



HAL
open science

Le cinéaste en personne : le cinéma documentaire à l'essai dans les films de Nanni Moretti, d'Avi Mograbi et de Jafar Panahi

Marina Mis

► To cite this version:

Marina Mis. Le cinéaste en personne : le cinéma documentaire à l'essai dans les films de Nanni Moretti, d'Avi Mograbi et de Jafar Panahi. Sciences de l'Homme et Société. 2012. dumas-00827550

HAL Id: dumas-00827550

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00827550>

Submitted on 29 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE PROFESSIONNEL

SOCIÉTÉ DE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE

LES FILMS D'ICI



LE CINÉASTE EN PERSONNE :

le cinéma documentaire à l'essai dans les films de
Nanni Moretti, d'Avi Mograbi et de Jafar Panahi

Nom : MIS

PRÉNOM : MARINA

UFR LANGAGE, LETTRES ET ARTS DU SPECTACLE, INFORMATION ET COMMUNICATION

Parcours : Master professionnel Lettres et Arts du Spectacle, spécialité « Diffusion de la culture » - 2^e année

Sous la direction de : Robert Bonamy

Date de soutenance : septembre 2012

Stage effectué du 16/01/2012 au 15/06/2012 dans la société *Les Films d'Ici*

Maitre de stage : Laura Briand

Année universitaire 2011-1012



MÉMOIRE PROFESSIONNEL

SOCIÉTÉ DE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE

LES FILMS D'ICI

LE CINÉASTE EN PERSONNE :

le cinéma documentaire à l'essai dans les films de
Nanni Moretti, d'Avi Mograbi et de Jafar Panahi

NOM : MIS

PRÉNOM : MARINA

UFR LANGAGE, LETTRES ET ARTS DU SPECTACLE, INFORMATION ET COMMUNICATION

Parcours : Master professionnel Lettres et Arts du Spectacle, spécialité « Diffusion de la culture » - 2^e année

Sous la direction de : Robert Bonamy

Date de soutenance : septembre 2012

Stage effectué du 16/01/2012 au 15/06/2012 dans la société *Les Films d'Ici*

Maitre de stage : Laura Briand

Année universitaire 2011-1012



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : MIS PRENOM : Marina

DATE : 10 novembre 2012

Mise à jour avril 2012

REMERCIEMENTS

Pour leur enseignement de la production :

Laura Briand, Charlotte Uzu, Clara Mahieu, Patricia Conord, Virginie Guibbaud, Françoise Buraux, Annouk Guérin, Céline Païni, Stéphanie Boring

Pour leur accompagnement dans mes recherches :

Robert Bonamy - Adélie Champaille

Pour leur soutien et leur aide :

Adélie Champaille, Clara Mahieu, Aurélien Poujouly, Yves Desvigne

TABLE DES MATIÈRES

<i>Glossaire</i>	7
<i>Introduction</i>	8
1. Présentation détaillée de l'entreprise	10
1.1. Analyse de sa place dans son environnement professionnel	10
1.2. Analyse de ses missions	11
1.2.1. Historique d'une société de production	11
1.2.2. La question artistique	13
1.3. Fonctionnement interne	15
1.3.1. Capital et statuts	15
1.3.2. Organigramme	15
a - Les différents métiers de producteur	15
b - Un système hiérarchique bien particulier	16
1.3.3. Financements publics, financements privés	18
1.3.4. Des films sous-financés ?	18
1.3.5. Des Films d'Ici 1 aux Films d'Ici 2	19
Conclusion	20
2. Présentation de la mission réalisée pendant le stage	23
2.1. Rappel de la mission confiée et des objectifs	23
2.2. Les tâches accomplies	23
2.2.1. La mission de base	23
a - L'aide au développement	23
b - L'international	25
2.2.2. Les missions supplémentaires	26
a - Aides régionales et internationales	26
b - Le cas <i>ab irato</i> sous l'empire de la colère : historique d'un bon ou d'un mauvais film ?	27
L'avant première en Bourgogne	27
La distribution d' <i>Ab irato</i> ...	28
Est-ce qu' <i>Ab irato</i> ... est un bon film ?	29
2.3. Le rôle de l'écrit	30
2.3.1. L'importance de l'orthographe et de la maîtrise du français	30
2.3.2. Construction et sens critique	31
2.4. Problèmes et solutions	31

Conclusion	31
3. Le cinéaste en personne : le cinéma documentaire à l'essai dans les films de Nanni Moretti, d'Avi Mograbi et de Jafar Panahi	33
Introduction	33
1. Le je documentaire	37
1.1. Le cinéaste en personne	37
1.1.1. Identification de l'artiste	37
1.1.2. L'engagement esthétique et politique	37
a - L'omnipotence morettienne	38
b - Jafar Panahi, le résistant	40
c - Avi Mograbi ou le miroir de la société israélienne	40
1.2. L'élaboration du « je », instances d'énonciation et de narration	44
1.2.1. Le je ou la possibilité de la narration subjective dans le documentaire	44
1.2.2. L'imaginaire à l'œuvre : cas d'étude sur <i>Journal Intime</i>	46
1.2.3. L'adresse au spectateur : interlocution avec un « tu » symbolique	47
1.3. De l'autobiographie au cinéma	52
Conclusion	53
2. Fiction et réel : le point de vue de l'entre deux	55
2.1. La posture de comédien-cinéaste : fiction ou documentaire ?	55
2.1.1. Des doubles cinématographiques : Je est un autre	55
2.1.2. Acteur ou cinéaste ?	57
a - Répartition des rôles	57
2.2. Réel et mise en scène	59
2.2.1. Du réalisme fictionnel chez Nanni Moretti	59
a - Reconstitutions autobiographiques dans <i>Journal Intime</i>	59
b - L'intrusion du réel dans <i>Aprile</i>	62
2.2.2. La mise en scène et le documentaire : tromperies et interactions avec le réel dans le cinéma d'Avi Mograbi	64
2.3. Autofiction ?	70
Conclusion	74
3. Des films qui questionnent le pouvoir du cinéma	75
3.1. Réflexivité et réflexion	75
3.1.1. Politique des auteurs	75
3.1.2. Importance de la forme	77
3.2. Ceci n'est pas un film, documentaire sur l'absence de fiction	80

3.3. L'entreprise réflexive : le cinéma dans le cinéma	83
3.3.1. <i>Aprile</i> , renaissance du <i>8 et ½</i> de Fellini	84
3.3.2. <i>Z32</i> , L'Éthique transparente	86
3.4. Réflexivité du je artistique : de l'autoportrait au cinéma	91
Conclusion	96
<i>Conclusion générale</i>	97
<i>Bibliographie</i>	100
Ouvrages	100
Articles de revue	101
Actes de colloque	101
Thèses et mémoires	102
Sitographie	102
Documents consultés aux Films d'Ici	103
<i>Filmographie</i>	104
Filmographie secondaire	104
<i>Table des illustrations</i>	106
<i>Annexes</i>	108

GLOSSAIRE

- A.C.I.D : Association de soutien au cinéma indépendant pour sa diffusion
- A.D.D.O.C. : Association des cinéastes documentaristes
- A.S.T : Association Science & Télévision
- B.A.L. : La Bande à Lumière
- C.N.C. : Centre National de la Cinématographie et de l'image animée
- C.O.S.I.P. : Compte de soutien à l'Industrie des Programmes Audiovisuels
- C.S.A. : Conseil supérieur de l'audiovisuel
- G.I.E. : Groupement d'Intérêt Économique
- I.D.H.E.C. : l'Institut Des Hautes Études Cinématographiques (actuelle Fémis)
- I.F.C.I.C. : Institut de Financement du Cinéma et des Industries Culturelles
- MIP : Marché international de production
- O.I.F : Office International de la Francophonie
- ORTF : Office de radiodiffusion télévision française
- PROCIREP : Société civile des Producteurs de Cinéma et de télévision
- R.O.D. : Réseau des Organisations du Documentaire regroupant l'Addoc, le C7, le SPI, la SRF et l'USPA
- S.A.R.L. : Société Anonyme à Responsabilités limitées
- S.A.S. : Société par Actions Simplifiée
- S.O.D.E.C. : Société de Développement des Entreprises Culturelles
- S.P.I. : Syndicat des Producteurs Indépendants
- SRF : Société des réalisateurs de films
- Sunny side of the doc : Marché international de documentaire de la Rochelle
- TNT : Télévision numérique terrestre
- USPA : Union syndicale de la production audiovisuelle

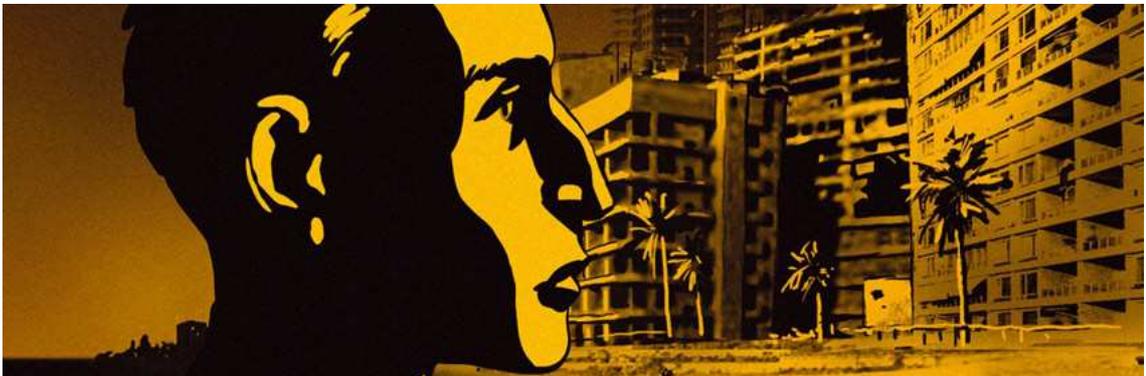
INTRODUCTION

*Le documentaire de création, c'est ce qui nous anime.*¹

Le suivant mémoire professionnel fait suite à un stage de six mois réalisé dans la société de production *Les Films d'Ici*. La première partie décrit l'histoire et l'actualité de l'entreprise tandis que la seconde présente mes missions de stage. La troisième concerne une réflexion sur le cinéma de fiction et le cinéma documentaire en proposant une analyse de films inclassables réalisés par trois cinéastes : Nanni Moretti, Avi Mograbi et Jafar Panahi. La société de production documentaire *Les Films d'ici*, issue du cinéma militant de la fin des années 70, a conservé son engagement sociopolitique de nos jours. J'ai donc décidé de traiter dans mon mémoire des liens entre esthétique et politique. Et comme l'entreprise connaît actuellement un passage massif du documentaire à la fiction (Arnaud des Pallières, Claire Simon, etc.), j'ai voulu analyser les interférences entre fiction et documentaire en étudiant le cas particulier de films à la première personne où le réalisateur joue son propre rôle à l'écran. *Les Films d'Ici* produisent de très bons documentaires sur l'Histoire, la société et la politique, mais encore de magnifiques films à dispositif, en fiction comme en documentaire. C'est pourquoi j'ai trouvé des films qui concilient art poétique et art politique afin d'illustrer une tendance contemporaine à la recherche de nouvelles formes... L'ambiguïté entre filmeur et filmé présente dans la filmographie me permettra de révéler les enjeux de la représentation de soi, de l'imbrication de l'intime et du politique et de la mise en abyme du cinéma dans le cinéma. Les cinéastes du corpus choisi, bien que leurs films ne fassent pas tous partie du catalogue des *Films d'Ici*, mettent en mouvement les genres cinématographiques et parviennent à de nouvelles expérimentations qui décalent les frontières esthétiques entre fiction et documentaire. Frontières que *Les Films d'Ici* tentent depuis toujours d'effacer en produisant historiquement du documentaire de création et depuis quelques années de la fiction, de l'animation et du transmedia.

¹ Ancienne devise des Films d'Ici, (page consultée le 2 avril 2012)
<<http://www.lesfilmsdici.fr/fr/content/10-les-films-d-ici>>

1. PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DE L'ENTREPRISE



1. PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DE L'ENTREPRISE

1.1. Analyse de sa place dans son environnement professionnel

Avec un catalogue d'environ 800 films et une production d'environ 30 films sur l'année 2012, la société de production *Les Films d'Ici* dépasse quantitativement de loin ses concurrents dans le domaine du documentaire de création. Notoire dans le milieu cinématographique grâce à ses producteurs, ses films et son histoire, la société engage souvent des coproductions avec de grandes institutions françaises et internationales : le *Musée du Louvre*, le *Château de Versailles*, la *Cité de l'architecture*, l'*INA*, etc. La plupart des films produits par *Les Films d'Ici* circulent à travers le monde, que ce soit grâce aux nominations en festivals ou aux diffusions sur les chaînes étrangères. *Les Films d'Ici* ne produisent pas uniquement du documentaire télévisuel, les sorties salles d'*Être et Avoir* de Nicolas Philibert et de *Valse avec Bachir* de Ari Folman (tous deux nominés en compétition officielle à Cannes) ainsi que de *Michel Petrucciani* ont permis à la société d'atteindre un grand nombre de spectateurs dans les salles.



Toutefois, en considérant l'implantation de l'entreprise dans un milieu documentaire qui reste assez circonscrit, mal financé et relativement peu connu du public, *Les Films d'Ici* seraient presque à considérer comme une *major*, société de production à l'américaine où de nombreux capitaux sont investis en vue de la sortie de « films de divertissement ». En 2010, la société détrône justement la major française de Luc Besson *EuropaCorp* en produisant davantage de long-métrages agréés par le

² PHILIBERT, Nicolas. *Être et avoir*. Maïa Films, Les Films d'ici, 2002

FOLMAN, Ari. *Valse avec Bachir*. Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film, Produktion GmbH, Arte, 2008

RADFORD, Michael. *Michel Petrucciani*. Ministero per i Beni e per le Attività Culturali - Direzione Generale Cinema, Les Films d'Ici, Arte France Cinéma, Looks Films

CNC.³ *Les Films d'Ici* restent néanmoins une société indépendante : le documentaire nécessite des investissements financiers beaucoup plus faibles et moins risqués que dans la fiction. L'entreprise a d'ailleurs élargi son domaine de production aux films de fiction et d'animation depuis les années 90 et cherche à s'étendre sur la plateforme web en produisant actuellement du web-doc et du jeu vidéo.

1.2. Analyse de ses missions

1.2.1. Historique d'une société de production

De 1978 à 1984, un collectif de cinéastes, *Cinélutte*, réunissant des élèves et des professeurs de l'IDHEC (l'Institut Des Hautes Études Cinématographiques, devenu aujourd'hui la Fémis) crée un GIE (Groupement d'Intérêt Économique), une société de production sans capital dirigée par Richard Copans qu'ils intitulèrent très spontanément *Les Films d'Ici*.

Le collectif Cinélutte désirait réaliser et soutenir des films d'éducation à la politique à une époque où la télévision française était en train de muter - en effet l'ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) disparaît en 1974. Néanmoins, ils n'avaient pas pour ambition de devenir producteurs, mais comptaient surtout trouver les moyens de réaliser des films indépendants et créer un réseau de créateurs. La plupart des films sont terminés avec peu de moyens grâce à leur énergie de farouches militants. L'envie de se lancer dans la production est venue plus tard dans les années 80. Richard Copans, qui est réalisateur et opérateur image, souhaite concilier engagement politique et désir esthétique de cinéma. En 1984, le GIE devient une SARL : *Les Films d'Ici* sont une maison de production dont Yves Jeanneau et Richard Copans sont les principaux associés et producteurs.

Contextuellement parlant, avec l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, un effort de soutien à la création audiovisuelle est lancé avec de nouvelles mesures politiques et administratives. A cette époque, la grande majorité des groupes de cinéma militants devient des maisons de productions indépendantes. Pendant les années Jack Lang, la production de films évolue énormément : la création du COSIP (Compte de Soutien aux Industries de Programme) par le CNC (Centre National de la Cinématographie et de l'image animée) en 1984 sépare la production audiovisuelle de la production cinématographique (financée par le Fonds de soutien du CNC). Deux systèmes vont désormais se mettre en place en parallèle. C'est à ce moment que le documentaire se prédestine principalement à une diffusion télévisuelle. Or, *Les Films d'Ici* pensent toujours au cinéma et pas uniquement à la télévision, ils veulent produire sans déterminer la vie du film entre chaînes de télévision et salles. D'autres réseaux de financements sont mis en place à la fin des années 80 : Caisse de dépôt, l'Institut de

³ Le Film Français. *Les films d'ici, la société la plus active en 2010*. (page consultée le 2 septembre 2012) <<http://www.lefilmfrancais.com/105086/les-films-d-ici-la-societe-la-plus-active-en-2010>>

Financement du Cinéma et des Industries Culturelles (IFCIC). À la télévision, *la SEPT* et *ARTE* coproduisent des films documentaires indépendants. *Les Films d'Ici* mettent alors en place une stratégie d'« internationalisation » des ventes et de la distribution de leur catalogue et commencent à démarcher les directeurs de chaînes et les éditeurs dans les marchés internationaux : MIP (Marché International des Programmes) et MIPCOM (Marché international des contenus audiovisuels) à Cannes, où ne se déplaçaient pas encore en masse les producteurs français. Serge Lalou, tout jeune producteur, part au front des marchés internationaux.

Dans les années 90 apparaît l'Aide au Développement du CNC. *La Cinquième*, chaîne du savoir et de la connaissance, ouvre une nouvelle fenêtre de diffusion de documentaires et augmente les possibilités de coproductions. Suite à la victoire de la droite, le cinéma et la culture n'étant pas une priorité pour le gouvernement, l'État se désengage progressivement et permet l'arrivée de la libéralisation du marché cinématographique. D'ailleurs, dès le début des années 90 et même avant les élections, des investisseurs misent sur la structure des *Films d'Ici*. Malgré leurs nombreux apports en capital, la société connaît maintes fois des pertes de vitesse dès 1992. Le marché international n'apporte pas le développement escompté par les investisseurs. Désirant une croissance rapide, *Les Films d'Ici* ont pris des risques et n'arrivent pas à essuyer leurs dettes. Un paradoxe subsiste : la qualité des films produits lors de cette période contribue à valoriser l'image des *Films d'Ici* et à faire grossir leur chiffre d'affaire, néanmoins toujours à perte. Redressement après redressement, des parts des *Films d'Ici* sont rachetées par *Europe 1 communication*, *HIT* (repris plus tard par *Europe Audiovisuel*), *l'IN-COM*, *Capital images* puis *Europe Image International*. En 1994, l'intégralité du catalogue appartient à des investisseurs. En 1996, *Europe Audiovisuel (Hachette)* devient le premier actionnaire de la société en obtenant 87 % des parts. C'est ainsi que la société de cinéma indépendant issu d'un collectif de réalisateurs militants devient une filiale de *Lagardère*. Néanmoins, le catalogue n'évolue pas au bon gré des investisseurs et *Les Films d'Ici* parviennent à rester indépendants en création si ce n'est en financements. *Les Films d'Ici* savent croiser les financements entre public et privé. Les coproductions internationales permettent aussi de partager les frais et d'obtenir des fonds nationaux, européens et internationaux. En 2004, *Europe Image International* ne rachète pas la licence sur le catalogue. *Les Films d'Ici* détiennent alors 49 % de leur capital et *Lagardère* 51%.

Dans les années 2000, *Les Films d'Ici* passent à la fiction. Le risque spéculatif y est plus grand que dans la production documentaire où le bénéfice du film est assuré par le préachat des chaînes et les aides publiques. Néanmoins, *Les Films d'Ici* ne désirent pas séparer les deux types de production, c'est pourquoi ils utilisent le même nom afin de produire des longs-métrages cinéma. La production de fictions par *Les Films d'Ici* est relativement peu connue de la part de leurs spectateurs : pour la plupart des gens, *Les*

Films d'Ici produisent du documentaire. Il s'agit de leur étiquette, de leur spécificité. Il n'empêche que cette nouvelle forme de production attire de nouveaux professionnels dans la société. C'est pourquoi le 11 mai 2012, *Les Films d'Ici* passent de deux producteurs délégués à sept producteurs associés et deviennent alors *Les Films d'Ici 2*. Plus portés sur les long-métrages de fiction (Laura Briand & Sébastien Onomo), la production internationale (Charlotte Uzu) ou la création numérique, l'animation et le transmedia (Laurent Duret) tout en conservant leurs productions documentaires et de docu-fiction (Virginie Guibbaud et Serge Lalou), *Les Films d'Ici* dévoilent ainsi au public leur changement de direction artistique.

« Produire du documentaire de création, c'est ce qui nous anime... »

Cette phrase était leur devise. Elle vient d'être revue au sein de la nouvelle structure dont voici le texte de présentation actuel :

Produire aux côtés de la création... c'est ce qui nous anime

Les Films d'Ici grandissent avec **Les Films d'Ici 2**, pour aller de l'avant, ensemble. **Les Films d'Ici** ont grandi depuis près de trente ans dans la fidélité aux auteurs et aux réalisateurs ainsi que dans la découverte et l'accompagnement de nouveaux talents en France comme à l'étranger. Grandir ensemble pour faire exister les désirs de documentaire, de fiction, d'animation et maintenant de production interactive, quelque soit le support de production et de diffusion, est plus que jamais notre conviction. Créer et façonner un outil complémentaire qui mette l'œuvre au cœur des choix et des processus telle est notre volonté partagée. [...] ⁴

Ainsi *Les Films d'Ici* ne se développent plus uniquement dans le documentaire de création, ils vont dans l'avenir devoir faire évoluer leur identité et leur image aux yeux des spectateurs, mais encore des professionnels ainsi que des institutions. En fiction, les interlocuteurs ne sont plus les mêmes à la fois du côté institutionnel et du côté de la société avec l'apparition de nouveaux producteurs. Il faut créer un nouveau réseau et instaurer une relation de confiance avec de nouveaux intermédiaires, ce que *Les Films d'Ici* mettent en place depuis une dizaine d'années. ⁵

1.2.2. La question artistique

Les producteurs des Films d'Ici font partie au milieu des années 80 de *la Bande à Lumière (BAL)*, une association de producteurs, de réalisateurs et de techniciens visant la défense du documentaire d'auteur. La « *Bande* » contribue à la définition du « documentaire de création ». La pensée d'un cinéma documentaire conciliant esthétique et politique a suivi *Les Films d'Ici* dans toute leur production. À l'époque de la *BAL*, ils produisaient déjà les films de Luc Moullet, Robert Kramer, Nicolas Philibert et Denis Gheerbrant. Après la sortie de *Route 1 USA* de Robert Kramer, *La Ville Louvre*

⁴ Texte de présentation des Films d'Ici 2, (page consultée le 20 juillet 2012) <<http://www.lesfilmsdici.fr/fr/content/10-les-films-d-ici>>

⁵ Pour en savoir plus sur la nouvelle société, se reporter à l'Annexe 1 du mémoire.

de Nicolas Philibert et *Transantartica* de Laurent Chevallier, la société est en pleine expansion. Par l'intermédiaire de son réseau de réalisateurs, *Les Films d'Ici* découvrent ensuite Claire Simon (*Récréations*), Arnaud Des Pallières (*Drancy avenir, Disneyland, mon vieux pays natal*), Richard Dindo (*Ernesto Che Guevara, le journal de Bolivie*) et Bernard Mangiante (*Les Camps du silence*). S'ajouteront Stéphane Breton, Judith Kele, Marie Seurat, Julie Talon, Stan Neumann et bien d'autres encore... Les coproductions internationales permettent de découvrir de nouveaux réalisateurs qui restent fidèles à la société : Avi Mograbi (*Août avant l'explosion, Pour un seul de mes deux yeux, Z32*), Edgardo Cozarinsky (*Citizen Langlois, Le cinéma des Cahiers*), Gian Franco Rosi (*El Sicario*). En 2004, la société décomptait avoir travaillé avec 250 réalisateurs. Dépassant les frontières, luttant contre la mondialisation et la banalisation de l'image, les documentaires de création ne nous présentent pas de lointains héros parfaits, fantômes de luxe, de violence ou de beauté, mais plutôt des voisins, des proches, qu'ils nous permettent de redécouvrir. Le documentaire offre un regard neuf et altruiste sur nos pairs. Il sert souvent d'autocritique et fonctionne par référence géographique : l'on voit telle partie du globe de tel ou tel endroit. C'est pourquoi les thématiques du territoire, des migrations et de la géopolitique sont aussi présentes dans le documentaire de création. Celui-ci peut transcender le quotidien et parcourir le monde. Il peut montrer l'infraordinaire comme l'extraordinaire. Certaines des vues Lumière n'étaient-elles pas déjà des images-souvenirs d'un tour du monde ?

A partir des années 2000, certains réalisateurs de documentaires ressentent un désir de fiction. Serge Lalou, qui a toujours été tenté par celle-ci, se lance dans l'aventure et d'autres producteurs suivent (Richard Copans, Laura Briand, Charlotte Uzu...). Ainsi, Arnaud des Pallières réalisera *Adieu* puis *Parc*, Frédéric Goupil *Le sourire d'Hassan*, Edgardo Cozarinsky *Dans le rouge du couchant* et *Ronde de nuit*, Stan Neumann *L'Œil de l'astronome*, etc.



⁶ COZARINSKY, Edgardo. *Ronde de nuit*. Les Films d'Ici, Cine Ojo, 2006
 DES PALLIERES, Arnaud. *Parc*. Les Films d'Ici, 2008

Les Films d'Ici développent aussi le docu-fiction : Thierry Binisti réalise une trilogie sur Versailles de 2007 à 2009 coproduite par France 2. Cette aventure fut un véritable succès qui attira de nombreux téléspectateurs. Désormais, *Les Films d'Ici 2* produisent feuillets, séries documentaires, animations et transmedia.

1.3. Fonctionnement interne

1.3.1. Capital et statuts

La société *Les Films d'Ici 2* est actuellement une SAS (Société par Action Simplifiée) au capital de 100 000 euros. Elle est dirigée par Frédéric Chéret et présidée par Serge Lalou. En tout huit associés détiennent environ 50 % de la société : Laura Briand, Frédéric Chéret, Richard Copans, Laurent Duret, Virginie Guibbaud, Serge Lalou, Sébastien Onomo et Charlotte Uzu. L'autre moitié est détenue par la holding *Films d'Ici Fondateurs* et par *Les Films d'Ici 1*. *Les Films d'Ici 2* sont donc actuellement indépendants financièrement.

1.3.2. Organigramme

a - Les différents métiers de producteur

Le producteur délégué :

Il est à l'initiative d'un projet. Il entre en relation avec les institutions, les diffuseurs et les investisseurs ainsi qu'avec le réalisateur. Il soutient le film et son réalisateur aux commissions et lors des marchés internationaux. C'est le responsable juridique et financier du film, notamment vis-à-vis des autres investisseurs. Il reçoit l'argent, le redistribue et s'engage à finir les films. Il peut intervenir sur l'esprit du projet et son aspect artistique, sur le scénario et le casting. Il aidera par exemple à développer un projet jusqu'à aboutir à un dossier ou un scénario concret, lisible et attractif lors d'une première lecture.

Le producteur exécutif :

Il est à la recherche de financements pour le film, mais il n'en est pas responsable. Il engage des équipes d'assistants et de directeurs de productions et fait le relais entre le producteur délégué et le directeur de production. Il n'y a pas de producteurs exécutifs fixes aux *Films d'Ici*. Parfois les directeurs de productions sont en charge de cette fonction tout en travaillant avec l'accord du producteur délégué. Concernant ce statut ambivalent des postes et de la fonction de producteur exécutif, Laura Briand m'indiqua que :

Le choix d'avoir un producteur exécutif sur un film est une question de personne, il n'y a pas de producteur exécutif sur tous les films dans les autres sociétés. Cela varie vraiment en fonction des films et des gens. Et

même, le poste de producteur exécutif est peu défini, il n’y a pas de « tâche » de producteur exécutif, là, il s’agit surtout d’une direction artistique, ailleurs elle administrative et financière, parfois les deux. Nous ici nous en avons parfois (cf Annick Colomès sur Petrucciani), parfois non.

Toutefois, il est à noter que plus une production prend de l’ampleur, plus les rôles hiérarchiques s’éclaircissent car les responsabilités doivent être partagées et les tâches déléguées. Ainsi, sur des films qui dégagent de grosses dépenses, notamment dans la fiction, les rôles sont bien plus répartis et définis que dans le documentaire dont le budget et la gestion des équipes demandent moins d’intermédiaires.

Le directeur de production :

Il met en place le budget prévisionnel d’un film, rend les comptes aux institutions et aux financeurs. Il organise entièrement le tournage, engage les équipes techniques. Il prépare transport, hébergement, et location de matériel. Sur place, il dirige les équipes et doit réagir en cas de problème. En amont, il règle toutes les questions d’autorisation, d’assurance, prépare les contrats de travail. Il contrôle le non-dépassement du budget et des délais. Il négocie également pour le producteur tous les moyens et matériels techniques en phases de développement, production et postproduction.

b - Un système hiérarchique bien particulier

Contrairement à l’idée de « bande » et de « groupe » que *Les Films d’Ici* mettent en avant, la production n’est pas du tout un milieu à la hiérarchie horizontale. Peut-être que depuis que la société est devenue *Les Films d’Ici 2*, les rapports de pouvoir vont s’équilibrer. Néanmoins, en règle générale la production est très hiérarchisée.

Producteurs délégués	Serge Lalou, Richard Copans, Laura Briand, Charlotte Uzu, Sébastien Onomo, Laurent Duret, Virginie Guibbaud
Producteurs exécutifs	Cela dépend des films. (voir page 15)
Directeurs de production	Françoise Buraux, Anne Cohen-Solal, Florence Gilles, Camille Laemlé, Matthieu Cabanes, Sacha Guillaume, Valérienne Boué, Sylvie Brenet, Maud Huynh
Chargés de production	Annouk Guérin, Aurélie Bardet
Assistants de production & Assistants de direction	Clara Mahieu, Virginie Gaydu
Stagiaires (environ 3 pers.)	Adélie Champaillet, Romane Dohm, Marine Sage, Moi

Avant *Les Films d’Ici 2*, le tableau était davantage pyramidal puisque certains postes de producteurs exécutifs/directeur de production étaient situés en dessous de celui de producteur délégué (poste précédemment occupé par Serge Lalou et Richard Copans). Les frontières sont assez clairement délimitées entre chaque poste, chaque

niveau de salaire aidant aussi à l'identification des franges. Cependant les parois sont parfois poreuses et des chargés de production ou directeurs de productions peuvent monter d'un grade dans le cadre d'un projet (directeur de production vers la production exécutive comme nous l'avons vu ou chargé de production vers la direction de production). Voici ci-dessous les postes annexes nécessaires au bon fonctionnement de la société :

Marchés/International	Charlotte Uzu + stagiaire
Directeur général / Directeur financier	Frédéric Cheret
Comptabilité	Joëlle Chapon et Kadia Diallo
Diffusion festival/Distribution/Sorties salle	Céline Païni + stagiaire
Droits d'auteurs/ Éditions DVD	Patricia Conord
Moyens techniques/Salles de montage	Stéphanie Boring
Conseil juridique	David Berdah
Accueil/standard	Dalila Berri



Les huit nouveaux associés des Films d'Ici 2 : sept producteurs et un directeur financier.

De gauche à droite : Serge Lalou, Richard Copans, Laura Briand, Virginie Guibbaud, Frédéric Chéret, Sébastien Onomo, Laurent Duret et Charlotte Uzu

L'équipe est composée de 14 salariés permanents (postes annexes + quelques producteurs) et d'une dizaine d'intermittents. Des stagiaires ainsi que des assistants de production sont engagés lors des périodes à flux tendu. Des directeurs de production extérieurs peuvent aussi être embauchés si les directeurs de production des *Films d'Ici* ont une trop grosse charge de travail. Le salaire des intermittents est dégagé sur les films, celui des salariés sur la structure. Il faut financer la structure avec des frais généraux, « bénéfiques » pris sur les films pour couvrir les frais de fonctionnement (locaux, salaires, papeterie, frais postaux, etc.) et faire vivre la société de production. Ainsi, un film qui n'engendre pas de frais généraux est un film déficitaire pour la

société. Néanmoins, le manque d'argent est parfois tel que ces frais sont grignotés pour terminer un film qui aurait dépassé son budget initial.

1.3.3. Financements publics, financements privés

En France, le financement d'un film ne doit pas comporter plus de 50 % d'argent public et doit comprendre 15 % de part producteur. En général, dans le documentaire, les 50 % restants proviennent des chaînes privées ou du résultat d'une coproduction. Chaque aide publique entraîne des obligations : les collectivités locales (régions) demandent par exemple de tourner et d'embaucher localement, mais elles peuvent aussi financer des réalisateurs ou des producteurs issus de la région concernée. Les critères sont donc à bien connaître car certaines réclament plus de 50 % du tournage en région. Le crédit d'impôt nécessite aussi d'avoir une partie du tournage en France. C'est pourquoi il faut faire attention lorsque l'on se lance dans des coproductions internationales : si l'on ne respecte pas les critères d'embauche et de territorialisation, certaines aides peuvent être perdues (crédit d'impôt, cotisation au fonds de soutien automatique...).

De la même manière, depuis que les chaînes de production audiovisuelle et cinéma sont séparées, il est compliqué de changer le statut d'un film. Par exemple : *Valse avec Bachir* de Ari Folman était à l'origine un film télévisuel (coproduction *Arte France*). Or, il fut compliqué de le sortir en salle :

1) comme il n'avait pas l'agrément des investissements, il n'a pas généré du fonds de soutien (pas de bénéfice sur une future production)

2) pour respecter la chronologie des médias, *ARTE* a dû attendre plus d'un an (22 mois) pour diffuser un film dont la chaîne était le principal coproducteur.

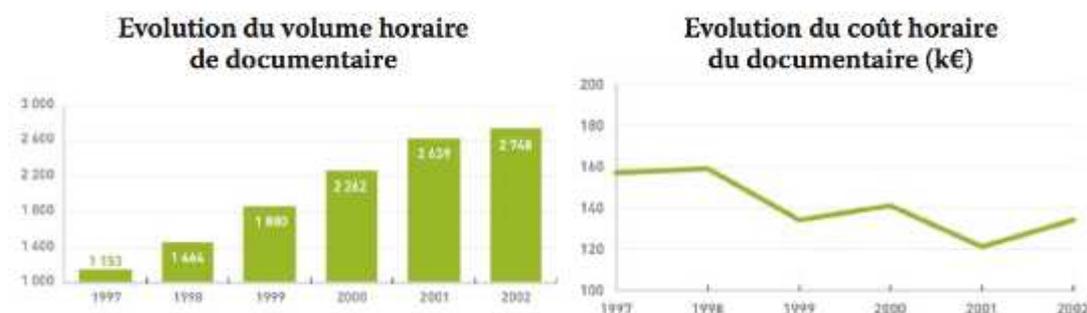
1.3.4. Des films sous-financés ?

Du travail jusqu'à quatre heures du matin, dix scénarios à finir de lire avant la fin du week-end, de déjeuners en réunions, le métier de producteur consiste aussi à savoir gérer son temps. À cette quantité de travail horaire harassante s'ajoute l'énorme charge de responsabilités que l'on peut avoir jusqu'à l'aboutissement d'un film. Comment conjuguer travail et vie de famille dans un emploi qui n'a pas d'horaires ? En embauchant du personnel bien sûr. Or le manque de financement global des films documentaires et même des films de fictions ne permet aucun dépassement et donc aucune dépense salariale supplémentaire. Il est donc important de signaler la nécessaire présence d'intermittents du spectacle, car sans cette aide, les films auraient bien du mal à sortir. La situation semble grave : la production documentaire actuelle est tellement sous-financée que les producteurs n'ont plus le temps de bien s'occuper de tous leurs films et les réalisateurs se sentent délaissés.

D'autre part, les télévisions deviennent de plus en plus exigeantes et contraignantes. Concernant le documentaire : « *moyens financiers exsangues, tensions*

accrues sur les durées de fabrication, pressions croissantes des diffuseurs pour imposer leurs "lignes éditoriales", libertés de fond et de forme rétrécies à une portion telle que le "formatage" (journalistique) devient monnaie courante. »⁷

Nous pouvons voir avec le graphique ci-dessous, trouvé dans une analyse de la ROD (Réseau des Organisations du Documentaire), que le volume horaire de production de documentaire a beau avoir augmenté, son coût a néanmoins baissé. Ainsi les sociétés de production *produisent plus pour gagner moins* :



Source: CNC info n°286, *La production audiovisuelle aidée en 2002*, avril 2003, p.20

Toujours selon la ROD, alors qu'il existe 600 producteurs de documentaires en France, il y a trop peu de diffuseurs français : une petite dizaine de chaînes hertziennes produisent la majorité des films et les nouvelles chaînes sur le câble et la TNT n'ont pas fait évoluer le problème de sous-financement et ne coproduisent quasiment rien malgré les efforts du C.S.A. Il faut en revanche noter l'investissement des chaînes locales, parfois soutenues financièrement par les collectivités locales. Une chaîne apporte près de 50 % du budget du film, on comprend alors l'impact du bond quantitatif de la concurrence et la baisse des coûts qui s'en est suivi.

1.3.5. Des Films d'Ici 1 aux Films d'Ici 2

Le changement de statuts des Films d'Ici a entraîné une légère confusion administrative et les modifications des postes bouleversant l'ancienne hiérarchie pyramidale aussi. Les films produits actuellement sont à cheval entre *Les Films d'Ici 1* et *Les Films d'Ici 2*. À terme, *Les Films d'Ici 1* vont disparaître. Comme il faut plusieurs années en général pour mener à bien un film, certaines demandes d'aide au développement sont rédigées sous le nom de la première société et les aides qui suivent seront demandées par la nouvelle structure. Cela peut créer un peu de confusion au niveau administratif. Le même problème s'applique dans le cas des frais

⁷ MAL, Cédric. « Cinéma documentaire et création, par le ROD » in *Le Blog documentaire*, 8 Avril 2011 (page consultée le 10 juillet 2012)

<http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/04/08/cinema-documentaire-et-creation-par-le-rod/?blogsub=confirming#blog_subscription-4>

généralisés par les films : certaines dépenses contrarient la comptabilité car les comptes des films doivent être transférés d'une société à une autre.

Autre difficulté : passer de quelques producteurs à sept producteurs exécutifs, cela se définit aussi par des envois aux chaînes répétés et insistants. Ce qui crée d'une part un travail harassant pour tous les assistants, mais génère aussi une confusion du CNC et des chaînes. La multiplication des interlocuteurs et des propositions peuvent faire perdre de la crédibilité à une société qui est encore fragile, car en passe de reconversion. Cette période d'hésitation va bientôt se décanter et ne durera qu'un temps. Les productions commençaient à séduire les chaînes au moment de mon départ : nous avions plusieurs films en tournage : un film de fiction de Claire Simon : *Gare du nord* ainsi que des documentaires télévisuels de Dominique Gros (sur le sujet de l'euthanasie et du droit de mourir) et de Mark Kidel (sur l'écrivain *Martin Amis*, le rocker *Elvis Costello* et la peintre *Fabienne Verdier*).

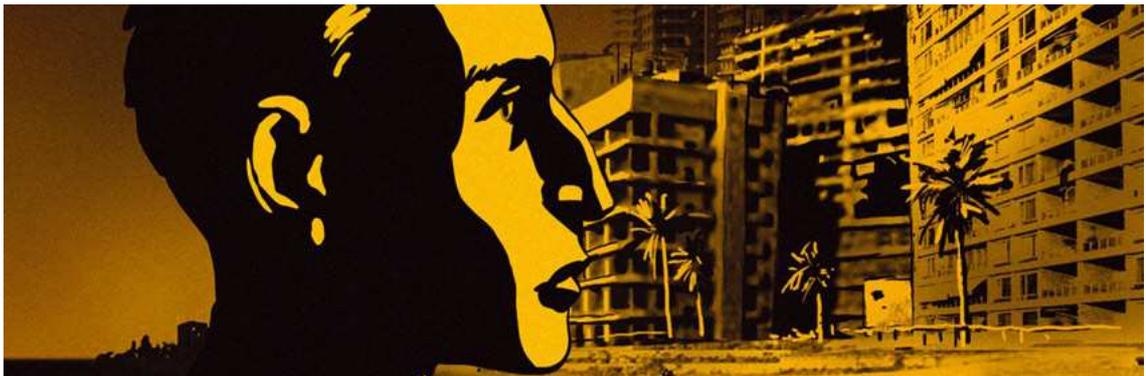
Conclusion

L'existence du documentaire à la télévision est actuellement bel et bien en crise. Les chaînes hertziennes font la course à l'audimat : seule *France 3*, *France 5* et *ARTE* coproduisent des documentaires de création et sont beaucoup sollicitées par les sociétés de production qui, elles, se multiplient. *France 2* est quant à elle plus ouverte au docu-fiction et au feuilleton ou aux grands dossiers historiques. *Canal +* et *M6* investissent quelque peu leurs finances dans le reportage et parfois dans le documentaire, mais peu dans le documentaire d'auteur dit de création. Les chaînes thématiques consacrées au cinéma (*Ciné +*), au voyage (*Planète*) ou aux cultures du monde (*TV5 Monde*) produisent naturellement du documentaire, mais achètent rarement une première diffusion et investissent moins d'argent que les chaînes hertziennes. La multiplication des chaînes sur le câble et la TNT ainsi que la crise financière de 2008 rendent les chaînes encore plus frileuses. La télé-réalité, qui séduit un grand nombre de téléspectateurs à moindre coût, ainsi que les rediffusions de séries et de films éculés sont préférées sur la majorité des chaînes. La création des chaînes de la TNT n'a ouvert aucune fenêtre de coproduction et de programmation alors que le C.S.A. avait imposé des conditions de diversité qui ne sont pas respectées. Rachetées par les grands groupes hertziens *TF1 (TF6)*, *M6 (W9 - Paris Première)* et *Canal + (Direct 8)*, les chaînes de la TNT sont utilisées pour les rediffusions et concurrencent davantage la télévision publique qui, quant à elle, subit à la fois la perte d'audimat due à la TNT et l'absence d'apports publicitaires due à la politique culturelle de Nicolas Sarkozy. La solution pour sauver la télévision française du libéralisme sauvage consisterait à ne plus calculer la part d'audience des chaînes de service public et à pratiquer le calcul d'un *qualimat* au lieu d'un audimat. Au alors, à punir les groupes privés et les forcer à produire une véritable programmation « informative, éducative et divertissante ». Et pourtant aujourd'hui, quand on envoie

un projet au groupe *France Télévisions*, ils répondent parfois que les films sont « trop pointus », et nous nous sommes peu adressés à *M6* et *TF1* dans le cadre de nos recherches de financements. Les chaînes voient l'éducation des téléspectateurs à la baisse et décident de produire des documentaires de plus en plus formatés et faciles : voix off obligatoires, images descriptives... Ainsi, la standardisation de l'image provient aussi d'une adaptation des sociétés de production aux demandes des chaînes. Les préachats se font plus rares et les directeurs de programme prennent moins de risques en acquérant des films sur montage fini et non sur dossier/scénario. L'âge d'or du documentaire à la télévision des années 90 est en pause, voire terminé, à moins qu'on croie à une sortie de crise et à un sauvetage de la télévision.

Pourtant le documentaire crée une émulation : le nombre de festival consacré au documentaire en France en témoigne, preuve que le documentaire de création a un public et génère des débats ainsi que des rencontres. Il reste beaucoup de travail aux *Films d'Ici* pour résister à l'uniformisation audiovisuelle et continuer à nous offrir des films d'auteurs nous poussant à toujours requestionner et réquisitionner le monde.

2. PRÉSENTATION DE LA MISSION RÉALISÉE PENDANT LE STAGE



2. PRÉSENTATION DE LA MISSION RÉALISÉE PENDANT LE STAGE

2.1. Rappel de la mission confiée et des objectifs

Ma mission en tant qu'assistante de développement était d'aider producteurs exécutifs et producteurs délégués dans la recherche de financements. Je devais travailler avec deux productrices : Laura Briand, chargée du développement du long-métrage de fiction cinéma et Charlotte Uzu, productrice de long-métrages de fiction et de documentaire et chargée du développement à l'international. Je devais assister les déplacements de Charlotte Uzu à l'étranger et dans les marchés : prise de rendez-vous, hébergement et transport.

Enfin je devais travailler avec Clara Mahieu, l'assistante de Serge Lalou, pour lequel je faisais des comptes rendus des propositions de scénarios reçues aux Films d'Ici.

2.2. Les tâches accomplies

2.2.1. La mission de base

a - L'aide au développement

Assister quelqu'un à l'envoi des projets aux chaînes, aux institutions et aux concours consiste surtout à faire des photocopies en nombreux exemplaires des dossiers de présentation des films. Ainsi, quelle ne fut pas ma surprise quand je passais des après-midi devant la photocopieuse. Le manque d'intérêt et la servilité de la tâche m'ont tout de suite fait regretter mon choix d'autant plus que la photocopieuse est un lieu d'où naissent de nombreux conflits entre les membres de la société, car la hiérarchie semble aussi s'appliquer dans l'ordre de passage devant la machine. Quand j'ai commencé à mieux connaître les projets en cours, j'avais pour tâche de relire les scénarios à la quête des fautes de grammaire, d'orthographe et de typographie puis de réaliser la mise en page. Là non plus, la tâche n'est pas forcément la plus enthousiasmante car lire des scénarios de plus de cent pages sur ordinateur peut prendre une demi-journée, mais elle permet de parcourir un projet et de s'appropriier du contenu, voire plus tard d'en discuter avec les réalisateurs. Je pouvais aussi donner mon avis sur l'état du scénario à ma maitre de stage qui aimait recevoir des critiques et m'expliquer les enjeux de tel ou tel choix d'écriture. L'auteur peut vous renvoyer une nouvelle version le jour suivant votre mise en page et il faut alors tout recommencer. Une fois les scénarios « nettoyés » et mis en page recommençait l'épreuve de la photocopieuse et des envois aux chaînes : préparation des pièces à joindre au dossier, de la lettre du producteur et des formulaires correspondant, en général en huit exemplaires. Il n'empêche que cet ouvrage méticuleux m'a permis de véritablement entrer dans le monde du producteur où le travail de relecture permet d'administrer des conseils à l'auteur du scénario ou du dossier.

Une fois les dossiers envoyés, il faut attendre les résultats des commissions. Lorsqu'un projet passe en commission, un « rapporteur » présent lors du débat raconte ce qui s'est dit sur le film. C'est pourquoi parfois le producteur sait ce qui n'a pas plu aux décideurs et peut demander des modifications à l'auteur du dossier. Décider de ne rien changer peut aussi être une solution en cas de jugements trop subjectifs ou contradictoires de la part des membres de la commission. « *Certains personnages manquent de corps (ou de psychologie)* », « *Ce réalisateur n'arrive pas à se renouveler* », « *Ce film manque d'originalité (ou de vraisemblance)* », « *C'est déjà vu* », « *L'écriture est trop caricaturale* », « *Ce film est trop intellectuel* », « *On ne visualise pas assez les images du film* » sont en général les principales critiques assénées lors des commissions : ainsi, si les scénarios n'évitent pas toujours les lieux communs, les dirigeants non plus. En essayant des refus, un projet a aussi le temps de se mettre en place, le réalisateur peut prendre le temps de penser à des acteurs et de réécrire certaines séquences du film. Par contre le « parcours du combattant » des passages réitérés en commission devient parfois extrêmement stressant pour un réalisateur qui peut croire que l'on s'occupe mal de son film et donc manquer de confiance en son producteur ou aussi perdre confiance en lui. Être producteur consiste beaucoup à rassurer auteur, réalisateur et équipe et j'avoue que les personnes avec qui je travaillais faisaient preuve d'un excellent sang-froid que je prenais au départ pour de la distance, mais ce détachement des choses et l'absence de passion ou d'émotion cachent surtout un caractère endurci, préparé à l'adversité et à l'imprévu, voire à l'animosité de certaines personnes.

Dépôts réalisés pendant mon stage :

AIDES DEMANDÉES	INSTITUTIONS
L'aide au développement du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle pour le documentaire de création	CNC
Avance sur recettes avant réalisation	CNC
Contribution financière à la production de films de court métrage	CNC
Aide à la production	Région île de France
Image/mouvement - Aide au développement, à la production et à la postproduction	CNAP (Centre National des Arts Plastiques)
Fonds MEDIA	Commission européenne : audiovisuel et média
Aide à la production cinématographique	Fondation Groupama GAN
Aide à la création documentaire télévision	PROCIREP
Aide aux cinémas du Monde	CNC

Envois aux télévisions :

UNITÉ DE PROGRAMME	CHAÎNES CONTACTÉES (FR)
Documentaire télé	<i>M6 - Canal + - Planète - TV5 Monde - Arte France - France 5 - France 3 - LCP - Public Senat - Ciné +</i>
Fiction	<i>France 2 - Arte France Cinéma - France 3</i>

Ainsi ce poste d'assistante de développement, quoiqu'un peu rébarbatif, permet de comprendre le fonctionnement des chaînes de télévision, du CNC et des diverses institutions et fondations, ce qui permet de découvrir un panorama assez large des comptoirs de production actuels. Ce poste d'observation permet de déceler la direction artistique de chaque commission et le type de projets soutenus : la fondation *Groupama gan* est composée de fins intellectuels et esthètes, la *Procirep-Angoa* pariera davantage sur les capacités d'écriture d'un auteur, certaines commissions acceptent un projet grâce à sa thématique, certaines préfèrent les données commerciales : les auteurs, le casting... Dans tous les cas : rien n'est jamais joué d'avance : si l'on n'obtient aucune aide publique, on abandonne généralement le projet. L'Europe, l'État et les collectivités ont ainsi un grand rôle à jouer dans la production française.

b - L'international

Au niveau du développement international, mon poste était différent car il consistait à assister Charlotte en amont de ses déplacements : il fallait tout d'abord inscrire les films à présenter dans les marchés puis donner toutes les informations sur les films et la société pour les sites web et catalogue des marchés. Enfin, je devais gérer les accréditations puis trouver un hôtel où Charlotte allait loger pendant le marché. La gestion du transport et de l'hébergement est compliquée car les marchés créent de grands flux, ce qui fait monter les prix : il faut donc prévoir plusieurs mois à l'avance de réserver une chambre d'hôtel ou un billet de train. Il en est de même avec les rendez-vous : Charlotte avait ses connaissances qu'il fallait « relancer » par mail ou au téléphone - des directeurs de chaînes, des distributeurs et vendeurs internationaux. La prise de contact demande beaucoup de temps. Les propositions de rendez-vous aboutissent en général après trois offres. Les rendez-vous une fois fixés, je gérais le planning de Charlotte, classais les cartons d'invitations et préparais une sorte de « guide/agenda ». Le nom et le numéro de tous les contacts ainsi que les lieux des rendez-vous y étaient rappelés. Je devais ensuite récupérer ses notes de frais et les déposer en comptabilité, prendre en note toutes les cartes de visites et les classer dans ses contacts, élaborer une liste de tous les documents à envoyer aux personnes intéressées par un projet, envoyer les dits documents par la Poste et attester ces envois sur un logiciel appelé ACT.

En amont des festivals, je préparais une feuille de présentation du catalogue des *Films d'Ici* qui présentait beaucoup de difficultés pour moi car j'avais du mal à trouver les bonnes informations : le titre des films, les financeurs impliqués dans le projet, le bon résumé, les bons acteurs. De plus, ces feuilles étaient aussi à rédiger en anglais et les difficultés étaient semblables. La recherche dans les documents en réseaux dépend de la capacité de rangement des producteurs qui, parfois égarent certains textes ou ne mettent pas à jour leurs dossiers dans le « commun » (espace informatique en réseau). Le manque de communication interne m'a vraiment fait pâtir lors de l'élaboration de ces fiches ainsi que les finitions à la dernière minute la veille du départ de la productrice à l'étranger. Les délais serrés et le manque d'organisation des fichiers informatiques étaient difficiles à gérer.

En Annexe 2 une fiche de présentation réalisée pour le *Sunny Side of The Doc*, marché documentaire de la Rochelle mis en place par Yves Jeanneau, ancien producteur des *Films d'Ici*.

2.2.2. Les missions supplémentaires

a - Aides régionales et internationales

L'une de mes premières missions supplémentaires suite à la reformation des *Films d'Ici* fut de réaliser des tableaux rappelant toutes les dates des aides internationales et régionales. En effet à la création de *Films d'Ici 2* associés, Laura devint chargée de la bonne intendance des dépôts cinéma en région. C'est pourquoi nous avons dû réaliser un tableau en commun avec Laurent Duret, un autre producteur, qui est chargé quant à lui des dépôts audiovisuels en région. Ce tableau m'a pris plus d'un mois d'un travail et n'a jamais été utilisé.

Au même moment, alors que je passais mes journées sur les sites institutionnels des collectivités locales à guetter la moindre date, Charlotte me sollicita afin de réaliser un tableau identique concernant l'international. Cela m'a demandé beaucoup plus de temps que celui des régions françaises. Ce tableau a, contrairement à celui des régions, une utilité : il est consulté régulièrement par les producteurs afin de savoir les dates de dépôt et l'on y inscrit le nom des films déposés à telle ou telle date de commission. Il est toujours à améliorer car, peu lisible, il n'est pas encore parfait. Je le trouve néanmoins bien plus clair que celui des régions qui manque de lisibilité. Ainsi, le nombre de contraintes et d'informations à résumer en quelques lignes ne font pas le succès d'un tableau. Il faudrait séparer les tableaux par utilité : 1) Les dates de commission 2) Les commissions par genres. Tout travail mérite salaire. Celui-ci m'a apporté beaucoup de connaissances sur les critères des commissions et m'a permis de voir un panorama des films produits en région qui souvent sont des films à gros budgets censés faire tourner l'économie locale du cinéma. J'ai aussi pu constater le montant des budgets administrés et je sais que les régions Aquitaine, Centre, Rhône-

Alpes, Languedoc-Roussillon et Bretagne mettent en avant leur compétence culturelle dans le cinéma, ce qui est toujours un plus. Concernant l'international, je ne savais pas qu'autant de fonds existaient. La plupart consistent à aider les pays émergents ou en voie de développement, spécialement dans les pays arabes du Moyen-Orient réunissant beaucoup de fonds : Beyrouth, Doha... Il existe beaucoup de fonds internationaux concernant le documentaire, spécialement aux États-Unis (Tribeca, Sundance, ITVS...). J'ai aussi découvert les aides de la commission européenne (Media, Eurimages), du CNC (Mini-traité franco-allemand, Aide aux Cinémas du Monde), de la francophonie (SODEC, OIF), ainsi que les aides financières des festivals (San Sebastian, Cannes, Doha Film Festival, IFFR Rotterdam). Ainsi il existe bon nombre de fonds à connaître : d'autant plus qu'il y a souvent seulement un ou deux dépôts par an, ce qui est très peu. Il faut alors toujours garder le tableau à jour.⁸

b - Le cas *ab irato* sous l'empire de la colère : historique d'un bon ou d'un mauvais film ?

En 2010 a été terminé un long-métrage de fiction de Dominique Boccarossa intitulé *Ab irato sous l'empire de la colère*.

[Partie confidentielle]

Les problèmes du film ne sont pas uniquement financiers. *Ab irato...* n'a eu aucun succès en festival et aucun distributeur ne veut le sortir en salle. Un film financé par de l'argent national doit au moins faire une « sortie technique », une projection en salle en présence de l'équipe pour être validé par les institutions. Or ce film ne trouvait pas de distributeur. Pour ainsi dire le film était « au placard ». Cependant, le réalisateur Dominique Boccarossa avait besoin de la sortie technique afin de déposer un nouveau projet à l'aide à l'écriture du CNC. Beaucoup d'obstacles handicapaient ce film. On m'a demandé de me charger de celui-ci : il fallait organiser l'avant-première en région afin de récupérer la subvention de 30 000 euros et trouver un distributeur afin de faire une sortie technique et que Dominique Boccarossa puisse demander l'aide du CNC.

L'avant première en Bourgogne

J'ai été chargée d'effectuer une demande de visa pour le film à la commission de classification des films du CNC. Ensuite, il fallait trouver une salle pour l'avant-première, le film étant très lent et contemplatif, nous avons besoin d'une salle d'art et essai et cela s'avérait très difficile au départ. Je n'ai rien eu à faire pour trouver un exploitant ou une salle : Anne Bramard-Blagny, la coproductrice du film en région proposa de projeter le film dans un lieu artistique dont elle est la directrice : l'hôtel Maleteste, un château romantique où elle organise banquets, spectacles et concerts.

⁸ En Annexe 3, un extrait du tableau des aides internationales.

Cela ne convenait pas trop à la présentation d'un film à un public constitué du conseil régional, mais cela nous faisait toujours un poids de travail en moins et il fallait gagner du temps, alors nous avons accepté l'offre. À fortiori, alors qu'elle était notre coproductrice, elle nous demandait de payer l'intégralité de la projection et du buffet. De plus, l'appareil de projection était un modeste vidéoprojecteur et la salle de projection une bibliothèque avec des chaises en bois. Laura Briand a donc appelé le Conseil régional de Bourgogne et ils se sont entendus pour annuler la clause d'avant-première puisqu'une telle projection ne pouvait être qu'un échec. Elle a proposé de diffuser le film en région, par exemple lors d'un festival, ce qui aurait nettement plus de sens qu'une projection uniquement réservée aux politiques.

La distribution d'*Ab irato* ...

Patricia Conord, chargée des ventes des droits des films aux éditeurs vidéos et de la recherche de distributeurs, a eu un coup de cœur pour le film de Dominique Boccarossa. On a commencé à parler ensemble du film et nous trouvions tout de même très dommage qu'il ne rencontre pas de public. Nous avons le sentiment que ce film devait sortir. Elle a alors effectué un travail immense de recherche pour trouver une salle susceptible d'accueillir le film afin d'avoir une sortie technique. Puis un jour, ce fut décidé, *Les Films d'Ici* utiliseraient leur carte de distributeur : ils sortiraient le film par leurs propres moyens. Le soutien de l'*Acid* (Association pour le cinéma indépendant et sa diffusion) n'y a pas été pour rien. Fabienne Hanclot, la directrice de l'association, et l'équipe de la commission de programmation ont sélectionné le film pour une projection en « séance spéciale » à Cannes. Une diffusion à Cannes fut l'élément déclencheur qui lança tout le processus de distribution.

Nous avons eu une réunion à l'*Acid* avec toute l'équipe afin de déterminer d'une stratégie de diffusion du film. Ils nous conseillèrent d'abord de réaliser un visuel pour Cannes. Je fus donc chargée de réaliser des flyers, un dossier de presse ainsi qu'une affiche. Nous avons parlé aussi de matériel : il fallait faire une copie DCP du film.⁹ Ensuite, on pensa à diverses salles susceptibles d'accueillir et de soutenir ce long-métrage. Plusieurs propositions ont été faites : appuyer sur l'histoire du cinéma et convaincre les exploitants de la nécessité de sortir ce film pour des raisons politiques et esthétiques, axer sur le discours politique inhérent au film, aller vers les programmeurs de films expérimentaux et artistiques et surtout compter sur le réseau de l'*Acid* et le soutien des réalisateurs. Philippe Hernandez, l'un de ces réalisateurs, proposa les *cinémas Utopia* en région ainsi que le *cinéma St-Michel* à Paris, car il connaissait bien les programmeurs. Ensuite nous avons parlé d'avoir un attaché de presse, or *Les Films d'Ici* ne disposaient d'aucun budget pour distribuer le film si ce n'est de « l'huile de coude » comme dirait Patricia, compte tenu de leur

⁹ DCP : Digital Cinema Package. Il s'agit de la copie d'exploitation numérique sur disque dur d'un film destinée à être envoyée dans les salles.

déficit sur le film. Les enjeux étaient importants : comment réaliser une telle masse de travail (communication, relations presse, recherche de salle) sans budget ? La seconde partie de la réunion était critique et artistique. Les réalisateurs du réseau de l'Acid s'étant engagés à soutenir le film lors de sa diffusion en salle, il fallait qu'ils se mettent tous d'accord sur le discours à tenir, ceci en accord avec les intentions du cinéaste qui était venu présenter ses intentions.



Suite à cette réunion, j'ai réalisé un dossier de presse, une affiche, un flyer, une newsletter, matériel à apercevoir en Annexe 4. L'affiche était difficile à créer car il fallait révéler le sens du film avec très peu d'images disponibles : j'ai donc choisi l'opposition. Laquelle fait ressortir, avec une disposition pyramidale, la présence de colère dans le film et circuler l'ire vengeresse entre les personnages par un jeu de regard triangulaire. Ce parti-pris révélait la construction politique du film basée sur une dualité et un mépris entre deux classes sociales : celle de l'industriel et de deux jeunes. En effet, le film raconte le kidnapping du fils d'un riche homme d'affaires par deux jeunes garçons issus d'une couche sociale assez basse. Ils réclament une rançon que le père ne compte pas payer.

L'affiche a plu, mais j'ai conscience qu'elle n'est pas parfaite : il est vrai que l'habillage graphique est rudimentaire, il aurait fallu mieux choisir les polices, les couleurs...

Est-ce qu'*Ab irato...* est un bon film ?

L'échec commercial et médiatique d'*Ab irato...* est compréhensible suite au manque de budget et d'investissement, mais le niveau artistique du film est pourtant très grand : le parti-pris esthétique est fort, voilà pourquoi *Les Films d'Ici* furent intéressés par le scénario. Les films de Dominique Boccarossa ne sont jamais sortis en salle. Ils n'ont eu droit qu'à des sorties techniques. Pourtant, dans le milieu professionnel et surtout dans les arts plastiques, cinéastes et critiques s'accordent pour affirmer le talent du réalisateur. Ses films sont d'une rare violence et d'une beauté unique. Il y ajoute aussi une part mystique, un mystère qui plane faisant penser à l'œuvre d'Andrei Tarkovski. Alors serait-ce son originalité qui lui vaut d'être méprisé ou *Ab irato...* a-t-il vraiment des défauts ? Je dirais que ses défauts forment sa qualité et sa différence : sa lenteur, son choix du silence, son invitation à faire attention aux détails. La vision du film est tout de même très difficile. Cette épreuve fait partie de l'œuvre. Dominique Boccarossa nous invite à vivre une grande expérience sensible. Il est vrai que nous pourrions alors classer ce film en catégorie expérimentale ou dans les

films d'art, c'est d'ailleurs dans les écoles d'art qu'ont eu lieu les rares projections du film. Pourtant *Ab irato...* est d'une grande qualité cinématographique, art du mouvement et art du temps grâce à un dispositif novateur : la caméra tremblante, une très belle invention de cadrage que nous pourrions comparer à l'effet fish-eyes du dernier film de Carlos Reygadas *Post tenebras lux*. Ainsi, le dispositif visuel sert au propos du film, la caméra en ne filmant pas les enfants dans un cadre fixe passe à côté de certaines actions comme si elle ne voulait pas voir les tortures infligées à l'enfant kidnappé, comme si elle déniait la réalité du conflit. Ainsi, avec la création d'un hors-champ filmique, la caméra remet en question notre vision de spectateur. Déçu dans ses attentes, le spectateur ressent plusieurs émotions : pulsion scopique vis à vis des actes de violences, désir que le temps s'écoule, que le conflit se résorbe et que la violence s'arrête. Ainsi, l'éradication des horizons d'attente des spectateurs, bafoués et relégués au second plan, invite à reconsidérer l'expérience cinématographique et la force des images.

Selon moi, *Les Films d'Ici* ont produit une belle œuvre d'art, même si économiquement, elle n'est pas viable (il faudrait peut-être la vendre dans des biennales d'art contemporain ou utiliser un réseau d'éditeurs DVD tels que Point Ligne Plan). Ce film, profondément politique dans le fond et dans la forme, est aussi un acte d'engagement des *Films d'Ici* dans le soutien d'œuvres au parti-pris novateur. C'est dire qu'ils n'ont pas nécessairement modifié leur ligne éditoriale ou perdu leur implication politique au service de la création en passant à la fiction et ont poursuivi leur approche de recherche de nouvelles formes. Ce travail sur *Ab irato...* fut véritablement ma mission préférée : je m'étais impliquée dans le film, j'avais des responsabilités, moi seule pouvais les réaliser. J'avais suivi les réunions à l'*Acid* et rencontré de nombreuses fois le réalisateur. Pour une fois, je ne pratiquais pas uniquement une tâche d'exécution : il fallait utiliser beaucoup de compétences...

2.3. Le rôle de l'écrit

2.3.1. L'importance de l'orthographe et de la maîtrise du français

La maîtrise du français est obligatoire dans le milieu de la production cinématographique qui reste encore très littéraire : on juge une œuvre sur un scénario ou un dossier. La lettre du producteur doit faire preuve de qualités d'écriture et de rhétorique. Ainsi, la plupart du temps de travail est consacré aux relectures ou à l'écriture de nouveaux arguments, résumés... L'importance du texte dans le cinéma français date un peu. Alors qu'il s'agit de l'art du temps et du mouvement, la plupart des commissions jugent sur la préparation et les recherches fournies sur un sujet. Même les documentaires sont très écrits à l'avance. Cela bride un peu l'improvisation d'un tournage même si cela permet aussi d'anticiper, bien qu'apparemment, on demeure néanmoins très libre une fois que l'on a obtenu les subventions et accords.

2.3.2. Construction et sens critique

Comme j'étais au pôle lectures et au pôle développement de la société, cela m'a aussi permis de lire beaucoup de scénarios et de prendre conscience de leur construction. Ainsi, le but d'une bonne structure dans un dossier est de faire comprendre un texte par fragments si le lecteur n'a pas l'intention ou le temps de le lire dans sa globalité. D'autre part, comme nous avons tous des goûts différents, cela permet aussi de cibler les personnes intéressées par thèmes : le casting, le lieu de tournage, la note d'intention du réalisateur, la musique, le CV du cinéaste ou du scénariste. Toutes les branches du métier (télévisions, distributions, institutions) peuvent alors s'y retrouver selon qu'elles cherchent un succès commercial, un film d'auteur, une certaine thématique (exemples : chaînes *Planète*, *Ciné +* ou *Voyage*)...

Il fallait garder un bon rythme de lecture, savoir lire en diagonale ou au contraire saisir les subtilités. Cela m'a donc permis d'améliorer et d'aiguiser mon sens critique, ce qui n'est pas toujours facile. Il fallait aussi rédiger des fiches de lecture rapides et claires où le producteur peut se saisir de l'essentiel, principalement le CV du réalisateur et ses films précédents, le sujet et son traitement afin d'argumenter un refus. Concernant la remise de mon travail à Clara Mahieu, il m'était difficile de « jouer au petit producteur ». Éloigné de la forme critique, qui m'est plus habituelle, le discours du producteur se construit sur la défense des films, sur leur résonance avec le monde contemporain, leur capacité à transcender le réel, à nous faire comprendre le passé, à relier des cultures, tisser des liens et comprendre l'environnement qui nous entoure. Le producteur doit surtout donner à voir, il crée des images et suscite le désir chez son locuteur car son unique but est de convaincre. En effet, plus l'auditeur ou le lecteur visualisera le film, plus le propos du producteur apparaîtra concret et réalisable. Il ancrera alors l'intérêt du film dans le réel : son apport informatif, son originalité, son rôle nécessaire plutôt que de partir dans des considérations intellectuelles. Cette façon d'aborder les films étant toute nouvelle, je n'arrivais pas à rester dans le concret personnellement et parlais trop souvent dans le conceptuel dans la remise de mes lectures. Il me manque encore de l'entraînement.

Les Films d'Ici n'acceptant pas de nouveaux réalisateurs concernant la fiction, je lisais les scénarios fictionnels tout en sachant qu'ils n'avaient aucune chance d'être élus. Ce qui peut être assez dépitant. De même, aucun dossier documentaire lu pendant ma période de stage n'a été mis en production. Mon travail consistait juste à vérifier que la société ne passait pas à côté de la perle rare. Cette mission était donc assez humble mais conservait une part de responsabilités.

2.4. Problèmes et solutions

Conclusion

[Parties confidentielles]

3. LE CINÉASTE EN PERSONNE : **LE CINÉMA DOCUMENTAIRE À L'ESSAI DANS LES FILMS DE** **NANNI MORETTI, D'AVI MOGRABI ET DE JAFAR PANAHI**



3. LE CINÉASTE EN PERSONNE : LE CINÉMA DOCUMENTAIRE À L'ESSAI DANS LES FILMS DE NANNI MORETTI, D'AVI MOGRABI ET DE JAFAR PANAHI

INTRODUCTION

« Tout film est un documentaire sur son propre tournage »¹⁰

Jacques Rivette

« Le cinéma autobiographique semble être voué à la fiction »¹¹

Philippe Lejeune

« L'autoportrait est un miroir d'encre »¹²

Michel Beaujour

Chez *Les Films d'Ici*, le documentaire ne s'apparente pas aux films et reportages informatifs, divertissants ou didactiques que l'on peut voir le plus souvent à la télévision. Depuis la politique des auteurs et le cinéma de la Nouvelle Vague, la France, inscrite dans une tradition littéraire d'autorité unique, soutient des réalisateurs plutôt que des films. Le cinéma, qui est un art collectif, est passé sous la direction d'une seule personne : le réalisateur. Quelles formes peuvent prendre le documentaire actuel et, si nous allons plus loin, quelles formes se proposent à nous dans le cinéma d'auteur ? Le documentaire de création est le terrain idéal du renouvellement créatif des formes car il ne cesse de redessiner les frontières. Si les institutions ont voulu réserver le documentaire à la télévision et la fiction aux salles de cinéma, elles ont omis la capacité du documentaire à analyser le réel tout en le réinventant et la dynamique fictionnelle inhérente aux discours et aux images de cinéma. Brouillant d'autant plus les pistes, le cinéma à la première personne, de Jean-Luc Godard à Alain Cavalier, n'a cessé de repousser les limites entre essai, fiction et autobiographie. Que penser du statut de l'auteur quand celui-ci joue dans ses propres films et cumule la fonction de cinéaste et de personnage ? Surtout s'il joue son propre rôle ? Quand il se crée un amalgame entre autobiographie et imaginaire, entre documentaire et fiction, comment continuer à catégoriser film de télévision, film de cinéma et film d'art ? Luttant contre les archétypes et au nom d'un cinéma d'auteur exigeant, *Les Films d'Ici* soutiennent un réalisateur iconoclaste peu commun : Avi Mograbi. La plupart de ses films commencent par un plan face-caméra où le cinéaste résume quel film il projetait de réaliser et en quoi son tournage ne s'est pas terminé tel qu'il le

¹⁰ RIVETTE, Jacques. in *Les Cahiers du cinéma*

¹¹ LEJEUNE, Philippe. « Cinéma et autobiographie, problèmes de vocabulaire » in *Revue Belge du cinéma*, « L'écriture du je au cinéma », 1987, p. 9

¹² BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980, 375 p.

croyait. Avi Mograbi réalise des films à dispositifs dont il est l'acteur principal. Il a fait de ses films le terrain d'une expérimentation mythique, burlesque et cathartique sur l'Histoire d'Israël. Il soulève les dysfonctionnements ainsi que les paradoxes de son pays en utilisant ses images en tant que réponses et reflets de ses propres démons. Il propose des films dont le sujet principal, Israël, est dépassé voire annulé par celui du pouvoir de l'image. Avi Mograbi parle de son implication dans l'image en ces termes :

Cette façon de raconter des histoires de manière très personnelle est assez unique. Le procédé est le même chez Nanni Moretti ou Michael Moore, aux États-Unis. Je me sens toutefois plus proche de Moretti. J'ai l'impression que les films de Michael Moore donnent des réponses. Les miens posent des questions.¹³

Si nous mettons de côté Michael Moore pour les raisons évoquées plus haut et si nous gardons le parallèle entre Avi Mograbi et Nanni Moretti, ces réalisateurs à la première personne ont de nombreux points communs. Ils interrogent tous deux le réel en passant par la fiction. Ils se sont tous deux construit un personnage de scène, une image médiatique et un double cinématographique à l'écran. Nanni Moretti, cinéaste « égocentrique » incontournable, réalise des films sur l'état du cinéma et de la gauche italienne observant un profond contenu documentaire. Dans *Journal intime* ou encore dans *Aprile*, il nous offre son expérience de cinéaste, de père et de citoyen afin de faire la description d'une Italie en crise dont la politique se fait surtout au quotidien plutôt que dans les ministères ou à la télévision. Certains de ces films sont d'inspiration autobiographique (*Palombella Rossa...*), d'autres traitent de sujets qui ne sont pas personnels, *Aprile* et *Journal Intime* sont par contre clairement identifiés comme étant des films sur le réalisateur.

Non seulement Avi Mograbi et Nanni Moretti prennent le parti de s'engager physiquement dans leurs œuvres, mais dans le corpus choisi, ils se révèlent dans la position intime et fragile de cinéaste. Ainsi le cinéaste/réalisateur devient à son tour le personnage du film, ce qui brouille les cartes de l'identification et des rôles. Néanmoins, ce corps est mis à l'épreuve et devient aussi le vecteur d'une histoire parsemée de rencontres, d'altercations et de voyages. Comme l'écrit très justement Alain Cavalier, filmeur par excellence :

Ce qu'il y a d'intéressant dans la démarche d'un cinéaste, c'est ses rapports avec le corps humain. [...] J'ai été conscient assez tôt dans ma vie que l'essentiel du film était dans le rapport de mon corps avec les corps que je filmais, que tout le secret, le fonds même était là, dans cette espèce d'onde, d'électricité qui liait. Et ça m'a intéressé de plus en plus.¹⁴

Le rapport au corps n'est pas fortuit dans le cadre des films choisis car l'exposition du corps du cinéaste donne lieu à des interactions entre le personnage et

¹³ LEBHOUR, Karim. *Avi Moghrabi, réalisateur - Entretien*, décembre 2010 (page consultée le 5 août 2012) <http://www.info-palestine.net/article.php3?id_article=9753>

¹⁴ ROBLES, Amanda. *Alain Cavalier, filmeur*. Grenoble : De l'incidence éditeur, 2011, p.7

le réel. Nous pourrions même dire que tout l'univers des films choisis gravite autour des personnages-cinéastes. Ils sont au cœur des films par l'intermédiaire de la voix et du corps. Chaque séquence, chaque plan reposent sur leur point de vue. Ils sont donc les médiums de ce qui nous est donné à voir. Nous analyserons cette subjectivité en décrivant les parties biographiques, réelles ou reconstituées de leur œuvre et en déterminant la part de réalité et celle de l'imaginaire dans les propos scénarisés des deux réalisateurs.

Nous rajoutons au corpus un film de Jafar Panahi : *Ceci n'est pas un film*, dans lequel le cinéaste exprime sa détermination à pratiquer le cinéma en Iran malgré sa condamnation à six ans de prison, vingt ans d'interdiction de faire des films, de voyager ou de donner des interviews. *Ceci n'est pas un film* est un documentaire sur l'absence de fiction.

En utilisant plusieurs types de narration ainsi que divers médiums filmiques et en jouant avec la mise en scène, ces trois réalisateurs nous laissent observer l'artefact cinématographique dans son continuum. Ils exposent les arcanes du cinéma, ses coulisses ainsi que les doutes de ses réalisateurs pour mieux établir que le cinéma n'est pas art de la démonstration, mais bien au contraire, art de la prise de position et de la subjectivité et révèlent ainsi la propension de l'image à tromper. Ainsi, en optant pour le rôle de cinéaste à l'écran, ils exposent des questions d'éthique et de mise en scène ainsi qu'une forme de dialectique des images. Ces films étant des portraits de cinéastes faisant du cinéma, notre idée principale est de révéler comment, par l'exhibition de soi, chaque cinéaste nous laisse découvrir son point de vue sur le cinéma en réalisant un film réflexif proche de l'art poétique.

Grâce à de nouvelles formes situées entre l'autofiction, l'autoportrait, l'essai et l'expérimental, les films choisis font table rase des frontières habituelles entre la fiction et le documentaire si on les considère dans leur définition par nature. Ils se situent donc au cœur de l'entre-deux, à mi-chemin entre la fiction et le documentaire habituels. Ils ne soutiennent pas de thèses, mais déclarent un point de vue, ils ne sont pas strictement autobiographiques, mais dévoilent l'intimité des artistes et surtout ils mentent et mettent en scène pour mieux présenter leur vision et donc leur vérité.

De l'art poétique à l'art politique, la mise en scène documentaire du cinéaste à l'écran nous dévoile un cinéma qui se cherche et trouve de nouveaux filons d'exploitations de l'image et du discours. Avi Mograbi, Nanni Moretti et Jafar Panahi nous délivrent des films sur le cinéma, sur le cinéma impossible, sur le cinéma tel qu'il devrait être. C'est en optant pour cette posture de « réalisateurs empêchés » qu'ils nous ont offert des bijoux filmiques dont l'inventivité et la forme réflexive nous poussent à repenser cet art.

Quelles formes sont proposées pour restituer subjectivité, invention et engagement dans le documentaire et en quoi les films choisis marquent-ils la tendance actuelle d'un cinéma qui ne peut se définir ?

Nous verrons dans une première partie comment l'artiste entrelace vie privée et vie publique et pourquoi subjectivité rime naturellement dans le cas de ces films avec esthétique et politique en analysant les instances d'énonciation d'un film à la première personne. Puis nous examinerons dans un second temps la posture paradoxale du filmeur/filmé et comment la narration subjective peut annuler toute frontière entre le réel et l'imaginaire. Nous distinguerons à cet endroit l'autofiction du documentaire autobiographique et définirons les divers régimes de mise en scène du réel ainsi que l'inspiration théâtrale et burlesque de ces personnages de réalisateur-acteur. Enfin, nous discernons dans une dernière partie en quoi les films du corpus fournissent un univers réflexif inscrit dans l'histoire de l'essai et de l'autoportrait littéraire puisqu'ils dévoilent la démarche de leurs réalisateurs ce qui leur permet d'établir un discours sur le cinéma.

1. LE JE DOCUMENTAIRE

1.1. *Le cinéaste en personne*

1.1.1. Identification de l'artiste

L'identification de l'artiste découle directement de la peinture : de grands peintres ont peint leurs portraits au sein de sujets historiques ou religieux dès la Renaissance : Botticelli dans *l'Adoration des Mages*, David dans *Le Sacre de Napoléon* et bien d'autres encore. André Chastel a nommé cette forme d'autoportrait « *in assistenza*¹⁵ ». Le pouvoir réflexif de l'autoportrait intégré dans une scène picturale met en lumière la source même de la représentation. Le peintre se présente en tant qu'auteur et en tant que passeur d'images. Ce geste semble exprimer : « n'oubliez pas que ce que vous voyez est de l'art et qu'il surgit de mon regard ». C'est dans le milieu de l'art contemporain et de la performance que les artistes se mettent le plus souvent en scène et en danger : théâtre, body art, cinéma expérimental. Ceux-ci s'investissent complètement dans le champ de leurs œuvres. Le « Je » des films de notre corpus veut signifier en général : « moi, cinéaste ». Si les apparitions systématiques d'Alfred Hitchcock dans ses films étaient des effets de signature, elles ne faisaient pas de lui un personnage du film. Si Orson Welles, Rainer W. Fassbinder, Philippe Garrel ou Woody Allen jouent quant à eux des personnages dans des films dont ils sont les metteurs en scène, ils ne sont pas présents nécessairement à l'écran en tant que cinéastes, bien qu'ils apportent forcément une nouvelle strate de subjectivité avec leur je/jeu. François Truffaut s'est embelli dans *La Nuit américaine*. Marcello Mastroianni a remplacé Federico Fellini dans *8 et ½* ; mais Avi Mograbi, Nanni Moretti et Jafar Panahi jouent quant à eux dans le corpus choisi le rôle du cinéaste en personne. Chacun à leur manière, ils se mettent en scène en train de réaliser un film en tant que réalisateurs. Ils jouent leur propre rôle et sont directement présents à l'image en tant que réalisateurs contemporains. Nous repérons en tant que spectateur un physique, un corps, un visage, un langage. Parfois mis à l'épreuve chez Avi Mograbi qui utilise des plans très rapprochés ou des masques ou chez Nanni Moretti qui invente clairement des dispositifs fictionnels. Leur représentation est censée être fidèle à leur personne et non pas entièrement inventée ou fictionnelle. Il s'agit de l'artiste en personne, non pas d'un avatar, même si cette personne devient personnage (ce que nous verrons dans la seconde partie *Fiction et réel : le point de vue de l'entre-deux*).

1.1.2. L'engagement esthétique et politique

Les artistes du corpus ont consacré leur vie à l'art et considèrent l'art comme leur vie. Dans la filmographie établie, ils se confondent avec leur art car leur vie

¹⁵ CHASTEL, André. « Art et civilisation de la Renaissance en Italie », in *Annuaire du Collège de France*. 1971, vol.71, p. 537-540

quotidienne s'inscrit au sein de leurs films et leurs films influencent le cours de leur vie. L'engagement physique du réalisateur à l'écran est une prise de position politique ou un acte de résistance. Sa présence corporelle l'implique et confond son personnage avec sa personne. Ainsi, à la vie comme dans les films, nos cinéastes ont une étiquette sociale et politique. Ils se situent dans un affrontement avec le système qui n'est pas volontaire mais nécessaire et adoptent ainsi la position d'artistes éveilleurs de conscience. L'art rime alors avec résistance, à la fois formelle et politique. Il ne s'agit pas seulement d'un « je » autobiographique, mais bien d'un « je » de cinéaste qui a envie de parcourir le monde ou d'exposer ses connaissances.

a - L'omnipotence morettienne

Dans le corpus choisi, les réalisateurs cumulent les rôles : Nanni Moretti est à la fois acteur, réalisateur, auteur, scénariste et narrateur de ses films. Il fonde en 1986 la *Sacher Film*, société de production qui lui permet de s'autoproduire et de se moquer des réalisateurs qui se plaignent de la crise du cinéma italien. Il devient alors plus indépendant vis à vis des moteurs de la production italienne. À cette époque, on trouvait des financements à l'international et on réalisait selon Nanni Moretti « *des choses qui n'étaient ni italiennes ni internationales, des projets hybrides bâtis sur des scénarios insensés qui ne plaisaient ni aux États-Unis, ni à l'Europe.* »¹⁶ Devenu ensuite distributeur, il rachète en 1991 un cinéma de Rome et l'intitule le *Nuovo Sacher*, il y diffuse la plupart de ses films. En France, il est produit et distribué par *Bac Films* et *Canal +*. Nanni Moretti représente à lui tout seul un empire qu'il a fabriqué avec la sueur de son front. Son « hégémonie » lui a valu de nombreux reproches, que ce soit lors du festival de Cannes 2012 où il était président du jury officiel car il a soutenu des réalisateurs italiens contre l'avis global des cinéphiles ou même du point de vue critique, car certains spécialistes du cinéma dont Alain Bichon se demandent aussi pourquoi dès que l'on quitte l'Italie, l'on ne parle que de lui à l'étranger¹⁷. Ainsi l'image médiatique et cinématographique de Nanni Moretti lui colle à la peau. Son physique, sa voix et sa pensée sont aussi connus parce qu'il est acteur dans tous ses films mais encore acteur dans les films d'autres réalisateurs (Les frères Taviani, Daniele Luchetti...). Nanni Moretti jouait dans les films précédant *Journal intime* un personnage portant le nom de Michele Apicella, sorte d'avatar de l'artiste, excepté dans la *Messe est finie* dans lequel il joue un prêtre. Nanni Moretti, intellectuel de gauche, a toujours pris position contre la démocratie chrétienne, la corruption, les abus du Vatican et de la droite berlusconienne tout en demeurant critique envers les communistes et les socialistes. Il effectue d'ailleurs dans *Aprile* une critique acerbe, mais voilée, de la gauche victorieuse aux élections. Nanni Moretti réalise un

¹⁶ MORETTI, Nanni. « Vers une renaissance italienne », *Le Monde*, 7 décembre 1996

¹⁷ BICHON, Alain. *Les Années Moretti - Dictionnaire des cinéastes italiens 1975-1999*, Acadra Distribution Annecy Cinéma italien, 1999, 175 p.

cinéma offensif et provoquant. Il ressent pourtant après *Palombella Rossa* (1989) une « insatisfaction dans les manières traditionnelles de raconter » et se sent résigné à ne « plus hurler contre les autres » suite à sa maladie et à la naissance de son fils.¹⁸ Alain Bergala se demande même dans son texte « Si "je" m'était conté » si le cinéaste n'a pas commencé à faire des films autobiographiques suite à une carence d'indignation envers le monde :

Aprile n'est-il pas pour Nanni Moretti, quoiqu'il en dise, sa façon d'affronter l'angoisse postnatale d'une paternité où il a visiblement peur de perdre comme cinéaste sa hargne salubre de non-réconciliation, c'est-à-dire le moteur même de son besoin de faire des films ?¹⁹

Dans les deux premières parties de *Journal intime*, nous pouvons encore nous demander s'il s'agit du personnage de Michele Apicella. Cependant la troisième partie nous indique que « rien dans ce chapitre n'a été inventé ». Et c'est à ce moment qu'un médecin décline l'identité du réalisateur : « *Moretti Giovanni, né à Brunico le 19 août 1953, habite à Rome* [etc.] ». Nous identifions aussitôt l'auteur présent pour une fois en tant que tel. Il y a donc homonymie entre le nom "auctorial" (le nom de l'auteur) et un nom "actorial" (le nom d'un des personnages). La question du nom propre a beaucoup intéressé Gérard Macé :

Il semblerait que le nom propre nous engage peu, qu'il soit moins compromettant du fait qu'il offre moins de sens - jusqu'à l'instant où l'on découvre que tout passe par lui. [...] ce que recouvre la présence énigmatique du nom propre, c'est bien entendu un problème d'identité. Il faudrait être aveugle pour ne pas le voir. L'homme ressent l'arbitraire du nom qu'il porte autant que l'arbitraire de la langue qu'il parle. Le nom propre contient l'entier labyrinthe du roman familial.²⁰

C'est à dire que le nom que nous portons influence notre vie, notre culture, notre éducation, notre rapport aux autres, notre histoire comme notre héritage. Porter son nom à l'écran consiste clairement à s'exposer. Il nous inscrit dans une réalité au présent et dans un contexte. Mais contrairement à la littérature, il n'y a pas que le nom qui véhicule la personnalité au cinéma. La possible identification physique est la meilleure des signatures « *en sorte que c'est peut-être le visage qui est le nom propre au cinéma* »²¹ nous dit Yves-Roger Roche dans son texte sur *Le Je à l'écran*.

¹⁸ GILI, Jean A. *Nanni Moretti*. Rome : Gremese, 2011, p. 80

¹⁹ BERGALA, Alain. « Si « Je » m'était conté », in *Je est un film*, dirigé par BERGALA, Alain, Paris : L'Association des Cinémas de L'Ouest pour la Recherche (ACOR), 1988, p.6.

²⁰ MACE, Gérard. in COLONNA, Vincent. *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en Littérature)* Thèse, E.H.E.S.S., 1989, p. 47

²¹ ROCHE, Yves-Roger. « Photo-fictions » in ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André. *Le Je à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 192

b - Jafar Panahi, le résistant

Pour Jafar Panahi, la porosité entre sa vie de cinéaste et sa vie privée ne peut être plus évidente : le contenu de ses films l'a conduit en prison. Ses films étaient pour la plupart censurés en Iran jusqu'à ce qu'il soit arrêté et condamné récemment par le régime iranien en mars 2010. Quand il aura purgé sa peine, il ne pourra exercer sa profession pendant vingt ans. Le gouvernement de Mahmoud Ahmadinejad a voulu marquer les esprits car, bien que des films aient été censurés depuis la Révolution Islamique en Iran et ne soient jamais sortis à cause du MCOI (Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique), jamais un réalisateur n'avait été puni ni emprisonné à cause d'un film. C'est pourquoi l'arrestation de Jafar Panahi a fait la surprise et choqué le monde entier. Peu après, Mohammad Rasoulof le rejoignait en prison. Le durcissement du régime et de la censure envers les arts démontre que le cinéma iranien a besoin de soutien. Le fait est que le gouvernement est imprévisible : il veut parfois relâcher la pression et améliorer son image vis à vis de l'étranger et veut parfois entériner son pouvoir et bloquer toute critique du régime, les autres membres de la profession ont peur des remontrances et ne peuvent exprimer leur soutien. Les règles de moralisation de l'image du MCOI produisent des films rigides souffrant de nombreuses incohérences (mari et femme qui ne se touchent pas, port du foulard à l'intérieur de la maison familiale...). Pourtant les cinéastes iraniens ont toujours réussi à passer outre la censure et même jouer sur les malentendus qu'elle provoque (voir le travail d'Asghar Farhadi sur les quiproquos et les erreurs d'interprétations liés aux apparences), Jafar Panahi le premier car il avait réalisé un film sur une petite fille pour ne pas subir la censure imposée aux images de femmes. Mais cette fois, Jafar Panahi serait allé trop loin : il a été arrêté alors qu'il préparait un film sur le mouvement de protestation consécutif à la réélection du président Ahmadinejad en juin 2009. On lui a confisqué ses films et on l'a accusé de « propagande contre le régime ». En séparant Jafar Panahi de son art, on lui enlève à la fois son moyen d'expression et son activité principale. Le symbole est fort : sans le cinéma, Jafar Panahi n'a plus d'identité. C'est pour cela qu'il prend le pari de faire l'acteur dans *Ceci n'est pas un film*, lettre testamentaire d'adieu au cinéma et de résistance résignée parvenue avec difficulté au festival de Cannes 2011 au sein d'une clé USB cachée dans un gâteau en même temps que le film *Au revoir* de Mohammad Rasoulof.

c - Avi Mograbi ou le miroir de la société israélienne

Avi Mograbi a lui aussi un patronyme qui l'inscrit historiquement dans un contexte culturel : il descend d'une famille très connue en Israël, détentrice du *Cinéma Mograbi* de Jérusalem. Avi Mograbi hérite donc du cinéma par le père et se réfugie dans les salles obscures à la conquête de films. Il s'est toujours présenté comme un opposant à l'extrême-droite israélienne et s'est pour cela éloigné de l'héritage familial. Il soutient le camp palestinien au quotidien en fournissant des vivres et de l'aide aux

plus démunis. Il vient en aide à une autre association, *Shovrim Shtika* (« Briser le silence »), un groupe d'anciens soldats qui récolte des déclarations sur les dérives de la guerre. C'est en écoutant les divers membres du groupe qu'Avi Mograbi découvre Z32, soldat dont le matricule donne son nom au dernier film du cinéaste. Avi Mograbi est très impliqué dans la réalisation : il est parfois l'opérateur images, toujours l'opérateur son, il est aussi l'acteur principal, le metteur en scène, le narrateur et le monteur du film. Avi Mograbi est un faiseur, un filmeur, un indépendant. Étudiant en philosophie et en arts, il a appris le métier sur le tas à la fin de ses études en tant que conducteur, assistant producteur, puis assistant réalisateur sur des plateaux. Des postes qui ne lui permettent pas de gagner sa vie. Révélé en 1999 en France par *Les Films d'Ici*, il était jusque là son propre producteur. Avi Mograbi rédige les « scénarios » de ses films seul, il dirige parfois une petite caméra au poing, il monte seul. Il cumule beaucoup de rôles et de responsabilités. Toutefois, il est parfois aussi accompagné d'un opérateur image.

En Israël, la politique contamine tout et tout le monde, la sphère privée comme la sphère publique. Les choix de vie sont fortement liés aux décisions politiques du pays. Un Israélien est soldat toute sa vie : il doit faire quarante jours de service par an. Le quotidien est alors ainsi nécessairement touché. D'après Avi Mograbi :

Ce dispositif [filmer dans la rue] est lié à mon approche de la vie publique. Celle-ci m'intéresse, et j'y suis très impliqué à titre personnel : j'essaie de ne pas faire de différence entre les événements publics et ceux de ma vie privée. Certes, nombre de mes compatriotes pensent comme moi que la situation politique – avec l'occupation des territoires palestiniens – est insupportable. Mais ils ne la laissent pas infiltrer leur vie, ils n'estiment pas devoir agir pour changer cette situation ou pour prendre leurs responsabilités vis-à-vis d'elle. *A contrario*, dans mes films, j'essaie de mêler le monde domestique et le monde extérieur.²²

Les soucis personnels d'Avi Mograbi seraient associés à ceux de la société israélienne en général comme par contamination. Ils seraient les symptômes physiques et psychiques d'une politique. Comme le dit Avi Mograbi au début de *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon* :

« Vous comprenez ? Arik Sharon était un politicien dont les actes avaient un impact direct sur ma vie. »

Ce film commence fort : Mograbi regrette les expéditions punitives des années 50 en territoire palestinien, le refus des accords de paix avec l'Égypte, les colonies en territoires occupés, la Guerre du Liban, les massacres des camps de Sabra et Chatila à Beyrouth... En seulement quelques phrases, il affirme être un militant de gauche ou en tout cas un objecteur de conscience. Il avoue d'ailleurs au milieu du film qu'il a été emprisonné pour avoir refusé de servir dans Tsahal, l'Armée israélienne, lors de la

²² BIBAS, Benjamin, POSTIC, Christophe, VIDAL, Eric, « Entretien avec Avi Mograbi », in *Journal des Etats Généraux de Lussas* cité sur le site du GNCR, 2002, (page consultée le 5 août 2012) < <http://www.gncr.fr/films-soutenus/Août-avant-l-explosion> >

guerre du Liban. Ainsi ses paroles ne sont pas que des mots, mais aussi une autre forme d'action contre le régime, un rappel : le *refuznik*²³ qu'il était dans l'Armée est aussi un opposant dans ses films.

Avi Mograbi a décidé dans ses documentaires de regarder Israël « en face » et de s'adresser aux Israéliens comme s'il était leur reflet dans un miroir. Il joue au psychanalyste. Il nous dit de part en part : « Comment peut-on laisser faire ça ? » ou « Comment peut-on faire confiance à cet homme ayant encouragé de telles atrocités ? » L'alternance entre des plans face-caméra où le réalisateur se livre au spectateur et des plans volés ainsi que des images d'archives construit un discours féroce. La juxtaposition d'images disparates au montage force des comparaisons et une nouvelle interprétation des faits *au regard* de que l'on a vu précédemment. C'est un système de digression et de dispersions qui pousse le spectateur à penser de lui-même les images. Ces images d'archives, qu'Avi Mograbi se garde bien de commenter, apparaissent comme des réminiscences d'un passé commun qu'Israël tente péniblement d'enfouir. C'est d'ailleurs pourquoi Avi Mograbi simule son propre oubli dans ... *Ariel Sharon* en se faisant passer pour un réalisateur qui a changé de bord en fréquentant l'homme politique en campagne :

Quand le film est sorti en 1997, mes amis ne comprenaient pas pourquoi je présentais Sharon sous un jour positif. Quelques années plus tard, Ariel Sharon est devenu Premier ministre. Les Israéliens ont oublié qui était véritablement Ariel Sharon et sa responsabilité dans ce qui nous arrivait. Ils ont voté pour lui et ce que j'avais mis en fiction à propos de moi-même est devenu la réalité du pays tout entier.²⁴

Les Israéliens participent aujourd'hui à leur tour au refus de la preuve en images. Ceci est très visible dans le film *Août en attendant l'explosion*. En effet, la montée des violences dans les rues de ce mois d'août révèlent une paranoïa de l'Autre, une peur panique de la manipulation télévisuelle et de la critique. Cette aversion pour le cinéaste s'explique aussi facilement : dans une constante situation de conflit, chaque individu devient un ennemi à combattre. Avi Mograbi a profité de cette tension pour réaliser *Août avant l'explosion* :

En ce sens mon film *Août* est encore d'actualité : l'agressivité des personnes, devant ma caméra, leur volonté que je n'enregistre pas ce qui se passe ne sont que des métaphores de ce qui se déroule au plan national et gouvernemental. *Août, avant l'explosion* traite de l'autocritique et il semble que l'autocritique ne soit pas une pratique courante aujourd'hui en Israël.²⁵

²³ *Refuznik* est un mot apparu pendant la guerre froide. Il désigne des personnes à qui certains droits ont été refusés, notamment l'interdiction d'émigrer, particulièrement le cas des juifs d'URSS voulant se rendre en Israël. Plus tard, ce terme a aussi servi à désigner ceux qui refusent de participer aux activités obligatoires, tel le service militaire (des objecteurs de conscience).

²⁴ LEBHOUR, Karim. *Ibid.*

²⁵ Note d'Avi Mograbi recueillie sur le site web du GNCR, (page consultée le 5 août 2012) <<http://www.gncr.fr/films-soutenus/Août-avant-l-explosion>>

Les Israéliens, en continuelle position de défense, choisissent l'attaque. Ils éloignent le réalisateur comme s'ils savaient que ces images ne pouvaient être synonymes d'objectivité. Même les Palestiniens, qui sont en demande de visibilité, doutent de l'image. Quand Avi Mograbi filme un match de foot du côté du camp palestinien, des hommes lui demandent violemment de les laisser. Les images ne sont que pures émotions et sont reléguées à la propagande. Selon le camp que l'on soutient, certaines expéditions punitives pourront paraître justes ou injustes. Certains s'indigneront, d'autres clameront leur joie. Cette impossibilité de l'objectivité : les Israéliens et les Palestiniens en ont tous conscience. Ce serait pourquoi Avi Mograbi ne peut que faire preuve de subjectivité et « montrer son camp ».

Avi Mograbi devient dans ses films le symbole d'un contre-pouvoir inexistant en Israël, il peut faire ce qu'il veut, chanter « Vive Bibi Netanyahu²⁶ » lors d'un concert en gloire au Likoud (parti d'extrême-droite d'Ariel Sharon et de Benyamin Netanyahu) avec ironie puisque la société israélienne ignore ses ennemis. Celle-ci reconnaît l'existence de l'opposition, mais sans lui donner la moindre importance : *Ariel Sharon* est entièrement produit par Israël comme si la société acceptait sans problème la présence d'un contre-pouvoir. Avi Mograbi devient alors un élément perturbateur, un syndrome. Il ne peut qu'être un réalisateur israélien, un homme et un citoyen dans ses films. Toute sa vie de filmeur s'est déroulée en Israël, il est de sa responsabilité de ne pas laisser son pays tel qu'il est, de réveiller les consciences, mais à sa manière :

Je ne pourrais pas faire de films dans d'autres pays. Je connais la réalité israélienne, j'en suis partie prenante et sans mon engagement, il n'y aurait pas de film. Je ne pourrais pas faire de film sur un pays, une réalité dont je ne suis pas partie prenante.²⁷ ☐

L'engagement est donc nécessaire, voire primordial, dans les films choisis. La parole de l'artiste se situe nécessairement dans l'opposition à la pensée courante, à l'État, à la télévision... Selon Jacques Sato dans la préface du livre *L'Artiste en personne*, créer un art « proche de la vie voire identique à la vie [...] n'a cessé de hanter [...] l'histoire de l'art du XXe siècle. » Il est vrai que l'autobiographie et l'autofiction sont très présentes dans une littérature qui est actuellement très personnelle. La mythologie de l'artiste contemporain ainsi que l'essor des médias l'ont installé sur les podiums et sur les scènes en tant que trophée et modèle d'une vie idéale de par leur distinction d'avec l'Homme commun. Ainsi l'engagement de l'artiste dans tous les domaines de sa vie est assez courant pour contrer l'uniformisation et la culture de masse, la pensée globale... Jacques Sato explique comment l'artiste doit se différencier :

Pour pallier à la perte de toute évidence englobante, l'artiste est poussé à « payer de sa personne », à garantir l'authenticité de ses propositions en les gageant sur un fonds propre -

²⁶ Benyamin Netanyahu

²⁷ MONTARIELLO, Elisabeth. *Entretien avec Avi Mograbi*. Dossier de presse du film

corporel, existentiel, intime-, supprimant dès lors l'écart entre lui-même et son extériorisation.²⁸

1.2. L'élaboration du « je », instances d'énonciation et de narration

1.2.1. Le je ou la possibilité de la narration subjective dans le documentaire

Selon Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires « L'historien ou le documentariste, à la différence du romancier et du scénariste, peut difficilement entrer dans la tête de ses personnages »*.²⁹ Dans le documentaire par définition, le narrateur ne peut être omniscient car il ne peut véritablement savoir ce que pensent les personnes filmées. Leur psychologie demeure opaque et ne peut être décrite ou analysée. Ainsi, la narration omnisciente est irréfutablement impossible dans le documentaire. Commentaire et images filmées ne pourront être qu'externes aux personnages, décrire leurs actions et leurs attitudes. À moins que le narrateur nous mente et invente le propos de ses personnages, ce qui dans ce cas serait pure fiction et libre-interprétation du narrateur et donc sortirait du cadre *documentaire* à proprement parler. Dans la fiction, la narration peut être à focalisation interne et donc montrer les sentiments et la vision d'un personnage ou même raconter au passé ce qui s'est déroulé et donc connaître la trame du scénario et revenir sur des faits par l'intermédiaire de flashbacks. Le narrateur peut aussi être omniscient, maîtriser l'univers diégétique, connaître et prévoir les actions et les pensées de chaque personnage. Or le documentaire à la première personne est une exception. En faisant un film dont on est le personnage principal, on admet la description d'un monde d'un point de vue subjectif, et l'on s'autorise à délivrer la pensée du personnage et l'expression d'un point de vue par la narration, le commentaire ou des plans « subjectifs ». Par l'intermédiaire d'une narration à la première personne, le film documentaire peut sortir de la focalisation externe et d'une manière de filmer propres à l'étude et à l'observation. Même dans la démarche anthropologique où l'on peut décrire les us et coutumes d'un peuple de manière scientifique, comme dans un documentaire animalier, la tendance actuelle va vers un commentaire à la première personne. Ainsi l'anthropologue Stéphane Breton dans *Eux et moi* décrit lors d'une de ses études du peuple Kanak en Nouvelle Calédonie son sentiment de rejet social et son incompréhension des intentions des indigènes. La possibilité de raconter son film à la première personne amène l'ouverture à une forme d'imaginaire et à des descriptions plus personnelles, la liberté est aussi liée à cette focalisation unique du réalisateur ou du narrateur, qui permet de faire entrer la fiction sans feinte. Le narrateur a le droit de nous mentir, de nous délivrer une émotion et même de juger ses pairs en tant que

²⁸ SATO, Jacques, *L'artiste en personne*. Rennes : PUR (Presses Universitaires de Rennes), 1998, p. 10

²⁹ HAMBURGER, Käte. « Logique des genres littéraires » in NINEY, François. *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris : Kincksieck, 2009, p. 79

personnage et en tant qu'auteur. Il peut partir en digression, raconter un souvenir ou quelque chose de totalement opposé à l'image, ce qui permet de mettre en tension, d'installer des émotions imaginaires, de confronter image et son. Le narrateur à la première personne aura ainsi une palette de moyens et connaîtra une grande liberté. Il s'écartera peu à peu d'une vision objective ou informative du documentaire pour fictionnaliser le monde qu'il filme, qui reste cependant sa référence.

Or dans les documentaires choisis, en plus de proposer un commentaire personnel, les réalisateurs font partie des personnages documentaires à part entière et se retrouvent quasiment seuls. Selon Gaudreault et Jost dans *Le Récit autobiographique*, il existe deux formes de « je » au cinéma : le je-personnage et le je-narrateur.

Les marques de subjectivité peuvent parfois renvoyer à un personnage situé dans la diégèse, tandis que, à d'autres occasions, elle trace en creux la présence d'une instance située à l'extérieur de la diégèse, une instance extradiégétique, un grand imagier.³⁰

C'est grâce à cette *double subjectivité*, celle du cinéaste et celle du personnage, que les réalisateurs du corpus, si tant est que l'on considère leurs films comme étant des documentaires, parviennent à élaborer un double documentaire à la première personne. Il paraît même plus facile de réaliser des films dont l'on est le sujet ou le personnage principal : la narration est dans ce cas quasi omnisciente puisque le narrateur/acteur sait pertinemment où va sa vie et où va le film. Il pourra ainsi confesser des actes et des pensées qui documentent le personnage documentaire (focalisation interne du personnage), mais aussi mettre en scène de manière subjective son propre rapport à la vie du personnage (distance du narrateur). Le documentaire à la première personne dont le réalisateur est le personnage principal peut comme nous l'avons vu consister en une focalisation interne du narrateur/personnage. Prenons pour exemple *Vacances Prolongées de Johan Van der Keuken* dans lequel le narrateur (le cinéaste) prononce un commentaire personnel et qui plus est, utilise une caméra subjective. Deux procédés de révélation d'un « je » documentaire. Grâce au second système filmique, nous voyons à travers les yeux du réalisateur. Pendant le visionnage, nous voyons ce qu'il a vu et l'expérience de spectateur se superpose à l'expérience du voyageur par l'intermédiaire des mots prononcés parcimonieusement par Johan Van der Keuken. Le sachant condamné à cause d'un cancer, nous ne pouvons que lire l'émotion dans les images de son dernier voyage... En effet, les images à l'écran peuvent très bien faire partie du domaine de l'imaginaire du cinéaste ou de ses souvenirs. Alors se formeraient sur l'écran des images mentales, réminiscences de l'esprit de l'auteur-réalisateur, clichés enregistrés de son ciné-œil. Le film documentaire serait le moyen d'exposer son imaginaire à autrui par l'intermédiaire de sons, de textes et d'images. Nous pouvons donc énoncer que le

³⁰ GAUDREULT, André, JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan, 1990, p.43

cinéma documentaire décrit notre monde en général et que le documentaire d'auteur à la première personne serait plutôt un catalyseur du réel et montrerait en image un monde parmi tant d'autres, celui qu'interprète le réalisateur. Voilà pourquoi il est appelé « documentaire de création », car il conçoit à partir d'un univers préexistant, le réel, un univers tout à fait subjectif et personnel. En voici d'ailleurs la définition du C.S.A. datant de 1992 issue du *Journal des anthropologues* :

Est un documentaire, toute œuvre de forme élaborée dont l'objet est de permettre l'acquisition de connaissances, quel qu'en soit le domaine. Quant au documentaire de création, il se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se caractérise par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) de l'auteur.³¹

Nous avons aussi trouvé une autre définition énoncée par un réalisateur produit par *Les Films d'Ici*, Denis Gheerbrant. Selon lui, la création documentaire est la « rencontre entre ma vision, ma compréhension, mon imaginaire, ma sensibilité, et un réel. De cette rencontre va naître un objet, dans lequel tous nos a priori sont retravaillés, pour reconstruire une vision qui va déplacer nos perceptions. »³²

1.2.2. L'imaginaire à l'œuvre : cas d'étude sur *Journal Intime*

Nanni Moretti consacre *En Vespa*, le premier chapitre de *Journal intime*, à une vision rêvée de Rome, entièrement inscrite sous le règne de l'imaginaire. *En Vespa* constitue un parcours à la fois physique et mental des quartiers de la capitale italienne. La découverte architecturale s'associe à de nombreuses fantaisies, comme si l'on avait accès aux pensées du chauffeur de vespa par bribes. Des pensées fulgurantes qu'il écrirait dans son journal. Nanni Moretti arrange la réalité selon ce qui lui convient. Toutes les scènes sont tournées de jour, les réparties sont prononcées par des acteurs. Elles ne servent qu'à décrire ses inventions. Nous sommes inclus dans son esprit par l'intermédiaire de son journal comme dans un flux de conscience littéraire. C'est pourquoi il nous offre une visite fantasmagique des quartiers de Rome où il embête les petits bourgeois en pantoufles et envie les propriétaires des appartements donnant sur les terrasses des toits de la ville. Sa divagation entraîne une promenade à la fois visuelle et sonore, empreinte d'une liberté folle, il fait d'une balade en vespa une ballade poétique. Il repense aux films qu'il a vu, aimé et détesté, songe aux Italiens geignards regrettant leur jeunesse, se plaignant dans les films contemporains alors que lui est devenu « *un splendide quadragénaire* ». Il regrette l'état de la critique de cinéma actuelle ainsi que celui du journalisme. C'est pourquoi, il confectionne une

³¹ Définition du Documentaire de création par le CSA extraite du *Journal des Anthropologues* n°47-48, 1992 : « Anthropologie visuelle » citée sur le site du CREADOC (page consultée le 4 septembre 2012) < <http://sha.univ-poitiers.fr/creadoc/> >

³² Réseau des Organisations du Documentaire (ROD). *L'ÉTAT DU DOCUMENTAIRE 2000 - 2010, la place de la création dans la production documentaire*. Mars 2011

scène de torture d'un critique de cinéma. Nanni Moretti, en proférant les articles écrits par le journaliste sur *Harry* ou *Virgin Suicides*, parvient à le faire pleurer de honte. Habile petite saynète qui permet de faire comprendre les scrupules intellectuels de Nanni Moretti et l'importance de tout texte dans l'histoire. Cela met en valeur sa croyance au pouvoir de l'écrit. Le réalisateur invente ensuite des excuses pour visiter des maisons, prétextant d'obscurs repérages concernant une comédie musicale sur un pâtissier trotskiste des années 50. Il part à la recherche de Jennifer Beals, la comédienne de *Flashdance*, sous prétexte qu'il ne sait pas danser. Il arrive alors sur un terrain vague où des couples dansent le merengue en plein soleil. Pourtant le film fait semblant de toujours appartenir à un réel improvisé et spontané car les personnes qui entourent Nanni Moretti feignent d'être gênées par cet opportun personnage, un peu trop expansif et évasif. Ainsi entre des flux de pensée incessants et privés soi-disant inscrits dans son journal et la perturbation de l'espace public par ce personnage volubile, il y a ambivalence et la confusion est volontaire. Tout le monde le fuit, même Jennifer Beals, l'actrice *en personne* qui le traite d'idiot en anglais.

Grâce à Nanni Moretti, nous entamons une flânerie cinématographique aussi brillante et impertinente que les films de la Nouvelle Vague des années 60. *Journal intime* peut faire penser à *Pierrot le Fou* ou à *À Bout de souffle* de Jean-Luc Godard. Ces films ont en commun leur originalité formelle, leur liberté de ton ainsi que leur nouveauté. Le film de Moretti entre road-movie fictionnel et documentaire fait lui aussi table rase des genres et des codes narratifs. Le chapitre *En Vespa* est un triomphe de l'imaginaire sur l'image. Certaines scènes du film que nous avons citées font clairement partie du domaine de l'autofiction, ce que nous aborderons dans le second mouvement du mémoire *Fiction et réel : le point de vue de l'entre-deux*.

1.2.3. L'adresse au spectateur : interlocution avec un « tu » symbolique

Le dispositif d'adresse à la caméra est considéré dans le cinéma comme un processus de défictionnalisation de la réalité filmique : le film s'avère n'être qu'un film et non un univers fermé puisque le monde filmé peut interagir avec le monde du spectateur. C'est un procédé qui fait d'emblée survenir l'extra-diégétique au sein du diégétique. L'adresse au spectateur était strictement prohibée dans le cinéma classique et sa pratique s'est libéralisée à partir des années 50. Plusieurs moyens existent pour établir un lien entre personnage et spectateur : le regard caméra (Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*), l'adresse directe d'un personnage au spectateur (Woody Allen, *Annie Hall*)... Il s'installe alors un rapport de défiance ou de connivence entre le personnage et le spectateur.



Le regard caméra d'Anna Karina (*Pierrot le Fou*) et l'adresse au spectateur de Woody Allen (*Annie Hall*)

Or dans le documentaire, l'adresse au spectateur est plus proche d'un dialogue avec celui-ci. Le dispositif d'interlocution implique alors un « *va et vient constant entre le moi qui filme et le toi qui regarde* »³³. Ce procédé a beaucoup été utilisé par Johan Van Der Keuken, Chris Marker ou Alain Cavalier. Il permet de transformer l'image dans son objectivité (certes prise avec un point de vue, une distance, etc.) en image subjective par l'intermédiaire du montage, de la voix-off, etc. Ces réalisateurs semblent nous dire : « Voilà ma vision du monde, qu'en penses-tu ? » C'est ainsi que Chris Marker nous touche avec des images de souvenirs placées au début du film *Sans Soleil*, images qui sont certes émouvantes d'elles-mêmes, mais se transcendent lors de l'adresse au spectateur. Chris Marker nous demande explicitement d'y repérer de l'émotion et surtout la sienne.



L'image du bonheur de Chris Marker - *Sans soleil*

La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images – mais ça n'avait jamais marché. Il m'écrivait : « Il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir. »³⁴

Il est à noter que le « je » n'est pas la seule condition du discours subjectif. Dans le commentaire de *Sans Soleil*, une voix (qui s'exprime à la première personne) décrit les sentiments d'un cinéaste dont elle reçoit des lettres. Pour le coup, il s'agirait plutôt d'un « il » subjectif : « il m'écrivait », etc. , car le cinéaste touché par ces images serait

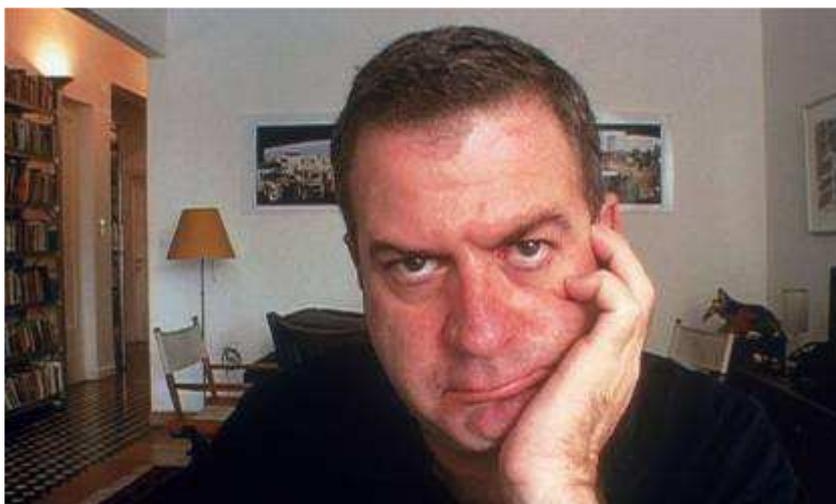
³³ NINEY, François. *Ibid.*

³⁴ MARKER, Chris. *Sans Soleil*, Argos Films, 1982

« l'avatar » de Chris Marker et non la narratrice du film, purement fictionnelle. Ainsi dans ce cas précis auteur, narrateur et personnage ne se confondent pas.

Avec l'adresse au spectateur au sein d'un documentaire, il y a habituellement levée du voile sur le dispositif filmique de mise en scène : quand on voit le réalisateur qui allume la caméra ou part à la recherche d'un plan, nous avons accès à l'extra-diégétique du documentaire, des moments de préparation qui sont d'habitude cachés et coupés au montage car ces instants ne contiennent pas de discours et sont considérés comme des fioritures qui empêchent le bon déroulement du film. Or, dans le corpus choisi, l'apparition de l'équipe de tournage, d'un pied de caméra ou d'un micro font justement partie de la diégèse puisqu'il s'agit de films sur des cinéastes. La mise en scène fait partie d'une réalité à filmer. Ainsi les multiples tentatives de faire un film documentaire sur l'Italie (*Aprile*) ou Ariel Sharon (*Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*) sont intégrées dans le courant de ces films - qu'ils soient documentaires ou non-. Par contre, les regards caméra, ainsi que le dispositif d'adresse au spectateur constituent néanmoins un dispositif novateur ou en tout cas moins courant. Le dispositif d'adresse à la caméra implique d'habitude l'idée de dialogue explicite avec le spectateur. Chez Mograbi, la caméra servirait plutôt de « confessionnal » et permettrait de livrer des confidences refoulées ou secrètes, mais aussi de faire l'étalage de son moi. Le réalisateur paraît se raconter à son journal intime ou s'adresser au monde par l'intermédiaire d'une webcam. Ce dispositif du filmeur filmé est des plus rudimentaires et peut paraître assez amateur : Avi Mograbi a disposé une petite caméra sur pieds devant lui sur un bureau. L'effet d'angle avec sa courte focale augmente la similarité à une webcam. Cependant à l'époque du tournage d'*Ariel Sharon* (1997), l'accès à Internet n'était pas encore au niveau d'aujourd'hui et l'utilisation des webcams via les blogs ou les réseaux sociaux était quasi inexistante. Il était aussi encore assez peu courant que des réalisateurs s'adressent à la caméra. Cette activité prit forme dans les années 90 (*JLG/JLG* de Jean-Luc Godard en 1994 etc.). La pratique de la « confession » filmique ou du journal a été lancée grâce à de nouveaux modèles de caméra que l'on peut manipuler et régler seul : les caméscopes vidéo. Avi Mograbi fait partie des précurseurs de la confession vidéo en solitaire avec Alain Cavalier et plus tard Jonathan Caouette, Claudio Paziienza, ... L'art de Mograbi est indubitablement lié à l'apparition de la caméra numérique : plus légère, plus malléable et plus discrète, elle permet d'obtenir des plans volés de la société israélienne. Filmer coûte aussi moins cher et Avi Mograbi peut prendre son temps et faire de nombreuses prises, ce qui lui permet de tailler le réel à sa convenance et de se transformer en « filmeur » artisanal. La qualité de l'image n'est pas le plus important chez le cinéaste puisqu'il joue beaucoup d'effets expérimentaux, travaille le matériau, la bande numérique, de manière artistique. Une question demeure : à qui s'adresse Avi Mograbi ? Au monde, aux Israéliens ou à lui-même ? Le réalisateur semble rentrer « d'expéditions » extérieures et livrer dans l'intimité à sa caméra l'impossibilité de

réaliser son œuvre. Sa maison ressemblerait alors à un « quartier général ». Ici la caméra deviendrait le carnet de bord d'un journaliste en plein travail.



Un dispositif proche de celui de la webcam : Avi Mograbi se confesse au spectateur - *Comment j'ai réussi à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*

Ce dispositif d'adresse à la caméra est aussi utilisé par Jafar Panahi mais pour des raisons diverses : l'important est de « documenter » sa vie en attente du jugement de la cour d'appel. Si l'on voit le réalisateur transporter la caméra et choisir ses plans, c'est pour révéler à la fois un artifice de mise en scène, mais aussi pour dévoiler son espace de vie et de claustration. D'une autre façon, la caméra dialogue avec le monde extérieur et nous pouvons dès lors qu'il saisit un portable ou une caméra s'identifier à Jafar Panahi. Commence alors un jeu de rôle où Jafar Panahi (qui n'a pas le droit de filmer ni de sortir de son appartement) suit le ramasseur de poubelles de son immeuble dans l'ascenseur jusqu'à l'extérieur. L'excitation se trouve des deux côtés de la caméra : il y a d'une part la frénésie d'enfreindre la loi et de prendre un risque pour le réalisateur. Mais nous pouvons aussi ressentir de la gêne et de l'excitation du côté du jeune ramasseur de poubelles : celle de passer devant la caméra, de rencontrer Jafar Panahi, de la peur d'être vu. La caméra portée nous invite à entrer dans la diégèse du film car il s'agit d'une caméra subjective. Tout à coup, l'appartement de Jafar Panahi nous paraît moins petit : nous partageons sa liberté momentanée par l'intermédiaire de cette caméra subjective. Les films d'Avi Mograbi et le dernier de Jafar Panahi se « réfléchissent », à la fois miroir du monde et sources de questions, ils ne peuvent être découverts qu'en comptant sur la participation du spectateur, sur son savoir... Il s'agit de films-expériences sur la matière film.

Il faut d'ailleurs noter que même si nous considérons *Aprile* et *Journal intime* comme des films en grande partie documentaires, il existe tout un dispositif de tournage comme dans n'importe quelle fiction. Les plans sont réalisés en plusieurs prises, rien n'est laissé au hasard. Le personnage ne prête pas attention à la caméra, comme dans une fiction. Nanni Moretti n'est pas un *filmeur* comme Alain Cavalier ou Avi Mograbi. Dans *Journal intime*, la fusion supposée auteur/narrateur de la forme tend à nous convaincre qu'il s'agit d'une tentative d'autobiographie ou tout

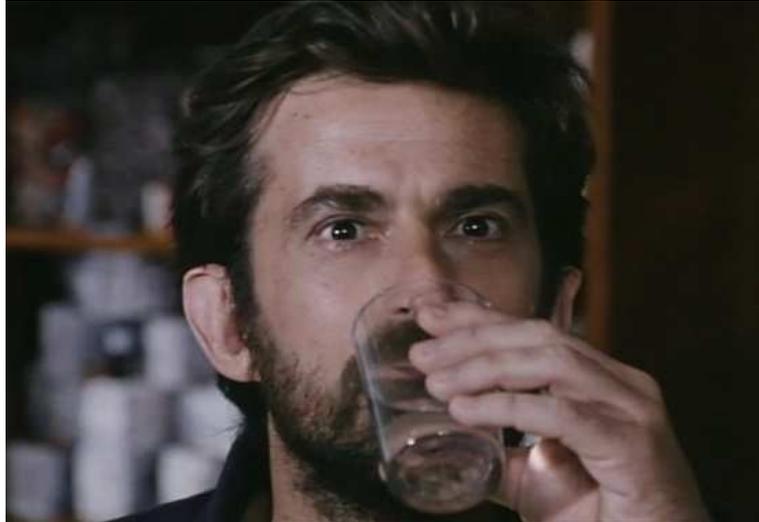
du moins d'une narration personnelle. Il existe trois « je » divers dans les films de Moretti : la voix off du journal, celle de la confession, la voix in du personnage, celle de l'action et du discours direct et enfin la voix off au passé du chapitre des médecins intégrée dans le personnage. Nanni Moretti appelle cette dernière voix une « *une voix-off-in* »³⁵. Si nous nous basons sur le travail de Michel Chion dans *La voix au cinéma*, la voix du journal serait une « voix-Je ». Ainsi Nanni Moretti a conçu un « *acousmètre* » (un personnage entendu uniquement en voix off) bien qu'il apparaisse à l'image. Voix off et voix du personnage sont deux voix différentes. Ce que Nanni Moretti appelle « voix off-in » serait un acousmètre (la voix du journal) qui s'insère dans le corps d'un personnage. Alors il existe trois types de voix : celle de la narration (externe mais subjective, ce que Michel Chion appelle « juxtadiégétique »), celle de l'action (intradiégétique) et celle de la narration intégrée dans le personnage (entre les deux premiers types de narration). La « voix-je », selon Michel Chion, nous force à nous identifier. Il ne s'agit pas d'un discours explicitement adressé au spectateur mais il a la même fonction.³⁶ L'épisode des médecins est celui où le réalisateur s'adresse le plus à nous, où il nous prend à parti. Le réalisateur-narrateur, tout en écrivant dans son journal intime, dit :

« J'ai appris une chose de tous ces événements, non, deux choses : la première est que les médecins savent parler mais qu'ils ne savent pas écouter. [...] La seconde chose que j'ai apprise, c'est que le matin, avant le petit déjeuner, ça fait du bien de boire un verre d'eau. C'est très bon pour les reins»

Il boit ensuite un grand verre d'eau face à la caméra, l'œil brillant, le regard cherchant celui du spectateur. Bien qu'il était en train d'écrire son journal intime, le réalisateur en nous regardant semble signifier qu'il ne nous avait pas oubliés et savait que le spectateur dans sa position habituelle de voyeur suivait le déroulement de son existence. Il semble vouloir nous prouver qu'il n'y a pas que dans ses films où l'on raconte des absurdités : les médecins en sont capables, la preuve, ils ne l'ont pas soigné pendant un an. Il paraît aussi clamer : « Je suis toujours vivant. » Qui nous regarde à ce moment-là : le personnage, le cinéaste ou le narrateur ? Est-ce un clin d'œil ou un moment ironique ? Il s'agit de l'unique instant où *Journal intime* tend à sortir du diégétique. Le personnage nous dit peut-être : « Faites comme moi ! ». Si le regard-caméra ne choque pas sur une bande vidéo, par nos habitudes télévisuelles et par le principe de subjectivité de la caméra amateur, il restera toujours une transgression au cinéma : une interaction entre deux mondes parallèles qui ne devraient jamais se rencontrer.

³⁵ GILLI, Jean A. *Ibid.*, p.81

³⁶ CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Editions Cahiers du Cinéma, 1982, p. 53.



Un dernier clin d'œil au spectateur avant le générique - *Journal intime*

Enfin, le dialogue entre spectateur et réalisateur se noue encore par l'intermédiaire de la parole de l'artiste. Selon Mikaël Gaudin, auteur du mémoire *Le cinéaste exposé* :

S'il y a omniprésence de l'acteur-réalisateur à l'image (il est souvent dans chaque séquence de son film, les personnages secondaires étant réduits à des satellites sans réelle incidence dramatique sur le cours du récit), il y a une réelle « prise de pouvoir » de celui-ci par la parole, par le recours varié au commentaire, parfois laconique (chez Moullet), absent (chez Kitano), transparent (chez Mograbi) ou sur le registre du flot (chez Moretti).³⁷

En effet, si le réalisateur tient un discours dans ces films, il ne l'adresse pas à d'autres personnages mais à un public imaginaire. Le réalisateur évolue seul. Bien qu'il évoque souvent ses proches, ceux-ci ne constituent pas de rôles principaux.

1.3. De l'autobiographie au cinéma

L'artiste en personne, d'accord. Mais est-ce pour autant de l'autobiographie ? De la littérature au cinéma, parler de pacte autobiographique devient compliqué. Selon Elizabeth Bruss dans son article *L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif*, « la valeur de vérité », « la valeur d'acte » et « la valeur d'identité » propres à l'autobiographie ne peuvent être conservées au cinéma.³⁸ L'autobiographique peut être transcrit par la reconstitution (ou la fiction) puisqu'on ne peut revenir sur le passé. Soit il se filmera au présent (et sera documentaire), soit l'autobiographie est entièrement construite et donc inauthentique, soit elle sera incomplète car il manquera les faits du passé. Ainsi « la valeur de vérité » semble impossible. Vient après le caractère collectif d'une œuvre cinématographique et la notion d'autorité, intitulée par Elizabeth Bruss « la valeur d'acte ». Comment réaliser un film

³⁷ GAUDIN, Mikael. *Le cinéaste exposé*, Mémoire, ENS Louis Lumière, dir. Luc Moullet, 2011, p.65.

³⁸ BRUSS, Elisabeth. « L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif » in *Poétique* n°56, Paris, Seuil, 1980

subjectif quand l'on n'en est pas le seul auteur ? Et enfin, le « Je » qui écrit n'est pas le « Je » que l'on voit, car l'acteur est en constante représentation de lui-même et ne peut être l'égal de l'auteur. Ainsi « la valeur d'identité » peut s'en ressentir. Elizabeth Bruss en conclue : « *La subjectivité disparaît devant l'objectif* ». À ces propos, Philippe Lejeune oppose d'autres arguments dans un article intitulé *L'écriture du je au cinéma*. Une voix-off peut réintégrer la subjectivité du texte, une photographie peut évoquer le passé et éviter la reconstitution, etc. Il fait appel à des exemples : Jonas Mekas, Boris Lehman, qui travaillent justement à partir de textes et de photographies afin de revenir sur le passé.³⁹ Il n'empêche que, d'après Raymond Bellour, Philippe Lejeune passerait à côté du questionnement plus profond amené par Elizabeth Bruss : l'autobiographie est-elle un genre qui dans son essence peut s'appliquer au cinéma ? Sa valeur d'authenticité et de réécriture personnelle du passé peut-elle se traduire en images ?

D'un côté, il y a l'autobiographie : si on veut conserver à sa définition traditionnelle un minimum de sa substance, on est forcé de constater qu'elle devient au cinéma fragmentaire, limitée, dissociée, incertaine - hantée par cette forme supérieure de dissociation qui naît des travestissements de la fiction.⁴⁰

D'autant plus qu'il serait difficile de revenir sur toute une vie au cinéma, ne serait-ce que pour des raisons temporelles. En effet, le cinéma, par son principe photographique d'enregistrement du réel pourrait paraître inadapté à ce genre. Néanmoins, l'autobiographie ne concerne guère les films du corpus puisque leurs réalisateurs n'ont quant à eux nulle intention de faire l'étalage de leur moi, ni de leur héritage. Il s'agit de films au présent bien que certains contiennent de la reconstitution de certains événements issus du passé. De plus, ils ne sont pas concentrés sur la vie du réalisateur, mais au contraire se tournent vers l'extérieur. Qui plus est, ils ne scellent aucun pacte de vérité et ne s'interdisent pas le mensonge. Ils mettent en valeur l'acte de création, la démarche artistique. Cette autoreprésentation de l'artiste évoque alors davantage l'autoportrait ce que nous verrons dans la troisième partie *Des films qui questionnent le pouvoir du cinéma*.

Conclusion

Nous avons vu que l'engagement social et politique de ces cinéastes est total et qu'ils prennent position dans leurs films comme dans la vie. Faisant figures d'opposants, contemporains de leurs pairs, mais osant l'exposition physique et médiatique, certains des réalisateurs sont à la fois les miroirs de la société ainsi que leurs symptômes. D'autres subissent autant le quotidien que le reste de la population, mais prennent le risque de l'avouer au nom de tous.

³⁹ LEJEUNE, Philippe. « L'écriture du je au cinéma », in *Revue belge du cinéma*, n° 19, printemps 1987, 63 p.

⁴⁰ BELLOUR, Raymond. « Autoportraits », in *Communications*, 1988, Volume 48, Numéro 48, p. 341

Nous avons aussi compris et analysé les postures d'énonciation à la première personne. Nos films se situent pour la plupart dans un système d'adresse au spectateur, les réalisateurs ont recours au regard caméra, à la caméra subjective ainsi qu'au commentaire à la première personne. Dans tous les cas, leurs corps apparaissent dans le film et ils sont présents en leurs noms. De plus, ils nous décrivent des situations documentaires qui leur sont personnelles : enfermement, engagement, maladie... Ainsi, ces cinéastes en personnes nous décrivent un monde de l'intérieur et réalisent alors des films à la fois intimes et politiques : la transparence entre la vie publique et la vie privée font de ces êtres exposés les détenteurs de la parole. Mais d'une parole subjective, individuelle.

Dans tous les cas, selon les attendus de l'autobiographie littéraire, ces films, bien qu'écrits à la première personne et bien que ce « je » rassemble auteur, narrateur et personnage, ne peuvent être considérés comme des autobiographies. Comme ils ne cherchent pas à revenir sur le passé et ne sont pas des études diachroniques de la vie des cinéastes et comme ils ne respectent pas la condition de sincérité et de vérité dans leurs confessions, ils ressembleraient davantage à des autoportraits qui contiendraient de l'autofiction.

2. FICTION ET RÉEL : LE POINT DE VUE DE L'ENTRE DEUX

Dans notre filmographie, il peut exister des *interférences* entre réel et fiction. Cela n'annihile pas le contenu documentaire des films, mais peut remettre en cause les idées que l'on se fait habituellement du documentaire et de la fiction. Nous allons aborder dans cette partie des films au flanc de l'abîme entre ces deux catégories que nous opposons trop facilement.

2.1. La posture de comédien-cinéaste : fiction ou documentaire ?

La mise en scène et la fictionnalisation du réel impliquent que le réalisateur soit un acteur, or il joue son propre rôle. Les autres personnages du quotidien qui l'entourent sont inspirés d'une réalité ou tout bonnement joués par les proches du réalisateur. Ainsi chacun jouant son propre rôle, pourquoi cela ne serait-il pas du documentaire ? La mise en scène de ces divers individus apporte une nouvelle ambiguïté sur la façon dont on doit interpréter l'environnement qui nous est présenté. En effet peut-on vraiment jouer son propre rôle sans devenir un personnage fictif ?

2.1.1. Des doubles cinématographiques : Je est un autre

Moretti et Mograbi ont tous deux conçu des doubles cinématographiques inspirés de leur personnage public et de leur vie privée. La mise en abyme des réalisateurs dans leurs films entraîne automatiquement leur dédoublement fictionnel. Selon les recherches de Muriel Tinel sur l'autoportrait et selon le mémoire de Mikaël Gaudin, le personnage du réalisateur à l'écran découle historiquement du cinéma burlesque (Chaplin, Keaton, Lloyd...). De fait, la résurgence de la comédie burlesque apparaît autant dans les films de l'hypocondriaque Woody Allen que dans ceux de Takeshi Kitano. La figure burlesque est aussi présente dans les films de Nanni Moretti et Avi Mograbi qui n'hésitent pas à mettre leur corps en danger ou à se tourner en ridicule.

Nanni Moretti emprunte dans ses deux films journaux le rôle de l'extravagant intellectuel de gauche bougonneur, angoissé et cinéaste. Jennifer Beals le décrit à son ami comme se situant à la limite du « *débile* » dans *Journal intime*. Évidemment sa simplicité est caricaturale, anticipée et feinte. Nanni Moretti grossit les traits, accentue ses tendances maniaques et ses angoisses à l'écran. Il se parodie en être digressif, bavard et anxieux, ce qui ajoute du comique et du burlesque à son personnage. Si Nanni Moretti pratique l'autodérision lorsqu'il est malade ou quand il s'inquiète (de devenir père, de réaliser un film...), Avi Mograbi s'exerce quant à lui davantage à l'ironie. Prenons en exemple cette scène issue du film *Ariel Sharon* où le personnage du réalisateur chante en chœur avec les supporters intégristes du Likoud « Gloire à Bibi »⁴¹. L'ironie devient grotesque, outrancière, le réalisateur s'égosille, puis

⁴¹ Bibi : Benyamin Netanyahu

l'écran se transforme en vidéo-karaoké. Avi Mograbi impose un double sens aux images en dédoublant son personnage : le vrai Mograbi ne s'est pas laissé séduire par l'extrême-droite, le faux, le personnage, si.



Le réalisateur Mograbi devient ironiquement supporter du Likoud et transforme un concert de campagne en karaoké : « Gloire à bibi » - Ariel Sharon

S'ajoute à ces dédoublements le fait que nous jouons tous déjà des rôles dans notre quotidien, involontairement ou volontairement, ce que l'on pourrait nommer des « rôles sociaux ».

La fictionnalisation du bien nommé « *réalisacteur* »⁴² par Mikaël Gaudin est difficile à éviter car les réalisateurs et les acteurs ne s'arrêtent peut-être jamais de jouer. Car il est possible que personne ne soit capable, une fois devenu un personnage de film, de s'empêcher de jouer un rôle. La théâtralisation de soi et du monde prend le dessus sur l'enregistrement direct. Ainsi, le « masque » de cinéaste en vaut bien un autre, il permet alors de dévoiler l'artifice de la représentation de soi en général.

L'une des différences majeures entre Avi Mograbi et Nanni Moretti est l'aspect artisanal du travail de Mograbi qui s'oppose à des scènes très préparées chez Moretti. Avi Mograbi filme en caméra numérique, tourne seul ou en équipe réduite et construit son film à la maison avec peu de moyens. L'esthétique amateur de ses quatre films de *...Ariel Sharon*, jusqu'à *Pour un seul de mes deux yeux* (caméra épaule, plan séquence) correspond comme nous l'avons vu à un cinéma de la première personne réflexif et personnel où l'écran se substitue au regard du cinéaste sur les autres ou lui-même. Or Mograbi est paradoxalement toujours dans le faux et dans l'outrance alors que ses films à l'esthétique plus documentaire devraient nous paraître plus proches du réel. Nanni Moretti, qui tourne en 35 mm, a besoin d'une équipe de tournage et d'un opérateur à la caméra, ce qui garde le personnage à distance et donne un aspect professionnel et fictionnel aux films. L'acteur Nanni Moretti suppose l'identification du spectateur au personnage, ce qui est strictement contraire dans le documentaire où l'on ne peut se mettre à la place des personnes. Jafar Panahi a lui même conscience de ne pas être dans le vrai dans sa posture de *réalisacteur*. Il dit souvent : « *tout ceci n'est*

⁴² GAUDIN, Mikaël. *Ibid.* p. 8

que mensonge », « il n’y aucune réalité dans ce que nous faisons », etc. Toutefois c’est l’unique rôle qu’on lui ait laissé. En effet, s’il n’a pas le droit d’écrire de nouveau scénario ni de filmer, on ne lui a pas interdit de faire l’acteur ni d’être filmé. Jafar Panahi contourne les lois.

2.1.2. Acteur ou cinéaste ?

a - Répartition des rôles

Qu’est ce qui différencie *a priori* la fiction du documentaire ? L’une des réponses a été trouvée dans le livre de François Niney *Le documentaire et ses faux-semblants* : « *Le documentaire c’est un film où les personnages ne sont pas des acteurs* ». ⁴³ Cette assertion s’avère contraire à notre thématique de recherche dans laquelle les réalisateurs parodient ou contrefont leur identité par le moyen de l’autodérision ou du second degré. Ils y reconstituent leur passé, ce qui nécessite un scénario, un découpage, une équipe de tournage et des acteurs. Chez le cinéaste italien : Silvia Nono joue sa femme (qu’elle est), la mère du cinéaste n’est autre que sa propre mère, Pietro est bien son fils, des médecins jouent les médecins, des intellectuels jouent les intellectuels et même Silvio Orlando, acteur fétiche de Nanni Moretti joue un acteur : le pâtissier trotskiste. Nanni Moretti quant à lui joue le cinéaste, mais il est lui-même un acteur et un cinéaste : alors joue-t-il son rôle ou joue-t-il un rôle comme dans ses précédents films ? Dans *Journal intime* et *Aprile*, entre reconstitution et fiction pure, nul élément n’est capté en instantané : tout doit être joué ou rejoué. Alors peut-on considérer la reconstitution comme du documentaire ?



Le générique d'*Aprile* crédite la famille et les amis de Nanni Moretti, mais pas son nom : il n’est pas dans le film en tant qu’acteur.

Dans le générique d'*Aprile* n’apparaît pas en tous cas Nanni Moretti dans le rôle de Nanni Moretti ni Silvia Nono dans le rôle de l’épouse de Nanni Moretti. Il devrait toujours s’agir de documentaire car il n’y a pas de « personnages » dans le générique, mais des vraies personnes. *A contrario*, Woody Allen ne se présente jamais

⁴³ NINEY François, *Ibid.* p. 20

« as himself ». Comme il réalise des films de fiction, il a tendance à s'inventer des avatars tels que Val Waxman dans *Hollywood ending* ou Alvy Singer dans *Annie Hall*, bien que nous savons que ces personnages sont à caractère très autobiographique.

En Israël, la situation se complique : Avi Mograbi peut jouer en même temps le rôle de sa femme, de son producteur ainsi que son propre rôle de réalisateur (*Août avant l'explosion*). Il ajoute dans *Happy Birthday Mr Mograbi* des personnages fictifs au sein de ses démarches et de ses enquêtes. Il reçoit par exemple une commande d'un producteur versatile désirant un documentaire sur la joie, le jubilé ou la haine, une autre requête d'un producteur palestinien ayant pour projet un documentaire sur la commémoration de la destruction des habitats palestiniens en 1948 ; il entre en conflit avec l'acheteur colérique de sa maison (hypothétique), prêt à tout pour le ruiner. Il a volé une part de terrain à des propriétaires palestiniens, qui à leur tour, viennent piller virtuellement sa (vraie) maison. Ainsi il multiplie les rôles de filmeur (cinéaste et preneur de son) et de filmé (narrateur, acteur, mari, employé, producteur, femme, vendeur, acheteur...). Il passe alors le plus clair de son travail de réalisateur à mettre en scène ses scénarios fictifs : il parle tout seul au téléphone, simule des disputes entre lui et lui-même et invente mentalement la réponse de ses interlocuteurs, ce qui nécessite selon le réalisateur une forte dose d'imagination :

La séquence avec les trois coups de téléphone successifs, à la fin de *Happy Birthday*, a été très difficile à mettre en scène. Évidemment, je n'ai pas reçu ces trois appels pendant la prise. Je devais imaginer les voix, dialoguer avec des propos inexistantes, qui n'ont été enregistrés que plus tard. C'était une vraie performance d'acteur. Dans *Août*, j'étais mon propre partenaire de jeu, je devais m'imaginer incarnant un ou deux autres personnages. C'était très compliqué.⁴⁴



Avi Mograbi jouant son producteur ainsi que sa femme : les rôles se confondent -
Août avant l'explosion

Ainsi le réalisateur ne joue pas que son propre rôle et met en place toutes formes de dispositifs fictifs. Cela ne l'empêche pas d'ajouter des « données »

⁴⁴ NEYRAT Cyril, *Entretien avec Avi Mograbi*, coffret DVD Arte Vidéo, 2006

biographiques : sa femme qui est un prétexte narratif existe bel et bien ; à la fin de *Happy Birthday*, Mograbi raconte à la caméra qu'à chaque fois qu'il prend son bain, il regarde son reflet dans la glace : « *Je me retourne et c'est mon père que je vois. Avec l'âge, je lui ressemble de plus en plus...* »

Avi Mograbi théâtralise le monde dans lequel il se représente. L'intrusion de la forme mythique (Samson et Dalila dans *Pour un seul de mes deux yeux*), du théâtre (il devient le coryphée de la « tragédie musicale documentaire » Z32), du burlesque (scène où Mograbi joue sa femme et son producteur dans *Août avant l'explosion*) sont des moyens de faire rentrer la fiction dans le réel. Ainsi Mograbi impose ainsi des effets de fiction à son œuvre. Reste à savoir s'il s'agit d'une déconstruction ou d'une transfiguration du réel.

2.2. Réel et mise en scène

2.2.1. Du réalisme fictionnel chez Nanni Moretti

Journal intime et *Aprile* peuvent être perçus à la fois comme des documentaires à caractère autobiographique et des fictions, ce qui met en « crise le rapport auteur-personnage » selon Fabien Bouilly.⁴⁵ Il s'agit de films en trompe-l'œil, où le personnage feint de nous raconter sa vie pendant que la vie rattrape son récit. D'ailleurs *Journal intime* se situe à la croisée du journal, qui s'écrit au présent (chapitre *En Vespa*) et de l'autobiographie, qui revient sur le passé (épisode des médecins). *Journal Intime* est donc fondé sur le paradoxe d'une reconstitution d'un présent filmique.

a - Reconstitutions autobiographiques dans *Journal Intime*

C'est en tournant des plans de lui à Rome en Vespa que Nanni Moretti se détermine à réaliser *Journal intime*. Il y rattache vite l'épisode de sa maladie et de ses nombreuses visites aux médecins et des séquences qu'il avait prévues de tourner pour un film sur un psychanalyste parti travailler dans les îles éoliennes. Ainsi s'explique la construction en trois chapitres du film. La notion de journal intime implique dans son essence une partie autobiographique, inspirée du réel. Si Nanni Moretti filme sa femme, son équipe de tournage ainsi que son fils dans *Aprile*, c'est parce qu'ils font partie prenante de sa vie et donc, de son journal. Pourtant le journal morettien ne se construit pas au jour le jour comme chez Alain Cavalier dans *Le filmeur* ou *Ce répondeur ne prend pas de message*. Il est issu d'une matière plus disparate. Une grande partie du film est composée de reconstitutions voire de pure fiction. Ce journal ne s'écrit donc pas au présent. Nanni Moretti ne pratique pas le documentaire autobiographique pour de vrai : il n'a pas filmé sa recherche incessante d'un diagnostic concernant ses démangeaisons. L'épisode des médecins dans *Journal intime* est donc

⁴⁵ BOUILLY, Fabien. « Les effets d'une autofiction » in ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André. *Ibid.*, p. 164

entièrement reconstitué. Comme nous l'avons vu, le cinéaste atteste la véracité de la dernière partie et inscrit cet épisode dans le réel. Le premier plan en 16 mm de la dernière chimiothérapie du cinéaste est extrêmement émouvant : nous découvrons un homme harassé, aux gestes lents... Cette séquence peut tromper le spectateur en faisant croire que tout ce qui va suivre sera des images documentaires. Elle confirme une « authenticité » de la diégèse car elle a l'air vraie. Elle agit comme un postulat de sincérité accompagnant la phrase de Moretti « rien de ceci n'est inventé ». La basse qualité de l'image et l'impression « documentaire » qu'elle véhicule renforce le témoignage. Mais dès que nous revenons un an plus tôt au sein de « flashbacks reconstitués » et passons de dermatologues en médecins chinois et en allergologues, nous nous apercevons bien que les médecins et Nanni Moretti sont en train de jouer. L'enjeu des images en 16 mm serait peut-être alors de souligner l'aspect reconstitué de l'évènement. L'ensemble est plus sobre que les deux premiers chapitres : Nanni Moretti plastronne moins que d'habitude, le ton est différent. Il relate à son journal sa condition physique pendant un an, ses doutes comme ses douleurs. On dirait que le personnage sort de son corps et qu'il devient le narrateur. Il revient sur sa vie comme s'il regardait un miroir. Cette distanciation serait révélée par la « voix-off-in » (voir partie *Le je documentaire*) qui nous confie les aléas du personnage pendant cette période. La partie la plus autobiographique semblerait donc paradoxalement celle qui paraît la plus jouée et la plus mise à distance. Muriel Tinel le confirme dans son texte *L'autoportrait au cinéma* :

Cela [insertion d'images de la chimiothérapie] fonctionne comme un reflet involontaire, ce qui place le spectateur en voyeur. Pour un instant, Moretti semble rejeté en dehors du fil narratif et pourtant, en intégrant cette séquence au montage final, il rend visible l'énonciation du film, le processus qui fait que ce n'est pas l'évènement qui importe mais la perception qu'il en a. [...] C'est le geste salvateur de l'auteur qui s'est contemplé souffrant, le « je » du journal intime s'est transformé en « c'est moi ça ? » et le marquage subjectif est devenu plus intime que privé.⁴⁶

Ce troisième chapitre qui suit deux chapitres de pérégrination souvent très amusants agit comme un rappel. Nanni Moretti semble nous dire : « si vous croyez que c'est absurde de s'amuser comme moi, réalisez que je viens de frôler la mort et que nous devrions tous profiter du temps qu'il nous reste. », idée que Nanni Moretti mettra en image avec le mètre-étalon dans *Aprile*, épisode dans lequel il se rend compte qu'il a déjà vécu la moitié de sa vie. Ainsi Nanni Moretti prend-il peut-être avec ce film sa revanche sur la maladie, voire la mort. D'où la nécessité de passer par l'autobiographie, pour laisser une trace...

⁴⁶ TINEL, Muriel. « L'autoportrait au cinéma : l'exemple de *Caro diario* de Nanni Moretti » in ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André. *Ibid.*, p.185



L'épisode des médecins reconstitué - *Journal intime*

Parallèlement chaque scène est écrite, découpée et pensée pour le tournage. Le spectateur le sait bien puisqu'il aperçoit les changements de plan, des champs contre-champs et sent que les dialogues de Moretti ainsi que les réactions ne sont pas naturels. Pas naturels certes, mais totalement vraisemblables. La vraisemblance est la caractéristique de la fiction depuis la *Poétique* d'Aristote (« le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »). Nous sommes donc bien dans la fiction. Nanni Moretti sait percevoir l'absurdité de la vie et nous traduit l'équivalent de « petites phrases » cinématographiques. Arrivant sur sa Vespa dans un quartier un peu malfamé de Rome, Nanni interpelle un habitant :

Moretti : Spinaceto, je pensais que c'était pire : c'est pas mal !

L'homme : Justement j'y pensais !

Ce goût de la vie peut néanmoins être considéré comme entièrement documentaire. Nanni Moretti, qui a décroché du cinéma en 1991 à cause de sa maladie revient ici en pleine forme, aimant la vie plus que jamais. Sa déclaration d'amour aux quartiers de Rome n'en est que plus formidable et sincère, nous voyons bien l'Italie à travers ses yeux et surtout à travers son journal et son écriture. Nanni Moretti ne triche pas sur tous les points et ne pratique pas uniquement la reconstitution. Quelques séquences du film ne sont pas reconstituées *a posteriori*, mais filmées au temps présent, particulièrement dans le chapitre *En Vespa* où Nanni Moretti est filmé de dos parcourant les rues désertes de Rome l'été ; Jean Mitry intitule cette manière de filmer quelqu'un en le suivant en mouvement la « *semi-subjective* », processus très courant dans le documentaire, mais présent aussi dans la fiction (la steadycam dans *Elephant* de Gus Van Sant, la caméra-épaule dans *Rosetta* des Frères Dardenne). Dans *Journal intime*, la « *semi-subjective* » est un travelling avant - la caméra est fixée sur une voiture-. Ce travelling permet au spectateur de regarder ce que le personnage voit en simultané. Il s'agit alors d'un sous-genre de caméra subjective. Ainsi nous découvrons Rome en même temps que Nanni Moretti et surtout à travers son regard. Il nous fait visiter les quartiers romains : le populaire Garbatella, le raillé Spinaceto, le résidentiel Casalpalocco, chacun possède sa spécificité. Nanni Moretti réalise le

témoignage d'une époque autant du point de vue architectural que social. Les restructurations vont bon train dans certaines villes. Il s'agit dans le cas de la visite de ces rues et dans la contemplation de ces façades d'un vrai film *documentaire*, si l'on entend le terme documentaire dans sa spécificité de document, de preuve voire d'archive du réel. Nanni Moretti rencontre Jennifer Beals sur le trottoir d'Anna Magnani dans *Mamma Roma* de Pasolini. Il découvre à la fin du chapitre le monument de commémoration de Pasolini en même temps que le spectateur, évènement qu'il encense de mysticité grâce à la musique de Keith Jarrett. Dans la lignée des néo-réalistes qui captaient le réel et la nature, Moretti revisite Rome et les îles éoliennes dont Stromboli et nous montre une nature italienne en état de grâce. Nanni Moretti effectue alors une trajectoire spatiale et temporelle de l'Italie en remontant le cours de l'Histoire du cinéma. *Journal Intime* présente un mélange entre journal et autofiction tout en étant un véritable documentaire offrant le regard d'un cinéaste sur son environnement.

b - L'intrusion du réel dans *Aprile*

Bien que sa forme soit très libre et parsemée de beaucoup de genres cinématographiques, *Aprile* est un documentaire sur un quadragénaire italien vivant dans les années 90. Le film témoigne à la fois d'une époque et d'une histoire en disposant deux tracés en parallèles : la vie de l'homme avec la naissance de son fils, Pietro, et la vie du cinéaste avec la volonté de tourner un film documentaire à partir des élections de 1994. Le film se déroulera jusqu'à 1997. Ce parallèle constitue toute la richesse et la force du film car ces deux réalités de père de famille et de cinéaste citoyen amènent un point de vue complet sur la vie privée et la vie publique dans l'Italie de ces années-là. Le 18 avril 1996 le fils de Nanni Moretti naît, le 21 avril c'est aussi le jour des élections et de la victoire de la gauche en Italie, deux évènements qui touchèrent l'homme, le cinéaste et le citoyen.

De vrais instants documentaires existent dans *Aprile* : le réalisateur a filmé des réfugiés albanais abordant sur la côte des Pouilles en 1997, la déclaration d'indépendance de la Padanie par Umberto Bossi et la Ligue du nord, les discours de Berlusconi à la télévision, la lâcheté de la nouvelle coalition de gauche. L'apparition de la politique italienne et des principaux évènements italiens était dans son intention :

« Je veux faire un documentaire, mais sans vouloir convaincre personne, sans provoquer les spectateurs de droite, sans même choyer ceux de gauche »

Le film est donc constitué d'un patchwork d'évènements que Nanni Moretti avait envie de filmer : des faits politiques, mais encore des moments personnels, et par-dessus cette couche documentaire, il ajoute la mise en scène, le flux de parole et l'histoire du pâtissier trotskiste, ce qui constitue un canevas fictionnel qui permet au documentaire sur l'Italie de se réaliser. Ainsi la fiction peut être un liant rassemblant toutes les pièces du puzzle éparpillées dans *Aprile*.



Le 15 septembre 1996, la Ligue du Nord décrète l'indépendance de la *République Fédérale de Padanie* (plaine du Pô) : intrusion du réel- *Aprile*

Le réel peut envahir un film autrement : par le biais de l'archive. Des images télévisuelles de la première intifada sont opposées aux images festives du jubilé de la création de l'État d'Israël filmées par Avi Mograbi dans *Happy birthday Mr Mograbi*. Le film d'Ari Folman, *Valse avec Bachir*, une reconstitution par l'animation de la guerre du Liban, se termine par des images d'archives des massacres des camps palestiniens de Sabra et Chatila à Beyrouth. Le retour de l'image documentaire sert de preuve, mais encore de contrepoint aux discours. Il s'agit alors d'images documentaires, pures, indélébiles et ineffaçables par le temps ou l'oubli. Elles parlent d'elles-mêmes, images historiques, difficiles à voir ou croire, mais bien réelles. Alors que le reste du film est une reconstitution subjective des souvenirs perdus de la mémoire du narrateur-cinéaste Ari Folman, la fin parvient à combiner passé et présent au cœur de l'image. Ari Folman parvient alors à concilier son histoire avec l'Histoire. Il est lui aussi obligé de passer par la fiction pour combler les vides. Il réalise des entretiens filmés des anciens soldats de la guerre du Liban qu'il met en scène par l'animation. Il a ainsi pu animer les cauchemars de ses congénères (la scène des chiens), caricaturer ses souvenirs (les soldats qui font la fête sur la plage) et montrer des violences qu'on lui avait témoignées.



Le massacre de Sabra et Chatila : les images iront de la fiction au documentaire - *Valse avec Bachir*

Le réel est bien présent dans les films documentaires d'un nouveau genre, il s'immisce par l'archive ou le témoignage personnel. Néanmoins, les techniques

d'animation, de reconstitution du réel et de fictionnalisation apportent une subjectivité de la mémoire ou du point de vue.

2.2.2. La mise en scène et le documentaire : tromperies et interactions avec le réel dans le cinéma d'Avi Mograbi

Avi Mograbi ne fait pas confiance au documentaire et va passer les premiers temps de son œuvre à lutter contre « la tyrannie du point de vue ». Il considère les images documentaires comme des mensonges :

Quoi que je fasse, c'est de la grosse manipulation puisque la réalité est recrée au montage. Ce qui est important, c'est l'intégrité du cinéaste. Je veux dire la vérité, mais pas selon le code traditionnel du documentaire selon lequel on dit la vérité quand on ne touche pas à l'image. Or, on peut dire de gros mensonge sans y toucher.⁴⁷

Son premier film, *Déportation* (1989) est une fiction. Il réalise ensuite *Reconstitution* en 1994 dans lequel il suit le procès de Palestiniens accusés de meurtre. C'est grâce à ce film qu'il prend conscience de la capacité du cinéma documentaire à questionner le réel. Il n'existe aucun primat de la réalité à l'écran dans les films d'Avi Mograbi. La réalité n'est pas l'unique objet du documentaire, elle devient seulement un moyen de faire du cinéma. Avi Mograbi tente de prendre de la distance avec l'image documentaire. Il ne souhaite pas tomber pas dans le piège du point de vue documentaire qu'il considère comme une manipulation du réel. Il opte pour cela visiblement pour la fiction, force les traits, caricature son personnage : son but n'est pas de tromper le spectateur, mais de lui faire réaliser que tout dans le documentaire peut être une manipulation. Seulement, le réalisateur rend cet avis comique, théâtral ou obscène afin de ne pas nous tromper. Dans les films *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*, *Happy Birthday Mr Mograbi* et *Août avant l'explosion*, il se met en scène afin de traduire en images son impossibilité de filmer le réel. Le réalisateur-personnage nous dit qu'il est tombé sous le charme d'Ariel Sharon ce pour quoi sa femme l'a quitté, qu'il a cédé au populisme de l'homme politique. Il simule dans *Happy birthday* la cession de l'un de ses terrains immobiliers afin de révéler les enjeux politiques de l'anniversaire de l'Indépendance d'Israël, il ne parvient pas à filmer la violence du mois d'août ce qui provoque une dispute virtuelle entre sa femme et son producteur mécontent joué tous deux par le cinéaste... Selon Cyril Neyrat, ces films se basent sur « la faiblesse de l'image documentaire » et se présentent « comme des making-off de films réalisés, des constats d'échec. »⁴⁸ Lesquels échecs sont volontaires, font partie de la mise en scène et d'un véritable choix politique. Avi Mograbi compte bien nous montrer que nous ne pouvons faire confiance aux images documentaires car « la caméra ne montre rien que ce qu'on veut bien lui montrer ». Le cinéma direct est impossible, la retranscription du réel doit passer par la

⁴⁷ NEYRAT, Cyril. *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

fiction ou la construction. L'image ne peut se saisir d'une réalité. C'est ce qu'Avi Mograbi démontre assez bien avec son patchwork vidéo où l'on peut visionner des scènes où on lui demande d'arrêter de filmer, des images où sa présence provoque l'inimitié car il porte une caméra ou au contraire des séquences où il inspire une confiance absolue à des gens qui se livrent très naturellement à lui parce qu'ils le croient de leur côté. Chaque prise de position devient alors ironique au regard de celle des autres. Il associe ses subterfuges à des images d'archives d'une rare violence (intifada, massacre...). Cyril Neyrat nomme « des creux » ces images d'enfants qui jettent des pierres de l'autre côté du mur, de ruines des maisons palestiniennes, de manifestations, d'arrestations, d'attente, de matchs de foot : Avi Mograbi ne parvient pas à capter ce qu'il veut, soit il arrive trop tard, soit il est empêché de filmer... soit il ne se passe rien. Le réalisateur ne se focalise pas sur les à-côtés de la guerre (quotidien...) ou sur l'actualité de la guerre. Il cadre des événements publics de la vie quotidienne : frictions aux frontières, lieux de pèlerinage des colons, des matchs sportifs, des concerts fascistes, l'embrigadement politique et religieux véhiculé par les mythes. Le conflit est à la fois partout et nulle part et réside justement dans ces moments où il ne se passe pas grand chose :

C'est vraiment très difficile de dire où se trouve vraiment le conflit. Cela dit, pour moi il est difficile de filmer le conflit là où les gens se tirent dessus, car je suis très sensible. Je ne suis pas un photographe de guerre, c'est un mode de vie, pas une méthode ; et je suis réellement quelqu'un de très peureux. Je n'oserais jamais me trouver là où il y a les affrontements, s'il y a des coups de feu. Mais quand on filme dans un check point, on y trouve beaucoup de frictions, et c'est peut-être dans ces frictions que réside le vrai conflit. C'est là où l'on voit naître les nouvelles générations de la haine. Elle est visible à l'œil nu. C'est là aussi où l'on voit naître la nouvelle génération de kamikazes. C'est là où se trouve le conflit ; mais parfois il peut être chez vous. Pas besoin de voir des soldats ou des Palestiniens. Soudain on peut tout comprendre grâce à un coup de téléphone.⁴⁹

C'est pourquoi il construit son film avec une armature fictionnelle qu'il oppose à des bribes d'images de la ville, des check-points et du mur... C'est dans ces « creux » que se joue la réalité d'Israël actuellement : la paranoïa, la violence sont des interférences entre vie privée et vie publique. Par l'alternance de fiction et de réel se dégage un constat de la politique israélienne et de son échec. L'implication d'Avi Mograbi dans ses films démontre qu'il connaît les mêmes maux que ses compatriotes et qu'il ne juge personne avec un « point de vue documentaire » extérieur. Bien qu'ils ne contiennent pas de vrais éléments autobiographiques, ses scénarios l'incluent dans un système dont il est la victime. Ce serait pour ces raisons que le personnage Mograbi finit par vendre le terrain palestinien à un Israélien dans *Happy Birthday* alors qu'il est

⁴⁹ DEVANNE, Laurent, GNABA, Raki, WIGNESAN, Nachiketas., Laurent. *Entretien avec Avi Mograbi*, le 25 novembre 2005 (page consultée le 4 août 2012)
<http://www.arkepix.com/kinok/Avi%20MOGRABI/mograbi_interview.html>

contre la colonisation, qu'il s'attaque à tous les passants au bord de la crise de nerfs dans *Août* alors qu'il méprise la violence, qu'il tombe sous le charme d' Ariel Sharon alors qu'il veut être son détracteur. Avi Mograbi veut critiquer la violence, il devient à son tour violent. Il veut annihiler la brutalité des soldats, il se transforme alors en brute enragée. Le cinéaste devient une figure de la société et un personnage universel quasi symbolique. D'après Jean-Louis Comolli, la crise du conflit israélo-palestinien se retrouve dans la forme donnée aux films de Mograbi :

Car l'hystérie ici n'est pas chose privée : la société tout entière est déjantée. Ce dérèglement général n'épargne pas le corps du film : accélérés, montages à l'envers (ceux qui devaient s'approcher s'éloignent, ceux qui étaient ensemble se séparent, ceux qui allaient quelque part n'y vont plus qu'à reculons : anticinéma), Split screen, citations grotesques d'archives... Mograbi entre dans une rhétorique de la rage. La pellicule (ici la bande) est une peau sensible qui se hérissé quand ce qui est montré ne va pas. Le symptôme affecte la forme du film, sa surface, sa respiration. Le film comme organisme sensible affiche quelque chose du malaise ambiant.⁵⁰

Dans *Pour un seul de mes deux yeux*, Avi Mograbi semble faire confiance pour la première fois à l'image documentaire. Cyril Neyrat écrit : « avec *Pour un seul de mes deux yeux*, Mograbi passe "du vide au plein", "de l'impossibilité à la preuve" ». Prévoyant au préalable d'y inclure des parties fictionnelles, le réalisateur se rend vite compte qu'elles ne sont pas indispensables :

Les éléments documentaires sont suffisamment forts, ils n'ont pas besoin d'armatures fictionnelles. Ensuite ce que j'ai filmé est si grave, tragique, qu'y mêler de la fiction, avec sa part d'ironie, aurait été de mauvais goût, presque pornographique.⁵¹

Dans *Pour un seul de mes deux yeux*, il n'y a plus d'adresse directe à la caméra, il n'y a plus d'acteurs et Avi Mograbi ne joue pas de personnage. Mais il ne laisse pas tomber son rôle social de réalisateur pour autant. Bien que le cinéaste n'apparaisse pas ou peu dans le cours du film si ce n'est lors de conversations téléphoniques - véridiques- et laisse place aux événements qui se déroulent devant la caméra, il intervient à la toute fin, se fâchant verbalement contre des soldats à un check point qui ne veulent pas laisser passer des enfants rentrant de l'école. Il utilise alors sa caméra comme une arme. Cyril Neyrat évoque le film et cette fin :

Mograbi prend alors le risque d'une solennité qu'il avait jusqu'ici évitée grâce à l'humour fictionnel. La solidité documentaire du film, l'assurance maîtrisée de sa démonstration tendent à enfermer le cinéaste dans un rôle qu'il avait jusqu'ici refusé de jouer : celui d'observateur distant, d'analyste lucide des maux de la société. Les conversations téléphoniques mais surtout l'enragement final ont pour fonction de contrer cette tendance en déplaçant le cinéaste de l'autre côté de la caméra, en intégrant son corps dans le corps social malade.⁵²

⁵⁰ COMOLLI, Jean-Louis. « Après, avant l'explosion. Le cinéma d'Avi Mograbi », in *Les Cahiers du Cinéma*, Numéro 606, novembre 2005, p.70-72.

⁵¹ NEYRAT Cyril, *Ibid.* p. 12

⁵² *Ibid.*, p. 1

Selon l'hypothèse de Cyril Neyrat, Avi Mograbi intégrerait dans ses films sa propre autocritique d'homme et de citoyen et contesterait par la même occasion un cinéma documentaire « orthodoxe ». Le réalisateur lutterait contre un cinéma dans lequel le documentariste devrait « rester à sa place », ne pas franchir les limites, ni donner de leçon, regarder les choses de l'extérieur, se documenter et ne pas s'impliquer dans l'image. La fictionnalisation de son personnage permet à Avi Mograbi d'éviter la posture de cinéaste savant, imposant un point de vue sur le spectateur. Son implication dans le film est donc nécessaire à la mise à distance du propos du cinéaste. En jouant dans le film, le cinéaste ne peut plus tenir de discours, car il n'est qu'un personnage et entre donc naturellement dans le domaine de la fiction. Avi Mograbi en passant par la fiction refuse toute forme de « Vérité ». Vincent Colonna exprime la réfutation de la position d'auteur du moment où il y a personnage et donc fictionnalisation du cinéaste :

La fictionnalisation de soi est un instrument privilégié pour dénaturer un composant littéraire essentiel : la fonction d'Auteur. Elle a un effet critique majeur sur la conception du sens commun pour qui l'auteur est le *Sujet supposé savoir*, le maître d'œuvre, autorité souveraine qui crée, distribue, anime et conserve les rôles et les significations. Par elle, l'auteur ne se laisse plus séparer de la réalité de ses personnages et de leur monde ; il n'est plus ce surplomb qui apporte un Sens au livre et qui garantit la Vérité de la fiction.⁵³

Finie l'omniscience, fini le point de vue : l'auteur n'est plus le créateur omnipotent d'un monde, mais il en fait partie et transmet son expérience de l'intérieur de la réalité du film.

Claire Delâtre, dans un mémoire consacré au réalisateur, *Mograbi essaye le JE*, propose quant à elle une autre justification à l'intégration de la fiction dans les documentaires d'Avi Mograbi. Ces films seraient des documentaires empêchés.

Le personnage Mograbi est un cinéaste qui aurait rêvé d'être un reporter de guerre ayant une connaissance experte des territoires occupés, étant toujours au cœur de l'action, sachant révéler au monde la violente réalité du conflit qu'il suit. Dans la déception de n'être pas cela, il s'invente un imaginaire de l'engagement filmique en palliant les manques par la fiction. Il ne peut pas aller voir son ami palestinien ? Il l'écouterait donc de chez lui. Il ne peut pas filmer Sharon, il se montrera donc comme ce cinéaste tenu à distance par les politiques (dans la première partie du film), etc. Loin d'être une mystification de soi, ces procédés permettent de dépasser la question de ce qui est représenté et de se focaliser sur l'investissement et l'engagement que le cinéaste veut déployer. Il ne peut pas le faire en vrai, il le fera en film.⁵⁴

Cette assertion nous semble inexacte bien qu'elle résume assez bien ce que l'on pourrait croire au premier degré : les films d'Avi Mograbi racontent en général

⁵³ COLONNA, Vincent. *Ibid.*, p. 273

⁵⁴ DELÂTRE, Claire. *Mograbi essaye le JE, Faire face au désengagement*, Mémoire de Master 2 « Recherche » Cinéma, sous la dir. de Nicole Brenez, Université Paris I, 2010, p.65

l'histoire d'un réalisateur qui ne parvient pas à réaliser des films et seraient donc des films narrant l'échec voire l'impossibilité de la réalisation d'un film. Or il nous semble que ce postulat d'échec est tout à fait conscient et travaillé chez Avi Mograbi. La preuve, le réalisateur parvient quelques années après ses fictions documentaires à réaliser *Pour un seul de mes deux yeux* dans lequel il exploite des symboles pour établir son propos. Les mythes de Samson prêt à mourir pour ne pas vivre prisonnier et le récit du suicide collectif des juifs de Massada pour ne pas céder à l'invasion romaine font davantage penser aux attentats suicides commis par les Palestiniens qu'aux actes de l'armée israélienne. Mograbi parvient dans ce film à retranscrire le réel et à lui affecter un point de vue sans faire intervenir la fiction. C'est dire que la fiction n'est pas « nécessaire » afin de réaliser un documentaire. Le cinéma direct n'est pas non plus impossible puisque le travail de montage rend du sens. Alors pourquoi Avi Mograbi se réfugie-t-il dans la fiction ? L'investissement dans la fiction lui est indispensable pour d'autres raisons que l'empêchement ou l'impossibilité documentaire. *Ariel Sharon* est un film sur un réalisateur crédule qui ne parvient pas à trouver le « monstre » derrière l'aspect aimable du personnage politique. Nous pensons qu'Avi Mograbi avait l'intention de placer son film sous les aunes de la fiction. Ses petits sourires, ses invitations aux réceptions, son ton mielleux, ses conversations avec Ariel Sharon sur les animaux de son ranch, le fait qu'un conseiller lui dise qu'il « fait partie de la famille », tout porte à croire qu'Avi Mograbi a joué un double rôle, qu'il a véritablement caché ses penchants politiques afin de faire semblant d'être un partisan du Likoud. Il ne pouvait voir le monstre derrière l'homme affable parce qu'il ne l'a jamais provoqué ni mis en danger et car il était classé dans la catégorie des alliés d'Ariel Sharon. Avi Mograbi met si bien en scène sa propre adoration du ministre que nous oublions qu'il ne nous montre rien de celui-ci. Le réalisateur refuse de nous montrer le réel en tant que militant car il ne fait absolument pas confiance aux films à thèses. Il a préféré à la réalisation d'une critique violente de l'homme public représenter Ariel Sharon en personnage sympathique, un peu grotesque et ridicule. La mise en scène fait basculer ce *pas de côté* en véritable charge contre l'État en révélant un réalisateur très attaché à son parti de gauche et véritablement dépité de s'être fait avoir, rappelant les meurtres et destructions causés par l'armée israélienne. De plus, le réalisateur a ajouté au montage des images d'archives où l'on voit soldats et colons israéliens s'établir aux frontières. Des images de Sabra et Chatila hantent aussi le film, résurgence d'une politique de la violence et de l'invasion. La construction du film est ainsi fondée sur la critique des apparences et la contestation de la croyance absolue aux images. Le film critique surtout les vices du discours. Avi Mograbi voulait stimuler le sens critique des spectateurs. Cependant les télévisions et ses amis se sont trompés sur son film et se sont trompés de bulletin dans les urnes. Ariel Sharon a été réélu quelques années après le film. En osant faire croire qu'Ariel Sharon n'était pas dangereux, Avi Mograbi a réussi à prouver le manque de perspicacité des Israéliens et leur capacité d'oubli :

Le seul de mes films diffusé en prime time sur Channel 1, la première chaîne nationale, est *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon* (1996), et je crois qu'en fait ils n'ont pas compris le film. Lorsque les gens de Channel 1 l'ont acheté, ils ont cru que c'était une apologie d'Ariel Sharon.⁵⁵



Ariel Sharon à un dîner accompagné de sa femme et l'amitié naissante entre les deux hommes : le réalisateur feint de ressentir de la tendresse pour ce vieux monsieur - ... *Ariel Sharon*

Avi Mograbi réalise un cinéma de la tromperie qui permet de réfléchir sur l'impact des images. Ses films n'utilisent pas des éléments de fiction afin de parvenir à la forme documentaire, mais remettent la représentation filmique en question en *fictionnalisant* le réel. Jean-Louis Comolli dans son article *Avant, après l'explosion* analyse le fonctionnement de la fiction dans ... *Ariel Sharon* :

Mograbi face caméra confie ses doutes ; il tient plusieurs rôles contradictoires ; il y a toujours un film en train de se faire toujours menacé ; et la question « comment haïr celui qu'on ne cesse de filmer ? » devient « comment ne pas filmer ceux que l'on ne peut que combattre et que peut-être on ne cessera pas de haïr en les filmant ? ». Questions de cinéma. Qui prennent tout leur sens dans le cas du documentaire, dans la mesure où cet autre que l'on peut et ne peut pas à la fois haïr et filmer n'est pas un comédien qui se prête au jeu mais un homme politique ayant pouvoir de changer le cours de centaines de milliers, de millions de vies.⁵⁶

En temps de conflits, la vérité est impossible. Si la politique se contente de demi-vérités et de demi-mensonges allant dans son sens, Avi Mograbi semble nous montrer que la réalité n'est pas la même pour tout le monde selon qu'on soit dans un camp ou dans un autre, il prévient alors l'image de propagande. Il rend ainsi compte d'un questionnement personnel, qu'il ouvre à nous lors d'un dialogue filmique. Se déroule alors une véritable conversation philosophique sur le concept filmique. Comolli rajoute :

Acteur, preneur de son, cameraman, réalisateur, citoyen, au fil des films la figure « Mograbi » se charge, en même temps que le geste d'auto-mise en scène se démultiplie. Du cœur de la démarche documentaire monte une dimension fictionnelle délirante. Liée à l'histoire qui presse et au temps qui passe (chacun des films tient à un moment historique, à un présent politique : chose rare et douloureuse), mais liée aussi aux points cardinaux de l'ambivalence cinématographique, ce tourniquet sans fin du « vrai » et du

⁵⁵ LEBHOUR, Karim. *Ibid.*

⁵⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Ibid.*

« faux », du « jeu » et de la « réalité » [...]. Évidence documentaire et puissance fictionnelle sont ici embrassées.⁵⁷

Alors nous pouvons aussi comprendre que la démarche documentaire n'exclue pas la fiction et bien au contraire aide la réalisation de films dans l'urgence. La présence de la fiction n'enlève pas le caractère documentaire du film mais fait entièrement partie de sa construction ambiguë entre réel et imaginaire.

2.3. Autofiction ?

Nous avons vu plus haut comment nos réalisateurs peuvent jouer entre fiction et réel grâce à la reconstitution, la comédie burlesque, la scénarisation, etc. Leurs œuvres ne sont pas uniquement d'inspiration autobiographique, ce sont des fictionnalisations de la vie des cinéastes dans leur contexte social. La fictionnalisation de soi est plus communément appelée « autofiction » en littérature. Ce néologisme a été inventé par Serge Doubrovsky sur la quatrième de couverture de *Fils* en 1977 :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.⁵⁸

Vincent Colonna analyse la création du terme autofiction par Doubrovsky en ces termes :

À la différence de l'autobiographie qui serait l'apanage des vies mémorables, l'autofiction serait le refuge des vies ordinaires. Elle permettrait à chacun de raconter sa vie, dès lors qu'il la dote des atours de la fiction. « Les humbles qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman » (Doubrovsky 1980, p. 90).⁵⁹

Ainsi, l'écrivain d'autofiction n'a pas besoin de narrer une vie légendaire, il peut être un inconnu, un anonyme. L'attribution du nom de l'auteur à un personnage ou d'un pseudonyme évocateur implique qu'il y ait autofiction. Nous avons vu dans le chapitre *Le je documentaire* que Nanni Moretti et Avi Mograbi attribuent leur nom à leur personnage de cinéaste, ce qui stipulerait une première preuve d'autofiction ou d'autobiographie (bien qu'une autofiction puisse aussi être rédigée à la troisième personne -rappelons nous Chris Marker et *Sans soleil-*). Néanmoins, Michele Apicella peut aussi faire partie de l'autofiction puisqu'il est aussi issu d'une inspiration autobiographique. Vincent Colonna revient sur la question du nom propre :

Apparemment, on l'a dit, rien de plus simple que la réalisation d'un protocole nominal : il suffit à un auteur de donner son nom au héros de sa

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Gallimard, 2001, 537 p.

⁵⁹ COLONNA, Vincent. *Ibid.*, p. 17

fiction. Si, en outre ce héros est aussi le narrateur de son récit, le lecteur est invité à établir l'équation auteur = narrateur = héros. On est alors devant le même dispositif d'énonciation que la plupart des autobiographies, sinon que le texte se donne comme une fiction.⁶⁰

Mais sommes-nous chez Nanni Moretti complètement dans la fiction ? Il existe selon Vincent Colonna une « référentialité » et une « authenticité » des récits inhérentes à l'autobiographie en littérature ou l'autoportrait en peinture qui peuvent, à travers la fictionnalisation, perdre néanmoins de leur crédibilité. L'autofiction aurait des fonctions « référentielle », « fictionnelle » et « réflexive », mais instaurerait aussi la mise en doute du caractère autobiographique du récit. Pourtant nul doute ne subsiste que Pietro est bien le fils de Nanni Moretti et nul doute que le réalisateur se soit bien rendu dans les Pouilles ou ailleurs puisque nous le voyons dans l'écran jouer avec son fils et voyager dans le sud. Qu'il s'agisse d'une reconstitution d'une réalité (fausse ou vraie) ou qu'il s'agisse d'un moment documentaire ou Nanni Moretti filme au présent comme nous l'avons vu pour l'épisode de la tombe de Pasolini, nous voyons dans tous les cas le cinéaste accomplir ces actes et il les réalise pour de vrai (que ce soit joué ou non). Nous croyons donc à l'authenticité des faits présentés. La référentialité cinématographique est là, qu'il y ait jeu d'acteur ou non.

« *Tout film est film de fiction* » nous dit Christian Metz dans *Le signifiant imaginaire*.⁶¹ Dès qu'il y a langage, il y a interprétation, il y a fictivisation et donc imaginaire. Roger Odin s'oppose littéralement à cette assertion, car pour lui le cadre de la fiction est plus restreint :

La fictivisation de l'énonciation est une activité volontaire de faire-semblant. [...] La fictivisation fictionnalisante suppose, en plus de l'opération consistant à faire des assertions feintes, une autre opération consistant à afficher ces assertions feintes comme des assertions feintes.⁶²

Il est vrai que Nanni Moretti inscrit *Journal Intime* et *Aprile* parfois visiblement dans la fiction (torture du critique...) Néanmoins, quand nous regardons un film de fiction, il nous est donné comme un monde fictif fermé et nous ne croyons pas à la mort de tel ou tel acteur bien que nous soyons attristés par la mort du personnage qu'il incarne. Dans un film documentaire, les cinéastes-personnages ne pourront pas faire semblant de mourir pendant le film puisqu'ils l'ont terminé et nous savons qu'ils sont bien vivants à la sortie du film. Ce qui est possible pourtant dans l'autofiction littéraire (ou cinématographique) où l'écrivain (ou le cinéaste) peut tuer, mourir ou violer en toute impunité sans finir à la morgue ou en prison dans la vraie vie - prenons l'exemple de Bret Easton Ellis qui écrit en 2005 *Lunar Park*,⁶³ une autofiction dans laquelle il décrit sa vie de famille et sa rédaction d'écrivain dans une maison hantée

⁶⁰ COLONNA, Vincent. *Ibid.*, p. 51

⁶¹ METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*, Paris : Bourgeois, 2002, 400p.

⁶² ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, p.51

⁶³ EASTON ELLIS, Bret. *Lunar Park*. Paris : Robert Laffont, 2005, 378 p.

par ses propres personnages littéraires-. Le personnage de réalisateur-acteur existe dans le film mais encore avant et après le film. Le fait est que nous savons en tant que lecteur ou spectateur que la fiction fait partie d'une réalité fermée, située en parallèle de notre réalité. Quand nous lisons le Bret Easton Ellis, nous savons que le tueur en série est aussi fictif que ceux inventés par Brian De Palma. Nous avons tendance ainsi à ne pas croire en l'existence des personnages fictionnels. D'ailleurs dans la fiction, nous oublions vite, quand l'acteur est bon, le comédien au profit du personnage. Il y a une rupture entre la réalité du film et la nôtre.

Dans un documentaire, la personne attenante au discours n'a pas le droit de nous mentir. Sinon, il ne s'agirait pas de fictivisation d'un récit, mais d'une simple tromperie (et donc d'un faux-documentaire) car elle nous ferait croire à quelque chose de faux en nous stipulant que les informations sont réelles. Dans nos films, le mensonge qui existe, enfin la mise en scène, ne vise pas à nous tromper mais la fiction ouvre la voie de la création à *partir* du réel. Ces films ne sont pas des faux-documentaires, ils ne nous donnent pas à voir une fausse réalité. Le monde qu'ils présentent à l'écran est quasiment l'exacte reproduction du monde des réalisateurs et ils y jouent leur propre rôle mais il s'agit néanmoins d'une représentation de la réalité. La plupart des éléments sont réels : soit parce qu'ils font partie de l'Histoire (événements politiques), soit parce qu'ils sont biographiques (naissance d'un enfant, maladie) et d'autres sont construits. Philippe Lejeune parle dans le cas de l'autofiction d'un « *pacte fantasmatique* »⁶⁴ concernant des romans qui se lisent comme des « fantômes révélateurs des individus ». Cela nous rappelle la scène de torture du critique de cinéma ou la merengue en plein soleil dans *Journal intime*. Le réalisateur fait apparaître ses personnages tels qu'il les imagine dans son journal, brouille les identités à travers son point de vue. De toutes façons, les parties fictionnelles sont généralement données pour fausses et ne demeurent pas dans une esthétique documentaire de par le traitement des images ou le caractère invraisemblable et absurde de certaines situations (rencontre de Jennifer Beals et Moretti, partage d'écran visible lors de la scène où Mograbi joue trois personnages dans *Août...*).

Ces films possèdent un contenu autobiographique et un contenu réel. Ils ne sont pas de simples fictions « d'après la vie de Nanni Moretti et d'Avi Mograbi. » Nos deux réalisateurs ont beau fictionnaliser leur quotidien, cela ne les empêche pas de resituer sérieusement un contexte culturel, social et politique et donc de faire un documentaire à la fois sur leur personne et sur leur époque. Ainsi, si nous suivons les règles établies par Roger Odin dans *De la fiction*, il n'y a pas fictivisation du réel dans ces films car ils ne nous donnent pas leur récit pour faux et s'il n'y a pas fictivisation, il n'y a pas fiction bien qu'il y ait fictionnalisation. Par contre, si nous suivons les propos

⁶⁴ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. Points-essais, 1996, p. 42

de Christian Metz, tout film basé sur le langage est un *film de fiction* et de toute manière nous savons que chaque récit ne peut être entièrement vrai. Donc s'il y avait une définition de l'autofiction dans le cinéma, il s'agirait alors d'un mélange entre documentaire (la partie autobiographique et historique) et fiction (la partie fantasmée, imaginaire ou le narrateur raconte un récit, un discours fictionnel). Ainsi, par la pratique-même de l'autofiction, nos réalisateurs se situent entre deux catégories.



Nanni Moretti accomplit des recherches pour son film documentaire en compagnie de son fils Pietro - *Aprile*

Aussi puisque tout dans la forme et l'énonciation de ces films rapporterait à la fiction, mais le contenu des informations et la justesse des sentiments des réalisateurs seraient basés sur des expériences réelles et sur la représentation du réalisateur-personnage en action, nous pourrions énoncer qu'il s'agit de *documentaires fictionnalisés*. Nanni Moretti relègue les événements de l'Italie au second plan dans ses deux journaux afin de mettre à jour les émotions que procurent ces événements dans un cadre intime. Il parle d'Histoire en nageant dans le fleuve du temps. L'Histoire serait ainsi constituée de la juxtaposition et de la corrélation entre bien être privé et bien être public, entre paix sociale et sérénité spirituelle. Nanni Moretti se libère dans ses films autofictionnels de ses angoisses tant au niveau personnel qu'au niveau social, politique et cinématographique. Selon Muriel Tinel qui essaie de discerner autoportrait et autobiographie au cinéma :

« Finalement Moretti nous révèle peut-être que sa question de l'autofiction, c'est un « où suis-je quand je raconte mon histoire ? » en opposition à un « je raconte ce qu'a été mon histoire » (autobiographie), « qui suis-je aujourd'hui avec mon histoire ? » (autoportrait) et « je raconte tous les jours ce qu'est mon histoire » (journal). »⁶⁵

⁶⁵ Le Je à l'écran p.187

Conclusion

L'investissement physique et la participation des réalisateurs aux scénarios sont nécessaires car ils créent une interaction entre l'imaginaire et le réel. Nous découvrons le contexte social et géographique des auteurs à travers leur regard. Nos deux réalisateurs font partie d'une réalité et d'un temps présent que nous ne pouvons pas dénier. Ils ne pourraient évoluer dans d'autres conditions et faire leur film en dehors de leurs pays respectifs.

Bien qu'elle fasse partie d'un dispositif de dévoilement, la présence du cinéaste dans le film montre surtout une tendance à la dissimulation des réalisateurs derrière ce même rôle de cinéaste. Le personnage de réalisateur peut donc être aussi un masque, une posture ou un rôle entièrement construit. Le dispositif de mise en scène pousse alors le spectateur à la réflexion sur le caractère vrai ou naturel de ce qu'il voit. D'après François Niney dans *Le documentaire et ses faux-semblants*, même si le spectateur a envie de croire, il conservera un doute devant des scènes jouées ou reconstituées et donc, devant ce genre de film autofictionnel ni strictement documentaire, ni strictement fictionnel :

Le spectateur s'interroge justement sur le semblant de naturel, le bien joué et le mal joué, sur l'interférence entre personne et personnage, rôle dans la vie et rôle à l'écran. [...] Si le film est crédible au premier degré, l'est-il au titre de documentaire ou de fiction ? Au second degré, il peut apparaître risible ou dérangeant.⁶⁶

L'acte de fictionnalisation et de simulation dans notre filmographie invite à questionner le réel et le discours. Nanni Moretti nous incite à croire que le documentaire est lié à notre perception du réel et donc à notre interprétation des événements qui nous entourent. Avi Mograbi nous invite à nous méfier de tout point de vue, qui contient très vite de la propagande, en grossissant les traits de son personnage jusqu'à fusionner avec la société qu'il critique : avec sa violence et sa paranoïa...

Entre documentaire autobiographique et autofiction, ces films ne parviennent pas à trouver une place définie dans un genre ; ils semblent plutôt chercher un nouveau moyen d'interpréter le réel...

⁶⁶ NINEY, François. *Ibid.*, p. 57

3. DES FILMS QUI QUESTIONNENT LE POUVOIR DU CINÉMA

3.1. *Réflexivité et réflexion*

Les tentatives formelles présentées dans ces films d'un nouveau genre peuvent porter plusieurs noms : essai, journal... Quand le cinéaste en personne s'incarne à l'écran, il met en place plusieurs niveaux de réflexivité : le film documentaire sera le reflet de la société, le film autobiographique (ou l'autofiction) sera le reflet de la personne dans sa vie privée, enfin l'autoportrait sera le reflet du cinéaste au travail et donc le film sera le reflet global d'une mise à nu de la mise en scène. Comme l'écrit Marie-Françoise Grange dans *L'Autoportrait au cinéma* :

L'autoportrait est rarement, dans la cinématographie d'un réalisateur, un film mineur. Il en est plutôt une espèce à part qui condense et expose sur plusieurs fronts une pensée du cinéma. [...] Il paraît que certains y perdent les limites de leur territoire.⁶⁷

Nous allons voir en quoi la filmographie présentée peut être considérée comme un manifeste sur le cinéma, un art poétique ou en tout cas un continuel repositionnement esthétique face au contexte cinématographique.

3.1.1. Politique des auteurs

Tout dans l'histoire du cinéma semble guider les réalisateurs vers des films à la première personne. La subjectivité est revendiquée dès les années 50. Les cinéastes veulent se débarrasser d'un rapport industriel au cinéma dans lequel les scénaristes et les producteurs sont les seuls garants des films et donner l'autorité des films aux réalisateurs. On appelle cette période *la politique des auteurs*, elle est principalement générée par les critiques des *Cahiers du cinéma* que sont Godard, Truffaut, Rivette et Rohmer. Elle a transformé le rapport critique aux films puisqu'on bascule d'une critique des genres à une critique des réalisateurs. On passe aussi à cette époque de la critique d'un film à l'analyse d'une œuvre : si certains codes se retrouvent dans tous les films d'Hitchcock, c'est qu'Hitchcock est un auteur. Ce point de vue découlera sur la théorie de la critique actuelle : le cinéma est toujours un art d'équipe fabriqué par de nombreuses personnes, mais il est l'art d'un seul metteur en scène, garant de la portée artistique de son art et maître de sa subjectivité. En somme, l'auteur d'aujourd'hui est le responsable de son œuvre artistiquement (le producteur en étant le responsable juridiquement). Inspiré par les théories modernes dont est issue la Nouvelle Vague, comme les textes fondateurs d'André Bazin ou d'Alexandre Astruc, François Truffaut déclare en 1957 :

Le film de demain m'apparaît [...] plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un

⁶⁷ GRANGE, Marie-Françoise. *L'autoportrait en cinéma*, Rennes : PUR (Presses universitaires de Rennes), 2008, p.60-62

journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément, parce que ce sera vrai et neuf.⁶⁸

Bien qu'actuellement ces thématiques ne nous paraissent plus très nouvelles, l'effort de raconter à la première personne dans les films de fiction s'est concrétisé avec l'apparition de personnages de tous les jours, la fin des happy-ends ainsi qu'une inspiration de plus en plus autobiographique (cinéma de Jean Eustache, Truffaut, Pialat...). Que d'inventivité et de trouvailles contiennent ces films qui, débarrassés d'un scénario classique (exposition, aventures, climax, dénouement), des personnages (psychologie et vraisemblance) et de la linéarité - pas forcément des trois à la fois-, se rapprochent de l'idéal de la caméra-stylo : ils cherchent le réel, l'anecdote, triturent l'image et la construisent au montage, insèrent des plans documentaires de la ville (sortie des studios, découverte de l'espace). Ce rapport au réel, dont l'écriture se fait au jour le jour et où le naturel et la nature sont importants serait plus classique dans le cinéma documentaire qui, en général, est en recherche de nouvelles formes ou dans le film d'art, le film expérimental que dans les films de fiction, qui pour arriver au tournage, sont avant tout sélectionnés sur scénario et donc beaucoup plus écrits à l'avance.

Les films de la filmographie ressemblent davantage à des patchworks, des montages d'images et d'anecdotes et parfois, à un travail de filmeur : « expérimentation à la première personne » où le réalisateur se retrouve face à lui-même dans la durée (dans le cas du journal filmé). Cela fait plus de 50 ans que la politique des auteurs a placé le cinéaste en tant que réel auteur des films et cependant les formes évoluent encore et toujours. Relisons *La nef* d'Alexandre Astruc pour voir que les intentions ont peu changé depuis les années 50 :

Le cinéma n'a d'avenir que si la caméra finit par remplacer le stylo : c'est pourquoi je dis que son langage n'est ni celui de la fiction, ni celui des reportages, mais celui de l'essai. Ou encore qu'il s'arrachera à la dictature de la photographie et de la représentation fidèle de la réalité. Et enfin qu'il deviendra lieu de passage de l'abstrait.⁶⁹

Revoir les interférences entre réel et fiction n'est peut-être pas une bonne piste car le débat autour de la fidélité de la représentation d'une réalité a lieu depuis fort longtemps. Néanmoins, les films du corpus semblent renouveler certaines questions, ce qui s'attesterait par une réminiscence actuelle des films mis en scène à la première personne qui créent un engouement très fort dans les communautés de spectateurs

⁶⁸ TRUFFAUT, François. « Arts » 15 mai 1957 in LHERMINIER, Pierre. *L'Art du cinéma*, Paris : Editions Seghers, 1960, p.530

⁶⁹ ASTRUC, Alexandre. « La Nef », 1949, in LHERMINIER, Pierre. *Ibid.*, p. 593

Le concept de *caméra-stylo* apparaît dans le texte « Naissance d'une nouvelle avant-garde » in *L'Ecran français*, n°144, 30 mars 1948.

(cinéphiles, étudiants, etc.). Ces films offrent une nouvelle forme, très libre comme nous l'avons vu, fantaisiste, qui laisse place à l'imaginaire, mais aussi à une part de vérité, car justement ils demeurent éloignés de la réalité tout en s'y frottant.

3.1.2. Importance de la forme

Il existe une forme en dehors des genres habituels de la fiction et du documentaire qui permet de dépasser les frontières classiques : l'essai cinématographique. L'essai est concomitant d'une écriture à la première personne, d'une recherche et non d'une énonciation informative, il est l'aboutissement sur de nouvelles formes, de nouvelles questions et un nouveau regard. Marion Froger décrit l'essai en ces termes dans un article intitulé *Que sais-je* sur Montaigne :

Devenu genre littéraire, l'essai, dans la tradition française, conserve l'idée d'une quête de savoir, au terme de laquelle il n'est pourtant jamais question de savoir totalisable. [...] Il s'agit donc toujours de saisir une pensée sienne, avant son échappée, plutôt que d'exposer un système de savoir objectif. L'essai est en effet l'aventure d'un « je », où le « je » ne renonce en rien à la singularité de son chemin intellectuel : plutôt que de la contourner ou de la maîtriser, il préfère la développer à force d'écriture, dans l'invention même de son écriture.⁷⁰

Ainsi l'essai est proposition et non affirmation. Il conviendrait de savourer les deux films de Nanni Moretti, la globalité de l'œuvre de Mograbi ou le film de Jafar Panahi en tant que questionnement. Dans une subtile mise en abîme, ces films affirment leur singularité à la fois du point de vue du contenu et de la forme. Ils mettent le processus de réalisation au cœur de l'œuvre et s'interrogent au-delà même sur l'objet qu'ils sont en train de créer. Ces nouvelles formes esthétiques de représentation se situent en dehors du narratif ou du pur discursif. Mais surtout l'essai ne saurait selon José Moure, comme il est une forme ouverte (journal, lettre, entretien, etc.) se définir que par la négative : il n'est ni du documentaire, ni de la fiction. Il est une création à part entière :

L'essai au cinéma ne peut par définition être réaliste ou vraisemblable : il se situe et situe le spectateur ailleurs, dans un espace où le réalisme n'est qu'une stratégie discursive parmi d'autres. Le film-essai se caractérise en outre par le fait de s'installer dans une zone d'indétermination entre la non-fiction et la fiction. [...] le film-essai assume cette indétermination, la travaille, la réfléchit, en fait l'objet-même de sa méditation, [...].⁷¹

Ainsi, l'essai est à considérer comme un art qui fait bouger les lignes et annule les frontières entre les genres.

⁷⁰ FROGER, Marion. « Que sais-je » in Jean Pierre ESQUENAZI et André GARDIES, *Ibid.*, p. 142

⁷¹ MOURE, José. « Essai de définition de l'essai au cinéma » in ARNAUD, Diane, GAGNEBIN, Murielle, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *L'Essai et le cinéma*. Paris : éd. Champ Vallon, Coll."L'Or d'Atalante", mai 2004, p. 35-36

Marion Froger dans son analyse des essais de Montaigne institue que le « je » de l'essayiste n'est pas un « je » autobiographique, mais « un autre je ».

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas une image de soi que projette l'essayiste dans son film. S'il pense au « je », s'il se met en scène pour tenir le fil de sa pensée, s'il puise abondamment dans sa propre histoire, s'il s'appuie sur l'expérience même de la fabrication de son film pour développer ses réflexions, c'est pourtant toujours un autre soi qui est à l'écran . [...] Dans l'essai à l'écran, ce qui se joue relève moins de la ressaïe du « je » par soi ou de sa construction, que de la fictionnalisation du « je », soit son invention, son fantasme, sa projection.⁷²

Ainsi le « je » de l'essayiste, passant parfois par la présence du corps du cinéaste à l'écran, serait une projection de soi consciente dans le but de faire passer un message et un discours à autrui. Il s'agit du « je » de l'analyse qui se construit à partir de soi. La présence ou la sensibilité du corps du cinéaste à l'écran sont aussi importantes dans son rapport au monde. Montaigne, l'essayiste par excellence, analyse l'exposition du corps comme un mode d'expression :

« Les images physiologiques et organiques sont bien plus que manière de pensée, elles sont indissolublement pensée, représentation mentale, perception, sensation et désir : la trace du discours que tient le corps, lorsqu'il appréhende le monde. »

Montaigne exposa dans ses essais son corps ainsi que sa sexualité. Le corps raconte. Il permet d'explorer l'environnement, de le percevoir. L'immobilité, le moment où l'on prend conscience de soi, où l'on se trouve dans la distance critique s'oppose donc à l'action et au voyage dans ces films. Entre immobilité et déplacement, les corps de nos cinéastes véhiculent un discours : les images d'Avi Mograbi assis se confiant devant une caméra fixe s'opposent à celles de son parcours dans la ville où sa caméra tremble, où il est pris à parti voire bousculé par les soldats ou les habitants. Il se sent pris au piège d'une société israélienne unilatérale dont le projet n'est pas critiquable et qui détient sa vision de la vérité. Nanni Moretti profite de ses voyages en Vespa ou sur les îles dans *Journal intime* puisqu'il sort d'une longue phase d'immobilité lors de sa maladie, laquelle maladie est au cœur de son film. Nanni Moretti est considéré par Jean Gili comme « *Un individu désarmé face à un monde extérieur vulgaire et sans éthique* »⁷³ et son cinéma serait un « *réactif qui témoigne de la crise des sentiments et des idéologies dans un pays à la dérive* »⁷⁴. De la même manière, Jafar Panahi assigné à résidence et attendant la décision de la cour d'appel concernant un emprisonnement de six ans se trouve dans une période d'immobilité totale. Cet enfermement corporel s'éprouve dans la mise en scène de son film : Jafar Panahi a beau chercher divers angles, il est limité par le volume de son appartement, par la lumière du soleil, par ce qu'il souhaite garder en arrière-plan. Ainsi, nous

⁷² FROGER, Marion. *Ibid.* p. 145

⁷³ GILI, Jean A. *Ibid.* p.48

⁷⁴ *Ibid.* p.48

parcourons très vite son appartement et comprenons son astreinte. De fait, son immobilité est physique et psychologique : il n'a pas le droit de se déplacer, ni de créer. Son corps et son esprit sont relégués à l'immobilisme, ce qu'on aperçoit bien dans ces plans exigus dans lesquels on étouffe vite comme si le réalisateur était déjà entre les parois d'une cellule. Ce manque de déplacement est transcendé dans la séquence avec le ramasseur de poubelle. Jafar Panahi se libère de ses conditions de deux façons : d'une part il quitte son appartement, ce qui lui est interdit, et d'autre part, il reprend la caméra. Il s'agit donc d'un double délit, d'une double prise de risque et donc d'une liberté savourée par deux fois : une liberté de mouvement et de réalisation qui prend tout son sens grâce aux conditions de vie du réalisateur.

Entre immobilité et action, nos cinéastes prennent le temps de réfléchir sur des sociétés qui ne leur conviennent pas et parfois les brident. C'est ainsi par l'intermédiaire de leur exposition physique qu'ils réalisent une critique proche de l'essai. Toujours dans l'analyse de Marion Froger sur les *Essais* de Montaigne, nous pouvons trouver cette phrase qui résumerait quelque peu l'intention documentaire de nos réalisateurs :

Le voyage est une aventure de la vision qui nourrit l'âme ; et l'âme, pour Montaigne, n'accède à un stage supérieur d'intelligence et de compréhension qu'à travers ce corps qui affronte l'altérité, qui s'expose ; il en découle une pensée attachée au corps, qui se déploie à la faveur de cette situation corporelle d'exposition et de mouvement : mobilité de l'intérêt et de l'attention, sensibilité à ce qui change, ce qui tarabuste, à l'altérité du temps, à la variété, à la diversité de l'être, à la discontinuité de l'espace, à sa modulation propre qui lui vient d'une certaine manière de l'habiter, de le diviser, de le parcourir, pensée imprégnée d'humeurs, de fantasmes et de souvenirs.⁷⁵

Ainsi les périple proches du road-movie de Nanni Moretti et d'Avi Mograbi se révéleraient être une cartographie d'un espace à la fois mental et physique et les images qui en découlent sont l'objet d'une réalité subjectivée par le rapport de ces artistes au monde extérieur. Ces films seraient des documentaires sur l'air du temps, sur sa fugacité, et proposeraient alors une perception personnelle de la société environnante. Rappelons qu'il n'existe pas de thèses derrière l'œuvre de ces cinéastes, il ne demeure qu'une quête et par dérivé, un questionnement, qui n'aboutissent pas sur des réponses ou un dénouement. Le refus du dogmatisme et la crainte des discours préétablis les parcourent. Mais au-delà, l'essai permet de mettre en doute l'image, ce qui correspond particulièrement à l'œuvre d'Avi Mograbi. Par un jeu habile entre texte, son et image, l'essai remet en jeu l'image documentaire en tant que telle. Selon Christa Blümlinger :

Les films d'essai ont ainsi quelque chose de provocateur, voire parfois de destructeur : ils résistent à la dérive des images documentaires vers le pittoresque ou le spectaculaire, et révoquent en doute l'univocité de la

⁷⁵ FROGER, Marion. *Ibid.* p. 151

photographie. Ils impliquent le spectateur dans un discours « d'oreille à œil » (Bazin) qui amène la bande-image et la bande-son, le texte iconique et le texte littéraire dans un rapport de complémentarité et de mise en question réciproque.⁷⁶

3.2. *Ceci n'est pas un film*, documentaire sur l'absence de fiction

Que penser d'un homme qui a été privé de cinéma ? D'un homme qui est parvenu jusque-là à lutter contre la censure et pour une fois n'en a pas réchappé ? *Ceci n'est pas un film* est le moyen d'expression d'un réalisateur malgré une impossibilité première. Comme son nom l'indique, ce film est un *OCNI*, un *objet cinématographique non identifié*, qui posera les limites de ce qu'est ou n'est pas le cinéma selon Jafar Panahi. D'autre part, ce titre provocateur convoque le surréalisme et rappelle alors avec ironie le tableau de Magritte : *La trahison des images* peint en 1929.



« Ceci n'est pas un film. » L'expression peut être interprétée *ad libitum* : « Ceci n'est pas un film tel que j'ai l'habitude d'en faire. » ou « Je n'ai pas le droit de faire des films, mais cela ne m'enlève pas le devoir d'en faire », mais encore « Je n'ai pas le droit de faire des films, d'ailleurs ce n'est pas ce que je fais ». Dès lors, l'absurdité de la proposition est un clin d'œil à l'absurdité de l'interdiction et donc le « surréalisme » intervient comme une amère critique. En ne tournant pas de film de fiction avec des acteurs, en ne rédigeant pas de scénarios et en « ne mettant pas en scène » (encore faudrait-il redéfinir la notion de mise en scène dans ce film) derrière la caméra, Jafar Panahi ne s'oppose à aucune interdiction, loi ou jugement. Il n'est pas loin de commettre un délit, mais il contourne la loi. D'ailleurs, l'autre « réalisateur » du film, Mojtaba Mirtahmasb, celui qui est à la caméra, lui dit : « *Attention, ne me dirige pas, c'est une infraction !* », il dit plus tard quand le filmé filme à son tour le filmeur avec son portable : « *Le plus important, c'est de documenter* ». Documenter l'absence de cinéma : d'une part pour prouver aux autorités que le cinéma ne peut être interdit, d'autre part pour faire un appel au secours aux autres cinéastes et à la communauté internationale et enfin, pour documenter l'absence, sans aucune autre raison que d'établir un film personnel sur un manque de liberté individuelle tout en réalisant bien sûr un film politique sur une absence de liberté d'expression collective.

⁷⁶ BLÜMLINGER, Christa. « Lire entre les images » in ARNAUD, Diane, GAGNEBIN, Murielle, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *L'Essai et le cinéma*. éd. Champ Vallon, Coll. "L'Or d'Atalante", mai 2004, p. 53

Cet ensemble d'interdits, de manques et d'impossibles sont à l'origine de la tristesse qui émane du film.

Ceci n'est pas un film remet en cause brillamment les principes de la représentation. Selon Michel Foucault, il existe deux régimes de hiérarchies entre texte et image. Il existe un lien de subordination « *allant de la forme au discours ou du discours à la forme.* ».⁷⁷ Si le tableau *La trahison des images* prouve d'une part que la représentation d'une pipe ramène au concept de pipe et non au véritable objet et d'autre part que le sens sémantique ne gagne pas sur la représentation, elle évoque aussi que sémantique et image ne se correspondent pas forcément et pousse la réflexion sur la réalité de la représentation. C'est ainsi que Jafar Panahi, en complète absence d'images dans *Ceci n'est pas un film*, évoque celles-ci par l'intermédiaire de la parole. Mais l'évocation sémantique ne suffit pas à voir le film. Tout le hors-champ filmique repose sur son discours : l'évocation de son procès, de la prison, de sa famille, des autres réalisateurs iraniens qui ont peur, apparaît comme dans les films d'Avi Mograbi par l'intermédiaire d'appels téléphoniques, qui semblent préparés, mais réels. Ensuite en faisant des arrêts sur les images de ses précédents films, le réalisateur évoque le nécessaire apport de l'acteur, son charme et son imprévisibilité interagissant avec le film. Il souligne ainsi le manque de spontanéité de *Ceci n'est pas un film* et le fait qu'il s'agisse d'un film avec un faux acteur : lui-même. Jafar Panahi évoque encore l'importance des décors permettant de caractériser les émotions et les sentiments du personnage. Cette fois cette description des décors représente une possible « évocation mentale » de l'appartement, qui comme nous l'avons vu dans le chapitre sur l'essai, évoque une prison pour Panahi. Les plans sur l'extérieur de l'appartement, sur le balcon et la grue semblent être des voies vers la fuite, qu'elle soit imaginaire ou réelle. La citation de son œuvre dans le film rappelle aussi sa filmographie et fait entrer le cinéma dans le cinéma. Le réalisateur a perdu l'autorité sur son cinéma, mais il demeure néanmoins cinéaste... Que peut être le cinéma sans acteur, sans décor, sans réalisateur ? Il n'y a pas pour ainsi dire de représentation dans cette œuvre : il n'existe pas de reconstitution du réel ni de fictivisation d'une réalité, il n'y a pas de réalité feinte comme nous avons pu le voir dans le chapitre de l'autofiction : nous associons le cinéaste au personnage et savons qu'il s'agit d'un rapport authentique à la réalité. C'est *a priori* un documentaire : un documentaire sur la non-réalisation d'un film, un documentaire sur le regret de la fiction.

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe : Sur Magritte*. Fata Morgana, Scholies, 1973, p.39-45



Jafar Panahi évoque le travail de l'acteur dans un film sans acteurs et cite par la même occasion son œuvre - *Ceci n'est pas un film*

Nous pourrions établir un raccourci avec les théories de la sémantique générale et la phrase célèbre d'Alfred Korzybski «*une carte n'est pas le territoire*»⁷⁸. Cette phrase sous-entend que notre perception de la réalité n'est pas la réalité et que toute réalité est soumise à l'interprétation. Ainsi, si chacun a une vision de la réalité différente, cela pourrait vouloir dire qu'un film sur l'Iran n'altérera pas l'Iran et donc que la censure est absurde. Mais encore que si Jafar Panahi réalise des films, c'est avant tout pour parler de son monde à lui. Alors, si le langage constitue une grille de lecture d'une communauté linguistique et si les mots véhiculent le plus souvent une interprétation subjective de la réalité plutôt qu'ils ne la cernent, tout film, tout texte, toute représentation ne seraient à considérer qu'en tant que de simples représentations subjectives. Si tous les langages étaient des préconçus, nul n'aurait tort ou raison et ainsi serait interrogée la notion même de vérité ou dans le cas de Jafar Panahi, de justice et de loi. Remettre en cause le langage qui nous dit : « ceci n'est pas un film », tout en réalisant un film tournant autour du langage et de la vision personnelle du cinéma par son réalisateur remet en question toutes les sciences. De même que son documentaire est « un mensonge » comme il le dit plusieurs fois dans le film, son discours existe pourtant bel et bien. De même que les mots ne peuvent pas tout représenter, *Ceci n'est pas un film* est une ébauche de représentation de la réalité et une invitation à sortir d'une interprétation littérale (voir unilatérale) des discours des autres.

Jafar Panahi met en abyme sa pratique artistique dans *Ceci n'est pas un film*. Il convoque ses œuvres ultérieures, il convoque le scénario qu'il aurait aimé tourner sur une étudiante en art séquestrée par ses parents, il convoque les lieux qu'il avait choisis comme l'actrice qu'il avait sélectionnée. Il le fait depuis son appartement, dans lequel il établit une reconstitution d'un film utopique. Il y joue la jeune fille qui ne peut sortir de chez elle, dont la liberté d'apprendre est interdite. Métaphore, invention ? Chimère dans la chimère : documentaire sur la fictionnalisation du point de vue dès qu'il y a une mise en scène. *Ceci n'est pas un film* n'est pas tant un documentaire : c'est un essai filmique sur la liberté de pensée individuelle.

⁷⁸ KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire*, Éditions de l'Éclat, 2007.



L'envie de filmer l'Iran en images - *Ceci n'est pas un film*

Jafar Panahi a écrit un manifeste de défense paru dans *Le Monde* en décembre 2010 :

Je n'ai jamais voulu me placer en position de juge et de procureur ; je ne suis pas cinéaste pour juger mais pour faire voir ; je ne tiens pas à décider pour les autres ou leur prescrire quoi qu'il soit. Permettez-moi de répéter ma prétention de placer mon cinéma au-delà du Bien et du Mal. [...] L'artiste représente l'esprit observateur et analyste de la société à laquelle il appartient. Il observe, analyse et essaie de présenter le résultat en forme d'œuvre d'art. Comment peut-on accuser et incriminer qui que se soit en raison de son esprit et de sa façon de voir les choses ?⁷⁹

Ceci n'est pas un film se termine par une expédition à l'extérieur de l'appartement à la suite du passage d'un jeune ramasseur de poubelles et finit par des plans sur la fête du feu, célébration ancestrale du nouvel an perse. Or cette année-là, en mars 2011, les autorités musulmanes avaient tout fait pour annuler la fête du feu qui se transforma en rébellion contre le gouvernement. Le film se termine alors sur une dernière métaphore. Qu'elle soit concertée ou improvisée, l'ambiguïté du réel n'enlève en rien le sentiment de liberté inscrit dans cette séquence. Jafar Panahi s'est bel et bien évadé et documente la révolte du feu. Jafar Panahi ne fait pas un autoportrait de lui-même en train de faire du cinéma, mais d'un cinéaste en train de ne pas en faire.

3.3. L'entreprise réflexive : le cinéma dans le cinéma

Les nombreuses références au cinéma des autres, à la critique, aux moyens donnés au cinéma et les décisions novatrices de mise en scène façonnent une forme d'art poétique cinématographique ainsi qu'une réflexion sur l'art et la représentation en général... Muriel Tinel raconte dans l'article *L'autoportrait du cinéaste au travail*

C'est en déplaçant à peine l'injonction moi/je du film intime vers un moi/le film que le cinéaste en vient à faire du film en train de se faire le véritable sujet de son autoportrait. Mais ce film ne manque jamais de s'inscrire à la fois dans la filmographie du cinéaste (qu'en est-il de moi dans

⁷⁹ PANAH, Jafar. « Nous juger serait juger l'ensemble du cinéma social iranien » in *Le Monde*, 21.12.2010 (page consultée le 5 août 2012) <http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/12/21/nous-juger-serait-juger-l-ensemble-du-cinema-social-iranien_1456154_3232.html>

le cinéma ?) et dans une certaine histoire du cinéma (qu'en est-il du cinéma pour moi ?). Ainsi, les enjeux mis en œuvre dans l'autoportrait du cinéaste au travail impliquent aussi la réalisation d'un portrait du cinéma par le cinéma.⁸⁰

3.3.1. *Aprile*, renaissance du 8 et ½ de Fellini

Aprile est le récit de la réalisation d'un film documentaire enchâssé dans un film hybride. Le film de Nanni Moretti contient un documentaire que l'auteur n'arriverait soi-disant pas à réaliser. En accumulant ses échecs, par ses digressions et ses fuites, Moretti nous propose un road-movie sur l'Italie des années 90 qui s'avère très édifiant. En optant pour la posture du cinéaste qui ne parvient pas à réaliser un film documentaire, il réalise un film réflexif sur les moyens du cinéma, mais qui ne tourne pas en vase clos et s'ouvre sur l'Italie contemporaine. Par la nature réflexive d'*Aprile*, l'autoportrait fictionnel de Nanni Moretti transformé en personnage serait aussi une mise en abyme du cinéaste dans une mise en abyme du film. Vincent Colonna analyse ainsi le phénomène concernant la littérature :

Par rapport à son pendant auctorial, la mise en abyme du livre présente plus de diversité dans ses réalisations. L'écrivain a le loisir de jouer sur deux facteurs :

- la nature de la réflexion : celle-ci peut être réelle ou virtuelle. Réelle si l'on a effectivement un "roman du roman", l'histoire d'un roman qui s'écrit au fur et à mesure que le récit progresse, ce roman étant identique au récit que le lecteur déchiffre. Virtuelle, si le roman relate une histoire qui est promise au lecteur, alors précisément qu'il est en train de la lire ;

- l'identité du représentant : le "roman du roman" qu'il soit réel ou virtuel, est fatalement un "roman du romancier". Il faut bien un auteur à ce roman autonome, qui s'évoque lui-même. Ce personnage de "romancier" peut avoir :(a) l'identité de son créateur réel, (b) une autre identité.⁸¹

Dans *Aprile*, la nature de la réflexion est à la fois réelle et virtuelle, il existe deux films distincts : celui que voudrait réaliser le réalisateur et celui qu'il réalise au final, mais ils sont entièrement confondus. L'identité de l'auteur du film dans le film est le créateur en tant que tel, Nanni Moretti. *Aprile* est une œuvre enchâssée et labyrinthique dans laquelle film attendu et film réalisé se mélangent. Ainsi l'ambivalence du terme « réflexivité » permet de se rendre compte que le cinéaste fait un portrait du cinéma en même temps qu'un portrait de lui-même. Il réalise un art poétique tout en utilisant des éléments de sa biographie. L'entreprise est doublement réflexive.

Le film ressemble en certains aspects à l'un des chefs-d'œuvre du septième art : *8 et ½* de Federico Fellini. Fellini a confié dans ce film le rôle du réalisateur à Marcello Mastroianni. Pour aider l'identification de l'acteur à sa personne, il lui a administré son

⁸⁰ TINEL, Muriel. « L'autoportrait du cinéaste au travail » in ETC, n° 68, 2004-2005, p. 25-28. (page consultée le 10 août 2012) < <http://id.erudit.org/iderudit/35163ac> >

⁸¹ COLONNA, Vincent. *Ibid.* p. 273

chapeau, des lunettes... Il fait dire à un personnage les mots de Stendhal, dont le travail entre autobiographie, autofiction et autoportrait a beaucoup été analysé :

« Le moi solitaire, qui se nourrit de lui-même, meurt étranglé par un sanglot ou un rire. »

Fellini dans *8 et ½* « édifie avec une magnificence de plus en plus exacte les cercles d'une autobiographie délibérément sans attaches, dénuée de tous soucis de vérité, d'identité. »⁸² selon Raymond Bellour. Ainsi le fantasme autobiographique du « pacte fantasmatique » de Philippe Lejeune est scellé à l'écran dans le film du Maestro qui réalise une des plus belles autobiographies de cinéma grâce au fait qu'il ait construit une vie rêvée et fantasmée : « *Je me suis inventé de toutes pièces une enfance, une personnalité, des désirs, des rêves et des souvenirs, et tout cela afin d'être en mesure de le raconter* ». ⁸³ disait Fellini. Peut-être que Nanni Moretti a lui aussi eu besoin d'inventer des passages de sa vie pour mieux resituer sa pensée. Ainsi, sa personnalité se situe aussi dans les fantasmes imaginaires qu'il a inventés dans le cadre de ses films : le journal géant dans lequel il enveloppe Pietro, le mètre-étalon, la torture du critique de pacotille, Jennifer Beals, les balades en Vespa font partie de son monde imaginaire, de ses créations et c'est pourquoi la fiction fait aussi partie de son autobiographie.



La mise en abyme de la réalisation du documentaire sur l'Italie et de la comédie musicale dans une pâtisserie : films enchâssés dans *Aprile*

Nanni Moretti va plus loin en se filmant pendant qu'il réalise des séquences des deux films enchâssés dans *Aprile* : le documentaire et la comédie musicale. Ainsi, le réalisateur nous montre qu'il ne les a jamais réalisés pour de vrai, puisqu'il est dans l'image et pas derrière la caméra et c'est ainsi que nous comprenons le dédoublement du personnage fictionnel. D'autre part, *Aprile* ne consiste pas uniquement à une caricature des trajectoires sinusoïdales d'un réalisateur raté, Moretti réalise pour finir un film alors qu'il montre en apparence comment il ne parvient pas à en tourner un. Tel dans le film de Federico Fellini, il y a une double lecture du film qui associe échecs, digressions et tentatives de mise en scène afin de réaliser un film sur un film en cours d'ébauche. La mise en scène *au carré* représente alors un tour de force de

⁸² BELLOUR, Raymond. *Ibid.* p.340

⁸³ FELLINI Federico in BELLOUR, Raymond. *Ibid.* p.340

réflexivité. Nanni Moretti l'avoue lui-même : le film documentaire qui aurait dû être tourné dans *Aprile* est finalement réalisé.

Le résultat, c'est que j'ai fait semblant, avec mes insécurités, mes manies -les *cappucinis* clairs, les *latti macchiati*- mes fuites du tournage pour ne pas faire de documentaire, de me détourner de mon sujet. Mais en réalité, j'ai raconté aux spectateurs quelques années de ce pays, à ma manière, et surtout j'ai exprimé mon sentiment sur ce pays depuis des années.⁸⁴

L'expression « faire semblant » a beaucoup d'importance. Nanni Moretti a « fait semblant » de mettre en échec son film documentaire et de réussir à tourner la partie fictive sur le pâtissier trotskiste puisqu'en réalité, il n'a jamais tourné de comédie musicale alors qu'*Aprile* est un film sorti en salle qui peut être considéré comme le documentaire du film, quasiment comme son making-off fictionnel. Il faut donc retourner les éléments et voir l'envers de ce qui nous est proposé. Nanni Moretti est parvenu à faire dans son film entre les genres ce que Federico Fellini avait fait dans la fiction : admettre la perception subjective et imaginaire du monde et la transposer au cinéma. Si Fellini racontait ses fantasmes féminins, ainsi que les rêves de son enfance condensés dans l'image cinématographique, Nanni Moretti retranscrit ce qu'il pense de la vie en Italie en passant lui aussi par l'autoportrait du cinéaste en action.



Silvio Orlando, le « pâtissier trotskiste », la comédie musicale soi-disant réalisée au coeur d'*Aprile*

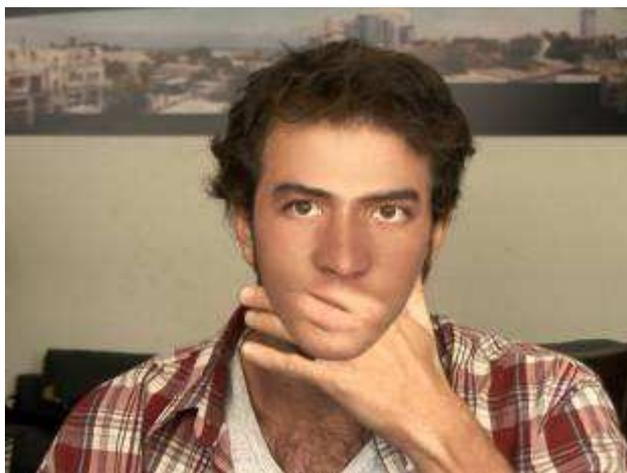
3.3.2. Z32, L'Éthique transparente

Afin de continuer son travail de déconstruction du point de vue, Avi Mograbi a dû trouver d'autres moyens que la fictionnalisation du réalisateur. Avec *Z32*, il ne filme pas les territoires du conflit, ni les habitants, ni les hommes politiques d'Israël, mais il s'intéresse à un militaire israélien. Pour la première fois, le film ne gravite pas autour d'Avi Mograbi, mais autour d'un personnage, le soldat immatriculé Z32, qui révèle un crime de guerre : l'assassinat d'un policier palestinien innocent lors d'une expédition punitive en Cisjordanie. Le décentrement du réalisateur lui impose de décortiquer sa

⁸⁴ GILI, Jean. *Ibid.* p.93

fonction de cinéaste de l'extérieur de l'action, il prend alors le rôle de narrateur et non d'acteur principal.

Avi Mograbi opte dans *Z32* pour un genre documentaire assez codifié : le témoignage filmé. Pourtant, il va révolutionner sa forme. Il parvient à mettre à distance le témoignage du soldat israélien de deux manières : d'une part en appliquant sur le visage du soldat un masque numérique qui laisse apparaître ses yeux et sa bouche et qui évolue esthétiquement au cours du film, mais surtout, en mettant en doute son discours en travaillant sur l'énonciation des faits et l'émotion qu'il véhicule. Il va ainsi forcer la rupture de l'identification du spectateur par le biais de la répétition, de l'ironie et de la distance critique.



Le soldat Z32 ou la vérité voilée derrière un masque numérique

Avi Mograbi établit que l'humanité du soldat passe par le portrait et l'apparition des traits de son visage (voir les théories d'Emmanuel Lévinas sur le visage⁸⁵) et naît donc de l'expression du jeune homme lors de son récit. Ce pourquoi le réalisateur se met pédagogiquement en scène dans les premières minutes du film, commence par faire des trous dans le bas qui couvre son visage jusqu'à le retirer. Comme d'habitude, Avi Mograbi ne s'oublie pas dans la prise en compte de la société israélienne et apparaît en chair et en os alors qu'il va dénoncer amèrement un système. L'apparition d'un réalisateur est plutôt rare dans un film incluant un témoignage. Dans le cas d'entretiens, le cinéaste peut apparaître par le commentaire, ou dans un champ contre-champ direct mais ici, le cinéaste est le narrateur d'un témoignage, il ne situe pas du tout dans le même cadre que son personnage et, qui plus est, il ne l'interroge pas. Comme d'habitude, l'apparition physique du réalisateur, si elle n'est pas surprenante, crée son effet : le spectateur se demande dans quelle guerre le réalisateur va s'engager dans ce film. Cette apparition est étrange voire comique, d'autant plus qu'Avi Mograbi a encore un grand sens du ridicule et ressemble plus à un terroriste burlesque qu'à un soldat. Quelle serait la

⁸⁵ LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et Infini*, Fayard, Radio-France, 1982, p. 80. Emmanuel Lévinas part du principe que l'humanité se trouve au sein des traits du visage et qu'elle fait appel à nos sentiments ainsi qu'à notre moralité. Le visage incite alors à respecter autrui.

portée d'un témoignage à couvert ? En dévoilant son physique même avec un faux visage, le soldat Z32 ne peut plus être considéré comme un être à part, un paria. Il fait partie de la communauté israélienne : il est fait de la même chair, de la même voix, du même regard. Il ne s'agit pas d'un monstre, mais d'un semblable. C'est aussi pourquoi le parallèle entre le soldat et le réalisateur n'est pas fortuit.



Le cinéaste décrit ses intentions esthétiques : Mograbi passe de l'autofiction à l'autoportrait et de l'art politique à l'art poétique. Z32

Le cinéaste n'est plus engagé frontalement et physiquement dans le conflit dans ce film. Il a cependant conservé le dispositif d'adresse au spectateur que nous avons vu en première partie. L'on pourrait dire qu'Avi Mograbi passe d'un art politique à un art poétique avec Z32. Il l'a lui-même catégorisé dans un non-genre : la « *tragédie musicale documentaire* »⁸⁶. Ce film constitué de portraits est une réflexion esthétique sur la manière dont les Israéliens se regardent, il est donc construit en jeux de miroirs. Plus d'autodérision du rôle du cinéaste ni d'ironie des images, Z32 prend la forme d'un dialogue philosophique, voire d'une pièce de théâtre tragique. Si l'on ne peut plus parler strictement de fiction, le film consiste davantage en une déconstruction de la parole. Le récit est analysé selon tous les angles de vue : celui du cinéaste, celui du coupable, celui de ses proches. C'est par la diffraction des points de vue sur les actes de Z32 qu'Avi Mograbi parvient à réaliser un film sans réponse, qui ne prend parti ni pour pardonner le soldat ni pour le condamner. En ne donnant pas un avis tranché sur la question, Avi Mograbi refuse et conteste le voyeurisme compatissant, le choc journalistique, les films à thèses ... Qui plus est, au lieu de s'en prendre à une personne et de la charger, il parvient à faire comprendre que Z32 est une chaîne du maillon du conflit historique entre Israël et Palestine. S'il a tué, c'est parce que l'on avait tué d'autres soldats et le but de l'expédition était la vengeance. Ce cercle vicieux du conflit israélo-palestinien en est le nœud névralgique car chaque camp a le sentiment d'intervenir en position de défense. Grâce à la diffraction des discours, Avi Mograbi dénote l'absence d'émotion du soldat dans sa retranscription des faits puis l'excitation

⁸⁶ BLOTTIÈRE, Mathilde. « Avi Mograbi seul contre tous » in *Télérama* n° 3085, 28 février 2009 (page consultée le 10 août 2012) <<http://www.telerama.fr/cinema/seul-contre-tous,39512.php>>

vive qu'il semble ressentir quand il reconstitue son histoire sur place. Z32 n'est pas excusable puisqu'il ne cesse de se trouver des excuses ... Si faute avouée est à moitié pardonnée, notre demi-coupable veut justifier son acte, ce qui n'est pas légitime. Mais là est son destin. Avi Mograbi intègre l'histoire d'Israël dans la tragédie grecque.

La mise en abyme du film dans le film est devenue ici une réflexion sur les enjeux de la représentation au cinéma et du discours. Selon Emmanuelle André dans l'article *Images défuntés*⁸⁷:

Si Mograbi n'hésite pas à incarner son propre rôle pour devenir personnage à part entière, il laisse au soldat la possibilité de filmer son propre récit, de sorte que le questionnement éthique qui circule d'un bout à l'autre du film, prend la forme d'une réflexion sur la mise en scène. « Puis-je héberger un assassin dans mon film et si oui quelle forme plastique donner à ce récit ? » demande le cinéaste ; « Quel récit donner à cet événement ? » semble répondre le soldat qui multiplie de son côté les dispositifs narratifs.

Avi Mograbi confie la mise en scène à Z32 qui dirige l'aspect narratif de son témoignage. Il filme en l'absence du cinéaste (en Inde) et dirige sa petite amie. Il se met alors dans la position du réalisateur et s'interroge sur la forme à donner à son récit. Selon Emmanuelle André, sa position imposée de réflexion sur la narration rompt l'identification au personnage et crée de la distance entre lui et le spectateur, comme si son témoignage disparaissait derrière la préoccupation formelle. Le cinéaste, quant à lui, partage la culpabilité du personnage et remet en cause la morale de son film au sein des interludes musicaux. Avi Mograbi chante :

Finalement, qui en tire un bénéfice ? C'est moi qui tire un bénéfice, de le voir se tourmenter, d'avoir éprouvé du plaisir. En vérité, ça me ronge d'en avoir fait une chanson, qu'il ait réduit un homme à une tâche et que je puisse lui pardonner.

Peu avant cette chanson, quand le soldat se rend sur les lieux, il devient très excité de retrouver ses sensations et d'évoquer ses souvenirs. Il est perdu, ne sait plus qui accuser. C'est ce moment qu'Avi Mograbi choisit pour retracer les marques sur son visage permettant au graphiste de dessiner le masque numérique. Nous voyons alors le visage du soldat se reconstituer. Ce geste révèle l'artifice du masque numérique ainsi que la mise en scène. Avi Mograbi dessine le visage, ses traits et ses contours. Il devient portraitiste, mais aussi en quelque sorte le garant de l'anonymat du soldat, comme il le dit dans une chanson précédente :

Alors comment pouvoir le chanter ? Au lieu de s'en balancer, ou bien d'aller le livrer, à ceux qui l'arrêteront. Alors comment vivre avec elles ? Avec toutes mes intentions ? Quand il n'y a pas où taper du poing, ni de juge à qui s'adresser ?

⁸⁷ ANDRE, Emmanuelle. « Images défuntés (Z32, Avi Mograbi, 2008) » in *Images Re-vues*, 20 avril 2011 (page consultée le 10 août 2012) <<http://imagesrevues.revues.org/486#bodyftn1>>



Avi Mograbi s'improvisant en coryphée d'une tragédie grecque - Z32

Z32 se situe à la croisée des genres comme les autres films d'Avi Mograbi. Le contenu documentaire est pourtant plus clair et manifeste que d'habitude, peut-être moins brouillon. Les arguments qui naissent à la vision du film concernent davantage son écriture et son esthétique que le récit du soldat. S'il est cynique c'est dans sa démonstration : du témoignage à l'objet d'art, il n'y a plus de politique. Il ne reste que des formes. Le portrait numérique, les chants, la diffraction du discours : tout semble éloigner le spectateur de la violence commise par le soldat. Ainsi les moyens artistiques utilisés perdent le spectateur dans une conceptualisation des médiums et des représentations. Voici le résumé du film :

« Z32 traite du fossé infranchissable qui existe entre le témoignage dérangeant d'un jeune homme sur son expérience de soldat d'une unité d'élite de l'armée israélienne et la représentation artistique de ce même témoignage. La question du vide insondable entre une réalité impitoyable et sa transmission sous forme d'œuvre d'art. Le fait que les objets fabriqués ne deviendront jamais des actes politiques et du cynisme qu'il y a à faire de l'art à partir des atrocités de la réalité. »⁸⁸

Il est clair qu'un nouveau moyen de critiquer et de bouleverser les codes du cinéma documentaire vient d'être inventé par Avi Mograbi. Encore une fois, la caricature du réalisateur et de son projet mettent en branle la notion même d'art et de film documentaire. Avi Mograbi détruit à partir de ses créations tout un univers de pensée. L'« histoire du soldat ne devrait pas être racontée dans un film » d'après sa femme : c'est pourquoi Avi Mograbi la raconte inlassablement, jusqu'à satiété. Il refuse le sensationnalisme du « scoop ». Avi Mograbi défait le film, fait tomber les masques. Il se sent responsable : a-t-on le droit d'héberger un assassin dans son film ?

Dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Jean Ricardou oppose « l'écriture d'une aventure », le propre de l'épopée, des contes et des récits traditionnels d'Homère à Zola à « l'aventure d'une écriture » considérant Flaubert comme l'un des précurseurs du Nouveau Roman. Il signe ce célèbre chiasme ayant inspiré toute la littérature contemporaine : « *Un roman est moins l'écriture d'une aventure que*

⁸⁸ Document interne - fichier des *Films d'Ici*

l'aventure d'une écriture »⁸⁹ Nous ne comparerons pas les films de nos cinéastes aux livres des écrivains du Nouveau roman. Néanmoins, le processus de déconstruction des codes et du langage fait partie aussi d'une révolution cinématographique. Z32 semble être davantage un film sur l'écriture d'un film plutôt qu'un récit documentaire. Ainsi dans *l'ère du soupçon*, fidèle à l'esprit essayiste, Avi Mograbi feint et accuse. Nous concluons cette partie sur une citation d'une critique de Vincent Dieutre qui résume assez bien ce que nous pensons du cinéaste :

Et si Z32 est un film important, pulvérisant joyeusement les étiquettes (documentaire ? fiction ? essai ?), s'offrant le luxe insensé d'envolées bergmaniennes ou d'un « générique de milieu » égaré dans le récit, si Z32 sait jouer avec intelligence des possibilités vertigineuses du mensonge vidéo comme des vérités de la musique, nous dérangeant ainsi au plus profond de nos bonnes consciences, on ne peut s'en prendre qu'à Avi Mograbi lui-même. Tout cela est uniquement sa faute.⁹⁰

3.4. Réflexivité du je artistique : de l'autoportrait au cinéma

Muriel Tinel écrit une définition très claire de ce qu'est l'autoportrait au cinéma :

Premièrement, puisqu'il est question de représentation imagée de soi, nous pouvons établir que l'autoportrait a lieu au cinéma quand le réalisateur apparaît d'une manière ou d'une autre à l'image ou au son, ce qui exclut les films dans lesquels l'auteur se projette sous les traits d'un alter ego. Deuxièmement, s'établissant dans le champ des œuvres intimes ou à la première personne, le réalisateur s'expose dans son film sous sa propre identité, ce qui exclut *a priori* les films dans lesquels le réalisateur joue un des personnages de la fiction. Troisièmement, contrairement à l'autobiographie ou au journal filmé, l'autoportrait n'est pas tout à fait un récit de vie (qu'il soit rétrospectif ou raconté au jour le jour), mais une autoreprésentation de l'artiste dans l'instant même de son acte de création. C'est-à-dire dans le temps même de l'œuvre à faire quand se pose pour lui la question de son travail et de son rapport avec celui-ci.⁹¹

Cette définition conviendrait totalement à nos réalisateurs, auxquels nous pourrions rajouter toute une liste de noms et pour en citer quelques un Jean-Luc Godard (*JLG/JLG*), Chantal Akerman (*Chantal Akerman par Chantal Akerman*). Dans l'autoportrait cinématographique, les cinéastes reviennent sur leur œuvre ou mettent en évidence la réalisation au cinéma ainsi que les questions que cela engendre. Comme le peintre se peignant devant son chevalet une palette à la main, ils se retrouvent devant et derrière la caméra. D'après Michel Beaujour, ce qui différencie l'autobiographie de l'autoportrait au cinéma se situe au cœur de la narration : si le récit autobiographique doit montrer l'évolution d'un sujet dans le temps, l'autoportrait

⁸⁹ RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : essais, Seuil, collection "Tel Quel", 1971, p. 111

⁹⁰ DIEUTRE, Vincent. « Il Faut un visage », in *Les Lettres françaises*, 7 février 2009. Nouvelle série n° 56.

⁹¹ TINEL, Muriel. « LE CINÉMA ET L'AUTO PORTRAIT, de l'expression de soi à l'expérience d'un support » in *Hors-champ* mercredi 26 avril 2006 (page consultée le 10 Août 2012) <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article220#nh1>>

se construit quant à lui davantage comme un patchwork temporel. Raymond Bellour reprend cette théorie :

L'autoportrait se distingue d'abord de l'autobiographie par l'absence de tout récit suivi. La narration y est subordonnée à un déploiement logique, grâce à un assemblage ou bricolage d'éléments ordonnés selon une série de rubriques, qu'on peut désigner comme « thématiques ». L'autoportrait se situe ainsi du côté de l'analogie, du métaphorique et du poétique plus que du narratif ; il « tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions et de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage.⁹²

Or cette disposition narrative et chronologique dispersée convient tout à fait aux films de Nanni Moretti et d'Avi Mograbi qui enregistrent dans divers lieux et divers événements sans liaison narrative aucune puis utilisent la fiction pour lier ces éléments. Jafar Panahi quant à lui oscille entre le journal filmé en un seul jour et l'autoportrait. Chaque plan désigne un instant différent de la journée sans continuité particulière. Ainsi, le rapprochement de tel ou tel épisode se pratique au montage. Leurs œuvres fournissent une esthétique fragmentaire du souvenir ou du fantasme. Voici ci-dessous la liste établie par Raymond Bellour d'après le travail de Michel Beaujour des raisons d'être de l'autoportrait à travers les siècles :

« 1) L'autoportrait naît de l'oisiveté, du retrait, il est le « signe de la culpabilité de l'écriture dans une culture où la rhétorique ne tourne pas rond ». A l'écriture comme action, intervention, dialogue, il oppose l'écriture comme inaction, divagation, monologue. Il est une dérive solitaire de la rhétorique dont il pervertit l'héritage.

Nous percevons bien la tendance à la digression de Nanni Moretti dans *Aprile* ainsi que sa capacité à fuir les lieux qu'il doit visiter et les gens qu'il doit interviewer dans une sorte de comédie de l'échec. Jafar Panahi dans *Ceci n'est pas un film* est seulement dépité, passe son temps devant son écran d'ordinateur, dans une attente immobile de son jugement. Avi Mograbi, lui, passe à l'action. Toutefois les nombreuses séquences d'adresse à la caméra nous relatent aussi les échecs du réalisateur-reporter. Concernant le retrait du monde, nos réalisateurs sont bel et bien seuls au sein de leurs films. Bien qu'ils évoquent ou rencontrent leurs proches, la perception du monde est rendue à la première personne, comme si elle était issue d'un isolement total. Qui plus est, les réalisateurs créent des films dans des sociétés où le dialogue n'est pas toujours possible et où, parfois, le discours des autorités fait loi sur le bon sens. Ainsi Israël possède un discours de justification de ses actes voire de victimisation, l'Iran aussi aura tendance à juger toute critique de la société comme une attaque envers la Révolution islamique, l'État, le régime religieux. Enfin, même si la comparaison est bien entendu impossible, l'Italie, avec ses arcanes politiques sclérosés et ses rouages corrompus n'est pas non plus le terrain idéal de la justice et du dialogue. Ainsi, il serait possible

⁹² BELLOUR Raymond, *Ibid.* p. 342-343 (citation d'après Michel Beaujour)

que le « retrait » des réalisateurs se fassent en raison d'un « rhétorique qui ne tourne pas rond » dans leurs pays respectifs.

2) Le sujet de l'autoportrait est un sujet de type encyclopédique. Il opère un parcours des lieux (au propre et au figuré) dont se constitue la culture et par lesquels il est ainsi constitué lui-même. Il est l'héritier du *Speculum* médiéval et de toutes les topiques des mnémotechnies rhétoriques. Ces topiques sont faites d'un ensemble de lieux dans lesquels passent des images. Les lieux sont permanents, les images provisoires. L'autoportrait, qui restreint à l'espace privé l'effet social de cette mnémotechnie rhétorique, « serait d'abord une déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaire d'images-souvenirs ».

Avi Mograbi et Nanni Moretti se déplacent bien à la fois mentalement et physiquement dans un environnement culturel qui leur est propre et qui les définit. Cette topographie des rues de Rome, de la frontière entre la Cisjordanie et Israël découvrent des émotions chez nos deux personnages. Si Moretti s'inscrit dans la filiation de l'histoire du cinéma italien en visitant le monument de commémoration du cinéaste Pasolini, le trottoir de *Mamma roma* et l'île Stromboli (cf. le film éponyme de Rossellini) dans *Journal intime*, Avi Mograbi, quant à lui, explose de rage à la frontière en voyant des soldats israéliens faire attendre des enfants palestiniens à un check-point alors qu'ils rentrent de l'école dans *Pour un seul de mes deux yeux*. Natacha Allet dans son cours *L'autoportrait, méthodes et problèmes* explique la référence aux encyclopédies médiévales : « *Beaujour fait la proposition originale de considérer la grande encyclopédie médiévale comme le pendant générique de l'autoportrait. Le Moyen Âge en effet appelait speculum un rassemblement encyclopédique des connaissances, un système complet de classification des savoirs ; speculum, cela veut dire en latin, miroir. L'autoportrait serait un miroir du JE renvoyant en abyme aux grands miroirs encyclopédiques du monde.* »⁹³ Cette analyse de la portée vertigineuse du texte de Beaujour nous laisse comprendre que l'autoportraitiste exposerait son « je » comme les moines ont pu exposer leurs savoirs. Il explorerait le monde dans le but de représenter une société toute entière.

3) L'autoportraitiste est le héros du livre posé comme absolu dans la quête d'une mémoire et d'une recherche de soi. Le livre devient ainsi à la fois une utopie (mais il n'en a pas la clôture, le caractère fermé), un corps (qui métamorphose en corps glorieux le corps propre de l'écrivain, en traitant un corpus dont ce corps participe) et un tombeau (que l'écrivain se construit pour connaître et transfigurer la mort). Ses modèles privilégiés sont Socrate et le Christ, saisis dans l'instant de leur mort.

Sans nul doute, Avi Mograbi, Jafar Panahi et Nanni Moretti sont, dans le corpus cité pour le moins, le héros de leurs films. La quête d'une identité en tant que personne, mais encore en tant que cinéaste se ressent. Nous voyons alors Mograbi qui

⁹³ ALLET Natacha *L'autoportrait, Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, (2005) (page consultée le 10 août 2012)
<<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/>>

visualise le corps de son père dans le reflet de sa salle de bain, nous voyons Moretti découvrir la paternité et Panahi souffrant de son immobilité. Les cinéastes insèrent des éléments biographiques et donnent à voir leurs corps. Énoncer que l'autoportrait sacralise la figure du héros et lui évite la mort est tout de même injustifié dans le corpus bien que *Journal Intime* soit le premier film depuis le cancer de Nanni Moretti. Il est davantage le signe d'une renaissance d'après notre étude, mais des films comme *Vacances Prolongées* de Johan Van der Keuken sacralisent les souvenirs d'un cinéaste peu de temps avant sa mort. Le cinéma peut devenir aussi un « tombeau » puisqu'il capture le visage des gens qui le peuplent.

4) L'autoportrait, déterminé par ce qui est le plus personnel en soi, devient ainsi le livre de l'impersonnel. Il transforme le singulier en général, oscille entre une anthropologie et une thanatographie. Il s'apparente aux exercices spirituels et à la méditation religieuse dont la méditation cartésienne produira la version laïque. Mais l'autoportrait ne reçoit d'assurance ni de Dieu ni de sa propre pensée. En deçà comme au-delà du *cogito* cartésien, il se maintient dans la tension entre je pense et j'écris : il est « un *cogito* des instances disloquées ».

Nous allons ici revenir sur le genre de l'essai car la méditation sur le monde est le propre de ce mode d'écriture de la pensée. Selon José Moure et à partir des textes de Walter Benjamin et de Jean-François Lyotard⁹⁴, l'essayiste serait un « méditatif postmoderne »⁹⁵ en cela qu'il méditerait sur sa propre réflexion du monde tout en juxtaposant des « significations ». Dans l'esprit de Jean-François Lyotard, le savoir, les sciences et les arts auraient perdu leur valeur « progressiste » d'émancipation suite à la chute des « métarécits de la modernité ». Ainsi, le postmodernisme, c'est l'éclatement, la dispersion ainsi que la fragmentation du savoir. Mais encore, le relativisme, la pluralité des énoncés et des usages. L'essayiste serait donc, selon José Moure, en quête de recomposer les significations d'un monde où l'on ne croit plus au progrès et où personne n'est capable d'avoir un discours collectif depuis la Seconde Guerre Mondiale. C'est pourquoi la structure des films-essais repose sur « *des croisements, des recouvrements, des superpositions, des déplacements* ». ⁹⁶

5) Enfin, il est « transhistorique ». Son exigence se maintient, comme inchangée, à partir du moment où il apparaît, sur les ruines de la culture orale, comme l'un des indices d'une culture de la typographie et de la bibliothèque. Il varie en se répétant, et se reproduisant, même si son histoire épouse, à partir de la Renaissance, les fluctuations propres à la formation du sujet moderne.

L'autoportrait existait avant l'autobiographie, avant l'exploration d'un moi né de l'apparition de l'individu moderne. Il présente un instantané du mode de vie et du mode de travail d'un artiste lors d'une période précise de son œuvre. C'est ainsi que

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : éd. du cerf & LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : éd. de Minuit, Collection « Critique », 1979, 128 pages

⁹⁵ MOURE, José. in ARNAUD, Diane, GAGNEBIN, Murielle, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Ibid*, p. 38

⁹⁶ *Ibid*. p.37

dans le septième art, l'intimité exposée est celle d'une recherche lors d'un travail en cours ou à venir. L'autoportrait permet de faire un constat du cinéma actuel ou de remettre en question le travail du réalisateur au sein de tel ou tel contexte cinématographique. Il est alors un passage important de la vie du cinéaste, car, en faisant son autoreprésentation en explorateur et créateur, le réalisateur s'inscrit dans des siècles d'histoire de l'art. Il n'est alors pas étonnant qu'Avi Mograbi convoque la tragédie grecque comme moyen de représentation ou qu'il puise dans l'essence burlesque du cinéma primitif avec Nanni Moretti. Tout acte cinématographique puise sa source dans l'histoire des représentations.

Peut-être que l'autobiographie, l'autofiction et l'autoportrait ne sont que des couches superposées constituant des films documentaires stratifiés. Le résultat de cette marqueterie est un face à face entre le réalisateur et le monde. Si Avi Mograbi utilise ses images en tant que citoyen, artiste, cinéaste et militant, c'est aussi pour agir et ré-agir face à la société qui l'entoure. Quant à Nanni Moretti, il est lui aussi un « réactif » d'une société italienne corrompue et en perte de vitesse. Il parviendra à concilier critique et fiction quelques années plus tard dans *Le Caïman*, véritable critique du pouvoir et encore mise en abyme du cinéma. Le cinéma se conçoit comme un devoir, il peut devenir une preuve, une archive d'une réalité dans sa contemporanéité (vues Lumières). Ces autoportraits n'exposent donc pas tant la personnalité des cinéastes. Selon Natacha Allet, ils sont semblables à des « miroirs d'encre », selon l'expression de Beaujour :

[L'autoportrait est] un miroir obscurci, brouillé par le langage et la culture qui précèdent nécessairement le sujet qui entreprend d'écrire. [...] L'autoportrait en somme opère une mise en relation entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique, il effectue une médiation entre l'individu et sa culture. Il est à la fois miroir du JE et miroir du monde ; il est un miroir du JE se cherchant à travers le miroir du monde, à travers la taxinomie encyclopédique de sa culture.⁹⁷

Mais en plus de montrer des individus qui cherchent à trouver leur place dans leur société et de se contenter d'un « je » biographique, l'autoportrait s'associe à d'autres modes de représentation et élargit les champs d'interprétation, ce qui prouve que le cinéma contemporain tend à devenir de moins en moins identifiable. Raymond Bellour écrit à propos de l'œuvre composite de Jean-Luc Godard ainsi que de ses recours à l'autoportrait :

Cela veut dire que la dimension d'autoportrait se déploie globalement, comme une sorte de couche constitutive, de mouvement interne, assurant la circulation entre deux grands principes opposés : une rhétorique de la pédagogie et de la (re)fondation du monde (comme chez Rossellini) ; un désir de mythes et de fictions (comme dans le cinéma d'autrefois). [...] La réponse de Godard à Stendhal serait qu'il n'y a aujourd'hui plus d'écart, mais que des passages insensibles, réversibles, entre le mythe, le récit, et l'autobiographie du Moi, l'autoportrait. Cela

⁹⁷ ALLET Natacha, *Ibid.*

implique aussi qu'il n'y a plus de passé (vraiment) simple, plus de vraie vie à raconter, plus de « Je » ni de « Moi » réellement identifiables. L'égotisme n'est plus la matière d'un souvenir, mais la note indélébile d'un présent perpétuel et suspendu selon lequel, au travers des mots-images, l'avant et l'après, l'intérieur et l'extérieur étalent en surface la profondeur autrefois constituée par l'effet de contraste entre différents modes. Tout se joue maintenant comme vision intermédiaire, langage intermédia.⁹⁸

Conclusion

À la croisée des genres, jouant entre le vrai et faux, interpellant le spectateur, issues de mélanges (archives, extraits de films, chansons, journaux intimes, scènes burlesques), ces formes de cinéma-patchwork, ces expériences du regard, ont en commun d'être des confessions éloignées du nombrilisme qui se déploient comme des réflexions sur la culture. Elles fournissent aussi une réflexion sur le pouvoir de l'image mais encore sur la relativité des discours grâce à un jeu de juxtaposition et d'assemblages. L'aspect fragmenté, non linéaire, stratifié des films où se superposent parties fictionnelles et parties documentaires, souligne que le social et le politique, le collectif et la culture, atteignent forcément la vie privée et donc modifient le caractère et les attitudes d'un individu.

Leur forme réflexive rappelle les grands films de l'histoire du cinéma : *8 et ½*, *le Mépris...* et donc, des réalisateurs tels que Jean-Luc Godard ou Federico Fellini qui ont toujours voulu dépasser les frontières, lutter contre les classifications, éveiller les esprits et stimuler l'imaginaire et qui furent aussi fondateurs de l'engagement du cinéaste à l'écran (qui ne connaît pas la voix de Godard ?). D'autre part la mise en abyme du cinéma dans le cinéma sert de réflexion, éthique sur le rôle de l'art et sur ses limites. Simulant des films-échecs, de l'essai à l'autoportrait, les réalisateurs signent des œuvres complexes permettant de gommer les frontières entre fiction et documentaire.

⁹⁸ BELLOUR, Raymond, *Ibid.* p.384

CONCLUSION GÉNÉRALE

Comme dans le Nouveau Roman, la Nouvelle Vague et la plupart des formes expérimentales ou réflexives, les films de notre corpus dénoncent ou renversent le point de vue traditionnel, la linéarité, la notion de personnage et bousculent les frontières entre fiction et documentaire. Certains explorent le flux de conscience, la digression, la chanson, le burlesque, le théâtre, le faux, la magie, la reconstitution, d'autre convoquent des genres (comédie musicale, films de danse, l'entretien, la confession). Il s'agit d'un cinéma de résistance, luttant contre les codes et produisant un discours sur les représentations dans notre monde actuel. Fuyant obstinément les notions de vérité, de science, d'information, de loi ainsi que l'absurdité et la vanité de certains discours, ils évitent tout dogmatisme, tout point de vue et tout classicisme. Ces films demandent ainsi dans leur visionnage une participation accrue du spectateur et appellent un jugement personnel. La voix-off à la première personne, le type de point de vue de la caméra ou l'adresse directe au spectateur convoquent une interaction entre le sujet présenté et le public. Ainsi, certains des réalisateurs mettent en scène et mettent à l'épreuve notre capacité de jugement et de discernement. Ce sont des films qui interpellent le spectateur, en lui parlant de « l'oreille à l'œil »⁹⁹, des films qui se présentent comme des questions ouvertes et non des réponses. Ceci pourrait être le propre du documentaire de création, si tant est que les films du corpus en fassent partie, qui serait « une transformation du réel par le regard de l'auteur » toujours selon sa définition par le C.S.A.

Selon moi, les films du corpus choisi pourraient être des films postmodernes. Le postmodernisme artistique depuis les théories de Charles Jencks en architecture¹⁰⁰ prône l'éclectisme, le collage, le recyclage, le retour à des styles du passé. Il n'oblige pas de trouver des formes nouvelles, comme dans les avant-gardes, et s'oppose ainsi aux théories modernistes dont Clément Greenberg¹⁰¹ fut l'un des plus fervents défenseurs en peinture. L'ironie est alors l'atout du postmodernisme dont Jeff Koons et ses œuvres arrachées au « kitsch » en sont le plus parfait exemple. Le postmodernisme est issu de la récupération de la culture de masse, il annihile la frontière entre l'art élitiste et l'art populaire en mélangeant les cartes et les univers. En littérature, le postmodernisme refuse depuis la seconde guerre mondiale la participation aux grands récits. Il se méfie de l'univoque, du discours progressiste. En philosophie, les théories de Jean-François Lyotard sur le postmodernisme, la fin des métarécits et de la foi au progrès décrivent le début d'un relativisme issu d'un monde

⁹⁹ André Bazin dans un article sur *Lettres de Sibérie* de Chris Marker constate que le montage du film se fait « de l'oreille à l'œil » car la dissociation entre le texte et l'image crée une nouvelle forme de montage « horizontal ». « France-Observateur, 30 octobre 1958 » in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris : petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.

¹⁰⁰ JENCKS, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*, 1977

¹⁰¹ GREENBERG, Clement. *Art and Culture*. Beacon Press, 1961

sans objectivité ou le savoir ne peut rassembler. Alors, nous aurions peut-être affaire à des films dialectiques qui remettent en question le pouvoir de l'image cinématographique ainsi que les vérités établies en général en usant de l'ironie et du mélange. Si le savoir ne peut être entièrement objectif, si la connaissance est diverse pour chacun, la vérité est alors impossible.

Il est aussi important que le faux, le vraisemblable ou le joué présents dans ces films n'annulent pas la portée « documentaire » de ceux-ci. Nous ne pouvons affirmer que ces films n'atteignent pas leurs buts parce qu'ils usent de la manipulation ou de la reconstitution. Bien au contraire, c'est en révélant ces artifices qu'ils nous semblent plus « vrais ». En effet, parfois « plaider le faux pour dire le vrai » fonctionne davantage que le respect du réel. Ainsi « l'art est un mensonge qui nous fait comprendre des vérités¹⁰² ». Gaëtane Lamarche-Vadel, dans son ouvrage sur le visible en art au XVII^e siècle, propose une lecture des faux-semblants qui prend tout son sens dans la lignée de notre réflexion :

Pour découvrir et voiler ses idées, il suffit de les dire sur le modèle du faux-semblant. Double travestissement : sembler dire vrai et dire faux, sembler dire faux pour dire vrai. Dans ce jeu d'inversion et de simulation entre l'être et l'apparent, le triomphe ne revient ni à l'un ni à l'autre mais au semblant.¹⁰³

Cette pratique du « faux-semblant » paraît bien convenir aux films du corpus qui, dissimulés derrière des scénarios fictionnels ou des dispositifs très fixes, tentent d'établir de nouveaux liens entre contexte sociopolitique, intimité privée et ambitions cinématographiques tout en faisant « semblant » d'être ce qu'ils ne sont pas.

Certains pensent que l'œuvre d'Avi Mograbi ou de Nanni Moretti est égocentrique, mais le « je » qu'ils nous présentent n'est pas uniquement celui de leur intimité, c'est le « je » d'un individu ancré dans un contexte culturel. Le « je » qui médite tel le *cogito* de Descartes, un « je » qui part en quête de connaissance, entre l'essai et l'autoportrait, un « je » qui nécessite des détours du côté de la fiction. La filmographie contient des films subjectifs qui renouvellent les formes à la première personne, nous donnant un rendu d'une perception unique du monde, alliant expérience intime et publique. L'exposition du cinéaste à l'écran n'est alors que le révélateur d'un individu au travail et contient le reflet du monde tel que le cinéaste le perçoit. Perception, subjectivité, singularité sont aussi des notions importantes, car sans un cinéma d'auteur et sans le langage, il n'y aurait ni imaginaire ni fictionnalisation du monde. Il n'y aurait alors aucune représentation, aucun fantasme, mais encore aucun partage symbolique. Nous ne pourrions alors échanger nos « cartes du territoire », vivant tous dans un monde différent, mais sans le savoir.

¹⁰² WELLES, Orson. *F for fake* : Welles cite Picasso à la fin du film

¹⁰³ LAMARCHE-VADEL, Gaëtane. *De la duplicité*. Paris : éd. La Différence, 1994, p.67

Alors entre documentaire de création et fiction, les *Films d'ici* en cours de métamorphose n'ont peut-être qu'un minuscule pas à franchir, car les frontières sont déjà minces et poreuses au sein même de ces deux genres et spécialement dans les productions qu'ils soutiennent depuis des décennies (Luc Moullet, Avi Mograbi, Ari Folman, Nicolas Philibert, Robert Kramer...). C'est d'ailleurs dans sa présentation précédente que la société revendiquait l'hybridité de ses créations :

Produire du documentaire de création, c'est ce qui nous anime.

C'est le travail avec les auteurs qui motive notre volonté à être présents sur l'ensemble des champs de la production, et par conséquent sur ceux de la diffusion. Nous cherchons toujours à repousser et croiser les frontières des genres : documentaire, fiction, animation, spectacle vivant ; à œuvrer sur tous les formats : unitaire, collection, série, long, court ; à lancer des passerelles entre télévision, cinéma, édition, institutions culturelles ; et à susciter des partenariats financiers à l'international.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Description trouvée sur l'annuaire de l'AST (« Créée en 2001, l'Association Science & Télévision est un groupement de producteurs indépendants actifs dans une trentaine de sociétés de production ».). (Page consultée le 7 septembre 2012) <<http://www.science-television.com/fr/producer/4895/les-films-d-ici/?PHPSESSID=af292e6aff12dafbd3b111cfd7391dc4>>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ARNAUD, Diane, GAGNEBIN, Murielle, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *L'Essai et le cinéma*. éd. Champ Vallon, Coll."L'Or d'Atalante", mai 2004, 250 p.
- BICHON, Alain. *Les Années Moretti - Dictionnaire des cinéastes italiens 1975-1999*, Acadra Distribution Annecy Cinéma italien, 1999, 175 p.
- CHASTEL, André. « Art et civilisation de la Renaissance en Italie », in *Annuaire du Collège de France*. 1971, vol.71, 700 p.
- CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Editions Cahiers du Cinéma, 1982, 141 p.
- DEVICTOR, Agnès. *Politique du Cinéma iranien*. Paris : CNRS Editions, 2004, 310 p.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Gallimard, 2001, 537 p.
- FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe : Sur Magritte*. Fata Morgana, Scholies, 1973, 91 p.
- GAUDREAU, André, JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan, 1990.
- GILI, Jean A. *Nanni Moretti*. Rome : Gremese, 2011, 128 p.
- GREENBERG, Clement. *Art and Culture*. Beacon Press, 1961
- JENCKS, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*. 1977
- KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire*, Éditions de l'Éclat, 2007.
- LAMARCHE-VADEL, Gaëtane. *De la duplicité*. Paris : éd. La Différence, 1994, 144 p.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. Points-essais, 1996
- LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et Infini*, Fayard, Radio-France, 1982, 120 p.
- HERMINIER, Pierre. *L'Art du cinéma*, Paris : Éditions Seghers, 1960, p.530
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : éd. de Minuit, Collection « Critique », 1979, 128 pages
- METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*, Paris : Bourgeois, 2002, 400p.
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris : Kincksieck, 2009, 207 p.
- NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. De Boeck, 2002, 347 p.
- ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, 183 p.
- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : essais, Seuil, collection "Tel Quel", 1971, 270 p.
- ROBLES, Amanda. *Alain Cavalier, filmeur*. Grenoble : De l'incidence éditeur, 2011, 305 p.

Articles de revue

- BAZIN, André. « France-Observateur, 30 octobre 1958 » in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris : petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.
- BELLOUR, Raymond. « Autoportraits », in *Communications*, 1988, Volume 48, Numéro 48, pp. 327-387
- BLÜMLINGER, Christa. « Le peuple qui manque », in *Trafic* n°72, hiver 2009, p. 64-70.
- BRUSS, Elisabeth. « L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif » in *Poétique*, numéro 56, Paris, Seuil, 1980
- COMOLLI, Jean-Louis. « Après, avant l'explosion. Le cinéma d'Avi Mograbi » in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 606, novembre 2005, p.70-72.
- DIEUTRE, Vincent. « Il faut un visage » in *Les Lettres françaises*, 7 février 2009. Nouvelle série n° 56.
- FIANT, Anthony. « Le cinéma critique d'Avi Mograbi » in *Trafic* n°72, hiver 2009, p. 71-78.
- LINDEPERG, Sylvie. « Au bénéfice du doute » in *Trafic* n°72, hiver 2009, p. 71-78.
- MORETTI, Nanni. « Vers une renaissance italienne », in *Le Monde*, 7 décembre 1996
- MUSSEL, Avi. « Dissimuler pour révéler ou l'effet documentaire » in *Trafic* n°72, hiver 2009, p. 56-63

Actes de colloque

- BERGALA, Alain. « Si « Je » m'était conté », in *Je est un film*, dirigé par BERGALA, Alain, Paris : L'Association des Cinémas de L'Ouest pour la Recherche (ACOR), 1988, 43 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André. *Le Je à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2006, 340 p.
- BOUILLY, Fabien. « Les effets d'une autofiction in ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André. *Le Je à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 161-170
- FROGER, Marion. « Que sais-je » in Jean Pierre ESQUENAZI et André GARDIES, *Le Je à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 141-160
- GRANGE, Marie-Françoise. *L'autoportrait en cinéma*, Rennes : PUR (Presses universitaires de Rennes), 2008, p.60-62
- TINEL, Muriel. « L'autoportrait au cinéma : l'exemple de *Caro diario* de Nanni Moretti » in ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André. *Le Je à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 179-187

ROCHE, Yves-Roger. « Photo-fictions » in ESQUENAZI, Jean-Pierre, GARDIES, André. *Le Je à l'écran*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 189-200

SATO, Jacques, *L'artiste en personne*. Rennes : PUR (Presses Universitaires de Rennes), 1998, 172 p.

Thèses et mémoires

COLONNA, Vincent. *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en Littérature) tome 1 et 2*, Thèse, sous la dir. de Gérard Genette, E.H.E.S.S., 1989, 594 p.

DELÂTRE, Claire. *Mograbi essaye le JE, Faire face au désengagement*, Mémoire de Master 2 « Recherche » Cinéma, sous la dir. de Nicole Brenez, Université Paris I, 2010

GAUDIN, Mikael. *Le cinéaste exposé*, Mémoire, sous la dir. de Luc Moullet, ENS Louis Lumière, 2011, 144 p.

Sitographie

Texte de présentation des Films d'Ici 2, (page consultée le 20 juillet 2012) <<http://www.lesfilmsdici.fr/fr/content/10-les-films-d-ici>>

Texte de présentation des Films d'Ici 1. AST (annuaire) (page consultée le 7 septembre 2012) < <http://www.science-television.com/fr/producer/4895/les-films-d-ici/?PHPSESSID=af292e6aff12dafbd3b111cfd7391dc4>>

ALLET Natacha *L'autoportrait, Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, (2005) (page consultée le 10 août 2012)

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/>

ANDRE, Emmanuelle. « Images défuntes (Z32, Avi Mograbi, 2008)» in *Images Re-vues*, 20 avril 2011 (page consultée le 10 août 2012) <<http://imagesrevues.revues.org/486#bodyftn1>>

BIBAS, Benjamin, POSTIC, Christophe, VIDAL, Eric, « Entretien avec Avi Mograbi », in *Journal des Etats Généraux de Lussas* cité sur le site du GNCR, 2002, (page consultée le 5 août 2012) < <http://www.gncr.fr/films-soutenus/Août-avant-l-explosion>>

BLOTTIÈRE, Mathilde. « Avi Mograbi seul contre tous » in *Télérama* n° 3085, 28 février 2009 (page consultée le 10 août 2012) <<http://www.telerama.fr/cinema/seul-contre-tous,39512.php>>

DEVANNE, Laurent, GNABA, Raki, WIGNESAN, Nachiketas. *Entretien avec Avi Mograbi*, le 25 novembre 2005 (page consultée le 4 août 2012)

<http://www.arkepix.com/kinok/Avi%20MOGRABI/mograbi_interview.html>

LEB HOUR, Karim. *Avi Moghrabi, réalisateur - Entretien*, décembre 2010 (page consultée le 5 août 2012)

<http://www.info-palestine.net/article.php3?id_article=9753>

MAL, Cédric. « Cinéma documentaire et création, par le ROD » in *Le Blog documentaire*, 8 Avril 2011 (page consultée le 10 juillet 2012)

<http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/04/08/cinema-documentaire-et-creation-par-le-rod/?blogsub=confirming#blog_subscription-4>

PANAHI, Jafar. « Nous juger serait juger l'ensemble du cinéma social iranien » in *Le Monde*, 21.12.2010 (page consultée le 5 août 2012)

<http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/12/21/nous-juger-serait-juger-l-ensemble-du-cinema-social-iranien_1456154_3232.html>

TINEL, Muriel. « L'autoportrait du cinéaste au travail » in *ETC*, n° 68, 2004-2005, p. 25-28. (page consultée le 10 août 2012) < <http://id.erudit.org/iderudit/35163ac>>

TINEL, Muriel. « LE CINÉMA ET L'AUTO PORTRAIT, de l'expression de soi à l'expérience d'un support » in *Hors-champ* mercredi 26 avril 2006 (page consultée le 10 Août 2012) <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article220#nh1>

Documents consultés aux Films d'Ici

DU JAUNET, Olivier. « Les Films d'Ici évolue », in *Le Film Français* paru le 16 avril 2012.

MONTARIELLO, Elisabeth. *Entretien avec Avi Moghrabi*. Dossier de presse du film

NEYRAT Cyril, *Entretien avec Avi Moghrabi*, coffret DVD Arte Vidéo, 2006

Réseau des Organisations du Documentaire (ROD). *L'ÉTAT DU DOCUMENTAIRE 2000 - 2010, la place de la création dans la production documentaire*. Mars 2011

Revue de presse et dossiers de productions Avi Moghrabi, Dominique Boccarossa, Ari Folman

FILMOGRAPHIE

MIRTAHMASB, Mojtaba, PANAHI, Jafar. *Ceci n'est pas un film*. (In Film Nist), Iran, 1h15, couleur, Jafar Panahi Film Productions, 2011

MOGRABI, Avi. *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*. (How I learned to overcome my fear and love Arik Sharon), Israël, 1h01, couleur, son mono, 16mm, format 1/ 1,33, Avi Mograbi, 1997

MOGRABI, Avi. *Happy Birthday Mr Mograbi*. Israël, 1h17, couleur, son mono, 16mm, format 1/ 1,33, Avi Mograbi, *Les Films d'Ici*, 1999

MOGRABI, Avi. *Août avant l'explosion*. (August : a moment before the eruption), Israël, 1h12, couleur, sortie française le 20 août 2003, son mono, 35mm, format 1/ 1,85, Avi Mograbi, *Les Films d'Ici*, 2002

MOGRABI, Avi. *Pour un seul de mes deux yeux*. (Avenge but one of my two eyes) Israël, 1h40, couleur, sortie française le 30 novembre 2005, son DTS, 35mm, format 1/ 1,85, Avi Mograbi, *Les Films d'Ici*, 2005

MOGRABI, Avi. *Z32*. Israël, 1h21, couleur, sortie française le 18 février 2009, son DTS stéréo, numérique, Avi Mograbi, *Les Films d'Ici*, 2008

MORETTI, Nanni. *Journal intime*. (Caro diario). Italie, 1993, 1h40, couleur, sortie française le 20 mai 1994, son Dolby, 35mm, format 1/ 1,85, Nanni Moretti et Angelo Barbagallo (Sacher Films), Nella Banfi, 1993

MORETTI, Nanni. *Aprile*. Italie, 1h28, couleur, sortie française le 20 mai 1998, 35mm, format 1/ 1,66, Nanni Moretti et Angelo Barbagallo (Sacher Films), Jean Labadie, 1998.

Filmographie secondaire

ALLEN, Woody. *Annie Hall*. Charles H. Joffe, 1977

BRETON, Stéphane. *Eux et moi*, *Les Films d'Ici*

CAVALIER, Alain. *Le filmeur*. Michel Seydoux Production : CAMERA ONE, 2005

FOLMAN, Ari. *Valse avec Bachir*. Bridgit Folman Film Gang, *Les Films d'Ici*, Razor Film, Produktion GmbH, Arte, 2008

GODARD, Jean-Luc. *Pierrot le Fou*. Georges de Beauregard, Dino De Laurentiis Cinematografica, 1965

MARKER, Chris. *Sans Soleil*. Argos Films, 1982

MORETTI, Nanni. *Le Caïman*. Angelo Barbagallo et Nanni Moretti pour Sacher Film, Bac Films, Stephan Films, France 3 Cinéma, Wild Bunch, Canal+, Cinecinema, 2006

TRUFFAUT, François. *La Nuit américaine*, Les Films du Carrosse, Productions et éditions cinématographiques françaises, Produzioni internazionali cinematografiche (Rome), 1973

VAN DER KEUKEN, Johan. *Vacances Prolongées*, Pieter van Huystee Films, 2000

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture :

Fig. 1 : Source film (*Valse avec Bachir*)

Fig. 2 : Source film (*Z32*)

Fig. 3 : Source web (*Journal intime*)

http://images.allocine.fr/r_640_600/b_1_d6d6d6/medias/nmedia/18/67/08/06/18971330.jpg

Fig. 4 : Source web (*Ceci n'est pas un film*) < <http://www.politis.fr/local/cache-vignettes/L590xH434/JAFARPANAHI-4c6cc.jpg>>

p. 12 :

Fig. 5 : Affiche du film (*Être et avoir*, Nicolas Philibert)

Fig. 6 : affiche du film (*Valse avec Bashir*)

Fig. 7 : affiche du film (*Michel Petrucciani*, Michael Radford)

p. 17 :

Fig. 7 bis : affiche du film (*Ronde de nuit*, Edgardo Cozarinsky)

p.20 :

Fig. 8 : Source web - Photographie des producteurs des Films d'ici, article du film français <<http://www.lefilmfrancais.com/109495/les-films-d-ici-evoluent>>

p. 21 :

Fig. 9 : Source web - graphique cours de production de documentaires en France < http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/04/08/cinema-documentaire-et-creation-par-le-rod/?blogsub=confirming#blog_subscription-4>

p.31 :

Fig. 10 : Affiche - travail personnel (*Ab irato sous l'empire de la colère*, Dominique Boccarossa, images du film Aurélien Devaux)

p.53 :

Fig. 11 : Source web - regard caméra d'Anna Karina (*Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard) <http://contrechamp.kaywa.com/files/images/2007/2/mob1458_1170638665.jpg>

Fig. 12 : Adresse au spectateur de Woody Allen (*Annie Hall*)

Fig.13 : L'image du bonheur de Chris Marker - (*Sans soleil*)

p.55 :

Fig. 14 : Avi Mograbi, dispositif du confessionnal (*Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*)

p. 57 :

Fig. 15 : regard caméra de Nanni Moretti (*Journal intime*)

p. 61 :

Fig. 16 : scène de Karaoké en gloire au Likoud (*Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*)

p. 62 :

Fig. 17 : générique de *Aprile*

p. 63

Fig. 18 : le double écran et le double jeu burlesque d'Avi Mograbi (*Août avant l'explosion*)

p. 66 :

Fig. 19 : Source web - Nanni Moretti rend visite à des médecins chinois (*Journal intime*)
<http://images.allocine.fr/r_640_600/b_1_d6d6d6/medias/nmedia/18/67/08/06/18971330.jpg>

p.68 :

Fig. 20 : Images de la déclaration d'indépendance de la Padanie à Venise (*Aprile*)

Fig. 22 et 23 : Images du film allant de l'animation au documentaire (*Valse avec Bachir*)

p.74 :

Fig. 24 et 25 : Avi Mograbi en compagnie d'Ariel Sharon lors de sa campagne (*Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon*)

p. 78 :

Fig. 26 : Nanni Moretti, Pietro et le journal géant (*Aprile*)

<http://image.toutlecine.com/photos/a/p/r/aprile-1998-05-g.jpg>

p.85 :

Fig. 27 : Source web : *La trahison des images* - Magritte

<http://www.comviz.com.ulaval.ca/module1/1.4_foucault.php>

p. 87 :

Fig. 28 : Jafar Panahi raconte l'importance du jeu d'acteur (*Ceci n'est pas un film*)

p. 88 :

Fig. 29 : Jafar Panahi filme l'extérieur de son appartement à Téhéran (*Ceci n'est pas un film*)

p. 90 :

Fig 30 et 31 : mise en abyme de l'équipe de tournage dans le documentaire et la fiction enchâssés dans le film *Aprile*

p. 91 :

Fig. 32 : le soldat Z32 (*Z32*)

p. 92 :

Fig. 33 : apparition d'Avi Mograbi en terroriste (*Z32*)

p. 93 :

Fig 34 : Avi Mograbi joue le rôle du Coryphée, personnage du théâtre grec (*Z32*)

p. 95 :

Fig. 35 : Silvio Orlando joue un pâtissier trotskiste dans une comédie musicale on ne peut plus fictive (*Aprile*)

ANNEXES

[Partie confidentielle]