peut douter. Si la fiction requiert, selon l'inusable formule de Coleridge, une « suspension volontaire de l'incrédulité », il n'en va pas de même dans le registre référentiel dont relèvent à la fois le discours philosophique et le récit autobiographique. Les lecteurs n'ont donc pas besoin de l'avertissement « attention : roman autobiographiqe » pour soupçonner qu'une part de fiction travaille ces textes. Ils veulent seulement savoir si l'auteur s'engage à dire la vérité telle qu'il la connaît ». GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil, 2008, p. 244.

pas se résoudre en une plate exposition puisque le réel doit être, avant tout, recontextualisé et relocalisé.[500]

Un des nœuds principaux dans le déroulement dramaturgique du récit est constitué par un *flashback* que le protagoniste ne parvient pas à identifier, ne comprenant pas s'il s'agit d'une expérience réellement vécue ou produite par son imagination. Après une série de photogrammes montrant des soldats qui émergent de l'eau, suivent des images dans lesquelles Ari, en traversant une avenue, croise une foule de femmes en proie à la panique et au désespoir. La séquence se conclut par un gros plan du protagoniste, adressé directement au spectateur. Le détail n'est pas négligeable, puisqu'à ce gros plan se reconnectera le final du film, mais nous spectateur ainsi qu'Ari, en partageant la même progression diégétique, le découvrirons dans la dernière séquence :

Photogrammes 86-91 : ***Valse avec Bachir***

Dans le déplacement chromatique des images, virant de tonalités chaudes et sombres à des tons froids et pâles, il est déjà possible d'avertir un double registre narratif, s'étendant d'une exploration onirique vers une

[500] Dans ce sens, Aline Caillet observe : « […] on voit dans *Valse avec Bachir*, que le réel ne se donne pas spontanément et que la fonction du cinéma documentaire n'est pas tant de le représenter que de le circonscrire et d'en délimiter le territoire (qu'est-ce qui est bien le réel?), dans un travail de nature analytique qui consiste à démêler les fils noués par la perception, l'imaginaire, la mémoire, le poids idéologiqe de l'histoire... […] ». CAILLET, Aline. « Collision du réel et de la fiction. Pour un cinéma de la disjonction », *Cit*., p. 106.

approche plus orientée au reportage.[501] Le parcours interprétatif auquel Folman devra faire face tout au long du film (et nous avec lui) consiste à un double processus qui, dans un premier temps, l'engagera dans une reconnaissance de soi,[502] et successivement dans l'authentification des images.[503]

La tâche principale de l'authentification, comme nous avertit Montani :

---

[501] Il s'agit d'un aspect mis en lumière pas Aline Caillet : « On comprend dès lors la présence de scènes [...] composées d'éléments oniriques, d'hallucinations, de souvenirs – manifestes, latents, refoulés – et d'éléments réels, qui forment autant de couches qui sédimentent la représentation. Celles-ci sont repérables dans le différents styles graphiques qui composent le film. La partie interview, de sources documentaires, se compose de couleurs froides, naturelles, réalistes, dans les bleus. La dernière partie du film, la plus terrible, celle du massacre, est dans une tonalité complètement monochrome, à base d'orange profond, tendant vers le sombre et le noir. La partie onirique, enfin, compose un dégradé de bleu et de vert. Ces trois niveaux de réalité, tantôt coexistent, tantôt se succèdent et la matière du film tient dans la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, à les démêler : à faire la part entre le réel «pur» (ce qui a lieu), la manière dont il a été perçu (réalité présente) et ce qu'il en reste (réalité absente) ». CAILLET, Aline. « Collision du réel et de la fiction. Pour un cinéma de la disjonction », *Cit*., p. 105.

[502] Encore une fois, la fusion de codes appartenant à l'univers fictionnel avec ceux directement empruntés au langage documentaire peut jouer un rôle herméneutique. À cet égard, nous paraît significatif le point de vue de Paul Ricœur : « [...] la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou si l'on préfère une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires ». RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, p. 138.

[503] La première tâche que Folman se voit forcé d'affronter est celle de distinguer sa véritable mémoire de celle qui pourrait être simplement le résultat de rêves ou de visions. En effet, parmi les personnages engagés par Ari dans le but de l'aider à se frayer un chemin dans son passé, Ori Sivan lui parle d'une expérience sur la mémoire menée en montrant à plusieurs personnes une série de photos les représentant. Cependant, parmi ces photographies il y a un « faux souvenir », un photomontage les figurant dans une fête foraine. Comme l'affirme Ori, les quatre cinquièmes de ces personnes, en se reconnaissant dans la photographie, ont cru avoir été réellement dans cette fête foraine.

> […] consiste à une action exercée à l'égard des effets puissants de *déréalisation* caractérisant le statut des médias audiovisuels. Authentifier, de ce point de vue, vaut autant que « ré-réaliser », réhabiliter l'image à la relation avec son autre irréductible, avec son « hors champ » radical et insaisissable. Mais la réhabilitation, il faut le réaffirmer, peut se produire seulement en vertu d'un supplément de médiation, exactement comme il arrive quand nous parlons d'une photographie « authentifiée », à faire figurer sur un document d'identité, dont la validité requiert, en principe, le concours de nombreuses autres écritures […].[504]

Le film avance sur un terrain où le rôle même de la mémoire semble glisser constamment vers les territoires du fantasmatique et de l'imaginaire, en produisant ainsi des images parfois surréelles dans leur folie, qui renvoient à des expériences pas forcément vécues, mais filtrées par le rêve, par l'imagination et peut-être aussi par le cinéma.[505] Tel est le cas, par exemple, des vingt-six chiens qui hantent les rêves de Boaz, ou de la vision de l'énorme femme qui, en prenant dans les bras Carmi, le sauve du naufrage du bateau :

Photogrammes 92-93 : *Valse avec Bachir*

Et encore, en plus de Ronny Dayag dont les souvenirs citent *Apocalypse Now*, nous pouvons mentionner à nouveau Carmi, qui parle explicitement de *La croisière s'amuse*, tout en admettant que probablement il

---

[504] MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale*. *Cit*., p. XIV-XV [consiste in un'azione di contrasto esercitata nei confronti dei potenti effetti di *derealizzazione* che caratterizzano lo statuto dei media audiovisivi. Autenticare, da questo punto di vista, vale quanto «ri-realizzare», riabilitare l'immagine alla relazione col suo altro irriducibile, col suo «fuori campo» radicale e inappropriabile. Ma la riabilitazione, occorre ribadirlo, può prodursi solo in forza di un supplemento di mediazione, proprio come accade quando parliamo di una fotografia «autenticata» da apporre su un documento di identità, la cui validità richiede, di regola, il concorso di *numerose altre scritture*] ; traduction du rédacteur.

[505] Il s'agit d'une situation analysée par Maurice Halbwachs quand il parle d'« Image flottante, incomplète, sans doute et, surtout, image reconstruite : mais combien de souvenirs que nous croyons avoir fidèlement conservés, et dont l'identité ne nous paraît pas douteuse, sont eux aussi forgés presque entièrement sur de fausses reconnaissances, d'après des récits et témoignages! ». HALBWACHS, Maurice. *Cit*., p. 60.

s'agissait de sa fantaisie, qui a « transformé » son arrivée au front dans une situation qu'il avait vécu seulement à travers l'écran :

Photogrammes 94-95 : *Valse avec Bachir*

Le déplacement opéré par le transfert fait également en sorte que, comme Ori Sivan le rappelle à Ari, sa culpabilité a superposé le massacre de Sabra et Chatila à ceux perpétrés pendant la Shoah. Néanmoins, bien que Ari tend à mélanger fantaisie et réalité (comme le lui rappelle Carmi), il n'est pas le seul à superposer les violences des nazis à celles des phalangistes et des complices israéliens. Vers la fin du film, Ron Ben-Yshai raconte d'avoir croisé un groupe de palestiniens parmi lesquels se distinguait un garçon terrifié, lui rappelant une des photographies les plus emblématiques du Ghetto de Varsovie :[506]

Photogrammes 96-97 : photographie provenant du Rapport Stroop et *Valse avec Bachir*

Encore une fois, le film parvient à travailler conjointement sur plusieurs niveaux, et la séquence peut être lue en suivant des pistes différentes. Dans une sorte d'Éternel Retour nietzschéen, l'horreur de l'Histoire semble se manifester à travers celle que pourrait bien être une apparition fantomale, une « revenance »[507] répliquant une des images les plus connues de l'Holocauste. Dans le même temps, nous ne considérons pas une coïncidence que la vision du garçon palestinien est attribuée à un journaliste comme Ron Ben-Yishai – parmi les premiers à raconter du massacre de Sabra et Chatila –, à synthétiser une culpabilité collective qui, si d'un côté risque de confondre le présent avec

[506] La photographie concernée fait partie du « Rapport Stroop », rédigé par le général de la SS Jürgen Stroop, responsable de la liquidation du Ghetto de Varsovie au printemps 1943. Il est possible de télécharger le fichier PDF du rapport dans la langue originale, accompagné des photographies : EN LIGNE [URL] https://ipn.gov.pl/en/news/7237,The-Stroop-Report.html (lien consulté le 04.05.2022).

[507] Cf. DERRIDA, Jacques ; STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*. Paris : Galilée, 1996, p. 129.

le passé, de l'autre côté pose lucidement sur le même plan les victimes d'hier avec les bourreaux d'aujourd'hui.

Sur tel aspect, surtout, s'insère un des thèmes clé du film, à savoir le rôle et le poids du témoignage. Le parcours suivi par Ari Folman pour éclairer son passé doit nécessairement passer à travers un réseau complexe de contributions tierces, constituées par des expertises et des témoignages.[508] Dans les séquences conclusives du film, les entretiens décisifs en ce sens sont ceux à Dror Harazi – ex commandant des mêmes troupes dont le protagoniste faisait partie – et à Ron Ben-Yishai, déjà mentionné. À ce point du récit, une certaine signification est assumée par le fait que les deux personnages interviewés racontent avoir appris le carnage non pas d'une vision directe mais grâce aux témoignages de tiers. Harazi est averti par ses soldats que les phalangistes sont en train de fusiller les femmes et les enfants, lorsque Ben-Yishai entend parler du massacre par un colonel et plus tard par un officier, et à leur tour les deux militaires avaient été informés par d'autres personnes.

Le témoignage, comme nous le rappelle Derrida, ne comporte pas un impératif éthique seulement pour le témoin, mais également pour le destinataire. Les deux s'engagent dans une sorte de « pacte » défini par le re-présenter, à travers la mémoire, quelque chose qui, toutefois, n'est plus :

> Cette « chose » ne lui est plus présente, certes, sur le mode de la perception au moment où l'attestation se produit ; mais elle lui est présente, s'il allègue cette présence, en tant que présentement *re-présentée* dans la mémoire. [...] Le témoin marque ou déclare que quelque chose lui est ou lui a été présent, qui ne l'est pas aux destinataires auxquels le témoin est lié par un contrat, un serment, une promesse, par une foi jurée dont la performativité est constitutive du témoignage et fait de celui-ci un gage, un engagement.[509]

---

[508] Fanny Lautissier a réparti dans trois catégories les personnages qui se succèdent, au cours du film, en fornissant des témoignages ou des opinions : *témoins directs*, *grands témoins* et *experts*. Cf. LAUTISSIER, Fanny. Cit.

[509] DERRIDA, Jacques. « Poétique et politique du témoignage ». Dans MALLET, Marie-Louise ; MICHAUD, Ginette (dir.). Jacques Derrida. Paris : L'Herne, 2004, p. 528.

Le final, comme nous le savons tous, est la seule section du film qui, en abandonnant l'animation, se compose de prises de vue réelles. Avant de procéder à la description de la séquence conclusive, il nous faut revenir sur le *flashback* du protagoniste. Comme nous l'avons vu, ce souvenir – ou rêve récurrent – se conclut avec un gros plan d'Ari. La séquence, répétée deux fois tout au long du film, ne clarifie jamais l'objet du regard de Folman, et pourrait nous induire à penser que le protagoniste est en train de regarder directement la caméra, à l'adresse du spectateur :

Photogramme 98 : *Valse avec Bachir*

Nous arrivons ainsi au segment final du film, confié aux souvenirs de Ben-Yishai. Le journaliste raconte s'être introduit dans les champs de Sabra et Chatila avec son caméraman, dans le but de produire des documents filmés. La séquence se structure à travers une complexe articulation énonciative, alternant un énonciateur fictif – évident dans le premier et le quatrième photogramme, où Ben-Yishai est l'objet du regard de la caméra – à un « Je énonciateur » de nature documentarisante – le journaliste même, dont la voix *off* ponctue les plans qui, par ailleurs, constituent son point de vue subjectif (le deuxième, le troisième et le cinquième photogramme). Le journaliste, à travers l'une des arrière-cours, s'introduit enfin dans une ruelle, et se rend compte des dimensions du massacre qui a eu lieu :

Photogrammes 99-104 : *Valse avec Bachir*

Ron Ben-Yishai arrête son récit le moment où un long mouvement en avant parcourt la ruelle, en croisant une foule de femmes. À ce point le film franchit un écart décisif : l'apparat énonciatif semble contourner à la fois l'instance fictionnalisante et celle documentarisante, pour assumer les caractéristiques de ce que Gaudreault appelle « méga-monstration », qui surdétermine l'évidence même de la monstration.[510] La surdétermine, dans notre cas, parce qu'en ce moment précis le film est en train de renouer les fils

[510] Cf. GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique*. *Cit*., p. 112-113.

laissés en suspens tout au long de la narration. Le long mouvement en avant, comme nous le disions, traverse l'étroite ruelle pour sortir sur une avenue où de nombreuses femmes avancent en criant, suivies à l'arrière. Le mouvement continue, en outrepassant la foule, jusqu'à s'arrêter sur le gros plan d'Ari, qui observe étonné :

Photogrammes 105-110 : *Valse avec Bachir*

Il apparaît clairement que ce segment est en train de reconnecter le mouvement en avant avec le plan qui concluait le *flashback* « irrésolu » d'Ari : à son regard correspondent des images d'archive, tournées immédiatement après le massacre. Il s'agit d'images vidéo, « pixélisées », dans le style le plus typique du reportage télévisuel.[511]

Massimiliano Coviello affirme :

> C'est le regard des survivants qui croise le champ visuel du protagoniste, à combler le vide de l'interpellation avec laquelle se terminait le flashback […]. Au complétement du champ perceptif du protagoniste succède la dernière séquence, entièrement composée d'images de répertoire […]. Mais il ne s'agit pas seulement d'images documentaires, intrinsèquement authentiques. Effectivement, leur statut énonciatif s'est modifié : les imprécations d'une femme adressée à l'objectif d'une des équipes accourues sur place parviennent à engager également les dessins animés précédemment vus et, plus précisément, servent de contrechamp à l'interpellation du protagoniste. Après s'être adressé au spectateur, le regard d'Ari se raccorde aux images des femmes survivantes. D'une interpellation à un point de vue subjectif, dont est montré le contrechamp : le point de vue du protagoniste, initialement extérieur à la

[511] Le matériel, comme indiqué par le générique de fin, provient des archives de l'INT et de la BBC.

> diégèse, dans une deuxième phase parvient à se situer comme figure de montage cousant à l'intérieur du récit les échantillons du répertoire télévisuel.[512]

Dans cet écart sémiotique et linguistique, dans le passage de la dimension fictive de l'animation – une « non-réalité», comme déjà dit, simulacre par excellence – au statut documentaire des images du massacre, et dans le chevauchement énonciatif mentionné, *Valse avec Bachir* établit le rapport indissociable du témoignage comme engagement subjectif avec l'archive entendu comme *héritage collectif*. Le mouvement en avant n'outrepasse pas seulement la procession des femmes, mais surtout l'instance narrative incarnée par le témoignage de Ron Ben-Yishai, et se reconnecte au gros plan d'Ari pour lui conférer un sens *définitif*, en le dotant notamment de l'objet de son regard et lui permettant une reconnaissance de soi-même (sa présence au massacre) et l'authentification de ce qu'il a vu, que se concrétise dans le passage de l'image animée aux clips d'archive. Le protagoniste, à ce stade du récit, a terminé son parcours, a accompli sa « mission » en reconstruisant sa mémoire personnelle qui, par ailleurs, coïncide avec un événement enregistré et diffusé par les médias et qui donc constitue une vérité

---

[512] COVIELLO, Massimiliano. «Forme del ricordo e processi di autenticazione delle immagini: *Valzer con Bashir* di Ari Folman». Dans MANGANO, Dario ; MATTOZZI, Alvise (dir.). *La ricerca semiotica. Interventi dal III Simposio interdottorale del CISISM*. Roma : Aracne, 2012, p. 38 [È lo sguardo dei sopravvissuti a incrociare il campo visivo del protagonista, colmando il vuoto dell'interpellazione con cui terminava il flashback [...]. Al completamento del campo percettivo del protagonista fa seguito l'ultima sequenza, composta interamente da immagini di repertorio [...]. Ma non si tratta solo di immagini documentarie, intrinsecamente autentiche. Infatti, il loro statuto enunciativo si è modificato: le imprecazioni di una donna rivolta verso l'obiettivo di una delle troupe accorse sul luogo arrivano a coinvolgere anche i disegni animati visti in precedenza e, in particolare, fanno da controcampo all'interpellazione del protagonista. Dopo essersi rivolto allo spettatore, lo sguardo di Ari si raccorda con le immagini delle donne sopravvissute. Da un'interpellazione a una soggettiva, della quale viene mostrato il controcampo: il punto di vista del protagonista, dapprima esterno alla diegesi, in seconda battuta arriva a porsi come figura di montaggio che cuce all'interno del racconto i prelievi del repertorio televisivo] ; traduction du rédacteur.

historique rendue *objective* par le fait même d'être devenu un document audiovisuel.

En déclarant, de quelque sorte, l'impossibilité d'une objectivité historique, *Valse avec Bachir* affirme dans le même temps la légitimité d'un point de vue individuel (des points de vue, dans notre cas). La seule façon de parvenir à une « vérité » est la recomposition de la mémoire, entendue comme un remembrement collectif : « Rappeler – littéralement *remonter au cœur*, qui, anciennement, était considéré comme le site de la mémoire – est le fondement de la communauté. On ne se resouvient pas pour soi-même, mais pour les autres ».[513] Quand ce travail de reconstitution sera terminé, la mémoire pourra enfin revêtir une valeur « historique », *objective*, et devenir *réelle* dans les images vidéo d'un reportage.

C'est précisément le gros plan d'Ari ce qui confère à la courte séquence filmée la valeur d'un héritage :

> L'héritage, c'est ce que je ne peux m'approprier, ce qui me revient et dont j'ai la responsabilité, qui m'est échu en partage, mais sur quoi je n'ai pas de droit absolu. J'hérite de quelque chose que je dois aussi transmettre […].[514]

La signification de l'archive est accentuée par le gros plan du protagoniste qui, en effet, avant de connecter son regard à ces prises de vue réelles, s'est arrêté sur les spectateurs. Dans ce regard conclusif, *Valse avec Bachir* joue sa dernière carte et relaie pour nous spectateurs, véritables « témoins d'un témoin »,[515] l'objet de ce regard, en nous transmettant notre devoir de mémoire et de témoignage.

---

[513] COLAMEDICI, Andrea ; GANCITANO, Maura. *La società della performnce. Come uscire dalla caverna*. Roma : Thlon, 2018, p. 68 [Ricordare – letteralmente *risalire al cuore*, che era considerato un tempo la sede della memoria – è il fondamento della comunità. Non si ricorda per se stessi, ma per gli altri] ; traduction du rédacteur.

[514] DERRIDA, Jacques ; STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision*. *Cit*., p. 124-125.

[515] Cf. DERIDDA, Jacques. « Poétique et politique du témoignage ». *Cit*., p. 527.

QR codes des liens cités

https://journals.openedition.org/marges/153#tocto1n2



https://www.mimesisscenari.it/2018/07/08/il-tempo-disegnato/



http://theactofkilling.com/background/



https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trendprivatising-public-space



https://journals.openedition.org/cm/370#ftn43



https://ipn.gov.pl/en/news/7237,The-Stroop-Report.html



Chapitre 4
Réalité référentielle, réalité de l'invention

Comme déjà soutenu à maintes reprises, la question du référentiel revêt à notre avis une importance non négligeable puisque en définitive, sur la base du rôle accordé à cet aspect dans le cadre de l'économie expressive du film, réside la possibilité de continuer à parler de « documentaire » au sens plus ou moins strict, ou au contraire de commencer à envisager des nouvelles pistes, non simplement terminologiques mais surtout méthodologiques-analytiques pour saisir ces formes filmiques. Dans cette perspective, le présent chapitre vise à une sorte de dernière vérification, afin de confirmer ou invalider ce que nous entendons lorsque nous parlons de « film documentaire ». Pour cette raison il s'agira du chapitre conclusif (et notamment le plus long) de la deuxième partie. Le rôle, la pertinence ou une éventuelle disparition du référentiel seront donc interrogées à la lumière des notions principales qui ont traversé ce parcours analytique (y compris l'animation, la performativité, l'approche observationnelle et la mise en fiction explicite), en incluant également des notions telles que l'attraction, l'intermédialité et la remédiation dans *La Gueule du loup* (Pietro Marcello, 2009), la posture féerique et la théorie des mondes possibles pour *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015), et une analyse conclusive entièrement consacrée à la filmographie de Michelangelo Frammartino, dont le cinéma peut bien constituer, d'après nous, un dépassement « définitif » de la sphère documentaire en faveur d'une dimension créative à la valeur non simplement entendue en termes cinématographiques tout court, mais comme vérification en clé artistique d'une approche éminemment conceptuelle.

Il nous faudra donc répartir d'un questionnement de la dénotation, traditionnellement censée être la condition *sine qua non* du « réalisme », accordé sur une base *analogique* en tant que connexion directe de la trace filmée à son référent actuel. Néanmoins, en voulant nous conformer à ce paramètre, qui devrait engendrer l'adhérence sans réserve à la référence de départ, une partie consistante du corpus filmographique nous conduirait très facilement hors route puisque, comme nous l'avons vu, le jeu fictionnel est

exercé en première instance en reprenant, pour l'imiter, le statut productif et de mise en scène du cinéma dominant, qu'il s'agisse de marques énonciatives, de la direction de la photographie ou de choix précis d'écriture et de montage. Le statut référentiel est, très probablement, l'aspect que davantage cette attitude fictionnalisante peut faire vaciller et compromettre, en remettant inévitablement en jeu la notion d'authenticité en tant que pivot et raison principale de la pratique documentaire. Ainsi, une analyse visée à retracer et focaliser les étapes idéales d'un progressif abandon du référent nous impose de parcourir des pistes assez diversifiées, en partant des stratégies qui apparemment devraient davantage contribuer à sa perte éventuelle, à savoir l'animation. Ensuite, le paradigme observationnel-restitutif sera également interrogé à la lumière du geste performatif et de la mise en fiction entendus comme des potentiels « responsables » de la rupture du « lien fort » du film à la réalité référentielle. La question portera également sur la nécessité d'une adhérence « réaliste », même si cela peut compromettre la réussite d'un film. Notamment, ceci est le cas de *Louisiana* (Roberto Minervini, 2015), un titre convoqué principalement dans une perspective étique mais questionnant, à la fois, l'« inamendabilité » du réel et donc l'impossibilité, sous certaines conditions, de sa restitution. Cette dernière question ouvrira le terrain aux analyses de *La Gueule du loup* et de *Bella e perduta* de Pietro Marcello, pour enfin consacrer à Michelangelo Frammartino une section intégralement axée sur sa production filmique. Probablement, dans le travail de ces deux auteurs demeure une clé interprétative utile pour comprendre ce qu'aujourd'hui pourrait signifier le terme « cinéma documentaire ».

4.1. Transfigurer, réparer et (peut-être) perdre le référent

Dans un de ses derniers ouvrages, Comolli se demande pourquoi, à la parole filmée, le documentaire contemporain semble privilégier le « film de situation, sinon d'action ».[516] En ce sens, il est peut-être

[516] COMOLLI, Jean-Louis. *Une certaine tendance du cinéma documentaire*. *Cit*., p. 24.

possible d'expliquer, au moins en partie, le recours à l'animation, qui sûrement parvient à ajouter « du neuf et du superlatif ».[517] En plus, Comolli constate que « Pendant des décennies, il arrivait au cinéma de transfigurer le monde, aujourd'hui il le répare ».[518] Probablement nous pouvons supposer qu'en vertu de l'élargissement de la perspective esthétique que nous sommes en train d'aborder, la forme documentaire essaye d'accomplir les deux tâches, transfiguratrice et réparatrice.

Suivant cette ligne interprétative, songeons à *La route des Samouni* (Stefano Savona, 2018). Dans la séquence d'ouverture, Amal affirme ne pas se souvenir d'aucune histoire, mais surtout de pas être capable d'en raconter. En ce sens, le film « répare » une mémoire absente et dans le même temps la « transfigure » en animation. Cependant, le statut documentaire n'est jamais désavoué, au contraire il est déclaré par la posture énonciative générale. Les sujets intervenant face à la caméra n'agissent pas de façon autonome ou spontanée, et encore moins ils sont engagés dans une performance. Les séquences en prises de vue réelle montrent en effet une attitude des sujets qui respecte les standards de l'entretien filmé, une donnée qui ressort à plusieurs reprises, par exemple quand la mère d'Amal parle en regardant directement la caméra :

Photogramme 111 : *La route des Samouni*

La particularité du film réside principalement dans le fait que, si dans des séquences de ce type l'instance documentarisante se rend manifeste, celle-ci ne s'annule jamais complètement, même pas dans les reconstructions animées. À cet égard, nous proposons la séquence reconstruisant le massacre de la famille Samouni :

Photogrammes 112-119 : *La route des Samouni*

[517] *Ibid*., p. 27.

[518] *Ibid*., p. 30.

Le segment se caractérise par l'alternance d'une instance de nature plus ouvertement fictionnalisante, constituée par l'animation, et une orientée à « documentariser » la narration à travers les témoignages croisés d'Amal, d'un des ses frères et d'un membre de la Croix Rouge. Entre ces deux polarités se situe le point de vue « objectif » des drones. Ainsi qu'il ressort du générique de fin, il s'agit également d'une reconstruction animée, et sur les cadres correspondant au point de vue du viseur paraissent les dates du 4, 5 et 6 janvier 2009, alors que le *raid* des forces israéliennes était dans son plein déroulement. Cette vision « impartiale » est donc une simulation, où plutôt la simulation d'une simulation, mettant en jeu les aspects éthiques d'un *serious game* prétendant annuler à la fois la vision d'un sujet humain responsable du cadrage et du bombardement – et de la cible du bombardement même –, en empêchant ainsi une quelconque identification, tout comme une prise de position de la part de celui qui regarde.

À ce sujet, Régis Debray affirme :

> Problème : la morale, c'est l'autre. Là où l'autre disparaît, comment peut-il y avoir encore une morale concevable ? Et d'abord une morale de l'image, laquelle suppose, outre un certain respect de son objet (ou « sujet »), une réciprocité possible des angles de vue.[519]

Les segments animés renversent cette logique de l'« impersonnalité » du point de vue en fournissant un contrechamp humain, au sens littéral, constitué par les voix *off* des personnages ponctuant la séquence. Ce faisant, le film de Savona semble nous rappeler l'existence du référentiel, probablement « idéalisé » dans sa transfiguration animée, mais à reconduire toujours à sa dimension éminemment factuelle. Pour cette raison, en définitive, le réalisateur se situe dans une perspective esthétique et éthique claire, dans laquelle son film ne désavoue jamais sa base référentielle, et pareillement rend évidente tout au long de la narration sa position idéologique.

Another day of life (Raúl de la Fuente et Damian Nenow, 2018) se situe sur une perspective probablement plus complexe, premièrement en vertu de

[519] DEBRAY, Régis. *Cit.*, p. 419.

l'emploi du rotoscope.[520] L'animation rotoscopée met en œuvre, de façon littérale, l'hyperréalisme de la simulation de la même manière que l'hyperréalisme pictural se base sur un référent étant déjà une copie de la réalité :

> Cette technique permet de doter les personnages dessinés de mouvements réalistes, tout en économisant la réflexion et le travail de synthèse des mouvements, au prix d'un laborieux retraçage image par image. Il produit un effet caractéristique de cinéma redessiné, qui possède un certain potentiel de séduction esthétique, par la silhouette, l'empreinte graphique des mouvements d'un modèle filmé, qui s'y devinent encore.[521]

Le chevauchement ontologique déployé n'est certainement pas un cas unique dans le cadre du corpus filmique abordé, qui au contraire souligne sans cesse la « perte d'innocence » déjà mentionnée à l'égard de l'autonomie que l'image a acquis par rapport au réel. Cependant, d'après nous le film de Nenow et de la Fuente semble vouloir se situer dans un contexte plus vaste, impliquant une sorte de « réorganisation » du référentiel au sein des logiques cinématographiques, notamment dans une perspective de quelque sorte parallèle à celle du cinéma dominant, voire ouvertement commercial. N'oublions pas que si l'animation ne constitue en rien une nouveauté pour la forme documentaire,[522] le rotoscope impose préalablement des prises de vues réelles qui seront « sacrifiées » au profit de la création d'un simulacre. D'après Paolo Bertetto, en outre, l'image filmique serait un simulacre en soi, « *une copie différentielle d'une copie différentielle sans original* : en d'autres

---

[520] « Le rotoscope, inventé par Max Fleischer en 1915, est une machine qui permet, par rétroprojection, de décalquer les mouvements de personnages réels pour les appliquer à des personnages de dessin animé. On copie l'image sur papier, ce qui donne évidemment une animation extrêmement fluide (puisque basée sur des mouvements réels), le décalage entre le dessin et la réalité créant un choc visuel ». DENIS, Sébastien. *Cit*., p. 44-45.

[521] WILLOUGHBY, Dominique. *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés, des jouets d'optique au cinéma numérique*. Paris : Textuel, 2009, p. 197.

[522] Le premier exemple de documentaire animé est constitué par *The Sinking of the Lusitania* (Winsor McCay, 1918). Cf. DENIS, Sébasten. *Cit*., p. 232.

termes, une différence, relativement ressemblante, au second degré ».[523] En ayant à l'esprit que dans son ouvrage Bertetto ne mentionne pas l'image animée-rotoscopée, se limitant au cinéma en prise de vue réelle, il nous faudrait nous demander la nature des images du film de Nenow et de la Fuente, probablement la copie d'une copie d'une copie, et donc un simulacre au troisième degré. Si le réel est « *ce dont il est possible de donner une reproduction équivalente* »,[524] une question pertinente serait celle posée par Georges Didi-Huberman : « le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine* ? ».[525] À plus forte raison, la piste interprétative hyperréaliste, tout en étant un aboutissement du film, nécessite d'être questionnée attentivement. Dans cette optique il nous faut signaler l'existence d'une bande-annonce diffusée en ligne bien à l'avance par rapport à la sortie effective du film.[526] Une comparaison, bien que sommaire et rapide, entre ce clip et le film tel que il a été distribué, nous montre une différence essentielle dans le style graphique adopté, dur et bien marqué dans la version « provisoire » et enfin beaucoup plus arrondi et « souple » pour la version définitive :

Photogrammes 120-123 : le style graphique de *Another Day of Life* (les deux versions)

Il est clair que notre analyse ne se base pas sur ce qui à tous égards constitue seulement un test, nous permettant toutefois de supposer que le choix définitif du style graphique a été dicté par une exigence d'abstraction, en entendant que les auteurs ont probablement opté pour des traits moins marqués afin de soustraire la représentation graphique d'une tendance en quelque sorte trop explicitement « réaliste » en termes de ressemblance et adhérence. En ce sens, des traits plus durs auraient pu produire un certain effet de « vrai »,

[523] BERTETTO, Paolo. *Cit*., p. 25.

[524] BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. *Cit*., p. 114.

[525] DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. *Cit*., p. 18.

[526] EN LIGNE [URL] : https://www.youtube.com/watch?v=H0ujMbACCS0 (lien consulté le 22.03.2022).

lorsque le choix final aide le film à s'éloigner de cette caractéristique. Cela est dû, premièrement, aux trais arrondis qui rapprochent le style graphique du film à celui caractérisant les bandes dessinées et les illustrations de Jean Giraud, également connu comme Moebius :

Photogrammes 124-125 : le style graphique de Moebius et de *Another Day of Life*

Néanmoins, il s'agirait de chercher, sinon une définition, une collocation hypothétique de ce film dans le contexte contemporain. Le dossier de presse définit *Another Day of Life* comme « un long métrage documentarisé, stylisé pour rassembler à un roman graphique ».[527] Dans ces quelques lignes semble condensée une conception de l'audiovisuel qui potentiellement pourrait s'étaler bien au-delà des logiques de mise en fiction au sein de la pratique documentaire :

> L'usage de l'animation, détaché de limitations de nature formelle, permet aux réalisateurs de représenter à l'écran ce qu'aucune caméra serait capable de capturer. Cela, à son tour, rappelle le parcours de Kapuściński même, qui enfin décida que la couverture de la guerre civile angolaise qu'il voulait fournir ne pouvait pas être limitée par la structure rigide, inflexible d'un télégraphe d'agence de presse.[528]

Le dépassement des frontières entre restitution et mise en scène est explicité par l'adjectif « documentarisé », qui situerait donc le film dans un milieu en quelque sorte superposable à celui où Bill Nichols place idéalement les produits filmiques issus d'hybridation. Dans cet espace nous trouvons des

[527] EN LIGNE : [URL] : https://www.platige.com/wp-content/uploads/2016/05/Another-Day-of-Life-Pressbook.pdf, p. 7, [a documentarized animated feature film stylized to resemble a graphic novel] ; traduction du rédacteur (lien consulté le 22.03.2022).

[528] *Ibid*., p. 7 [Using animation, unbound by limitations of a formal nature, allows the filmmakers to depict on screen what no camera would be able to capture. This, in turn, resembles the arc of Kapuściński himself, as he eventually decides that the coverage of the Angolan Civil War he wants to provide cannot be contained by the rigid, unyielding structure of the press agency cable] ; traduction du rédacteur.

formes filmiques telles que la reconstruction, à laquelle appartient également le film de Nenow et de la Fuente, qui en effet montre des similarités et des traits communs avec la sphère du *factual drama*, excepté le fait qu'à la base d'*Another Day of Life* nous avons des images animées-rotoscopées. Le chemin interprétatif de la simulation hyperréaliste acquiert ainsi une sorte de valeur ajoutée, dans les termes d'« *une captation-restitution hyperréaliste*. Ou mieux : un hyperréalisme d'imitation-recréation radicale ».[529] Cette dimension, dans laquelle le référentiel est non simplement mis en question mais semble l'objet d'une véritable « mise à jour », est celle que Sébastien Denis indique comme « un infraréel, une interzone qui pourraient bien être un des futurs du cinéma ».[530] La définition saisit en effet les directions potentielles et les facettes mises en jeu par une production filmique telle que *Another Day of Life*, surtout dans la mesure où le film semble participer, en quelque sorte, à l'élargissement-débordement général des potentialités du cinéma dominant allant sous la dénomination d'« *animage* », expression forgée au cours de la dernière décennie par André Gaudreault et Philippe Marion, se proposant d'exalter la nature métisse, intentionnellement contaminée et donc « impure » que les différentes formes visuelles ont assumé tout au long de ces dernières années.[531]

Dans l'optique d'une participation active de l'animation à cet élargissement expressif, Donald Crafton affirme :

---

[529] GADREAULT, André; MARION, Philippe. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin, 2013, p. 253.

[530] DENIS, Sébastien. *Cit*., p. 260.

[531] Cf. GAUDREAULT, André ; MARION, Philippe. *Cit*., p. 211-256. L'*animage* s'insère dans un plus vaste processus de redéfinition du statut spectaculaire du cinéma dominant, qui met en valeur « les développements et soubresauts intermédiaux […] d'aujourd'hui (et de demain) », permettant en plus d'encadrer « l'*animatic spirit* du paysage médiatique et cinématographique actuel » (p. 225). L'*animage* se sert de techniques telles que la *performance capture*, résultant de la *motion capture*, dont l'origine, à son tour, peut être facilement retracée dans les années du muet avec l'invention de la rotoscopie (cf. p. 226-228).

> Le cinéma est un spectacle vivant. Quelle qu'ait pu être l'évolution de ses diverses applications, l'appareil cinématographique a été conçu pour faire vivre à l'écran des êtres filmiques qui livrent une performance, au même titre que n'importe quel autre acteur. L'optique, l'éclairage, l'émulsion, l'exposition et la vitesse de projection, l'enregistrement et la synchronisation du son, l'espace social de la salle de cinéma, l'écologie culturelle de la réception – tout cela contribue à faire en sorte que le public puisse et veuille croire que les acteurs du film sont de vraies personnes qui s'exécutent devant lui pour son édification. Et s'il se trouve que ces acteurs sont des êtres dessinés qui s'animent grâce à la photographie image par image de cellulose et de fonds de plan, sont-ils pour autant moins réels ? Non. Comme je l'explique ailleurs, en tant qu'êtres médiatisés, ils incarnent des personnages « vivants ». Le dispositif cinématographique leur retire leur passeport ontologique. Que les acteurs filmiques aient des origines humaines ou soient tout droit sortis d'un encrier, ils sont exactement pareils à l'écran.[532]

Il n'est pas surprenant que la sphère « documentarisante », si pas documentaire à proprement parler, passe également à travers l'emploi du rotoscope, surtout en vertu de deux facteurs. Premièrement, comme soutenu par Pierre Hébert, cette technique « a accompagné l'animation sur toute la durée de son histoire comme une sorte de double fantomatique ».[533] Deuxièmement, il faut considérer un resurgissement de l'animation au sens général, comme l'affirment Gaudreault et Marion :

> Ce refoulé de l'histoire du cinéma institutionnel qu'est l'animation, que l'institution a mise à la porte, revient donc aujourd'hui par une fenêtre hanter le cinéma et remettre en question ses frontières identitaires.[534]

---

[532] CRAFTON, Donald. « Acme ! Performance et technologie de l'animation ». Dans GAUDREAULT, André ; LEFEBVRE, Martin (dir.). *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 253 de l'édition numérique.

[533] HÉBERT, Pierre. « Les trois âges de la rotoscopie », dans JEAN, Marcel (dir.). *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montréal : Les 400 Coups Cinéma, 2006, p. 45.

[534] *Ibid*., p. 226.

Dans l'esprit de cette recherche, visant à souligner les procédés de mise en fiction au sein de la pratique documentaire, d'après nous il est possible d'assumer la même position par rapport à l'usage de l'animation dans ces formes filmiques, pour corroborer la thèse de la contamination à laquelle ce langage est en train de participer, au même titre que le cinéma narratif-dominant, en « mettant à jour » son statut et ses finalités. Là où, dans les formes cinématographiques dominantes, il est désormais évident le dépassement ontologique constitué par des techniques telles que la *motion capture*, la *performance capture* ou le « machinema », [535] une sorte de réactualisation complémentaire dans une optique documentaire ou « documentarisée », comme déjà dit, ne serait pas à exclure de façon catégorique, surtout dans le cas d'une production apparemment orientée vers une direction plutôt explicitement commerciale, comme dans le cas du film examiné.

Il nous paraît pertinent, en ce sens, ce qu'affirme Roger Odin :

> Or, il est clair que fictionnaliser, c'est aussi désirer le réel, mais autrement que dans la lecture documentarisante. Il faut l'affirmer avec force : il n'y a aucune opposition entre désir de fiction et désir de réel. La différence entre fictionnalisation et documentarisation réside dans la façon dont ces deux modes me mettent en relation avec le réel. Si la documentarisation répond à mon désir de réel en m'interpellant directement en tant que personne réelle, au risque de me voir mobiliser mes défenses, la fictionnalisation, elle, me propose une médiation pour accéder au réel sans que je me sente directement mis en cause : derrière le rempart du fictif ; c'est là indiscutablement sa vertu propre. Si le désir de fiction a un tel poids dans la société, c'est précisément parce qu'il m'offre un mode de relation pacifié au réel. Une théorie du documentaire ne saurait sous-estimer ce poids. [536]

[535] Sur ces aspects, liés au developpement de la culture numérique dans une direction « vidéo-ludique », nous renvoyons à GAUDREAULT, André ; MARION, Philippe. *Cit.* ; HÉBERT, Pierre, *Cit.,* et à POIAN, Cristiano. « Machinima: esperimenti di cinema videoludico », dans DE GIUSTI, Luciano. *Cit*., p. 243-255.

[536] ODIN, Roger. *De la fiction*. *Cit*., p. 128.

La poussée déréalisant mise en œuvre par l'animation rend assez clair que à la redéfinition (ou à la réorientation) de la réalité sociale peut contribuer également un produit culturel tel que le documentaire animé dans le cadre d'un contournement général de la donnée référentielle, là où le dépassement de la pure référentialité permettrait au film d'éviter une « confrontation directe » à l'inamendabilité et la non malléabilité du réel. Cela nous impose une série de réflexions, auxquelles nous consacrerons les deux prochains paragraphes, en revenant sur le concept de *réel* et non pas de *réalité*.

Le terme utilisé par Odin, « le réel », nous permet d'accéder à une des implications majeures de cette recherche, à la fois au niveau théorique et en ce qui concerne le documentaire en tant que pratique de la relation. Au cours de la deuxième partie nous avons proposé l'approche méthodologique des « écarts de réalité » en tant que ligne analytique directrice. Cette approche nous a permis de retracer le taux d'artifice mis en jeu et de mettre en lumière les modalités à travers lesquelles les pôles « fictionnels » et « documentaires » travaillent, *par excès* ou *par défaut*, une fois mis en relation. Dans les deux paragraphes suivants, cette relation d'excès ou défaut sera explorée sous une perspective différente, en termes de « latence » et « résurgence » du réel afin d'intégrer, d'une certaine manière, la ligne méthodologique principale des « écarts de réalité ». Plus spécifiquement, il s'agira de restreindre le domaine et focaliser l'analyse exclusivement sur les aspects liés à la *restitution* du réel. Donc, l'objet d'analyse sera constitué par des modalités observatives, assez différentes les unes des autres, mises en œuvre dans des films spécifiques.

D'une manière générale, nous faisons référence au cinéma d'observation en tant que forme dans laquelle « Ce que l'on voit est ce qui s'est produit, ou au moins telle est l'impression ».[537] La finalité des prochaines pages est de mettre à l'épreuve la validité de cette affirmation, en interrogeant les pratiques d'observation-restitution selon une perspective alternée : dans un premier temps nous vérifierons dans quelles conditions la performance et le jeu fictionnel peuvent affecter le réel jusqu'au point de provoquer son

[537] NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. *Cit*., p. 192 de l'édition numérique [Quello che si vede è quello che è successo, o almeno questa è l'impressione] ; traduction du rédacteur.

apparente disparition, donc une sorte de latence. Deuxièmement, nous inverserons les termes d'analyse et l'élément à questionner sera le geste performatif, afin de vérifier si à son tour il peut être affecté, et dans quelle mesure, par une résurgence éventuelle de ce même réel, censé « disparaître » en vertu d'un agencement de la mise en scène impliquant performativité ou simulation.

La question reviendrait donc à investir l'inamendabilité du réel et sa distance infranchissable à ce que nous appelons « réalité » :

> […] à la différence de la réalité, le réel ne se laisse jamais vraiment façonner, domestiquer, réduire par aucune interprétation. Le réel, contrairement à la réalité, n'est pas une représentation. Il manifeste une extériorité qui ne se laisse aucunement assimiler ou gouverner. Il s'agit d'une *forme radicale de l'inamendable*.[538]

4.2. Malgré tout le réel : la restitution à l'épreuve de la performativité

Dans cette section, comme anticipé, le banc d'essai de l'observation sera constitué par les pratiques performatives, engendrant des situations de « latence », dans lesquelles surviendrait une sorte d'exclusion, ou de toute façon un accès limité du réel à l'intérieur des dynamiques de corrélation entre factuel et fictionnel. L'objectif est vérifier la « tenue » des prémisses éventuelles de nature éminemment restitutive sur lesquelles un certain film est structuré. À ces états d'absence apparente de l'ingérence du réel sur la matière filmique participe en première instance le « redoublement » que le geste performatif opère sur l'acte concret, comportant un clivage, parfois évident, avec le réel censé être fidèlement

[538] RECALCATI, Massimo. « Il sonno della realtà e il trauma del reale ». *Cit*., p. 201-202 [diversamente dalla realtà, il reale non si lascia mai davvero plasmare, addomesticare, ridurre da nessuna interpretazione. Il reale, diversamente dalla realtà, non è una rappresentazione. Esso manifesta una esteriorità che non si lascia assimilare o governare in nessun modo. Si tratta di una *forma radicale dell'inemendabile*] ; traduction du rédacteur.

reproduit. Pareillement, il existe la possibilité où le jeu performatif et le réel semblent se connecter à un niveau tel que, en dépit d'une posture observative le plus possible neutre, ce qui ressort est un sens de spectacle assimilable au *Schauspiel* gadamérien.

Le dernier long métrage de Roberto Minervini, *What You Gonna Do When The World's On Fire ?* (2018), se focalise sur les protestations suivies à la mort d'Alton Sterling pendant l'été 2016. Cependant, les aspect liés à l'actualité, et donc à l'élément référentiel *stricto sensu*, sont structurés autour d'une logique performative mise en œuvre dès le début du film, qui en plus, en vertu du noir et blanc, semble viser à une sorte d'abstraction. La séquence de début, en ce sens, se pose presque en terme d'une déclaration d'intention, reliant la matrice référentielle à une théâtralisation de nature rituelle où l'élément performatif est prédominant :

Photogrammes 126-129 : *What You Gonna Do When The World's On Fire ?*

Un garçon, suivi par la caméra, parcourt la rue brandissant une machette et dit « Je suis le Spy Boy, je suis l'invicible Spy Boy. Je suis le Spy Boy de l'aube au soir ». La cérémonie des *Flaming Arrows*, de l'habillage aux danses, est de la pure ritualité dans le sens où le déroulement de la performance constitue le meilleur moyen de préserver le patrimoine culturel des natifs américains. Ici, le geste performatif est indissociable de la donnée référentielle, surtout en tenant compte du fait que les raisons du film résident dans l'actualité. À cet égard, il est utile de rappeler ce que Victor Turner affirme sur l'incidence et les significations du rituel et de la performance dans la vie quotidienne :

> *Acting*, ainsi que tous les mots anglo-saxons « simples », est un mot ambigu : il peut signifier faire des choses dans la vie quotidienne, ou mener une performance sur scène ou dans un temple. […] Il peut correspondre à la sincérité maximale (s'en remettant à une ligne d'action pour des motivations éthiques, peut-être pour parvenir à une propre « Vérité personnelle ») ainsi qu'a la fiction maximale, alors que l'on « joue un rôle » pour cacher quelque chose ou dissimuler. […] Donc, *acting* est à la fois travail et jeu, solennel et ludique, fiction et vérité […]. Le même mot « ambiguïté » dérive du latin *agere*, équivalent à *to act*, puisque provenant du verbe *ambigere*, « errer », composé

> par *ambi-*, « autour, entourant » et par *agere*, « faire », qui ensemble produisent le sens d'avoir deux o plus significations possibles, de « bouger d'un côté à l'autre », et d'« avoir une nature double ». [...] Dans les langues occidentales, l'action a également un goût de contestation. L'action est « agonistique ». *Acte*, *arène*, *agonie*, *agiter*, tos dérivent de la même racine indo-européenne **ag-*, « pousser », dont ont eu origine le latin *agere*, « faire », et le grec àgein (ἄγειν), « conduire ». Dans la culture occidentale (euro-américaine), le travail et le jeu ont également ce caractère d'élan, de conflit, précédant largement la célèbre éthique protestante de Max Weber. Dans ces genres de performances culturelles qui devancèrent le théâtre grec (par exemple le jeu des mythes, le rituel, l'épique ou les sagas orales et la narration ou le jeu des ballades et de *Märchen*), les guerres et les querelles entre groups de divinités ou clans et lignées guidées par des héros bien armés, ainsi que des compétitions pour s'assurer une position sociale, le pouvoir, ou les rares ressources disponibles, des conflits entre les hommes pour les femmes, et des divisions entre parents proches étaient représentés vivement et reproduits dans la mimique.[539]

---

[539] «*Acting*, come tutte le parole "semplici" anglosassoni, è una parola ambigua: può significare fare delle cose nella vita quotidiana, oppure eseguire una performance sulla scena o in un tempio. [...] Può essere il massimo della sincerità (l'affidarsi dell'io a una linea d'azione per motivazioni etiche, magari per raggiungere la propria "Verità personale"), o il massimo della finzione, quando si "recita una parte" per nascondere qualcosa o per dissimulare. [...] Perciò *acting* è insieme lavoro e gioco, solenne e ludico, finzione e verità, il nostro traffico e commercio mondano e ciò che facciamo o a cui assistiamo nel rituale o a teatro. La stessa parola "ambiguità" deriva dal latino *agere*, equivalente a *to act*, poiché viene dal verbo *ambigere*, «vagare», composto da ambi-, «intorno, attorno», e da *agere*, «fare», che insieme producono il senso di avere due o più possibili significati, di «spostarsi da un lato all'altro», e di «avere una dubbia natura». [...] Nelle lingue occidentali l'azione ha anche un sapore di contestazione. L'azione è «agonistica». *Atto*, *agone*, *agonia*, *agitare*, derivano tutti dalla stessa radice indoeuropea **ag-*, «spingere», da cui ebbero origine il latino *agere*, «fare», e il greco àgein (ἄγειν), «condurre». Nella cultura occidentale (euro-americana) sia il lavoro che il gioco hanno questo carattere di spinta, di conflitto, che precede di molto la famosa etica protestante di Max Weber. In quei generi di performance culturali che anticiparono il teatro greco (ad esempio la recitazione di miti, il rituale, l'epica o la saga orali e la narrazione o la recitazione di ballate e di *Märchen*), guerre e contese fra gruppi di divinità o fra dan e stirpi guidati da eroi ben armati, cosi come competizioni per assicurarsi una posizione sodale, il potere, o le scarse risorse disponibili, conflitti fra gli uomini per le donne, e divisioni fra parenti stretti erano vividamente rappresentati e riprodotti nella mimica ». TURNER, Victor. *Cit*., p. 183-184 ; traduction du rédacteur.

La performativité n'est donc pas seulement l'intermédiaire vers un jeu de faire semblant (comme dans la cérémonie initiale des *Flaming Arrows*), mais constitue l'expédient à travers lequel l'immersion fictionnelle est en mesure de conférer à une situation déterminée une posture tellement « véridique » qu'elle pourra enfin aspirer au statut de document :

> *Dire*, c'est aussi *faire*, pour reprendre la fameuse maxime d'Austin dans *How to do Things with Words*, même si ce titre prête à confusion, dans la mesure où ce que le langage *fait* n'est une *chose* qu'en un sens dérivé : seul le *résultat* est une *chose*, et non le *faire* en tant que tel ! Ce point est d'importance ; nous y trouvons une expression de ce qui se produit dans une performance *artistique*. La « chose » qui en résulte, si c'en est une, n'a pas à proprement parler de statut *matériel* ou *substantiel* ; elle est un reste, une relique dont la signification est celle d'un document, ce qui indique en quoi la performance, comme source d'aura, fait appel à d'autres ressources qui, en principe, devraient répondre à la loi d'un « présent qui passe ».[540]

Dans cette optique se situe l'avant-dernière séquence, dans laquelle nous assistons à une protestation des *New Black Panther* devant le Palais de Justice de Baton Rouge. La partie finale du film semble condenser en quelques minutes la nature performative et celle observative-restitutive du récit. Les slogans des militants constituent une performance dans le sens où ils « donnent du corps » aux revendications pour les droits de la population noire :

Photogrammes 130-133 : *What You Gonna Do When The World's On Fire ?*

Atteint le point culminant, la protestation des *New Black Panther* trouve ses effets concrets dans la réaction violente de la police, qui enferme plusieurs militants. Dans la frénésie de ce bref fragment, Minervini semble s'appuyer sur les principes de « pureté » *nonfictional* tels qu'ils sont postulés par Paul Ward, d'après lequel la forme non-fiction, en tant que soumise au

[540] COMETTI, Jean-Pierre. *La nouvelle aura. Économies de l'art et de la culture*. Paris : Éditions Questions Théoriques, 2016, p. 162.

facteur référentiel, peut correspondre également au simple enregistrement d'un événement déterminé.[541]

Photogramme 134 : ***What You Gonna Do When The World's On Fire ?***

La conclusion de la protestation retrouve les caractères performatifs avec lesquels elle avait débuté, un moyen de renouveler et cimenter les motivations à la base du mouvement des *New Black Panther*. La séquence finale repropose de façon spéculaire les images d'ouverture du film, avec le rituel de l'habillage et de la dance des *Flaming Arrows* :

Photogrammes 135-138 : ***What You Gonna Do When The World's On Fire ?***

Ce faisant, Minervini nous rappelle que le geste performatif, avec son surplus immersif, vise à « charger » de concrétude l'action que l'on s'apprête à exécuter, en redoublant donc le discours avec son effet de réalité. Dans l'optique des réflexions que nous sommes en train de mener, il paraît évident que la solidité référentielle ne peut pas être mise en cause. Néanmoins, *malgré tout le réel*, le film ne semble pas intéressé par une restitution au sens strict, et l'enregistrement pur et simple de la donnée factuelle (les protestations des séquences conclusives) semble surgir de la dimension performative-rituelle jalonnant tout le récit.

Dans une perspective similaire, que l'on pourrait définir comme « théâtralisée », se situe une séquence spécifique de *La Gueule du loup* (Pietro Marcello, 2009). Les séquences marquées par le *re-enactment* d'Enzo, qui

[541] L'auteur entende dans ce terme la forme *nonfictional* : « Contrairement à la forme fictionnelle, où les lieux et les personnages peuvent être complétement inventés, le non-fiction est un domaine dans lequel il y a une base dans le monde factuel. […] Fondamentalement, un film de non-fiction peut consister dans le simple enregistrement d'un événement ». WARD, Paul. *Cit*., p. 7 [Unlike the fictional mode, where places and characters may be completely fabricated, the nonfictional is a realm where there is a basis in the world of actuality. [...] At its most basic, a nonfictional film might involve the simple recording of an event]; traduction du rédacteur.

tracent également les lignes essentielles du récit, peuvent être regroupées en cinq segments :

1) Enzo est de retour à Gênes après une longue détention. Il rentre chez lui. Quelqu'un lui a laissé de quoi manger. Bien que dans la maison il n'y ait personne, Enzo s'adresse à une femme en l'appelant « chérie ». 2) Pour respecter un vœux fait en prison, il se rend à pied jusqu'au Sanctuaire de la Guardia, avec un cierge en offrande à la Vierge. 3) Afin de gagner sa vie, Enzo vend de la pastèque dans le centre historique. 4) L'homme rend visite à père Serafino, connu pendant sa détention. Toutefois le prêtre, désormais âgé et malade, ne le reconnaît même pas. 5) Abattu, sans travail ni perspectives de réinsertion, Enzo se réfugie dans un bar où il rencontre des amis avec lesquels, au moins pour une soirée, il réussira à se distraire un peu.

Les segments résumés semblent des annotations à développer plutôt que des séquences connectées par des liens solides de cause à effet. Malgré tout ça, également en vertu de son apparence, tout au long du film Enzo joue de façon calme et calibrée, presque comme un personnage du cinéma noir, ce qui suppose donc une certaine direction de la part de Pietro Marcello. Le côté plus ouvertement performatif est réservé à une seule séquence, celle ayant lieu dans le bar. En plus d'être l'une des scènes en général les plus aimées du film, elle nous offre un mélange intéressant entre observation directe et un aspect performatif à caractère ouvertement ludique, dicté par l'improvisation. Enzo interagit avec les clients, par ailleurs ses amis, un desquels est visiblement ivre et l'ennuie à plusieurs reprises. Le petit groupe danse et plaisante sur les notes de *L'eau à la bouche* de Serge Gainsbourg, et Enzo commence à faire des avances à une des deux femmes présentes, en provoquant ainsi dans l'autre une réaction de jalousie à mi chemin entre spontanéité et simulation. En fin de soirée, Enzo quitte la boîte en compagnie de la femme qu'il a courtisé :

Photogrammes 139-144 : *La Gueule du loup*

La séquence se présente en tant qu'issu d'une observation dans laquelle l'intervention du réalisateur est pratiquement absente. Comme affirmé par Pietro Marcello, le tournage de *La Gueule du loup* s'est déroulé en laissant que les situations pouvaient évoluer spontanément, en évitant d'imposer un contrôle qui, vue la personnalité exubérante d'Enzo, aurait été vain. Souvent,

il s'agissait d'une situation « tragi-comique », où « il n'y avait pas grand chose à contrôler », mais pour le réalisateur la beauté du cinéma demeure précisément dans cet aspect, dans l'être capable d'attendre, d'observer et s'adapter à ce qui peut arriver.[542] Ainsi, dans ce mélange d'attente de la part de Marcello et d'improvisation des personnages sur scène, dans l'espace de quelques minutes nous assistons à une série de *sketches* que l'on dirait élaborés en phase d'écriture mais qui sont au contraire des moments de vérité absolue. Par exemple, l'ivresse du client qui dérange Enzo est réelle. Pareillement, la chanson de Serge Gainsbourg constitue une source sonore diégétique, puisque ce même personnage a effectivement mis en marche le *juke-box* pour écouter de la musique. Surtout, la dynamique qui se crée entre Enzo et les deux femmes n'est due à aucune préparation, mais est également issue d'un jeu, de quelque sorte éclaté et improvisé par les trois personnages. Dans la plus totale spontanéité, et avec une bonne dose de malice, face à la jalousie d'une des deux femmes Enzo lui dit que, alors que dans le passé ils se sont embrassés c'était pour des exigences de récit (« pour le film, pour la scène »), mais dans le même temps il est en train de courtiser l'autre. D'après Marcello, Enzo a réellement quitté la boîte en compagnie de la femme, en abandonnant le plateau en plein milieu de tournage, sans préavis et en mettant mal à l'aise l'équipe à l'égard de Mary. La spontanéité et la légèreté que cette séquence parvient à atteindre sont telles que les limites entre observation-restitution et improvisation en quelque sorte « théâtralisée » se fusionnent sous le signe du jeu gadamérien, pour devenir à tous égard du spectacle :

> Or, si exceptionnellement un ensemble signifiant se donne dans le réel clôture et accomplissement, de telle sorte que les visées de sens cessent de déboucher sur le vide, la réalité même est comme un jeu, un spectacle (*Schauspiel*).[543]

[542] Voir l'intervention du réalisateur pendant son masterclass organisé par Visions du réel 2021, EN LIGNE [URL] : https://www.youtube.com/watch?v=p9R8lkXmETM&t=750s (lien consulté le 20.08.2022). Voir, notamment, de la minute 1 : 06 : 07 à 1 : 13 : 07.

[543] GADAMER, Hans-Georg. *Cit.*, p. 191.

Dans cette performance aux tons presque d'une comédie, la dimension observative acquiert une valeur ajoutée dans le moment où le réalisateur a le courage de « disparaître » et laisser le champ libre aux personnages lesquels, tout en étant « seulement » des acteurs sociaux, se démontrent en mesure d'occuper la scène et nous surprendre comme des comédiens expérimentés.

4.3. Le réel, malgré tout : la performance à l'épreuve de la restitution

Dans cette section, l'analyse sera menée de façon inversée par rapport à la précédente, en explorant des situations où le réel revendique énergiquement son rôle, et ce faisant parsème la narration d'effets concrets, également dans le cas où le film parcourt une piste ouvertement performative-fictionnelle, orientée vers « la feintise ludique partagée ».

Dans cette optique s'inscrivent plusieurs aspects de *The Act of Killing*, où il nous est possible de constater une ingérence concrète de la part du réel, en dépit d'une tendance antinaturaliste assez évidente dans l'imprécision, que nous estimons volontaire, du rendement des détails, contribuant ainsi à une sensation d'artificiel et de manifestement faux assez répandue tout au long du film. Si, dans la plupart des titres examinés, l'élément fictionnel est partie intégrante du style visuel adopté (à travers le montage, la photographie, le recours à la musique et plus en général grâce à la posture énonciative), et peut donc confondre les consignes de lecture, *The Act of Killing* ne fait jamais étalage d'une esthétique fictionnelle à proprement parler, même pas dans les séquences tournées selon les codes des genres américains classiques. Nous parlons d'« esthétique fictionnelle » dans l'acception selon laquelle, surtout dans le cinéma dominant, même dans la pure invention l'adhérence au référentiel est toujours garantie par un contrôle minutieux, voire maniaque, du détail. *The Act of Killing*, au contraire, ne prête aucune attention au fait que, par exemple, la tête coupée d'Anwar est manifestement celle d'un mannequin, ou à l'effet décidément grossier, voire ridicule, du « fantôme » qui hante son sommeil :

Photogrammes 145-148 : *The Act of Killing*

Si dans n'importe quel film de fiction, tout comme dans un *factual drama*, une telle superficialité serait énergiquement remarquée au nom d'une adhérence « réaliste », dans le film d'Oppenheimer cette insouciance est au contraire mise en évidence, en contribuant toutefois à faire ressortir constamment un sens d'horreur palpable. Ce sentiment augmente proportionnellement à l'absence d'adhérence constatée, contribuant ainsi à une sorte de distanciation qui semble façonnée sur le principe chklovskien « de donner une sensation » en niant, dans le même temps, de la légitimité au critère de vraisemblance entendue en tant que « reconnaissance ».[544] Dans ce cadre s'accomplit un renversement total par rapport aux critères d'analogie régissant le réalisme présumé sous-jacent aux pratiques restitutives, puisque l'artifice et la sensation de « fabriqué » constituent un aboutissement délibérément poursuivi. À proprement parler, un tel procédé devrait conduire à une rupture irréversible du lien entre le film et le référentiel, notamment en termes de perception-réception. Toutefois, parallèlement au grotesque et au ridicule, s'insinue constamment un sens concret de cruauté. L'horreur, ici, devient *réelle*. Pareillement, la séquence du massacre à Kampung Kolam nous montre une irruption du réel voire plus violente en termes d'engagement émotif. Structurée autour d'une dimension éminemment performative, mais toujours en ligne avec une approche antinaturaliste, cette séquence est répartie en trois segments distincts (la séquence commence à 1 h 51' 33"). Dans le premier segment nous assistons à la préparation du tournage, raison pour laquelle Sakhyan Asmara, membre du gouvernement, intervient personnellement en soutien d'Anwar Congo et Herman Koto. Les ex camarades, le ministre et les membres actuels de Pancasila renseignent les habitants du village sur la séquence à réaliser et à leur tour, afin de s'identifier dans le rôle qu'ils s'apprêtent à interpréter, commencent à alimenter une sorte d'aveugle fureur :

[544] CHKLOVSKI, Viktor. « L'art comme procédé ». Dans TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Paris : Seuil, 1965, [coll. Points Essais, 2001], p. 82.

Photogrammes 149-152 : *The Act of Killing*

Le deuxième bloc décrit l'exécution effective du massacre :

Photogrammes 153-158 : *The Act of Killing*

Le segment s'ouvre sur Anwar, dans son lit, apparemment en train de s'endormir. Des sons indistincts commencent à émerger du silence, des hurlements et des pleurs, et le massacre de Kampung Kolam débute. Les images sont confuses, presque floues, à peine lisibles à cause des flammes constamment en champ. À la voix furieuse d'Anwar conférant des ordres se superpose sa respiration fébrile, comme si ce que nous regardons était son cauchemar. Sur les images des cadavres laissés à se décomposer nous entendons Herman qui commande d'arrêter le tournage, et les cadres redeviennent plus lisibles. Le *re-enactement* du massacre est terminé, déclenchant ainsi le troisième segment de la séquence. La plupart de ceux qui ont participé au tournage sont visiblement prostrés, voire choqués par la brutalité dégagée de celle qu'aurait dû être « simplement » une mise en scène :

Photogrammes 159-162 : *The Act of Killing*

Anwar Congo en premier admet qu'il n'attendait pas un résultat tellement crédible en terme d'implication émotive, en définissant « horrible » ce qui s'est produit devant la caméra. En ce sens, la performance opère ce que Jean-Marie Schaeffer définit comme « modélisation mimétique », caractérisant « Le mode d'être mental de la fiction ».[545] Cela en vertu du fait que :

> […] la fiction est une réalité pragmatique, et plus précisément […] elle nécessite l'instauration d'une attitude mentale spécifique (celle de l'autostimulation imaginative ou, dans le cas des fictions publiques, celle de la feintise partagée).[546]

[545] SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ? Cit*., p. 212.

[546] *Ibid*., p. 213.

La séquence, il faut le rappeler, ne recourt pas à des effets ou trucages : nous ne verrons pas ni des blessures ni des corps déchirés, cependant le chaos et les cris produisent un sentiment concret de violence. Dans cette optique, le régime performatif gouvernant *The Act of Killing* peut bien constituer, comme le définit Aline Caillet, « un état intermédiaire entre l'authentique et le rejoué ».[547] Cependant, à notre avis il est incontournable de souligner que, en dépit des (ou peut-être grâce aux) procédés de distanciation mis en œuvre, le réel s'incruste, *malgré tout*, dans celle qui à proprement parles aurait du constituer une rupture entre le film et le référentiel. Tout cela est issu d'une immersion fictionnelle qui, comme nous l'avons vu, commence par une préparation et une prédisposition de type mental (le premier bloc), déflagre dans le *re-enactment* du deuxième bloc et continue enfin de manifester des effets tangibles dans le troisième segment, où à l'épuisement physique s'ajoute une terreur psychologique réelle.

Le réel est toujours, et en tout état de cause, un élément *présent*, également derrière le jeu de simuler une fiction. La confrontation au réel est un « risque », pour revenir à nouveau sur Comolli, et l'analyse se poursuivra dans le traçage de ce risque par ordre « croissant », selon des approches différentes par lesquelles il est, pour ainsi dire, « provoqué ». Par conséquent, la façon dont le réel ressurgira des plis du récit suivra des modalités pareillement diversifiées et nuancées. *I cormorani* (Fabio Bobbio, 2016) et *Louisiana* (Roberto Minervini, 2015) sont les titres faisant objet des réflexions suivantes. Il nous faut préalablement préciser que l'approche observative adoptée par ces films est bien diversifiée : totalement simulée dans *I cormorani* et, dans le cas de *Louisiana*, conformément au style de Minervini, à mi chemin entre observation-restitution et mise en fiction.

Le film de Fabio Bobbio est la mise en œuvre d'un paradigme d'observation « simulée », comme nous l'avons défini. Nous sommes donc dans un terrain où les règles de mise en fiction gouvernant la pratique documentaire seraient de quelque sorte inversée : ici, il s'agit d'une fiction simulant le langage d'observation appartenant à la logique documentaire. Si,

[547] CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques*. *Cit*., p. 41.

comme déjà observé, la pratique documentaire d'un réalisateur comme Minervini adopte une sorte de « mimétisme fictionnel », en entendant avec ce terme la capacité de l'auteur de cacher, ne serait-ce que temporairement, son identité documentaire, pour *I cormorani* il nous faudrait probablement parler de « mimétisme documentaire ». Fabio Bobbio a travaillé en partant d'une série de suggestions qui, de son propre aveu, ne correspondent pas forcément à des souvenirs véritables de son adolescence.[548] En plus, les deux protagonistes ont été choisis après un *casting* qui a mobilisé environ cent cinquante garçons. Néanmoins, si habituellement le *casting* devrait appartenir à des stratégies productives plus expressément fictionnelles, le film ne se base pas sur un véritable scénario mais, comme affirmé par le metteur en scène, sur un brouillon assez générique prévoyant une série de « situations » à développer directement sur le plateau, en laissant les deux garçons libres d'exprimer leur spontanéité. *I cormorani* travaillerait alors dans une direction semblable à celle caractérisant le style du *mockumentary*, dans le sens d'une réalité fabriquée *ad hoc* pour adhérer le plus possible à une base référentielle qui toutefois n'existe pas. En outre, l'intervention de l'auteur sur le langage est effectuée en imitant une approche documentaire sur un matériel issu, très probablement, de pure invention. Il n'est pas difficile d'imaginer, en effet, que l'interaction des deux garçons avec la jeune prostituée, ainsi que la poursuite dans le bois, ne sont pas des situations spontanées ou dues au hasard, mais constituent au contraire deux séquences prévues à l'avance, en laissant par contre une certaine marge de liberté et d'improvisation.

---

[548] « J'ai un vif souvenir de l'été chaude dans la province, du fleuve au coucher du soleil, des moustiques et de la fête du village, des après-midis dans le bois lorsque nous ne savions pasquoi faire, parce que jouer c'était pour les enfants et nous ne l'étions plus. Ou peut-être que celui n'est pas un souvenir, probablement ce sont des images que j'ai vu dans un film ou que j'ai lu dans un roman ». [Ho un ricordo vivo di quell'estate calda in provincia, del fiume al tramonto, delle zanzare e della festa del paese, di quei pomeriggi nel bosco in cui non sapevamo cosa fare, perché giocare era da bambini, e noi non lo eravamo più. O forse non è un ricordo, forse sono immagini che ho visto in un film, o letto in un romanzo]. Notes de mise en scène de *I Cormorani*, EN LIGNE [URL]: https://www.cinemaitaliano.info/news/38734/note-di-regia-de-i-cormorani.html (lien consulté le 10.11.2022) ; traduction du rédacteur.

Cependant, une lueur d'authenticité « documentaire », d'autant spontanée qu'involontaire, transparaît juste après la séquence du plongeon de Samuele et Matteo dans la piscine (environ à 1h 11') :

Photogrammes 163-166 : *I cormorani*

Après le plongeon, les deux garçons commencent à plaisanter, à s'embêter réciproquement avec des jets d'eau, jusqu'à quand des gouttes baignent l'objectif. Matteo se tourne, en regardant la caméra et en dévoilant ainsi qu'également derrière la fiction le dispositif peut saisir des instants de vérité, de vie « prise sur le vif ». Cependant, contrairement à ce que nous avons déjà observé en analysant *Le Cœur battant*, maintenant l'impression est que le dispositif révèle sa présence *malgré lui*. Dans la séquence de la compétition de rodéo du film de Minervini, le dispositif révèle sa présence et avec elle revendique sa nature documentaire, à travers la mise à nu du procédé lié au tournage, tout en ayant parsemé une série d'indices et de marques énonciatives de nature fictionnelle. Pour *I cormorani* nous croyons qu'il s'agit du procédé inverse. Dans la stupeur de Matteo qui fixe la caméra, probablement craignant d'avoir « gâché » la prise de vue, demeure le moment révélateur d'un réel inattendu qui s'est montré, de façon paradoxale, au comble d'un travail mené en essayant de cacher exactement sa nature fictionnelle. Jusqu'à ce point, le film a adopté une approche (et favorisé une lecture) de type documentarisant, également en vertu d'une écriture assez sobre : des dialogues succincts, un montage essentiel et un recours minimal au commentaire musical. Le moment de vérité qui se dégage du regard du garçon pourrait alors introduire le film sur la voie du documentaire, identité sous laquelle il est en effet indexé.[549] De notre point de vue, surtout dans l'esprit de cette recherche, il aurait été bien plus intéressant si la séquence s'était poursuivie en allant jusqu'au bout, pour nous montrer la réaction des garçons et éventuellement leur interaction avec l'équipe, en dévoilant ainsi un potentiel « revers de la médaille » dont le « côte face » est idéalement constitué par

[549] Cf. EN LIGNE [URL] : https://cineuropa.org/fr/film/327900/ et https://www.cinemaitaliano.info/icormorani (liens consultés le 10.12.2022).

cette sorte de feintise ludique en sens documentarisant. Un paradigme documentaire-observationnel simulé, également en vertu du fait que les personnages ne relèvent pas de la sphère des acteurs sociaux puisque ils n'interprètent pas le rôle d'eux-mêmes, mais ne peuvent pas non plus être considérés comme des acteurs tout court, en raison d'une inexpérience (et donc d'une spontanéité) que le réalisateur a su exploiter à l'avantage du film. *Le Cœur battant* fait semblant d'être un film de fiction façonné sur le style d'un réalisme assez répandu, surtout dans le cinéma européen. La même attitude, par ailleurs, est à notre avis également à l'origine de *I cormorani*, un film de fiction se posant par contre comme un documentaire d'observation. Deux approches opposées et spéculaires, parfaitement en mesure de confondre les pistes à adopter pour la lecture correcte du texte filmique, premièrement en vertu du fait que les choix langagiers des deux auteurs ne sont pas vraiment trop différents. En plus, dans les deux cas, la démarcation éventuelle entre réel et fictif s'est rendue possible grâce à l'ancien « tabou » du regard à la caméra – fermement voulu, d'après nous, dans le film de Minervini, autant qu'involontaire et en effet immédiatement coupé par Fabio Bobbio dans *I cormorani*. En reprenant la phrase déjà citée de Bill Nichols, d'après lequel dans un film d'observation « Ce que l'on voit est ce qui s'est produit, ou au moins telle est l'impression », probablement il nous faudrait la reformuler pour demander au film : « Ce que l'on voit est ce qui s'est produit, où c'est seulement une impression ? ». De façon paradoxale mais pas du tout ironique, nous pourrions également affirmer que le jeu mimétique en sens documentarisant fonctionne tellement qu'il laisse entrevoir, enfin, cette sorte de dérapage au moment où, comme le dirait Jacques Aumont, « La fiction se heurte à la réalité ».[550]

Sur cet aspect il nous faut également interroger les dynamiques se produisant autour de la dimension performative, spécifiquement en ce qui concerne l'attitude, plus ou moins spontanée, de l'acteur social par rapport à lui-même et au film. La question posée par Guy Gauthier à cet égard est très pertinente :

[550] AUMONT, Jacques. *Limites de la fiction. Cit.*, p. 85.

> La « mise en scène » du personnage par lui-même appartient-elle encore a registre de la mise en scène de spectacle, ou à celui de la « mise en scène documentaire ? ». […] mise en scène de soi et complaisance pour la caméra sont des traits caractéristiques d'un individu, et interprétés souvent comme tels par le spectateur. L'exemple de l'improvisation en fonction d'un scénario, qui a tenté le cinéma romanesque lors de l'apparition du matériel léger, prouve *a contrario* que ce n'est pas la même chose de jouer son propre rôle, même en le forçant, et de prêter sa manière d'être à un autre personnage. […] Ce n'est pas la même chose d'être soi et d'être un autre.[551]

Dans cette perspective, d'après nous, il faudrait encadrer l'« accident » survenu sur scène et enregistré dans *I Cormorani*, comme une sorte de « saturation » de la sphère performative qui, paradoxalement, permet au réel de s'y incruster.

Sur cet aspect, celui de la « réapparition » inattendue d'un réel plus ou moins dérangeant par rapport au jeu fictionnel mené par le film, s'insèrent enfin des questions portant sur la dimension productive, ainsi que de caractère étique, entourant *Louisiana* (Roberto Minervini, 2015). Il en découle, en plus, un point d'interrogation concernant la pertinence des approches performatives ou fictionnalisantes au sein d'un paradigme observationnel-restitutif censée être « neutre ». Comme déjà mentionné en analysant *Le Cœur battant*, la modalité d'observation du réalisateur italien consiste à accumuler plusieurs heures de tournage qui ensuite, à travers le montage, revêtent une forme et un langage semblables à ceux des produits de fiction. En revanche, dans le cas spécifique de *Louisiana* cette approche a eu des répercussions négatives sur l'évolution du tournage, en compromettant de quelque sorte le résultat final et l'équilibre structurel du film. *Louisiana* croise deux réalités distinctes, celle de Mark et de sa compagne, tous les deux toxicomanes, et celle d'une organisation paramilitaire antigouvernementale, liée aux théories du complot et de nature violemment réactionnaire. Autour de ces deux pôles, le film décrit également les vies d'autres personnages (la mère et la grand mère de Mark, ainsi que la danseuse de *strip tease*, parmi les principaux) qui s'alternent sur scène de façon presque aléatoire, en transmettant ainsi un sens de précarité

[551] GAUTHIER, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. *Cit*., p. 190.

non seulement lié à leur condition sociale, mais également à l'incertitude qui a caractérisé le tournage. Effectivement, la structure du film semble affectée par une sorte de détournement, qui a imposé au réalisateur d'abandonner le focus sur Mark et Lisa, les personnages auxquels sont consacrés environ trois quarts de la narration, en réorientant les dernières vingt-cinq minutes sur l'organisation paramilitaire. Ce déséquilibre est dû principalement aux conditions de précarité dans lesquelles s'est déroulée la production du film :

> La division en deux parties est une complication, mais je me complique toujours la vie, lorsque je fais un film. […] Je savais que nous aurions résolu les difficultés en phase de montage, même si contrairement à *Le Cœur battant*, où mon intention était de me perdre complétement, de ne pas savoir quel type de prises j'avais tourné, de me laisser guider par les personnages, cette fois le niveau de peur était tellement élevé que je n'ai pas voulu me perdre totalement. Chaque nuit je faisais des évaluations, un compte-rendu, une analyse des histoires auxquelles je travaillais, au moins pour comprendre les directions à suivre, puisqu'il s'agissait d'un projet cinglé : des personnages qui pouvaient aller et venir, des gens qui disparaissaient… […] De toute façon, j'évitais de regarder ce que j'avais tourné. Je l'ai fait une fois et je n'ai pas dormi de la nuit, parce que je pensais que Mark commençait à assumer trop l'aspect d'un personnage d'un film de fiction, avec ses yeux écarquillés, les paupières figées… Ses expressions étaient « parfaites », presque d'acteur, et d'autre part la photogénie était une des raisons pour le choisir. Je suis un perfectionniste,

> attiré par la beauté, par la performance, des choses qui peuvent être délétères lorsque l'on vise à raconter le réel.[552]

En traitant un sujet extrême tel que celui de la toxicomanie, Minervini a opéré un choix à notre avis honnête mais très risqué, en décidant de restituer de façon assez directe des situations de violence et dégradation liées aux vies des personnages. En plus d'avoir filmé Mark et Lisa dans leur intimité, Minervini a montré à plusieurs reprises Mark s'injectant de la méthamphétamine, ainsi qu'à la danseuse de *strip tease* et à sa compagne. Malgré le respect du réalisateur à l'égard d'une réalité aussi complexe que celle abordée, et en dépit d'un voyeurisme qu'il a su éviter, le changement soudain du film, qui abandonne inopinément son protagoniste en se dirigeant vers le group des paramilitaires, témoigne la complexité et les répercussions

[552] MINERVINI, Roberto. « Giocare a carte scoperte ». *FilmIdee*, n° 14, 22.06.2015. EN LIGNE [URL] : https://www.filmidee.it/2015/06/giocare-a-carte-scoperte/ (lien consulté le 20.12.2022); [La divisione in due parti è una complicazione, ma io mi complico sempre la vita, quando faccio film. [...]Sapevo che le difficoltà le avremmo risolte in fase di montaggio, anche se a differenza di *Stop the Pounding Heart*, dove la mia intenzione era di perdermi completamente, non sapere che tipo di girato avevo in mano, lasciarmi guidare dai personaggi, questa volta il livello di paura era talmente alto che non ho voluto perdermi del tutto. Ogni notte valutavo, facevo un consuntivo, un'analisi delle storie a cui stavo lavorando, quantomeno per capire quali direzioni prendere, trattandosi di un progetto impazzito: personaggi che andavano e venivano, gente che spariva… [...]Evitavo di vedere il girato, comunque. L'ho fatto una volta e non ci ho dormito la notte perché pensavo che Mark stesse assumendo troppo le sembianze di un personaggio di un film di finzione, con i suoi occhi sgranati, le palpebre immobili… Le sue espressioni erano "perfette", quasi da attore, e d'altra parte la fotogenia era una delle ragioni per cui l'avevo scelto. Sono un perfezionista, attratto dal bello, dalla performance, tutte cose che possono essere deleterie quando si punta a raccontare il reale]; traduction du rédacteur.

imprévisibles causées par un sujet de nature particulièrement dure et sensible.[553] Ainsi, ces implications éthiques ont investi intégralement l'aspect productif du film, en déséquilibrant enfin sa structure. D'autre part, des mots de Minervini transparaît clairement la difficulté de relation avec Mark, qui aurait pu également empêcher la focalisation sur son histoire en orientant le film, dès le début, vers une structure hypothétiquement plus équilibrée. En ce sens, la réussite d'un projet documentaire serait essentiellement issue d'une alchimie

[553] Encore à propos de ce tournage troublé, Minervini raconte : « […] je me suis rendu compte de ce que Mark pouvait apporter au projet, et cela a comporté beaucoup de difficultés, puisqu'il s'est enfui plusieurs fois, pour ensuite revenir toujours, jusqu'à la fin. En effet, le tournage se conclut avec lui qui échappe et ne revient plus… Il a dicté les regles du jeu, et je savais dès le début qu'il aurait été impossible de se mettre d'accord de façon définitive, y compris en ce qui concernait sa participation au projet. Cela également à cause de son addiction : lundi j'avais une personne disponible, après il était en chute libre jusqu'à jeudi, enfin la disparition du vendredi, le samedi sa demande de pardon et le lundi matin ça recommençait de zéro, par des cycles réguliers. […] Après deux semaines de tournage je lui ai démandé : "Quelle est ta dimension masculine, je ne l'ai pas encore vue… je te vois entourée par des femmes […], mais de quelle façon tu interagis avec les hommes ?". Mark m'a répondu : "Je dois y réflechir", et il est disparu pour quatre jours. Lisa m'a dit : "Mark a abandonné le projet, le film est fini", et en effet j'avais commencé a faire d'autres recherches, sur le rapport de Lisa et ses sœurs, Lisa et ses filles, jusqu'à quand Mark est retourné et m'a dit : "Tu as touché un point sensible, excuse-moi si j'ai quitté mais je te le dis tout de suite : je ne pleurerai pas devant les hommes, ça n'arrivera jamais" ». *Ibid*. [mi sono accorto di quello che Mark poteva portare al progetto e ciò ha comportato non poche difficoltà, perché è scappato tantissime volte, per poi ritornare, sempre, fino alla fine. Tanto che le riprese si concludono con lui che scappa e non torna più… Ha dettato le regole del gioco e sapevo fin dall'inizio che sarebbe stato impossibile prendere accordi definitivi, persino sulla sua partecipazione al progetto. Anche perché era in balia del ciclo della droga, dell'anfetamina: lunedì trovavo una persona disponibile, poi si andava in caduta libera fino al giovedì, infine la sparizione del venerdì, poi sabato richiesta di perdono e il lunedì mattina tutto daccapo, così per cicli costanti. […] Dopo due settimane di riprese gli chiesi: "qual è il tuo mondo al maschile, non l'ho ancora visto… ti vedo circondato da donne […], ma come interagisci con gli uomini?". Mark mi rispose: "ci devo pensare" e sparì per 4 giorni. Lisa mi disse: "Mark ha abbandonato il progetto, il film è finito", tant'è che iniziai a fare altre ricerche, sul rapporto tra Lisa e le sue sorelle, Lisa e le sue figlie, finché Mark non ritornò e mi disse: "hai toccato una nota dolente, scusami se sono scappato ma te lo dico subito: io non piangerò di fronte agli uomini, non succederà mai"] ; traduction du rédacteur.

de relations et de confiance mutuelle entre filmeur et filmé, si à la fois cinéastes et théoriciens révèlent leur impuissance face au constat que « Le jeu est séduction mais le film est violence ».[554] Bien évidemment, s'il existe une sorte de « corollaire » à l'égard des implications éthiques de la pratique documentaire, il faut également reconnaître que, en plus de l'honnêteté intellectuelle et de l'empathie du réalisateur, il n'y a pas de règles, « formules » ou « solutions », seulement une série de questions dictées par le

[554] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 104.

sens commun.[555] En ce qui concerne l'approche observationnelle, dans le cas de Minervini il faudrait peut-être nous demander pour quelle raison il a abouti à un résultat positif avec *Le Cœur battant* pour ensuite ne pas atteindre le même objectif avec *Louisiana*. D'un point de vue linguistique, en effet, les deux films ne diffèrent pas, en privilégiant l'intimité crée par la caméra à l'épaule et la focalisation sur les personnages principaux avec lesquels, par ailleurs, l'affection et l'identification des spectateurs sont de quelque sorte encouragés. Parallèlement, au niveau thématique, la différence entre les deux titres ne peut pas être oubliée, ce qui signifie probablement un état émotif et une implication

[555] Justement, si la pratique documentaire est premièrement l'effet d'une relation avec l'autre, celle-ci doit préalablement considérer une série de questions *sur* l'autre. Ainsi, Comolli demande : « Comment, par exemple, traiter avec les autres que l'on veut filmer ? Car, même et surtout s'il est non dit et non écrit, il s'agit de traité, de *pacte* passé entre le cinéaste et les futurs personnages du film. […] Mais aussi : comment "choisir" ceux que l'on filme ? Comment d'ailleurs penser cette relation qu'est toujours-déjà « choisir » ? Comment, pratiquement, concrètement, chaque cinéaste a-t-il (sans doute) ses propres manières de faire, une façon bien à lui d'entrer en contact, de rencontrer les futurs personnages et de parler pour la première fois avec eux, de les revoir, ou pas, de travailler avec eux avant le tournage, ou pas, etc ». COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 104. Bill Nichols, de façon voire plus pragmatique, semble presque imaginer les répercussions négatives d'une approche erronée, ou pas trop claire, entre un réalisateur et des acteurs sociaux : « Les personnes que nous voyons ont changé délibérément leur comportement, afin de nous donner une perception positive ou négative d'eux, et satisfaire ainsi un réalisateur qui ne leur a pas dit clairement ce qu'il voulait ? Est-il possible que le réalisateur a choisi de représenter des sujets puisque ils possèdent des qualités qui séduiront le public dans un mauvais sens ? [...] Le réalisateur aura obtenu un consentement éclairé de la part des participants, à travers une explication adéquate ? Comment il fait pour expliquer clairement les conséquences possibles dérivant du fait que leur comportement sera observé et montré à d'autres personnes ? ». NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. *Cit*., p. 194 [Le persone che vediamo hanno cambiato apposta il loro comportamento in modo da dare alla nostra idea di loro un connotato negativo o positivo per soddisfare un regista che non ha detto loro chiaramente che cosa voleva? È possibile che il regista abbia scelto di rappresentare delle date persone perché possiedono delle qualità che affascineranno il pubblico nel modo sbagliato? [...] Il regista avrà ottenuto un consenso informato dai partecipanti, attraverso una adeguata spiegazione? Come fa a spiegare chiaramente le possibili conseguenze che deriveranno dal permettere che il proprio comportamento venga osservato e mostrato ad altri?] ; traduction du rédacteur.

différents de la part des acteurs sociaux. Cependant, dans le cas de *Louisiana*, imposer au film une narration strictement *non-fictional* – et donc hypothétiquement basée sur une approche purement expositive-restitutive –, dans l'espoir de surmonter les difficultés dues aux rapports avec Mark, n'aurait probablement pas pu assurer un meilleur déroulement du tournage. Par contre, ce qui s'est probablement produit est, très banalement, une sorte de dépassement de la sphère perfomative-fictionnalisante de la part du réel pur et simple. La « saturation » performative, ainsi qu'elle s'était produite dans *I cormorani*, a permis au réel de pénétrer dans les mailles de la mise en scène conduisant à l'abandon définitif du protagoniste qui, dans sa fragilité, ne faisait que revendiquer d'être non pas un *personnage* mais tout simplement une *personne*. Dans ce cadre, alors, les questions éthiques posées tout au long de notre dissertation se cristallisent dans ce que Jean-Louis Comolli a affirmé :

> Il m'est demandé d'affronter la radicalité de l'autre filmé, son extériorité, son altérité non réductible par les ressources habituelles du cinéma. C'est au fond l'impossibilité de la projection sur un personnage (l'impossibilité de la fiction) qui est en cause ici.[556]

Nous ne croyons pas possible de reprocher à Minervini un manque d'empathie à l'égard de ses personnages. Le réalisateur, de son côté, admet avoir « joué cartes sur table », en affirmant :

> […] si le projet doit mourir parce que l'on joue cartes sur tables, alors la mort du projet sera la bienvenue. Mais c'est la seule façon de créer de l'intimité : s'ouvrir, se rendre vulnérables, autrement c'est seulement un jeu.[557]

En revanche, en acceptant le fait que pendant le tournage Mark se métamorphosait de personne en personnage, surtout en dépit de la posture

---

[556] *Ibid*., p. 632.

[557] MINERVINI, Roberto. « Giocare a carte scoperte ». *Cit* [se il progetto deve morire perché si gioca a carte scoperte, allora ben venga la morte del progetto. Ma è l'unico modo per creare un'intimità: aprirsi, rendersi vulnerabili, altrimenti è solo un gioco] ; traduction du rédacteur.

énonciative habituellement fondée sur des prémisses de fictionnalité, Minervini a paradoxalement exposé son film « au risque du réel », comme l'aurait dit Comolli, littéralement « En s'ouvrant à ce qui menace sa propre possibilité (le réel qui menace la scène) ».[558]

La perspective qui s'est profilée à travers l'expérience de tournage de *Louisiana* nous impose une série de réflexions supplémentaires impliquant, à la fois, l'hypothèse de l'abandon du référentiel, la posture éthique ainsi que les directions esthétiques que la pratique documentaire pourrait potentiellement envisager dans le cas où la restitution d'une réalité déterminée n'est pas praticable à cause de facteurs spécifiques. À cet égard, les analyses suivantes seront consacrées à deux titres de Pietro Marcello, *La Gueule du loup* (2009) et *Bella e perduta* (2015), pour terminer avec une analyse entièrement focalisé sur la filmographie de Michelangelo Frammartino. Dans le cinéma de ce dernier, nous sommes toujours confrontés à une base factuelle de nature ethno-anthropologique que l'auteur ne se limite pas à enregistrer passivement. Le paradoxe du réalisateur transalpin demeure dans le rapport à une référentialité constamment mise à l'épreuve par des choix productifs et de mise en scène que l'on dirait appartenant à l'univers fictionnel, bien que le résultat final parvient à faire coïncider parfaitement cette ré-creation avec sa base référentielle. La réintégration totale d'une réalité re-crée *ad hoc* pour adhérer enfin à l'univers référentiel de départ constitue d'après nous un aboutissement de quelque sorte « définitif » de la logique hyperréaliste du redoublement des discours avec un effet de réalité, questionnant dans le même temps la signification de l'*inscription vraie* forgée par Comolli. L'ossature de *La Gueule du loup*, constituée par les enregistrements audio effectués par Enzo et Mary et une vaste sélection de matériel d'archive, devient le prétexte pour une sorte de voyage onirique dans le passé des protagonistes et de la ville de Gênes, marquant ainsi une sorte de clivage de la base factuelle-référentielle. *Bella e perduta*, pour les circonstances dans lesquelles le projet s'est transformé, en partant d'une forme proche de l'enquête pour revêtir enfin les contours d'une fable, représente l'exemple le plus pertinent de

[558] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 507.

dépassement de la donné d'actualité «brute» non pas au détriment du réel de référence, mais au contraire à tout avantage de la sphère référentielle d'origine.

4.4. Attraction, synesthésie et remédiation : une lecture de *La Gueule du loup*

L'analyse du film de Pietro Marcello que nous proposons suivra les lignes théoriques indiquées. À cet égard, nous tiendrons compte d'une série de séquences à travers lesquelles *La Gueule du loup* déploie non seulement les différents niveaux sur lesquels il se stratifie, mais grâce auxquels il laisse ressortir un substrat *éthique*, ainsi qu'esthétique, notamment en vertu de l'apport fondamental fourni par le montage de Sara Fgaier. Né comme projet « sur commande », et d'une durée nettement inférieure aux standards distributifs, *La Gueule du loup* a rendu nécessaire la création d'Avventurosa, petite boîte de production à laquelle s'est jointe ensuite l'Indigo Film. Probablement en vertu de son altérité à l'égard du circuit officiel, le film a gagné plusieurs prix internationaux (parmi lesquels le prix du meilleur film au Festival de Turin) [559] et représente encore aujourd'hui un petit « miracle » productif dans le domaine du cinéma indépendant.

4.4.1. La genèse et la structure du film

La Gueule du loup (2009) naît d'une idée de la Fondation San Marcellino, une organisation sans but lucratif d'inspiration

[559] Pour la liste complète des prix gagnés voir BASSO, Daniela. *Cit*., p. 171-172.

jésuite qui propose à Pietro Marcello un portait filmique de la ville de Gênes.[560] Intéressé par le projet, Marcello s'installe dans le chef-lieu ligurien pour commencer ses recherches et, après quelques temps, il rencontre Enzo Motta, donnant ainsi naissance à un rapport qui aboutira au récit de son histoire.[561]

Enzo et Mary se rencontrent en prison. Lui, immigré sicilien, purge une peine de plusieurs années après une fusillade dans laquelle il a blessé deux gendarmes. Elle, transsexuelle romaine repoussée par sa famille n'acceptant pas sa sexualité, a été arrêtée pour trafic de stupéfiants. Les deux entrelacent une relation et quand Mary termine sa période de détention, elle s'installe à Gênes en attendant le retour d'Enzo. Entretemps, pour communiquer, ils enregistrent des cassettes audio qu'ils s'envoient réciproquement. Une fois sorti de prison, Enzo rejoint Mary pour aller vivre finalement ensemble, dans une maison en campagne.

Si le *plot* du film peut être résumé à travers ces quelques lignes, il faut mettre en évidence que *La Gueule du loup* doit son allure à une pluralité d'aspects qui en font une œuvre extrêmement stratifiée. Le film est structuré autour des niveaux et des plans temporels différents, entrelaçant

---

[560] « L'objectif de la Fondation San Marcellino était qu'à travers le film je racontais non pas leur activité, mais plutôt le monde auquel elle s'adresse, les personnes et la ville. J'ai eu une vaste liberté d'action, je ne pense pas que j'aurais été capable de me laisser convaincre de faire quelque chose n'étant pas issu de mon intention/intuition ou de ma vision du monde ». MARCELLO, Pietro. «Genova, una storia d'amore», dans BASSO, Daniela. *Cit*., p. 18-19 [L'intento della Fondazione San Marcellino era che io raccontassi attraverso il film non tanto l'attività della Fondazione, quanto il mondo a cui essa si rivolge, le persone e la città. Ho avuto un'ampia libertà di azione, non credo che sarei stato capace di lasciarmi indirizzare a fare qualcosa che non partisse da una mia intenzione/intuizione o visione del mondo] ; traduction du rédacteur.

[561] « [...] un sicilien d'une cinquantaine d'années, connu comme « Enzo Rocher » ou « Enzo Moustache », résiduel d'un sous-prolétariat désormais disparu, grandi à via Prè depuis l'âge de deux ans, fils d'un célèbre personnage de l'ancienne Gênes : le vendeur Pippo (« briquets, cigarettes, appareils, grenades à main ! »). Ivi, p. 20 [un cinquantenne siciliano, conosciuto anche come "Enzo Roccia" ed "Enzo Baffo", residuale di un sottoproletariato ormai scomparso, cresciuto dall'età di due anni in via Prè, figlio di un famoso personaggio della Genova vecchia: il venditore Pippo ("accendini, sigarette, macchinette, bombe a mano!")] ; traduction du rédacteur.

simultanément l'histoire d'Enzo et Mary – racontée par les cassettes que les deux personnages se sont envoyées et mise en scène, au moins partiellement, à travers la performance d'Enzo – et la modification de Gênes tout au long du vingtième siècle, à travers le matériel d'archive sélectionné par Sara Fgaier.[562]

À travers l'alternance continue entre l'archive (visuelle et sonore) et l'aspect performatif constitué par le *re-enactment* d'Enzo, *La Gueule du loup*

[562] « *La Gueule du loup* peut être défini comme un film à la tendance circulaire où l'histoire centrale racontée par le réalisateur […] s'entrelace constamment avec deux autres plans narratifs, incluant l'histoire de la ville de Gênes en tant que *tòpos* mnémonique (le débarquement des Mille de Quarto) et telle qu'elle est aujourd'hui, un étrange non lieu où les hommes vivent dans des cavernes et des kilomètres d'espace bondés par un cimetière de conteneurs, élévateurs et bateaux. Également, il existe trois niveaux du matériel d'archive : public (celui provenant de la Fondation Ansaldo), semi-public (le répertoire du club des amateurs génois) et privé (le fond de la famille Vassallo fourni par Home Movies à Bologne). De plus, il y a trois niveaux de signification sonore : les voix d'Enzo et Mary qui se racontent, leur voix enregistrée dans les cassettes qu'ils se sont envoyées au cours des années (initialement mystérieuses et incompréhensibles pour le spectateur) et enfin, d'une façon testimoniale mais cachée, la voix du réalisateur. Pietro Marcello ne parle pas à la première personne, il préfère s'occulter derrière la voix de Franco Leo – apparemment traditionnelle bien que poétique –, mais il s'agit de ses versets déclamés, un acte d'amour à la ville et à ses personnages […] ». RENDI, Giovannella. «"La verifica incerta": l'uso del materiale d'archivio nel documentario italiano contemporaneo». In SPAGNOLETTI, Giovanni (a cura di). *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*. Venezia: Marsilio, 2012, p. 83-84 [*La bocca del lupo* si può definire un'opera ad andamento circolare in cui alla vicenda centrale ripresa dal regista [...] si intersecano continuamente altri due piani narrativi che contengono la storia della città di Genova come mnemotopo (lo sbarco dei Mille da Quarto) e com'è diventata oggi, uno strano non luogo dove gli uomini vivono nelle caverne e chilometri di spazio sono affollati da un cimitero di container, gru e navi. Tre sono i livelli anche del materiale d'archivio inteso come pubblico (quello proveniente dalla Fondazione Ansaldo), quello semi-pubblico (il repertorio del circolo amatoriale genovese) e privato (il fondo della famiglia Vassallo dalla Home Movies di Bologna). Tre sono anche i livelli dei significati sonori: le voci di Enzo e Mary che si raccontano, le loro voci regitrate nelle audiocassette che si scambiano per anni (inizialmente misteriose e incompresibili per lo spettatore) e infine, in una modalità testimoniale ma nascosta, la voce del regista. Pietro Marcello non parla in prima persona, preferisce celarsi dietro la apparentemente tradizionale anche se poetica voce narrante di Franco Leo, ma sono i suoi versi recitati, un atto d'amore alla città e ai suoi personaggi] ; traduction du rédacteur.

articule dans un mélange extrêmement libre la dimension temporelle, l'aspect privé et l'aspect collectif. En procédant par des associations libres, le témoignage et l'archive semblent abandonner leur statut documentaire et « de réalité » pour assumer plutôt les contours d'une rêverie, un sentiment suggéré dès les premières images, auxquelles correspondent de façon spéculaire les derniers photogrammes du film :

Photogrammes 167-168 : *La Gueule du loup*[563]

La Gueule du loup constitue un exemple de la façon dont le documentaire contemporain peut transcender la donnée factuelle pour l'élever à une dimension imaginaire, voire féerique. À travers son « réalisme métaphysique, à mi-chemin entre forme d'observation et sentiment romantique »,[564] en outre, la mémoire individuelle converge et se fonde avec la mémoire collective. L'hétérogénéité des éléments employés – les enregistrements audio, l'archive et le *re-enactment* d'Enzo – fait en sorte que le récit d'une petite histoire de marginalité devienne le reflet d'une identité collective, et que celle-ci assume enfin les contours d'une fable. « Il était, une fois, dans une ville » : les vers concluant le film à travers la voix de Franco Leo peuvent être interprétés comme une sorte d'« il était une fois » des contes de fées ainsi que comme une déclaration d'amour et un adieu au vingtième siècle. Et ce n'est pas un hasard, alors, que *La Gueule du loup* se conclut avec une dédicace « à tous ceux qui ont filmé Gênes pendant le vingtième siècle ».

À cet égard, Pietro Marcello a déclaré :

---

[563] Il s'agit, respectivement, des *Plongeons depuis le tremplin de Pegli* (*Tuffi dal trampolino di Pegli*), trournés en 16mm par Santo D'Asso (les images les plus anciennes utilisées dans le film), et de photogrammes provenant du fond de la famille Vassallo, tournés en 9,5mm pendant les années 1920 sur la plage de Lavagna et récupérés par Sara Fgaier chez Home Movies à Bologne.

[564] BERTOZZI, Marco. *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*. Venezia : Marsilio, 2012, p. 75 de l'édition numérique [realismo metafisico, in bilico tra forma osservativa e sentimento romantico] ; traduction du rédacteur.

> Qu'est-ce que le vingtième siècle dans le film ? Sans doute, les choses avaient plus d'harmonie dans le passé. […] Tout était plus harmonieux. La nostalgie du vingtième siècle du film est donc la nostalgie d'une harmonie qu'on n'a plus.[565]

4.4.2. De l'archive à l'attraction, via l'intermédialité

L'un des éléments clé dans l'architecture de *La Gueule du loup* réside dans l'orchestration de fragments d'archive couvrant la quasi-totalité du vingtième siècle.[566] Cependant, Pietro Marcello et Sara Fgaier – qui a fourni, à travers le montage, une contribution essentielle en termes de créativité – visent à priver de leur rôle de trace les nombreux matériaux d'archive, ces derniers devenant l'écho d'un passé qui semble imaginaire, voire imaginé ou « rêvé ». L'originalité de l'approche adoptée pour le film consiste principalement à une récupération des logiques « attractionnelles », qui ont marqué le cinéma dans sa phase « primitive », à travers une dimension intermédiale.

L'intermédialité en tant que contexte et milieu « humain », se nourrissant d'un « réseau médiale », a été indiquée par Gene Youngblood bien à l'avance par rapport au développement connu par cette notion au cours des dernières vingt années. D'après le théoricien, « l' "environnement" de l'être humain contemporain est le réseau intermédial ».[567] Ce milieu est alimenté par la présence simultanée « du cinéma, de la télévision, de la radio, des

[565] MARCELLO, Pietro. «Disadattati e marginali fondarono l'Italia, possono rifondare il cinema». Dans BASSO, Daniela. *Cit*., p. 68-69 [Che cos'è il Novecento nel film? Senza dubbio, le cose avevano maggiormente armonia in passato. [...] Tutto era più armonico. La nostalgia del Novecento del film è quindi la nostalgia di un'armonia che non c'è più] ; traduction du rédacteur.

[566] La liste complète des images d'archive utilisées est présente dans BASSO, Daniela. *Cit*., p. 169-170.

[567] YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Bologna : CLUEB, 2013, p. 34 [l'"ambiente" dell'essere umano contemporaneo sia la rete intermediale] ; traduction du rédacteur.

magazines, des livres et des journaux ».[568] Vers la fin des années 1990, ce concept a commencé à revêtir un rôle clé au sein des études audiovisuelles. Parmi les premiers théoriciens qui ont abordé cette notion, André Gaudreault a affirmé :

> L'intermédialité est, dans une acception minimaliste, ce concept qui permet de désigner *le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus, un procès qui est à l'œuvre de façon subreptice depuis déjà quelque temps mais qui, à la suite de la prolifération relativement récente des médias, est devenu aujourd'hui une norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration*.[569]

Au cours des dernières années, la théorie audiovisuelle a identifié dans l'intermédialité une pratique datant de la période définie comme « primitive », alors que le phénomène du cinématographe n'avait pas encore été institutionnalisé comme *cinéma*. Notamment, le domaine de la recherche s'est axé sur l'interconnexion entre intermédialité et attraction.[570] Jacques Aumont et André Gaudreault ont mis en lumière la façon dont le même réseau intermédial est intimement lié aux pratiques de l'attraction dans un sens éminemment spectaculaire-populaire : celui des bonimenteurs et des crieurs des foires, du *music-hall* et du café-concert.[571] L'attraction est donc à entendre

---

[568] *Ibid*., p. 35 [la rete intermediale del cinema, della televisione, della radio, delle riviste, dei libri e dei giornali è il nostro ambiente] ; traduction du rédacteur.

[569] GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique*. *Cit*., p. 175.

[570] Parmi les contributions principales, nous signalons : GAUDREAULT, André ; GUNNING, Tom. « Le cinéma des premier temps : un défi à l'histoire du cinéma », dans AUMONT, Jacques ; GAUDREAULT, André ; MARIE, Michel (dir.). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63 ; GAUDREAULT, André. *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*. Milano : Il Castoro, 2004 ; AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris : Images Modernes, 2005 ; STRAUVEN, Wanda (edited by). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam : Amsterdam Unversity Press, 2006 ; GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS, 2008.

[571] Cf. AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. *Cit*., p. 67 et GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction*. *Cit*., p. 101.

au sens « fort », dans le sens d'une *agressivité émotionnelle* qui, par ailleurs, constitue également le noyau esthétique et idéologique de la théorie eisensteinienne.[572] À l'instar des principes du « grotesque » théorisés par le théâtre de Meyerhold et de « distanciation » de Chklovski – tous les deux à entendre en sens antinaturaliste –, à partir de 1923 Eisenstein commence à élaborer une théorie par laquelle « Les "attractions" […] construisent la forme en la brisant, traduisent le sujet en l'atomisant dans une série d'actions "arbitrairement choisies", frustrent les systèmes d'attente connectés à des événement déterminés ou à des répertoires déterminés […] ».[573] À partir du moment où, comme le rappelle Jacques Aumont, l'attraction se configure en tant que véritable « méthode », elle « se met à désigner, ou au moins à évoquer un processus d'association plus ou moins libre. [...] l'attraction, c'est ce qui est attiré par le thème traité ».[574] L'attraction eisensteinienne se base essentiellement sur l'influence émotionnelle du spectateur et permet au film une indépendance considérable par rapport au scénario.[575] À travers ce principe, « ce ne sont pas les phénomènes qu'on confronte, mais des enchaînements

[572] « […] *l'attraction eisensteinienne et l'attraction des premiers temps semblent dériver toutes deux, directement, du même fonds commun de la culture du spectacle ayant cours en ce début de vingtième siècle* ». GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction*. *Cit*., p. 90.

[573] MONTANI, Pietro. «L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni». *Bianco e Nero*, n° 7/8, juillet-août 1971, p. 9 [Le « attrazioni » [...] costruiscono la forma frantumandola, traducono il soggetto atomizzandolo in una serie di azioni « arbitrariamente scelte », frustrano i sistemi di attese connessi con determinati eventi o con determinati repertori] ; traduction du rédacteur.

[574] AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Cit., p. 69.

[575] D'après Eisenstein, effectivement, l'attraction constitue « la voie qui affranchit le film du scénario dicté par le sujet et qui, pour la première fois, enregistre sur le plan thématique et formelle le ciné-matériau [...] le film ne peut simplement se contenter de présenter, de montrer les événements, il est aussi une sélection tendancieuse de ces événements, leur confrontation, affranchies de tâches étroitement liées au sujet, et réalisant, conformément à l'objectif idéologique d'ensemble, un façonnage adéquat du public ». EISENSTEIN, Sergueï. *Au-delà des étoiles*. Paris : Union générale d'éditions, 1974, p. 128-129.

d'associations, liées dans l'esprit d'un spectateur donné à un phénomène donné ».[576]

Le style de montage adopté par Sara Fgaier dans *La Gueule du loup* semble façonné sur le principe eisensteinien visant à la « confrontation et accumulation dans le psychisme du spectateur des associations voulues par le dessein du film, et excitées par les éléments séparés du fait décomposé (pratiquement en « fragments de montage »). Des associations qui, dans leur ensemble, ne fournissent que de cette façon, indirectement, le même effet (et souvent un effet plus puissant) ».[577] En adoptant l'attraction en tant que méthode de référence via un réseau d'archive allant du début du 1900 jusqu'aux années 1990, le film de Pietro Marcello ne soumet pas son thème, ou *plot*, à l'*histoire-à-raconter*, comme le dirait Gaudreault, mais s'ouvre à une approche expérimentale, de quelque sorte s'apparentant aux formes « primitives » d'un langage cinématographique qui, pas encore institutionnalisé, représentait un terrain vierge ouvert à l'expérimentation.[578]

En ce sens, un exemple paradigmatique est constitué par la séquence dans laquelle Enzo réévoque la « nuit maudite » de la fusillade au « Zanzibar » :

Photogrammes 169-174 : *La Gueule du loup*

La fusillade n'est pas montrée, mais plus simplement narrée par la voix *off* d'Enzo. Un choix à notre avis justifié par le fait que la mise en scène de l'épisode aurait pu compromettre l'aspect évocateur conservé tout au long du film, dans le but de faire allusion plutôt que de montrer ouvertement.[579]

---

[576] *Ibid*., p. 130.

[577] *Ibid*., p. 129-130.

[578] Cf. GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction*. *Cit*., p. 100-101.

[579] Afin de ne pas se limiter à une exposition stérile d'événements passés, Pietro Marcello a prélablement réalisé une série d'entretiens où Enzo a raconté certains des épisodes saillants de sa vie, mais les images de ces entretiens ont été à la fin éliminées en gardant, par contre, les traces audio. Cf. FGAIER, Sara. «Piccole e grandi storie», dans BASSO, Daniela. *Cit*., p. 25-27.

Effectivement, plutôt que de se reposer sur l'immédiateté d'un témoignage filmé, la reconstruction des faits est conférée à une série de suggestions produites par les fragments d'archive : les panneaux des locaux, les phares des voitures, deux gros plans renvoyant aux gendarmes dont Enzo parle (« Kociss » et « l'Indien »), une autre fusillade – totalement hors contexte par rapport au récit –, et enfin la fuite d'un homme entouré par la pénombre, éclairant son chemin avec une torche électrique. L'aspect sonore travaille dans la même direction, en mettant l'accent sur les coups de feu (dont le son a été ajouté sur l'onomatopée d'Enzo), le bruit du trafic et des sirènes. Le mélange original entre images et son renvoie, de façon assez explicite, à un imaginaire du cinéma noir incarné à la perfection par le protagoniste grâce à son aspect physique et à son tempérament impétueux.

Dans ce sens, le travail sur l'archive assume presque les caractéristiques d'un « jeu » avec lequel Sara Fgaier semble souligner de quelle façon les images, en vertu de leur nature hybride,[580] peuvent s'adapter à un sens nouveau organisé par l'écriture finale du montage. Ce jeu est rendu possible grâce à la sélection rigoureuse effectuée sur un matériel préexistant, et surtout tourné dans des conditions et avec des finalités bien différentes. La logique attractionnelle de *La Gueule du loup* doit être certainement entendue, comme nous l'avons vu, dans le sens eisensteinien de contraste et collision. Cependant, il ne faut pas oublier l'origine de l'attraction comme forme spectaculaire énergique, voire agressive et peut-être aussi grossière (celle des bonimenteurs et des crieurs), qui toutefois ne soumet jamais le flux visuel à « faire avancer l'histoire », en le réduisant à la simple dimension du récit. L'attraction, chez Marcello et Fgaier, représente un point de suspension narrative qui permet au film de s'élever hors des limites d'une exposition aplatie, un risque d'autant plus concret dans un documentaire se référant principalement au passé, où le *reenactment* n'est jamais asservi à une reconstruction passive d'événements. Il en découle ainsi le choix de la substitution de l'élément purement référentiel, non pas dans le style de mise en scène du docudrame télévisuel, mais à l'appui d'éléments visuels et sonores

[580] Cf. à ce propos NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p. 14.

allusifs, renvoyant aux faits racontés (dans notre cas la fusillade) sans pour autant en être une trace référentielle-indexicale.

Cette logique de la « substitution » et de l'« allusion » n'est pas seulement un expédient utile à accentuer un épisode significatif sur le plan dramaturgique comme une fusillade ou une fugue.[581] L'attraction à laquelle Marcello et Fgaier font appel constitue surtout leur façon de raconter *au-delà des seuils du récit*. Dans la séquence relative à la fusillade, les deux gros plans en noir et blanc font clairement allusion aux deux gendarmes bien qu'ils n'en constituent pas la trace référentielle, ainsi que l'homme parcourant le tunnel dans la pénombre fait allusion à (mais n'est pas la trace de) Enzo. À ce sujet, il est intéressant de signaler que la séquence maintient des coordonnées référentielles sûres, bien que réduites à l'essentiel, constituées par l'enseigne du Zanzibar (où la fusillade a eu lieu) et par une photographie en gros plan du protagoniste, vraisemblablement datable à la même période. Deux traces référentielles posées non par hasard au début et en conclusion de la séquence, probablement afin de garantir une certaine authenticité, notamment en termes indexicaux, sans pour autant renoncer à la liberté et à la désinvolture avec laquelle le réalisateur et la monteuse ont habilement contourné la plate anecdote dans laquelle une reconstruction d'événements passés risque de se retrouver.[582]

---

[581] Gaudreault affirme, non par hasard, que «les attractions foisonnent dans les courses poursuites, qui alignent une série de plans servant généralement à montrer beaucoup plus que le seul passage des protagonistes prenant part à la course ». GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction*. *Cit*., p. 94.

[582] Il s'agit d'un point mis en lumière par Jacques Aumont, lequel affirme : « La désanecdotisation est au principe même de tout le montage intellectuel [...]. L'anecdote ne sert que d'"excitateur" de départ : elle constitue une "chaîne" de stimuli à partir desquels se construira le film, par un travail d'associations dirigées [...]. Non seulement, donc, l'anectode doit être oubliée, disparaitre : elle doit être *rabaissée*, réduite à sa condition la plus misérable, pour mieux manifester qu'elle n'est pas le sujet, et pour mieux faire saillir ce sujet lui-même». AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Cit., p. 221.

4.4.3. L'approche synesthétique

La relation entre la synesthésie entendue comme « perception simultanée d'opposés harmoniques » [583] et l'intermédialité a été mise en lumière par Gene Youngblood, qui utilise le terme « syncrétisme », à souligner « la combinaison de plusieurs formes différentes dans une forme unique ».[584] D'après Youngblood, l'approche synesthétique est probablement la plus adaptée à exprimer l'intimité de l'auteur, surtout à travers une pratique du montage découlant de l'expérience des avant-gardes soviétiques :

> Le cinéma synesthétique subsume la théorie d'Eisenstein du montage en tant que collision avec la vision de Poudovkine du montage en tant que connexion, en démontrant qu'Eisenstein et Poudovkine avaient certainement raison, mais ils ne menaient pas leurs observations aux conclusions logiques, puisque limités par la conscience de leur époque. Le cinéma synesthétique transcende la notion de réalité. Il ne « découpe » pas le monde, [ce qui est] le résultat du montage d'après Bazin, puisque son référent principal n'est pas le monde objectif. Le nouveau *film-maker* nous montre ses sentiments. Le montage est, en effet, une abstraction de la réalité objective […]. Il n'y a pas de conflit entre les opposés harmoniques, ni quoi que ce soit qui puisse être défini comme connexion. Il y a seulement une continuité spatio-temporelle, la simultanéité typique de la mosaïque. Tout en étant composé par des éléments séparés, il est conçu et monté comme une seule expérience perceptive continue. Un film synesthétique est, effectivement, une image qui se transforme continuellement dans d'autres

[583] YOUNGBLOOD, Gene. *Cit.*, p. 56 [percezione simultanea di opposti armonici] ; traduction du rédacteur.

[584] *Ibid.*, p. 58 [la combinazione di molte forme diverse in un'unica forma] ; traduction du rédacteur.

> images, une métamorphose, ce qui constitue la seule force de lien du cinéma synesthétique.[585]

Youngblood met en jeu les théories développées par Eisenstein et Poudovkine, qui s'appuient toutefois sur des principes différents : contraste pour le premier, une tendance plus sensiblement narrative pour l'autre.[586] Dans le cas du film en question, nous avons déjà vu que le travail de Sara Fgaier découle plutôt explicitement de la théorie eisensteinienne du montage intellectuel, en préférant donc une forme de corrélation conceptuelle entre les éléments visuels plutôt que leur harmonisation en clé purement narrative.

Relativement à la relation entre montage et pratique intermédiale aux fins d'une approche synesthétique, François Jost se demande :

> Peut-on admettre [...] que, selon une sorte de correspondance baudelairienne, la perception d'une ligne mélodique équivaille à la perception d'une ligne graphique ? [587]

---

[585] *Ibid*., p. 60 [Il cinema sinestetico sussume la teoria di Ejzenstejn del montaggio come collisione con la visione di Pudovkin del montaggio come collegamento, dimostrando che Ejzenstejn e Pudovkin avevano certamente ragione, ma non portavano le proprie osservazioni alle loro conclusioni logiche, poiché limitati dalla coscienza della loro epoca. Il cinema sinestetico trascende la nozione di realtà. Non "fa a pezzi il mondo", il risultato del montaggio per Bazin, perché non ha come referente principale il mondo oggettivo. Il nuovo film-maker ci mostra i suoi sentimenti. Il montaggio è, di fatto, un'astrazione dalla realtà oggettiva [...]. Non c'è conflitto tra gli opposti armonici, ma non c'è neppure qualcosa che possa essere definito collegamento. C'è solo una continuità spazio-temporale, la simultaneità tipica di un mosaico. Sebbene sia composto da elementi separati, viene ideato e montato come una sola esperienza percettiva continua. Un film sinestetico è, di fatto, un'immagine che si trasforma continuamente in altre immagini, una metamorfosi, che è l'unica forza collante del cinema sinestetico] ; traduction du rédacteur.

[586] Pour cette raison Léon Moussinac affirme : « Un film d'Eisenstein ressemble à un cri, un film de Poudovkine évoque un chant ». MOUSSINAC, Léon. *Le Cinéma Sovietique*. Paris : Gallimard, 1928, p. 161.

[587] JOST, François. « Des vertus heuristiques de l'intermédialité ». *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Numéro 6, automne 2005, p. 110.

Dans le cas de *La Gueule du loup*, et plus spécifiquement dans une séquence que nous examinerons, il est possible d'apercevoir une analogie et une mise en relation entre le commentaire musical et son correspondant visuel. Il ne s'agit pas, comme suggéré par Jost, d'une ligne graphique, mais plutôt d'une sorte de « concrétisation » du son en image. Les deux éléments suggèrent une perception de mouvement, notamment ondulatoire et correspondant au doux balancement qu'il est possible de percevoir en étant sur une calèche ou lorsque l'on est bercé. Dans ce sens nous parlons d'approche visée à la synesthésie qui, à travers la pratique intermédiale, joue un rôle clé pour l'économie symbolique, émotive et de signification du film.

La séquence en question est celle où Enzo, en honorant un vœu fait en prison, se rend à pied jusqu'au Sanctuaire de la Guardia, avec un énorme cierge comme offrande à la Vierge :

Photogrammes 175-182 : *La Gueule du loup*

Enzo s'arrête quelques instants pour observer la statue de la Vierge. Le montage alterne un gros plan de l'homme avec une image de quelque sorte décontextualisée par rapport au « présent » de la scène, un fragment en noir et blanc. Cet écart nous signale que la dimension temporelle est en train de se dissoudre. Enzo quitte le Sanctuaire, et l'échelle temporelle semble s'écailler, en se ré enroulant sur elle-même et nous projetant dans le passé. Nous sommes dans un salon richement décoré, de nombreux tableaux sont accrochés aux murs ainsi que plusieurs images d'*ex-voto*. La séquence, composée de photogrammes en noir et blanc, semble tournée uniquement à la lueur des bougies. En outre, il est assez probable que ces images ne soient plus relatives au Sanctuaire de la Guardia, mais le film ne vise absolument pas à fournir des indications, essayant plutôt de nous faire perdre les coordonnées à travers lesquelles déterminer la moindre orientation spatio-temporelle. Le son d'un piano, en insistant sur les notes les plus aiguës, semble reproduire le rythme d'un carillon, un rythme qui rappelle celui d'une berceuse. Effectivement, il vise à « bercer » le spectateur dans une atmosphère suggérant un état de demi-sommeil plus qu'un véritable rêve. Le doux balancement suggéré par la

musique prend alors une forme plus concrète, en se « matérialisant » dans l'image d'une calèche qui traverse l'avenue Garibaldi.[588] Néanmoins, presque comme un claquement de doigt, à ce point une soudaine coupe de montage nous oblige à « nous réveiller », à « réouvrir les yeux » à la narration, comme cela arrive souvent à la fin d'un rêve. Souligné par le son d'un vol de pigeons, le plan nous montre Enzo qui parcourt une ruelle du centre historique de Gênes, avec son chariot de pastèques.

La synesthésie consiste à suggérer, d'un point de vue sonore, un certain mouvement, celui du bercement. Un mouvement que l'image se charge de répliquer au niveau visuel, immédiatement après, avec le plan de la calèche. De plus, le jeu intellectuel du montage met habilement en relation la pénombre dans laquelle Enzo est absorbé, éclairé uniquement par la lumière de son cierge, avec les bougies éclairant faiblement le plan suivant. Enfin, le plan subjectif de la calèche sur l'avenue Garibaldi est suivi d'un contre-champ idéal avec lequel Enzo réapparaît sur scène, en direction de la caméra. L'atmosphère, comme nous l'avons évoqué, ressemble à un demi-sommeil, un état d'indistinction perceptive, dans lequel les contours entre le sommeil et la réalité tangible se font incertains, flous et en quelque sorte, pour ceux qui s'y trouvent plongés, négligeables.

Gene Youngblood définit en ces termes le cinéma synesthétique :

> Le cinéma synesthétique est une continuité spatio-temporelle. Il n'est pas subjectif, ni objectif, ni même non objectif, mais il est une combinaison de tout ça, à savoir *extra-objectif*.[589]

Il est nécessaire de souligner comme les choix opérés pour le film en question sont en syntonie avec certains des critères et des finalités visés par le montage intellectuel eisensteinien.

---

[588] Les photogrammes en question proviennent du documentaire *Pan de cà*, réalisé par Alberto Schiaffino, cinéaste amateur génois.

[589] YOUNGBLOOD, Gene. *Cit*., p. 56 [Il cinema sinestetico è una continuità spazio-temporale. Non è soggettivo, oggettivo, e neppure non oggettivo, ma una combinazione di tutto questo, ovvero *extra-oggettivo*] ; traduction du rédacteur.

Jacques Aumont observe :

> Le film ne visera pas à représenter des choses ni des événements pour eux-mêmes, puisque les choses, les faits, les lieux, n'acquerront de valeur ou de sens qu'en fonction des associations auxquelles ils donneront lieu, et de leur montage avec d'autres associations [...] Tout le matériau concret de départ [...] aura en revanche une valeur *émotionnelle*.[590]

De la même façon, dans *La Gueule du loup*, le choix de cet état pérenne similaire au demi-sommeil se traduit dans un « flux émotif » dans lequel le spectateur est invité à perdre les références temporelles ainsi que, dans un certain sens, celles spatiales. Par conséquent, tout en étant un documentaire, *La Gueule du loup* est un film où il est facile d'égarer les coordonnées pour discerner le point où le récit d'une certaine réalité factuelle – l'histoire d'Enzo et Mary et celle de Gênes – est plutôt un prétexte pour une immersion dans les fantaisies narratives et oniriques de Pietro Marcello et Sara Fgaier.

4.4.4. Archive et remédiation

La troisième et dernière piste de lecture abordée concerne un aspect étroitement lié à l'intermédialité et absolument non secondaire en ce qui concerne la composante émotionnelle et la production de sens du film, à savoir la pratique liée à la *remédiation*, notion développée parallèlement à l'expansion des études intermédiales.

Comme indiqué par Jay David Bolter et Richard Grusin, qui ont crée et développé cette théorie, le trait saillant de la remédiation est la « représentation d'un medium au sein d'un autre »,[591] faisant en sorte que chaque medium « s'empare des techniques, des formes et des significations

[590] AUMONT, Jacqes. *Montage Eisenstein*. *Cit*., p. 222.

[591] BOLTER, Jay David ; GRUSIN, Richard. *Remediation*. *Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano : Guerini e Associati, 2002, p. 73 [rappresentazione di un medium all'interno di un altro] ; traduction du redacteur.

sociales d'autres médias en essayant de rivaliser avec eux ».[592] Si, dans la plupart des cas, la remédiation « oblige » le média le plus obsolète à s'adapter et à se « mettre à jour » conformément au *medium* le plus récent qui l'accueille, en assumant ainsi une *posture* plus contemporaine, il existe également la possibilité d'un procès inversé, comme nous l'explique Marcello Monaldi :

> […] si les *new media* peuvent englober tous les langages précédents, la *théorie* de la remédiation nous assure que aussi les vieux médias analogiques peuvent de quelque sorte remédier les nouveaux. […] également au vieux medium, dans ce cas le cinéma, *semble* être donnée la possibilité de répondre au nouveau, notamment à certains aspects de la technologie numérique.[593]

Nous avons abordé la remédiation comme dernier aspect puisque cette pratique, en définitive, est celle qui organise et oriente le film, sûrement d'un point de vue esthétique-émotif, mais également dans l'optique d'un correspondant idéologique. Les différentes stratégies poursuivies – l'utilisation attractionnelle de l'archive, le choix de déléguer une partie assez significative du film à la performance d'Enzo, la limitation de l'adhérence référentielle au profit d'atmosphères oniriques accentuées par la combinaison synesthétique de musique et montage – participent à définir une dimension idéologique des images et spécifiquement du cinéma.

La Gueule du loup marque, pour Pietro Marcello, le début d'une fréquentation assidue des archives audiovisuelles. Le film, comme nous l'avons vu, se sert de fragment tournés à l'origine sur pellicule, intégrés dans

---

[592] *Ibid*., p. 93 [si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro] ; traduction du rédacteur.

[593] MONALDI, Marcello. « Il cinema nei limiti della sola "rimediazione": da Benjamin a Lenny Nero ». Dans DE GIUSTI, Luciano (dir.). *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*. Venezia : Marsilio, 2008, p. 73-74 [se i *new media* possono inglobare tutti i linguaggi precedenti, la *teoria* della rimediazione ci assicura che anche i vecchi media analogici possono in certo modo rimediare i nuovi. [...] anche al vecchio medium, in questo caso al cinema, *sembra* essere data la possibilità di rispondere al nuovo, ovvero a certi aspetti della sua tecnologia digitale] ; traduction du rédacteur.

un « contexte d'accueil » qui est celui d'un film réalisé en technologie numérique entre 2008 et 2009.[594] L'effet final, assez suggestif, soustrait le film à la propreté impeccable et parfois un peu froide de l'esthétique numérique pour le rapprocher d'une allure générale n'appartenant nullement, à notre avis, aux directions du cinéma contemporain dominant. Pietro Marcello semble plutôt vouloir récupérer et remédier une série de choix esthétiques et formels renvoyant à une sensibilité contemplative et d'essai que le cinéma contemporain a, dans une large mesure, abandonné, par exemple à partir du choix du format 4 : 3, ou du titre noir sur un fond clair, qui pourrait faire penser au cinéma de Pasolini :

Photogramme 183 : générique de *La Gueule du loup*

De la même façon, la photographie du film (réalisée par le metteur en scène), n'accorde rien aux maniérismes « réalistes » imposés par le goût contemporain, impliquant de manière presque contraignante le recours à des images tremblantes et « nerveuses », granuleuses, desaturées et hyper contrastées. *La Gueule du loup*, au contraire, fait étalage d'une graine et de tonalités chromatiques qui semblent appartenir à une pellicule « datée », que l'on dirait tournée entre les années 1960 et 1970. Sur un tel point, l'on pourrait peut-être objecter que le piqué et le grain de la pellicule étaient presque impossibles à reproduire en numérique, au moins dans la période où le film a été réalisé. Toutefois, nous nous référons à l'allure générale, à la posture intentionnellement rétro du film. Cette impression est renforcée par l'insistance avec laquelle, d'un point de vue chromatique, *La Gueule du loup* joue constamment avec l'opposition entre lumière chaude, obtenue à travers des tons ambrés, et lumière froide, à travers les tonalités du bleu – une combinaison caractéristique de la photographie cinématographique des années 1960-1970. Cette impression, enfin, est accrue certainement par l'absence totale, tout au long du film, d'un quelconque indice (ou élément indexical) renvoyant à l'époque et à la culture contemporaines, qu'il s'agisse d'éléments urbanistiques ou architecturaux, scénographiques, de décor ou d'habillement.

[594] Cf. ZONTA, Dario. *Cit.*, p. 87 et FGAIER, Sara. *Cit.*, p. 24.

En revanche, dans l'une des séquences les plus connues et aimées du film, celle ayant lieu dans le bar, nous constatons la présence d'un *juke-box*, un objet pratiquement introuvable dans les locaux contemporains :

Photogrammes 184-185 : *La Gueule du loup*

La Gueule du loup ne fait rien pour apparaître comme un film contemporain, et la pratique de remédiation sous-jacente semble travailler « à rebours » : le matériel d'archive réarrange le corpus général du film, en lui donnant un *nouveau sens esthétique* pour le faire ressembler à un film du passé. Est valable, à cet égard, la thèse de Thomas Elsaesser, d'après lequel la technologie numérique peut nous fournir la possibilité de remonter le temps :

> […] le numérique n'est pas seulement une nouvelle technique de travail post-productif, un nouveau système de communication ou un outil pour la conservation ; il est plutôt le nouvel horizon dans lequel penser le cinéma, ce qui veut dire également qu'il nous confère une position privilégiée au-delà de l'horizon même, d'où nous pouvons essayer de regarder en arrière, de voir où nous nous trouvons effectivement et de quelle façon nous sommes arrivés jusqu'ici. Le numérique, donc, peut fonctionner en tant que machine à remonter le temps, une frontière conceptuelle, mais aussi un seuil.[595]

Cet effet n'est pas à entendre comme un simple jeu cinéphile dont Pietro Marcello veut faire étalage, éventuellement dans l'optique de stimuler

[595] ELSAESSER, Thomas. *Cinema Futures: Cain, Abel, or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998, p. 202, cité dans GRUSIN, Richard. *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*. Cosenza : Pellegrini Editore, 2017, p. 38 [il digitale non è soltanto una nuova tecnica di lavoro post-produttivo, o un nuovo sistema di comunicazione o un mezzo per la conservazione; piuttosto è il nuovo orizzonte entro cui pensare il cinema, il che significa anche che esso ci conferisce una posizione privilegiata aldilà dell'orizzonte stesso, da cui possiamo provare a voltarci indietro, a guardare dove effettivamente siamo e come siamo arrivati fin qui. Il digitale, quindi, può funzionare come una macchina del tempo, un confine concettuale, ma anche una soglia] ; traduction du rédacteur.

une sorte d'« effet nostalgie » en sens jamesonien.[596] Il s'agit, plutôt, de vouloir mettre en lumière un changement en œuvre, voire déjà achevé, concernant notre rapport avec l'idée de réalité et donc, dans le cas spécifique des arts visuels, de réalisme cinématographique.

Le réalisme auquel Pietro Marcello aspire ne doit pas coïncider avec une adhérence à tout prix avec la réalité telle que nous la percevons :

> Le cinéma réaliste est toujours annonciateur d'une transformation de la réalité. Comme il y a un œil humain derrière la caméra, il y a un point de vue: il a déjà fallu choisir où l'on se plaçait. Peut-être le seul cinéma véritablement réaliste est celui des caméras de surveillance fonctionnant en circuit fermé. Mais le cinéma comporte un travail de montage, et faire du cinéma signifie prendre des décisions. Sa sémiotique suppose un processus de transposition qui suscite continuellement le doute en offrant de nouvelles interprétations possibles au cinéaste. [597]

La Gueule du loup semble viser à une récupération du sentiment de la réalité comme elle était perçue au cours du vingtième siècle, à travers des paysages industriels, des machines et des hommes qui, en effet, sont les éléments jalonnés par le matériel d'archive tout au long du film. Toutefois, Marcello entend le cinéma comme une sorte de « zone franche » dans laquelle les conventions réalistes doivent être mises à l'épreuve. Non par hasard, alors, dès le début, il nous présente un paysage réel et archaïque – celui industriel parcouru par Enzo dans son retour – qui néanmoins, dans le même temps, constitue également un lieu *idéal* – Quarto dei Mille, d'où commence l'unification de l'Italie – ainsi qu'un lieu *imaginaire*, celui des « habitants des cavernes » :

Photogrammes 186-187 : *La Gueule du loup*

[596] Fredric Jameson, à propos de l'effet nostalgie, parle de « passé comme gravure de mode et image sur papier couché ». JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme, Cit.*, p. 186.

[597] MARCELLO, Pietro. « Il cinema della memoria ». Dans PICARD, Andréa. *Cit.*, p. 210.

À travers cette vision en quelque sorte trivalente, mélangeant à la fois l'optimisme de la concrétude industrielle à l'idéalisme romantique du *Risorgimento* italien et enfin un symbolisme imaginatif de nature platonicienne, nous croyons que le film déploie pleinement sa poétique et, par conséquent, sa direction idéologique. Enzo, ainsi que le réalisateur le définit, est un « résiduel », exactement comme « résiduels » sont les éléments dont le film se nourrit, de l'archive à la posture rétro que nous avons analysé. Ce sont les restes d'une époque révolue, le siècle dernier, avec les traces de ce qu'il a représenté, soit le passage d'une foi de nature moderne-positiviste au désenchantement contemporain. Le « monde des cavernes », dont les images ouvrent et concluent le film, constitue à la fois la condition du « post » et un refuge idéal.

Dans ce sens, à plus forte raison puisque nous parlons d'un documentaire, nous estimons nécessaire de nous interroger sur un aspect à notre avis significatif, concernant l'absence, tout au long du film, du temps présent. Effectivement, dans *La Gueule du loup*, il n'y a jamais un présent véritable de la narration. Le film nous raconte les expériences qui ont permis la rencontre d'Enzo et Mary en prison, l'attente de cette dernière et les difficultés de l'homme après la libération jusqu'à l'entretien final. Cette séquence, comme nous le savons, conclut le film sans pour autant apporter une fin véritable, puisque l'entretien suspend le cercle narratif en laissant hors champ le présent « concret », celui de leur vie ensemble *après* les vicissitudes racontées par le film. De la même façon, le matériel d'archive est entièrement décliné au passé en s'arrêtant au début des années 1990 qui, si d'un côté constituent une sorte de pont vers la contemporanéité, de l'autre clôturent dans les faits l'expérience du vingtième siècle. Donc, également en ce qui concerne Gênes, le film nous en montre l'évolution et les mutations pendant le vingtième siècle, mais jamais relativement au présent. D'après François Niney, une utilisation créative de l'archive doit nous mettre en mesure de comprendre la mutation de sensibilité écoulée entre la période où des images

déterminées ont été réalisées et le moment historique où ces images sont réutilisées et réorganisées au niveau de sens.[598]

Si le présent est laissé hors champ, il est peut-être licite de penser qu'également le réalisme, ainsi que nous l'entendons, est d'une certaine façon absent. Dans cette optique, alors, *La Gueule du loup* semble plutôt un *rêve* du vingtième siècle, l'élégie d'un passé de quelque sorte imaginé puisque il n'a jamais existé. Il s'agit d'un passé dans lequel Pietro Marcello et Sara Fgaier peuvent « rêver » une forme filmique inexistante qui, en effet, ne ressemble nullement aux formes codifiées par les modes ou par le système marchand. *La Gueule du loup*, ainsi, peut aller jusqu'au point d'inventer un réalisme « rêveur », et transformer en matière onirique les images-traces dont il se compose. Il s'agit d'une approche postmoderne en sens presque « romantique », puisque nourrie des chimères d'un esprit moderne impossible à revivre sinon à travers ce qui est arrivé *après*.

André Gaudreault affirme que « la cinématographie-attraction est en quelque sorte un *bric-à-brac d'institutions* ».[599] *La Gueule du loup*, à sa manière, l'est également. En vertu du « recyclage » de matériaux hétérogènes et d'antan, de la récupération d'une logique attractionnelle justifiant son altérité et son extranéité au cinéma comme institution, pour donner vie à une forme renouvelée tout en réunissant des formes préexistantes, donc en utilisant la thématique sociale comme prétexte pour « visiter », non sans ironie, des formes déjà codifiées comme le cinéma noir (dans la séquence du Zanzibar)

---

[598] « Sauf réutilisation purement formelle, expérimentale, d'images historiques [...], un nouveau montage, pour être créatif (du point de vue poétique) et justifié (du point de vue historique), doit réfléchir (d'une manière ou d'une autre) l'écart entre le sens que le réagencement actuel donne aux prises de vues, et leur sens et agencement initiaux. La reprise de vues peut ainsi rendre sensible la transformation de la vision d'alors en vision de maintenant. D'un même mouvement, elle retourne les vues de l'époque jusqu'à nous et montre le depuis qui les traverse, nous en sépare et les fait différer ». NINEY, François. « Que documentent les images d'archives ? ». Dans STEINLE, Matthias; MAECK, Julie (dir.). *L'image d'archives. Une image en devenir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016. EN LIGNE [URL]: https://books.openedition.org/pur/46518 (lien consulté le 21.08.2022).

[599] GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction. Cit.*, p. 121.

ou à travers des situations plus légères, presque dans le style de la comédie (la séquence dans le bar, précédemment analysée).

Marco Bertozzi s'est ainsi exprimé à l'égard du film :

> Quelque chose qui franchit la réalité phénoménique reste collé à la vision en forçant de reconsidérer un cinéma qui semble « fait de rien ». Une manipulation-remise en forme du passé, une confiance nouvelle dans les images, dans leur valeur intrinsèque, détournée de l'usage « clarificateur » et du logocentrisme de la perspective télévisuelle.[600]

Penser le cinéma en dehors et au-delà des restrictions imposées par l'institution : telle est la raison de la récupération intermédiale-attractionnelle de l'archive, où la trace du passé devient le rêve d'un futur qui est, en dernière analyse, notre présent, la contemporanéité dans laquelle les efforts de penser en termes de réalisme se heurtent souvent à un imaginaire déréalisant qui dans le film est représenté par un non-lieu comme celui où vivent les « habitants des cavernes ». Un lieu imaginaire et *de l'imaginaire*, dans lequel il est possible de rêver la réalité exactement comme le fait le spectateur devant l'écran dans une salle obscure. De cette manière, en définitive, *La Gueule du loup* constitue une trace de notre présent, un témoignage de la sensibilité contemporaine comme un « manifeste […] de l'instabilité actuelle du réel »[601] et pourra justement aspirer à devenir lui-même archive.[602]

---

[600] BERTOZZI, Marco. *Recycled cinema*. *Cit*., p. 75 [Qualcosa che valica la realtà fenomenica resta appiccicato alla visione e costringe a riconsiderare un cinema che sembra "fatto di niente". Una manipolazione-rimessa in forma del passato, una nuova fiducia nelle immagini, nel loro valore intrinseco, deviato dall'utilizzo "chiarificatore" e dal logocentrismo della prospettiva televisiva] ; traduction du rédacteur.

[601] BOILLE, Francesco. « Per questa realtà. Frammenti di memoria e sogno », dans BASSO, Daniela. *Cit*., p. 106 [un manifesto […] dell'attuale instabilità del reale] ; traduction du rédacteur.

[602] En ce sens, est valable l'affirmation de Jacques Derrida, d'après lequel « L'archive […] ce n'est pas une question de passé, c'est une question d'avenir ». DERRIDA, Jacques. *Penser à ne pas voir*. *Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris : Éditions de la Différence, 2013, p. 99 de l'édition numérique.

4.5. De l'actualité à la fable, aller-retour : les mondes possibles de *Bella e perduta*

> *Nous ne savons toujours pas d'où provient l'instinct de vérité car jusqu'à présent nous n'avons entendu parler que de la contrainte qu'impose la société comme une condition de l'existence : il faut être véridique, c'est-à-dire employer les métaphores usuelles […].*
> Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*

> *[…] ils le remercient pour les grandes vérités qu'il vient de proclamer, — car ils ont découvert (ô vérificateur de ce qui ne peut pas être vérifié !) que tout ce qu'il a énoncé est absolument vrai ; — bien que d'abord, avouent ces braves gens, ils aient eu le soupçon que ce pouvait bien être une simple fiction.*
> Charles Baudelaire, *Sur Edgar Poe*

L'expression « terre des feux » est parue la première fois dans le *Rapporto Ecomafia 2003*, pour indiquer le triangle constitué par les villes de Giugliano, Qualiano et Villaricca dans le département de Naples, où les déchets de toutes sortes sont accumulés, brûlés et enterrés illégalement par les clans locaux. La diffusion conséquente de dioxine et d'autres gaz toxiques est la cause de l'incidence exceptionnelle de leucémies et tumeurs dans la population.[603] En 2006, Roberto Saviano a intitulé « Terre des feux » le dernier chapitre de *Gomorra*, où il décrit les circuits à travers lesquels la camorra a empoisonné les provinces entre Naples et Caserte.[604]

La référence à l'actualité italienne des dernières années n'est pas accidentelle pour introduire le troisième long métrage de Pietro Marcello. Pensé à l'origine comme un hypothétique « voyage en Italie », dont la

[603] Cf. AA.VV. *Rapporto Ecomafia 2003*. Napoli : Sistemi Editoriali, 2003.

[604] Cf. SAVIANO, Roberto. *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*. Paris : Gallimard, 2007, p. 244-260 de l'édition numérique.

Campanie aurait constitué une des étapes, *Bella e perduta* (2015) est devenu un projet consacré à un sujet spécifique, celui de Tommaso Cestrone, lequel pendant près de deux ans, seul et à titre gratuit, a surveillé le Manoir de Carditello en essayant de retenir l'attention de l'État sur l'abandon de l'ancien site bourbonien.[605] Dans le courage presque inconscient de l'« ange de Carditello » demeurait non seulement une impatience de rédemption à l'égard de la toute-puissance des clans de camorra, mais également l'accusation par rapport à la passivité des institutions. D'ici, la référence au roman-enquête de Saviano, qui contextualise et clarifie la même réalité rencontrée par Cestrone, réalité dont *Bella e perduta* constitue, au moins en partie, un témoignage.

[605] « Le projet naît sur les traces d'un ouvrage de Piovene, de l'idée de faire un "voyage en Italie" traversant la péninsule. En partant des lieux de notre origine, donc de la Campanie, nous sommes tombés sur l'ange de Carditello, Tommaso Cestrone, et sur un manoir bourbonien abandonné depuis des siècles : l'histoire de ce berger, qui prend soin du manoir et sauve les mâles des buffles d'un destin déjà écrit, devait être un épisode du film. Mais ensuite – en plein tournage – Tommaso est décédé, et il nous a paru important de faire progresser ce récit, à travers un film étant à la fois un documentaire, un rêve (donc, comme tous les rêves, plein de références à la réalité) et une fable contemporaine ». Déclaration contenue dans le dossier de presse du film, téléchargeable en format pdf du site d'Avventurosa Film. EN LIGNE [URL] : https://www.mediafire.com/folder/oxjh11evb46n2/Bella_e_Perduta (lien consulté le 10/11/2022) [Il progetto nasce sulle tracce di un libro di Piovene, dall'idea di fare un "viaggio in Italia" lungo tutto lo stivale. Partendo dai luoghi delle nostre origini, quindi dalla Campania, ci siamo imbattuti nell'*angelo di Carditello*, Tommaso Cestrone, e in una reggia borbonica in abbandono da secoli: la storia di questo pastore, che si prende cura della reggia e salva i bufali maschi da un destino segnato, doveva essere un episodio del film. Ma poi – nel mezzo delle riprese – Tommaso è morto, e ci è sembrato importante proseguire quel racconto, attraverso un film che è al tempo stesso un documentario, un sogno (quindi, come tutti i sogni, pieno di riferimenti alla realtà) e una fiaba contemporanea]; traduction du rédacteur.

Néanmoins, comme cela arrive souvent dans le cinéma de Pietro Marcello, le film est traversé par des suggestions différentes, impliquant une certaine stratification des matériaux et une lecture à effectuer sur plusieurs niveaux. L'hétérogénéité des éléments dont *Bella e perduta* se nourrit est due, au moins partiellement, à la disparition prématurée de Tommaso Cestrone, qui dans les intentions du réalisateur devait être le personnage principal. Plutôt qu'abandonner le projet, Pietro Marcello et le scénariste Maurizio Braucci ont, littéralement, pratiqué des « implants de fantaisie » sur un matériel initialement focalisé sur la réalité sociale, donc sur une référentialité immédiatement vérifiable, au moins à l'époque, à travers la presse et la télévision. La donnée d'actualité, un des deux pôles entre lesquels s'étend le film, en constitue donc la prémisse.

Cependant, Arturo Mazzarella nous rappelle :

> L'actualité […] reproduit une figuration des événements limitée à leur singularité atomisée, puisque l'accent posé sur chaque nouvelle requiert continuellement une attention ne permettant pas de saisir l'« enchaînement des niveaux », les corrélations pas toujours visibles à l'œil nu reliant les différents épisodes dont le format général de l'actualité même se compose : insaisissable, par conséquent, à travers une interprétation adressée aux simples contenus. Au contraire, le nœud à défaire, chaque fois, est constitué par le processus régissant la création de l'image.[606]

Bella e perduta est le conte d'un voyage que Polichinelle effectue en compagnie de Sarchiapone, un buffle que Tommaso Cestrone, avant de décéder, avait pris avec lui. Rappelé des entrailles de la Vésuve après la disparition du berger, Polichinelle a été chargé d'accompagner Sarchiapone

[606] MAZZARELLA, Arturo. *Cit*., p. 53-54 [La cronaca […] riproduce una raffigurazione degli eventi limitata alla loro atomizzata singolarità, poiché il risalto attribuito a ciascuna notizia richiede di continuo un'enfasi che non consente di cogliere la «concatenazione dei livelli», i nessi, non sempre visibili a occhio nudo, che legano i vari episodi di cui si compone il format complessivo della cronaca stessa: inafferabile, di conseguenza, da parte di un'interpretazione che si rivolga ai semplici contenuti. Sono i processi che presiedono alla creazione dell'immagine, viceversa, il nodo ogni volta da sciogliere] ; traduction du rédacteur.

chez le pasteur Gesuino, dans l'espoir que ce dernier puisse protéger l'animal de l'abattage.

Pietro Marcello a transformé un récit de nature factuelle, qui aurait pu se prêter au format de l'enquête ou du reportage sur la terre des feux et la domination de la camorra, dans une fable atemporelle, aux tons fortement allégoriques.[607] La nature féérique est explicitée non seulement à travers les personnages de Polichinelle et de Sarchiapone (un buffle parlant), mais également par des éléments tels que l'arbre de la mort et la source magique. Néanmoins, il nous faut préciser que cette dimension fabuleuse ne doit pas être entendue seulement en tant que construction d'un monde imaginatif, bien que absolument central. Le film de Pietro Marcello semble nourri du sentiment féerique le plus ancien, que le philologue allemand Dieter Richter a ainsi défini :

> […] la littérature européenne « érudite » du Moyen-Âge (le cycle du Roi Arthur, l'épique héroïque) était féerique ainsi que les écrits religieux (les vies des saints), l'historiographie (les chroniques), les traités de sciences naturelles (les Bestiaires et les Herbiers) où les comptes rendus des voyages. La « fable » n'existait pas en tant que genre en soi, plutôt l'élément « féerique » était une partie intégrante de presque tous les genres littéraires. Seulement vers la fin du Moyen-Âge nous pouvons observer le début d'un intérêt accru pour ce qu'ensuite sera nommée *littérature populaire*. Avec la progressive formation d'un nouveau paradigme vrai-faux, qui aura une influence marquée sur

[607] Dans sa revue du film, Nicola Lagioia affirme qu'« Il y avait tous les éléments pour un film dénoncant ou un documentaire à thèses ». LAGIOIA, Nicola. «Bella e perduta è un film visionario sull'Italia di oggi», *Internazionale*, 13 août 2015. EN LIGNE [URL]: https://www.internazionale.it/opinione/nicola-lagioia/2015/08/13/bella-perduta-locarno-pietro-marcello (lien consulté le 31.01.2022). [C'erano tutti gli elementi per un film di denuncia o un documentario a tesi] ; traduction du rédacteur.

> l'histoire de la culture européenne, il y aura une tendance à distinguer de plus en plus entre *narration inventée* et *historia vera*.[608]

En utilisant des termes et d'adjectifs tels que fable et fabuleux à l'égard du film, nous n'entendons pas simplement indiquer la présence d'éléments fantastiques, bien qu'il soient évidents. Plutôt, l'idée de féerique souligne la nonchalance avec laquelle le réalisateur s'appuie conjointement sur une dimension factuelle et une autre de pure invention. Une attitude qui semble récupérer une naïveté d'antan, insoucieuse – telle qu'elle était la littérature médiévale – de l'opposition entre culture « érudite » et culture « populaire », et par conséquent entre les notions de « vrai » et de « fictif ». Du point de vue expressif et de l'économie narrative, les deux polarités du factuel et du féerique ne constituent pas des réalités antithétiques, mais au contraire travaillent *en tandem* à la création de ce que nous pouvons considérer comme un *monde possible*. Thomas Pavel en indique l'existence dans « la manière dont les choses auraient pu être,... un quelconque état possible de choses », en ajoutant que « une théorie modale doit non seulement considérer les mondes isolés, mais les étudier aussi en rapport les uns avec les autres ».[609] D'après Marie-Laure Ryan, la théorie des mondes possibles se révèle précieuse puisque « Elle offre un modèle cognitif des mondes narratifs qui transcende la

---

[608] RICHTER, Dieter. *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, p. 165-166 [la letteratura "colta" europea del Medioevo (il ciclo di Artù, l'epica eroica) era fiabesca come gli scritti religiosi (le vite dei santi), la storiografia (le cronache), i trattati di scienze naturali (i Bestiari e gli Erbari) oppure i resoconti di viaggi. La "fiaba" non esisteva come genere a sé stante, piuttosto l'elemento "fiabesco" era parte costitutiva di quasi tutti i generi letterari. Soltanto verso la fine del Medioevo si possono osservare gli inizi di un maggiore interesse per ciò che successivamente verrà chiamato *letteratura popolare*. Con la progressiva formazione di un nuovo paradigma vero-falso, che avrà grandissima influenza nella storia della cultura europea, si tenderà a distinguere sempre più fra *narrazione inventata* e *historia vera*] ; traduction du rédacteur.

[609] PAVEL, Thomas. *Cit*., p. 68-69.

frontière entre la fiction et la narration dite référentielle ».[610] Sur cette base, *Bella e perduta* se configure comme un film ayant l'ambition de parler de la réalité sociale contemporaine à travers l'invention fabuleuse.

Jacques Derrida, en traçant les lignes de son *Histoire du mensonge*, affirme :

> […] le fabuleux et le phantasmatique ont un trait en commun : *stricto sensu*, au sens classique et prévalent de ces termes, ils ne relèvent ni du vrai ni du faux, ni du vérace ni du mensonger. Ils s'apparentent plutôt à une espèce irréductible du simulacre, voire de la simulation, dans la pénombre d'une virtualité : ni être ni néant, ni même un possible dont une ontologie ou une mimétologie pourrait rendre compte ou avoir raison. Pas plus que le mythe, la fable ou le phantasme ne sont sans doute des vérités ou des énoncés vrais comme tels. Mais ce ne sont pas davantage des erreurs, des tromperies, des faux témoignages ou des parjures. [611]

Ainsi, ce n'est pas sans raison qu'un personnage comme Polichinelle prends la place de Cestrone pour devenir le protagoniste d'un récit idéalement situé à mi-chemin entre l'actualité et le fabuleux. Polichinelle n'est pas seulement un masque satyrique de la culture populaire napolitaine ou l'un des personnages principaux de la *Commedia dell'arte*. Premièrement, il est un être psychopompe, un intermédiaire entre l'au-delà et le monde des vivants : « Il n'appartient ni au monde des morts ni à celui des vivants – il est ici, immanquablement ici, dans un ailleurs inaccessible ». [612] Une figure hybride incarnant parfaitement l'esprit d'un film qui, en effet, demeure « au milieu », entre l'univers factuel-référentiel et celui imaginatif-féérique. Pour cette raison, il nous sera présenté dans une sorte d'interrègne, et tout au long du

---

[610] RYAN, Marie-Laure. « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles ». In LAVOCAT, Françoise (dir). *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris : CNRS, 2010, p. 58.

[611] DERRIDA, Jacques. *Histoire du mensonge*. Paris : L'Herne, 2005, p. 7-8.

[612] AGAMBEN, Giorgio. *Polichinelle, ou Divertissement pour les jeunes gents en quatre scènes*. Paris : Macula, 2017, p. 56.

film nous le verrons communiquer avec Sarchiapone et le sépulcre de Tommaso. [613]

Photogrammes 188-191 : *Bella e perduta*

Bella e perduta maintient une tension constante entre actualité et fable, dont les registres narratifs sont toujours assez nets. Il n'est pas difficile de discerner la nature référentielle engagée du film, par exemple à travers les éléments audio relatifs aux journaux radio et télévisés locaux. Notamment, dans cette optique se situe l'entretien à Tommaso, où nous pouvons entendre la voix du réalisateur lui posant des questions, dans l'essentialité linguistique de caméra et corps filmé que Comolli a toujours indiqué comme le noyau de la nature documentaire :

Photogramme 192 : *Bella e perduta*

À cet égard, nous estimons intéressant de signaler, sur la page *Facebook* consacrée au film, la présence de trois clips avec des entretiens avec Tommaso, pas montées dans la version finale du film.[614] Cela à souligner une véritable *trace*, non simplement de l'existence physique de Cestrone, mais d'un film (et d'un monde) « possible », appartenant au régime référentiel mais, comme nous le savons, abandonné à cause de la mort de l'agriculteur. Cependant, au delà de ces fragments témoignant l'existence potentielle d'un film qui aurait pu exister dans des conditions et avec un style nettement différents, *Bella e perduta* se configure *également* comme un produit authentiquement *nonfictional*. En ce sens, songeons à la séquence dans

[613] « Que Polichinelle ait un rapport particulier avec la mort, c'est là une évidence qui ressort de son costume spectral : comme l'*homo sacer*, il appartient aux dieux infernaux, mais il leur appartient de manière si exagérée qu'il saute tout entier par-dessus la mort. […] Et tout comme il est en deçà ou au-délà de la vie, à tout le moins au sens où cette dernière ne peut être séparée de la mort ». *Ibid*., p. 48.

[614] Cf. EN LIGNE [URL]: https://www.facebook.com/bellaeperduta/photos_albums. Voir notamment la section « Video », spécifiquement les trois clips « *fuori scena* » (lien consulté le 31.01.2022).

laquelle Cestrone raconte les vicissitudes dues à son engagement à l'égard du Manoir de Carditello, entre effractions et menaces de tout type. Ici, le côté d'enquête se dégage de façon plus qu'évidente, et la voix *off* de Tommaso ponctue des prises de vue dans le style du reportage :

Photogrammes 193-196 : *Bella e perduta*

En revanche, grâce au scénario élaboré *ad hoc* pour combler le vide laissé par la mort de l'« ange de Carditello », *Bella e perduta* se pose constamment dans les termes d'une réversibilité en vertu de laquelle il se laisse lire à la fois comme un conte de fantaisie tissé de références à la réalité factuelle et comme un sujet d'actualité imprégné d'éléments allégoriques et fantastiques.

En ce qui concerne le rapport entre vérité et mensonge, Derrida précise :

> […] on peut même dire le faux sans chercher à tromper et donc sans mentir. Il est vrai que les expériences du mensonge, de la tromperie et du « se tromper » s'inscrivent toutes sous la catégorie du pseudologique. *Pseudos*, en grec, peut signifier le mensonge aussi bien que la fausseté, la ruse ou l'erreur, la tromperie, la fraude autant que l'invention poétique, ce qui multiplie les malentendus sur ce qu'un malentendu peut vouloir dire […]. [615]

En vertu de sa nature *réversible*, dans *Bella e perduta* le réel factuel est *pseudos* de la fable, et *vice versa*. « Les rêves et les fables doivent raconter la vérité » : ainsi est libellé l'affiche du film, et la même phrase est prononcée par Sarchiapone dans une des séquences conclusives. Nous croyons que le terme le plus adapté pour expliquer la nature du film est « porosité » : une approche ouvert à la contamination mettant en pratique, de façon littérale, l'« *intermédiation originaire* garantie par l'imagination entre quelque chose qui est donné et quelque chose ayant du sens (ou, en reformulant avec un peu

[615] DERRIDA, Jacques. *Histoire du mensonge*. *Cit*., p. 11.

de liberté, entre quelque chose de “factuel” et quelque chose de “fictionnel”) ».[616]

Cette tension constante entre l’actualité et le fabuleux se résume à la perfection dans la séquence où Polichinelle croise un rassemblement pour les victimes des déchets toxiques, exemple paradigmatique de l’hybridation poursuivie par le film :

Photogrammes 197-199 : *Bella e perduta*

Bella e perduta définit une relation d’interdépendance et complémentarité entre factuel et féérique, dans le sens où nous devons entendre en tant que *construction culturelle* non seulement le monde possible de l’invention mais également le monde réel de référence :

> […] si les différents mondes possibles textuels se superposent, comme on l’a dit, au monde “réel” et si les mondes textuels sont des constructions culturelles, comment pourrions-nous comparer une construction culturelle à quelque chose d’hétérogène et les rendre mutuellement transformables ? Bien sûr en rendant homogènes les entités à comparer et à transformer. D’où la nécessité méthodologique de traiter le monde “réel” comme une construction, et même de montrer que chaque fois que nous comparons un cours possible d'événements aux choses telles qu’elles sont, en fait nous nous représentons les choses telles qu’elles sont sous forme d’une construction culturelle, limitée, provisoire et *ad hoc*.[617]

En ce sens, il n’est pas superflu de rappeler que la circonstance par laquelle le film de Pietro Marcello a assumé sa posture de féerie – la disparition prématurée du protagoniste initial – est imputable à

---

[616] MONTANI, Pietro. *L’immaginazione narrativa*. *Cit*., p. 13 [*intermediazione originaria* garantita dall’immaginazione tra qualcosa che è dato e qualcosa che ha senso (o, riformulando con un po’ di libertà, tra alcunché di «fattuale» e alcunché di «finzionale»)] ; traduction du rédacteur.

[617] ECO, Umberto. *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985 [coll. Biblio Essais Le Livre de Poche], p. 134-135 de l’édition numérique.

l'inamendabilité impliquant *toujours* l'acceptation du réel tel qu'il est. Cela n'a pas seulement imposé à la production un changement drastique de route, au risque de la fin anticipée du tournage, mais a eu des conséquences tangibles qui du monde *actuel*, à savoir celui où nous vivons,[618] se sont répandues dans l'écriture du scénario, à partir de l'insertion de Sarchiapone parmi les personnages du récit. Le buffle a été *réellement* adopté par Cestrone juste avant son décès et en concomitance avec le tournage du film, qui en effet décrit l'épisode. Dans ce qu'à notre avis est loin d'être un simple détail, il est possible d'apercevoir un premier élément d'ingérence du réel. Cet élément de contraste ou friction potentielle est par contre adapté et transformé en fonction de la veine féérique que le film commence à adopter. Tel qu'il a été témoigné par le réalisateur, le petit buffle est devenu membre de l'équipe comme l'un des personnages principaux.[619] Dans cette optique se situe également le choix de Sergio Vitolo dans le rôle de Polichinelle, le seul capable, d'après Pietro Marcello, de jouer et dans le même temps de gérer l'animal.[620] Le travail imaginatif de Marcello et Braucci a atteint ainsi une sorte de quadrature du cercle, en adaptant les situations développées suite à la disparition de Tommaso. L'intuition narrative d'orienter le récit vers les territoires de la fable, en insérant le personnage de Polichinelle et lui permettant de communiquer avec le buffle, représente l'élément qui permet au film de

---

[618] Dans ce sens, avec le terme de « monde actuel » nous entendons « le monde que j'habite ». Cf. RYAN, Marie-Laure. « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », *Cit*., p. 54.

[619] Pendant une table ronde organisée par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, Pietro Marcello a clairement admis le poids exercé par la mort de Tommaso Cestrone sur le procès productif du film : « Le buffle nous l'avons subi, parce que quand Tommaso est mort le buffle est resté avec nous » (à 49' : 35"). Cf. EN LIGNE [URL] : https://www.youtube.com/watch?v=02qsRIufTvk (lien consulté le 18.04.2020)

[620] « [...] dans Bella e perduta j'avais un buffle de 110 kilos à gérer et donc j'avais besoin d'une personne spéciale, résistante, et j'ai choisi un des mes meilleurs amis, Sergio Vitolo. Une personne active, capable de gérer un buffle de cette taille et j'ai bien fait, je ne pouvais pas trouver mieux. Probablement, un acteur aurait abandonné le plateau après deux jours, ou il devait être un acteur vraiment spécial ». MARCELLO, Pietro. « Un'idea di mondo ». Dans ZONTA, Dario. *Cit*., p. 84.

continuer à exister en dépit des conditions posées par le monde actuel, celui où le réel aurait dû déterminer, en toute logique, la fin anticipée du tournage.[621]

En ce sens, les conditions de possibilité de l'existence de *Bella e perduta* semblent se configurer selon la dialectique décrite par Bergson :

> En jugeant d'ailleurs ainsi que le possible ne présuppose pas le réel, on admet que la réalisation ajoute quelque chose à la simple possibilité : le possible aurait été là de tout temps, fantôme qui attend son heure ; il serait donc devenu réalité par l'addition de quelque chose, par je ne sais quelle transfusion de sang ou de vie. On ne voit pas que c'est tout le contraire, que le possible implique la réalité correspondante avec, en outre, quelque chose qui s'y joint, puisque le possible est l'effet combiné de la réalité une fois apparue et d'un dispositif qui la rejette en arrière.[622]

Bien évidemment, le film ne suggère ni prétend jamais que Tommaso Cestrone n'est pas décédé, et sa disparition est effectivement témoignée par l'audio d'une émission locale et par la voix *off* de Sarchiapone. Plutôt, la dialectique du film n'oppose pas les éléments appartenant à des statuts différents, en les laissant se compénétrer librement et, à l'occurrence, s'entrechoquer. Ce rapport indissociable entre l'aspect imaginatif-féérique et celui documentaire-référentiel est rendu possible en vertu d'une dimension performative enveloppant le film dès la conception du scénario, développé en suivant les nécessités qui se sont présentées. Un aspect confirmant la « porosité » que nous avons mentionné, dans une attitude toujours ouverte à saisir le défi lancé par le réel, afin d'en remettre en cause le statut et les

[621] Le « risque du réel », qui peut s'imposer en déterminant la chute d'un projet filmique, à été souligné à maintes reprises par Comolli : « L'impératif du "comment filmer" qui est au cœur du travail du cinéaste se pose ici dans la nécessité la plus violente : non pas comment faire le film, mais comment faire pour qu'il y ait film ? La pratique du cinéma documentaire ne dépend en dernière analyse ni des circuits de financement ni des possibilités de diffusion, mais tout simplement du bon vouloir – de la bonne grâce – de qui ou quoi nous choisissons de filmer, individus, institutions, groupes ». COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 507.

[622] BERGSON, Henri. *Le possible et le réel*. Dans *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris: Presses Universitaires de France, 1938, p. 111-112.

possibilités, dans un certain sens en hommage à l'esprit de la *Commedia dell'arte* dont Polichinelle, non par hasard, est un des personnages principaux.[623]

D'un côté, le personnage de Polichinelle intervient à exaucer le dernier désir de Tommaso, en gardant le buffle pour contenir, dans un certain sens, l'ingérence du réel. De l'autre côté, le monde actuel ne peut pas se laisser reléguer aux marges d'un récit auquel il a fourni, comme déjà dit, les prémisses et le prétexte. Ainsi, Polichinelle se laisse convaincre à boire de l'eau de la source magique où Gesuino l'a conduit, afin qu'il devienne « un autre homme ». Néanmoins, dans la compénétration du factuel et du fabuleux constituant la signature stylistique du film, il décidera d'être, tout simplement, un homme, pour avoir la faculté de choisir de quelle façon et à cause de quoi souffrir. Dans la renonciation à ses attributs surnaturels, le Polichinelle de Pietro Marcello révèle une correspondance surprenante avec le Polichinelle de Giorgio Agamben, lequel se demande :

---

[623] « […] dans ce cas il s'agissait d'une progression puisque il y a eu d'abord l'enquête et ensuite nous avons crée la part de fiction à l'intérieur du film, écrite par Maurizio Braucci et développée directement sur la scène. Nous écrivions sur le plateau, au profit des acteurs et des endroits choisis. Il a été très intéressant d'écrire sur la scène, un peu comme l'on le faisait à l'époque du cinéma muet, où l'équipe était toute ensemble […]. L'écriture au profit du plateau était un travail quotidien, et il a été fort agréable, en plus d'être un moyen de profiter pleinement des capacités d'un auteur comme Braucci. On écrivait le soir, en pensant et en développant des nouvelles scènes qui se terminaient le jour suivant. Il a été génial puisque les scène étaietn écrite comme ça, au profit du film, et je crois que cela est exceptionnel ». MARCELLO, Pietro. « Un'idea di mondo », dans ZONTA, Dario. *Cit*., p. 82 [in questo caso è stata una progressione perché è iniziata prima l'indagine e poi è stata creata la parte di finzione all'interno del film, scritta da Maurizio Braucci e sviluppata direttamente in scena. Scrivevamo sul set, anche al servizio degli attori e dei luoghi che avevamo scelto. È stato molto interessante scrivere in scena, un po' come si faceva ai tempi del cinema muto, dove l'équipe era tutta lì [...]. Era un lavoro quotidiano anche quello della scrittura al servizio del set ed è stato molto molto divertente, oltre a essere stato un modo per sfruttare al massimo le capacità di un autore come Braucci. La sera scrivevamo, pensavamo, sviluppavamo nuove scene, che venivano determinate il giorno dopo. È stato molto bello perché le scene erano scritte così, in progressione, al servizio del film, e credo che questo sia eccezionale»] ; traduction du rédacteur.

> Que faire de ce qui dans notre vie est resté non vécu ? Une tragédie ? Une comédie ? Ou plutôt, tout simplement, *une* vie ? [624]

Cela suffit à briser le sortilège grâce auquel Polichinelle pouvait communiquer avec Sarchiapone, et en vertu duquel Gesuino avait l'air de vouloir protéger l'animal. Dans le geste de Polichinelle, en plus d'un hommage à Eduardo De Filippo,[625] il faut probablement lire un certain degré de *saturation*, du point de vue féérique, imposant ainsi un retour au monde actuel.[626] D'après Giorgio Agamben, « Le secret de Polichinelle est que, dans la comédie de la vie, il n'y a pas de secret, mais seulement, à tout instant, une échappée ».[627] Probablement, celui-ci est également le « secret » du film de Marcello : complété son parcours, le cycle narratif trouve sa « sortie » en revenant aux conditions initiales, à une référentialité jamais démentie ou trahie par le film, qui en effet montrera la réappropriation du Manoir de la part des institutions, au début 2014.[628]

En conclusion de ce parcours analytique, nous estimons nécessaire une réflexion sur le sens ultime d'un jeu fictionnel qui, comme nous l'avons vu, n'est jamais une fin en soi mais laisse constamment au spectateur la possibilité

---

[624] AGAMBEN, Giorgio. *Polichinelle, Cit*., p. 80.

[625] Dans une comédie écrite en 1957, intitulée *Il figlio di Pulcinella*, John, fils secret de Polichinelle, se rend à Naples de l'Amérique et décide d'abandonner le masque en signe de rébellion. Voir à ce propos DE FILIPPO, Eduardo. *Il figlio di Pulcinella*, dans *Teatro – Cantata dei giorni dispari*. Milano : Mondadori, 2005.

[626] Marc Escola propose d'utiliser le terme « saturation » plutôt que parler d'incomplétude des mondes possibles, dans le sens où un monde fictionnel peut être articulé (ou « meublé », comme le suggère l'auteur) exactement comme une forme syntactique. Cf. ESCOLA, Marc. « Changer le monde : textes possibles, mondes possibles ». Dans LAVOCAT, Françoise (dir). *La théorie littéraire des mondes possibles*. *Cit*., p. 245.

[627] AGAMBEN, Giorgio. *Polichinelle, Cit*., p. 92.

[628] Cf. STELLA, Gian Antonio. « La Reggia dei Borbone appartiene agli Italiani. La villa di Carditello ora è proprietà dello Stato ». *Corriere della Sera*, 09.01.2014. EN LIGNE [URL]: https://www.corriere.it/cultura/14_gennaio_09/reggia-borbone-appartiene-italiani-villa-carditello-ora-proprieta-stato-24d7c364-7932-11e3-a2d4-bf73e88c1718.shtml (lien consulté le 19.12.2022).

de choisir le versant – factuel ou fictionnel – d'où regarder et lire le film. Dans ce sens, sa valeur découle, à notre avis, d'une question que nous nous sommes posé à maintes reprises, concernant sa nature profondément fabuleuse mais pas pour cela irréelle et encore moins deréalisante. *Bella e perduta* est un film absolument cristallin puisque, du point de vue de la réception, se pose toujours dans les termes d'une expérience claire, jamais désorientée par des pistes ou des indices mensongers.

Marie-Laure Ryan affirme :

> L'importance du jugement de fictionnalité tient dans le fait qu'il détermine par rapport à quel monde l'information transmise par le texte devrait être évaluée. Si le jugement dit « fiction », cette information concerne un monde possible mais non actuel, où elle est automatiquement vraie (à moins que le narrateur ne soit pas jugé fiable), puisque ce monde est créé par le texte. Si le jugement dit « non-fiction », l'information décrit le monde réel, mais puisque ce monde existe indépemdamment du texte, elle peut être soit vraie soit fausse à l'égard de ce monde.[629]

L'originalité et, à notre avis, l'importance de *Bella e perduta* résident principalement dans le fait que ce film permet une lecture adressée à la fois aux deux fronts, en laissant libre le spectateur d'« activer » ou de « suspendre » son incrédulité par rapport aux éléments que le film démêle progressivement. Dans la liberté avec laquelle Pietro Marcello est parvenu à « manipuler » une base factuelle riche de références à l'actualité contemporaine – et pour cela apparemment impénétrable –, avec des éléments fantastiques et allégoriques, s'accomplit probablement un premier rapprochement, dans le domaine de l'audiovisuel, des deux notions d'« humain » et « social » à l'égard desquelles Aline Caillet souhaite la recherche de nouvelles voies, l'application de nouveaux modèles :

[629] RYAN, Marie-Laure. « Fiction, cognition et médias non verbaux ». Dans GUELTON, Bernard (dir). *Fiction & médias. Intermédialités dans les fictions artistiques*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2011, p. 19.

> Saisir un indice en ce sens n'est pas juste observer « la chose », et l'on ne peut d'ailleurs relever des indices que si l'on dispose préalablement d'un cadre au sein duquel ils prennent valeur d'indice et pourront être rendus signifiants.[630]

D'un côté, Pietro Marcello semble s'appuyer sur des méthodologies reconductibles à la micro-histoire, dans le sens d'une focalisation effectuée à travers une loupe, permettant de lire dans l'histoire « petite » de Tommaso Cestrone un contexte social bien plus vaste et complexe. Néanmoins, de l'autre côté, l'élément clé est constitué par le cadre féerique dans lequel se déroule la narration.

En revenant sur le thème central du présent chapitre, le rôle du référentiel et ses mises à l'épreuve de la part de la fictionnalisation et de l'ingérence du réel, il faut constater que malgré l'architecture imaginative du récit, la base de réalité référentielle demeure inaltérée, et que malgré l'ingérence inamendable déterminant la perte de Cestrone, le risque du réel (étant par ailleurs le risque de pas aboutir à la fin du tournage) a été en quelque sorte détourné. Dans ces termes, à travers le dépassement littéral d'un réel dont le film a cependant témoigné les effets, *Bella e perduta* franchit une étape importante, voire décisive, aux fins d'une redéfinition des concepts d'enquête et de pratique documentaire, dans une direction explicitement narrative, allégorique et « poétique ».

[630] CAILLET, Aline. *L'art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*. Sesto San Giovanni : Mimésis, 2019, p. 81.

4.6. Matière et esprit, traces et « trucages ». Médiations et mutations dans le cinéma de Michelangelo Frammartino

φυσις κρυπτεσθαι φιλει
(La nature aime à se cacher)
Héraclite, *Fragment 143*

Nous croyons que le cinéma de Michelangelo Frammartino s'inscrit simultanément *à l'intérieur et au-delà* des logiques documentaires, performatives et fictionnelles que nous sommes en train d'explorer. Pour cette raison, l'analyse suivante est intégralement consacrée à sa filmographie et conclut, dans le même temps, la deuxième partie de cette recherche.

Le style de cet auteur peut être défini comme « icastique », en plus que « méditatif », dans le sens où il vise à l'essentialité de la représentation à travers une rigueur et une sobriété esthétique jamais contaminées par les tentations offertes par la technologie numérique et encore moins par des exigences commerciales. Parmi les auteurs examinés dans le cadre de la présente recherche, Frammartino est très probablement le plus proche du milieu théorique, ce qui lui impose une élaboration préalable de nature conceptuelle avant même qu'esthétique, et qui peut expliquer sa filmographie très succincte (trois longs métrages et un court métrage réalisés entre 2003 et 2021). Cette approche peut se résumer également à travers le concept de « réalisme transcendantal », une notion qui a connu un certain succès dans le domaine de la théorie audiovisuelle anglo-saxonne, et que déjà Paul Schrader avait ainsi indiquée :

> Le style transcendantal vise à porter à son comble le mystère de l'existence : il écarte toutes les représentations conventionnelles de la réalité, comme le

> réalisme, le naturalisme, le psychologisme, le romantisme, l'expressionnisme, l'impressionnisme et, pour finir, le rationalisme.[631]

Effectivement, il s'agit d'une définition en mesure de saisir certains des traits essentiels de la poétique et du style de Frammartino. Néanmoins, il ne faut pas oublier que l'ouverture à l'absolu du cinéaste italien repose toujours sur des prémisses de nature documentaire, notamment en vertu d'une relation assez serrée avec l'ethnographie et l'anthropologie, déclinées dans l'exploration des traditions populaires et du sentiment animiste de sa région d'origine, la Calabre. Dans cet aspect s'accomplit le paradoxe constant du cinéma de Michelangelo Frammartino, « flottant », en quelque sorte, entre un héritage ethno-anthropologique et une intervention sur le profilmique qui ne peut pas être réduite « simplement » à un paradigme d'observation-restitutif.

Le sens de transcendance qui se dégage de ses films consiste, tout d'abord, dans le dépassement de ce qu'Erik Knudsen indique comme l'une des limites de la pratique documentaire, à savoir « une épistémologie la contraignant à l'expérience factuelle ou empirique de la vie ».[632] En partant

---

[631] SCHRADER, Paul. *Le Style transcendantal au cinéma. Ozu, Bresson, Dreyer*. Belval : Circé, 2022, p. 32. Dans cette même édition figure une postface (constituant par ailleurs l'introduction à la deuxième édition en anglais) où l'auteur examine l'influence exercée par Deleuze et Tarkovski sur la phénoménologie de la perception temporelle. D'après Schrader, ils ont posés les jalons pour ce qu'aujourd'hui peut être défini comme *slow cinema*. Parmi les caractéristiques principales de cette tendance nous trouvons des prises de vue de longue durée, de préférence statiques, et le recours au grand angle. Le montage, en privilégiant une restitution temporelle intégrale, n'effectue pas des coupes ou des raccords sur l'action, en en respectant la durée. Les images sont le vecteur principal de sens, se caractérisant par des compositions sobres et symétriques, soutenues également par des formats atypiques, comme le 4 : 3, ou le recours au noir et blanc. Le commentaire musical, là où il n'est pas totalement absent, est réduit à l'essentiel en faveur de l'ambiance sonore. La récitation est également minimale. Bien que la forme documentaire n'est pas mentionnée, Schrader insère Michelangelo Frammartino parmi les représentants du *slow cinema*. Cf. SCHRADER, Paul. « Repenser le style transcendantal. Transcendance et *Slow Cinema* », dans Id. *Le Style transcendantal au cinéma*. *Cit*., p. 261-312.

[632] KNUDSEN, Erik. «Transcendental Realism in Documentary». Dans AUSTIN, Thomas; DE JONG, Wilma (edited by). *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*.

d'un niveau strictement thématique, il est facile de remarquer que sa filmographie, essentiellement consacrée aux aspects les plus archaïques et presque disparus de la vie populaire des Apennins Lucaniens, ne se limite pas à un simple exercice expositif ou narratif, mais s'étend jusqu'à percer les mystères de l'existence et de la non-existence ou, mieux encore, des *états de latence de l'exister*. L'esprit observationnel, caractérisant la dimension plus proprement documentaire de son cinéma, ne constitue en effet que le point de départ pour une recherche de l'absolu qui transcende, de façon littérale, la simple donnée empirique au bénéfice de la transcendance évoquée.

Dans cette optique, le cinéma de Frammartino se pose comme une ferme opposition aux codes imposés par une culture (non simplement visuelle) limitée à la dimension de la ressemblance et de l'accoutumance au référentiel :

> Il y a toute une série d'éléments auxquels on ne reconnaît pas un « droit à l'image ». Je l'ai toujours perçu et je continue à sentir – quand j'enseigne, quand je regarde des œuvres – que le cinéma est l'émanation directe d'un mode très violent dans ses manières de concevoir le réel. Et pareillement très arrogant, car il établit des vérités, tout en héritant ce processus de mise en forme du monde qui m'a dérangé depuis que j'étais tout petit. […] Cette force, cette violence des codes de création humaine est telle qu'on n'arrive pas à les désactiver, sauf à travers un travail infini de type phénoménologique de suspension du jugement. L'*épochè* comme exercice d'une vie entière. Ça ne signifie pas les détruire – ils sont importants, ces codes ! – mais cela implique de faire un exercice de suspension au nom de ce qui se cache en dessous : cette origine, ce terrain sur lequel tout s'érige et qui est, d'ailleurs, ce qui nous fait sentir toujours vivants. Filmer l'animal, finalement, signifie ça : essayer d'éviter le risque dangereux de l'humanisation. Voilà le grand risque. Réussir à s'apercevoir qu'il y a quelque chose qui a le droit d'être filmé, c'est déjà très important. C'est un travail que je mène avec mes étudiants. Il y a des choses qui

Maidenhead : Open University Press, 2008, p. 108 [an epistemology which ties it to the factual or empirical experience of life]; traduction du rédacteur.

> sont tellement petites ou tellement proches qu'on ne s'aperçoit même pas qu'il est possible de les filmer, c'est-à-dire qu'elles ont droit à l'exposition.[633]

Ainsi, par exemple dans *Le quattro volte* (2010), probablement son film le plus connu et le plus réussi, les quatre dimensions explorées constituent à la fois les aspects de la vie rurale et archaïque calabraise, satisfaisant donc le côté « documentaire », et le prétexte pour le dessein conceptuel du film, montrant la transmigration d'une âme d'une forme à l'autre, accomplissant la tâche d'exploration spirituelle sous-jacente.[634] La perte d'importance de l'élément humain comme moteur de l'action et centre d'intérêt dramatique peut s'expliquer au sens d'une sensibilité proche de l'écosophie, entendue en

---

[633] RASMI, Jacopo. « Le hors-champ est dedans. Conversation avec Michelangelo Frammartino ». *Corps-objet-image*, n°3, EN LIGNE [URL] : https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0b0eacb4ab721/t/58e3a8633a0411ee08b8f6e3/1491314790919/RevueCOI-03-frammartino_rasmi.pdf (lien consulté le 08.01.2023).

[634] « L'idée du titre vient d'une phrase attribuée à Pythagore par des chercheurs : "En nous [il y a] quatre vie successives, imbriquées l'une dans l'autre. L'homme est un minéral, puisque il a dans soi le squelette, formé par des sels et par des substances minérales ; autour de ce squelette est brodé un corps de chair, formé d'eau, de ferments et d'autres sels. L'homme est également un végétal, puisque comme les plantes il se nourrit, respire, a un système circulatoire, du sang comme lymphe, et il se reproduit. Il est aussi un animal, puisque il est doué de motilité et de connaissance du monde extérieur, fournie par les cinq sens et complétée par l'imagination et la mémoire. Enfin, il est un être rationnel, puisque il possède de la volonté et de la raison. Donc, nos avons en nous quatre vies distinctes, et nous devons nous connaître quatre fois" ». Déclaration du réalisateur contenue dans le dossier de presse du film. EN LIGNE [URL] : https://www.frenetic.ch/films/795/pro/quattro_volte-presskit-it.pdf (lien consulté le 08.01.2023). [L'idea del titolo viene da una frase che alcuni studiosi attribuiscono a Pitagora: "In noi [ci sono] quattro vite successive, incastrate l'una dentro l'altra. L'uomo è un minerale, perché ha in sé lo scheletro, formato da sali e da sostanze minerali; attorno a questo scheletro è ricamato un corpo di carne, formato di acqua, di fermenti e di altri sali. L'uomo è anche un vegetale, perché come le piante si nutre, respira, ha un sistema circolatorio, ha il sangue come linfa, si riproduce. E' anche un animale, in quanto dotato di motilità e di conoscenza del mondo esterno, datagli dai cinque sensi e completata dall'immaginazione e dalla memoria. Infine è un essere razionale, in quanto possiede volontà e ragione. Abbiamo dunque in noi quattro vite distinte e dobbiamo quindi conoscerci quattro volte"] ; traduction du rédacteur.

tant que « valorisation de la nature comme maison commune ».[635] Une telle perspective se reflète ainsi sur le plan strictement dramaturgique, notamment dans la tendance de cet auteur à une sorte de dédramatisation consistante à chaque fois à évider le contenu plus proprement dramatique de situations qui, dans la logique du cinéma dominant, seraient probablement traités avec des accents bien plus marqués. Songeons, à titre d'exemple, aux séquences des décès dans *Le quattro volte* (2010) et dans *Il buco* (2021). Loin d'être des moments « cruciaux » en termes d'accentuation dramatique – à travers la récitation ou le commentaire musical, comme ça serait la praxis dans la plupart des productions *mainstream* –, ces décès constituent à tous égards des transitions, des *moments de passage*, au niveau diégétique ainsi que symbolique. Ainsi, là où ces passages sont fonctionnels au dessin conceptuel de *Le quattro volte* en tant que mutation d'une forme à l'autre, dans *Il buco* le décès du vieux berger se superpose à l'expédition spéléologique, à souligner la descente dans l'inconnu représentée par les deux situations. Frammartino explore le transcendent en partant d'une étude profonde d'éléments de vie quotidienne mais, pour les restituer à l'écran, à l'occurrence il ne dédaigne pas des procédés assez proches du cinéma fictionnel. En ce sens, la mise en scène n'est jamais issue d'un paradigme restitutif neutre, mais acquiert sa valeur et sa signification définitive en vertu d'une habile orchestration d'observation documentaire et des « formes de contrôle » exercées sur le profilmique.

Cet aspect ressort de façon plus qu'évidente de *Le quattro volte*. Né d'une intuition du réalisateur suite à ses nombreux séjours en Calabre, le film se configure comme une parabole philosophique en quatre « mouvements »

[635] MAFFESOLI, Michel. *Être postmoderne*. *Cit*., p. 76.

sur les connexions invisibles liant l'existence terrestre à la dimension spirituelle.[636]

[636] « En amont il y a eu un travail très long, parce que quand j'ai commencé à réflechir […] j'avais envie de travailler sur certains thémes, sur des questions, je pourrai dire sur certain corps. Par exemple, j'avais envie de travailler sur les animaux, pour tout ce qu'il y a d'intéressant alors que tu filmes un animal. Parce que il ne reconnaît pas la caméra, donc il ne se met pas en pose, en somme il réagit d'une autre manière, en mettant en qestion le dispositif cinéma. J'avais envie de travailler sur ça, sur ce territoire, mais il n'y avait encore un projet bien précis quand j'ai commencé ce voyage. Par exemple, un très bon photographe calabrais, Luigi Briglia, m'avait parlé des charbonniers. Il m'avait raconté leur métier, et j'étais fasciné par ce métier de « passeurs » d'un règne à l'autre […]. Et cela valait aussi pour les pasteurs, ces figures à mi chemin entre le monde animal et le monde humain […]. Lorsque je tournais, j'ai commencé en 2005, j'avais beaucoup de choses dans la tête, mais pas *Le quattro volte*. Ces lieux, et peut-être leur connexion mystérieuse, m'ont séduit et ont éclairci le chemin. À un moment donné, après plusieurs mois, presque un an, je me suis rendu compte que les lieux que j'avais visité étaien essentiellement quatre. Je suivais les bergers, j'observais leur élevage […] ; Luigi m'avait fait découvrir la fête de l'arbre, à Alessandria del Carretto, ainsi que les charbonniers. Donc, à un certain moment, je m'aperçois que je suis en train de suivre quatre choses, et que symboliquement ces quatre choses sont l'humain, l'animal, le végétal et le minéral. Donc, il y a une bizzarre casualité mais une structure extrêmement précise […] : ces quatre lieux et ces quatre corps, l'homme, l'animal, l'arbre et le minéral, sont le voyage d'une âme, ils sont quatre récipients qui contiennent le même personnage, qui est invisible et qui les traverse ». Déclaration du réalisateur pendant un entretien filmé avec Daniele Dottorini. EN LIGNE [URL] : https://www.youtube.com/watch?v=Il5xhLHzdEc (de 9'30" à 14'22"). [C'è stato un lavoro lunghissimo a monte, perché quando ho cominciato a muovermi […] avevo voglia di lavorare su alcuni temi, su alcune questioni, su alcuni corpi potrei dire. Per esempio, avevo voglia di lavorare sugli animali, per tutto ciò che d'interessante succede quando filmi un animale. Perché non riconosce la macchina da presa, per cui non si mette in posa, insomma reagisce in un altro modo, quindi mette in discussione il dispositivo cinema. Avevo voglia di lavorare su questo, avevo voglia di lavorare su questo territorio, ma non c'era un progetto ancora ben preciso quando io ho iniziato il viaggio. Per esempio, un bravissimo fotografo calabrese, Luigi Briglia, mi aveva parlato dei carbonai. Mi aveva raccontato il loro mestiere e mi affascinava questo mestiere di «traghettatori» da un regno all'altro […]. E lo stesso valeva per i pastori, queste figure di mezzo tra il mondo animale e il mondo umano […]. Quando giravo, ho iniziato nel 2005, avevo tante cose in testa, ma non *Le quattro volte*. Sono stati questi luoghi, e forse la misteriosa connessione tra questi luoghi, a sedurmi e anche a illuminare il cammino. A un certo punto, dopo diversi mesi, quasi un anno, mi sono reso

L'une des séquences les plus connues du film est probablement celle marquant le passage du premier au deuxième mouvement, donc de la dimension humaine à celle animale. Il s'agit d'un plan séquence d'environ six minutes, extrêmement complexe et sophistiqué dans son apparente *im-médiateté*. Devant la maison du vieux berger se déroule une procession religieuse, une reconstitution du Vendredi Saint représentant la *Via Crucis*. Le cortège est composé par des croyants et des figurants dans les rôles du Christ et des légionnaires romains, dont certains arrivent au dernier moment à bord d'une *Vespa* et d'une camionnette parquée en face à la clôture des chèvres. Un chien dérange le passage du cortège, et il est rapidement éloigné par deux soldats. La procession se poursuit. Le chien, revenu au sommet de la rue, vole la cale avec laquelle la camionnette avait été garée. Le véhicule, sans aucun contrôle, va s'écraser sur la clôture des chèvres, qui peuvent ainsi sortir librement :

Photogrammes 200-207 : *Le quattro volte*

La construction de cette séquence est en mesure de court-circuiter, en le neutralisant, ce que nous croyions avoir compris à l'égard du rapport entre les logiques fictionnelles et documentaires, également en ce qui concerne les « écarts de réalité », où l'excès ou le défaut de l'élément factuel ou fictionnel peut se révéler décisif dans la lecture à effectuer sur le texte filmique. Le plan séquence est issu d'une mise en scène tellement élaborée qu'elle fait en sorte de « disparaître », surtout en vertu du niveau de *transparence* que Frammartino parvient à atteindre. Cela en raison du fait que cette scène, ainsi

conto che i luoghi che avevo visitato erano quattro sostanzialmente. Io stavo seguendo i pastori, stavo guardando il loro bestiame […]; Luigi mi aveva fatto scoprire la festa dell'albero, ad Alessandria del Carretto, e mi aveva fatto scoprire anche i carbonai. E quindi a un certo punto mi accorgo che sono quattro le cose che sto seguendo, e mi accorgo anche però che simbolicamente queste quattro cose sono l'umano, l'animale, il vegetale e il minerale. Quindi, c'è una stranissima casualità ma una struttura estremamente precisa […] : questi quattro luoghi e questi quattro corpi, l'uomo, l'animale, l'albero e il minerale, sono il viaggio di un'anima, sono quattro contenitori che contengono lo stesso personaggio, che è invisibile, che li attraversa] ; traduction du rédacteur.

que la totalité du film, comme nous l'avons dit, est issu d'une élaboration préalable de nature conceptuelle nécessitant, en phase productive, l'orchestration d'un ensemble de ressources pas forcement liées à la grammaire strictement « documentaire », mais dérivées également par les logiques productives plus facilement assimilables à la sphère des productions fictionnelles. En ce sens, la séquence proposée est paradigmatique de ce type de procédé, en mettant littéralement en scène la procession aux moyens des figurants personnifiant le Christ, les soldats et les croyants, et surtout en vertu de la présence de Vuk, le chien dressé qui devient le moteur de l'action dramatique. [637] Plus en général, un des aspects davantage remarquables de la réalisation concerne l'utilisation du *storyboard* afin de prévoir en avance, exactement comme dans les productions du cinéma dominant, le rythme, la concaténation narrative et le style visuel :

Photogrammes 208-209 : *storyboard* de *Le quattro volte*

Cependant, il est clair que l'esprit d'observation du film ne peut pas être contesté, puisque il se reflète presque dans toutes les sections sauf que dans le premier « mouvement », celui focalisé sur le vieux berger. Le premier segment, en effet, peut être facilement imaginé en tant que transposition en images d'un scénario au sens traditionnel, donc avec une certaine direction de la part du réalisateur ainsi qu'un certain degré de récitation – bien que minimale – de la part du vieux dans le rôle du berger. Il serait impossible, croyons-nous, de penser la mort de ce dernier comme quelque chose qui s'est réellement passé, de la même façon dont le déroulement du plan séquence est une pure mise en scène. À l'exclusion de cet aspect, qui toutefois marque profondément l'identité du cinéma de Frammartino en la rendant inclassable, le film relève de plusieurs aspects authentiquement documentaires, notamment en vertu d'une claire approche observationnelle : la naissance et la vie du chevreau, la fête de la *Pita* à Alessandria del Carretto et l'activité dans la cave à charbon sont indéniablement et à tous les égards des *traces*, issues d'un procès d'attente et d'observation. Il est clair, en ce sens, que la production du

[637] Cf. à ce propos le générique de fin du film.

film a dû s'adapter aux rythmes naturels imposés par la croissance du chiot et par l'arrivée de l'hiver, saison dans laquelle se situe le passage de la dimension animale à celle végétale. Pareillement, l'équipe a dû attendre le 3 mai, journée consacrée à la fête de la *Pita*, afin de filmer le traditionnel mât de cocagne. En ce sens, rien n'empêche que le *storyboard* ait été dessiné après le tournage et pas avant, pour aider la construction narrative et l'enchaînement de sens dérivant du montage.

Dans ce mélange fascinant d'observation rigoureuse et torsion littérale de méthodes productives traditionnellement réservées à l'invention fictionnelle, pliées à des fins documentaires, réside l'impossibilité d'encadrer cet auteur sous une quelconque étiquette. La différence principale entre une dimension documentaire tout court et la production filmique de Frammartino résiderait, comme le suggère Francesco Formigoni, dans « l'écart entre la proximité de la trace du réel et la "distance" de son écriture ».[638] Dans cette perspective, en revenant à l'analyse du plan séquence de *Le quattro volte*, il est encore plus intéressant le fait qu'il ait été soigneusement préparé à l'appui d'une animation préalable :

Photogrammes 210-211 : animation préalable et résultat final dans *Le quattro volte*[639]

Du point de vue productif et de réalisation, l'intervention effectuée sur le profilmique renvoie de façon explicite à une « forme de contrôle » traditionnellement accordée au cinéma fictionnel, et spécifiquement aux productions appartenant au circuit dénommé *mainstream*. Toutefois, le niveau d'adhérence au réel qui transparaît donne l'impression qu'aucun élément du profilmique n'a été excessivement souligné ou altéré, au profit d'une restitution à l'apparence neutre. En ce sens, là où l'auteur met en pratique une forme explicite d'hyperréalisme de la simulation, il le fait en s'appuyant sur

[638] FORMIGONI, Francesco. « Tracce di realtà : il potere dell'incontro in Alberi di Frammartino ». *Fata Morgana*, n° 38, 2019, p. 181-182 [lo scarto tra la prossimità della traccia del reale e la "distanza" della sua scrittuta] ; traduction du rédacteur.

[639] Les images de l'animation, ainsi que celle relatives au *storyboard*, proviennent de l'édition DVD et Blu-Ray distribuée par Potemkine Films en 2013.

une « transparence énonciative » telle que rien est perçu comme fabriqué ou artificiel.

Il est utile, à cet égard, de rappeler succinctement ce que François Jost affirme par rapport aux codes énonciatifs que l'on pourrait définir comme « cachés » :

> […] lorsque la façon de filmer est dictée par la représentation, les codes analogiques entraînent l'image vers la *mimesis*, et le récit en tant que tel n'est plus perçu : ainsi, un panoramique suivant un personnage ou un léger recadrage correspondant à un geste basculeront du côté de l'histoire. […] l'histoire semble se raconter toute seule ; *la narration est réduite à l'ocularisation zéro* : le cinéaste s'avance masqué.[640]

Le travail de la caméra se révèle crucial à cette fin, se limitant à suivre ce qui se passe dans la rue, avec des simples mouvements de gauche à droite et *vice versa*, jusqu'à quand l'action s'épuise. Avec la complicité d'un cadrage du haut effectué avec le grand angle, donc apparemment « détaché », il est comme si l'accident causé par l'exubérance du chien avait été filmé « par hasard ». À ce sujet, nous soulignons que la « vengeance » de l'animal, qui provoque la sortie des chèvres de leur barrière après avoir été repoussé par les deux figurants, reprend et réadapte la logique du *slapstick*, en substituant la figure humaine comme moteur de l'action avec des sujets animaux. Les éléments révélés sont déjà suffisants, à notre avis, pour mettre en lumière le niveau d'élaboration sous-jacente à ce fragment du film, d'autant plus si nous songeons à la façon dont tout ce qui se produit pendant ces six minutes semble gouverné par le hasard. Ce qui s'impose, au niveau théorique, est une interrogation que ce plan séquence adresse à l'égard de son effet de réalité. Nous avons parlé d'hyperréalisme de la simulation puisque la séquence semble conformée rigoureusement à la logique régissant le troisième ordre du simulacre, celui où le réel est absorbé par l'image. Comme le remarque Mike

[640] JOST, François. « Narration(s) : en deçà et au-delà ». *Communications*, 38, 1983, p. 200.

Gane, « En effet, comme la réalité se décale dans l'image, ironiquement l'image absorbe l'espace du réel ».[641]

Plus spécifiquement, la concordance du temps filmé avec l'action, notamment pour le choix de tourner en plan séquence, ne peut que reconduire au concept d'*inscription vraie* :

> Au même moment, dans un même espace (l'unité de temps et de lieu d'une scène), se rencontrent une machine (la caméra, l'appareillage cinématographique) et (au moins) un corps (humain ou animal). De cette rencontre naît un *enregistrement* unique, non répétable, non simulable.[642]

Ce que le plan séquence de *Le quattro volte* parvient à mettre en crise concerne l'hypothèse de non répétabilité et du « non simulable » attribuée à ce type d'enregistrement, surtout en vertu du fait que, comme Comolli le souligne, la caractéristique principale de l'inscription vraie, ainsi que son efficacité, reposent sur l'intégralité de la restitution temporelle. [643] Toutefois, il est également vrai que le théoricien-cinéaste ne considérait pas l'« inscription vraie » en tant que l'apanage exclusif du langage documentaire, en affirmant à ce sujet :

> Ce que nous voyons au cinéma relève toujours de l'*inscription vraie* : il y a eu – vraiment – la présence simultanée des corps et des machines. La prise cinématographique a enregistré cette coprésence comme une *relation* : il s'agit donc de la vérité de cette relation. Impossible de faire autrement, sauf à basculer dans l'image de synthèse. La relation filmée est un *fait cinématographique*. L'impression de réalité l'atteste, de même que, circulairement, elle en est

[641] GANE, Mike. « Hyper-Reality », dans SIMTH, Richard G. (edited by). *The Baudrillard Dictionary*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010, p. 96 [Indeed, as reality decamps into the image the image ironically absorbs the space of the real] ; traduction d rédacteur.

[642] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 259.

[643] « L'inscription vraie est d'abord l'inscription du temps. Elle résulte de la combinaison du temps joué (devant la caméra) et du temps mécanique (vingt-quatre photogrammes par seconde). Enregistrer une scène revient à s'exposer à une durée. Seule la durée réelle de l'enregistrement filmique ouvre la porte aux effets de réel ». *Ibid*., p. 260.

> validée. À partir de ce socle de l'inscription vraie peut se déployer la croyance dans une situation, des personnages, etc.[644]

D'après Comolli, la différence fondamentale entre cinéma fictionnel et documentaire résiderait plutôt dans l'écart de « gouvernabilité » que le réel impose à sa représentation :

> Le réel est ce qui nous saisit. Ce qui nous échappe est aussi ce qui nous saisit. C'est là tout ce qui sépare *en pratique* ce qu'on appelle « cinéma de fiction » de ce qu'on appelle « cinéma documentaire » […]. En documentaire, nous filmons à la limite de l'impossible de filmer, et le monde que nous représentons n'est que partiellement domestiqué. […] La fiction a pour définition de cacher ces difficultés, de faire « comme si » tout était filmable. Le documentaire, non. C'est en ce sens qu'il touche au réel : à ce qui est incalculable, non programmable, non encore maîtrisable. [645]

Sur ce point réside un des enjeux majeurs de l'activité théorique et artistique de Frammartino, capable d'entrer en collision à la fois avec la dimension fictionnelle et documentaire, tout en s'appropriant des modalités opératives des deux domaines :

> Son travail est jalonné par des matières et par des événements qui, à proprement parler, ne pourraient pas être contrôlés, *dirigés*, ou *écrits* : des animaux, tout d'abord, des végétaux, des non acteurs, des événements […]. Des matières par rapport auxquelles, plutôt, normalement on s'adresse, en accordant avec elles son propre regard. Toutefois, cela n'implique pas un pur et simple alignement-asservissement à l'ingouvernable non-écrit/imprévisible, non pas une dissolution du contrôle de la mise en scène et de l'écriture dans l'aléatoire. Au contraire, la mise en scène s'exerce là où elle peut davantage être gouvernée : en trouvant, en inventant, en façonnant la forme d'un propre regard. La forme

[644] COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle. Suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. Lagrasse : Verdier, 2009, p. 101.

[645] COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre. Cinéma, étique, politique*. Lagrasse : Verdier, 2012, p. 292.

> d'un regard est ce qui doit *se projeter*, qui doit s'inventer et se disposer comme *procédé*, plutôt que disposer et inventer – en tant que projet – les choses.[646]

Le quattro volte non seulement jette un pont entre les deux « mondes » (factuel et fictionnel) au niveau linguistique, mais surtout entre les modalités productives rendant possible la production de sens par rapport aux univers respectifs. Si l'on accepte cet aspect comme l'un des plus prégnants du cinéma de Frammartino, il paraît assez difficile de vouloir « confiner » cet auteur dans les modèles rassurants de la terminologie. Pareillement, d'après nous, il serait également difficile de penser ses méthodes de production et de mise en scène en tant qu'extérieures aux logiques provenant des domaines fictionnels, comme soutenu par Jacopo Rasmi :

> Frammartino adopte une méthode très éloignée des pratiques de réalisation du cinéma commercial, ou fictionnel tout court, qui met entre parenthèses l'écriture en faveur de l'enregistrement documentaire d'une rencontre prolongée avec un environnement vivant.[647]

D'après nous, ce point de vue ne saisit pas la capacité de Frammartino à outrepasser les limitations imposées par les étiquettes, littéralement en les débordant. Ce qui rend unique cet auteur est sa capacité de transformer la

---

[646] CAPOCASALE, Antonio. « Lingua che vuol essere altra lingua », dans CERVINI, Alessia ; TAGLIANI, Giacomo (dir.). *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*. Palermo : Palermo University Press, 2020, p. 162-163 [Il suo lavoro è costellato di materie e accadimenti che a rigore non potrebbero essere controllati, *diretti*, o *scritti*: animali, innanzitutto, vegetali, non attori, eventi […]. Tutte materie rispetto alle quali, semmai, di solito *ci si dirige*, si accorda il proprio sguardo. Ciò tuttavia non implica un puro e semplice adeguamento-asservimento all'ingovernabile non-scritto/imprevedibile, non un dissolvere nell'aleatorio il controllo di regia e scrittura. Al contrario, essa si esercita proprio lì dove può più rigorosamente governarsi: nel trovare, inventare, forgiare la forma di un proprio sguardo. È la forma di uno sguardo che è *da progettarsi*, che deve inventarsi, e disporsi come *processo*, più che disporre e inventare – in quanto progetto – le cose] ; traduction du rédacteur.

[647] RASMI, Jacopo. *Le hors-champ est dedans ! Michelangelo Frammartino, écologie, cinéma*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2021, p. 92-93.

donnée brute, issue d'observation, en la faisant passer à travers une série de « trucages ». Néanmoins, le résultat final possède la même adhérence à la réalité de départ. Une torsion non négligeable, comme nous l'avons vu, à travers laquelle la donnée ontologique du référent semble perdre progressivement de consistance, *de trace à trucage*, pour réacquérir enfin un statut d'authenticité « documentaire », en se réintégrant à la réalité factuelle, sous forme de trace filmée. L'élément à souligner sans cesse est précisément celui relatif à la *construction* soigneuse d'un espace filmique où tout élément dont il se compose apparaît comme absolument naturel, tout en étant par contre littéralement mis en scène. Frammartino n'invente pas, si par invention nous entendons un élan de fantaisie visant à créer des mondes ou des formes imaginaires (qui probablement n'existent pas). Il n'invente pas, en ce sens, puisque nous avons déjà vu à travers ses mots que l'observation et l'étude de la réalité sont indispensables dans l'étape préliminaire, d'autant plus que son cinéma est fermement enraciné dans la culture animiste et rituelle de sa région d'origine. Plutôt, l'essence de son activité résiderait dans l'absorption de ce qu'il a observé en vue de sa *transformation* dans une forme filmique nourrie conjointement de rigueur observationnelle et liberté créative. Un aspect dont Rasmi est bien conscient lorsqu'il parle de Frammartino comme d'un auteur « qui oscille entre le pur document et un mécanisme scénique méticuleux ». [648]

Dans une perspective similaire se situe *Alberi* (2013), un produit absolument atypique, qui non seulement remet en cause les limites de la terminologie, mais surtout renverse les logiques distributives et de l'expérience filmique. Les aspects à souligner concernent premièrement la combinaison entre la sphère ethnographique et le domaine de l'installation vidéo : pensé et développé pour la projection en boucle, et effectivement projeté pour la première fois au MoMa de New York,[649] ce court métrage est la re-création de l'ancien rituel des *romiti*, terme duquel provient le

[648] *Ibid*., p. 95.

[649] Cf. EN LIGNE [URL] : https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3742 (lien consulté le 10.04 2020).

contemporain « hermite ».[650] Ainsi que pour *Le quattro volte*, également dans ce cas le réalisateur ne renonce pas à la prévisualisation, en comptant à nouveau sur une série de dessins préparatoires :

Photogrammes 212-213 : sketches préalables pour *Alberi* [651]

La réflexion qui s'impose à propos de ce court métrage concerne la liberté avec laquelle Frammartino a réinterprété, dans un certain sens, un rituel en train de disparaître, mais ce faisant est parvenu à conserver et renouveler sa tradition. La question porterait donc sur l'hypothèse de la manipulation éventuelle de l'ancien rituel arboricole au détriment de son authenticité originaire, ou bien au contraire sur le fait que Frammartino a empêché sa disparition définitive, en nous en laissant surtout une trace filmée. Dans cette perspective, il nous faudrait revenir succinctement sur Heisenberg et son principe d'indétermination, pour réaffirmer que l'observateur d'un phénomène

[650] « Il était un moyen de mendier sans perdre la face, de trouver de la solidarité avec les villageois dans le déguisement. L'homme arbre appartient à une tradition désormais à l'abandon. En 2011, à Satriano, quelque *romito* défilait parmi les masques de *Scream* ou d'Obama. Le rituel n'existe plus. Ainsi j'ai pensé de le recréer, en le réinventant en direction de la collectivité : au lieu d'un ou deux *romiti*, je n'ai habillés cent, en leur demandant de se diriger en procession vers le centre du pays et d'occuper la place, pour transformer dans une sorte de forêt l'espace public par excellence. Il ne s'agit pas d'une opération-nostalgie, il est plutôt la tentative d'eliminer les frontières, de briser les distances entre homme et paysage ». EN LIGNE [URL] : https://www.lospettacoliere.it/nellantico-rito-degli-uomini-albero-la-fusione-tra-la-terra-e-lumano/ (lien consulté le 10.04.2020) ; [Era un modo per mendicare senza perdere la faccia, di trovare una solidarietà con i paesani sotto mentite spoglie. L'uomo-albero appartiene a una tradizione ormai in abbandono. Nel 2011, a Satriano, qualche romito sfilava tra le maschere di "Scream" e di Obama. Il rito non esiste più. Così ho pensato di ricrearlo, ma reinventandolo in direzione della collettività: invece di uno o due romiti, ne ho vestiti cento e ho chiesto loro di dirigersi in processione verso il centro del paese e di occupare interamente la piazza, trasformando in una specie di foresta il luogo pubblico per eccellenza. Non è un'operazione-nostalgia quanto il tentativo di eliminare i confini, rompere le distanze tra uomo e paesaggio] ; traduction du rédacteur.

[651] Cf. « Futuro Antico. Intervista a Michelangelo Frammartino », EN LIGNE [URL] : https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/01/intervista-michelangelo-frammartino/ (lien consulté le 20.06.2022).

n'est jamais seulement un simple spectateur, puisque son intervention produira inévitablement des effets imprévisibles, une indétermination qui en constitue une sorte de « marquage ». Pareillement, le rapport filmeur-filmé – entendu en tant que déclinaison du rapport de l'observateur à un phénomène déterminé – ne se réduit jamais à la simple transmission des données relevées mais, comme le rappelait Jean Rouch, devrait se nourrir d'« une communication très particulière puisqu'on est dans un domaine semi-fictif, et une communication autour d'une caméra. Car cette communication est stimulée par la caméra ».[652] Ainsi, Frammartino a revitalisé le rituel des *romiti* en l'interprétant dans le sens d'une performance collective, en la situant non pas à Satriano, le village d'où provient ce rituel, mais à Armento, localité faisant partie du Parc National de l'Apennin Lucain.[653] Dans cette perspective, en ligne avec la compénétration des sphères fictionnelles et factuelles, mais surtout dans l'optique d'un premier bilan concernant l'héritage du cinéma ethno-anthropologique, il serait peut-être utile de rappeler les « tricheries » auxquelles Jean Rouch a fait recours pendant le tournage de *Moi, un noir*

[652] DESANTI, Dominique ; DECOCK, Jean ; ROUCH, Jean. « Jean Rouch : Cinéma et Ethnographie ». *African Arts*, Vol. 2, No. 1 (Automne 1968), p. 77.

[653] Cf. EN LIGNE [URL] : https://www.ilpost.it/2023/02/21/carnevale-satriano-rumit/ (lien consulté le 20.06.2022).

(1958).[654] En ce sens, d'après nous, à l'égard du cinéaste italien il conviendrait penser que l'ensemble des ressources productives-créatives passées en revue est mis à disposition d'une sensibilité ethno-anthropologique ne constituant qu'un point de départ, comme déjà anticipé. Un point de départ jamais désavoué et encore moins trahi, mais par lequel Frammartino ne se laisse jamais restreindre.

Dans cette optique nous pouvons encadrer les deux titres restants de sa filmographie, *Il dono* (2003) et *Il buco* (2021). Ainsi que les films déjà examinés, nous parlons de produits inclassables sur des bases terminologiques, qui fusionnent des éléments d'origine anthropologique avec les nécessités de la reconstruction filmée. Tout d'abord, en ce qui concerne le long métrage réalisé en 2003, il faut souligner que les éléments qui parsèment le film ne relèvent pas d'une véritable nature documentaire, à partir du fait que parmi les personnages figure Angelo Frammartino, grand père du réalisateur, ma pas dans le rôle de lui-même, et donc pas engagé en tant qu'acteur social. Sur le versant plus spécifiquement ethnographique il faudrait mentionner la séquence relative au « mauvais œil », un rituel probablement disparu aujourd'hui mais, dans le passé, assez répandu dans l'Italie méridionale :

---

[654] « […] le film repose sur une tricherie initiale : Oumarou Ganda n'est pas un manoeuvre, plutôt, il n'est plus manoeuvre quand Rouch le rencontre et le recrute comme enquêteur-statisticien. Son personnage, Robinson, est alors une fiction, inventée pour les nécessités du film à partir d'un épisode de sa vie passée. Cette fiction est elle-même doublée par celle qui consiste à faire en sorte qu'en la personne d'Oumarou Ganda, l'enquêteur se fasse acteur de cinéma. On entre là dans une figure de la prolifération et de l'emboîtement des plans de réalité (Ganda enquêteur, Ganda acteur, Ganda personnage fictif, Ganda personnage de son propre rôle) […]. *Moi, un noir* fait en effet revenir le passé dans le présent, l'actualise de telle manière que tous les composants du film, même quand ils sont authentiquement documentaires, sont contaminés par la fiction. Cela concerne notamment les amis de Robinson, filmés dans leur vie de tous les jours. Mais la vérité de ce quotidien, dont le déroulement est synchrone avec celui du tournage du film, est d'emblée falsifiée puisque chacun, en son lieu, est aspiré dans la sphère d'une fiction de cinéma dont Oumarou Ganda, devenu Robinson, est la source ». SCHEINFEIGEL, Maxime. *Jean Rouch*. Paris : CNRS Éditions, 2008, p. 137-138.

Photogramme 214 : *Il dono*

Tout en étant issue d'une re-création, la courte séquence respecte, dans ses grandes lignes, les indications fournies par De Martino par rapport au rituel montré.[655] L'attitude de Frammartino serait alors à rechercher dans les territoires de la reconstitution, bien que le film ne semble pas donner de l'espace à des procédés ouvertement fictionnalisants. Pareillement, *Il buco* constitue un idéal contre-champ de l'expansion économique que l'Italie a connu tout au long des années 1950 et 1960 (généralement indiqué comme *boom economico*), raconté à travers une expédition spéléologique qui, à l'époque, représentait un véritable voyage dans l'inconnu. Pour la première fois dans sa carrière, Frammartino a abordé un sujet historique, impliquant donc des aspects qui rapprocheraient le film à la dimension du *factual drama*, où les événements sont rejoués en accordant une certaine fidélité à la base factuelle de départ. Il serait légitime, alors, se demander en quoi résiderait la nature documentaire du film si, comme affirmé par Frammartino, « c'est une exploration déguisée en invention ».[656] Cette approche exploratoire et, sous certains aspects, adoptée de manière assez empirique, concerne spécifiquement les conditions de tournage et la direction de la photographie, réalisée par Renato Berta. Lorsque le réalisateur se trouvait dans la grotte, Berta, placé à l'extérieur avec un écran connecté à la caméra par la fibre optique, était le seul qui pouvait se rendre compte de la réussite des prises de vue, puisque l'obscurité empêchait l'équipe de voir clairement ce qu'ils cadraient. Une situation qui semble répliquer, presque au sens littéral, l'incertitude des spéléologues forcés à chaque fois d'éclaircir la grotte avec des journaux utilisés comme flambeau, également afin de comprendre la profondeur à laquelle ils se trouvaient. En plus, à travers son écran, Berta était en mesure de modifier les ouvertures de diaphragme sur la base de la lumière

[655] Cf. DE MARTINO, Ernesto. *Italie du Sud et magie*. Paris : Gallimard, 1963, notamment le capitre I, « La fascination », p. 17-22.

[656] Cf. le dossier de presse du film, p. 28. EN LIGNE [URL] : https://filmsdulosange.com/wp-content/uploads/sites/2/2022/01/DPresse-Il-Buco-1.pdf (lien consulté le 01.12.2022).

nécessaire : « Certains plans ont au moins huit ouvertures différentes – c'est quelque chose que je n'ai jamais fait dans ma vie ».[657]

À la lumière de ces éléments, et aux fins d'un meilleur encadrement de cet auteur, il serait peut-être opportun d'insister sur les différences et les similarités éventuelles entre les approches examinées et le cinéma ethnographique, premièrement par rapport à l'héritage de Jean Rouch. Parmi les aspects qui ressortent davantage des analyses effectuées, un rôle clé est joué par l'attention méticuleuse accordée par l'auteur italien à l'égard du découpage, tandis que le cinéaste français affirmait ne pas s'en servir.[658] Comme conséquence directe, cet agencement de la mise en scène éloigne la pratique de cinéaste de Frammartino d'une tradition réaliste qui a englobé non seulement le cinéma ethno-anthropologique tout court, mais également le néo-réalisme :

> *Moi, un noir* peut être comparé à quelques films antérieurs qui présentent des situations similaires, que le film soit un documentaire, tel *Nanook of the North*, ou une fiction, tel *Stromboli*. Les esquimaux de la baie de Baffin et les pêcheurs de Stromboli avaient rejoué pour la caméra, dans un cas, la fameuse chasse au phoque de *Nanook*, dans l'autre, la pêche au thon telle qu'on la pratiquait par le passé, et les deux ont été remises au présent du cinéma. Or, les deux film ont au moins un trait commun : le style et la manière de leur auteur respectif récusent le réalisme supposé de toute reconstitution soucieuse de la ressemblance avec une réalité de référence. Flaherty et Rossellini requalifient directement la réalité en déplaçant les coordonnées de l'espace-temps dans lequel elle advient. Celui-

[657] *Ibid*., p. 25.

[658] « […] je n'ai jamais de découpages ; je n'ai rien d'écrit. Avec la camera à la main, d'autre part, ayant commencé à faire des films moi-meme dans une periode où il fallait les monter sur un projecteur – il n'y avait pas d'appareils de projection – je me suis aperçu des gros défauts qu'il y avait. J'ai appris le langage cinematographique, d'abord en allant au cinema, et deuxièment en montant moi-même mes films. Donc, par raison d'économie, car très souvent j'avais peu de pellicule, je montais mes films à la prise de vue. (Avec ou sans son, mais avec son c'est beaucoup plus difficile.) Je tourne mes séries de plans, et mon découpage est fait à la prise de vue. Je regarde dans le viseur et je situe mon sujet et ma séquence generale ». DESANTI, Dominique ; DECOCK, Jean ; ROUCH, Jean. « Jean Rouch : Cinéma et Ethnographie ». *Cit*., p. 76.

> ci n'a plus d'autre référence, en effet, que le moment et le lieu du filmage. On peut alors parler d'un devenir-fiction irrémédiable du cinéma documentaire car la réalité, purement cinématographique, est tout entière dans les images documentées par la fiction qui les a fait naître. *Nanook*, *Stromboli*, et *Moi, un noir* pareillement sont en prise directe sur la réalité parce que leur style – ou leur esthétique – est tel qu'ils paraissent affranchis de la servitude de la référence qui conduit traditionnellement le cinéma réaliste à la reconstitution. Or, celle-ci empêche, sinon rend difficile, l'émergence d'une vérité instantanée ou intempestive dont le cinéma, pour Flaherty, Rossellini, Rouch et quelques autres, bien sûr, peut être, doit être le révélateur.[659]

En songeant à *Il dono* et à *Il buco*, il faudrait renverser la perspective tracée par Maxime Scheinfeigel : là où il souligne le « devenir-fiction irrémédiable du cinéma documentaire », en vertu du déplacement effectué au niveau spatio-temporel du référentiel, l'objectif de l'auteur milanais résiderait plutôt dans la transformation en « document » d'un matériel issu d'imagination, tout en étant bien ancré à une base factuelle assez solide. Notamment, dans le cas de *Il dono*, il conviendrait parler de « document » plutôt que de « documentaire », dans le sens où le film semble raconter dans une sorte de contre-chant le phénomène de l'immigration qui a affecté le sud de l'Italie depuis les années 1960, en plaçant la caméra du côté de ceux qui sont restés dans les petits villages désormais presque dépeuplés.[660]

Plus complexe, croyons-nous, se révèle l'analyse de *Le quattro volte* e d'*Alberi*. L'ensemble de « trucages » que nous avons souligné à l'égard des deux titres est soumis à un dessein auctoriel où la quête du réel ne s'arrête pas à une collecte de données empiriques, mais concerne premièrement ce qui se cache derrière les aspects visibles de l'existence terrestre. Une telle perspective implique, avant tout, la disparition-substitution de l'être humain en faveur d'une dimension arboricole-paysagère qui, comme le suggère Alain Corbin, doit favoriser « une lecture indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré ». Cette « appréciation individuelle », en excluant la notion

[659] SCHEINFEIGEL, Maxime. *Cit*., p. 138.

[660] Cf. EN LIGNE [URL] : https://www.cinematografo.it/film/il-dono-v7w9m363 (lien consulté le 20.06.2022).

d'objectivité, « peut se référer à une lecture collective ».[661] En ce sens s'expliquerait l'importance accordée par Frammartino à l'arbre en tant qu'élément communautaire, autour duquel en effet la communauté humaine se réunit. Néanmoins, il faut également remarquer que le cinéaste transalpin relaie cette même communauté à un rang toujours secondaire. Songeons au choix, dans la séquence du mat de cocagne de *Le quattro volte*, d'adopter un point de vue radicalement opposé à celui assumé par Vittorio De Seta dans *I dimenticati* (1959), dont le cœur narratif est constitué par la même fête traditionnelle de la *Pita*. Comme remarqué par Rasmi, là où De Seta se situait parmi les villageois d'Alessandria del Carretto, Frammartino a choisi de s'en éloigner, en filmant à distance, du point de vue et de la même hauteur des toits du village [662] :

Photogrammes 215-220 : la fête de la *Pita* dans *I dimenticati* et *Le quattro volte*

Pour Frammartino, nous le réaffirmons, la dimension ethno-anthropologique constitue une simple stimulation initiale pour une pratique auctorielle se développant ensuite bien au-delà de la dimension empirique, adressée plutôt à la quête de l'indétectable. En définissant la composante magique en tant que « mouvement, un progrès dans la forme suprême de l'unité transcendantale de la conscience de soi », Ernesto De Martino en

[661] CORBIN, Alain. *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 2001, p. 11-12.

[662] « De Seta filme surtout la communauté humaine qui devient ainsi la protagoniste principale de son film. Ses visages, sa musique, ses paroles confuses occupent l'écran : l'arbre, finalement, ne représente qu'un accessoire de l'histoire villageoise. […] En prenant plutôt le parti de l'arbre, la narration filmique de Frammartino s'ouvre avec la coupe du pin observée à la hauteur du pin lui-même sans montrer immédiatement ce qui se passe en dessous, à savoir l'activité des habitants du village. Chez De Seta on rencontrait l'arbre après avoir été familiarisé avec les villageois et avoir ainsi adopté leur perspective, alors que chez Frammartino, au contraire, nous rencontrons d'abord la plante (présente dès la fin de l'épisode du cheveau) et ensuite les gens d'Alessandria del Carretto ». RASMI, Jacopo. *Cit*., p. 109.

soulignait le pouvoir de révéler ce qui auparavant demeurait caché.[663] Précisément dans cet aspect, s'il est vrai que « L'ethnologue c'est l'homme chargé de ré-introduire la spiritualité dans la vie »,[664] il faudrait sans doute reconnaître au cinéaste transalpin un rôle non négligeable dans l'horizon ethno-anthropologique contemporain. Cette présence constante d'une entité spirituelle cachée est l'un des traits saillants de son cinéma, où la rigueur de l'observation permet d'accéder à la dimension transcendantale. Comme l'affirme Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « le cinéma éclaire singulièrement la coexistence, dans l'image, du machinique, qui l'affirme comme empreinte, et du fantomal, qui l'entraîne hors de soi ».[665] Ainsi, par exemple, le souffle vital qui est en définitive le protagoniste véritable de *Le quattro volte*, se rend visible en animant les particules dans l'église où le vieux berger s'approvisionne de la poussière qu'il considère dotée de pouvoirs curatifs :

Photogramme 221 : *Le quattro volte*

Frammartino contourne les limites de l'empirisme « documentaire », qui *stricto sensu* devrait se restreindre à la pure référentialité de la *trace*. En filmant la poussière comme une entité douée d'un esprit, le cinéaste semble remettre en cause la portée ontologique de l'image filmique, en élargissant les

[663] DE MARTINO, Ernesto. *Le monde magique*. Paris : Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1999, p. 209.

[664] DESANTI, Dominique ; DECOCK, Jean ; ROUCH, Jean. « Jean Rouch : Cinéma et Ethnographie ». *Cit*., p. 80.

[665] ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'Idée d'image*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 21 de l'édition numérique.

codes du visible vers une direction que le cinéma documentaire a rarement exploré.[666]

Dans *Alberi*, cette entité invisible semble incarner le point de vue subjectif avec lequel s'ouvre le film. Il s'agit, encore une fois, d'un plan séquence d'environ six minutes. Le point de vue de la caméra suggère une position couchée, celle que l'on assume pendant le sommeil ou plutôt, dans le cas du film, lorsque l'on se réveille. Car, en effet, il semble s'agir d'un réveil : à travers un doux *fade in*, le cadre s'ouvre lentement du noir sur une aube dont nous apercevons à peine les nuances à travers le feuillage dense de la forêt. La caméra se lève, et nous conduit à travers le bois jusqu'à découvrir le village où aura lieu le rituel :

Photogrammes 222-225 : *Alberi*

L'aspect ressortant avec insistance concerne, comme déjà dans *Le quattro volte*, la disparition de la dimension humaine, dans ce cas en faveur d'un sentiment que l'on pourrait définir presque comme *panique*, puisque il semble englober non seulement les êtres humains (déguisés en végétaux), mais surtout la dimension du regard. À qui appartient ce point de vue qui, en quelque sorte, « dirige » notre vision et organise l'espace-temps dans un mouvement continu de six minutes, en nous conduisant au seuil de la forêt

[666] « La poussière est certainement le premier degré du visible, à la limite entre visible et invisible, ou entre le vu et le non vu. Aristote affirmait que, chez les pythagoriciens, la poussière, ses corpuscules, étaient les âmes des vivants dans l'attente de réincarnation. En songeant alors à mon film, dans une perspective plus liée à la tradition populaire qu'à une survivance de la métempsycose d'origine pythagoricienne, c'est là que la poussière devient bien plus intéressante ». Déclaration du réalisateur dans « L'infinita oscillazione del reale. Conversazione con Michelangelo Frammartino », dans DOTTORINI, Daniele. *Per un cinema del reale, Cit*., p. 208 [La polvere è certamente il primo grado del visibile, al confine tra visibile e invisibile, o tra visto e non visto. Aristotele afferma che per i pitagorici la polvere, i corpuscoli di polvere erano le anime degli esseri viventi in attesa di reincarnarsi. Pensando allora al mio film, anche se in una prospettiva più legata alla tradizione popolare piuttosto che ad una sopravvivenza della metempsicosi di origine pitagorica, ecco che la polvere diventa molto più interessante] ; traduction du rédacteur.

pour nous montrer le futur théâtre de la performance ? Rétrospectivement, à vision terminée, la conclusion la plus logique serait d'attribuer ce regard à un des *romiti*, toutefois une telle solution serait aussi la plus prévisible et peut-être la plus banale. La dimension « panique » d'*Alberi* nous permet, croyons-nous, d'oser des hypothèses réaffirmant l'appartenance de Frammartino à une dimension documentaire que, toutefois, il parvient constamment à outrepasser.

Roberto De Gaetano a consacré au réalisateur transalpin une analyse axée sur la thèse d'une ontologie moniste sous-jacente à son activité artistique, en soulignant :

> Frammartino n'a jamais filmé le paysage comme quelque chose d'objectif, extérieur au regard, mais comme quelque chose qui devient image à travers le travail de la forme, qui naît de l'*intérieur* du paysage même (également comme dans le cinéma d'Antonioni).[667]

Dans ce peu d'importance accordée aux aspects liés à l'objectivité réside, à nouveau, la difficulté à qualifier la production filmique de Frammartino en tant que purement « documentaire », si avec ce terme nous entendons une recherche de nature strictement empirique. En ce sens, le fait que le déguisement en *romiti* ne nous est pas montré ne constitue pas, à notre avis, un détail négligeable. L'omission de cette étape du rituel soustrait les éléments du film à l'ordre d'une collecte de données soumises à la pure référéntialité, en orientant le récit vers la dimension panique mentionnée. Ainsi, rien ne nous empêche de supposer que le point de vue avec lequel s'ouvre *Alberi* n'appartient pas à une présence humaine mais qu'il soit plus facilement reconductible à l'entité spirituelle déjà évoquée, dans ce cas une sorte d'esprit gouvernant la forêt. Pour corroborer notre thèse, nous pouvons nous appuyer sur la façon spéculaire avec laquelle le film s'ouvre et se conclut

[667] DE GAETANO, Roberto. « L'ontologia monista di Michelangelo Frammartino ». *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, n° 45, 2021, p. 217 [Frammartino non ha mai filmato il paesaggio come qualcosa di oggettivo, esterno allo sguardo, ma come qualcosa che viene ad immagine attraverso il lavoro della forma, che nasce dall'*interno* del paesaggio stesso (come anche nel cinema di Antonioni)] ; traduction du rédacteur.

avec deux plans identiques. Il s'agit d'une contre-plongée des arbres au début, et des *romiti* dans les secondes conclusives :

Photogrammes 226-227 : *Alberi*

Pour cette raison l'enjeu principal du cinéaste réside dans le fait que le côté plus purement descriptif-référentiel constitue non pas un but, mais la voie d'accès à l'indétectable, qui dévoile la présence d'une dialogie souterraine et invisible :

> Voilà quel est l'éternel secret interne de tout ce qui est : le rapport ambigu, ambivalent, entre la germination et l'efflorescence, entre l'invisible et le visible, entre ce qui est caché et son dévoilement. N'est-ce point cela l'essence même de la vérité (α-ληθεια) : rendre apparent ce qui est celé ? [668]

Dans cette perspective, l'absence de dialogues caractérisant la filmographie de l'auteur charge les images d'une tâche non limitée à l'immédiateté du sens verbal ou aux connexions logiques de cause à effet. Cette renonciation aux postulats narratifs traditionnels contribue considérablement à la dimension transcendantale avec laquelle nous avons

[668] MAFFESOLI, Michel. *Être postmoderne*. *Cit*., p. 89.

débuté le chapitre.[669] La difficulté d'encadrement d'un tel auteur, comme nous le voyons, se mesure premièrement avec la tension constante entre une

[669] « Lorsque dans la narration classique, les événements suivent généralement une sorte de principe gouverné par des liens palpables de cause et effet, dans la narration transcendentale ces événements peuvent être réglés par de motivations qui sont dehors de ce qui est explicable psychologiquement. […] Les scènes peuvent ne pas suivre, les une par rapport aux autres, les lignes narratives classiques, mais il est possible de demander au spectateur de s'immerger dans les scènes et les séquences en se concentrant sur des choses qui, d'un point de vue logique ou psychologique, semblent insignifiants, ou d'arrêter le besoin d'une organisation consécutive de scènes et événements. Le détail devient une caractéristiqe importante ; pour cela, souvent, à travers l'immersion dans les détails se créent des nouvelles connexions en dehors du paradigme de cause et effet. Avoir un protagoniste avec des objectifs, une prémisse, des obstacles et la résolution des conflits devient de moins en moins significatif. Effectivement, la possibilité de ne pas avoir de protagoniste devient parfaitement valide […]. La lenteur, en termes de mouvement du cadre, ainsi que à son intérieur, et le mouvement de l'arc narratif, offre au spectateur plusieurs opportunités de remplir avec ses sensations un récipient vide, plutôt que se trouver face à quelque chose déjà prêt pour être digéré. Au moment où nous souspendons la rationalité, le rapport avec la narration commence à devenir méditatif, engagé par des scènes liées par le hasard et le détail ; un état où l'on pourrait, peut-être, commencer à voir des choses qu'autrement l'on ne verrait pas, à ressentir des émotions qu'autrement nous ne pourrions pas ressentir ». KNUDSEN, Erik. *Cit*., p. 116-117 [While in the classic narrative, events generally follow some sort of line governed by palpable causes and effects, in the transcendental narrative such events may be governed by motivational forces which lie outside of what is psychologically explicable. […] The scenes may not follow, one from the other, along classic narrative's lines, but the viewer may be asked to submerge themselves in scenes and sequences, to linger on things that seem, to the logical or psychological mind, irrelevant, or to suspend their need for consequential organinzing of events and scenes. Detail becomes an important feature; for it is often through the immersion in detail that new links and connections are made that lie outside the paradigm of cause and effect. The notion of having a protagonist, with aims, premise, obstacles and resolution, becomes less and less important. Indeed, the possibility of having no protagonist at all becomes perfectly viable […] Stillness, both in terms of the movements of, or within the frame, and the movement of the narrative arc, provides more opportunities for the viewer to fill an empty bowl with their own feelings, as opposed to being presented with a full bowl for digestion and reaction. When the rational mind is suspended, engaged with scenes that link by way of coincidence and detail, the relationship with the narrative starts to become one of meditaton; a state in which one could, perhaps,

référentialité permettant une compréhension et une reconnaissance immédiate et un dépassement continu de cette même compréhension.

D'après Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « le propre de l'image, s'il en subsiste quelque substance, serait précisément de défier toute visée ontologique, à commencer par la sienne propre ».[670] En ce sens, bien que chez Frammartino les images ne s'opposent pas à une compréhension rationnelle immédiate, nous croyons qu'il est possible de récupérer la notion lyotardienne du « figural », dans la mesure où, ne répondant à aucune logique de ressemblance au monde (donc à la « réalité »), il demeure « dans une configuration où sa valeur ne peut faire l'objet d'une activité de reconnaissance (reconnaître, c'est bien connaître) »[671]. Une dimension qui à juste titre peut résumer la puissance de l'irreprésentable, de l'inexprimable, au cœur de l'activité du cinéaste bien davantage qu'un général intérêt de nature didactique ou purement illustrative. Une telle perspective rapprocherait l'auteur à une sensibilité « initiatique », comme le dirait Michel Maffesoli, dans le sens où Frammartino semble vouloir « se purger des évidences théoriques pour voir, savoir voir ce qui est évident, l'essentiel » :

> Initiatique, c'est ce qui donne naissance. Ce qui en même temps permet d'accéder chaque jour à la naissance du monde et des choses qui le composent. Ainsi, la transmission, la socialisation est moins l'imposition d'un savoir établi que l'accompagnement vers une connaissance concrète, celle qui naît-avec (*cum crescere*) cela même qu'elle apprend à *con-naître*.[672]

L'approche méditative mentionnée se révèle ainsi en tant que trait central de la pratique et de la poétique de l'auteur, notamment en ce qui concerne l'interdépendance entre contenu et médiation.

À cet égard, Jacopo Rasmi affirme :

---

start to see things that one would not otherwise see, feel things that one would not otherwise feel] ; traduction du rédacteur.

[670] ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Cit*., p. 20.

[671] LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1971, p. 219.

[672] MAFFESOLI, Michel. *Être postmoderne*. Paris : Cerf, 2018, p. 80 de l'édition numérique.

> Selon une certaine sensibilité documentaire et expérimentale, l'accent serait donc à mettre sur la médiation davantage que sur le contenu narratif. Si le moment fictionnel semble se poser avant tout la question du contenu (quelle histoire raconter ?), l'opération documentaire au contraire se pose d'abord la question perceptive des modalités d'exposition (comment montrer ?).[673]

En acceptant sans réserves la centralité de la médiation, qui sera interrogée dans les prochaines pages, d'après nous il faudrait toutefois abandonner l'idée de contenu entendu comme « histoire à raconter », non seulement parce que chez Frammartino le « narratif » en tant que tel constitue un aspect presque accessoire, et dans tout les cas secondaire par rapport aux choix productifs et formels, comme déjà montré. Premièrement, l'idée de contenu doit être dissociée du concept d'« objectité » que Martin Heidegger attribuait au réel en tant que « mode de présence », en tant que « caractère de la chose présente elle-même » faisant en sorte que « la chose présente devient un objet pour un (re)pré-senter (*ein Vor-stellen*) ».[674] En effet, comme nous l'avons montré à maintes reprises, dans le cinéma de Frammartino la donnée empirique en tant que telle est à tous égards le prétexte pour rentrer dans la dimension transcendantale-spirituelle évoquée dès le début. Plutôt, toujours en suivant les lignes tracées par Heidegger, le contenu serait à entendre en tant que moyen pour « Entrer dans le sens (*Sinn*) », un état impliquant l'abandon de la simple conscience d'un phénomène donné, et donc de l'« objectité » de ce même phénomène.[675] Lue dans ce sens, l'orchestration de moyens et de pensée au cœur du cinéma de Frammartino pourrait se prêter à l'hypothèse fascinante d'une similitude avec la doctrine Zen, dont le but n'est pas l'apprentissage en soi, mais plutôt un « oubli de soi-même » dans la discipline

[673] RASMI, Jacopo. *Cit.*, p. 87.

[674] HEIDEGGER, Martin. « Science et méditation », dans *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958, p. 57.

[675] *Ibid.*, p. 76.

à laquelle l'on se consacre pour laisser rentrer le sens de cette même discipline.[676]

Comme l'affirme Michel Maffesoli :

> […] l'expérience, en référence au vieux français *espérir*, c'est mourir à soi pour naître à l'autre. Mieux : naître à l'Altérité. L'autre de la tribu à laquelle on participe. L'autre de la nature, du territoire dont on est issu. L'Autre de ce sacral que l'on ne peut pas réduire, rationnellement, au simple connu ; et ce parce que c'est l'invisible qui donne son assise à ce qui est visible.[677]

Dans la dimension poétique du cinéaste milanais, cet aspect se dévoile pleinement à travers la compénétration constante entre les aspects matériels et spirituels de son cinéma. Les hommes, les animaux, les végétaux, ainsi que les minéraux montrés avec le travail de la cave à charbon de *Le quattro volte*, appartiennent à l'univers du cinéaste en tant qu'éléments en quelque sorte incontournables d'un héritage que, nous l'avons déjà affirmé, l'on peut classer comme documentaire. Ce qui par contre parvient à les transcender, de façon littérale, est la dimension rituelle et archaïque revêtant le caractère de méditation entendue comme un état par lequel « nous arrivons proprement là, où sans en avoir expérience ni vue distincte, nous séjournons depuis longtemps »[678], à savoir une véritable compréhension, au-delà de la simple conscience, de ce que Martin Heidegger appelait l'« Incontournable », entourant et régissant les aspects visibles de l'existence.[679]

---

[676] Sur ce point nous renvoyons à HERRIGEL, Eugen. *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Paris : Dervy, 1997.

[677] MAFFESOLI, Michel. *Être postmoderne*. *Cit*., p. 101.

[678] HEIDEGGER, Martin. « Science et méditation », *Cit*., p. 77.

[679] « Ce que les sciences ne peuvent contourner : la nature, l'homme, l'histoire, le langage, est, *en tant que* cet Incontournable, inaccessible aux sciences et par elles. C'est seulement lorsque nous avons aussi égard à cette inaccessibilité de l'incontournable que la situation qui régit l'être de la science devient visible. Mais cet Incontournable inaccessible, pourquoi le nommons-nous "la situation latente" ? Ce qui est latent n'attire pas l'attention. Il peut être vu sans être, toutefois, spécialement remarqué. […] L'incontournable inaccessible, qui régit entièrement les sciences et qui rend ainsi leur être énigmatique, est cependant beaucoup plus, à savoir quelque chose d'essentiellement autre, qu'une simple incertitude touchant la fixation

Une telle perspective nous conduit à considérer l'approche méditative du cinéaste en tant que forme ultérieure et en quelque sorte « définitive » de médiation, notamment dans la direction indiquée par Richard Grusin, d'après lequel « la médiation opère non seulement à travers la communication, la représentation ou les arts, mais constitue un procédé crucial de l'existence humaine et non humaine ».[680] Aux fins de la « médiation radicale », d'après Grusin « nous devons simplement substituer […] le terme "relation" avec le terme "médiation" et "réel" avec "immédiat" ».[681] Ainsi, là où la relation donnant naissance à la forme documentaire est avant tout un geste de médiation, la pratique filmique de Frammartino ne pourrait pas renoncer à se nourrir d'éléments hétérogènes, réunis et orchestrés scrupuleusement par des procédés de mise en scène qui font apparaître le réel comme « immédiat ».

En effet, Grusin explique :

> La médiation ne devrait pas être entendue comme ce qui vient se placer entre sujets, objets, agents ou entités déjà formés, mais comme un procédé, une action ou un événement engendrant ou déterminant les conditions pour le resurgissement de sujets et objets, pour l'identification d'entités dans le monde. La médiation ne s'oppose pas à l'immédiateté, mais elle-même est immédiate.

---

des concepts fondamentaux, par lesquels à toute science vient s'adjoindre son domaine. Ainsi l'inquiétude dans les sciences dépasse-t-elle de beaucoup la simple incertitude de leurs concepts fondamentaux. […] Et pourtant cet Incontournable inaccessible demeure dans l'inapparent. C'est pourquoi l'inapparence de la situation ne peut consister seulement en ce qu'elle ne *nous* frappe pas et que *nous* n'y prêtons pas attention. L'inapparence de la situation se fonde bien plutôt en ceci qu'elle n'apparaît pas d'elle-même. Que l'on passe outre sans cesse à l'incontournable inaccessible tient à lui-même comme tel. Pour autant que l'inapparence est un trait fondamental de la situation elle-même, celle-ci n'est suffisamment déterminée que lorsque nous disons : La situation qui domine l'être de la science, c'est-à-dire de la théorie du réel, est l'incontournable inaccessible auquel il est constamment passé outre ». *Ibid*., p. 74-75.

[680] GRUSIN, Richard. *Radical Mediation*. *Cit*., p. 223 [la mediazione opera non soltanto attraverso la comunicazione, la rappresentazione o le arti, ma è un processo fondamentale dell'esistenza umana e non umana] ; traduction du rédacteur.

[681] *Ibid*., p. 227 [dobbiamo semplicemente sostituire [...] il termine "relazione" con il temine "mediazione" e "reale" con "immediato"] ; traduction du rédacteur.

> Elle définit l'immédiateté de l'être-en-milieu où toujours nous vivons et agissons.[682]

Ce qui en découle outrepasse la théorie des médias et de l'audiovisuel, puisque « Pour la médiation radicale, tous les corps (qu'ils soient humains ou non humains) sont fondamentalement des *médiums* et la vie même est une forme de médiation ».[683] Dans *Le quattro volte*, cette « médiation immédiate » est premièrement au cœur de la structure narrative et conceptuelle du film, étant les quatre dimensions explorées les *médiums* que le souffle vital traverse pour se manifester. En plus, comme déjà montré, l'ensemble productif-créatif mis en œuvre procède en parallèle avec le dessein conceptuel général voulu par le réalisateur. Également, *Alberi* naît d'un procédé d'adaptation (donc d'une médiation) du matériel de départ ne compromettant pas la validité du rituel arboricole en terme de véracité.

Dans ces conditions, la perspective sous laquelle examiner cet auteur s'étend ultérieurement, et son activité artistique devient le moment vérificateur de celle qui, autrement, ne serait que de la pure spéculation. Dans ce sens, là où ce projet de recherche vise à repérer les aspects fictionnalisants au sein des dynamiques documentarisantes, en ce qui concerne le cinéma de Frammartino il nous faut forcement questionner la raison pour laquelle ses méthodes de mise en fiction, en vertu de cette « médiation immédiate », semblent à chaque fois demeurer cachés. Loin d'être imputable à des raison purement spectaculaires ou marchandes – ce qui serait un contresens par rapport à l'attitude réflexive de l'auteur –, cette capacité à concilier la

---

[682] *Ibid*., p. 230 [La mediazione non dovrebbe essere intesa come ciò che si viene a collocare tra soggetti, oggetti, attanti o entità già formati, ma come un processo, un'azione o un evento che genera o determina le condizioni per l'emergere di soggetti e oggetti, per l'individuazione di entità all'interno del mondo. La mediazione non è opposta all'immediatezza bensì è essa stessa immediata. Essa definisce l'immediatezza dello stare-nel-mezzo in cui già sempre viviamo e ci muoviamo] ; traduction du rédacteur.

[683] *Ibid*., p. 236 [Per la mediazione radicale, tutti i corpi (che siano essi umani o non umani) sono fondamentalmente dei media e la vita stessa è una forma di mediazione] ; traduction du rédacteur.

dimension fictionnalisante et celle plus spécifiquement documentaire reconfirme, à notre avis, des raisons profondes de nature conceptuelle.

« La nature aime à se cacher ». Le fragment d'Héraclite, en exergue du chapitre, d'après nous récapitule la poétique de Frammartino dans le sens de l'indissociabilité entre ses significations et les procédés (scéniques et productifs) mis en œuvre pour y parvenir. Pierre Hadot a souligné la difficulté interprétative du fragment, se prêtant à être lu sous des angles assez différents, en donnant enfin cinq possibles interprétations, dont il retient les deux dernières :

> 1. La constitution de chaque chose tend à se cacher (= est difficile à connaître).
> 2. La constitution de chaque chose veut être cachée (ne veut pas être révélée).
> 3. L'origine tend à se cacher (= l'origine des choses est difficile à connaître).
> 4. Ce qui fait apparaître tend à faire disparaître (= ce qui fait naître tend à faire mourir).
> 5. La forme (l'apparence) tend à disparaître (= ce qui est né veut mourir).[684]

D'après Hadot, les deux dernières lectures du fragment illustrent de quelle façon « La réalité est telle que, dans chaque chose, il y a deux aspects qui se détruisent mutuellement ».[685] Ainsi que celle-ci se compose d'antonymes, le cinéma de Frammartino se déploie dans une tension constante entre des polarités que l'on dirait incompatibles (observation d'un côté, orchestration soigneuse de procédés productifs et de mise en scène de l'autre), mais qui par contre se révèlent indispensables aux fins des significations que l'auteur souhaite dégager. L'indissociabilité des éléments scéniques et ceux liés à l'observation et est telle que, enfin, il peut résulter assez difficile de cerner la limite entre l'univers référentiel et celui de l'invention. Toutefois, dans cette intégration continuelle il est possible d'apercevoir les mêmes modalités d'intégration et destruction – ou, plutôt, d'annulation mutuelle – identifiées par Hadot en tant que composantes essentielles de la réalité. Le trait

[684] HADOT, Pierre. *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris : Gallimard, 2004, p. 27.

[685] *Ibid*., p. 28.

distinctif de l'auteur demeure dans son habilité à gérer, ou pour mieux dire à « doser », les ressources auxquelles il fait appel, sans jamais laisser excéder l'élément fictionnalisant au détriment de celui documentarisant, ou *vice versa*. Ce qui découle de cette relation est, avant tout, un dépassement en quelque sorte « définitif » de l'antinomie entre les notions de « réel » et « fictif » à l'écran, au profit des possibilités expressives et des significations peu explorées, voire inexplorées, par le cinéma. Ainsi, le trait décisif de sa poétique et de son style pourrait se résumer dans la capacité à rendre « réalistes » des concepts « abstraits » : l'esprit se faisant matière et qui donc, exactement comme dans le cas de la poussière de *Le quattro volte*, pourra être reproduit dans une image renvoyant à une entité « concrète », « l'absolument autre qui est aussi absolument même ».[686] La nature procédurale de l'activité artistique de Frammartino rend indissociables les aspects événementiels de ceux épiphaniques, et par conséquent l'approche observationnelle réservée aux premiers et celle plus libre et expérimentale destinée aux autres. En ce sens, son cinéma pourrait se configurer potentiellement comme une nouvelle déclinaison de l'art contemporain qui, en englobant des modalités, des procédures et des langages provenant de domaines différents, vise au « *refus de l'identification de l'art comme un genre conventionnel* ».[687]

Jean-Pierre Cometti a efficacement expliqué de quelle façon des instances théorico-méthodologiques peuvent informer et influencer l'activité artistique dans l'horizon contemporain :

> […] l'événement a plus la portée d'un événement critique que d'un événement *artistique* à proprement parler. Le « contemporain » a intégré – au titre de ce qui le constitue : la *médiation* – le principe qui subordonne l'art à sa dimension publique. Il en a toutefois inversé les rapports, en plaçant la détermination sous

[686] RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003, p. 16.

[687] DAL LAGO, Alessandro ; GIORDANO, Serena. *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bologna : Il Mulino, 2018, p. 52 [*rifiuto dell'identificazione dell'arte con un genere convenzionale*] ; traduction du rédacteur, italique des auteurs.

> laquelle la reconnaissance est destinée à s'opérer sous la dépendance d'une décision *critique* qui la précède comme sa *cosa mentale*.[688]

Il est facile, croyons-nous, de reconnaître dans la perspective tracée par Cometti les mêmes directrices théorico-méthodologiques suivies par le réalisateur, d'autant plus si nous gardons à l'esprit que toute sa production semble orientée par le désir de concrétiser, film après film, un travail scrupuleux de dévoilement. À cette fin, par exemple, dans *Le quattro volte* il a décliné l'animisme populaire calabrais dans les termes de la métempsycose de l'école pythagoricienne. Pour *Alberi*, cette médiation s'est élargie pour englober l'ethno-anthropologie filmique dans une forme renvoyant à l'art-vidéo et caractérisée par une performance inspirée par la Land Art, « qui entremêle une localité paysagère et la création humaine ».[689] Un ensemble conçu, d'après l'auteur, en tant qu'hommage explicite à l'Arte Povera de Giuseppe Penone, dont le travail semble avoir inspiré cette poétique de dévoilement sous-jacente à la dimension transcendantale de son cinéma :

> Le cinéma a des choses à apprendre de lui. C'est un sculpteur, mais il ne va pas imposer une idée au bois : il va la révéler. Tu comprends ? C'est une certaine manière de travailler avec la réalité – la caméra révèle la réalité.[690]

Cette quête de la réalité, en plus de décliner parfaitement la conception de postmodernité offerte par Maffesoli, entendue comme « synergie de l'archaïque et du développement technologique »,[691] est surtout impossible à délimiter dans les termes de pratique documentaire *stricto sensu*. L'hypothèse d'une assimilation de la pratique de Frammartino à l'intérieur des dynamiques plus vastes de l'art contemporain serait justifiée, de ce point de vue, par la transformation d'une donnée brute aux moyens d'une torsion formelle nécessaire, voire inévitable pour parvenir à un sens de transcendance de la

[688] COMETTI, Jean-Pierre. *Cit*. p. 99.

[689] RASMI, Jacopo. *Cit*., p. 141.

[690] *Ibid*., p. 141-142.

[691] MAFFESOLI, Michel. *Être postmoderne*. *Cit*., p. 82.

matière même, la « vision » d'une vérité qui s'offre sous l'aspect de celle que Rancière définirait, probablement, comme « archi-ressemblance » :

> L'archi-ressemblance, c'est la ressemblance originaire, la ressemblance qui ne donne pas la réplique d'une réalité mais témoigne immédiatement de l'ailleurs d'où elle provient. Cette archi-ressemblance, c'est cela l'altérité que nos contemporains revendiquent au compte de l'image ou dont ils déplorent qu'elle se soit évanouie avec elle. Mais, à la vérité, elle ne s'évanouit jamais. Elle ne cesse en effet de glisser son propre jeu dans l'écart même qui sépare les opérations de l'art des techniques de la reproduction, dissimulant ses raisons dans celle de l'art ou dans les propriétés des machines de reproduction, quitte à apparaître parfois au premier plan comme la raison ultime des unes et des autres.[692]

Dans ce cadre, toutefois, ce qui permettrait l'accès de Frammartino au sein des démarches artistiques conceptuelles serait exactement le contraire de ce que Rancière affirme par rapport à l'image de l'art, qui « sépare ses opérations de la technique qui produit des ressemblances ».[693] Au même titre que les démarches conceptuelles, pour Frammartino « L'idée devient une machine qui fabrique de l'art » [694] et à cette fin il n'hésite pas à convoquer et mettre en œuvre des procédés ouvertement fictionnels, mais pas pour cela fictifs. Dans cette forme de coopération et d'interdépendance, il est possible d'apercevoir la vision heideggerienne de la technique en tant que *technè*, dont le trait saillant « ne réside aucunement dans l'action de faire et de manier, pas davantage dans l'utilisation de moyens, mais dans le dévoilement ».[695] Cela en vertu du fait que d'après Heidegger « La question de la technique est la

---

[692] RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. *Cit*., p. 17.

[693] *Ibid*., p. 16.

[694] LEWITT, Sol. « Paragraphs on conceptual art », dans ALBERRO, Alexander ; STIMSON, Blake (edited by). *Conceptual art : a critical anthology*. Cambridge-London : Massachusetts Institute of Technology, 1999, p. 12 [The idea becomes a machine that makes the art] ; traduction du rédacteur.

[695] HEIDEGGER, Martin. « La question de la technique », dans *Essais et conférences*. *Cit*., p. 19.

question de la constellation dans laquelle le dévoilement et l'occultation, dans laquelle l'être même de la vérité se produisent ».[696] Ainsi que chez le philosophe allemand « L'essence de la technique n'est rien de technique »,[697] Frammartino ne fait jamais étalage de ses moyens fictionnels comme une fin en soi (sa rigueur esthétique ne peut que le confirmer), mais exactement comme la technique devrait être déclinée : non pas comme un simple « moyen » mais comme « un mode du dévoilement », dans l'acception selon laquelle « La τέχνη est un mode de l'ἀλήθεύειν ».[698] Ce qui justifie, une fois de plus, le rebondissement continu de modalités et pratiques qui du terrain fictionnel se déplacent vers le domaine documentaire, et *vice versa*. D'autre part, les hypothèses de « documentaire comme art » et d'un « art documentaire », avancées respectivement par Bertozzi et Caillet, impliqueraient une révision radicale de ce que nous entendons par « documentaire ». En ce sens, la thèse pareillement radicale de Pietro Montani soutien que des formes documentaires contemporaines « dépend l'existence même d'une invention narrative et fictionnelle, c'est-à-dire d'une récupération, du reste nécessaire, de la *poïesis* ».[699] Comme l'affirme Marco Bertozzi, « le documentaire ne documente pas ce que nous pensons de voir : plutôt, il vise à médier la réalité pour la révéler ».[700]

Neutralisée, sinon complètement éliminée l'idée d'un référentiel à restituer dans sa « pureté originaire », le cinéma de Frammartino se pose littéralement comme charnière procédurale entre « vrai » et « faux », dans le sens où le thème crucial de l'empreinte, comme proposé par Didi-Huberman,

---

[696] *Ibid*., p. 45.

[697] *Ibid*., p. 47.

[698] *Ibid*., p. 18.

[699] MONTANI, Pietro. « Art et technique. Le cinéma entre fiction et témoignage ». Dans CARERI, Giovanni ; RÜDIGER, Bernhard. *Face au réel. Étique de la forme dans l'art contemporain*. Paris : Archibooks, 2008, p. 63.

[700] BERTOZZI, Marco. *Documentario come arte*. *Cit*., p. 41 [il documentario non documenta ciò che pensiamo di vedere: ma, piuttosto, media la realtà per rivelarla] ; traduction du rédacteur.

peut devenir le terrain pour une opération critique-dialectique, heuristique, ou bien encore elle peut créer un double de l'empreinte même, mais pas pour autant un vide simulacre.[701] Là où, en définitive, cette démarche conceptuelle sert à nous révéler, exactement grâce aux écarts plus ou moins visibles qu'elle laisse, des indices ultérieures sur l'origine des traces sur lesquelles travaille, nous sommes peut-être en train d'abandonner l'idée de « documentaire » tel que nous l'avons connu pour nous approcher à une refondation complète de cette forme filmique, à la fois au niveau de la conception créative et sur le plan de la quête théorique.

QR codes des liens cités

https://www.youtube.com/watch?v=H0ujMbACCS0

https://www.platige.com/wp-content/uploads/2016/05/Another-Dayof-Life-Pressbook.pdf

https://www.youtube.com/watch?v=p9R8lkXmETM&t=750s

[701] Nous faison référence, ici, à l'ensemble des thèses sous-jacentes à *La Ressemblance par contact*, *Cit*.

https://www.cinemaitaliano.info/news/38734/note-di-regia-de-i-cormorani.html



https://cineuropa.org/fr/film/327900/



https://www.cinemaitaliano.info/icormorani



https://www.filmidee.it/2015/06/giocare-a-carte-scoperte/



https://books.openedition.org/pur/46518



https://www.mediafire.com/folder/oxjh11evb46n2/Bella_e_Perduta



https://www.internazionale.it/opinione/nicola-lagioia/2015/08/13/bella-perduta-locarnopietro-marcello

https://www.facebook.com/bellaeperduta/photos_albums

https://www.youtube.com/watch?v=02qsRIufTvk

https://www.corriere.it/cultura/14_gennaio_09/reggia-borbone-appartiene-italiani-villacarditello-ora-proprieta-stato-24d7c364-7932-11e3-a2d4-bf73e88c1718.shtml

https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0b0eacb4ab721/t/58e3a8633a0411ee08b8f6e3/1491314790919/RevueCOI-03-frammartino_rasmi.pdf+

https://www.frenetic.ch/films/795/pro/quattro_volte-presskit-it.pdf

https://www.youtube.com/watch?v=Il5xhLHzdEc

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3742

https://www.lospettacoliere.it/nellantico-rito-degli-uomini-albero-lafusione-tra-la-terra-e-lumano/

https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/01/intervistamichelangelo-frammartino/

https://www.ilpost.it/2023/02/21/carnevale-satriano-rumit/

https://filmsdulosange.com/wpcontent/uploads/sites/2/2022/01/DPresse-Il-Buco-1.pdf

https://www.cinematografo.it/film/il-dono-v7w9m363



3.
LA CONFRONTATION AUTEUR-SPECTATEUR

[…] choix est fait de ne pas trahir la dignité du spectateur
en le trompant malgré lui.
Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*

Faire voir c'est induire le jugement,
construire une opinion.
Marie José Mondzain, *Le commerce des regards*

Cette troisième partie sera axée sur l'hypothèse d'une relation « critique » de l'auteur à l'égard du spectateur et, à son tour, de ce dernier avec une matière filmique « hybride ». À cette fin, il nous faudra revenir sur certains parmi les thèmes principaux qui ont caractérisé la recherche. Si la première partie a été abordée de façon éminemment théorique, et la deuxième dans une optique plus ouvertement empirique, maintenant il s'agira de « renouer les liens » des hypothèses et des chemins interprétatifs parcourus jusqu'à présent, en les examinant cette fois du point de vue de la réception, en essayant de conjuguer les encadrements théoriques à l'empirisme adopté dans la lecture des textes filmiques. Dans cette optique, les lignes directrices autour desquelles se structure la dernière partie de la recherche seront essentiellement trois.

À la lumière du *mediascape* contemporain, à notre avis déterminant dans la redéfinition des pratiques documentaires, tout d'abord il faudra considérer l'élargissement des potentialités expressives de ces formes filmiques dans l'hypothèse que ce débordement est superposable à une forme de régression : dans cette perspective, le documentaire tournerait son regard vers le passé pour saisir les instances du présent. Cela nous impose de revenir sur la relation de transparence et opacité afin de clarifier le rôle joué en ce sens par les images « dialectiques ». Il s'agira d'aller un peu plus loin, au-delà de la relation déjà largement explorée du référentiel au fictionnel. Les concepts de médiateté et immédiateté seront ainsi examinés à la loupe de la remédiation, afin d'établir la façon dont ces postures et ces régressions se reflètent sur l'expérience de la vision. Une première étape sera franchie, en ce sens, en traçant les liens entre intermédialité et remédiation pour ensuite examiner les relations établies au sein de la pratique documentaire courante avec d'autres

domaines expressifs, en suivant l'indication fournie par Germain Lacasse à l'égard d'une « *deixis pluritopique* ».

L'analyse suivante sera consacrée à une série de procédés découlant de façon explicite des prémisses tracées dans le premier chapitre, et la remédiation formulée par Bolter et Grusin nous fournira l'appui méthodologique nécessaire. Initialement, sera abordée celle que nous avons appelé remédiation « topique », entendue comme la réinterprétation critique de séquences ou situations très connues chez les spectateurs de cinéma narratif dominant, et que pour cette raison nous pouvons définir en tant que topos cinématographiques. Dans cette optique, il nous faudra nous référer à la façon dont une certaine sensibilité postmoderne est impliquée dans ces procédés, mais seulement au préalable, en vertu d'une connaissance déjà acquise et stratifiée de la part du spectateur. Toutefois, comme nous le verrons, il ne s'agit nullement d'un banal jeu cinéphile mais, au contraire, d'une invitation à « voir à nouveau », sous une perspective différente, ce que nous pensions connaître déjà. Il nous faudra donc redevenir spectateurs, sans pour autant abandonner les instruments de la quête théorique. Deuxièmement, la remédiation sera encadré dans une modalité éthique-esthétique, et pour cela appelée « (esth) éthique », en référence à la façon dont *Bella e perduta* de Pietro Marcello récupère une mémoire visuelle et plus en général une sensibilité de nature romantique dans l'esprit du *Risorgimento* italien, aux fins de la remédiation d'une identité nationale collective.

Les lignes analytiques tracées seront en mesure de clarifier ce qui fera l'objet d'analyse dans le chapitre conclusif, à savoir l'hypothèse d'une configuration de la forme documentaire contemporaine en tant que véritable discours social. Néanmoins, là où cette forme filmique semble en satisfaire les conditions générales, en s'avérant dans le même temps comme une hétérotopie, cette même hypothèse risque de se réduire à une simple, bien que fascinante, utopie. Ce qui s'impose, en effet, est une vérification en termes temporels, qui forcement, à l'état actuel, nous ne sommes pas en mesure de garantir. Il s'agirait, en ce sens, de prévoir une série de facteurs parmi lesquels il faudrait donner la priorité à la « tenue » des postures auctorielles ici convoquées, surtout face à la séduction d'élargir le public en termes quantitatifs, en se dirigeant ainsi vers des territoires plus proprement

fictionals, où demeure toutefois le risque, de la part d'un cinéaste, de faire face à un échec commercial comme celui de *Another Day of Life*. Néanmoins, la perspective que nous avons envisagée essayera de cerner définitivement les prérogatives de ces formes « hybrides », en proposant dans le même temps une poursuite de l'enquête, en termes historiques, afin de tracer une histoire idéale du cinéma hybride. Une histoire « parallèle », qui pourrait couvrir la totalité de l'histoire « officielle » du cinéma.

Chapitre 1
La dialectique de transparence et opacité

Le chemin que nous avons emprunté jusqu'ici nous impose de questionner celle qui, à notre avis, constitue l'une des implications incontournables dans le cadre théorique, à savoir la dialectique de transparence et opacité régissant l'expérience audiovisuelle contemporaine, y compris les formes filmiques examinées. La donnée probablement la plus prégnante qu'il est possible d'enregistrer à l'égard des processus sociaux contemporains consiste dans une forme d'expérience « immédiate » du réel, vérifiable dans plusieurs aspects de la vie quotidienne, passant à travers une immédiateté qui par contre est issue d'innombrables médiations.[702]

En ce sens, le concept de « médiation radicale » développé par Grusin se configure comme l'accomplissement « définitif » de l'immédiateté que nous expérimentons quotidiennement :

> L'immédiateté […] est utilisée dans la théorie de la remédiation pour indiquer également l'expérience affective, incarnée, dérivant à la fois du contact direct avec le réel rendu possible par la médiation transparente, et de la rencontre

[702] À cet égard, en ce qui concerne l'organisation et l'orientation de la réalité sociale, Maffesoli souligne que « on passe de la *médiateté* à l'*immédiateté* ». MAFFESOLI, Michel. *Être postmoderne*. *Cit*., p. 27 de l'édition numérique.

> immédiate avec la médiation fournie par les modalités hypermédiées de la médiation même.[703]

Notamment, dans la plupart des cas, ce même principe régit l'ensemble des produits audiovisuels, dont l'expérience perceptive s'est élargie jusqu'à englober des modalités expressives diversifiées et parfois ouvertement contradictoires. La complexité de cette immédiateté, due à sa nature extrêmement facettée, peut expliquer également la raison pour laquelle le débat théorique a interrogé à maintes reprises l'hypothèse d'une « fin » du cinéma, ainsi que la réorganisation substantielle de son statut.[704] L'aspect le plus paradoxal demeure, peut-être, dans le fait que cette éventualité de disparition est liée et en quelque sorte favorisée par le *mediascape* actuel, dont l'accessibilité immédiate s'élargit en parallèle à la crainte exprimée par le domaine théorique. Il en résulterait le dépassement des « "frontières" du langage cinématographique, là où il se mélange avec d'autres médias et d'autre genres pour devenir quelque chose de nouveau, pas toujours et pas de

---

[703] GRUSIN, Richard. *Radical Mediation*. *Cit*., p. 234 [L'immediatezza [...] è usata nella teoria della rimediazione anche per indicare l'esperienza affettiva, incarnata, che deriva sia dal contatto diretto con il reale reso possibile dalla mediazione trasparente, sia dall'incontro immediato con la mediazione dato dai modi ipermediati della mediazione stessa] ; traductions du rédacteur.

[704] Sur ce sujet, nous nous référons premièrement à AUMONT, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris : Vrin, 2012, et à GAUDREAULT, André ; MARION, Philippe. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin, 2013. Parallèlement, la théorie anglo-saxonne a développé la notion de *post-cinema*, liée à l'univers numérique et complémentaire aux questions posées par les théoriciens français. Voir, à ce propos : DENSON, Shane ; LEYDA, Julia (dir.). *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Falmer : Reframe Books, 2016 ; HAGENER, Malte ; HEDIGER, Vinzenz ; STROHMAIER, Alena (dir.). *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2016. En ce qui concerne l'horizon théorique italien, il faut signaler CASETTI, Francesco. *La galassia Lumière. Sette parole chive per il cinema che viene*. Milano : Bompiani, 2015, et D'ALOIA, Adriano ; EUGENI, Ruggero (dir.). *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*. Milano : Raffaello Cortina, 2017.

façon univoque définissable avec l'étiquette de cinéma ».[705] Dans ce sens, d'après Tom Gunning, s'expliquerait également le « mouvement vers l'arrière » que le progrès technologique fait accomplir au dispositif.[706] Un aspect dont André Bazin était parfaitement conscient alors qu'il affirmait que « Tous les perfectionnements que s'adjoint le cinéma ne peuvent donc paradoxalement que le rapprocher de ses origines ».[707]

Si, comme nous l'avons soutenu, le documentaire constituerait la forme idéale en mesure de proposer une idée de réalisme à l'écoute des instances contemporaines, chacun de ses pas en avant se caractérise par des regards parallèles à l'arrière : le réseau médial auquel cette forme peut faire appel est tellement vaste que, paradoxalement, elle peut se permettre de se pencher plutôt explicitement sur le passé en s'adressant, dans le même temps, à une dimension future.

1.1. Élargissements comme régression freudienne

D'après nous, il serait possible d'entendre cette tendance au « retour en arrière » également sous la perspective d'un mécanisme en quelque sorte « défensif » par rapport à l'éventualité de disparition du cinéma. En ce sens, il suffirait nous référer succinctement à la propagation, apparemment déjà irrésistible, de l'intelligence artificielle, également en ce qui concerne son usage domestique et amateur. Cela pourrait coïncider, assez pragmatiquement, avec une étape d'expérimentation ou de mise au point effective de ces technologies encore ignoré au niveau théorico-

[705] TADEO, Gabriella. *Cit*., p. 86 ['frontiere' del linguaggio cinematografico, là dove esso si mescola con altri *media* e altri generi per divenire qualcosa di nuovo, non sempre e univocamente definibile con l'etichetta di cinema] ; traduction du rédacteur.

[706] Cf. GUNNING, Tom. « Le monde à son image : le mythe du cinéma total ». Dans JOUBERT-LAURENCIN, Hervé ; ANDREW, Dudley. *Cit*., p. 42-51.

[707] BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome I. Ontologie et Langage*. Paris : Cerf, 1958, p. 25.

académique, ainsi qu'amateur et domestique, mais déjà tellement avancée au point de constituer une menace plutôt concrète à l'égard des langages audiovisuels tels que nous les connaissons. Est-ce que tout cela pourrait engendrer la fin de la relation directe du dispositif au référent, pourtant déjà largement affaiblie pendant ces dernières décennies, avec l'infirmation définitive d'une tâche testimoniale confiée à l'image ?

Marco Bertozzi affirme :

> Bien que la naïveté épistémologique de l'épreuve documentaire constitue une alerte dont nous tous avons été informés, la multiplicité des sources reste encore la meilleure tentative à notre disposition afin de réduire les mystifications de l'histoire.[708]

Une telle perspective est en mesure d'expliquer la raison pour laquelle, au sein de la forme documentaire, cette « multiplicité des sources » constitue également le prétexte pour « se replonger » dans la liberté expressive caractérisant les époques passées, que Stella Bruzzi indique comme étant marquées par une certaine « désinvolture ». En ces termes, donc, nous nous référons à ces « regards vers l'arrière » en tant que forme de régression presque « infantile ».

D'après Freud, la régression peut assumer trois caractéristiques : topique, dans le sens d'une succession de systèmes psychiques que l'excitation parcourt en suivant une direction déterminée ; temporelle, « dans la mesure où il s'agit d'un retour en arrière à des formations psychiques plus anciennes », et enfin de nature formelle, « lorsque des modes d'expression et de présentation primitifs remplacent les modes habituels ».[709] Ainsi, dans la forme documentaire, ce « mouvement vers l'arrière » pourrait s'expliquer dans les termes d'une régression de matrice freudienne qui en effet récupère des

---

[708] BERTOZZI, Marco. *Recycled cinema*. *Cit*., p. 54 [Nonostante l'ingenuità epistemologica della prova documentaria sia un allarme su cui tutti siamo stati edotti, la molteplicità delle fonti resta ancora il miglior tentativo che abbiamo di ridurre le mistificazioni della storia] ; traduction du rédacteur.

[709] FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Paris : PUF, 2010, p. 519 de l'édition numérique.

attitudes « primitives » (l'enfance du cinéma) afin de se protéger d'un développement qui pourrait en compromettre l'existence. En ce sens il n'est pas un hasard, croyons-nous, la récupération d'une sensibilité attractionnelle-intermédiale, comme nous l'avons vu dans *La Gueule du loup* de Pietro Marcello, ou la « redécouverte » généralisée de l'animation, et plus encore ce qui constitue le cœur thématique même de cette recherche, l'attitude à mélanger nonchalamment le factuel au fictionnel, comme cela était assez normal avec *Nanook* de Flaherty, et en général dans la période où le cinéma n'était pas encore absorbé par l'industrie. Ces traits pourraient ainsi constituer l'indice d'une régression de nature temporelle et formelle. En ce qui concerne les formes topiques de régression, dans les prochaines pages nous aborderons la façon dont la remédiation peut s'adresser vers des *tòpoi* bien connus par les spectateurs du cinéma narratif dominant.

Néanmoins, si le domaine théorique continue sans cesse de remettre en question une disparition du cinéma, celle-ci ne doit pas forcement être entendue comme une « fin », mais plutôt comme mutation, bien que probablement irrémédiable en termes formels. Cependant, cette éventualité de mutation ne serait pas forcement à entendre uniquement en sens négatif, si avec elle nous pourrions assister à un nouveau débordement de techniques et visions. D'autre part, ce débordement est déjà au cœur des productions plus typiquement commerciales, et le sens même du mot « cinéma » dérive du grec *κίνημα-τος*, mouvement. Alors, pourquoi ne pas entendre l'essence du cinéma également dans le sens du déplacement-débordement dont nous sommes aujourd'hui les témoins ? Si l'essence de cette forme expressive peut résider dans l'idée de mouvement que le terme « cinéma » évoque, probablement il faudra considérer ces regards au passé comme faisant parti de ce même mouvement, avant de nous pencher sur ses projections futures.

1.2. Spectateurs « de masse » ou « assistés »

Parmi les traits essentiels de l'expérience de la vision, Francesco Casetti inclut l'idée de performance, induite et favorisée par l'environnement technologique et médial entourant le spectateur. En plus que

les facultés cognitives traditionnellement impliquées face à l'écran, la vision spectatorielle contemporaine engendre une pluralité de fonctions et d'actions supplémentaires de la part des spectateurs, par exemple en ce qui concerne le choix du dispositif ou de la plateforme à exploiter, la manipulation rendue possible par les dispositifs tactiles (notamment les *touch screens*), jusqu'à arriver à la réalité augmentée. Dans ce cadre, le spectateur-performer se chargerait également des compétences d'un « bricoleur ».[710]

Toutefois, Casetti ne cache pas que cette « liberté de manœuvre » dont le spectateur semble bénéficier, est en définitive plus illusoire que réelle :

> L'industrie est toute prête à lui fournir, de la façon la plus facile possible, les ressources dont il a besoin, tout comme elle est prête à standardiser les parcours qu'il effectue, même les plus expérimentaux. En outre, souvent son action se révèle simplement fonctionnelle à un *marketing* basé sur le bricolage : les produits qu'il acquiert prévoient déjà son intervention. […] Parfois le bricoleur est seulement l'avant-garde d'une consommation de masse.[711]

D'après nous il n'est pas difficile de reconnaître, dans les conditions de vision abordées par Casetti, un lien assez marqué avec celle que Jean-Pierre Cometti désigne comme expérience spectatorielle « assistée », se définissant sur la base d'un augmentation générale de la perception :

> Dans tout cela, il ne s'agit pas, loin de là, du regard ou des seules capacités rétiniennes, mais d'une *expérience* beaucoup plus complexe et globale, qui mobilise nos capacités les plus diverses, et nous éloigne considérablement d'un modèle de la *contemplation* des oeuvres que leur sublimité plaçait à distance,

---

[710] Cf. CASETTI, Francesco. *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milano : Bompiani, 2015, p. 285-300.

[711] *Ibid*., p. 294 [L'industria è prontissima a fornirgli nel modo più facile possibile le risorse di cui ha via via bisogno, così come è pronta a standardizzare i percorsi anche più sperimentali che egli compie. Inoltre la sua azione spesso si rivela semplicemente funzionale a un marketing basato sul "fai da te": i prodotti che egli acqisisce prevedono già il suo intervento. […] Il bricoleur talvolta è solo l'avanguardia di un consumo di massa] ; traduction du rédacteur.

> spatialement, temporellement, ontologiquement. L'immersion, l'interactivité, la proximité s'y sont substituées. Le spectateur assisté est un spectateur *impliqué*.[712]

À ce sujet il nous faut préciser que Cometti se réfère aux domaines artistiques au sens large, mais le point à souligner concerne, à notre avis, un questionnement de cette condition spectatorielle « assistée » : serait-il possible d'envisager une participation « impliquée », comme soutenu par Cometti, dans le sens d'une vision *critique* ? Serait-il suffisant de canaliser dans l'expérience de vision un ensemble perceptif-sensoriel afin de stimuler une prise de position autonome de la part du spectateur ?

Marie José Mondzain nous rappelle :

> La nécessité de l'art repose sur les formes et les figures que tous les acteurs sociaux donnent aux passions qui les habitent. La mise en perspective du passionnel et du judicatif induit inévitablement la question de la construction du regard, de son « éducation » ou de son aliénation par les dictateurs du visible. Si toute image fait appel à la puissance critique et au partage d'un sens, on comprend que les instances qui cherchent la docilité des yeux et le sommeil de l'esprit s'emploient de plus en plus frénétiquement à anéantir ce pouvoir.[713]

Dans cette optique l'on peut bien comprendre que les formes d'« assistance » assurées à la vision ne sont pas forcement suffisantes à garantir au spectateur un rôle autonome par rapport à ce qu'il regarde, et que l'éventualité d'un « piège » caché derrière la prétention de son indépendance n'est pas à écarter de façon aprioriste. D'autre part, d'après Jacques Rancière « Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale ».[714] Plutôt, à notre avis il faudrait ajouter que celle-ci *devrait être* la normalité, malgré le fait que l'hyper-exposition aux images nous a anesthésiés à un point tel que l'évaluation critique de ce que nous regardons est devenue de plus en plus hypothétique. Précisément à la

---

[712] COMETTI, Jean-Pierre. *La nouvelle aura*. *Cit*., p. 210.

[713] MONDZAIN, Marie José. *Le commerce des regards*. Paris : Seuil, 2003, p. 28.

[714] RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur emancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, p. 23.

redéfinition de cette hypothèse s'adresse le travail dialectique mis en œuvre par les formes documentaires.

Gilles Lipovetski et Jean Serroy ont efficacement remarqué ce point, en affirmant :

> Ce qui caractérise le néodocumentaire, c'est qu'il apporte à son public une satisfaction particulière : la démystification, la dénonciation des mensonges, le plaisir de sortir de la caverne des illusions. Il répond au besoin qu'éprouve l'individu contemporain de se sentir un sujet libre, pensant et critique dans un système qui le pousse à consommer à tout va.[715]

1.3. Le jeu de transparence et opacité des images « saccadées » et remédiées

La remédiation, développé à la fin des années 1990 par Bolter et Grusin, se caractérise pour être en partie entrelacée à l'intermédialité, mais dans le même temps réclamerait son espace, avec un agencement et des modalités propres :

> La remédiation n'est pas commencée avec l'introduction des technologies numériques. Nous pouvons identifier le même procédé dans les représentations visuelles produites dans les siècles dernières par le monde occidental. Un tableau du peintre du dix-septième siècle Pietre Saenredam, une photographie d'Edward Weston et un système informatique de réalité virtuelle représentent des tentatives, bien que différenciées par des aspects importants, d'aboutir à l'immédiateté en négligeant ou en déniant la présence du medium ou de l'acte même de médiation. Ces médias essayent de mettre le spectateur dans le même espace visuel de l'objet observé. […] L'hypermédiation, au même titre de l'immédiateté, a son histoire. Un manuscrit médiéval, un tableau du dix-septième siècle de David Bailly et une application multimédiale basée sur des

[715] LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean. *L'écran global*. *Cit*., p. 158.

> boutons et des onglets représentent des expression multiples du rapport de fascination s'établissant avec les médias.[716]

Néanmoins, il ne faut pas oublier que Bolter et Grusin en premiers ont indiqué la remédiation comme « une caractéristique essentielle des nouveaux médias numériques »,[717] ce qui projette inévitablement cette pratique dans l'horizon culturel contemporain en reconnectant, en plus, ses prérogatives aux procédés intermédiaux, surtout dans le cadre tracé par Pietro Montani, qui premièrement souligne la duplicité de direction assumée par la remédiation :

> La re-médiation se conforme à une « double logique » de l'immédiateté, apparemment contradictoire (en réalité sincèrement paradoxale). Effectivement, d'un côté le caractère hypermédié de la re-médiation est dénoncé analytiquement par le concept même : représentation d'un médium à l'intérieur d'un autre. De l'autre côté, toutefois, le supplément de médiation est couramment interprété comme un incrément d'immédiateté.[718]

---

[716] BOLTER, Jay David ; GRUSIN, Richard. *Remediation*. *Cit*., p. 36-37 [La rimediazione non è cominciata con l'introduzione delle tecnologie digitali. Si può identificare il medesimo processo nelle rappresentazioni visuali prodotte negli ultimi secoli dal mondo occidentale. Un dipinto del pittore seicentesco Pietre Saenredam, una fotographia di Edward Weston e un sistema computerizzato di realtà virtuale rappresentano tutti tentativi, pur differenziati in importanti aspetti, di raggiungere immediatezza ignorando o negando la presenza del medium o dell'atto di mediazione stesso. Questi media cercano di porre lo spettatore nello stesso spazio visivo dell'oggetto osservato. […] Anche l'ipermediazione, al pari dell'immediatezza, ha una propria storia. Un manoscritto medioevale, un dipinto seicentesco di David Bailly e un'applicazione multimediale basata su pulsanti e finestre rappresentano molteplici espressioni del rapporto di fascinazione che si stabilisce con i media] ; traduction du rédacteur.

[717] *Ibid*., p. 73 [una caratteristica fondamentale dei nuovi media digitali] ; traduction du rédacteur.

[718] MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale*. *Cit*., p. 11-12 [La ri-mediazione si conforma a una «doppia logica» dell'immediatezza, apparentemente contraddittoria (in realtà genuinamente paradossale). Da un lato, infatti, il carattere ipermediato della ri-mediazione è denunciato analiticamente dal concetto stesso: rappresentazione di un medium all'interno di un altro. Dall'altro, tuttavia, il supplemento di mediazione viene comunemente interpretato come un incremento di immediatezza] ; traduction du rédacteur.

En refusant l'assimilation proposée par Bolter Grusin de l'immédiateté à la transparence en sens épistémologique, et à l'idée d'« expérience authentique » sur le plan psychologique, Montani rejette pareillement la thèse selon laquelle :

> Au sens épistémologique, l'hypermédiation correspond à l'opacité : au fait que cette connaissance du monde nous parvient à travers les médias. […] La signification psychologique de l'hypermédiation est l'expérience que le spectateur vit en présence des médias ; est l'insistance sur le fait que l'expérience du médium est elle même une expérience de la réalité.[719]

À notre avis, la thèse serait également à refuser, dans le sens où cette vision du monde en relation aux médias risquerait de réduire l'expérience de vision à la « *Weltbild* » heideggérienne d'un monde conçu comme image, alors que d'après nous la remédiation pourrait se configurer comme l'instrument idéal pour se réapproprier des *weltanshauungen*, afin de saisir le monde au sens herméneutique, *en vertu de ses images*.[720] Montani, d'autre part, souligne la nécessité de restituer, dans un cadre méthodologique pragmatique, la juste mesure à l'écart sous-jacent :

> […] il faudra sans doute accueillir la thèse selon laquelle les produits hypermédiés auraient tendance à supprimer l'opacité, en se faisant percevoir comme l'objet d'une expérience immédiate. Mais si cela est vrai, alors dans le concept de re-médiation (qui est une forme de l'hypermédiation), il faudra défendre précisément la *tendance inverse*, consistant à valoriser et intensifier l'élément de l'opacité. En ajoutant que la contrepartie de ce mouvement, son *référent*, n'est pas du tout l'immédiateté – l'illusion d'être *évidemment* à la

[719] BOLTER, Jay David ; GRUSIN, Richard. *Remediation*. *Cit*., p. 99-100 [In senso epistemologico l'ipermediazione corrisponde all'opacità: al fatto che quella conoscenza del mondo ci perviene attraverso i media. [...] Il significato psicologico dell'ipermediazione è l'esperienza che lo spettatore vive in presenza dei media; è l'insistere sul fatto che l'esperienza del medium è essa stessa un'esperienza della realtà] ; traduction du rédacteur.

[720] Pour l'instant nous nous limitons à évoquer simplement ces concepts, qui feront l'objet de discussion du prochain chapitre.

> présence des choses – mais, au contraire, la *résistance* de la réalité à se laisser saturer totalement par l'image audiovisuelle. Son *différence* insurmontable par rapport aux formes médiales qui la représentent.[721]

Ce faisant, Montani reconduit également la remédiation dans un terrain intermédial, clarifié dans ces termes :

> […] un jeu explicite entre des formes médiales différentes, se faisant ressentir dans leur opacité afin de solliciter dans le spectateur une réflexion sur l'altérité irréductible du représenté, sur son *différer* indomptable.[722]

Nous avons déjà abordé la transparence à maintes reprises, la plupart des fois de façon substantiellement négative par rapport à la « tricherie » cachée dans le terme même.[723] En ce sens s'expliquerait également la position

---

[721] MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale*. *Cit*., p. 13 [si dovrà senz'altro accogliere la tesi secondo cui i prodotti ipermediati tenderebbero a rimuovere l'opacità e a farsi percepire come l'oggetto di un'esperienza immediata. Ma se questo è vero, allora nel concetto di ri-mediazione (che è una forma particolare dell'ipermediazione) bisognerà far valere precisamente la *tendenza opposta*, quella che consiste nel valorizzare e intensificare l'elemento dell'opacità. Aggiungendo che la controparte di questo movimento, il suo *referente*, non è affatto l'immediatezza – l'illusione di essere *senz'altro* alla presenza delle cose –, ma, al contrario, la *resistenza* della realtà a farsi totalmente saturare dall'immagine audiovisiva. La sua insuperabile *differenza* rispetto alle forme mediali che la rappresentano] ; traduction du rédacteur.

[722] *Ibid*. [un gioco esplicito tra diverse forme mediali, che si fanno sentire nella loro opacità al fine di sollecitare nello spettatore una riflessione sulla irriducibile alterità del rappresentato, sul suo irriducibile *differire*] ; traduction du rédacteur.

[723] En effet, sur cette ligne de pensée, Mazarine Pingeot nous invite à réfléchir sur l'« étrange glissement sémantique entre le verbe et l'adjectif » : « […] *transparaître*, pour un objet, signifie "paraître à travers quelque chose de transparent". Donc, paraître, apparaître, devenir visible. Tandis que "transparent" renvoie à ce qui, au contraire, est diaphane, invisible. *Transparaître* s'oppose donc à *transparent*. Première contradiction interne, première ambivalence dont est porteuse la notion. C'est que la transparence a pour particularité de masquer son principe même de médiation. La vitre s'oublie au profit du paysage, pourtant, c'est à travers elle que je vois celui-ci. Pour que l'objet puisse "transparaître", le médium doit s'effacer. Pour dévoiler, il doit se dissimuler. La transparence induit donc en elle-même l'idée du caché, du secret, de l'invisible, alors qu'elle prétend par ailleurs dévoiler, porter à

de Mario Perniola, qui associait à la notion de transparence le concept de *dumbing down*, terme anglo-saxon dérivant de *dumb* (« muet » mais également « idiot ») et qui dénote, en effet, l'aplatissement intellectuel engendré par son caractère contradictoire, par la confusion perceptive que la transparence évoque et produit. [724] Cependant, le renversement perceptif auquel Perniola faisait référence est premièrement l'un des jalons principaux des pratiques filmiques abordées, raison pour laquelle nos avons axé l'approche analytique sur un « effet de fiction » là où, habituellement, la méthodologie d'analyse du cinéma dominant situerait parmi ses premières tâches la détection d'un « effet de réel ». Nous croyons que les données linguistiques et esthétiques relevées dans la deuxième partie ont déjà amené au grand jour l'entrelacement d'opacité et transparence, où la médiation s'est avérée décisive dans la mis a nu progressive des filtres et des artifices, ainsi que des « trucages » ou « tricheries » éventuelles mises en jeu.

---

la lumière, mettre au grand jour ». PINGEOT, Mazarine. La *dictature de la transparence*. Paris : Robert Laffont, 2016, p. 15-16.

[724] « Le mot "transparence" n'appartient pas à la science de la communication ni à sa rhétorique, mais plutôt au jargon de sa publicité, puisque aujourd'hui on lui attribue dans le même temps deux significations opposées : d'un côté ce mot renvoie à l'idée de médiation, de l'autre côté à celle d'immédiateté. Ainsi, il est parfaitement conforme à l'exigence fondamentale de la société du spectacle, laquelle renverse la perception des opposés, non pour créer un énigme mais dans le but d'abolir toute logique en effondrant le public dans un état de confusion et ignorance, apte à lui faire croire tout et son contraire, par exemple en le privant de la capacité de distinguer la guerre de la paix, la foi de la superstition, la connaissance de l'ignorance […] ». PERNIOLA, Mario. « Trasparenza e *dumbing down* ». *Fata Morgana*. *Quadrimestrale di cinema e visioni*, n. 3, septembre-décembre 2007, p. 29 [La parola "trasparenza" appartiene non alla scienza della comunicazione, e neanche alla sua retorica, ma piuttosto al gergo della sua pubblicità, perché le sono oggi attribuiti contemporaneamente due significati opposti: da un lato rimanda all'idea di mediazione, dall'altro a quella di immediatezza. Risponde perciò perfettamente all'esigenza fondamentale della società dello spettacolo, la quale fa saltare la percezione degli opposti, non per creare un enigma, ma per abolire ogni specie di logica e sprofondare il pubblico in uno stato di confusione e di ignoranza, adatto a fargli credere tutto e il contrario di tutto, per esempio a togliergli la capacità di distinguere la guerra dalla pace, la fede dalla superstizione, l'informazione dalla propaganda, il sapere dall'ignoranza] ; traduction du rédacteur.

Médiateté, immédiateté, opacité, transparence. Les questionnements à l'égard de ces notions ne cessent pas de se réitérer mais, comme anticipé, ces procédés peuvent s'avérer fonctionnels également dans l'optique d'une redéfinition de la place du spectateur. Walter Benjamin remarquait l'affaiblissement progressif du sens des « rites de passages », y compris naissance et mort :

> Dans la vie moderne ces transitions sont devenues de moins en moins perceptibles et il est devenu de plus en plus rare de d'en faire l'expérience vécue. Nous sommes devenus très pauvres en expérience de seuil (*Schwellenerfahrungen*). […] Il faut distinguer soigneusement le seuil de la frontière.[725]

Dans les mots de Georges Didi-Huberman, cette distinction est déjà à l'œuvre dans l'image, « avec le moment de *réveil* qui la caractérise » et qui la désigne enfin « comme une puissance du *seuil* ».[726] D'après nous, comme déjà soutenu, dans cette dimension opèrent également les formes documentaires abordées, en rendant visible, voir *lisible* ce seuil, à travers le travail mené conjointement sur l'ensemble des niveaux de médiateté, immédiateté, opacité et transparence. Didi-Huberman affirme que « L'image n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses ».[727] Pour cette raison nous persistons à définir les images des films abordés en tant que « dialectiques ». Il ne s'agit pas seulement, comme déjà montré, de la relation explicite entre le factuel-référentiel et les univers de la mise en fiction, mais d'une remise en question plus profonde, et pour cela extrêmement ambitieuse et complexe, des paramètres régissant l'expérience même du système actuel des images.

---

[725] BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris : Cerf, 1989, p. 512.

[726] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit, 2000, p. 115.

[727] *Ibid*., p. 114.

Ainsi, à la lumière des procédés d'« assistance » ou de « piège » à l'égard des spectateurs, la fonction dialectique de l'image doit préserver leur autonomie en mettant en relation également le présent et le passé :

> La première conséquence est de valoriser un *paramètre d'ambiguïté* essentiel à la structure de toute image dialectique […]. La deuxième conséquence est de valoriser un *paramètre critique*, qui révèle dans l'image dialectique une capacité aiguë d'intervention théorique […].[728]

Dans l'image « saccadée », que pour cette raison est également « authentique »,[729] la transparence et l'opacité peuvent retrouver un point d'interlocution dans le refus d'une « *séparation* » qui serait « l'alpha et l'oméga du spectacle ».[730] Dans cette perspective, enfin, il nous est possible de réexaminer la fonction de la transparence, en la redécouvrant comme « valeur » selon la lecture de Mario Perniola :

> [...] dès lors, l'ennemi véritable du transparent n'est pas l'opaque, qui au contraire constitue son nécessaire et incontournable complément, mais le turbide qui, empêchant la vision, préjuge toute possibilité de connaissance et d'action. L'opacité exerce une fonction protective essentielle [...]. Alors que cette capacité vient à manquer, tout devient équivalent, interchangeable ; la turbidité obscurantiste prévaut, en permettant les contaminations les plus arbitraires, la pollution la plus injustifiée. Le pêle-mêle obscurantiste est l'ennemi réel de l'émancipation [...].[731]

---

[728] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. *Cit*., p. 241-242.

[729] Cf. BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. *Cit*., p. 479.

[730] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. *Cit*., p. 13 de l'édition numérique.

[731] PERNIOLA, Mario. *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*. Ancona-Milano : Costa & Nolan, 1998, p. 86-87 [il vero nemico del trasparente non è perciò l'opaco, che costituisce anzi il suo necessario e indispensabile complemento, ma il torbido, che impedendo la visione preclude ogni possibilità di conoscenza e di azione. L'opacità svolge una funzione protettiva essenziale [...]. Quando questa capacità viene meno, tutto diventa equivalente, intercambiabile; prevale la torbidità oscurantista che consente le più arbitrarie contaminazioni, i più ingiustificati inquinamenti. Il *pêle-mêle* oscurantistico è il nemico reale dell'emancipazione] ; traduction du rédacteur.

La sensation ressortant des positions théoriques convoquées a été, la plupart des fois, celle d'avoir préféré « soumettre » le monde aux images, plutôt qu'utiliser ces images pour décrire, raconter et interpréter le monde. Dans ce cadre, la récupération critique des images et des procédés spécifiques les régissant pourrait contribuer à une « remédiation », au sens littéral et symbolique, des significations entourant notre système médial. Il est clair, d'après nous, que cette récupération-remédiation ne sera jamais possible sans avoir préalablement supprimé tout type de méfiance à l'égard de la « médiateté ». Là où la « médiation totale » défendue par l'herméneutique gadamérienne semble avoir été récupérée de façon substantielle pour justifier et expliquer les procédés de médiation et remédiation théorisés par Bolter et Grusin, il faudrait repartir de l'affirmation selon laquelle la compréhension n'est jamais un phénomène extérieur à la perception, mais s'accomplit sur la base d'une « *médiation réfléchie avec la vie présente* ».[732] La transparence, alors, rendrait lisible l'opacité du monde, et celle-ci à son tour pourrait rendre justice à la transparence, en nous permettant de saisir le monde et ses significations, en les évaluant, en y croyant ou en les questionnant. Dans le cadre théorique de notre recherche, en revenant donc sur la question spécifique du spectateur de cinéma, cette faculté peut se résumer dans ces quelques mots :

> Croire, ne pas croire, ne plus croire, croire malgré tout ce qui dément la croyance – ce sont les questions du cinéma. […] Pour être spectateur, il faut accepter de croire en ce qu'on voit ; et pour l'être davantage encore, il faudrait commencer à douter – sans cesser de croire.[733]

[732] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode*. *Cit*., p. 277.

[733] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 9-10.

1.4. La relation « pluritopique » du documentaire aux images

L'intervention effectuée par les formes filmiques abordées s'explicite dans des directions différentes, que nous pouvons englober dans le concept de « sphère intermédiatique », en entendant « l'espace à la fois réel et symbolique constitué par les médias et leur rapport avec les communautés ».[734] Ainsi, la base dialectique mise en lumière se réaffirmerait irrésistiblement, pour remettre en question ce que Benjamin avait déjà souligné à l'égard de la puissance intrinsèque du cinéma, à savoir le principe de montage en tant que *démontage*, temporel, conceptuel, critique, à l'appui de tout ce que le dispositif parvient à accueillir à son intérieur :

> […] toutes les formes de vision, tous les rythmes dans les machine actuelles, de telle sorte que tous les problèmes de l'art actuel ne peuvent trouver leur formulation définitive qu'en corrélation avec le film.[735]

Notamment, un tel paradigme pourrait se configurer en tant que hypothèse intermédiale *ante litteram*, dans le sens d'une corrélation de formats, techniques et modalités visuelles-discursives différents, aux fins d'une novelle production de sens.[736] Dans cette optique, les points de convergence de la pensée de Benjamin avec les formulations théoriques avancées par Pietro Montani s'avèrent tout à fait remarquables, surtout en ce qui concerne les finalités sous-jacentes :

> Ainsi, le trait d'élaboration de l'image, ce qui en requalifie la *prestation référentielle* (la capacité d'intercepter le monde, de l'explorer et le redéfinir) et

[734] LACASSE, Germain. « Intermédialité, *deixis* et politique ». *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000, p. 86.

[735] BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Cit.*, p. 412.

[736] Non par hasard, en effet, Georges Didi-Huberman pose l'accent sur le fait que la configuration de cette pratique consisterait, en définitive, à « parier sur une *connaissance par montage* ayant fait du *non-savoir* – l'image apparaissante, originaire, tourbillionnaire, saccadée, symptomale – l'objet et le moment heuristique de sa constitution même ». DIDI-HBERMAN, Georges. *Devant le temps. Cit.*, p. 121.

> l'*engagement testimonial* (la dette de l'image à l'égard de son autre), ne devra pas porter sur la relation image-monde, mais plutôt sur le rapport entre les différents formats techniques de l'imaginaire technologique. Mais *seulement dans la mesure où – le point est décisif – dans cette différence et dans cette confrontation demeure essentiellement la référence à l'altérité irréductible du monde réel*.[737]

La portée de cette reconfiguration serait donc potentiellement infinie, s'adressant en premier lieu à une « modalité de vision » donnée, dans le sens de la « reprise » d'une image spécifique et du style visuelle la régissant, aux fins d'en rencarder et d'en reformuler le statut et la signification de départ, pour l'inscrire dans une dimension socio-culturelle plus vaste :

> La sphère intermédiatique serait donc un « agencement » où se succèdent la territorialisation sociale et la déterritorialisation symbolique. Le rapport de l'individu avec l'espace-temps réel y deviendrait un rapport entre le sujet et un espace-temps reconfiguré symboliquement. […] Chacun de ces agencements suppose une *deixis* particulière, une configuration abstraite des rapports à l'espace, au temps et au social, puisque la *deixis* définit l'orientation du sujet dans l'espace et le temps.[738]

Dans le cadre théorique envisagé, l'attitude caractérisant la configuration de cet espace repose sur une compénétration de l'image à l'intérieur de la forme filmique d'accueil, qui à son tour sera reconfigurée en termes de signification. Par ailleurs, comme nous le verrons, ce procédé se sert de « l'image » au sens large, en incluant des formes expressive différentes, allant de la peinture à la photographie jusqu'au bandes dessinées, bien sûr sans

---

[737] MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale*. *Cit*., p. XIII-XIV [Così, il tratto elaborativo dell'immagine, ciò che ne riqualifica la *prestazione referenziale* (la capacità di intercettare il mondo, di esplorarlo e di ridescriverlo) e l'*impegno testimoniale* (il debito dell'immagine nei confronti del suo altro), non dovrà vertere sul rapporto immagine-mondo, bensì sul rapporto tra i diversi dispositivi dell'immaginario tecnologico. Ma *solo in quanto – e il punto è decisivo – in questa differenza e in questo confronto ne va anche, ed essenzialmente, del riferimento all'irriducibile alterità del mondo reale*] ; traduction du rédacteur.

[738] LACASSE, Germain. « Intermédialité, *deixis* et politique ». *Cit*., p. 86-87.

oublier le cinéma. Dans ces termes, en définitive, nous avons emprunté la définition de « relation pluritopique ». À ce sujet s'impose une clarification sur la nature et les finalités de ces « reprises ». Loin d'être des hommages à proprement parler, ou des simples citations dans l'esprit de la référence postmoderne, qui notamment sera questionné dans le chapitre suivant, il faudrait plutôt penser à l'utilisation d'images déterminées comme à l'affirmation d'une identité culturelle précise, et pour cela également idéologique, qui ne cherche aucune forme de « validation extérieure » mais qui, au contraire, convoque à son intérieur les présupposés idéologiques-esthétiques à la base de l'œuvre de départ. Comme l'affirmait Benjamin, « Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets ».[739]

En ce sens, il conviendrait parler d'une reconfiguration travaillant dans des directions multiples. À cette fin, étant donnée la nature polymorphe du procédé en question, il nous faudra emprunter à Germain Lacasse l'idée d'une opération travaillant de façon « pluritopique » :

> Cette *deixis* est bouleversée plutôt radicalement à mesure qu'évoluent le langage gestuel et le langage verbal. Leur capacité de transmission à distance et de conservation est indissociablement liée à l'expansion territoriale. Celle-ci provoque de nouveaux récits de mémorisation où le sujet est mis en relation avec des espaces distants, familiers ou étrangers, supposant une *deixis* maintenant manifestée dans le langage, et que nous qualifions de *pluritopique* puisqu'elle repose sur la relation d'un sujet avec plusieurs territoires. […] L'occupation de ces territoires pluritopiques suppose non seulement une symbolisation différente et un niveau supérieur d'abstraction, mais aussi des moyens de communication à distance entre les membres de la communauté.[740]

Federico Zecca propose d'encadrer cette pratique en tant que forme de traduction, dans le sens littéral de « transporter » un *medium* d'une instance énonciative à l'autre. Tout en étant celle-ci la caractéristique principale de l'intermédialité, Zecca suggère de l'entendre comme un « repositionnement »,

---

[739] BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. *Cit*., p. 474.

[740] LACASSE, Germain. « Intermédialité, *deixis* et politique ». *Cit*., p. 88-89.

se régissant sur deux lignes directrices principales, réglées par des relations « interdiscoursives » ou « intertextuelles » :

> […] les relations interdiscoursives se fondent sur la répétition d'unités et configurations sémantiques-syntaxiques d'un texte de départ, lorsque les relations intertextuelles sont basées sur la répétition de « fragments » textuels tout court, pour ainsi dire interpolés dans un nouveau corps textuel (celui de destination). En ce sens, les relations interdiscoursives sont soutenues par un procédé traductif différent : les premières reposent sur une opération de réfection et ré-génération à travers des matières et des substances expressives nouvelles ; les autres, sur un procédé de transport et « transplantation ».[741]

Dans cette optique, il nous faudra donc procéder par des distinctions dans les modalités par lesquelles cette pratique est mise en œuvre. En ce qui concerne la première modalité, consistant à la « réfection » dans un nouveau cadre expressif, un premier exemple est fourni par la reprise explicite d'une photographie de Paolo Pellegrin dans *La route des Samouni* :

Photogrammes 228-229 : La famille Samouni dans le film de Savona et la famille Ghaben photographiée par Pellegrin[742]

Noir et blanc à contraste élevé, presque « expressionniste », une composition du cadre « centrifuge » dans le sens où, en partant du centre d'intérêt (la femme avec le bébé), les autres sujets semblent se disposer dans l'espace selon une certaine casualité, en laissant par contre les yeux de l'observateur libres de parcourir l'image sans se restreindre dans une

[741] ZECCA, Federico. *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*. Udine : Forum, 2013, p. 248-249 [le relazioni interdiscorsive si fondano sulla ripetizione di unità e configurazioni semantico-sintattiche di un testo di partenza, mentre quelle intertestuali sulla ripetizione di "frammenti" testuali tout court, che vengono per così dire interpolati in un nuovo corpo testuale (di arrivo). In questo senso, relazioni interdiscorsive e relazioni intertestuali sono sottese da un processo traduttivo differente: le prime si fondano su un'operazione di rifacimento e di ri-generazione attraverso nuove materie e sostanze espressive; le seconde su un'operazione di trasporto e "trapianto"] ; traduction d rédacteur.

[742] Cf. CELANT, Germano (dir.). *Paolo Pellegrin*. Milano : Silvana Editoriale, 2018, p. 529.

trajectoire déjà établie. Il s'agit, en bref, de quelques-uns des traits stylistiques les plus typiques du photographe italien. Le rebondissement entre la sphère référentielle et fictionnelle mis en œuvre par Savona devient ainsi explicite dans la référence à une photographie réalisée pendant les jours de l'opération israélienne *Cast Lead*, constituant par ailleurs les jalons pour le film.[743]

Un autre exemple, toujours sur le versant photographique, est offert par la façon dont, dans la section consacrée à la Roumanie, *Latcho Drom* semble « se servir », en la renversant au niveau compositionnel, d'une des images les plus connues de Josef Koudelka, faisant partie de son premier livre *Gitans, la fin du voyage* :

Photogrammes 230-231 : *Latcho Drom* et *Gitans* de Koudelka

Plus stratifiée, croyons-nous, s'avère la relation du premier type, donc de nature interdiscoursive, puisque les opérations de « resurfaçage » et rénovation sous-jacentes reposent sur une base plus proprement dialectique. Dans ce cadre, un exemple à notre avis paradigmatique est offert par Michelangelo Frammartino alors qu'il évoque *La Chute d'Icare* de Brueghel comme source d'inspiration :

> Je crois qu'il [le tableau, *ndr*] rassemble un peu aux pages baziniennes. Lorsqu'André Bazin parle de Welles et de Wilder au sujet de la profondeur de champ, en l'opposant au découpage classique du cinéma américain des années 1930 ou 1940, il veut dire qu'à travers le plan séquence en profondeur de champ le spectateur a un rapport avec la réalité représentée plus similaire à celui qu'il aurait avec la réalité tout court. Ces auteurs, Welles et Wilder, dans la profondeur de champ font bouger plusieurs choses simultanément, mais ce qui est plus important se trouve peut-être en arrière plan, et il faut le chercher. Nous ne voyons pas tous la même chose. […] Et alors, la profondeur de champ est une complication du visible sur plusieurs *niveaux* et il faut les chercher à l'intérieur. […] Dans l'*Icare* de Brueghel la chute est à distance. Au premier plan il y a l'agriculteur avec le cheval, la charrue, le pasteur, qui en effet

[743] L'idée à la base de *La route des Samouni* naît d'un documentaire réalisé par Savona en 2009 et intitulé *Piombo Fuso*. Cf. EN LIGNE [URL] : https://cineuropa.org/fr/film/111775/#cm (lien consulté le 10.04.2022).

> regarde dans une autre direction, le dos tourné… Tandis que Icare est là mais personne ne le voit. Et l'on se demande : « C'est Icare ? Mais les ailes ? ». Cette dimension de la profondeur de champ, du décalage, est extrêmement réaliste mais pas parce qu'elle guide, exactement comme la réalité ne conduit non plus, et parfois cache les choses.[744]

En déclarant son admiration pour le tableau flamand, le réalisateur dévoile parallèlement les principes qui sous-tendent le plan séquence de *Le quattro volte*. La casualité apparente de la composition picturale se reflète dans la casualité, pareillement apparente, de ce qui se déroule face à la caméra. L'organisation spatio-temporelle de la séquence constitue le prétexte pour une ponctuation rythmique permettant au spectateur de laisser errer son regard, et « reconstruire » mentalement ce qui se passe dans le cadre, même là où un événement déterminé semble échapper à une succession « logique » puisque la caméra ne le montre pas (exactement comme ça se passe pour l'écrasement de la clôture des chèvres, effectivement pas monté par la caméra) :

Photogrammes 232-233 : *Le quattro volte* et *La Chute d'Icare* de Brueghel (1558)

[744] FRAMMARTINO, Michelangelo. « Paesaggio con figure ». Dans ZONTA, Dario. *Cit.*, p. 109-110 [Credo che somigli un pò alle pagine "baziniane". Quando André Bazin parla di Welles e di Wilder a proposito della profondità di campo e la contrappone al découpage classico del cinema americano degli anni Trenta o Quaranta, intende dire che attraverso il piano sequenza in profondità di campo lo spettatore ha un rapporto con la realtà rappresentata più simile a quello che ha con la realtà tout court. Questi autori, Welles e Wilder, nella profondità di campo fanno accadere molteplici cose contemporaneamente, ma quel che è più importante magari è in fondo, e bisogna cercarlo. Non tutti vediamo la stessa cosa. […] E allora, la profondità di campo è una complicazione del visibile a più *livelli* e devi cercarli all'interno. […] Nell'*Icaro* di Bruegel la caduta è lontano. In primo piano c'è l'agricoltore con il cavallo, l'aratro, il pastore, che poi guarda in un'altra direzione, voltato di spalle… Mentre Icaro è lì ma non lo vede nessuno. E ci si chiede: "È Icaro? Ma le ali?". Questa dimensione della profondità di campo, dello spostamento, è estremamente realistica ma non nel condurti, come non ti conduce la realtà, che a volte quasi nasconde le cose] ; traduction du rédacteur.

Dans l'analyse consacrée à *La Gueule du loup* nous avons souligné de quelle façon le travail attractionnel-intemédial vise à une posture que l'on dirait empruntée du cinéma du passé, avec des références explicites aux atmosphères du cinéma noir. Il s'agit d'une imagerie que le film de Pietro Marcello évoque à partir de la présence d'Enzo. Vers la fin du film, cette imagerie nous est rappelée dans une courte séquence où le montage met en relation le quotidien du protagoniste après la prison avec un cadre occupé par des gendarmes et, en guise de contrepoint ironique, des images dans le style des années 1960, d'un goût ouvertement *pulp* :

Photogrammes 234-237 : *La Gueule du loup*

Dans cette séquence Enzo expose sa vision anarchiste de la vie, en affirmant son insouciance par rapport à la loi et défendant ainsi ses choix de vie. Dans ce contexte, cette récupération intermédiale assume une position assez ouvertement idéologique, en se faisant dans le même temps « langage » là où le montage, à l'appui de l'archive, insiste sur un univers criminel dont le cinéma, la littérature et les bandes dessinées se sont largement nourris et qui s'est enfin répandu dans l'imaginaire collectif populaire.

Sur la même prémisse, celle de la récupération en clé langagière d'un style ou d'une allure déterminée, il nous est possible de lire la posture générale de *Another Day of Life*. La base animée, en plus que soutenir les éléments référentiels du film, permet aux réalisateurs d'éloigner ultérieurement le récit de ses composantes plus clairement « documentaires », à l'appui de séquences oniriques, desquelles doit se dégager l'inquiétude du protagoniste face aux horreurs de la guerre civile. Dans ces séquences, la ressemblance déjà remarquée avec le style graphique de Moebius se reconfirme également dans le recours à ses atmosphères oniriques et hallucinées :

Photogrammes 238-239 : *Another Day of Life* et Moebius

La confrontation de la matière « documentaire » au bagage fictionnel s'enrichit ultérieurement via la relation à un univers mémorial qui a traversé la communication du siècle dernier jusqu'à nos jours. Derrière cette attitude, probablement, il est possible de détecter une sorte de *malice* par rapport aux

usages sociaux des images les plus disparates et ici récupérées dans le sens où l'image exposerait « la *visuelle malice du temps* dans l'histoire » :

> Elle apparaît, elle rend visible. En même temps elle désagrège, elle disperse aux quatre vents. En même temps elle reconstruit, elle se cristallise en œuvres et en effets de connaissance. Drôle de rythme, en effet : c'est un régime toujours dédoublé. Rien ne l'exprime mieux, peut-être, que le verbe démonter. […] Une image qui me « démonte » est une image qui m'arrête, m'interloque, une image qui me jette dans la confusion, me prive momentanément de mes moyens, me fait sentir le sol se dérober sous moi. […] Mais l'image démonte l'histoire dans un autre sens : elle la démonte comme on démonte une horloge, c'est-à-dire comme on disjoint minutieusement les pièces d'un mécanisme.[745]

Cette « malice », par ailleurs, ne serait pas à attribuer de façon exclusive à l'image en soi, mais plutôt à la façon dont aujourd'hui un certain travail par les images s'avère de plus en plus nécessaire :

> Ceux qui font du cinéma, ceux qui travaillent sur les mémoires, apprennent rapidement à se méfier de la transparence supposée des images. L'image réaliste, en soi, ne garantit rien […].[746]

Un travail nécessaire dans la mesure où un film déterminé peut conférer au spectateur le rôle de « bricoleur », mais cette fois dans le sens véritable du terme, en lui fournissant les outils pour un idéal « démontage-remontage » des matériaux dont le film est composé, en vue d'entraîner un esprit critique dans l'observateur. En ce sens, la position de Marie José Mondzain s'adresse également à redéfinir la vision de l'auteur et celle du spectateur dans l'optique d'un partage, où les deux parties en cause (auteur et spectateur) s'exposent réciproquement, chacun au regard (et à l'idéologie) de l'autre :

---

[745] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant les temps*. *Cit*., p. 119-120.

[746] BERTOZZI, Marco. *Recycled cinema*. *Cit*., p. 54 [Chi fa cinema, chi lavora sulle memorie, impara ben presto a diffidare della supposta trasparenza delle immagini. Di per sé l'immagine realistica non "garantisce" nulla] ; traduction du rédacteur.

> La première valeur d'exposition a surgi quand le spectateur s'est lui-même le premier exposé dans l'adresse des premiers gestes qui le séparèrent de lui pour naître au regards des autres. Il ne s'agit pas seulement de cette aura qu'est le lointain de la présence et l'épreuve illuminant d'une absence, il s'agit aussi de fonder la condition politique du partage de la présence avec les autres.[747]

La forme documentaire naît là où s'établit une relation, qui traditionnellement engage l'auteur et les acteurs sociaux. Par cette forme de « recyclage » et d'intégration, la relation documentaire s'étale au spectateur, et ce *puzzle* hétérogène à déconstruire et reconstruire peut constituer le jalon d'une approche renouvelée à la matière filmique, bien sûr dans la posture auctorielle mais spécifiquement du côté de celui qui regarde, qui reçoit : « *Regarder* c'est *s'ouvrir* », nous rappelle Didi-Huberman.[748] Donc, s'ouvrir afin d'ouvrir le regard à ce que ces images disent, ce à quoi elles renvoient :

> […] un langage non axiomatique, un langage *heuristique* qu'il nous faut, à chaque fois, réinventer devant les oeuvres : un langage de l'*essayer-dire* perpétuel, un langage de l'approximation toujours suspendu entre le sensible et l'intelligible, un langage expérimentant sur lui-même le trouble inhérent aux expériences du regard. C'est un langage de la *non maîtrise* […].[749]

Le refus de l'axiome, de la maîtrise, devient central dans le sens où récupérer un esprit critique doit forcement passer par une remise en cause de ce que, en tant que spectateurs, généralement nous pensions connaître et « maîtriser », probablement sur le plan symbolique mais pareillement d'un point de vue émotif. « Premièrement regarder est le contraire de connaître ».[750] Cette phrase pourrait représenter une sorte de clé méthodologique pour comprendre que derrières la nonchalance apparente d'un mélange que l'on

---

[747] MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator. Voir, faire voir*. Montruge : Bayard, 2013, p. 237.

[748] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer voir*. Paris : Minuit, 2014, p. 32 de l'édition numérique.

[749] *Ibid*., p. 45.

[750] RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur emancipé*. *Cit*., p. 8.

dirait un pastiche, réside au contraire une stratégie précise : passer en revue des images dont nous avons, peut-être, manqué la signification. Réexaminer, de façon voire radicale, la raison pour laquelle nous avons manqué cette signification et ensuite, derrière celle-ci, ce qu'une image déterminée aurait pu (et peut-être n'a pas voulu) nous dire.

Chapitre 2
La remédiation des images et des « conceptions du monde »

Par le terme « *Weltbild* », Martin Heidegger entendait « le monde à la mesure d'une "conception" » et, plus spécifiquement, le monde conçu en tant que *image*.[751] Après quelques décennies Susan Sontag aurait soutenu, parmi les thèses de son ouvrage *Sur la photographie*,[752] que le risque de posséder le monde en l'ayant réduit en image aurait été de ne plus pouvoir sortir de la grotte de Platon. Dans un certains sens, il est possible d'affirmer que, en effet, nous n'en sommes jamais sortis. L'enthousiasme engendré par la vague de fraîcheur postmoderne promettait un renouvellement rendu possible par les technologies de l'information, le moyen idéal afin de véhiculer des nouvelles visions du monde. Des véritables *weltanshauungen*, par exemple d'après Gianni Vattimo, lequel souhaitait ainsi la fin d'une pensée unique dominante et une idéale disparition des frontières, notamment dans les domaines du savoir, libérés par la *koiné* herméneutique des années 1980. Cependant, aujourd'hui nous savons que l'espoir de parvenir à ces *weltanshauungen*, entendues en tant que possibilités interprétatives du

[751] HEIDEGGER, Martin. « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1962, p. 117.

[752] SONTAG, Susan. *Sur la photographie*. Paris : Christian Bourgeois, 2021.

monde,[753] s'est en effet beaucoup réduit et renfermé, pour ainsi dire, dans l'acception selon laquelle le « *Weltbild* » heideggérien « ne signifie donc pas une idée du monde, mais le monde lui-même saisi comme ce dont on peut "avoir-idée" ». [754] En ce sens, alors, il est probable que Guy Debord entendait l'idée d'une *Weltanschauung* du spectacle comme « une vision du monde qui s'est objectivée ».[755] À cet égard, il suffirait de comparer l'optimisme exprimé par Gianni Vattimo dans les pages de *La fin de la modernité* et de *La société transparente* à ce que Vattimo même a affirmé quelques années plus tard :

> Nous avons des moyens, mais ils sont utilisés d'une manière perverse. Mon optimisme est donc limité : je ne vais plus affirmer que les technologies de la communication modifient notre existence et la rendent plus libre ; cette possibilité existe mais elle dépend des choix politiques.[756]

Pour le corroborer, le développement technologique, de l'information et des communications nous a mis à disposition l'ensemble des procédés que nous avons déjà abordé sous le nom de « *fictionnalisation systématique* », confirmant ainsi qu'une sortie de la grotte serait au moins problématique et, peut-être, non sans conséquences sur l'expérience de la réalité. Le « *réenchantement du monde* » que Maffesoli nous indique dans les nouvelles mythologies de la culture internaute, numérique et *cyber* – auxquelles il faudrait désormais ajouter l'intelligence artificielle –, ne fait que corroborer la thèse de Ferraris et du Nouveau Réalisme, l'urgence de recommencer à

---

[753] « […] le mot *Weltanschauung* englobe tous les genres *d'attitude prise en face du monde*, y compris l'attitude philosophique. C'est ainsi qu'il y a des *Weltanschauungen* esthétique, religieuse, idéaliste, réaliste, romantique, pratique, pour n'en citer que quelques-unes. En ce sens, la notion de *Weltanschauung*, se rapproche beaucoup de la notion "d'attitude" ; on pourrait donc dire que la *Weltanschauung* est une attitude exprimée, formée en forme de concepts ». JUNG, Carl Gustav. *Problèmes de l'âme moderne*. Paris : Buchet Chastel-Corrêa, 1960, p. 95-96.

[754] HEIDEGGER, Martin. « L'époque des "conceptions du monde" », *Cit*., p. 117.

[755] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. *Cit*., p. 7-8.

[756] TRELEANI, Matteo. « La technique n'a pas tenu ses promesses de liberté. Entretien avec Gianni Vattimo ». *Ina Global,* n. 4, 2015, p. 80.

distinguer entre épistémologie et ontologie, entre ce qui se présente comme représentation et ce qui, au contraire, *est*. Cette urgence, nous l'avons déjà affirmé, est le trait saillant de la contemporanéité, le défi de la pensée au-delà des étiquettes par lesquelles nous entendons définir notre présent, afin de restituer une « ossature idéologique » à la période contemporaine :

> […] poursuivre avec détermination le projet d'une ontologie du présent en abandonnant les tentatives stériles de réinventer un discours de la modernité. […] Une véritable ontologie chercherait non seulement à enregistrer les forces du passé et du futur à l'intérieur de ce présent, mais viserait également à diagnostiquer, comme je le fais, l'affaiblissement et l'éclipse virtuelle de ces forces à l'intérieur de notre présent. […] Les ontologies du présent nécessitent des archéologies du futur, non des prévisions du passé.[757]

La question serait donc de nature politique, entendue non simplement en tant que centre névralgique d'exercice du pouvoir, mais dans les termes de l'expérience partagée :

> C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.[758]

---

[757] JAMESON, Fredric. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*. Milano : Sansoni, 2003, p. 225-226 […l'importanza di portare avanti con determinazione il progetto di un'ontologia del presente abbandonando i tentativi sterili di reinventare un discorso della modernità. [...] Una vera ontologia cercherebbe non solo di registrare le forze del passato e del futuro all'interno di quel presente; ma sarebbe anche intenta nel diagnosticare, come sto facendo, l'indebolimento e la virtuale eclissi di quelle forze all'interno del nostro presente. [...] Le ontologie del presente richiedono archeologie del futuro, non previsioni del passato] ; traduction du rédacteur.

[758] RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000, p. 13-14.

Rancière précise que la « révolution » allant sous l'appellatif de « postmoderne » a entraîné un « paradigme d'autonomie esthétique »[759] qui a déterminé l'éclatement de la répartition des genres et des formes, pour conférer égale dignité aux régimes expressifs « nobles » ainsi que « populaires ».[760] Il s'agit, en effet, d'une des implications sous-jacentes de cette recherche, là où le régime fictionnel se fusionne au référentiel jusqu'au point d'en conditionner le statut et, comme nous l'avons vu, la tenue. Ainsi, le bouleversement détecté par Rancière à enfin fortifié ce cinéma « contraire », « minoritaire » mais « à la mesure de son indépendance, très combattant »,[761] en le rendant « capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma "de fiction", aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères ».[762]

Serait-il possible, dans ces conditions, de récupérer une *Weltanschauung* du monde à travers la médiatisation actuelle, en le soustrayant ainsi de l'idée de *Weltbild* dans le sens d'image déjà conçue et donc faite, accomplie, finie et pour cela, peut-être, non plus en mesure d'être interprétée sinon de manière univoque ?[763] À ces questions nous sommes en

---

[759] *Ibid*., p. 40.

[760] « Le régime esthétique des arts, c'est d'abord la ruine du système de la représentation, c'est-à-dire d'un système où la dignité des sujets commandait celle des genres de la représentation (tragédie pour les nobles, comédie pour les gens de peu ; peinture d'histoire contre peinture de genre, etc.). Le système de la représentation définissait, avec les genres, les situations et les formes d'expression qui convenaient à la bassesse ou à l'élévation du sujet. Le régime esthétique des arts défait cette corrélation entre sujet et mode de représentation ». *Ibid*., p. 48-49.

[761] COMOLLI, Jean-Louis. *Daech, Cit*., p. 109.

[762] RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. *Cit*., p. 60.

[763] Nous faison référence, ici, à l'opposition entre la notion heideggerienne de *Weltbild* et la *Weltanschauung* diltheyenne entendue pour désigner des façons différentes de se rapporter à la réalité, qui toutefois peuvent définir une époque historique. En ce sens, en effet, comme soutenu par Leszek Brogowski, « La doctrine diltheyenne des visions du monde est une dénonciation implicite de l'idée d'assigner à l'histoire une fin *a priori* ». BROGOWSKI, Leszek. *Dilthey*. *Conscience et Histoire*. Paris : PUF, 1997, p. 73.

mesure de répondre avec des hypothèses formulées à l'appui de la notion de remédiation, déjà convoquée, mais dans une acception prenant en compte l'attitude postmoderne du clin d'œil, utilisé d'après nous dans le cadre d'une révision critique de l'esprit et du contexte qui a produit l'image originale, ensuite « revisitée » au sein des pratiques documentaire contemporaines.

L'approche manifestement libérée à l'égard de la matière du réel, exprimée par les formes filmiques ici convoquées, finit par attenter au « règne de l'observation pure, garantissant au spectateur une sorte de virginité quant à l'interprétation ».[764] Premièrement, alors, à l'appui de l'analyse de Rancière, il faudra reconnaître au postmoderne le mérite d'avoir accordé au lecteur-spectateur, ainsi qu'aux consommateurs du produit esthétique-artistique en général, une « perte de virginité » sur laquelle ont fleuri le pastiche, le mélange linguistique et le clin d'œil. Une attitude qui, dans l'expérience cinématographique, concerne le public dans des tâches interprétatives qui comportent son engagement intellectuel, dans le sens d'une participation active. Dans le cas spécifique du documentaire contemporain, le jeu interprétatif offert par l'entrelacement de l'élément performatif-fictionnel avec le réel factuel-référentiel peut également s'adresser aux connaissances préexistantes engendrées par l'expérience filmique fictionnelle, mais dans les pratiques de remédiation, comme nous le verrons, les implications de lecture et interprétations vont bien au-delà de la simple attitude ironique ou cinéphile.

2.1. La remédiation « topique »

Celui des références plus ou moins explicites à des œuvres ou films préexistants constitue un aspect sûrement fascinant, en mesure d'identifier la production documentaire contemporaine en tant que forme filmique parfaitement intégrée dans le circuit médial du nouveau millénaire. L'hypothèse d'une filiation directe au postmoderne, basée sur la référence et le clin d'œil au spectateur, avec lequel partager une admiration

[764] COLLEYN, Jean-Paul. *Le regard documentaire*. *Cit*., p. 47.

éventuelle à l'égard d'un auteur ou d'un film spécifique, constitue toutefois un simple point de départ. L'intégration d'une œuvre à l'intérieur d'un film déterminé, comme nous le verrons, n'est jamais un simple hommage mais le jalon d'un discours dialectique, une invitation à récupérer une profondeur critique qui, à travers des procédés de reconnaissance et authentification, parvient enfin à une mise en perspective des visions du monde véhiculées par les images. Il est clair que, à la base d'une telle structuration linguistique, également en vertu de la diffusion numérique, il faut entendre cette intégration non pas en termes de jeu cinéphile et encore moins en tant que forme de métalangage, mais comme le résultat tangible du système intermédial dans lequel nous vivons.

À ce propos, donc, il faudra préalablement distinguer les procédés que nous aborderons d'une générale approche cinéphile vouée à l'effet nostalgie jamesonien ou au pastiche. Tout d'abord, nous rappelons que d'après Jameson l'amour postmoderne à l'égard du pastiche naît d'un manque généralisé de profondeur. Ainsi, par exemple, là où le *Paire de souliers* peinte par Vincent Van Gogh en 1886 « dans sa forme objectale inerte est considérée comme un indice, un symptôme d'une réalité plus vaste qui la remplace pour en constituer l'ultime vérité […], le tableau *Diamond Dust Shoes* d'Andy Warhol ne nous parle plus avec l'immédiateté des chaussures de Van Gogh », voire « il ne nous parle, en réalité, pas du tout ».[765] L'écart et la distance entre ces sensibilités, véritables reflets de deux époques totalement éloignées, sont premièrement scellés par la parution de la photographie, dont l'influence s'avère effective dans le cas de Warhol via la présence tangible du négatif argentique. La conséquence la plus directe, détectable dans la froideur mortuaire exprimée par le tableau réalisé en 1980, conduit à un déclin de l'affect qui « pourrait bien apparaître également comme le déclin des grandes thématiques modernistes du temps et de la temporalité, des mystères élégiaques de la durée et de la mémoire ».[766]

---

[765] JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme, Cit.*, p. 43.

[766] *Ibid., p.* 55.

Précisément sur cette donnée s'insère le procédé mis en jeu par le travail contrapuntiste du documentaire, là où, comme l'aurait dit Walter Benjamin, la « constellation » générée par la rencontre de l'Autrefois avec le Maintenant constitue la naissance d'une dialectique en mesure de récupérer la valeur du temps, de la mémoire et des affections :

> […] tandis que la relation du présent avec la passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.[767]

En amorçant sur la matière et le thème abordé par le film une sorte de *surplus*, constitué par une connaissance antérieure de la part du spectateur, le documentaire opère celle que nous définissons comme « remédiation topique » dans le sens où, comme affirmé par Henry Rousso, « Aujourd'hui, le "lieu de mémoire" est devenu un *topos* ».[768] Une pratique assimilable, mais seulement dans ses prémisses, au clin d'œil plus typiquement postmoderne.[769]

Toutefois, cette récupération ne serait pas exempte d'un paradoxe :

---

[767] BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. *Cit*., p. 478-479.

[768] Déclaration d'Henry Rousso, dans AA.VV. *Filmer le passé*. *Cit*., p. 19.

[769] Cette attitude est ainsi synthétisé par Umbero Eco : « La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : "Je t'aime désespérément" parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : "Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément." Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie… Mais tous deux auront réussi une fois encore à parler d'amour. Ironie, jeu métalinguistique, énonciation au carré ». ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. Paris : Grasset, 1985 [éd. Biblio essais – Le livre de poche], p. 77-78.

> […] qu'est-ce qui est exactement produit comme différence attestant le travail spécifique des images de l'art sur les formes de l'imagerie sociale ? […] toutes les formes de critique, de jeu, d'ironie qui prétendent perturber la circulation ordinaire des images n'ont-elles pas été annexées par cette circulation même ? […] Les procédures de la coupure et de l'humour sont devenues elles mêmes l'ordinaire de la publicité, le moyen par lequel elle produit à la fois l'adoration de ses icônes et la bonne disposition qui naît à leur égard de la possibilité même de l'ironiser.[770]

La différence substantielle marquant la transition à la période contemporaine réside dans la suppression de tout détachement ironique ou sachant, dans la prise de conscience que « Le passé nous conditionne, nous harcèle, nous rançonne ».[771] Nous croyons avoir déjà mis en lumière de quelle façon cette conscientisation travaille, notamment dans les analyses sur la sensibilité historique et sur un film tel que *La Gueule du loup*, qui à travers l'archive et l'attraction remédie une certaine sensibilité réaliste désormais considérée comme d'antan. Cependant, la remédiation et la révision critique de l'Histoire se manifestent également en partant de la stratification actuelle au niveau de l'imagerie sociale.

D'après Remo Ceserani, le jeu du mélange linguistique serait à retracer non pas dans une perspective qui rapprocherait la citation à la parodie, comme affirmé par Jameson, mais plutôt dans un réseau des sous-textes, favorisant le jeu interprétatif :

> […] dans une fonctionnalité différente de l'entière pratique intertextuelle, qui est connectée sans scrupules à la pratique la plus vaste des rapports entre codes et interfaces ; deuxièmement, elle s'insère dans un procédé de nature épistémologique qui a écrasé le « monde », le réduisant à un texte, et qui l'a textualisé, en interposant entre le texte et le monde une série d'intertextes le rendant peut-être plus énigmatique et incompréhensible ou, de façon paradoxale, et après des longs exercices interprétatifs, « lisible ».[772]

---

[770] RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. *Cit*., p. 36.

[771] ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. *Cit*., p. 76.

[772] CESERANI, Remo. *Cit*., p. 137 [in una diversa funzionalità dell'intera pratica intertestuale, che viene spregiudicatamente collegata con la più ampia pratica dei rapporti fra

Ainsi, dans le cadre abordé la citation et le clin d'œil postmodernes sont en quelque sorte tenus de laisser la place à une attitude plus assimilable à la relecture critique, une sorte de « révision » opérée sur l'imagerie, notamment en ce qui concerne la circulation médiatique. Cette pratique est susceptible d'intégrer la grammaire expressive documentaire la où un auteur déterminé, conformément au thème et au style adopté, récupère une mémoire iconographique dans un certain sens déjà stratifiée et bien décantée dans la culture visuelle contemporaine. Comme nous l'avons vu, la remédiation se caractérise par la « récupération » et la « mise à jour » éventuelle d'un média à l'intérieur d'un autre. Directement corrélée à l'intermédialité, la remédiation s'en distingue toutefois puisque, d'après Federico Zecca :

> […] le *cinéma expansé* est un système dynamique, à la fois sujet et objet d'*interférences sémiologiques*, lieu d'une série de *tensions* dialogiques et traductives. L'expansion linguistique détermine la naissance de langages métis, lieux de transformation, manipulation et reconfiguration d'autres langages, dans le même temps sources et cibles de traductions sémiotiques infinies. Cependant, les médias ne sont pas à considérer comme des entités inermes ou passives, simples plateformes de rencontres en promiscuité entre des langages différents, mais comme des dispositifs de médiation et *remédiation* sociolinguistique négociant entre les différents acteurs en jeu. Il en découle l'image d'une

codici e interfacce; in secondo luogo essa si inserisce in un processo, di tipo epistemologico, che ha schiacciato e ridotto il «mondo» a testo, lo ha testualizzato, ha interposto fra testo e mondo una serie di intertesti che lo rendono forse più enigmatico e incomprensibile, forse, paradossalmente, solo dopo lunghi esercizi interpretativi, «leggibile»] ; traduction du rédacteur.

> intermédialité à deux faces, conjuguant expansion médiale et extension linguistique […].[773]

La notion de *cinema expanded*, empruntée directement de Youngblood est, au moins partiellement, en mesure de « contenir » certains des traits essentiels des formes filmiques explorées, notamment en ce qui concerne les dinariques d'hybridation au sens large et les procédés de remédiation impliqués. Nous avons affirmé que cette réélaboration exclue la pratique de la pure citation comme l'explicitation d'un goût cinéphile. Plutôt, il faut l'entendre comme une pratique de nature ouvertement critique visant, d'une certaine manière, à intervenir sur les imaginaires déréalisants que nous avons analysé dans la première partie. À la base de cette forme de remédiation, il faut le réaffirmer, il n'y a aucune intention de désavouer ou subvertir l'ordre des images revisitées, puisque cette réélaboration ne vise pas au démenti de l'héritage qui la précède et, en quelque sorte, la détermine. Plutôt, cette révision critique semble investir frontalement les imageries stratifiées en vertu de la circulation accélérée des images. Il n'est pas par hasard, en ce sens, que ces procédés de remédiation « topique » se focalisent avec insistance sur les contextes militaires, dont l'imagerie sociale a probablement absorbé le côté plus ouvertement spectaculaire et, en quelque sorte, voué à un certain degré de *fictivisation*.

À cet égard, l'analyse proposée par Lorenzo Donghi s'avère très pertinente :

---

[773] ZECCA, Federico. « Elementi per una genealogia intermediale ». Dans DE GIUSTI, Luciano (dir.). *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*. Venezia : Marsilio, 2008, p. 49-50 [il *cinema espanso* è un sistema dinamico, sia soggetto sia oggetto di *interferenze semiologiche*, sede di una serie di *tensioni* dialogiche e traduttive. L'espansione linguistica determina la nascita di linguaggi meticci, luoghi di trasformazione, manipolazione e riconfigurazione di altri linguaggi, allo stesso tempo fonti e bersagli di infinite traduzioni semiotiche. D'altro canto, i media non vanno considerati come entità inermi o passive, mere piattaforme di incontri promiscui fra linguaggi differenti, ma come dei dispositivi di mediazione e *rimediazione* sociolinguistica che negoziano fra i diversi attori in campo. Ne deriva l'immagine di un'intermedialità a due facce, che coniuga espansione mediale ed estensione linguistica] ; tradiction du rédacteur.

> Une médiatisation intense du conflit se prête à des réflexions relatives à son expérience subjective ainsi que, clairement, à son partage social, puisque l'état de guerre implique, premièrement, la conséquence de relier la réception des images à un principe d'intelligibilité culturellement défini – socialement partagé –, spécialement si ces images sont nombreuses, absorbées sans cesse [...]. Quoi faire, alors, pour adopter une esthétique réagissant à l'anesthésie, à la cécité de la surexposition, afin d'établir une éthique du regard capable, particulièrement, de tenir compte des temps, de quelle façon notre expérience de vision change selon les pratiques spectatorielles jalonnant nos habitudes médiales ? Une réponse, une seulement parmi les possibles, pourrait être la suivante : transformer les conditions de l'expérience en forme. Faire du procédé, à savoir des modes dans lesquels s'accomplit une expérience de vision, la forme de l'objet, la recherche esthétique du film. Bien sûr, ça peut paraître restrictif, une sorte de « camisole de force » enfilée par le cinéma. Cependant, elle constitue une réaction, non la seule, en mesure de rendre le cinéma, encore et de façon renouvelée, un œil exclusif sur le monde. Un producteur visuel, sûrement, mais à la fois un ré-élaborateur, capable de réfléchir sur la façon dont les images (ainsi que *ses images*) sont aujourd'hui produites et consommées.[774]

Le point de vue de Donghi nous permet d'insérer, sur ce procédé de « transformer l'expérience en forme », l'hypothèse d'une opération de

[774] DONGHI, Lorenzo. « Dall'esperienza alla forma. Estetica del cinema e immaginario bellico contemporaneo ». *Cineforum*, n. 517, p. 42-44 [Un'intensa mediatizzazione del conflitto scopre il fianco ad alcune riflessioni relative tanto alla sua fruizione soggettiva, quanto, ovviamente, alla sua condivisione sociale, poichè lo stato di guerra, per prima cosa, implica, come conseguenza, di legare la ricezione delle immagini a un principio di intelligibilità culturalmente definito – socialmente condiviso – in special modo quando esse sono tante, fruite senza sosta […]. Che fare allora per adottare un'estetica che reagisca all'anestesia, a una cecità da sovraesposizione, che stabilisca un'etica dello sguardo capace di tenere conto dei tempi, in particolare, di come la nostra esperienza di visione cambi a seconda delle pratiche spettatoriali che scandiscono le nostre abitudini mediali ? Una risposta, solo una tra le possibili, può essere questa : trasformare le condizioni dell'esperienza in forma. Fare del processo, cioè dei modi con cui si compie un'esperienza di visione, la forma dell'oggetto, cioè la ricerca estetica del film. Certo può sembrare riduttivo, una specie di "camicia di forza" fatta idossare al cinema. Ma è una reazione, e non l'unica, capace di rendere il cinema, ancora e in modo rinnovato, un occhio esclusivo sul mondo. Un produttore visuale, certo, ma al contempo un rielaboratore, in grado di riflettere su come le immagini (anche le *sue*) vengono oggi prodotte e fruite] ; traduction du rédacteur.

reconnaissance et d'authentification accordée aux spectateurs, surtout dans la mesure où, comme l'a remarqué Antonio Scurati, nous parlons d'un imaginaire *fictual*, à peine aperçu, dont l'expérience, dans la plupart des cas, s'est pour ainsi dire accomplie à travers l'écran, de façon indirecte et tout à fait hyper-médiée (puisque hyper-médiatisée). Dans le deuxième chapitre de la première partie, consacré aux « résurgences » de l'imaginaire, nous avons abordé la déréalisation produite par les viseurs électroniques employés pendant les bombardements de la guerre du Golfe. Si le point de vue de la ligne de mire se prête tout particulièrement à une lecture fictionnalisante à caractère éminemment postmoderne, n'est pas par hasard, d'après nous, que cette confusion perceptive devient de quelque sorte fonctionnelle à *La route des Samouni* de Stefano Savona, jusqu'au point d'être répliquée en animation dans la séquence reconstruisant le massacre de la famille d'Amal :

Photogrammes 240-243 : bombardements aériens pendant le conflit du Golfe et *La route des Samouni*

Là où Arjun Appadurai soutient la thèse d'après laquelle, sur la base des mutations technologiques souvenues au cours des dernières décennies, « également l'imagination est devenue un fait collectif, social »,[775] à plus forte raison ces formes filmiques semblent se plonger sur les risques d'indistinction perceptive, d'anesthésie et neutralité de vision engendrés par la médiatisation à laquelle nous sommes exposés, mais non pas dans le but d'exploiter cette indistinction-neutralisation à des fins purement spectaculaires-marchands. Au contraire, ils semblent déclarer « un engagement ontologique de reflet du réel (ou vers tout autre type d'effort à l'égard de la réalité) »,[776] également en reproduisant, de façon paradoxale, le leurre visuel d'une ligne de mire

[775] APPADURAI, Arjun. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Roma : Meltemi, 2001, p. 18 de l'édition numérique [anche l'immaginazione è diventata un fatto collettivo, sociale] ; traduction du rédacteur.

[776] SCURATI, Antonio. *La letteratura dell'inesperienza. Cit*., p. 24 [un impegno ontologico di rispecchiamento del reale (o a qualsiasi altro tipo di impegno verso la realtà)] ; traduction du rédacteur.

« impersonnelle », ainsi que Stefano Savona le fait, afin de ramener dans un cadre critique cette confusion perceptive. Là où ce type d'image pourrait engendrer le risque d'une absence de point de vue, et par conséquent d'empathie, la réduplication minutieuse de ce simulacre dans un simulacre ultérieur constitué par l'animation sert à souligner (et pour cela à « dénoncer ») le piège derrière un type d'image que nous avons parfaitement intégré à l'intérieur des logiques courantes de la vie quotidienne, étant celle-ci devenue un « topos » partagé par plusieurs domaines, de l'information journalistique-télévisuelle aux secteurs de l'*entertainment*, cinéma et jeux vidéo en premiers.

La compénétration réciproque entre le cinéma et l'industrie de l'armement ne montre pas seulement un développement parallèle, mais semble parvenue définitivement au stade de la confusion perceptive délibérément poursuivie.[777] Au même titre, en effet, Paul Virilio avait déjà efficacement montré de quelle façon les théâtres de guerre se sont métamorphosés en théâtres véritables :

> La guerre ne peut se détacher du spectacle magique parce que la production de ce spectacle est son but même : abattre l'adversaire c'est moins le capturer que le captiver, c'est lui infliger, avant la mort, l'épouvante de la mort. À chaque grand épisode de l'histoire des batailles, il se trouve un homme de guerre pour

[777] « La composition du cadre et l'enregistrement du mouvement à travers le "viseur" d'une arme, ainsi que les mécanismes qui en garantissent l'agilité et l'efficacité, sont en définitive mimés par l'équipement cinématographique, alimentée ultérieurement par les vastes investissements dans le développement des armements, à leur tour guidés, et/ou observés, par l'objectif d'une caméra ». LEBOW, Alisa. « Shooting with intent: framing conflict », dans TEN BRINK, Joram; OPPENHEIMER, Joshua (edited by). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London – New York : Wallflower Press, 2012, p. 42 [The framing and tracing of movement through the 'viewfinder' of a gun, along with the mechanisms supporting its agility and efficiency, are eventually mimed by the cinematic apparatus, further nourished by the vast investments in the development of weaponry that is guided by, and/or monitored through, the lens of a camera]; traduction du rédacteur.

> le rappeler, de Machiavel à Vauban, à von Moltke ou à Churchill : « *La force des armes n'est pas une force brutale mais une force spirituelle* ».[778]

Cette réflexion correspond, dans ses grandes lignes, au même *credo* professé par le colonel Kilgore dans *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), alors que le bombardement du village vietnamien, ponctué par *La chevauchée des Walkyries* de Wagner, devient le prétexte pour profiter des vagues de l'océan et faire du surf – une situation littéralement reprise par Ari Folman dans *Valse avec Bachir* :

Photogrammes 244-247 : le surf dans *Valse avec Bachir* et *Apocalypse Now*

Si *Apocalypse Now* pourrait se prêter à des remarques de nature éthique, notamment par rapport à une manque d'empathie générale,[779] *Valse avec Bashir* semble insister exactement sur les conditions pitoyables des soldats, engourdis et parfois rendus idiots face à « l'horreur », le véritable mot clé du film de Coppola, jalonnant surtout les étapes conclusives alors que

[778] VIRILIO, Paul. *Logistique de la perception*. *Cit*., p. 7-8.

[779] Ainsi, par exemple, Jean Baudrillard s'est exprimé à ce sujet : « Aucune distance réelle, aucun sens critique, aucune volonté de "prise de conscience" par rapport à la guerre : et d'une certaine façon c'est la qualité brutale de ce film, de n'être pas pourri par la psychologie morale de la guerre. Coppola peut bien affubler son capitaine d'hélicoptère d'un chapeau de la Cavalerie légère, et lui faire écraser le village vietnamien au son de la musique de Wagner — ce ne sont pas là des signes critiques, distants, c'est immergé dans la machinerie, ça fait partie de l'effet spécial, et lui-même fait du cinéma de la même façon, avec la même mégalomanie rétro, avec la même fureur insignifiante, avec le même effet surmultiplié de guignol. Mais voilà, il nous assène ça, c'est là, c'est effarant, et on peut se dire : comment une telle horreur est-elle possible (pas celle de la guerre, celle du film à proprement parler) ? Mais il n'y a pas de réponse, il n'y a pas de jugement possible, et on peut même jubiler de ce truc monstrueux (exactement comme pour Wagner) — mais on peut toutefois repérer une toute petite idée, qui n'est pas méchante, qui n'est pas un jugement de valeur, mais qui vous dit que la guerre du Viêt-nam et ce film-là sont taillés dans le même matériau, que rien ne les sépare, que ce film-là fait partie de la guerre — si les Américains ont perdu l'autre (en apparence), ils ont à coup sûr gagné celle-ci ». BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981, p. 90-91.

Willard, comme une ancienne divinité guerrière, sort de l'eau du fleuve pour accomplir sa mission et tuer Kurtz. Une séquence équivalente est présente dans le film de Folman, celle où Ari a son premier souvenir du massacre de Sabra et Chatila :

Photogrammes 248-249 : ***Valse avec Bachir*** **et** ***Apocalypse Now***

Là où Coppola inscrit le final de son film dans une dimension rituelle, où la mort de Kurtz est superposée au sacrifice du buffle, Ari Folman renonce à toute prétention d'expliquer (et encore moins de justifier) la violence, qui en effet s'expliquera, par elle-même, dans la dernière minute en prises de vues réelles. De ce point de vue, la perspective idéologique sous-jacente à *Valse avec Bachir* est à tous égard l'affirmation d'une culpabilité rarement exprimée, à notre avis, par le cinéma de guerre. Dans ce cadre se situe également une séquence que nous considérons particulièrement intéressante, que l'on pourrait penser presque comme « accidentelle » ou « aléatoire », non seulement à cause de sa brièveté mais surtout parce que la situation décrite n'aboutit pas à un développement ou à un éclaircissement idéologique « explicite ». Il s'agit du colloque entre Ari et son ancien camarade Shmuel Frenkel, lequel rappelle le meurtre, de la part de son unité, d'un garçon qui avait détruit un des tanks israéliens avec son lance-roquettes. Impossible, d'après nous, de ne pas penser immédiatement à la séquence conclusive de *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), où le soldat Joker se retrouve face au *sniper* qui a décimé son bataillon. Ce tireur d'élite, comme probablement l'on s'en souvient, s'avèrera être une jeune fille vietnamienne :

Photogrammes 250-253 : ***Valse avec Bachir*** **et** ***Full Metal Jacket***

Les deux séquences sont parfaitement superposables, et au niveau stylistique se caractérisent par un *rallenty* marquant le massacre des soldats dans le film de Kubrick et la planque du garçon dans le bois pour *Valse avec Bachir*. Sur ce point il nous est possible de souligner un premier écart entre les postures auctorielles se dégageant des films respectifs. Dans *Full Metal Jacket*, le *slow motion* est utilisé pour souligner l'impuissance des soldats à la

merci du *sniper*, et ce faisant Kubrick entraîne un jeu immersif impliquant un sens de pitié et également d'impuissance des spectateurs, désirant très probablement que les protagonistes parviennent à s'échapper de cette situation. Ari Folman, au contraire, utilise le *slow motion* pour montrer le garçon qui avance furtivement pour prendre la mire, en informant ainsi les spectateurs de ce qu'ils vont voir, et de quelque sorte « en cachette » à l'égard des autres personnages, lesquels en effet seront attaqués par surprise.

Jean-Luc Godard reprochait à Kubrick d'avoir aplati son talent indéniable sur un *gimmick*, à l'instar des modes imposées par le cinéma commercial.[780] En effet, *Full Metal Jacket* ne semble pas éviter la logique de l'accumulation exacerbée, un jeu hyperbolique que ne peut que prendre au dépourvu le spectateur, en lui exposant à l'ambivalence de ses sentiments alors qu'il découvre, tout comme Joker, que le *sniper* n'est qu'une jeune fille. D'après nous un propos remarquable, et remarquablement joué sur le plan linguistique et émotionnel aux fins d'une position assez nette sur l'idéologie irrémédiablement belliciste des États-Unis. Cependant, notre considération doit s'étaler aux aspects réceptifs se dégageant des deux séquences. Stanley Kubrick décrit l'épisode du *sniper* avec un certain sadisme à l'égard des spectateurs, en s'appuyant en plus sur une sorte de déséquilibre dans la confrontation finale de Joker et de la fille vietnamienne, un rapport mis en lumière par Laurent Jullier.[781] Apparemment de façon très similaire, Ari Folman non plus semble donner d'importance au jeune palestinien, défini tout simplement comme « Un enfant avec un lance-roquettes. Un petit jeune ». Ari

[780] Cf. EN LIGNE [URL] : https://www.youtube.com/watch?v=krChPnrSBAs (lien consulté le 01.12.2021).

[781] « […] le champ-contrechamp est asymétrique : on a sur Joker et l'ennemie blessé le point de vue de quelques Marines qui les entourent, mais jamais nous les voyons en contre-plongée de son point de vue à elle. Les quelques mots en français qu'elle prononce ne sont pas traduits non plus dans la version originale. C'est plus *une ennemie* qu'un être humain, un *semblable* ». JULLIER, Laurent. « Le personnage-médiateur. Orientations éthiques et affectives dans le film narratif », dans CHATEAU, Dominique (dir.). *La direction de spectateurs. Création et réception au cinéma*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2015, p. 223.

est tellement absorbé par la quête de retracer sa mémoire qu'il demande seulement s'il était parmi les soldats. L'épisode s'épuise de cette manière, dans le ses où il se conclut sur la réponse affirmative de Shmuel Frenkel, confirmant qu'Ari était tout à fait présent pendant l'épisode mentionné. Les deux auteurs, apparemment, adopteraient un certain détachement à l'égard des ces personnages « antagonistes », en soulignant ainsi l'engourdissement et l'abêtissement des soldats.

En revanche, la véritable prise de position des deux auteurs (également à l'égard des spectateurs) serait à rechercher dans les finales des films respectifs. Les soldats de *Full Metal Jacket* quittent la scène en chantant l'hymne de *Mikey Mouse*, en inscrivant ainsi, de façon définitive et tragique, l'identité américaine la plus profonde dans l'illusion de Disneyland, « un espace de régénération de l'imaginaire comme ailleurs, et ici même, les usines de traitements de déchets ».[782] En ce sens, la chorale d'un group de soldats prétendant être toujours des garçons opère un recyclage de la conscience collective et de l'identité d'une nation entière, dans la tentative d'une auto-absolution rendue d'autant plus grave et monstrueuse par la chanson même et le contexte dans laquelle celle-ci est chantée. En quelque sorte, Kubrick semble incapable de racheter ses personnages tout comme, peut-être, de les pardonner, mais ce faisant il a pareillement condamné le spectateur, en le laissant dans l'impossibilité d'un jugement ne pouvant qu'être violemment négatif.

Au sujet de la liberté et de la contrainte des spectateurs, Marie José Mondzain a exprimé un point de vue parfaitement en mesure d'expliquer ce que nous entendons à propos de la séquence analysée :

> Ce qui est en question c'est le choix entre la liberté de l'image, liberté qui l'habite et qu'elle donne, et le pouvoir que l'on prend sur les sujets auxquels on l'adresse en faisant des images un instrument de domination. On pourrait le dire autrement en distinguant les conditions où ce que l'on donne à voir est un plaisir offert au corps d'un sujet pensant et celles où le spectateur est placé dans la contrainte d'une évidence persuasive et univoque qui le prive de toute activité libre et critique. Plus le visible prétend manifester la compacité

[782] BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. *Cit*., p. 27.

> pseudosubstantielle d'une vérité, plus la vision sera réduite à n'être que de la communication saturée et plus le sujet sera privé de toute mobilité.[783]

Valse avec Bachir, avant de céder la place au reportage tourné après le massacre de Sabra et Chatila, nous a littéralement impliqués et engagés à travers le regard conclusif d'Ari, qui se charge en effet d'une pluralité de significations. Premièrement, le gros plan du protagoniste a la fonction d'un « réveil » de sa conscience. En plus, comme déjà soutenu, avant de nous laisser aux images en prise de vue réelle, il a cherché nos yeux pour « s'y connecter », en nous conférant ainsi la tâche de croire et de témoigner ce que nous avons appris. Le regard du personnage, en ce sens, doit devenir le nôtre. Dans cette optique, revenons sur le film de Kubrick. Là où Jullier semble vouloir justifier l'auteur en affirmant que de ce film se dégage son pessimisme habituel (« la bête en lui qui parlera chez le mâle humain »[784]), dans ce même pessimisme se cache à notre avis la prémisse pour l'enfermement « intellectuel » du spectateur. Les soldats de *Full Metal Jacket* resteront empêtrés éternellement dans leur abêtissement qui sera également leur enfer, symboliquement restitué par les flammes qui les entourent. Par contre, le spectateur ne sera jamais capable d'exprimer une opinion différente d'une condamnation définitive à leur égard, au risque de se sentir leur complice. Dans *Valse avec Bachir*, l'abêtissement des soldats et d'Ari en premier est rendu manifeste à maintes reprises, mais Folman ne prétend jamais se défausser sur la complexité et l'horreur du contexte qu'il aborde. À travers le regard final de son protagoniste, adressé à soi-même en tant que coupable et aux spectateurs comme témoins de cette culpabilité, *Valse avec Bachir* semble nous donner une chance de rédemption dans la mesure où il nous laisse un certain marge de liberté, afin d'exprimer un jugement sur ce que nous avons vu.

De cette façon, à notre avis, serait possible également un premier écart à l'égard de la « *fictionnalisation systématique* », en ce qui concerne la culture

---

[783] MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator*. *Cit*., p. 240.

[784] JULLIER, Laurent. « Le personnage-médiateur. Orientations éthiques et affectives dans le film narratif », *Cit*., p. 225.

cinématographique contemporaine, en réintégrant à l'intérieur du discours filmique une prise de position indubitable de la part de l'auteur, mais qui dans le même temps ne restreigne pas l'opinion éventuelle du spectateur, lequel au contraire devrait être invité à participer *activement* a ce qu'il voit, à juger là où le film semble arrêter une influence directe sur son regard. Pour expliquer ce point il suffit de revenir brièvement sur le final de *Valse avec Bachir*, où le *crescendo* émotif est directement proportionnel à une sorte de « suspension » de l'influence exercée par l'auteur sur l'instance énonciative, dans le sens où, comme déjà souligné, la « méga-monstration » surdétermine l'évidence de la monstration.[785] Le segment conclusif se caractérise en effet par la suppression presque complète des éléments extra-diégétiques : terminée l'intervention en voix *off* de Ron Ben-Yishai, ce qui reste est le son diégétique du reportage en prise de vue réelle (les cris et les pleurs des femmes), et le fond sonore est ponctué par une sorte de coup de tambour, très discret mais absolument présent, régulier comme un lent rythme cardiaque.

Revenons également sur *The Act of Killing*. Comme déjà affirmé, le film s'appuie sur une mise en abyme qui singe, parfois, les codes des genres hollywoodiens classiques, sans pour autant jamais indiquer clairement une quelconque référence ou filiation à un film spécifique. Cette particularité est en quelque sorte facilitée par le fait que, comme le remarque Benedict Anderson, l'offre culturelle indonésienne des dernières décennies a été littéralement prise d'assaut par les produits (surtout cinématographiques) provenant du marché américain, comme du reste ça s'était déjà avéré, au niveau global, à partir de l'après-guerre :

> Il s'agit d'un marché qui, tout au long des années, a de plus en plus troublé les limites entre les genres canonisés des films de guerre héroïques, les films de gangster et les films d'horreur, a détriment de l'ancien et au profit du neuf (une condition rendant imaginable que *Apocalypse Now* a remplacé *Bataan*).[786]

[785] Cf. GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique*. *Cit*., p. 112-113.

[786] ANDERSON, Benedict. « Impunity ». Dans TEN BRINK, Joram ; OPPENHEIMER, Joshua (dir.). *Cit*., p. 283 [This is a market, which, over the years, has increasingly blurred the boundaries between the established genres of heroic war films, gangster films and horror

Dans le cadre tracé par Anderson il nous serait peut-être possible d'entrevoir une certaine influence d'*Apocalypse Now* sur le film de Joshua Oppenheimer, en ce qui concerne l'imaginaire infernal-irrationnel sous-jacent, et plus spécifiquement dans le cadre du village livré aux flammes dans la séquence déjà analysée du massacre à Kampung Kolam :

Photogrammes 254-255 : *The Act of Killing* et *Apocalypse Now*

Cependant, ça pourrait être également issu d'une simple suggestion, engendrée par la stratification croissante des images et le pouvoir de fascination indubitablement exercée par le film de Coppola.[787] Pour cette même raison, alors, il faudrait reconnaître aux auteurs convoqués une certaine conscience du fait que *travailler* par les images, aujourd'hui, s'avère bien plus complexe de ce que l'on pourrait imaginer, essentiellement pour deux raisons. Premièrement, parce que la mémoire iconographique collective s'approche (ou est déjà parvenue) à une forme de saturation ; par conséquent, la tâche de

films, at the expense of the former and to the advantage of the latter. (This condition makes it imaginable to have *Apocalypse Now* replace *Bataan*)] ; traduction du rédacteur.

[787] En ce sens, alors, il conviendrait de nous interroger sur l'ambiguïté potentielle de ces pratiques « remédiatives » à l'appui de Rancière : « Sans doute l'argument n'a-t-il pas de valeur décisive. L'indécidable, par définition, se laisse interpréter en deux sens. Mais il faut alors emprunter discrètement les ressources de la logique inverse. Pour que le montage ambigu suscite la liberté du regard critique ou ludique, il faut organiser la rencontre selon la logique du face-à-face ostensif, re-présenter les images publicitaires, sons disco ou séries télévisuelles dans l'espace du musée, isolées derrière un rideau dans de petites cabines obscures qui leur donnent l'aura de l'oeuvre arrêtant les flux de la communication. Encore l'effet n'est-il jamais assuré, puisqu'il faut souvent mettre à la porte de la cabine un petit carton spécifiant au spectateur que, dans l'espace où il va pénétrer, il réapprendra à percevoir et à mettre à distance le flux des messages médiatiques qui ordinairement le subjuguent. Ce pouvoir exorbitant conféré aux vertus du dispositif répond lui-même à une vision quelque peu simpliste du pauvre crétin de la société du spectacle, baignant sans résistance dans le flux des images médiatiques. Les interruptions, dérivations et réagencements qui modifient, moins pompeusement, la circulation des images n'ont pas de sanctuaire. Elles ont lieu partout et n'importe quand ». RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. *Cit*., p. 36-37.

jugement et discernement conférée aux spectateurs ne peut se faire sans un travail préalable consciencieux, et pour cela *éthique*, *politique*, de la part de l'auteur.

En ce sens peut s'expliquer la raison pour laquelle, afin de parvenir à une idée de vérité ou crédibilité, celle que nous avons défini comme remédiation « topique » semble agir premièrement sur l'ensemble traditionnellement mis en œuvre dans le cinéma narratif dominant : une certaine logique spectaculaire, une certaine tendance à la vision hypertrophiée, un certain degré d'auto-complaisance. À tout cela il faudrait, peut-être, renoncer, sans pour autant supprimer nécessairement le plaisir de la mise en fiction, qui au contraire s'avère déterminante dans un cadre heuristique et herméneutique :

> La fiction, zone de passage et de transformation, n'est ni un purgatoire ni une purgation des passions mais l'écart inassignable qui se compose entre des capacités naissantes, entre des autorités se légitimant réciproquement par la voie fragile de ce que les uns donnent à voir et à croire aux autres.[788]

Laurent Jullier soutient que les films « ne peuvent pas donner de leçons, mais ils peuvent *servir de leçon* en nous faisant éprouver une situation ».[789] Toutefois, d'après nous, sur ce point il faut demander sans cesse : quelle leçon, et quelle situation un certain film serait en mesure de nous faire éprouver, exactement ? Dans le cas de *Full Metal Jacket*, par exemple, sur la base du parcours d'immersion dans lequel le spectateur se retrouve enfermé, il serait impossible de se mettre dans la peau de la jeune vietnamienne. Ce faisant, Kubrick montre de quelle façon ses soldats n'on pas eu de pitié pour l'ennemi et la façon dont, à son tour, lui non plus en aura pour eux dans le final. Celle-ci étant la situation, quel sentiment et quel jugement pourra-t-il exprimer le spectateur, même le plus déluré et expérimenté face à l'écran ? Ari Folman conduit lui aussi un jeu immersif que nous avons souligné, dans le

[788] MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator*. *Cit*., p. 303.

[789] JULLIER, Laurent. « Le personnage-médiateur. Orientations éthiques et affectives dans le film narratif », *Cit*., p. 225.

sens où la progression diégétique du spectateur procède en parallèle à celle du protagoniste. Il s'agit d'une donnée fondamentale, parce que ce faisant Folman ne se pose jamais au-dessus des spectateurs. Cependant, il est clair que l'orchestration de l'ensemble narratif dépend exclusivement de lui : c'est Folman qui « distribue les cartes », qui dose les informations à donner, au fur et à mesure. Toutefois, répétons-le, grâce au rapport « horizontal » qu'il établit avec les spectateurs, dans le sens d'une relation absolument paritaire, le final du film constitue une « révélation » pour lui, et une « libération », au sens littéral, pour nous. À partir du moment où il nous adresse son dernier regard, Folman peut nous laisser seuls, pour ainsi dire, libres de réfléchir et de tirer des conclusions, chacun sur la base de ses propres convictions idéologiques. Il nous sera possible, alors, de formuler nos jugements sur les responsabilités historico-politiques, et en ce qui concerne *la personne* d'Ari Folman, nous aurons la faculté, en tant que spectateurs, de le condamner comme un criminel ou de décider qu'il mérite d'être disculpé en vertu du parcours auquel il s'est exposé face à nos yeux. La même liberté, notamment celle d'avoir « *le choix du choix* »,[790] ne semble pas présente dans le film de Stanley Kubrick. Cette sorte de « libération » déclenchée par le final de *Valse avec Bachir*, nous permettant de saisir parfaitement le point de vue de Folman mais qui, dans le même temps, nous laissera juger de manière autonome par rapport à ses positions, nous est totalement refusée dans *Full Metal Jacket*. Ici, Kubrick nous a obligés à assumer son même point de vue, et si d'un côté le jugement de condamnation est plus que justifié, de l'autre il faut admettre qu'il s'agit de la seule position que l'auteur nous a accordé, en nous enfermant dans un sentiment qui, en définitive, est celui que probablement il avait choisi pour nous.

À ce sujet il nous faudra alors interroger également *The Act of Killing*, spécifiquement la façon dont le réalisateur parvient enfin à la mise a nu de la mauvaise conscience d'Anwar Congo. Apparemment, l'on pourrait adresser à Joshua Oppenheimer les mêmes remarques exprimées à l'égard de Stanley Kubrick, dans le sens où le réalisateur semble avoir pris au piège Anwar

[790] Cf. CHATEAU, Dominique, « Introduction », dans CHATEAU, Dominique (dir.). *Cit*., p. 14.

Congo en l'ayant coincé sur ses remords, aussi bien que Kubrick a coincé la position du spectateur dans un véritable « cul-de-sac » émotif. Néanmoins, le point décisif du film d'Oppenheimer réside dans le fait que le réalisateur a rendu manifeste sa présence dès le début, avec une série d'interventions toujours assez claires par rapport à ses positions éthiques et idéologiques. *The Act of Killing* ne recourt pas à des stratégies d'immersion spectatorielle, ou à des instances énonciatives dissimulées, cachées ou au contraire exhibées par des regards à la caméra. Le film, comme déjà soutenu, s'inscrit dans un procédé de fictionnalité dans les sens d'un recours fréquent aux codes hollywoodiens classiques n'impliquant pas, par contre, une véritable mise en fiction. L'immersion fictionnelle est absolument présente, dans la séquence du *re-enacting* à Kampung Kolam, mais celle-ci ne concerne nullement le spectateur, qui ainsi occupe la place d'« un témoin qui assiste à un spectacle sans y participer ».[791] Un témoin, tout à fait, et pour cela censé avoir enfin une position idéologique par rapport à la rupture psychique d'Anwar Congo, induite par le constat, de la part d'Oppenheimer, que « ceux que tu [Anwar Congo, *ndr*] as torturés ont ressenti bien pire, parce que toi, tu sais que c'est un film. Eux savaient qu'ils allaient mourir ». Il faudrait donc accuser Oppenheimer d'avoir rappelé à Anwar quelque chose que lui-même avait déjà avoué à maintes reprises, à savoir les centaines (voire plus) de meurtres dont il est responsable ? Et encore, faudrait-il rappeler que tout le film est jalonné par des admissions, plus ou moins explicites, de culpabilité et de remord qui enfin, comme l'avoue le personnage, « est en train de remonter » ? Donc, la question qui s'impose concernerait la légitimité de la part du spectateur d'éprouver ou moins le même écœurement d'Anwar, laissé seul sur la terrasse où il a commis la plupart de ses crimes. En effet, tout comme Ari Folman, également Joshua Oppenheimer nous donne l'impression de laisser le spectateur avec Anwar, dans le segment conclusif sur la terrasse. À ce point du film le réalisateur suspend définitivement son jugement à l'égard du criminel qui en effet, de la part des spectateurs, sera vu sous la même lumière. Néanmoins, là où la

[791] CRARY, Jonathan. *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1994, p. 26, cité par MOURE, José. « Face aux écrans : naissances (s) du spectateur », dans CHATEAU, Dominque, *Cit*., p. 23.

sensation de malaise d'Anwar reflète sûrement la nausée du spectateur, à ce dernier est toujours garanti un rôle autonome dans la mesure où il pourra condamner le personnage sans appel mais, dans le même temps, il aura la faculté de ressentir également de la pitié. D'autre part, l'analyse consacrée au film dans la deuxième partie se concluait avec une réflexion développée à partir de Didi-Huberman, sur l'hypothèse d'une faculté de « rédemption » présente dans *The Act of Killing*. Nous en sommes toujours convaincus, puisque là où le film formule un jugement incontestable par rapport aux crimes des personnages, il accomplit également une tâche de dette et de mémoire à l'égards des victimes, et ce faisant il en « rédime » la dignité tout comme celle du spectateur, lequel pourra avoir de la pitié pour Anwar tout en l'ayant reconnu comme un criminel.

Marie José Mondzain nous rappelle que « Ce que l'on nomme un auteur dans les champs des créations artistiques est depuis toujours un sujet qui a un pouvoir, le pouvoir de faire voir ».[792] En ce sens, ce pouvoir peut s'exercer essentiellement de deux façons différentes. Soit en prétendant de laisser au spectateur une idéale « place de conduite » en ce qui concerne sa liberté d'opinion, lorsque ensuite l'auteur ne renoncera pas à exercer son influence sur l'orientation émotive et idéologique ; soit, en décidant de « responsabiliser » le spectateur, bien sûr en l'accompagnant dans le chemin du récit mais le laissant, à un certain moment, procéder par lui-même avec son propre goût, ses propres idées et sa propre dignité. Il est clair qu'une telle « responsabilisation » ne sera jamais possible sans que, parallèlement, le même acte de responsabilité ait impliqué également l'auteur. Dans ces termes pourrait s'accomplir une relation auteur-spectateur en sens authentiquement horizontal et paritaire, dans l'*acte politique* de partager un regard et par conséquent se confronter sur l'idée qui en découle. Dans ces conditions, l'assomption d'une position morale sera finalement un risque méritoire d'être pris, comme l'a souhaité longtemps Comolli.[793]

---

[792] MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator*. *Cit*., p. 244.

[793] « Telle que chaque dispositif filmique que l'aménage, la place du spectaeur sera – autant que les travellings – affaire de morale, place risquée ». COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 479.

2.2. La remédiation « (esth)étique » et la réappropriation d'une identité nationale : *Bella e perduta* et l'esprit du *Risorgimento*

Le travail de relecture critique abordé nous a conduit à reconsidérer l'hypothèse, initialement rejetée, de proposer une analyse sur des procédés spécifiques que d'après nous Pietro Marcello a mis en œuvre dans *Bella e perduta*. Comme par ailleurs nous l'avions déjà souligné pour *La Gueule du loup*, pareillement *Bella e perduta* se nourrit d'éléments diversifiés et stratifiés, rendant ainsi possibles des lectures sur plusieurs niveaux. Nous avons déjà consacré au film une analyse axée sur la façon dont le côté imaginatif-féerique a rendu possible la fin du tournage, à travers la création d'un « monde possible » dans lequel l'intervention de Polichinelle s'avère décisive. Maintenant, il s'agira de mettre en lumière les dynamiques à travers lesquelles, à notre avis, l'auteur a voulu retracer une identité nationale collective, de quelque sorte en récupérant le sentiment romantique du patriotisme caractérisant le *Risorgimento*, ainsi qu'il s'était dégagé dans la période conduisant à l'unité d'Italie, donc un sentiment épargné par les nationalismes stériles de cette époque.

La décision de notre part de mener cette analyse a trouvé la confirmation, en quelque sorte décisive, directement dans les mots de Pietro Marcello :

> J'ai pensé souvent de réaliser un film itinérant, qui traverse la province italienne pour essayer de raconter mon pays et impressionner son visage se reflétant dans le paysage à travers l'instrument du cinéma. Cela pour mois signifie me mettre à la quête de traces, en découvrant les sillons produits par l'homme pour édifier, au long des siècles, une terre, en la rendant plus belle que toutes les autres. Belle, certes, mais perdue. […] J'observe ce paysage et ses transformations pour continuer de le raconter, pour le fixer, le faire vivre dans une mémoire cinématographique. J'admire le paysage à travers la peinture italienne ou les films d'archive du 1900 […]. L'image picturale, grâce à un regard attentif et précis, pas alourdi par des habitudes visuelles, a représenté les paysages et les architectures d'Italie qui, avec ses monuments, lui ont donné un visage en déclarant son histoire. La lumière italienne, en vertu de ses caractéristiques optiques de brillance et fixité, permet la reproduction réaliste avec des effets

> chromatiques sur les formes, en assumant par conséquence une valeur mentale. À travers le cinéma nous pouvons reconquérir notre mémoire visuelle qui retrace les époques et l'histoire du pays.[794]

Replongeons-nous, alors, dans le versant fabuleux du récit, notamment sur les personnages de Sarchiapone et Polichinelle. Véritable figure sacrificielle du film, Sarchiapone semble incarner la résignation gentil que Giosuè Carducci avait décrit dans le sonnet *Il bove* (1872), où l'animal répond aux contraintes et aux sollicitations du berger « avec un long tournement de ses yeux patients ».[795] De la même manière, en effet, après avoir beaucoup espéré d'être sauvé, Sarchiapone se laissera conduire à l'abattoir. Ainsi que nous avons estimé nécessaire de mentionner Roberto Saviano pour introduire l'analyse précédente du film, également dans le cas du sonnet de Carducci nous croyons qu'il s'agit d'une des références croisées sur lesquelles Pietro Marcello ne se limite pas à construire le film, mais sur lesquelles il en stratifie la signification même. En ce sens, exactement comme souligné à propos de *La Gueule du loup*, le réseau intermédial est indissociable d'un projet de remédiation, auquel en effet il est finalisé. Les connexions multiples que l'auteur laisse entrevoir dans la structure de ses films n'auraient aucun sens si elles n'étaient pas réorganisées, enfin, dans un ensemble signifiant.

---

[794] MARCELLO, Pietro. « Un'idea di mondo ». Dans ZONTA, Dario. *Cit*., p. 85-86 [Spesso ho pensato di realizzare un film itinerante, che attraversa la provincia italiana per provare a raccontare il mio paese e impressionare il suo volto che si rispecchia nel paesaggio attraverso lo strumento del cinema. Questo per me significa mettermi alla ricerca di tracce, riscoprendo quei solchi fatti dall'uomo per edificare, nei secoli, una terra, rendendola più bella di ogni altra. Bella sì ma perduta. Osservo questo paesaggio e le sue trasformazioni per continuare a raccontarlo, fermarlo, farlo vivere in una memoria cinematografica. Ammiro il paesaggio attraverso la pittura italiana o i filmati del Novecento […]. L'immagine dipinta, grazie a un occhio attento e preciso, non appesantito da abitudini visive, ha rappresentato i paesaggi e le architetture dell'Italia che, insieme ai suoi monumenti, le hanno dato un volto e ne hanno dichiarato la storia. La luce italiana, per le sue caratteristiche ottiche di brillantezza e di fissità, permette lo studio dal vero e gli effetti cromatici sulle forme, e assume di conseguenza un valore mentale] ; traduction du rédacteur.

[795] CARDUCCI, Giosuè. *Il bove*, dans *Rime Nuove*. Bologna : Zanichelli, 1906, p. 552 [co 'l lento giro de' pazienti occhi] ; traduction du rédacteur.

Ainsi, cette remédiation du sentiment patriotique passe premièrement par une inspiration visuelle nourrie d'une influence paysagère et bucolique, d'après nous assimilable à celle exprimée par les tableaux des *Macchiaioli*. Le mouvement toscan, né à Florence en 1855, avec ses correspondants méridionaux des écoles de Resina et de Posillipo, a constitué l'expression artistique la plus accomplie dans le cadre d'un renouvellement pictural réaliste, par opposition à la stagnation formelle des académies de l'époque, en englobant parallèlement à son intérieur les instances idéologiques à la base du processus d'unification de la péninsule :

Photogrammes 256-257 : *Bella e perduta* et *La lettera al campo* de Giovanni Fattori (1873-1875)

Photogrammes 258-259 : *Bella e perduta* et *Buoi al pascolo* de Giovanni Fattori (1895)

La peinture des *Macchiaioli* et l'activité poétique de Carducci ont marqué profondément les ferments culturels et idéologiques au tournant de l'unité d'Italie (1861), en en constituant idéalement les moments décisifs du point de vue d'un sentiment collectif exprimé par des instances artistiques.[796] L'idéalisation de la vie rurale dans les tableaux toscans, où le travail de

[796] Notamment, en ce qui concerne Carducci, il faudrait signaler que son activité intellectuelle fut orientée vers un projet de rassemblement collectif afin de renforcer le sentiment unitaire également sur le plan culturel : « Après la conclusion du processus d'unification politique italienne, Carducci s'engagea avec détermination, dépassant ses positions précédentes, dans la "mission" de contribuer à créer dans le pays la concorde nationale, qui paraissait nécessaire afin de renforcer la fragile unité politique à peine atteinte. Pour réaliser cet objectif, d'après lui, il était nécessaire que le peuple italien apprenne à se reconnaître et à être fier de son identité nationale : quelques traits distinctifs et quelques valeurs partagées, issues de son histoire et de sa culture. L'activité pédagogique, politique, critique et surtout poétique du "vate" pendant les vingt dernières années du XIXe siècle fut toute orientée vers l'identification et la célébration de quelques mythes capables de renforcer l'identité nationale, dans le tableau d'un projet éducatif global de la nation, fondé sur les études classiques ». STORTI ABATE, Anna. « Carducci e l'identità nazionale ». *Transalpina. Études Italiennes*, n. 10, 2007 (notes prises de l'abstract en français). EN LIGNE [URL] : https://journals.openedition.org/transalpina/3018?lang=it (lien consulté le 20.03.22).

l'homme ne pourrait se faire sans la présence des animaux (en préférence des bœufs et des chevaux) est superposable à la pitié avec laquelle Carducci avait consacré le sonnet à la patience résignée d'un bœuf, et parallèlement constitue un sentiment comparable à celui montré par Cestrone alors qu'il décide d'adopter le petit Sarchiapone. Pareillement, l'idéalisation d'une terre « belle et perdue » se reflète dans le titre du film, directement emprunté au *Va, pensiero* que Giuseppe Verdi avait composé en 1842. Dans la référence à la « patrie si belle et perdue » (*patria sì bella e perduta* dans le livret d'opéra), le peuple italien du *Risorgimento* avait immédiatement saisi la référence à l'Italie désunie et soumise à l'Autriche, en déclenchant ainsi un esprit de fierté nationale retrouvée. Maintenant, dans le film de Marcello, « bella e perduta » n'est pas seulement l'ancienne résidence bourbonienne du Manoir de Carditello, proie de saccages et otage de la Camorra, mais l'est, à nouveau, l'Italie entière.

Ainsi s'explique, enfin, la raison du choix de Polichinelle comme protagoniste, un personnage en quelque sorte « transversal », qui n'appartient pas seulement à la culture parthénopéenne mais qui a été parmi les masques principales de la *Commedia dell'Arte*, née au sein du *teatro comico* de l'autre vénitien Carlo Goldoni. Un personnage en mesure de rassembler, dans sa fourberie et sa capacité à se débrouiller, une identité nationale complète, du nord au sud. La présence allégorique de Polichinelle dans *Bella e perduta* semble répondre à la même exigence qui avait conduit les peintres vénitiens Giambattista et Giandomenico Tiepolo à représenter ce masque dans une acception satirique, au cours de la deuxième moitié du dix-huitième siècle.[797] À l'époque, avec la fin de l'Ancien régime, l'Europe entière attendait le changement radical promis par la Révolution française, mais dans le même temps Venise, parmi les principales villes italiennes, accusait un état de

[797] Les deux artistes, en effet, sont également mentionnés à maintes reprises par Giorgio Agamben dans son ouvrage *Polichinelle*, déjà cité et présent dans la bibliographie.

décadence économique et sociale.[798] Un contexte qui, faites les distinctions nécessaires, est facilement reconnaissable dans l'Italie contemporaine, chroniquement à la merci de « révolutions » mais toujours dans l'attente d'un changement véritable.

Le cadre ici tracé ne doit pas renvoyer à une forme de nostalgie du passé, qui serait à retracer plutôt dans *La Gueule du loup* selon la lecture du film déjà effectuée. L'analyse présente viserait à s'apparenter à ce que Jacques Rancière nous a indiqué comme le régime d'« efficacité esthétique » :

> […] c'est l'efficacité de la séparation même, de la discontinuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles à travers lesquelles celle-ci se trouve appropriée par des spectateurs, lecteurs ou auditeurs. L'efficacité esthétique est l'efficacité d'une distance et d'une neutralisation.[799]

Afin d'éclaircir ce point, Rancière s'appuie sur la contemplation actuelle de l'œuvre d'art, par exemple dans les espaces muséaux, dans le sens d'une admiration-contemplation inévitablement détachée des présupposées idéologiques – et donc « esth-étiques » – qui avaient inspiré le créateur de l'œuvre à une époque déterminée. Ainsi, « la statue est soustraite à tout continuum qui assurerait une relation de cause à effet entre une intention d'un artiste, un mode de réception par un public et une certaine configuration de la vie collective ».[800] Toutefois, exactement dans cette « intemporalité », ou mieux encore, dans l'« anachronisme » qui ne devrait pas être caché mais exalté, réside le paradoxe « miraculeux » qui permet à l'œuvre en question de devenir un produit *politique* dans la mesure où elle exprime « l'efficacité d'un dissensus ».[801] Dans ces conditions, d'après Rancière, « Ce qui en résulte n'est

---

[798] Cf. BULLO, Alessandro. « I Pulcinella di Giandomenico Tiepolo a Cà Rezzonico – Prima Parte ». *Venice Café. Arte, Misteri e Curiosità di Venezia*, 23 mai 2016. EN LIGNE [URL]: https://www.venicecafe.it/pulcinella-giandomenico-tiepolo-ca-rezzonico-museo-del-700-venezia/ (lien consulté le 20.11.2021).

[799] RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur emancipé*. *Cit*., p. 62.

[800] *Ibid*., p. 63-64.

[801] *Ibid*., p. 66.

pas l'incorporation d'un savoir, d'une vertu ou d'un *habitus*. C'est au contraire la dissociation d'un certain corps d'expérience ».[802] Exactement sur cette forme de dissociation Pietro Marcello peut étoffer l'idée d'une récupération nécessaire des sentiments tels qu'ils se déploient de *Bella e perduta*. Il ne s'agit pas de nostalgie mais d'une désillusion profonde à l'égard du présent, qui serait donc « à remédier » dans les termes que nous avons examiné, précisément par des « formes de dissensus, opérations de reconfiguration de l'expérience commune du sensible », que le jeu fictionnel rend possibles.[803]

Rancière précise :

> Les formes de l'expérience esthétique et les modes de la fiction créent ainsi un paysage inédit du visible, des formes nouvelles d'individualités et de connexions, des rythmes différents d'appréhension du donné, des échelles nouvelles. Ils ne le font pas à la manière spécifique de l'activité politique qui crée des *nous*, des formes d'énonciation collective. Mais ils forment ce tissu dissensuel où se découpent les formes de construction d'objets et les possibilités d'énonciation subjective propres à l'action des collectifs politiques.[804]

La confrontation, en quelque sorte « extrême » et pour cela « définitive », du réel factuel à l'invention féerique ne peut que renvoyer directement au rapport que Pietro Marcello a probablement souhaité avec le public, en l'invitant dans une forme filmique nouvelle et peut-être indéfinissable. Un jeu rendant possible, comme déjà affirmé, de prendre position et de « s'aligner » en faveur de la fable ou de l'enquête, ou des deux dimension à la fois, mais également un jeu dans lequel le spectateur peut mener sa propre « quête », en retraçant dans le même temps l'idéal d'une identité nationale collective, bien que « belle et perdue ».

---

[802] *Ibid*., p. 67.

[803] *Ibid*., p 70.

[804] *Ibid*., p. 72-73.

Chapitre 3
La forme documentaire et l'hypothèse d'un discours social

[…] le peuple n'existe plus, ou pas encore . . . le peuple manque.
Gilles Deleuze, *L'image-temps*

Nous avons affirmé dès le début que les formes filmiques convoquées ne sont pas à entendre en tant qu'expression d'une école ou mouvement, et en effet nous souhaitons le réaffirmer. Il n'est pas possible de parler d'un nouveau « néoréalisme » ni d'une « nouvelle vague » du vingt et unième siècle, rien de tout cela. Outre le fait qu'aucun des auteurs examinés, jusqu'à présent, n'a jamais revendiqué une « filiation » ou sentiment d'appartenance, demeure surtout le fait que parmi ces cinéastes il existe des différences assez remarquables. Dans les postures auctorielles-intellectuelles, dans les stratégies productives et dans les agencements de la mise en scène. Néanmoins, nous estimons que la donnée la plus évidente mise en lumière concerne la présence d'un sentiment commun, d'une idée partagée servant de fil rouge au corpus filmique analysé : la nécessité d'un apport créatif là où le langage documentaire aurait risqué un épuisement définitif, comme cela ressortait des mots de Comolli en 1995, avec une analyse qui s'est avérée exacte dans la mesure où le cinéaste-théoricien avait prévu l'affaiblissement de la forme directe et documentaire en général dans les modes courantes imposées par la standardisation télévisuelle.[805]

En ce sens, nous envisageons la possibilité de concevoir les formes filmiques faisant objet de cette recherche en tant que possibilité d'un « discours social », dont l'objectif de saisir la réalité comme parcours créatif plutôt que la restreindre dans les limites de la pure restitution s'est révélé de façon nette au cours des analyses menées.

Par l'expression de « discours social », Marc Angenot désigne :

[805] Cf. COMOLLI, Jean-Louis. « Lumière éclatante d'un astre mort », dans *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 256-262.

> […] les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opinable – et assurent la division du travail discursif.[806]

Du point de vue méthodologique, Marc Angenot a ainsi éclairci ses procédés :

> […] repérer ou extrapoler des « répertoires » thématiques où vont puiser tous les écrivants et à faire ressortir les tendances générales, les avatars locaux de formes et de thèmes fondamentaux, la rumeur d'une « basse continue » derrière les variations d'une série de « motifs », la permanence de la doxa dans la surprise des paradoxes, l'éternel retour de certains paradigmes, présuppositions et constantes dans les désaccords apparents et les individuations, les productions qu'une époque accueille comme « originales » ; en d'autres termes la présence de « lois » tacites et de tendances collectives dans les idiosyncrasies des « opinions individuelles » et des innovations esthétiques qui encombrent banalement les marchés de production symbolique.[807]

La « baisse continue », dans notre cas, serait constituée par la recherche visuelle menée par des techniques, des moyens expressifs et des visions tout à fait diversifiés qui ont fait objet d'analyse. Des stratégies extrêmement différentes, mais rassemblant toutefois ce group hétérogène d'auteurs dans la conscience que des nouveaux regards sur la « réalité » du monde présent pourraient signifier un nouveau élan à saisir ce monde, exactement grâce aux

---

[806] ANGENOT, Marc. *1889, un état du discours social*. Montréal (Québec) : éditions Balzac, 1989. Aujourd'hui introuvable en version imprimée, l'ouvrage est disponible sur le site medias19.org. EN LIGNE [URL] : https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social (lien consulté le 20.04.2023). Le lien ci-joint constitue la table des matières de l'ouvrage. Étant donné que au cours du présent chapitre nos ferons plusieurs références à l'ouvrage d'Angenot, nous indiquerons au cas par cas le chapitre et le paragraphe faisant objet de citation. Dans ce cas, voir notamment le Chapitre 1 (« Le discours social : problématique d'ensemble »), paragraphe 2.

[807] ANGENOT, Marc. « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives ». *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature, n. 1, 2006*. EN LIGNE [URL] : https://journals.openedition.org/contextes/51#tocto1n2 *(*lien consulté le 20.04.2023*)*.

récits de ses « réalités ». Dans ces termes, à notre avis, se clarifieraient également les finalités de cet hypothétique « discours social documentaire ».

Georges Didi-Huberman, à l'appui de Walter Benjamin, résume en trois points clé la capacité d'un artiste à transmettre à son œuvre sa vision et sa position idéologique :

> [...] d'abord, une *dialectique des formes* que l'artiste revendique spécifiquement (« la tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner politiquement que si elle fonctionne littérairement aussi [...], cette tendance littéraire [étant spécifiquement] et rien d'autre ce qui fait la qualité de l'œuvre ») dans son rapport même à l'histoire politique (« il faut l'intégrer dans les contextes sociaux vivants ») ; ensuite, une *dialectique des techniques* que l'artiste doit mettre en jeu, par exemple lorsque John Heartfield ajointe à la pratique dadaïste du collage les modes opératoires du journalisme ; enfin, une *dialectique des fonctions* que Benjamin résume à travers la notion brechtienne de « changement de fonction » (*Umfunktionierung*) et illustre par la pratique, littéraire et visuelle, du montage.[808]

Il ressort clairement que l'empreinte dialectique constitue le fondement d'une œuvre ayant l'ambition de parler en termes politiques, donc en termes de partage, de critique ou dissensus explicite, et d'après nous les trois directions indiquées par Didi-Huberman convergent avec les attitudes esthétiques et les orientations idéologiques des auteurs convoquées. D'autre part, nous sommes fermement convaincus que la portée politique est également parmi les traits qui se sont davantage imposés tout au long de notre dissertation, pour déboucher enfin dans l'hypothèse d'une relation auteur-spectateur au sens « horizontal ». Le renversement perceptif général engendré par ces formes « hybrides », en vertu duquel l'élément factuel est traité en sens fictionnalisant, expose donc le spectateur et le théoricien non simplement à la banale tromperie, mais plutôt aux limites interprétatives que ces formes filmiques donnent l'impression de vouloir briser. Au-delà de ces limites, comme nous l'avons vu, demeurent souvent des visions de la société montrant

[808] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sur le fil*. Paris : Minuit, 2013, p. 49 de l'édition numérique.

des similarités assez évidentes avec ce que Gilles Deleuze affirmait par rapport à la conception d'un cinéma authentiquement *politique* :

> Il faut que l'art, particulièrement l'art cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple. Au moment où le maître, le colonisateur proclament « il n'y a jamais eu de peuple ici », le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer.[809]

En parcourant, ne soit que succinctement, la filmographie abordée, il nous est possible d'adresser la réflexion de Deleuze à l'ensemble des titres examinés. Pour nous limiter à quelques exemples, nous pouvons penser aux espaces naturels des Apennins lucaniens dans le cinéma de Frammartino, où ce « qui manque » est, la plupart des fois, l'élément humain, toutefois convoqué dans l'hypothèse de l'« écosophie » d'une fusion homme-nature comme par exemple dans le passage d'état de *Le quattro volte*, ou dans la métamorphose arboricole qui advient dans *Alberi*. Songeons à l'esprit unitaire « qui manque » dans l'Italie de *Bella e perduta*, et aux revendications identitaires des *Flaming Arrows* et des *New Black Panther* dans le dernier film de Minervini. À la mémoire d'Ari Folman « qui manque », littéralement, ainsi qu'à celle « à reconstruire » dans les champs des réfugiés de Sabra et Chatila. Également, songeons aux deux garçons pétrifiés et aux bras levées, le petit juif du ghetto de Varsovie auquel, presque un demi-siècle plus tard, fera écho un petit palestinien. Ou encore, à la mémoire historique « qui manque » et que l'on « invente » sur les rythmes de la musique gitane, et à ce qui reste (et donc également à ce qui manque) du vingtième siècle, dans les traces laissées dans *La Gueule du loup*. En procédant sur cette ligne, en évoquant les comparaisons effectuées entre les démarches méthodologiques au sein de la micro-histoire et la fréquence avec laquelle les films analysés se penchent sur l'Histoire à travers ses histoires, nous pouvons nous appuyer à nouveau sur

[809] DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cnéma 2*. Paris : Minuit, 1985, p. 283.

Deleuze lorsqu'il affirme que « C'est dans les minorités que l'affaire privée est immédiatement politique ».[810]

En ce sens, en revenant sur l'hypothèse de configurer le documentaire comme discours social, il faut rappeler que ses finalités principales sont :

> […] de produire et de fixer des légitimités, des validités, des publicités (de rendre publics des goûts, des opinions, des informations). […] Les discours sociaux, par-delà la multiplicité de leurs fonctions, construisent le monde social, ils l'objectivent et, en permettant de communiquer ces représentations, déterminent cette convivialité langagière qui est le facteur essentiel de la cohésion sociale.[811]

En plus, comme affirmé par Angenot, « L'extension de la notion de "discours social" peut varier », en incluant « la totalité de la signifiance culturelle : non seulement les discours, mais aussi les monuments, les images, les objets plastiques, les spectacles […] et surtout la sémantisation des usages, les pratiques en ce qu'elles sont socialement différenciées […] et donc signifiantes ».[812] Ce qui constitue, en effet, une confirmation à notre hypothèse, à l'exception d'un véritable bémol, demeurant dans le fait que la construction d'un discours social cacherait à son intérieur des aspects explicites d'« oppression hégémonique » :

> […] refouler autant que possible le *noch nicht* (Ernst Bloch) dans l'impensable, l'extravagant, le chimérique. L'hégémonie *impose* des thèmes et des stratégies cognitives : du même coup elle refoule, scotomise l'émergence d'autres. C'est ce qu'un lacanien appellerait peut-être « les écrans de l'acquis » ![813]

---

[810] *Ibid*., p 286.

[811] ANGENOT, Marc. *1889, un état du discours social*. *Cit*. Voir notamment le Chapitre 49, « Fonctions du discours social », paragraphe 8.

[812] *Ibid*., notamment le Chapitre 1, « Le discours social : problématique d'ensemble », paragraphe 59.

[813] *Ibid*., notamment le Chapitre 49, « Fonctions du discours social », paragraphe 17.

Sur ce point l'on pourrait très probablement opposer la remarque qu'exclure ou « censurer » l'impensable constituerait l'infirmation définitive de notre hypothèse si, comme soutenu à maintes reprises, la portée idéologique de ces formes filmiques réside essentiellement dans la capacité de rupture à l'égards de modèles esthétiques (et également idéologiques) préétablis. Cependant, nous avons pu observer la façon dont le cinéma en général, mais aujourd'hui la forme documentaires bien davantage, en vertu des stratégies d'hybridation analysées est tout à fait en mesure de jouer avec les codes du visible également entendus en tant qu'impensable, extravagant ou chimérique, une sorte de «pas encore advenu», vraisemblablement dans le sens du *noch nicht* d'après Bloch, mais toutefois parfaitement attribuable à la période contemporaine, notamment en ce qui concerne l'«encombrement» d'images auquel les auteurs examinés nous confrontent et qui en effet constitue la base dialectique de leur cinéma. Exactement dans ces « exceptions » ou « déviations de la norme » la forme documentaire trouve l'un de ses points de force principaux pour saisir la réalité sociale contemporaine, en faisant face ouvertement à ses contradictions et en essayant de les expliquer:

> Comment filmer aujourd'hui sans *excéder* le visible, sans traverser au présent tout un embarras médiatique, une folle accumulation d'images, de représentations, de filtres, d'écrans, tout ce qui fait que plus jamais le monde ne se donnera tel qu'il a été, ou que peut-être il n'a jamais été, puisque il ne peut résulter que de la somme des rapports de force et de désir qui l'écrivent seconde après seconde. Dans la mesure où la mise en scène tout à la fois écarte ces représentations et les inclut, le reprend, le retrame, le cinéma joue de cette duplicité, de ce double fond, de ce moirage du monde.[814]

La pratique de remédiation sous-jacente, qu'elle soit topique, esthétique et plus en général idéologique comme nous l'avons vu, est également inhérente à ce que Jacques Rancière affirme :

[814] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 134.

> Les pratiques artistiques sont des « manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. [815]

Cela dit, de surcroît il nous est possible d'entrevoir l'« exception qui confirme la règle » dans les mot d'Angenot même, lequel soutient :

> Il y a dans les discours modernes un axiome métadiscursif qui est que tout peut se dire (et finit par se dire) et que, dans leur variété, les discours individuels couvrent la totalité de la vie humaine dans toute sa complexité. Il y a dans cette idéologie propre à tous les intervenants (sauf quelques mauvais esprits) l'idée que le discours social n'est qu'une galaxie d'opinions personnelles, de références à des vécus, de styles et de formes idiosyncratiques et, cependant, que tout ce qui a de l'intérêt pour la société finit par recevoir un traitement conforme, c'est-à-dire qu'*On* parle de tout et de toutes les façons possibles. On y rattacherait l'idéologie « flaubertienne » du mot juste : la vie humaine étant connue dans toute sa variété, tout est affaire de style pertinent pour en donner la formulation la plus expressive. À celui qui est égaré dans les discours de son époque, les arbres cachent la forêt. À assister aux débats acharnés en politique, aux confrontations d'esthétiques antipathiques l'une à l'autre, à percevoir les spécialisations et les spécificités, les talents et les opinions, la pression de l'hégémonie reste cachée. Ce qui est caché est le système sous-jacent et il faut que ce système soit tu pour que les discours déploient leurs charmes et leur crédibilité. L'hégémonie, c'est comme en magie noire : les sortilèges « publiés » n'opèrent plus. La critique vraie, l'art authentique ne peuvent se conquérir que contre l'esprit du temps et bien rares sont à cet égard les ruptures radicales où la logique hégémonique se trouve alors objectivée et déconstruite. [816]

Aux fins d'un encadrement de ces formes filmiques dans l'espace d'un discours social il faut donc repartir du constat de la rupture radicale, effectivement poursuivie à travers les approches que nous avons examiné. Notamment, l'un des aspects essentiels du parcours proposé, qui ferait de ces

---

[815] RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. *Cit*., p. 14.

[816] ANGENOT, Marc. *1889, un état du discours social*. *Cit*. Voir notamment le chapitre 1, « L'hégémonie comme dénégation d'elle-même », paragraphes 56-57.

produits filmiques des véritables « objets artistiques », concerne leur « bouger nonchalamment » du « réel » au « fictif » et *vice versa*, en brouillant les pistes interprétatives et dans tous les cas en invalidant tout sorte d'étiquetage, à confirmation d'une nature assez « paradoxale ».

En effet, Georges Didi-Huberman inscrit le concept de chef-d'œuvre dans un double paradoxe :

> La notion de chef-d'œuvre est sans doute impossible à comprendre isolément, abstraitement, absolument. C'est là un premier paradoxe, puisque chaque chef-d'œuvre devrait pouvoir se donner comme un absolu, une étoile isolée, le comble du *pour-soi*. Mais c'est un fait que les chefs-d'œuvre n'existent que *pour un monde*. [...] Où se situe donc un chef-d'œuvre dans le monde de l'art ? Aux limites, bien sûr. Aux extrémités toujours. Autre paradoxe. S'agissant des arts visuels, un chef-d'œuvre devra donc sa *centralité* même aux *limites* qu'il a atteintes ou dépassées dans le champ de la visibilité.[817]

Dans le cadre de la recherche menée, nous sommes tout à fait conscients que l'appellation de « chef-d'œuvre » ne peut pas s'appliquer à l'intégralité du corpus proposé, et nous croyons que l'on se souviendra des remarques assez dures adressées à l'égard de *All These Sleepless Nights*, ainsi que des réserves pareillement exprimées par rapport à la standardisation langagière de *Kurt Cobain : Montage of Heck*, inclue parmi nos titres « auxiliaires » en vertu de l'emploi de l'animation. De surcroît, nous avons souligné également la portée à notre avis innovante de certains titres par rapport à d'autres qui, toujours d'après nous, ne relèvent pas d'une forme ou d'un agencement expressif particulièrement accompli ou satisfaisant. Néanmoins, il faudrait reconnaître l'originalité de titres tels que *Latcho Drom*, *Valse avec Bachir*, *The Act of Killing*, *La Gueule du loup* et *Bella e perduta*, et pour terminer avec Michelangelo Frammartino, il faut également remarquer l'« unicité » de *Le quattro volte*, probablement le film qui mériterait dans l'ensemble de ces titres l'appellation de « chef-d'œuvre ». Cela dit, étant entendu que notre opinion sur le film de Frammartino est absolument subjective, demeure en général le regard que ces films nous adressent afin

[817] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sur le fil*. *Cit*., p. 5.

d'interroger (et de nous faire interroger sur) le présent, sur ses conventions, sur les « tricheries » des langages et des images qu'y sont impliquées.

Didi-Huberman le définirait probablement comme « l'*inestimable* » de l'œuvre :

> C'est ce qui en elle touche quelque chose qui a tant de valeur – mémoire et désir, recherche du temps perdu et reconfiguration du futur – qu'on doit se rendre à l'évidence : cela ne s'achète ni ne se vend, cela n'a pas de *copyright* parce que cela concerne tout le monde, appartient à tout le monde, et ne peut, à un moment ou à un autre, que revenir à l'entière communauté. L'inestimable passe par la *connaissance partagée* à laquelle un artiste, comme un penseur, un poète, un historien, est capable de nous donner accès. Connaissance non territoriale, non affiliée aux règles de quelque « monde » ou « discipline » que ce soit. Si le chef-d'œuvre est l'utopie de tout artiste qui désire toucher aux extrêmes de son art, l'« œuvre à l'œuvre », l'œuvre sans chef en sera dès lors – si l'on veut bien se souvenir d'une distinction conceptuelle élaborée par Michel Foucault – son *hétérotopie*.[818]

L'*inestimable*, en ce qui concerne notre domaine de recherche, pourrait donc résider dans un idéal « passage de consignes », de l'auteur au spectateur, dans le sens où l'« œuvre sans chef » naît là où le public hérite le regard que l'auteur lui a mis à disposition, aux fins d'un parcours interprétatif personnel. Dans ce cadre, d'après ce que Didi-Huberman soutient, notre hypothèse de discours social sur la contemporanéité se déplacerait sur le terrain des hétérotopies.

À cet égard, il est clair qu'il nous faudra interroger Michel Foucault, lequel définissait les hétérotopies en tant que :

> […] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les

[818] *Ibid*., p. 19.

> emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies […].[819]

Il nous faut également rappeler l'existence d'un terrain d'entente des hétérotopies avec les utopies. Ces dernières, par rapport aux hétérotopies, seraient à entendre comme « les emplacements sans lieu réel […] qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée », bien que « entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne ».[820]

D'après Comolli, la « promesse dans l'utopie cinématographique » consiste à « Jouer avec la figure humaine […], tenir l'image du corps pour identique au corps réel et, mieux, avec lui confondue, jouer avec l'effet de réel du corps filmé ».[821] Il s'agit, à notre avis, d'une promesse que le documentaire a fait dans le même temps où il savait également de la désavouer : nous avons vu que, plus que jouer avec un « effet de réel », ces formes filmiques jouent avec des « effets de fiction », et que l'image « identique au corps réel » s'est déplacée dans la *différance* de l'animation, dans une sorte de « ressemblance dissemblable » n'étant pas seulement celle produite par la rotoscopie, mais plus en général le reflet d'une crise investissant la société dans ses efforts de « se reconnaître » face au miroir constitué par les images.

Non par hasard, en ce sens, Foucault n'opposait pas de manière irréversible l'hétérotopie à l'utopie, en s'appuyant précisément sur la métaphore d'un miroir :

> Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me

---

[819] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », dans *Dits et écrits, 1954-1988. Tome IV, 1980-1988*. Paris : Gallimard, 1994, p. 755-756.

[820] *Ibid*., p. 755.

[821] COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. *Cit*., p. 599.

> regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.[822]

Il nous est possible de reconnaître ici les mêmes prérogatives des formes filmiques abordées : l'utopie dans la mesure où le dispositif donne l'impression de nous restituer notre propre visibilité au delà de l'ombre projetée (l'« effet de réel » évoqué par Comolli) ; mais également une hétérotopie, dans le sens où l'« effet de retour » ne concerne pas seulement la perception de nous mêmes sur la surface du miroir mais, en acceptant le documentaire comme forme de discours social, ce même discours nous conduira à rediriger nos regards sur nous-mêmes, sur « cette place » que nous occupons, « en liaison avec tout l'espace qui l'entoure », à savoir le contexte dans lequel nous vivons. En plus, nous savons que l'analyse de Foucauld inclut le cinéma, se caractérisant par « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ».[823]

Le fonctionnement de ces « incompatibilités », des ces contradictions, nous l'avons vu, est intrinsèque à la nature même des formes filmiques examinées. Plus encore, il en constitue le « moteur dialectique » qui, dans l'optique d'un discours social, représenterait la finalité ultime de ce discours, et sa raison d'existence même. En ce sens, alors que Foucault nous parle des hétérochromies en tant que « découpages du temps », d'après nous il serait préférable de se diriger non pas vers la dimension des musées et des

[822] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », *Cit*., p. 756.

[823] *Ibid*., p. 758.

bibliothèques, et non plus vers celle des villages vacances. Plutôt, en demeurant sur l'idée d'une « rupture absolue » du « temps traditionnel »,[824] songeons au montage-démontage que nous avons souligné dans les pratiques intermédiales et de remédiation. Dirigeons-nous, idéalement, vers les temporalités irrégulières, « saccadées », mises en œuvre par le recyclage-réassemblage effectué à partir du référentiel et du fictionnel qui s'entremêlent, jusqu'à la récupération des images picturales, photographiques et des bandes-dessinées. Enfin, songeons aux topos du cinéma dominant, remédiés dans l'optique de restituer aux spectateurs la liberté de formuler un jugement indépendant de ce que le mécanisme scénique et le réalisateur voulaient lui faire éprouver. En ce sens, il nous est possible d'encadrer l'ensemble de ces approches comme « la modalité paradoxale d'un perpétuel *anachronisme* : chaque mouvement, chaque moment n'y sont que rencontres – ou chocs – de temporalités hétérogènes ».[825]

Ce serait celui-ci le sens de « prendre l'Histoire à rebrousse-poil »[826] ? D'après nous, la réponse est affirmative, pour la simple raison que Foucault même semble le confirmer. Le philosophe expose son cinquième principe régissant les hétérotopies en affirmant qu'elles « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables », et qu'il est possible d'y pénétrer « une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes ».[827] Pour expliquer ce point en relation aux formes documentaires contemporaines, nous pouvons revenir succinctement sur la méthodologie des « écarts de réalité », une étape nécessaire, voir incontournable afin de mettre en lumière les médiations et les conventions sous-jacentes aux films analysés. D'après nous, la meilleure façon d'y pénétrer.

Le dernier point, ainsi qu'il est argumenté par Foucauld, remet en jeu la nécessité de penser ces formes filmiques en tant que discours social, ou au

---

[824] *Ibid*., p. 759.

[825] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer voir*. *Cit*., p. 49.

[826] BENJAMIN, Walter. *Sur le concept d'histoire*. *Cit*., p. 38.

[827] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », *Cit*., p. 760.

moins de les entendre comme faisant partie d'un discours plus vaste adressé à la période contemporaine :

> Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.[828]

La caractéristique à notre avis la plus frappante du cinéma que nous avons exploré réside essentiellement dans la capacité de « cultiver » la fiction pour une double finalité. Premièrement, pour la fonction herméneutique que la fiction peut exercer : n'oublions pas que « Pour savoir il faut s'imaginer » et « imaginer », tout comme « Pour se souvenir il faut imaginer ».[829] En ce sens, ces mots seraient en mesure de récapituler les étapes principales des chemins herméneutiques parcourus, en ce qui concerne la mémoire historique et l'exploration de l'actualité, jusqu'aux arroches d'auto fabulation et d'autofiction. La deuxième finalité, en partant d'un esprit critique retrouvé de la part du spectateur, serait de nous conduire à réfléchir sur les « lueurs de vérité » qu'un film – même le plus apparemment minuscule et inoffensif par rapport au système du spectacle, exactement comme l'est une luciole par rapport aux lumières d'une ville – pourrait nous révéler, en nous demandant parallèlement de garder ces lueurs, en les protégeant contre les lumières aveuglantes « du règne ».[830] Dans ce double mouvement, consistant à se servir

---

[828] *Ibid*., p. 761.

[829] DIDI-HBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. *Cit*., p. 11, 109, 45.

[830] Sur ce poit nous renvoyons, à nouveau, à l'intégralité de *Survivance de lucioles* de Georges Didi-Huberman, auparavant déjà cité dans le même esprit.

de la fiction pour « dénoncer », en quelque sorte, non pas la fiction mais la *fictivisation* à laquelle nous sommes exposés, demeure le rôle de ces formes filmiques, qui créent « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée ». Dans ces termes, le cinéma documentaire semble en mesure de satisfaire les prérogatives de l'hétérotopie tout comme il semble répondre aux exigences d'un véritable discours social.

Toutefois, ces hypothèses risqueraient de se réduire à la dimension utopique d'un projet tellement fascinant et « parfait » qu'il ne sera jamais réalisable.

En ce sens, Comolli a écrit :

> La fabrique de l'homme nouveau du socialisme allait pour Vertov avec l'utopie d'un cinéma capable de ramener les hommes les uns aux autres. Le projet vertovien est explicitement celui d'un cinéma central, d'une salle de montage vers quoi tout converge et d'ou tout part, un système nerveux social et politique. Que le cinéma porte toujours ce fol espoir, c'est un fait. Ce qui a été rêvé une fois accompagne ceux qui viennent ensuite, ou plutôt les accueille. Mais le rêve vertovien ne pouvait être que total, il lui fallait tout l'enthousiasme d'une société. Nous en sommes loin. Lui-même en était loin.[831]

Dans les mots de Comolli demeure l'espoir d'un dispositif capable de rassembler des communautés avec leurs idéaux, des identités avec leurs aspirations, leurs craintes, leurs contrastes. Une utopie, tout à fait. Néanmoins, dans ce « cinéma central », dans cette « salle de montage vers quoi tout converge et d'ou tout part » l'on pourrait percevoir non simplement la centralité du cinéma tel qu'il s'est en effet imposé, à savoir en tant que produit marchand, mais plutôt cette « vision » confirmerait encore une fois les possibilités d'intermédiation-remédiation des pratiques visuelles analysées, dont la tâche pourrait être celle d'un « état des lieux » idéal du temps où nous vivons, clairement dans l'espoir que ces mêmes formes parviendront à nous « tenir informés », dans le futur, des changements en cours par rapport aux

[831] COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*. *Cit*., p. 105.

images, et donc aux réalités à venir. Ainsi, toujours avec les mots de Comolli, il serait possible de soutenir :

> La caméra n'enregistre pas seulement ce qui a été (comme disait Roland Barthes de la photographie) : elle enregistre ce qui a été comme non encore complètement advenu. La création reste incomplète, le chantier est toujours ouvert.[832]

Le dispositif, précisément en vertu de sa double nature, est en mesure d'accomplir une double fonction, par laquelle ce cinéma « contraire » peut bien représenter le « thermomètre » d'une résistance.

Cependant, l'on constatera que le risque de retomber dans l'utopie demeure, surtout à cause de deux facteurs. Le premier est représenté par une certaine contiguïté – détectée par Foucault – que les utopies partagent avec les hétérotopies. En revanche, à ce sujet nous pouvons nous appuyer sur Dominique Berthet, lequel reconduit la dimension utopique au sein de « l'ordre de la nécessité », en affirment que « si l'utopie dit ou exprime ce qui manque, aujourd'hui l'utopie elle-même est ce qui manque ».[833] Deuxièmement, il conviendrait cependant tenir compte du contexte contemporain, où la «mort de l'auteur», ainsi qu'elle était annoncée par Barthes et Foucault, a probablement engendré une conséquence significative. Là où Barthes affirmait que « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur », dans le sens où le langage devrait coïncider avec « une impersonnalité préalable » finalisée à « attendre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi"»,[834] Foucault répondait de façon voire plus radicale :

> À voir les modifications historiques qui ont eu lieu, il ne paraît pas indispensable, loin de là, que la fonction-auteur demeure constante dans sa forme, dans sa complexité, et même dans son existence. On peut imaginer une

[832] COMOLLI, Jean-Louis ; SORREL, Vincent. *Cinéma, mode d'emploi*. *Cit*., p. 105.

[833] BERTHET, Dominique. «L'art, une utopie incarnée ?», in BERTHET, Dominique (dir.). *L'utopie*. *Art, littérature et société*. Paris: L'Harmattan, 2010, p. 14-15.

[834] BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*. *Cit*., p. 62.

> culture où les discours circuleraient et seraient reçus sans que la fonction-auteur apparaisse jamais. Tous les discours, quel que soit leur statut, leur forme, leur valeur, et quel que soit le traitement qu'on leur fait subir, se dérouleraient dans l'anonymat du murmure. On n'entendrait plus les questions si longtemps ressassées : « Qui a réellement parlé ? Est-ce bien lui et nul autre ? Avec quelle authenticité, ou quelle originalité ? Et qu'a-t il exprimé du plus profond de lui-même dans son discours ? » Mais d'autres comme celles-ci : « Quels sont les modes d'existence de ce discours ? D'où a-t-il été tenu, comment peut-il circuler, et qui peut se l'approprier ? Quels sont les emplacements qui y sont ménagés pour des sujets possibles ? Qui peut remplir ces diverses fonctions de sujet ? » Et, derrière toutes ces questions, on n'entendrait guère que le bruit d'une indifférence : « Qu'importe qui parle ».[835]

Foucault semblait avoir prévu l'horizon contemporain, celui de la circulation continue, encombrant et déjà saturée, des informations à travers le *web* et la révolution numérique. À cet égard Ivelise Perniola affirme que « la structure intermédiale, peu qualifiée, liquide, du réseau a conduit exactement à tout cela ».[836] Dans la réflexion de la théoricienne s'insèrent également le rôle de l'auteur cinématographique et son éventuelle disparition dans le *maëlstrom* contemporain de langages caractérisant la production audiovisuelle.

Le contexte tracé est celui que Maurizio Ferraris a récemment défini comme « révolution documédiale », laquelle « se fonde sur l'intersection entre la croissance de la documentalité, la production de documents en tant qu'éléments constitutifs de la réalité sociale, et celui de la médialité. […] L'environnement où elle se produit est le *web*, à savoir un milieu

---

[835] FOUCAULT, Michel. « Qu'est – ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits, 1954-1988. Tome I, 1954-1969*. Paris : Gallimard, 1994, p. 811-812.

[836] PERNIOLA, Ivelise. « Roland Barthes e Michel Foucault: l'autore è morto, viva l'autore ». *Agalma rivista*, EN LIGNE [URL]: http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/ivelise-perniola-roland-barthes-e-michel-foucault-lautore-e-morto-viva-lautore/ (lien consulté le 10.09.2023) [la struttura intermediale, poco qualificata e qualificante, liquida, della rete ha portato proprio a questo] ; traduction du rédacteur.

potentiellement ubiquitaire ».[837] Dans un tel horizon, nous rappelle Ferraris, « la post-vérité est la fille de la documédialité »,[838] mais probablement dans cet aspect se cache également le sens et la nécessité d'un discours social contemporain auquel les formes documentaires peuvent contribuer. Là où Ferraris parle de « *webfare* » dans le sens d'un *welfare* numérique qui « doit passer à travers l'éducation, qui pourrait apprendre à trouver des nouveaux noms et des nouvelles formes, plus tolérantes et plus justes, aux exigences humaines de sécurité, d'identité et de protection dans le futur »,[839] les formes filmiques objet des nos réflexions peuvent constituer une résistance exactement en rendant « lisible » la prolifération potentielle de non-sens par lequel, avec la mort de l'auteur, tout risque de devenir indiscernable et superflu.

Comme déjà spécifié dans la partie introductive, si nous avions accepté *in toto* les thèses d'Ivelise Perniola, nous aurions déjà abandonné ce projet de recherche, qui au contraire essaye de comprendre le fonctionnement de ces langages interconnectés, interchangeables et tout à fait *liquides* où, sous certains aspects, la figure de l'auteur semble disparaître. Tout en convenant avec Perniola sur le risque de certaines « dérives », que nous croyons avoir détecté dans le cas d'*All These Sleepless Nights*, nous avons également essayé de souligner de quelle façon la lecture filmique peut tirer profit alors que le texte semble accorder au spectateur un espace interprétatif majeur. Ce que les formes hybrides semblent nous promettre relève, sous certains aspects, de l'utopie, mais d'une utopie pas forcément irréalisable, dans le sens où, comme l'affirme Louis Marin :

---

[837] FERRARIS, Maurizio. *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*. Bari: Laterza, 2021, p. 8 de l'édition numérique [si basa sulla intersezione tra la crescita della documentalità, la produzione di documenti in quanto elemento costitutivo della realtà sociale, e quella della medialità. […] L'ambiente in cui si produce è il web, cioè un luogo potenzialmente ubiquo] ; traduction d rédacteur.

[838] *Ibid*., p. 50 [la postverità è figlia della documedialità] ; traduction du rédacteur.

[839] *Ibid*., p. 13-14 [deve passare attraverso l'educazione, che insegnerebbe a trovare nuovi nomi e nuove forme, più tolleranti e giuste, alle esigenze umane di sicurezza, identità e proiezione nel futuro] ; traductio du rédacteur.

> L'utopie est une critique de l'idéologie dominante dans la mesure où elle est une reconstruction de la société présente (contemporaine) par un déplacement et une projection de ses structures dans un discours de fiction.[840]

Dans ces quelques lignes semblent se résumer le sens principal, la raison d'être et les finalités de l'hybridation de formes et styles que nous avons exploré. « Il ne s'agit pas pour l'art de fournir les images du futur, mais plutôt de rendre visible, de révéler, de pointer les dysfonctionnements du monde ».[841] Alors, la tâche pour ainsi dire « éducative » de ces formes filmiques, consistant à nous apprendre à « regarder à nouveau » par les moyens que nous avons illustré, englobe également le sens de « maîtriser le nouveau monde afin de véhiculer la partie meilleure de l'ancien, en train de disparaître ».[842]

Cela en raison du fait que :

> La configuration technologique actuelle, et la téléologie qu'elle suggère, constitue la voie d'accès privilégiée à notre archéologie, c'est-à-dire qu'elle nous permet de comprendre rétrospectivement notre devenir, dont les témoignages les plus importantes sont à la fois constituées et transmises par la technique. Ce que l'histoire nous consigne, de façon absolument accidentelle puisque les choses auraient pu aller autrement ou n'arriver jamais, est

[840] MARIN, Louis. *Utopiques : jeu d'espaces*. Paris: Minuit, 1973, p. 249.

[841] BERTHET, Dominique. *Cit*., p. 17-18.

[842] GANCITANO, Maura; COLAMEDICI, Andrea. *La società della performance*. *Cit*., p. 70 [saper padroneggiare il nuovo mondo per veicolare il meglio del vecchio che sta sparendo] ; traduction du rédacteur.

> effectivement une essence, qui se présente à la fin plutôt qu'au début, mais qui nous permet de reconstruire rétrospectivement le commencement.[843]

Le risque de la réalité sociale contemporaine, en définitive, ne paraît pas celui de l'utopie mais plutôt celui d'une indifférence générale, l'incapacité à lire le monde présent à cause des signes *liquides* qui le composent et qui pourraient nous faire soupçonner son *inconsistance*. Un risque élevé qui, nous le réaffirmons, est peut-être la raison principale de l'existence des formes filmiques analysées, et représente le véritable « risque du réel » de l'époque présente. Dans ces conditions, celui que nous avons déjà défini comme le « défi » et le « pari » des langages documentaires contemporains doit représenter également un défi et un pari pour le spectateur, si nous estimons toujours valable le pacte d'« horizontalité » que le film établit avec son public. Il ne s'agirait pas, donc, d'une véritable « mort de l'Auteur » mais, comme à un certain moment Barthes semblait le suggérer, d'une sorte d'éloignement, peut-être dans le sens brechtien d'un « distancement », dans la mesure où l'Auteur diminue « comme une figurine tout au bout de la scène ».[844] Dans ces conditions, là où Barthes annonçait une « naissance du lecteur », probablement aujourd'hui l'on pourrait parler d'une « renaissance » du spectateur, auquel le documentaire semble promettre dignité et autonomie, afin de lire correctement un texte filmique mais avec celui, au moins en partie, également quelque chose qu'un film déterminé pourrait nous dire du monde présent.

---

[843] FERRARIS, Maurizio. *Documanità*. *Cit*., p. 412 [La configurazione tecnologica attuale, e la teleologia che suggerisce, costituisce dunque la via d'accesso privilegiata alla nostra archeologia, ossia ci permette di comprendere retrospettivamente il nostro divenire, le cui testimonianze più cospicue sono, insieme, costituite e tramandate dalla tecnica. Ciò che ci viene consegnato dalla storia, in modo del tutto contingente, perché le cose avrebbero sempre potuto andare altrimenti o non andare affatto, è in effetti una essenza, che si presenta alla fine invece che all'inizio, ma che ci permette di ricostruire retrospettivamente l'inizio] ; traduction du rédacteur.

[844] BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », *Cit*., p. 64.

QR codes des liens cités

https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social



https://journals.openedition.org/contextes/51#tocto1n2



http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/ivelise-perniola-roland-barthes-e-michel-foucault-lautore-e-morto-viva-lautore/



4.
CONCLUSION

Les hypothèses ici formulées constitueront une sorte de prolongement des réflexion menées au cours de la dernière partie et une ouverture sur des perspectives futures, nous conduisant dans le même temps vers la conclusion de cette dissertation.

Qu'est-ce que le postmoderne a donc représenté pour le documentaire contemporain ? Sûrement, à l'appui de Gianni Vattimo, l'idée de « chance » paraît valable dans la mesure où ces formes filmiques ont saisi la possibilité de se libérer d'un poids devenu en quelque sorte trop « lourd », celui de l'allégeance référentielle à travers une restitution inaltérée du réel. Les développements (ainsi que les régressions) tracés tout au long de notre recherche semblent converger vers une rupture de cette fidélité référentielle, dont les auteurs convoqués tirent profit plutôt aisément. Là où aujourd'hui une pluralité de médias, langages et plateformes vise à une restitution *immédiate* (au sens de non médiée) de la réalité, le documentaire a probablement commencé à se sentir finalement déchargé de la responsabilité d'une reproduction *objective* et d'une restitution *intacte*. En se réappropriant son ancien rôle de « traitement créatif », cette forme est en train de redécouvrir qu'elle peut être avant tout du *vrai cinéma*, en exhibant librement sa vision *partielle* ou *imparfaite* du monde, avec ses vides et ses manques, cependant nécessaires afin que le spectateur puisse également retrouver un rôle actif, impliqué, critique.

En ce sens, songeons à ce que Régis Debray a affirmé :

> L'appareil photo, qui autorise l'amateur à ne pas regarder ce qu'il met en boîte, a forcé le peintre à mieux peindre. De même que le cinéma, cent ans plus tard, obligera le théâtre à mieux se connaître lui-même, et donc à s'épurer ; de même que le direct télévisuel contraint l'image fixe à moins de réalisme et plus d'esthétisme, le tripode contraignit le chevalet à réexaminer ses ressources propres pour mieux cerner son domaine de compétence. Et le chevalet a répondu du tac au tac au tripode, par un retour sur soi en forme de montée aux extrêmes.[845]

[845] DEBRAY, Régis. *Cit.*, p. 369.

En partageant ce point de vue, nous croyons pouvoir formuler une hypothèse qui en constitue presque un prolongement, adressé explicitement au documentaire. Précisément dans l'hybridation examinée, cette forme filmique parvient à concrétiser l'idée d'impureté que Bazin préconisait dans les mêmes années où le cinéma se présentait comme l'une des expressions les plus accomplies de la modernité, mais parallèlement il s'agit des mêmes années au cours desquelles la pensée commençait à questionner le rapport entre le langage et la réalité, en créant ainsi les jalons pour une « condition » de désenchantement dans les domaines du savoir et des arts. Appliquer donc la catégorie du postmoderne au cinéma documentaire, comme nous l'avons fait, envisage précisément de souligner un aboutissement rendu possible par la récupération d'une liberté qui auparavant semblait épuisée. Cependant, dans le cadre tracé, le rôle de l'« hyper » se configurerait non simplement dans les termes de progrès technologique, bien que absolument non négligeable, mais également comme exacerbation perceptive-sensorielle, poursuivie avant tout en vertu de ce même développement et au risque assez concret d'un détriment de la donnée référentielle. En ce sens, les agencements analysés de la mise en scène, la performativité et les image de synthèse, l'emploi du rotoscope et les implications éventuelles de l'*animage* constitueraient les éléments à travers lesquels aujourd'hui pourrait se configurer l'idée d'un réalisme « total », et qui par contre ne feraient que remettre constamment en jeu des émergences éminemment postmodernes, si avec cette idée nous entendons, avec Umberto Eco, une *forme de sensibilité*, qui par ailleurs serait inutile de confiner dans des limites temporelles rigides.[846]

D'autre part, comme l'affirmait Lyotard :

[846] « Je crois cependant que le post-moderne n'est pas une tendance que l'on peut délimiter chronologiquement, mais une catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une façon d'opérer. On pourrait dire que chaque époque a son post-moderne, tout comme chaque époque aurait son maniérisme […] ». ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. *Cit*., p. 75.

> Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant.[847]

En ce sens, alors, la relation du postmoderne à l'hypermoderne au sein des formes cinématographiques documentaires semblerait répliquer en quelque sorte la « résistance » que le Romantisme et ensuite le Décadentisme ont opposé aux poussées rationalistes et pragmatiques du siècle des Lumières et ensuite du Positivisme. Ainsi que le sentiment de *Sehnsucht* romantique consistait à une langueur se nourrissant de l'absence même de son objet de désir, maintenant ce cinéma trouve son « aspiration désirante » dans la recherche d'un réel tellement élusif qui nécessite un débordement perpétuel de techniques et de visions afin d'être évoqué ou, plus simplement, *imaginé*.

Sur ce point spécifique s'insèrent des observations concernant la tenue future de ces formes filmiques, surtout à la lumière des « dérives » éventuelles que ce cinéma pourrait expérimenter dans la tentative d'achever un débordement « définitif » dans des territoires plus ouvertement commerciales. Il s'agit d'un aspect que nous ne pouvons que supposer et qui évidemment nécessiterait d'un arc temporel encore plus vaste que celui abordé dans le cadre de cette recherche. Malheureusement, il faut accepter que l'élaboration d'un modèle conceptuel et théorique plus solide nécessiterait d'une vérification en termes temporels qui par contre, pour l'instant, ne nous est pas possible. Probablement, nous aurions besoin d'étudier ce phénomène cinématographique sur une échelle temporelle plus vaste par rapport à celle où ont été réalisés les films objet d'analyse. Malgré le fait que l'arc temporel abordé couvre environ un quart de siècle, il faut garder à l'esprit l'avenance d'une pluralité de facteurs qui seraient sûrement à vérifier dans le temps, mais que forcément nous ne sommes pas en mesure de prévoir. Il nous sera possible, toutefois, avancer d'autres hypothèses montrant, à notre avis, des traits à la fois positifs et négatifs.

---

[847] LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1988 [coll. Le livre de poche – Biblio essais], p. 24.

Tout d'abord, l'émergence des langages liés à l'intelligence artificielle pourrait constituer une nouvelle étape à franchir, engendrant des nouvelles directions praticables, des nouveaux points d'interrogation sur le « vrai » et sur le « faux ». Néanmoins, dans le cas où un tel projet serait réalisé, un hypothétique « revers de la médaille » pourrait être constitué par la fascination « facile » exercée par ces univers langagiers, avec la tentation conséquente d'une mise en scène simplement « fictive », dans le sens d'un agencement sans un véritable esprit critique à l'égard de la matière abordée. Parallèlement, là où des nouvelles plateformes de *streaming* parviennent à satisfaire le public de cinéma documentaire (songeons à *Tënk*, *Dafilms* et *Mubi*), d'autres réalités, bien plus vouées à une logique purement commerciale, se sont déjà imposées avec une offre allant du *blockbuster* à la sérialité (dans ce cas, il suffirait de mentionner *Netflix* ou *Paramount*). D'un tel contexte, toutefois, il ne faudrait pas retenir seulement le côté « diabolique » du produit marchand et « sans âme » : la sérialité documentaire est déjà explorée depuis plusieurs années, malgré des résultats souvent standardisés et pour cela négligeables. Il s'agirait alors de savoir, ou plutôt de souhaiter, que à ces formes hybrides soit finalement accordée la chance de « contaminer » également les territoires, pour l'instant encore inviolés, de l'*entertainment*. D'autre part, dans la deuxième partie de cette recherche nous avons mentionné *JFK* d'Oliver Stone en affirmant qu'il ne pourrait jamais être pris pour un documentaire, mais il faut pareillement souligner que avec ce film le réalisateur a indéniablement montré un chemin praticable également au sein du circuit *mainstream*.

Sur ce point nous formulerons nos dernières réflexions, en récupérant en partie les observations relatives aux élargissements impliquant le recours à l'animation et s'inscrivant, comme déjà soutenu, dans un horizon plus vaste, celui de la reconfiguration générale d'un cinéma aux attentes commerciales assez spécifiques, sûrement par rapport aux formes documentaires, traditionnellement plus « cachées ». Songeons, tout d'abord, aux chiffres de *box-office* concernant *Another Day of Life* : face à un budget de production de neuf millions de dollars, le film a totalisé, au niveau global, un peu plus de

quatre-vingts mille dollars.[848] Un véritable échec, à notre avis absolument immérité, d'autant plus que le film a bénéficié d'une certaine visibilité en vertu de nombreuses participations à des festivals internationaux, avec plusieurs candidatures et prix remportés.[849] À l'autre extrême se situe *Valse avec Bachir*, dont le succès international s'est réfléchi dans des réponses à la fois critiques et commerciales plus que remarquables.[850] Il s'agit, bien entendu, de chiffres n'entendant absolument pas exalter ou minimiser la valeur d'un film donné sur la base de sa réponse commerciale. Plutôt, le point à questionner concernerait la tenue et la poursuite de ces formes « résistantes » de cinéma « contraire ». Pour mieux nous expliquer, peut-être que la question est à poser en ces termes : faudrait-il souhaiter que ce cinéma puisse continuer d'évoluer, avec ses débordements formels, dans la perspective d'une distribution plus vaste et donc d'un accueil de public plus important sur un plan strictement quantitatif ? Ou plutôt, faudrait-il craindre ces formes de développement, dans la mesure où il serait souhaitable que les formes documentaires demeurent « résistantes » aux séductions du marché ? Il s'agit, à notre avis, d'une question à poser dans le sens où la « liberté » d'un cinéaste n'est jamais indépendante des facteurs allant de la demande du marché aux réponses critiques-commerciales précédemment reçues, des questions budgétaires aux ambitions artistiques et commerciales qu'un projet déterminé pourrait impliquer.

À ce sujet, il faudrait mentionner le point de vue d'Andreï Tarkovski, un auteur à l'égard duquel il ne serait pas possible de reprocher un manque de profondeur créative ou intellectuelle :

---

[848] Cf. les chiffres présentes sur le site the-numbers.com, EN LIGNE [URL] : https://www.the-numbers.com/movie/Another-Day-of-Life-(2018-Poland)#tab=summary (lien consulté le 10.09.2022). Le site indique également que le box-office global équivaut au 0.1 % des coûts liés à la production.

[849] Cf. la page Wikipedia (en anglais) consacrée au film, EN LIGNE [URL] : https://en.wikipedia.org/wiki/Another_Day_of_Life_(film) ; lien consulté le 10.09.2022.

[850] À ce sujet nous renvoyons également aux données présentes sur le site the-numbers.com, EN LIGNE [URL] : https://www.the-numbers.com/movie/Waltz-with-Bashir#tab=summary (lien consulté le 10.09.2022).

> […] je ne comprends pas du tout le problème de l'artiste « libre » ou « non libre ». L'artiste n'est jamais libre, personne n'est même moins libre que l'artiste, parce qu'il est enchaîné à son don, à sa vocation, à son service envers les autres. Par contre, l'artiste est libre de choisir entre la possibilité de réaliser au mieux son talent ou de vendre son âme pour trente pièces d'argent…[851]

En allant au-delà d'un certain idéalisme, qui pourrait être tenu pour de la simple naïveté, la position de l'auteur russe semble récapituler de façon assez ponctuelle les aspects principaux touchés au cours de la dernière partie de cette recherche, des responsabilités idéologiques (et donc également esthétiques) de l'auteur à l'égard du public jusqu'aux implications que souvent le cinéma doit partager avec les capitaux et l'industrie, et par conséquent avec l'opportunité d'une vaste distribution ou, au contraire, au risque assez concret de l'invisibilité.

Nous croyons avoir suffisamment démontré de quelle façon les « séductions du marché » ont affecté un film tel que *All These Sleepless Nights*, d'autant plus que le projet était prometteur d'une certaine « fraîcheur » linguistique et productive. Parallèlement, le parcours de nombreux parmi les auteurs ici convoqués semble nous indiquer des relations de plus en plus étroites avec les logiques *fictionals*, sans pour autant compromettre la validité des films réalisés ou la fascination, toujours plus ou moins présente, pour les langages (et les présupposés idéologiques) documentaires. En ce sens, la filmographie de Michelangelo Frammartino s'impose comme le paradigme d'une liberté totale que, par contre, l'auteur doit purger avec les « lenteurs productives » déjà soulignées. Ari Folman, assez intégré dans un système productif-distributif à grande échelle, avec *Où est Anne Frank !* (2021) semble avoir cherché un public encore plus vaste, notamment parmi les plus jeunes, à travers une histoire imaginaire inspirée par le journal intime d'Anne Frank, restituée par des traits graphiques probablement plus attrayants pour un public pas forcément composé d'adultes. Si d'un côté le film ne relève pas d'une véritable nature documentaire, de l'autre il faudrait reconnaître à Folman la

[851] TARKOVSKI, Andreï. *Le Temps scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*. Paris : Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989, p. 154.

persévérance d'un parcours toujours plongé dans l'histoire contemporaine, et donc de nature authentiquement « éducative ». Pietro Marcello, tout en ayant continué de diriger des documentaires (*Per Lucio* en 2021 et *L'ultimo fronte* en 2022, ce dernier n'étant pas encore distribué), s'est entretemps consacré à des projets de fiction : *Martin Eden* (2019) et *L'envol* (2022), tous les deux accueillis assez positivement. La donnée intéressante, à notre avis, réside dans une sorte de renversement que Marcello a mis en œuvre dans ces derniers films : si dans les titres que nous avons convoqués au sein de cette recherche il donnait l'impression de faire appel à la fiction en demeurant dans des territoires reconnaissables comme documentaires, maintenant il a commencé à faire appel au documentaire s'étant placé, par contre, dans des territoires plus ouvertement fictionnels, en continuant toutefois de proposer un langage intentionnellement « rétro » et en poursuivant sa fréquentation des archives visuels. Parmi des œuvres actuellement en préparation, dont la sortie est prévue en 2024, nous souhaitons signaler *The End* de Joshua Oppenheimer et *I dannati* de Roberto Minervini. Selon les données que nous avons repéré, le film d'Oppenheimer sera un musical inspiré par l'âge d'or de Broadway.[852] En ce qui concerne le film de Minervini, il est indexé comme documentaire, bien que les premières images distribuées nous ont fait penser plutôt à un western. [853] Il s'agirait, encore une fois, d'une négligence, comme par ailleurs nous l'avions déjà remarqué pour l'indexation de *Le Cœur battant* ? Ou celui-ci est probablement le symptôme d'une tendance de plus en plus répandue, sur la base de laquelle l'on ne prête plus beaucoup d'attention à l'égard des formes, et à la façon dont elles s'entremêlent ? Si tel est bien le cas, ça veut dire également que l'hypothèse d'inscrire le documentaire contemporain au sein d'un discours social, comme envisagé en conclusion de la troisième partie, est plus que souhaitable, dans un cadre culturel qui potentiellement pourrait accueillir d'autres langages tels que la littérature *nonfictional*, les *graphic-novels* et bien sûr le *new journalism*. En ce qui concerne le domaine cinématographique, le projet d'un tel discours social pourrait évoluer

[852] Cf. EN LIGNE [URL] : https://filmitalia.org/it/film/181929/ (lien consulté le 20.04.2023).

[853] Cf. EN LIGNE [URL] : https://filmitalia.org/it/film/170224/ (lien consulté le 20.04.2023).

parallèlement à l'élargissement des langages et des formes dont il est composé, et à travers son évolution il nous signalerait pareillement de quelle façon est en train d'évoluer (ou éventuellement de rétrograder) la société.

Dans cette optique, alors, dans un cadre éminemment théorique et historique, il faudrait être prêts à élargir le terrain d'enquête bien au-delà de l'espace accordé par le projet de la recherche ici présentée, afin d'englober une pluralité d'auteurs, du présent ainsi que du passé, dont la caractéristique principale est celle d'avoir toujours « déplacé », avec une nonchalance extrême, la perspective documentaire à l'intérieur des fictions et *vice versa*. Là où ce projet de recherche envisage un cadre général des relations « vrai-faux » à l'écran dans les formes documentaires, nous sommes tout à fait conscients que le contexte examiné ne constitue qu'un simple point de départ, étant donné que les nouvelles technologies et l'intelligence artificielle pourraient représenter un terrain d'enquête potentiel, fascinant et fécond. Dans cette perspective, nous pourrions nous référer à la présente recherche comme au dessein d'un arbre dont nous avons esquissé, au moins pour l'instant, seulement la forme du tronc. Bien sûr, il nous reste à dessiner la forme des branches et des feuilles et enfin, si possible, il faudra définir le développement que ces branches pourraient suivre conformément au progrès technologique dans un futur imprédictible mais vraisemblablement assez proche.

Dans l'optique d'un développement futur de cette recherche, une étape potentielle serait également celle de retracer les origines et les développements des formes hybrides tout au long de l'histoire du cinéma, probablement pour découvrir qu'en définitive le cinéma que nous avons défini comme « dominant » n'est rien d'autre qu'une étroite minorité par rapport aux renouvellements constants des formes dites « hybrides », où la réalité factuelle-référentielle a toujours trouvé un terrain fécond dans l'invention narrative, et *vice versa*. De manière générale mais pas exhaustive, nous pourrions songer, parmi les auteurs du passé, au cinéma de Flaherty, aux documentaires de Jean Vigo, à *La terre tremble* de Luchino Visconti et à l'école néoréaliste en général, avec des séquelles détectables dans certains titres de Pontecorvo, de Pasolini et d'Ermanno Olmi. Aux films de Chris Marker et à la Nouvelle Vague, et ensuite au parcours de Jean-Luc Godard. Et encore, parmi les auteurs du présent, il faudrait envisager tout d'abord le

cinéma d'Abbas Kiarostami et de Rithy Panh, mais également les tout premiers titres de Matteo Garrone ainsi que les films de Pedro Costa et de Miguel Gomes, de Liang Zhao et Jia Zhangke, jusqu'à Jonas Carpignano. Encore une fois, il ne s'agirait pas de confiner ces cinéastes à l'intérieur d'une « école », et une telle tâche serait d'autant plus complexe à cause de l'extension temporelle qui vient de se présenter. Plutôt, il serait possible de penser à une « famille » d'auteurs, éloignés temporellement et géographiquement, mais réunis sous le signe de l'hybridation perpétuelle. En ce sens, alors, il faudrait également envisager la rédaction d'une « nouvelle » histoire du cinéma, qui a voyagé en parallèle et à l'intérieur de l'histoire « officielle ». Une idéale « histoire des formes hybrides » qui, comme nous venons de l'évoquer, s'étale potentiellement sur toutes les cent-cinquante ans de l'histoire du cinéma. Un voyage ou une traversée, à bord de ces formes tout à fait « hétérotopiques », exactement comme l'est un bateau, « flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini ».[854] Dans la liberté du regard que ces formes revendiquent à tout prix, dans la sensibilisation et dans la responsabilisation qu'elles nous promettent par rapport à l'acte de vision semble demeurer, en définitive, la pleine conscience que « Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires ».[855]

[854] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », *Cit*., p. 762.

[855] *Ibid*.

QR codes des liens cités

https://www.the-numbers.com/movie/Another-Day-of-Life-(2018-Poland)#tab=summary



https://en.wikipedia.org/wiki/Another_Day_of_Life_(film)



https://www.the-numbers.com/movie/Waltz-with-Bashir#tab=summary



https://filmitalia.org/it/film/181929/



https://filmitalia.org/it/film/170224/



5.
BIBLIOGRAPHIE

5.1. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I. Sciences humaines et sociales

Philosophie

AA.VV. *L'expérience des images*. Bry-sur-Marne : INA Éditions, 2011

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*. Paris : Rivages, 1999

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivages, 2008

AGAMBEN, Giorgio. *Polichinelle, ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*. Paris : Macula, 2017

ARENDT, Hannah. *Les origines du totalitarisme – Eichmann à Jérusalem*. Paris : Gallimard, 2002

ARMITAGE, John (edited by). *Paul Virilio. From Modernism to Hypermodemism and Beyond*. London – Thousand Oaks – New Delhi : SAGE, 2000

APPADURAI, Arjun. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Roma : Meltemi, 2001

AUDET, René; GEFEN, Alexandre (dir.). *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002

AUSTIN, John Langshaw. *Philosophical Papers*. London : Oxford University Press, 1961

AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil, 1970

BADIOU, Alain. *À la recherche du réel perdu*. Paris : Fayard, 2015

BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, 1976

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981

BAUDRILLARD, Jean. *The evil demon of images*. Sydney : Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, 1987

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

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris : Cerf, 1989

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2003

BENJAMIN, Walter. *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot, 2013

BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris : Payot & Rivages, 2019

BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris : Presses Universitaires de France, 1938

BROGOWSKI, Leszek. *Dilthey. Conscience et Histoire*. Paris : PUF, 1997

CAILLET, Aline. *L'art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*. Sesto San Giovanni : Mimésis, 2019

CESERANI, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino : Bollati Boringhieri, 1997

CORBIN, Alain. *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 2001

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969

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

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995

DERRIDA, Jacques. *Histoire du mensonge*. Paris : L'Herne, 2005

DERRIDA, Jacques. *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris : Éditions de la Différence, 2013

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992

DE CARO, Mario ; FERRARIS, Maurizio (dir.). *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*. Torino : Einaudi, 2012

DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot & Rivages, 1995

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes. Essais sur l'apparition, I*. Paris : Minuit, 1998

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit, 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2003

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Minuit, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris : Minuit, 2009

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sur le fil*. Paris : Minuit, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer voir*. Paris : Minuit, 2014

FERRARIS, Maurizio. *Tracce. Nichilismo moderno postmoderno*. Milano : Mimesis, 2006

FERRARIS, Maurizio. *Manifeste du nouveau réalisme*. Paris : Hermann, 2014

FERRARIS, Maurizio. *Documentalité. Pourquoi il est nécessaire de laisser des traces*. Paris : Cerf, 2021

FERRARIS, Maurizio. *Documanità. Filosofia del mondo nuovo*. Bari: Laterza, 2021

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. *Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. *Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988*. *Tome I, 1954-1969*. Paris : Gallimard, 1994

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988*. *Tome IV, 1980-1988*. Paris : Gallimard, 1994

FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Paris : PUF, 2010

GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode*. Paris : Seuil, 1996

GIDDENS, Anthony. *Les conséquences de la modernité*. Paris : L'Harmattan, 1994

GINZBURG, Carlo. *Le fil et les traces*. *Vrai faux fictif*. Lagrasse : Verdier, 2010

GIRARD, Jean-Yves. *Le Fantôme de la transparence*. Paris : Éditions Allia, 2016

GODIN, Christian. *La crise de la réalité*. *Formes et mécanismes d'une destitution*. Ceyzérieu : Éditions Champ Vallon, 2020

HADOT, Pierre. *Le voile d'Isis*. *Essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris : Gallimard, 2004

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : PUF, 1950

HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958

HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1962

HEIDEGGER, Martin. *Questions III et IV*, Paris : Gallimard, 1990

HEISENBERG, Werner. *Physique et philosophie*. Paris : Albin Michel, 1971

JAMESON, Fredric. *Una modernità singolare*. *Saggio sull'ontologia del presente*. Milano : Sansoni, 2003

JAMESON, Frederic. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : ENSBA, 2011

JUNG, Carl Gustav. *Problèmes de l'âme moderne*. Paris : Buchet Chastel-Corrêa, 1960

KRISTEVA, Julia. *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 1997

LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre XXIII. Le sinthome, 1975 – 1976*. Paris : Seuil, 2005

LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil, 2016

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 1971

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Minuit, 1979

LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1988

MALDONADO, Thomás. *Reale e virtuale*. Milano : Feltrinelli, 2005

MARIN, Louis. *Utopiques : jeux d'espaces*. Paris : Minuit, 1973

MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil-Gallimard, 1994

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris : Seuil, 1998

MAZZARELLA, Arturo. *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*. Torino : Bollati Boringhieri, 2011

MONDZAIN, Marie José. *Le commerce des regards*. Paris : Seuil, 2003

MONDZAIN, Marie José. *Homo spectator. Voir, faire voir*. Montruge : Bayard, 2013

MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Montrouge : Bayard, 2015

MONTANI, Pietro. *Il debito del linguaggio. Il problema dell'autoriflessività estetica nel segno, nel testo e nel discorso*. Venezia : Marsilio, 1985

MORDACCI, Roberto. *La condizione neomoderna*. Torino : Einaudi, 2017

NIETZSCHE, Friedrich. *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Dans *Œuvres complètes*, Vol. 5, Tome 1. Paris : Éditions Mercure de France, 1907

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragments posthumes. Automne 1885 – automne 1887*. Paris : Gallimard, 1978

PERNIOLA, Mario. *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*. Ancona-Milano : Costa & Nolan, 1998

PINGEOT, Mazarine. La *dictature de la transparence*. Paris : Robert Laffont, 2016

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000

RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur emancipé*. Paris : La Fabrique, 2008

RANCIÈRE, Jacques. *Figures de l'histoire*. Paris : PUF, 2019

REVEL, Jacques (dir.). *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris : Gallimard-Seuil, 1996

RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome I*. Paris : Seuil, 1983

RICŒUR, Paul. *Temps et récit, Tome III. Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *L'Idée d'image*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1995

ROSSET, Clément. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, 1984

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999

SIMTH, Richard G. (edited by). *The Baudrillard Dictionary*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010

TAYLOR, Victor E. ; WINQUIST, Charles E. *Encyclopedia of Postmodernism*. London-New York : Routledge, 2001

TOURAINE, Alain. *Critique de la modernité*. Paris : Fayard, 1992

VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne*. Paris : Seuil, 1987

VATTIMO, Gianni. *La société transparente*. Paris : Desclée de Brouwer, 1991

VATTIMO, Gianni. *Della realtà. Fini della filosofia*. Milano : Garzanti, 2012

VILLANI, Tiziana; DELLA VIGNA, Pierre (dir.). *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*. Milano : Mimesis, 1991

VIRILIO, Paul. *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Paris : Cahiers du cinéma, 1991

VIRILIO, Paul. *L'écran du désert. Chroniques de guerre*. Paris : Galilée, 1991

ŽIŽEK, Slavoj. *L'epidemia dell'immaginario*. Roma : Meltemi, 2004

ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenue dans le désert du réel*. Paris : Flammarion, 2005

Anthropologie

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992

AUGÉ, Marc. *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris : Seuil, 1997

DE MARTINO, Ernesto. *Italie du Sud et magie*. Paris : Gallimard, 1963

DE MARTINO, Ernesto. *Le monde magique*. Paris : Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1999

DURAND, Gilbert. *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : UGA Éditions, 1996

LEVI, Carlo. *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*. Torino : Einaudi, 1960

SILVESTER, Hans ; CLÉBERT, Jean-Paul. *Tsiganes et Gitans*. Paris : Éditions de la Martinière, 2010

TURNER, Victor. *Dal rito al teatro*. Bologna : Il Mulino, 1986

Sociologie

BECK, Ulrich. *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. Paris : Flammarion, 2008

CHARLES, Sébastien. *L'hypermoderne expliqué aux enfants. Correspondance 2003-2006*. Montréal : Liber, 2007

COLAMEDICI, Andrea ; GANCITANO, Maura. *La società della performance. Come uscire dalla caverna*. Roma : Thlon, 2018

LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 1983

LIPOVETSKY, Gilles ; CHARLES, Sébastien. *Les Temps hypermodernes*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2004

LIPOVETSKY, Gilles. *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard, 2013

MAFFESOLI, Michel ; PERRIER, Brice. *L'homme postmoderne*. Paris : François Bourin, 2012

MAFFESOLI, Michel. *Imaginaire et postmodernité. Synergie de l'archaïsme et du développement technologique*. Paris : Manucius, 2013

MAFFESOLI, Michel. *Être postmoderne*. Paris : Cerf, 2018

Psychologie clinique

AA.VV. « Les destins du corps dans l'hypermodernité ». *Connexions*, n° 110. Ramonville Saint-Agne : Éditions Érès, 2019

ASCHER, François. *Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs. Essai sur la société contemporaine*. La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2000

AUBERT, Nicole (dir.). *L'individu hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne : Éditions Érès, 2004

AUBERT, Nicole (coordonné par). *La société hypermoderne : reptures et contradictions*

MOATI, Philippe (dir.). *Nouvelles technologies et modes de vie : aliénation ou hypermodernité ?* La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2005

RECALCATI, Massimo. *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*. Milano : Raffaello Cortina, 2010

RECALCATI, Massimo. *Ce qui reste du père. La paternité à l'époque hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne : Éditions Érès, 2014

RECALCATI, Massimo. *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*. Milano : Raffaello Cortina, 2019.

Philologie

RICHTER, Dieter. *Il bambino estraneo. La nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2010

II. Ouvrages sur le cinéma, les médias et les arts

Histoire, théorie et esthétique du cinéma

AA.VV. *Filmer le passé. Les traces et la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 2003

AA. VV. *Le style dans le cinéma documentaire*. Paris : L'Harmattan, 2006

ANDREW, Dudley. *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2010

APRÁ, Adriano. *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*. Alessandria : Falsopiano, 2017

AUMONT, Jacques ; GAUDREAULT, André ; MARIE, Michel (dir.). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1989

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris : Images Modernes, 2005

AUMONT, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris : Vrin, 2012

AUMONT, Jacques. *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*. Montrouge : Bayard, 2014

AUSTIN, Thomas ; DE JONG, Wilma (dir.). *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Maidenhead : Open University Press, 2008

BANDIRALI, Luca ; CASTALDO, Daniela ; CERAOLO, Francesco (dir.). *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI Secolo*. Lecce : Università del Salento, 2020

BARON, Jérôme (dir.). *D'autres continents, mouvances du cinéma présent*. Laval : Warm, 2018

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome I. Ontologie et Langage*. Paris : Cerf, 1958

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome II. Le cinéma et les autres arts*. Paris : Cerf, 1959

BERTETTO, Paolo. *Le miroir et le simulacre : le cinéma dans le monde devenu fable*. Rennes : Presse Universitaire de Rennes, 2015

BERTOZZI, Marco. *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*. Venezia : Marsilio, 2012

BERTOZZI, Marco. *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*. Venezia : Marsilio, 2018

BOLTER, Jay David ; GRUSIN, Richard. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano : Guerini, 2002

BONITZER, Pascal. *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1999

BORDWELL, David ; CARROLL, Noël. *Post Theory: Reconstructing film studies*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1996

BRESCHAND, Jean. *Le documentaire, l'autre face du cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2002

BRUZZI, Stella. *New Documentary*. New York : Routledge, 2006

BUCCHERI, Vincenzo. *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*. Milano : I.S.U. Università Cattolica, 2000

CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014

CAILLET, Aline ; POUILLAUDE, Frédéric (dir.). *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017

CANOVA, Gianni. *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*. Milano : Bompiani, 2000

CARROLL, Noël ; CHOI, Jinhee (dir.). *Philosphy of Film and Motion Picture: an Anthology*. Malden-Oxford-Victoria : Blackwell, 2006

CASETTI, Francesco ; DI CHIO, Federico. *Analisi del film*. Milano : Bompiani, 1990

CASETTI, Francesco. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990

CASETTI, Francesco. *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milano : Bompiani, 2005

CASETTI, Francesco. *La galassia Lumière. Sette parole chive per il cinema che viene*. Milano : Bpmpiani, 2015

CECCHI, Dario. *Immagini mancanti. L'estetica del documentario contemporaneo nell'epoca dell'intermedialità*. Cosenza : Pellegrini Editore, 2016

CENSI, Rinaldo. *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*. Monza : Johan & Levi, 2014

CERVINI, Alessia; TAGLIANI, Giacomo (dir.). *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*. Palermo : Palermo University Press, 2020

CHATEAU, Dominique (dir.). *La direction de spectateurs. Création et réception au cinéma*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2015

COLLEYN, Jean-Paul. *Le regard documentaire*. Paris : Centre Pompidou, 1993

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris : Verdier, 2004 [édition italienne : *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Roma : Donzelli, 2006]

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle. Suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. Lagrasse : Verdier, 2009

COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre. Cinéma, étique, politique*. Lagrasse : Verdier, 2012

COMOLLI, Jean-Louis ; SORREL, Vincent. *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Lagrasse : Verdier, 2015

COMOLLI, Jean-Louis. *Daech, le cinéma et la mort*. Lagrasse : Verdier, 2016

COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma, numérique, survie. L'art du temps*. Lyon : ENS, 2019

COMOLLI, Jean-Louis. *Une certaine tendance du cinéma documentaire*. Lagrasse : Verdier, 2021

CONDÉ, Michel. *Cinéma et fiction. Essai sur la réception filmique*. Paris : L'Harmattan, 2016

COUSINS, Mark ; MACDONALD, Kevin. *Imagining Reality*. London : Faber & Faber, 2006

D'ALOIA, Adriano ; EUGENI, Ruggero (dir.). *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*. Milano : Raffaello Cortina, 2017

DANEY, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information*. Lyon : Aléas, 1991

DANEY, Serge. *La maison cinéma et le monde, Tome 4 : le moment « Trafic » (1991-1992)*. Paris : P.O.L., 2015

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Minuit, 1985

DENIS, Sébastien. *Le cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*. Paris : Armand Colin, 2017

DENSON, Shane ; LEYDA, Julia (dir.). *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Falmer : Reframe Books, 2016

DE GIUSTI, Luciano (dir.). *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*. Venezia : Marsilio, 2008

DE VINCENTI, Giorgio. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma : Pratiche, 1993

DOTTORINI, Daniele (dir.). *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documetario italiano contemporaneo*. Udine : Forum, 2013

DOTTORINI, Daniele. *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*. Udine : Mimesis, 2018

EISENSTEIN, Sergueï. *Au-delà des étoiles*. Paris : Union générale d'éditions, 1974

FORMENTI, Cristina. *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*. Milano-Udine : Mimesis, 2013

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris : Armand Colin, 1999

GAUDREAULT, André. *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*. Milano : Il Castoro, 2004

GAUDREAULT, André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS, 2008

GAUDREAULT, André ; MARION, Philippe. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin, 2013

GAUDREAULT, André ; LEFEBVRE, Martin (dir.). *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015

GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma*. Paris : Armand Colin, 2015

GRANGE, Marie-Françoise. *L'autoportrait en cinéma*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008

GRIERSON, John. *Grierson on Documentary*. London : Faber and Faber, 1966

GRUSIN, Richard. *Radical Mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*. Cosenza : Pellegrini Editore, 2017

HAGENER, Malte ; HEDIGER, Vinzenz ; STROHMAIER, Alena (dir.). *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2016

ISHAGHPOUR, Youssef. *Le cinéma. Histoire et théorie*. Lagrasse : Verdier, 2015

JEAN, Marcel (dir.). *Quand le cinéma d'animation rencontre le vivant*. Montréal : Les 400 Coups Cinéma, 2006

JULLIER, Laurent. *L'écran post-moderne. Un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*. Paris : L'Harmattan, 1997

JULLIER, Laurent ; PÉQUIGNOT, Julien. *Le clip. Histoire et esthétique*. Paris : Armand Colin, 2013

LASAGNI, Maria Cristina. *Nanook cammina ancora. Il cinema documentario, storia e teoria*. Milano-Torino : Bruno Mondadori, 2014

LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean. *L'écran global. Du cinéma au smartphone*. Paris : Seuil, 2007

MAIO, Barbara ; UVA, Christian. *L'estetica dell'ibrido. Il cinema contemporaneo tra reale e digitale*. Roma : Bulzoni, 2003

MALAVASI, Luca. *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive di analisi*. Roma : Carocci, 2017

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1977

METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris : Klincksieck, 1991

MONTANI, Pietro. *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*. Milano : Guerini e Associati, 1999

MONTANI, Pietro. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma – Bari : Laterza, 2010

MORALDI, Simone. *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*. Roma : Bulzoni, 2015

MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Minuit, 1965

NEGRI, Alberto. *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*. Roma : Bulzoni, 1996

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

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington : Indiana University Press, 1994

NICHOLS, Bill. *Introduzione al documentario*. Milano : Il Castoro, 2006

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000

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

NINEY, François. *Le subjectif de l'objectif : nos tournures d'esprit à l'écran*. Paris : Klincksieck, 2014

ODIN, Roger (dir.). *Cinémas et Réalités*. Saint-Etienne : CIEREC, 1984

ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000

PERNIOLA, Ivelise. *L'era postdocumentaria*. Milano-Udine : Mimesis, 2014

PINEL, Vincent. *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2012

PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997

PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*. Paris – Condé-sur-Noireau : Cerf-Corlet, 2007

RICCIARDELLI, Lucia. *American Documentary Filmmaking in the Digital Age. Depictions of War in Burns, Moore, and Morris*. New York-Oxon : Routledge, 2015

SIMONIGH, Chiara. *L'immagine – spettacolo*. Acireale-Roma : Bonanno Editore, 2011

SPAGNOLETTI, Giovanni (dir.). *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*. Venezia: Marsilio, 2012

STEINLE, Matthias; MAECK, Julie (dir.). *L'image d'archives. Une image en devenir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016.

STRAUVEN, Wanda (edited by). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam : Amsterdam Unversity Press, 2006

TADEO, Gabriella. *Ipercinema. L'immaginario cinematografico nell'era digitale*. Milano : Guerini e Associati, 2007

TARKOVSKI, Andreï. *Le Temps scellé. De L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*. Paris : Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1989

TEN BRINK, Joram ; OPPENHEIMER, Joshua (dir.). *Killer Images : Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York : Wallflower Press, 2013

VAN ESSCHE, Éric (dir). *Aborder les bordures. L'art contemporain et la question des frontières*. Bruxelles : La Lettre volée, 2014

WARD, Paul. *Documentary. The margins of reality*. New York : Columbia University Press, 2005

WILLOUGHBY, Dominique. *Le cinéma graphique. Une histoire des dessins animés, des jouets d'optique au cinéma numérique*. Paris : Textuel, 2009

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Bologna : CLUEB, 2013

ZECCA, Federico. *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*. Udine : Forum, 2013

Monographies et entretiens avec les auteurs

ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Oxford : Oxford University Press, 2013

ANGRISANI, Silvia ; TUOZZI, Carolina. *Tony Gatlif. Un cinema nomade*. Torino : Lindau, 2003

BASSO, Daniela (dir.). *Genova di tutta la vita*. Milano : Feltrinelli, 2010

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé ; ANDREW, Dudley (dir.). *Ouvrir Bazin*. Montreuil : Les éditions de l'œil, 2014

MERCIER, Denis. *Latcho Drom*. Montreuil : KG Productions, 1993

MOUSSINAC, Léon. *Le Cinéma Sovietique*. Paris : Gallimard, 1928

PICARD, Andréa (dir.). *Qu'est-ce que le réel ? Des cinéastes prennent position*. Paris : Post-Éditions, 2018

RASMI, Jacopo. *Le hors-champ est dedans ! Michelangelo Frammartino, écologie, cinéma*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2021

SCHEINFEIGEL, Maxime. *Jean Rouch*. Paris : CNRS Éditions, 2008

SCHRADER, Paul. *Le Style transcendantal au cinéma. Ozu, Bresson, Dreyer*. Belval : Circé, 2022

SCHWEIZER, Ariel. *Le nouveau cinéma israélien*. Crisnée : Yellow Now, 2013

SWEEDLER, Milo. *The Dialectic of Truth and Fiction in Joshua Oppenheimer's The Act of Killing*. Waterloo (Ontario) : Wilfrid Laurier University Press, 2014

VIGNATI, Rinaldo. « Impunità e colpevolezza. Intervista con Joshua Oppenheimer ». *Cineforum*, n. 531, 2014

ZONTA, Dario. *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*. Roma : Contrasto, 2017

Essais sur les arts, la communication, la société et les médias

ALBERRO, Alexander ; STIMSON, Blake (edited by). *Conceptual art : a critical anthology*. Cambridge-London : Massachusetts Institute of Technology, 1999

ARDENNE, Paul. *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 2006

BAUDRILLARD, Jean. *Le crime parfait*. Paris : Galilée, 1995

BERTHET, Dominique (dir.). *L'Utopie. Art, littérature et société*. Paris : L'Harmattan, 2010

BERTONI, Clotilde. *Letteratura e giornalismo*. Roma : Carocci, 2009

CARERI, Giovanni ; RÜDIGER, Bernhard. *Face au réel. Étique de la forme dans l'art contemporain*. Paris : Archibooks, 2008

CELANT, Germano (dir.). *Paolo Pellegrin*. Milano : Silvana Editoriale, 2018

COMETTI, Jean-Pierre. *La nouvelle aura. Économies de l'art et de la culture*. Paris : Éditions Questions Théoriques, 2016

DAL LAGO, Alessandro ; GIORDANO, Serena. *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bologna : Il Mulino, 2018

DAYAN, Daniel (dir.). *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*. Bruxelles : De Boeck Université, 2006

DELAGE, Christian. *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procés Milosevic*. Paris : Denoël, 2006

DERRIDA, Jacques ; STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*. Paris : Galilée, 1996

EISENMAN, Stephen F. *The Abu Ghraib Effect*. London : Reaktion Books, 2007

ESHELMAN, Raoul. *Performatism, or the End of Postmodernism*. Aurora, Colorado : The Davies Group Publishers, 2008

GUELTON, Bernard (dir). *Fiction & médias. Intermédialités dans les fictions artistiques*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2011

JOST, François. *Médias : sortir de la haine?* Paris : CNRS Éditions, 2020

ODIN, Roger. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2011

PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits corsaires*. Paris : Flammarion, 1976

SALMON, Christian. *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte, 2007

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Seuil, 1987

SCURATI, Antonio. *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*. Milano : Bompiani, 2006

WOLTON, Dominique. *War Game. L'information et la guerre*. Paris : Flammarion, 1991

Narratologie et théorie littéraire

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984

COHN, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Paris : Seuil, 2001

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris : PUF, 1976

DONNARUMMA, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna : Il Mulino, 2014

ECO, Umberto. *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985

ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. Paris : Grasset, 1985

GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil, 2008

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1979

HÜNN, Peter ; SCHMID, John Pier Wolf ; SCHÖNERT, Jörg. *Handbook of Narratology*. Berlin-New York : Walter de Gruyter, 2009

LAVOCAT, Françoise (dir). *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris : CNRS, 2010

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988

SITI, Walter. *Il realismo è l'impossibile*. Roma : Nottetempo, 2013

TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Paris : Seuil, 1965

Articles, contributions et actes de colloques

ANDREW, Dudley. « The Ontology of a Fetish ». *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 4 (Summer 2008)

BALDI, Valentino. « New New Realism. Su *Ipermodernità* di Raffaele Donnarumma ». *Between*, vol. IV, n. 8 (Novembre/November 2014)

CASETTI, Francesco. « Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects ». *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, Volume 17, numéro 2-3, printemps 2007

CASTIEL, Élie. « Tony Gatlif, gitan dans l'âme et dans la conscience ». *Séquences*, n. 169, février 1994

CORTADE, Ludovic. « André Bazin. Une ontologie négative du cinéma ? ». *French Forum*, 42 (2), 2017

DE GAETANO, Roberto. « L'ontologia monista di Michelangelo Frammartino ». *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, n° 45, 2021

DERRIDA, Jacques. « Poétique et politique du témoignage ». Dans MALLET, Marie-Louise ; MICHAUD, Ginette (dir.). *Jacques Derrida*. Paris : L'Herne, 2004

DESANTI, Dominique ; DECOCK, Jean ; ROUCH, Jean. « Jean Rouch : Cinéma et Ethnographie ». *African Arts*, Vol. 2, No. 1 (Automne 1968)

DONGHI, Lorenzo. « Dall'esperienza alla forma. Estetica del cinema e immaginario bellico contemporaneo ». *Cineforum*, n. 517

DONNARUMMA, Raffaele. « La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo ». *Between*, vol. IV, n. 8 (Novembre/ November 2014)

DOUBROVSKY, Serge. « Autobiographie/vérité/psychanalyse ». *L'Esprit Créateur*, Vol. 20, No. 3, *Autobiography in 20th-Century French Literature* (Fall 1980)

FORCHETTI, Franco. « La Realtà "catramosa" nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini ». *HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità*. Macerata : EUM – Edizioni Università di Macerata, n°14, 2016

HOGUE Peter. « Documentaries as Movies ». *Film Comment*, Vol. 32, n. 4, 1996

JOST, François. « Des vertus heuristiques de l'intermédialité ». *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Numéro 6, automne 2005

LACASSE, Germain. « Intermédialité, *deixis* et politique ». *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000

LEPETIT, Bernard ; REVEL, Jacques. « L'expérimentation contre l'arbitraire ». *Annales ESC*, janvier-février 1992, n° 1

MANGANO, Dario ; MATTOZZI, Alvise (dir.). *La ricerca semiotica. Interventi dal III Simposio interdottorale del CISISM*. Roma : Aracne, 2012

MARINIELLO, Silvestra. « Commencements ». *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Numéro 1, printemps 2003

MARIOTTI, Mattia. « Animazione malgrado tutto ». *Cineforum*, n. 481, 2009

MONGELLI, Marco. « Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer ». *HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità*. Macerata : EUM – Edizioni Università di Macerata, n°14, 2016

MONTANI, Pietro. « L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni ». *Bianco e Nero*, n° 7/8, juillet-août 1971

MONTANI, Pietro. « Nuovi compiti per la teoria del cinema ». *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, n. 26, 2015

PERNIOLA, Mario. « Trasparenza e *dumbing down* ». *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, n. 3, 2007

PLANTINGA, Carl. « What a Documentary Is, After All ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005)

RICCIARDELLI, Lucia. « Documentary Filmmaking in the Postmodern Age: Errol Morris & The Fog of Truth ». *Studies in Documentary Film*, Volume 4, Number 1, 2010

RICŒUR, Paul. « La marque du passé ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, « Mémoire, histoire », No. 1, Janvier-Mars 1998. Paris : PUF

RYAN, Marie-Laure. « Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure ». *Poetics* N° 9, 1980

RYAN, Marie-Laure. « Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality ». *Narrative*, Vol. 5, N°2, May 1997

TRELEANI, Matteo. « La technique n'a pas tenu ses promesses de liberté. Entretien avec Gianni Vattimo ». *Ina Global*, n. 4, 2015

UCCELLI, Alessandro. « Dall'autoapologia alla nemesi ». *Cineforum*, n. 531, 2014

ZABUNYAN, Dork. « L'État de propagande et le cinéma qui vient ». *Trafic*, n° 94, 2015

III. Ouvrages divers

AA.VV. *Rapporto Ecomafia 2003*. Napoli : Sistemi Editoriali, 2003

CARDUCCI, Giosuè. *Rime Nuove*. Bologna : Zanichelli, 1906

DE FILIPPO, Eduardo. *Teatro – Cantata dei giorni dispari*. Milano : Mondadori, 2005

HERRIGEL, Eugen. *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Paris : Dervy, 1997.

SAVIANO, Roberto. *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*. Paris : Gallimard, 2007

5.2. WEBOGRAPHIE

Aperçu général sur le cinéma hybride dans l'horizon critique anglo-saxon

MOODY, Luke. « Act normal: hybrid tendencies in documentary film » : https://11polaroids.com/2013/07/02/act-normal-hybrid-tendencies-in-documentary-film/

SVETVILAS, Chuleenan. « Hybrid Reality: When Documentary and Fiction Breed to Create a Better Truth » : http://www.documentary.org/feature/hybrid-reality-when-documentary-and-fiction-breed-create-better-truth

LIM, Dennis. « It's Actual Life. No, It's Drama. No, It's Both » : http://www.nytimes.com/2010/08/22/movies/22hybrid.html?_r=0

ROSTON, Tom. « Establishing the Hybrid Documentary Canon » : http://archive.pov.org/blog/docsoup/2013/10/establishing-the-hybrid-documentary-canon/

SULLIVAN, Dan. « Art of the Real: Hybrid Cinema Timeline » : http://www.filmcomment.com/blog/hybrid-history/

ROBERTSON, Zoë. « Hybrid Film. Blending fact and fiction, and the act of memory as authenticity » : http://povmagazine.com/articles/view/hybrid-film

Sciences humaines et sociales, communication, médias et arts

ANGENOT, Marc. *1889, un état du discours social*. Montréal (Québec) : éditions Balzac, 1989 : https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social

ANGENOT, Marc. « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives ». *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature, n. 1, 2006 :* https://journals.openedition.org/contextes/51#tocto1n2

BULLO, Alessandro. « I Pulcinella di Giandomenico Tiepolo a Cà Rezzonico – Prima Parte ». *Venice Café. Arte, Misteri e Curiosità di Venezia*, 23 mai 2016 : https://www.venicecafe.it/pulcinella-giandomenico-tiepolo-ca-rezzonico-museo-del-700-venezia/

CAILLET, Aline. « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? ». *Marges. Revue d'art contemporain*, n°17, 2013 : https://journals.openedition.org/marges/153#tocto1n2

CHARLES, Sébastien. « De la postmodernité à l'hypermodernité ». *Argument*, vol. 8 no. 1, Automne 2005 - Hiver 2006 : http://www.revueargument.ca/article/2005-10-01/332-de-la-postmodernite-a-lhypermodernite.html

DIDI-HUBERMAN, Georges. « S'inquiéter devant chaque image ». *Vacarme*, n° 37, 2006 : https://vacarme.org/article1210.html

DOMMARUMMA, Raffaele. « Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality » : https://www.leparoleelecose.it/?p=7486

FERRARIS, Maurizio. « Che cos'è il Nuovo Realismo? » : https://www.academia.edu/19881704/Che_cosè_il_Nuovo_Realismo

FRANZOSO, Giacomo. « Il tempo disegnato ». *Scenari. La rivista di approfondimento culturale di Mimesis Edizioni* : https://www.mimesis-scenari.it/2018/07/08/il-tempo-disegnato/

LAUTISSIER, Fanny. « *Valse avec Bachir*, récit d'une mémoire effacée ». *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° 6, 2009 : https://journals.openedition.org/cm/370#ftn43

MONTANI, Pietro. « La funzione testimoniale dell'immagine » : http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/

NINEY, François. « Que documentent les images d'archives ? ». Dans STEINLE, Matthias ; MAECK, Julie (dir.). *L'image d'archives. Une image en devenir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2016 :
https://books.openedition.org/pur/46518

PASOLINI, Pier Paolo. « Cos'è questo golpe ? » :
https://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html

PERNIOLA, Ivelise. «Roland Barthes e Michel Foucault: l'autore è morto, viva l'autore». *Agalma rivista*:
http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/ivelise-perniola-roland-barthes-e-michel-foucault-lautore-e-morto-viva-lautore/

RASMI, Jacopo. « Le hors-champ est dedans. Conversation avec Michelangelo Frammartino ». *Corps-objet-image*, n°3 :
https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0b0eacb4ab721/t/58e3a8633a0411ee08b8f6e3/1491314790919/RevueCOI-03-frammartino_rasmi.pdf

RYAN, Marie-Laure. « Frontière de la fiction : digitale ou analogique? » :
https://books.openedition.org/pub/5681

SCURATI, Antonio. « Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria » :
https://www.leparoleelecose.it/?p=28081

STORTI ABATE, Anna. « Carducci e l'identità nazionale ». *Transalpina. Études Italiennes*, n. 10, 2007 :
https://journals.openedition.org/transalpina/3018?lang=it

ŽIŽEK, Slavoj. « Slavoj Žižek on The Act of Killing and the modern trend of "privatising public space" ». *New Statesman*, 12 juillet 2013 :
https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trend-privatising-public-space

Articles divers sur les films mentionnés

Historique des prix du David di Donatello :
https://www.daviddidonatello.it/storia/cronologia.php

Indexation de *Le Cœur battant* sur le site cineuropa.org :
https://cineuropa.org/it/film/237522/

MACHERET, Mathieu. « "Le Cœur battant" : dans les rêves d'une petite bergère du Texas ». Le Monde, 24 juin 2014 :
https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/24/le-c-ur-battant-dans-les-reves-dune-petite-bergere-du-texas_4443965_3246.html

POMPONIO, Daria. « Stop the Poundig Heart ». *Quinlan*, 12 mai 2013 :
https://quinlan.it/2013/12/05/stop-the-pounding-heart/
PARKER, Andrew. « Review : Stop the Pounding Heart ». *Scenecreek*, 12 mars 2015 :
http://scenecreek.com/stop-the-pounding-heart/

ROMNEY, Jonathan. « Stop the Pounding Heart ». *Screendaily*, 17 mai 2013 :
https://www.screendaily.com/stop-the-pounding-heart/5056306.article

LAGIOIA, Nicola. « Film italiani poco italiani ». *Il sole 24 ore*, 10 septembre 2015 :
https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-10-26/film-italiani-poco-italiani-144324.shtml?uuid=AB7PlXZ&refresh_ce=1

CHANG, Justin. « Sundance Film Festival Awards ». *Variety*, 30 janvier 2016 :
https://variety.com/2016/film/festivals/sundance-film-festival-awards-1201693027/

DEBRUGE, Peter. « Film Review: All These Sleepless Nights ». *Variety*, 8 avril 2017 :
https://variety.com/2017/film/reviews/all-these-sleepless-nights-review-1202026842/

O' FALT, Chris. « True/False: The Director of 'All These Sleepless Nights' Doesn't Care if You Think His Film is Nonfiction ». *IndieWire*, 7 mars 2016 :
https://www.indiewire.com/2016/03/truefalse-the-director-of-all-these-sleepless-nightsdoesnt-care-if-you-think-his-film-is-nonfiction-61847/

EHRLICH, David. « "All These Sleepless Nights" Is the Movie That Terrence Malick Has Been Trying to Make ». *IndieWire*, 7 avril 2017 :
https://www.indiewire.com/2017/04/review-allthese-sleepless-nights-michal-marczak-documentary-terrence-malick-1201803152/

BAKARE, Lanre. « All These Sleepless Nigths review – wasted weekends in Warsaw ». *The Guardian*, 29 janvier 2016 :
https://www.theguardian.com/film/2016/jan/29/all-these-sleepless-nights-review-sundance

HAMMOND, Caleb. « All Under One Roof Raving: How Michal Marczak Made *All These Sleepless Nights* With 3-D-Printed Gear and ADR ». *Moviemaker*, 11 avril 2017 : https://www.moviemaker.com/an-interview-with-all-these-sleepless-nights-director-michal-marczak/

BUDER, Emily. «Michal Marczak Built a DIY Gimbal Backpack Rig and Practical Lights to Make the Camera Come Alive ». *Nofilmschool*, 1er mai 2017 : https://nofilmschool.com/2017/04/all-these-sleepless-nights-michal-marczak-interview

KROLL, Justin. « Clint Eastwood Casts Real-Life Heroes in Next Film "The 15:17 to Paris" (EXCLSIVE) ». *Variety*, 11 juillet 2017 : https://variety.com/2017/film/news/clint-eastwood-casts-real-life-soliders-the-1517-to-paris-1202454678/

Articles relatifs à l'actualité abordée par les films

« Infarto per l'angelo di "Carditello". Tommaso Cestrone muore a 48 anni ». *La Repubblica*, 25 décembre 2013 : https://www.repubblica.it/cronaca/2013/12/25/news/infarto_per_l_angelo_di_carditello_tommaso_cestgrone_muore_a_48_anni-74478996/

STELLA, Gian Antonio. « La Reggia dei Borbone appartiene agli Italiani. La villa di Carditello ora è proprietà dello Stato ». *Corriere della Sera*, 9 janvier 2014 : https://www.corriere.it/cultura/14_gennaio_09/reggia-borbone-appartiene-italiani-villacarditello-ora-proprieta-stato-24d7c364-7932-11e3-a2d4-bf73e88c1718.shtml

« Tommaso Cestrone, l'angelo di Carditello ». *Storie Napoli*, 20 février 2021 : https://storienapoli.it/2021/02/20/tommaso-cestrone-angelo-carditello/

Page Wikipedia (en anglais) consacrée au meurtre d'Alton Sterling : https://en.wikipedia.org/wiki/Killing_of_Alton_Sterling

6.
FILMOGRAPHIE

Corpus principal

Latcho Drom (Tony Gatlif, 1993)
Valse avec Bachir (Ari Folman, 2008)
La Gueule du loup (Pietro Marcello, 2009)
Le quattro volte (Michelangelo Frammartino, 2010)
The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)
Le Cœur battant (Roberto Minervini, 2013)
Alberi (Michelangelo Frammartino, 2013)
Bella e perduta (Pietro Marcello, 2015)
All These Sleepless Nights (Michał Marczak, 2016)
La route des Samouni (Stefano Savona, 2018)
Another Day of Life (Raúl de la Fuente et Damian Nenow, 2018)

Titres auxiliaires

Il dono (Michelangelo Frammartino, 2003)
Indignados (Tony Gatlif, 2012)
L'umile Italia (Pietro Marcello et Sara Fgaier, 2014)
Kurt Cobain: Montage of Heck (Brett Morgen, 2015)
Louisiana (Roberto Minervini, 2015)
I cormorani (Fabio Bobbio, 2016)
What You Gonna Do When the World's on Fire? (Roberto Minervini, 2018)
Il Buco (Michelangelo Frammartino, 2021)

Autres films mentionnés

Nanouk l'Esquimau (Robert J. Flaherty, 1922)
Le Voleur de bicyclette (Vittorio De Sica, 1948)
La terre tremble (Luchino Visconti, 1948)
Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)
I dimenticati (Vittorio De Seta, 1959)
Shadows (John Cassavetes, 1959)
Pique-nique à Hanging Rock (Peter Weir, 1975)
Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)
Full Metal Jacket (Stanley Kubrick, 1987)
JFK (Oliver Stone, 1991)
Seven (David Fincher, 1995)
Rosetta (Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1999)
The Blair Witch Project (Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999)
The Imposter (Bart Layton, 2012)
The Look of Silence (Joshua Oppenheimer, 2014)
Le 15 h 17 pour Paris (Clint Eastwood, 2018)
Martin Eden (Pietro Marcello, 2019)
Per Lucio (Pietro Marcello, 2021)
Où est Anne Frank ! (Ari Folman, 2021)
L'envol (Pietro Marcello, 2022)
L'ultimo fronte (Pietro Marcello, 2022 – pas encore distribué)
The End (Joshua Oppenheimer, sortie prévue en 2024)
I dannati (Roberto Minervini, sortie prévue en 2024)

7.
TABLE DES MATIERES

Sommaire……9

Liste des tableaux……..11
Table des illustrations……...…11

INTRODUCTION 15

PREMIÈRE PARTIE

LA CRISE DU CONCEPT DE REALISME DANS LE CONTEXTE CULTUREL CONTEMPORAIN…….35

1. Le langage et l'altérité irréductible du réel……....37
1.1. De la crise de l'Épistémè au redoublement performatif…….....38
1.2. La performativité, le jeu et la question du réalisme……...46

2. Résurgences de l'Imaginaire……53
2.1. Couvertures médiatiques, (dis)simulations, performances……..57
2.2 Entre *factual* et *fictual*……72
2.3. Le spectacle et tant qu'anticorps du spectacle ?.....76

3. L'heritage postmoderne du cinéma documentaire……84
3.1. Transparence et affaiblissement de la forme documentaire……85
3.2. Le contexte postmoderne et les nouvelles stratégies de fabulation……..88
3.2.1. Déclinaisons de la performativité – I : les pistes théoriques de Stella Bruzzi et Bill Nichols……93
3.2.2. Déclinaisons de la performativité – II : *Performatism* et structures duelles……..98
3.2.3. Déclinaisons de la performativité – III : le dépassement ontologique de l'esthétique hyperréaliste…….....102
3.3. Les composantes performatives et hyperréelles dans le documentaire contemporain. Un premier aperçu……..104
3.4. Redoublement de la trace ou perte auratique ?.....107
3.5. La nature « intempestive » du documentaire contemporain…….111
4. En quête du réel : l'« hyper » entre débordements et régressions…….116
4.1. Le « feu d'artifice » de Jullier et les logiques de « l'hypercinéma ».....122
4.2. Débordements « à l'arrière » : repartir du « vice de forme » de la non-fiction.....130

4.3. Cinéma « impur » et réalisme « total » : la visée ultime du documentaire ?.....133
4.4. Poétiques contemporaines du réel……139

5. La termonologie à l'épreuve de l'hybridation……..146
5.1. Questions préalables…….....147
5.2. Le rôle partagé du référentiel, de la fiction au documentaire via le *factual drama*…….....155
5.3. Les formes (réelles, inventées et simulées) de l'acteur social…….158
5.4. Indexation, distribution et réception……162
5.5. Docu-fiction ou *mockufiction* ?.....168

DEUXIÈME PARTIE

LE TRAVAIL DES FILMS SUR LE MATERIAUX.....179

1. Les « écarts de réalité » en tant que ligne méthodologique……181
1.1. Effets de (ir)réalité……..184

2. Mimer la fiction : une question de méthode ?.....196
2.1. *Le Cœur battant* : opacité et transparence des codes énonciatifs……205
2.2. *All These Sleepless Nights*, une dérives esthétisante ?.....217

3. L'Histoire (im)possible : l'invention narrative à l'appui de l'esprit documentaire…….....227
3.1. *Latcho Drom* : l'Histoire écrite sur l'eau…….....233
3.2. *The Act of Killing*: derrière la scène de l'Histoire……244
3.3. Le regard individuel et la mémoire collective : *Valse avec Bachir*……..256

4. Réalité référentielle, réalité de l'invention……270
4.1. Transfigurer, réparer et (peut-être) perdre le référent…….....271
4.2. Malgré tout le réel : la restitution à l'épreuve de la performativité…….....281
4.3. Le réel, malgré tout : la performance à l'épreuve de la restitution……288

4.4. Attraction, synesthésie et remédiation : une lecture de *La Gueule du loup*…….....303
4.4.1. La genèse et la structure du film…….....303
4.4.2. De l'archive à l'attraction, via l'intermédialité……307
4.4.3. L'approche synesthétique……..313

4.4.4. Archive et remédiation…….....317

4.5. De l'actualité à la fable, aller-retour : les mondes possibles de *Bella e perduta*…….325

4.6. Matière et esprit, traces et « trucages ». Médiations et mutations dans le cinéma de Michelangelo Frammartino…….340

TROISIÈME PARTIE

LA CONFRONTATION AUTEUR-SPECTATEUR 382

1. La dialectique de transparence et opacité…….385

1.1. Élargissements comme régression freudienne…….387

1.2. Spectateurs « de masse » ou « assistés »……389

1.3. Le jeu de transparence et opacité des images « saccadées » et remédiées…….392

1.4. La relation « pluritopique » du documentaire aux images…….400

2. La remédiation des images et des « conceptions du monde »…….409

2.1. La remédiation « topique »……413

2.2. La remédiation « (esth)étique » et la réappropriation d'une identité nationale : *Bella e perduta* et l'esprit du *Risorgimento*……433

3. La forme documentaire et l'hypothèse d'un discours social…….....439

CONCLUSION 459

BIBLIOGRAPHIE 471

WEBOGRAPHIE 496

FILMOGRAPHIE 503

3ème de couverture = Face intérieure de la couverture

Résumé dans une éventuelle 3ème langue -

Résumé

La pratique documentaire contemporaine, dans ses expressions les plus accomplies, semble orientée décidemment vers un abandon de la fidelité référentielle et donc du « lien fort » au réel représenté. Le renouvellement linguistique détecté depuis le nouveau millénaire rapproche de façon parfois surpenante les formes documentaires au cinéma narratif traditionnel.

En partant de ce constat, la présente recherche interroge préalablement le contexte historique et culturel de l'« incrédulité » postmoderne pour se focaliser, ensuite, sur les stratégies esthétiques et productives du corpus filmographique. Il en résulte un horizon extrêmement hétérogène, allant de la relecture critique de l'Histoire à l'autofabulation, de l'actualité contemporaine à la performance, jusqu'à l'emploi créatif de l'archive audiovisuel, de l'animation et du rotoscope. En ce sens, la forme documentaire semble répondre aux instances contemporaines d'une esthétique « hypermoderne », en récupérant l'idéal d'impureté bazinienne qui pourrait aspirer à une idée de réalisme « total ». Tout en n'étant pas assimilables à aucun mouvement ou « école », les auteurs et les titres faisant objet d'analyse montrent une tension partagée, la nécessité d'un rapport paritaire et donc « horizontal » avec le spectateur. En ces termes, enfin, le partage du regard entre l'auteur et le public n'est pas seulement un acte éminemment politique, mais peut constituer un premier jalon dans l'hypothèse de créer un discours social à travers l'interrogation que ce cinéma adresse à la réalité dans laquelle nous vivons.

Mots clefs : documentaire, postmoderité, hypermodernité, réalisme, réel, réalité, fiction, fictionnalisation, non-fiction, performance, performativité, intermédialité, remédiation

Abstract

Realism, reality and hybridization in contemporary documentary. Between Postmodernity and Hypermodernity

Contemporary documentary practice, regarding its best results, seems to aim at an abandonment of loyalty towards the referential, which means the loss of a «strong link» in representing reality. The linguistic renewal that is possible to recognize since the new millennium brings documentary forms to the aesthetic of traditional narrative filmmaking, often in a surprising way.

On this basis, the present research interrogates preliminarily the historical and cultural context of postmodern skepticism, subsequently it focuses on aesthetic and productive strategies among the analyzed filmography. Accordingly, the panorama is extremely heterogeneous, raging from a critical reinterpretation of History to autofabulation, from contemporary current events to performance, up to the creative use of audiovisual archives, of animation and rotoscope. In this regard, documentary form seems to meet contemporary instances of an «hypermodern» aesthetic, by retrieving Bazin's ideal of «impurity» and aspiring to a «total realism». While not assimilatable to any movement or «school», authors and films examined show a common tension, requiring an equal and «horizontal» relation with the audience. Furthermore, in this terms, sharing a critical view between author and public it is not just an eminently political statement, but may constitue the first stage in establishing a social discourse over the query that this cinema addresses to the reality in which we live.

Keywords : documentary, postmodernity, hypermodernity, realism, real, reality, fiction, fictionnalisation, nonfiction, performance, performativity, intermediality, remediation