

# estrema

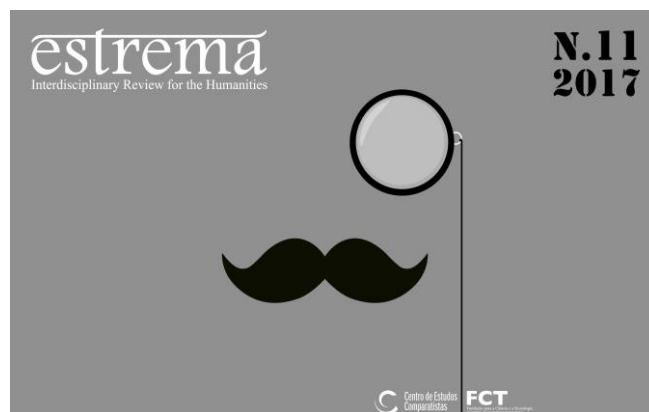
Revista Interdisciplinar de Humanidades

---

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Rabat, Justine. 2017. "L'écrit et la voix dans les *Mille et une nuits* de Miguel Gomes: une fragmentation du réel". *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 11: 87-106.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

**L'écrit et la voix dans les *Mille et une nuits* de Miguel Gomes: une fragmentation du réel**

Justine Rabat<sup>1</sup>

**Résumé:** Miguel Gomes propose dans les *Mille et une nuits* (2015) un certain traitement de la voix et de l'écrit, créant une œuvre qui s'inscrit dans un processus d'hybridation. L'interaction entre l'écrit et les voix rend possible un rassemblement du matériel écrit et visuel mais par-dessus tout rassemble des fragments du présent. Il nous faudra questionner le traitement de la voix et de l'écrit dans ce film qui connecte les "histoires" du Portugal en mêlant fables et faits divers.

**Mots-clés:** Mille et une nuits; Miguel Gomes; Voix; écrit.

**Abstract:** Miguel Gomes proposes in the *Arabian Nights* (2015) a specific use of the voice and the text, creating a work in hybridization. Interaction between text and voices creates a gathering of written and visual material and above all assembles fragments of the present. We will question the use of voice and text in this film which logs Portugal "stories" by mixing fables and news.

**Keywords:** Arabian Nights; Miguel Gomes; Voice; Text.

---

<sup>1</sup> Justine Rabat est doctorante en Littérature Générale et Comparée à l'université Sorbonne-Nouvelle Paris III. Ses recherches portent sur l'enchâssement oriental et la performance orale dans la littérature et au cinéma.

## Introduction.

Dans les *Mille et une nuits*,<sup>2</sup> Miguel Gomes compose une œuvre hybride entre fiction et recherche journalistique, et grâce à des “fertilisations croisées” rend possible une rencontre entre le matériel écrit et visuel. Son film se situe toujours dans “l’entre deux”, dans la mesure où il prend la forme d’un film-recueil, formé à partir de la structure des *Mille et une nuits* (“ce laboratoire à histoires”, comme le souligne le réalisateur). Les *Mille et une nuits*, composées de plusieurs épisodes insérés dans une construction en triptyque, prend la forme du *livre*, et entend raconter le présent.

[Il s’agit d’un] film sur l’état du Portugal filmé pendant un an, et fictionnant, quasiment en direct, des histoires récoltées aux quatre coins du pays par une équipe de journalistes aux aguets; des collaborateurs en totale disponibilité, la conjuration des contraintes de budget par un luxe infini de temps (Lepastier 2015, 24)

Ainsi, la structure du recueil arabe joue dans le film de Gomes le rôle de *connecteur* de récits, de mise en ordre d’éléments du réel dans une tentative de produire une fiction capable de rendre perceptible cette complexité de la réalité. La confusion face à l’interprétation du réel, d’un réel chaotique, peut être fictionnalisée grâce à cette structure qui rassemble ce chaos, elle va relier au fur et à mesure les “histoires” du Portugal, afin de rassembler les morceaux, de comprendre une réalité plus complexe qu’elle n’y paraît. Peut-on retrouver dans les *Mille et une nuits*, une dimension heuristique qui se trouve à la base de ce frottement entre l’écrit et le visuel,

---

<sup>2</sup> Ce film se compose de trois parties: *L’Inquiet (O Inquieto)*, *Le Désolé (O Desolado)* et *L’Enchanté (O Encantado)*.

entre la fiction et le réel? Le réalisateur mettrait-il à disposition plusieurs matériaux afin de permettre au spectateur de saisir des fragments de réel?

Il sera alors nécessaire de questionner l'interaction entre le texte, le son et l'image qui renforce l'hybridation du film. Dès le début du film, le texte accompagne la voix-off de Shéhérazade. Ce personnage, que Gomes réinvente, représente toutes les femmes bannies et menacées par le tyran. C'est une figure démocratique qui raconte les récits des hommes et des femmes "en dehors de l'Histoire". Le spectateur se trouve rapidement face à un film-recueil, dans l'exigence de la lecture face à ces "images écrites", et en même temps il doit être attentif à la voix. Si les contes du recueil arabe ne sont pas restitués fidèlement à l'écran pour laisser place à la "réalité du Portugal", des réminiscences du recueil parcourent le film, comme si des traces de l'écriture étaient insérées dans le film. C'est pourquoi, Michel Chion remarque:

Le film se donne comme la nouvelle forme du livre, un livre où l'on tourne les pages à notre place (n'est-ce pas ainsi que nous avons fait connaissance avec lui ?), comme si le cinéma était la forme moderne de l'écriture, prenant le relais des formes précédentes. (Chion 2013, 118-119)

Il semble justement, que le film de Gomes affiche des réminiscences des "formes précédentes", dans la mesure où le réalisateur propose une combinaison constante du matériel écrit et de la "performance orale" (de la voix qui raconte).

**Un film – recueil: les traces de l'écrit et le frottement avec la réalité.**

Gomes compose un film qui obéit à une construction en triptyque (L'inquiet, le désolé, et l'enchanté). Deux éléments sont mis à contribution afin de retrouver le geste fictionnel des *Mille et une nuits*: la richesse fictionnelle (“ce laboratoire à histoires”, comme le dit Gomes), et la dimension imposante du film (7h37). En effet, l'ininterrompu fictionnel du recueil de contes est mis en application dans ce film “pensé comme un flux filmique ininterrompu qui soit en même temps (...) rétif à toute tentation de monumentalité” (Lepastier 2015, 24).

La structure enchâssée des *Mille et une nuits* est aussi présente dans le film de Gomes et sert d’“aller et retour” entre la réalité et le fictionnel. Ainsi, le point de départ du film: le pur documentaire dérive vers un apport fictionnel: le “fantasque” et la maîtrise de genres hétérogènes (fable, farce, satire, etc.).

Il est intéressant de relever que le documentaire peut être considéré sous plusieurs angles: “son aspect didactique et son opposition entre réel et imaginaire” (Niney 2009, 16). Gomes se sépare d’une telle opposition entre réel et imaginaire et tente de réunir l’inconciliable puisque pour lui le cinéma doit “passer par l’exotisme, mais aussi par la conviction qu’il y a du merveilleux dans la vie quotidienne” (Gomes juin 2015, 29).

Ainsi, le désir de fiction et la recherche du merveilleux se confrontent à la tentation du documentaire. Les *Mille et une nuits* participe à

l'écriture du présent et rendent visible cette "capacité de mémoriser le temps qui passe" (Niney 2009, 20) qui constitue par ailleurs une des propriétés de la caméra.

Il est important de se souvenir d'un projet imaginé par Gomes qu'il n'a pu mettre en place mais qui est analogue au projet des *Mille et une nuits*:

Ce projet, qui a nourri celui des *Mille et une nuits*, était une réaction à ce qui se passait en Europe à ce moment-là, et avait à voir avec le fait de faire de la fiction en quasi direct. Pas tout à fait en direct, car ça, ça s'appelle du reportage, et ça ne m'intéresse pas. Mais des récits où il y aurait le moins de temps possible entre les événements qui inspirent la fiction et la fiction elle-même. (Gomes, 24 juin 2015, 29)

Avant les *Mille et une nuits*, son projet contenait déjà un brouillage entre fiction et réalité avec la tentative de créer une "fiction en quasi direct" c'est-à-dire de se rapprocher d'une réalité que la fiction n'est pas en mesure de saisir sans le recours à la forme documentaire. Gomes décide finalement pour concevoir les *Mille et une nuits* de concilier deux approches cinématographiques: le documentaire (en filmant des interviews, des manifestations publiques, et des situations du quotidien) et la fiction. Son regard sur le réel s'accorde avec les critères du documentaire:

Les cinéastes vont faire du documentaire le lieu d'une prise de conscience du monde, de ses multiples niveaux de réalités tels que ni les actualités, trop elliptiques, ni la fiction, trop artificielle, ne les font voir aux spectateurs. (Breschand 2002, 15)

Pourtant, la fiction s'est imposée comme une nécessité car elle permet à Gomes de faire intervenir l'imaginaire, le fantasme, et l'absurde dans toute situation. Mais, par-dessus tout, le dialogue entre la fiction et la réalité, la manière de raconter la misère sociale laisse transparaître la

bienveillance du réalisateur et de son double fictionnel Shéhérazade qui sont tous les deux anxieux à l'idée de raconter la crise du Portugal, de raconter une histoire qui les dépasse. Cette bienveillance rappelle la manière de raconter de Chris Marker qui intègre un discours narratif dans ses documentaires. Gomes ne veut pas se contenter de faire un reportage sur son pays dans la mesure où il veut aller plus loin que la transmission journalistique comme le souligne Maria José Oliveira qui a participé à la conception des *Mille et une nuits*: "il y a un échec de la presse à ne pas savoir traduire les études et les statistiques en matière humaine" (Oliveira, 24 juin 2015, 31).

Ainsi, pour "dire la réalité" dans une fiction, pour raconter la vie des portugais, Gomes a recours à une méthode qu'il a appelée "la méthode des trois colonnes". Avec ses collaborateurs, il délimitait trois colonnes sur un tableau de bord. Dans la première colonne, ils relevaient les sujets et les nouvelles sélectionnés dans les journaux, dans la seconde, ils écrivaient les choix de récits à filmer. Gomes revient sur cette méthode:

Il y a un moment où on a essayé de créer une espèce de méthode scientifique à partir de ça. Une méthode assez parodique qu'on a appelé "la méthode des trois colonnes". Imaginons, graphiquement, que dans la colonne de gauche apparaissaient les nouvelles du moment, une série de sujets qui occupaient la presse. Dans la colonne de droite on inscrivait ce qu'on avait envie de filmer et qui n'avait rien à voir avec ce qui se passait réellement ou ce que racontaient les journaux. À partir de là, on a essayé de produire une intersection entre la colonne de gauche, qui fonctionnait comme un inventaire d'événements réels, et celle de droite, disons la colonne de Shéhérazade, où il y avait le désir de fiction, en les faisant dériver toutes les deux vers le centre. De cette collision entre fantaisie et réalité devait surgir une troisième chose. (Gomes, Janvier 2015, 84)

Cette méthode implique donc un frottement entre la réalité et la fiction: le fait journaliste introduit un premier contact avec la réalité, qui est

mis en tension avec le processus de création. Ainsi, cette “collision entre fantaisie et réalité” influe sur la structure et sur le mouvement interdépendant du réel et du merveilleux. La méthode employée par Gomes et son équipe (composée de journalistes) constitue le travail préparatoire du film mais n'entrave pas la liberté du réalisateur, puisque la deuxième colonne (“ce qu'on avait envie de filmer”) reste consacrée à la part de désir et à la marge de liberté rattachées à la création.

D'autre part, il faut aussi prendre en considération le matériel existant *autour* du film, dont un site internet *as1001noites.com* qui accompagne le projet du film. Gomes s'exprime à ce sujet:

Nous avons pensé que, dans un film avec ces caractéristiques et en profitant du fait qu'on travaillait avec des journalistes (qui normalement n'intègrent pas une équipe de production de cinéma), on devrait donner de la visibilité à ce qui dans le processus de réalisation d'un film est public, mais qui, ironiquement, n'existe pas dans le film achevé. Comme le film demeurerait invisible jusqu'à sa conclusion, le processus de travail pourrait, à travers le site, devenir public. (Gomes Janvier 2015, 84)

En effet, le site rend visible une partie du travail de création. Le site contient justement différents onglets entrant en corrélation avec “la méthode des trois colonnes”, l'onglet “Realidade” (réalité) est consacré aux articles journalistiques (de septembre 2013 à octobre 2014), l'onglet “Ilustrações” (illustrations) rassemble des illustrations qui accompagnent les articles précédents, et le troisième onglet “Rodagem” (tournage) rassemble des images du tournage. Ainsi ces différents onglets représentent en quelque sorte le résultat de cette fusion entre le fait (article journalistique) et l'imaginaire (l'illustration).

De même, à la sortie du film, certains cinémas disposaient d'un livret



composé du “Journal de Bord des *Mille et une nuit*”, accompagné d'images et de certains fragments du journal. Le journal est introduit en ces termes:

Par un pur hasard, les pages manuscrites d'un journal de bord des *Mille et une nuits* se sont retrouvées entre les mains des producteurs du film. Malgré les pleurs du réalisateur qui a nié être l'auteur de ce journal, des experts réputés ont confirmé qu'il l'est sans équivoque. Nous présentons des extraits du journal dans ce dossier de presse car il nous semble constituer un solide matériel pour accompagner le film.

Le livret est présenté, avec ironie, comme un document archéologique retrouvé par le pur hasard. Se poursuit alors la même distance ironique, et le même frottement entre réalité et fiction dans la présentation de ce recueil accompagnant le film. Ainsi, à nouveau se rajoute un “solide matériel pour accompagner le film”, à côté d'un site internet, et bien sûr, du texte inséré dans l'image du film. Ainsi, le réalisateur, en même temps qu'il recherche plusieurs façons de raconter dans son film, utilise des matériaux variés que l'on pourrait considérer comme la *métafiction* qui accompagne le film.

Mais, si le film prend la forme d'un recueil et en même temps rassemble du matériel écrit, il rend aussi visible une succession de mise en image de l'écrit. Pour qualifier ce travail de mise en image, Gomes utilise le terme de *Graphic novel*:

[...] une série de portraits qui sont surtout ajoutés par le texte inscrit sur l'image comme s'il s'agissait d'un *graphic novel* qui fonctionne un peu comme la deuxième partie de *Tabou* (2012). Mais là, c'est une voix-off muette avec une sensation de silence. Le texte ouvre aussi le cadre avec des choses qu'on ne voit pas à l'image. (Gomes juin 2015, 32)

Ainsi, par exemple, le texte accompagne la voix dans le “prologue” des *Mille et une nuits*, et se substitue à cette voix qui s’efface dans la troisième partie. Il nous faudra questionner plus en détails le prologue du film.

### **Le prologue: une forme hybride.**

Le prologue de Gomes se compose de trois parties: les travaux du réalisateur, les ouvriers des sentiers navals et l’exterminateur de guêpes. Là, plusieurs récits se fondent en une partie par un procédé de concaténation (d’enchaînement particulier). Gomes explique son choix:

Dans l'autre situation, il y avait beaucoup de gens et moi je ne pouvais pas les filmer, ils ne pouvaient pas travailler. Et moi je pouvais filmer [un homme] qui travaillait pour tuer des guêpes avec quelque chose qu'il avait construit qui brûlait des guêpes pendant la nuit. Donc, j'avais cette dichotomie entre ces deux situations: un groupe qu'on ne voit pas, un homme qu'on voit tout seul qui travaillait. (Gomes, dvd)

En réponse à cette dichotomie: les ouvriers qui ne travaillent pas et l’homme qui travaille dans la nuit par ses propres moyens, le réalisateur tourne la caméra vers lui et l’équipe du film pour mettre en scène la fuite du réalisateur devant une impossibilité (celle de filmer les ouvriers qui ne peuvent pas travailler). La tension initiale du film débute par une impossibilité, qui est le déclencheur des récits narrés à venir.

Dans le prologue du film, lorsque l’équipe du film part à la recherche du réalisateur, le capture, il s’en suit un épisode-clé: le jugement

du réalisateur [05:40]. Miguel Gomes et deux de ses collaborateurs, le corps dans le sable et la tête au niveau du sol, sont condamnés par une voix hors camera [22:54]: “Le cinéma portugais ne peut financer vos délires. Je suis venu de loin [...] vous allez mourir”. En réponse Miguel Gomes prend la parole, dans un plan rapproché:

Notre attitude démontre une certaine irresponsabilité, qui pourrait aller jusqu'à compromettre la loi 55/2012 du 6 septembre. Mais si par hasard, je vous racontais une histoire qui vous surprenne, seriez-vous disposés à révoquer votre sentence.

Le réalisateur met en fiction sa propre condamnation en évoquant les lois du cinéma [le financement problématique du cinéma]. Par ailleurs, il modernise l'incipit des *Mille et une nuits*, puisque pour échapper à la condamnation (du cinéma et de la société), il utilise les mots de Shéhérazade qui, dans le recueil arabe, veut échapper à une autre autorité le tyran Schahryar.

Ce n'est qu'après le montage que le réalisateur a compris que le film devait commencer par la fictionnalisation du réalisateur. Ainsi, on peut imaginer que cette mise en scène permet au réalisateur de “se faire conteur”, et de faire appel à Shéhérazade la plus douée des conteuses, à partir du moment où sa vie est mise en jeu comme celle de la jeune femme, et donc à partir du moment où une tension est palpable. C'est en tant que conteur, qu'il se positionne, lui-même ayant affirmé: “comme un conteur d'histoires, j'aimerais léguer ce film à ma fille pour qu'elle puisse avoir une mémoire de tout ça” (Gomes 2015, 85).

Dans le prologue l'intervention du réalisateur annonce la fiction [24:00]. Le montage opère une transition, entre “réel” et fiction, passant

d'un gros plan sur le visage du réalisateur à un autre gros plan sur le visage de Shéhérazade, avec en voix-off ces mots: "Imaginons le personnage principal de cette histoire". Le visage de Shéhérazade et l'intervention de la voix-off permettent de passer dans un autre niveau narratif. Gomes fait intervenir la figure de la conteuse qui observe avec une certaine distance ce qui se passe autour d'elle et raconte. La transition entre le visage du réalisateur et celui de son personnage signifie par le langage de l'image, une entrée dans un autre cadre fictionnel et annonce le projet de Gomes: interpréter le réel par le détour de la fiction.

Nous avons une entrée décisive dans l'univers de la fiction, dans le récit-cadre des *Mille et une nuits*, au moment où le titre du film apparaît sur le visage de Shéhérazade accompagné d'une bande son (la chanson *perfidia* d'Alberto Dominguez qui sera chantée par Shéhérazade dans le troisième volume).

Ensuite, l'écrit commence à intégrer l'image avec la succession de différents intertitres: "Ce n'est pas une adaptation du Livre *Les mille et une nuits* bien qu'il s'inspire de sa structure" [24:53] et "Les histoires, personnages, et lieux dont va vous parler Shéhérazade ont trouvé leur forme fictionnelle à partir de faits survenus au Portugal entre les mois d'Août 2013 et juillet 2014. Par conséquent, presque tous les portugais se sont appauvris" [25:02].

De cette façon, en utilisant la structure des *Mille et une nuits*, Gomes veut enquêter sur les événements survenus au Portugal pour comprendre la réalité. Son "inventaire d'événements réels" est délimité dans le temps et cela ajoute une précision dans sa tentative de compréhension du réel. Des

faits authentiques sont fictionnalisés à partir d'un modèle de transmission: l'acte de narration de la conteuse; sans doute parce que la conteuse sait trouver les mots justes pour raconter, pour insuffler le rire et les pleurs. Par ce dispositif, Gomes trouve une *autre* façon de raconter la crise de son pays et utilise différents matériaux pour enquêter sur le présent: l'écrit et la voix.

### **De l'écrit à la voix.**

Selon Christian Metz, il y a des différences d'énonciation entre le film et le roman. Il base une grande partie de ses théories sur la narrativité et sur la sémiotique, et relève une certaine "ponctuation" dans le "langage" des films. Il relève une différence entre film continu et discontinu. Une certaine discontinuité est marquée dans le film de Gomes, de sorte que la "ponctuation" de son film attire l'œil du spectateur. Si l'on prend comme appui les premières étapes du cinéma, comme le fait Metz, on comprend davantage l'articulation du film:

Au premier temps du cinématographe, on croyait davantage à une langue du film (...) On sait que beaucoup de films anciens étaient formés d'une suite de "tableaux" simplement juxtaposés (...) Voilà dans quel contexte a pris naissance la "ponctuation" du cinéma. Il s'agissait d'abord de séparer fortement chaque tableau des autres, pour éviter les confusions dans un type de texte encore inhabituel, et aussi dans le souci plus ou moins conscient d'imiter les entractes et les changements de tableau du théâtre. C'étaient souvent les intertitres qui assuraient cette articulation syntagmatique. Il semblerait donc que ce fût aux dépens d'une ponctuation proprement filmique. Mais il n'en fût rien, non seulement parce qu'on ne mettait pas d'intertitre à tous les changements de scène, mais plus profondément parce que les intertitres eux-mêmes accrédiétaient la conception d'une séparation nette et visible, et en somme l'idée d'un cinéma discontinu. (Metz 1968, 337)

Ainsi, dans les films muets, l'écrit intègre l'écran par la présence des intertitres (le muet n'est pas sans influence sur les films de Gomes si l'on se réfère à *Tabou*, film dont les parties en noir et blanc rappellent le muet). Mais, dans les *Mille et une nuits*, l'usage de l'écrit structure le film avec constance, "ponctuant" ainsi les épisodes narrés ou en vue d'être narré par Shéhérazade.

Le matériel écrit soutient le sonore puisque la graphie visuelle accompagne la voix-off dans sa narration. Dès cet instant, le spectateur se trouve de surcroît face à un film-recueil: dans l'exigence de la lecture (avec les images écrites) et en même temps de l'écoute. Gomes fait le choix de séparer les épisodes par des chapitres. Cette articulation du film fait à nouveau écho à la forme du livre:

La division du film en actes, dont on indique le début et même la fin, fréquente au temps du muet (par exemple dans le *Cabinet du docteur Caligari*) renvoyait à une analogie avec la pièce de théâtre, mais aussi à l'opéra. Elle se fait rare avec le parlant laissant la place à celles en chapitres, par analogie avec le roman [...]. (Chion 2013, 55)

Ainsi, si le texte accompagne la voix dans le prologue, il est aussi le substitut de cette voix dans le troisième volet. L'usage qui est proposé par Gomes tend dans un premier temps à rendre visible l'interaction du texte avec la voix et inversement. Cependant, si la voix s'efface, le texte a la possibilité de continuer la transmission initialement menée par la voix.

La profusion de techniques de narration décuplées dans le livre *Les Mille et une nuits* se retrouve dans le film sous de nouvelles formes expérimentales. La voix "en train de narrer" se déploie dans l'espace par l'intermédiaire de la voix-off. Ce que Deleuze analyse en ces termes:

Le sonore sous toutes ses formes vient peupler le hors champ de l'image visuelle, et s'accomplit d'autant plus en ce sens comme composante de cette image: au niveau de la voix, c'est ce qu'on appelle la voix-off, dont la source n'est pas vue. (Deleuze 1985, 306)

Dans les *Mille et une nuits*, si la source de la voix est aperçue dans le prologue, elle est amenée à disparaître pour ne devenir qu'une voix-off. Pourtant, est-ce vraiment une disparition? Pour Serge Daney la voix-off a certaines caractéristiques:

On rapporte la voix off à une absence dans l'image. Je crois qu'il faut inverser la démarche et référer les voix à leur effet *dans* ou *sur* l'image, à la présence de cet effet. (Daney 1977, 22)

*Sur* l'image et *dans* l'image, la voix apporte ou bien un effet de contraste avec l'exemple dans le prologue du décalage entre la voix et l'image ou bien un effet de possession de l'image. Le spectateur se trouve face à une alternance entre la voix vue et la voix non-vue, notamment dans le prologue qui est fortement marqué par l'écart entre l'image et la voix. Par exemple, dans le prologue qui s'ouvre sur les travailleurs du chantier naval que le réalisateur ne pouvait pas filmer et le tueur de guêpes, la voix des travailleurs est placée sur l'image du tueur de guêpes et inversement. Le son devient un outil de collage qui prend son autonomie par rapport à l'image. Les techniques de narration du recueil arabe sont mis à profit dans une expérience des frontières du sonore.

Après un écart entre l'image et la voix, une autre technique se distingue: un déplacement de la voix (voix visuelle/ voix-off). Lorsque la figure de l'auteur est rendue visible (dans "les travaux du réalisateur"), elle redevient la voix qui "vient peupler le hors champ de l'image visuelle" et

s'affirme en tant que voix-off dans la "fiction" pour introduire son personnage (Shéhérazade). La voix de Shéhérazade devient voix-off (hors champ) lorsqu'elle prend en charge les récits, sauf lorsqu'elle intègre à nouveau l'espace visuel (dans la troisième partie).

Le montage crée une dynamique autant dans l'image que dans la combinaison entre la voix et l'écrit et c'est cette dynamique, insufflée par la narration continue du recueil arabe, qui fait la spécificité du film de Gomes et propose un certain traitement de la réalité.

La particularité du film de Gomes est de faire entendre d'autres voix. Ainsi, le placement de la voix peut aussi intervenir auprès d'animaux "merveilleux", comme le remarque Gomes:

Dans le livre, il y a beaucoup d'histoires avec des animaux, y compris avec des animaux qui parlent. (...) Le coq, c'est tout à fait autre chose. Il devient narrateur, il a ce pouvoir magique qui fait de lui l'un des juges des *Mille et une nuits*, qui ont une capacité d'écoute. (Gomes juin 2015, 32)

Dans le reste du film, Gomes fait évoluer le statut de la narration, puisque la narration devient multiple, ce n'est plus seulement Shéhérazade qui raconte mais d'autres protagonistes, Shéhérazade s'efface de plus en plus à mesure que le temps du film s'écoule:

Il fallait que le premier volume soit le plus baroque de tous et que le narrateur disparaisse. À chaque film, on change de narrateur. Les trois films sont basés sur la transmission. C'est le principe même de l'idée de raconter: il faut avoir quelqu'un qui écoute. Pour moi, ça se termine dans la dernière séquence du troisième film avec cet éleveur d'oiseaux qui marche tout seul. C'est le dernier qui prend le relais de la narration. Shéhérazade est déjà dans le livre, elle écrit, elle a disparu du film, elle n'a plus de présence physique et même sa voix a été remplacée par le texte. (Gomes juin 2015, 30)



Ce sont les différents niveaux de narrations qui se démultiplient dans le recueil arabe que Gomes a voulu expérimenter avec le cinéma mais aussi la possibilité visuelle, textuelle et sonore de rendre la transmission orale plus effective. Ainsi, la disparition physique de Shéhérazade qui “est déjà dans le livre”, “qui écrit”, est la transposition du procédé de création, elle est la source des récits qu'elle conte alors à mesure que les récits se succèdent sa voix s'amenuise. Ce qui est l'opportunité pour d'autres narrateurs d'intervenir. D'autres voix se superposent à celle de Shéhérazade (à l'image des multiples niveaux de narrations vertigineusement représentés dans le recueil). Gomes ajoute de même:

La fiction établit un pacte entre celui qui raconte et celui qui écoute les histoires. Je souhaitais donc avoir dans le film plusieurs façons de raconter, plusieurs formes de narrations. L'une des choses qui m'a toujours intéressé au cinéma c'est la façon dont on passe d'une chose à l'autre et dont on change de forme. C'est pour cette raison que jusque-là, j'avais toujours fait des films en deux parties. (Gomes juin 2015, 32)

La pluralité des procédés techniques, des figures narratives et la structure tripartite contribuent à rendre possible la variété et la mutabilité recherchées par le réalisateur.

En effet, dans les *Mille et une nuits*, le personnage principal est la communauté d'où le traitement particulier de la voix qui se démultiplie mais en même temps veut être “l'écho d'un pays”. Le traitement particulier de la fiction dans le film rappelle ces mots de Deleuze:

La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle: c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait de son affaire privée de la politique, et *produit lui-même des énoncés collectifs*. (Deleuze 1985, 289)

Dans les *Mille et une nuits*, Gomes met bien en évidence la volonté d'une transmission de parole entre la communauté et l'auteur (entre le narrateur filmique et les narrateurs verbaux), entre le un et le multiple. Deleuze mentionne le rôle d'«intercesseurs»:

Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des «intercesseurs», c'est-à-dire de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant en état de «fictionner», de «légèder», de «fabuler». L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur: double devenir». (Deleuze 1985, 289)

Ainsi, une communauté est «montrée», et permet au réalisateur de créer des «intercesseurs», toujours entre la fiction et le réel. L'entremêlement des voix et des mots se compose à partir de ce mouvement partant du réalisateur confronté à une communauté qui parle. C'est parce que cette communauté parle que le réalisateur lui laisse la parole dès le début du film.

### **Conclusion**

Favorisant un frottement avec le réel, le traitement de l'écrit mis en image et de la voix (par un montage dynamique) permet au spectateur d'accéder à une multiplicité référentielle.

La pluralité des procédés techniques qui s'exerce par un certain traitement de l'écrit et du son, que l'on peut confronter à une virtuosité palpable dans le recueil arabe et ses différents niveaux narratifs, apporte une certaine *expérience du temps*. Composé de trois parties, le film mesure le

temps avec l'écrit, l'image et la voix à nouveau pour comprendre ce qui échappe. Mais, par-dessus tout, Miguel Gomes propose une *expérience du multiple*:

Une des choses que le film essaie de travailler, c'est comment on peut échanger ces deux échelles, parfois dans le même plan, c'est-à-dire entre le public – ou plus précisément, la communauté, tous les Portugais, un pays – et l'individuel. (Gomes 2015, 32)

Le film propose une alternance entre l'individuel et le collectif. Gomes en recherchant une structure du multiple, recherche aussi une possibilité de déploiement de la parole. Les morceaux perdus d'une réalité sont rassemblés par le regroupement de toutes les voix (la communauté est le personnage principal), par le regroupement du matériel écrit qui serait aussi en mesure de rendre intelligible ce qui échappe. Pourtant, si le film doit son existence à l'impossibilité de raconter la crise économique, il rend perceptible aussi l'impossibilité de trouver une issue à la crise actuelle sinon en cherchant un moyen de retrouver le merveilleux, le poétique, et la forme hybride que propose Gomes semble en mesure de composer cette œuvre poétique qui raconte le XXI<sup>e</sup> siècle.

## **Bibliographie**

### **Ouvrage**

- Bonitzer, Pascal. 1976. *Le regard et la voix*. Paris: UGE.
- Breschand, Jean. 2002. *Le documentaire, l'autre face du cinéma*. Paris: Les Cahiers du Cinéma, coll. "les petits cahiers".
- Chion, Michel. 2013. *L'écrit au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Daney, Serge. Août – Septembre 1977. "L'Orgue et l'Aspirateur". *Cahier du cinéma* 279 – 280: 19-27.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2, l'image temps*. Paris: Minuit.
- Lepastier, Joachim, Nicholas Elliott and Miguel Gomes. Juin 2015. "Le personnage principal, c'est la communauté: entretien avec Miguel Gomes". *Cahier du cinéma*, 712: 24 – 32.
- Metz, Christian. 1968. *Essai sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris: Klincksieck.
- Péron, Didier, Miguel Gomes and Maria José Oliveira. 24 Juin 2015 "Mille et une nuits Matière crise". *Libération*, 28 – 31.
- Preto, Antonio and Miguel Gomes. Janvier 2015. "Les Mille et une nuits de Miguel Gomes". *Cahier du cinéma*, 707: 82 – 85.

### **Media**

- Gomes, Miguel. 2015. De la fiction à la réalité, les histoires, entretien avec Miguel Gomes, disc 3, Shellac productions.