

**La fictionnalisation d'un conflit politique :
le cas du scénario du film *État de siège* de Costa-Gavras**

Mado Spyropoulou

Résumé :

Etat de Siège est un film de Costa-Gavras, dont l'histoire est tirée d'un fait réel : l'enlèvement et l'exécution en Uruguay de l'agent du FBI Dan Antony Mitrione, par le mouvement des Tupamaros en 1970. Cet article, réalisé sur la base d'un entretien avec le cinéaste et d'une recherche aux archives de la Cinémathèque Française, démontre le rôle du scénario comme outil de communication de messages politiques tout en analysant le processus de transposition artistique du fait réel.

Mots clés : Costa-Gavras, scénario, Tupamaros, conflit, fiction politique

Abstract:

State of Siege is a film shot by Costa-Gavras. The story is based on an actual incident in 1970 when an FBI agent Dan Antony Mitrione was kidnapped and executed in Uruguay by the Tupamaros group. This text shows the role of the screenplay as a communication tool in the conveying of a political message and analyses the process of the artistic transposition of a true story with the help of the interview with the director of the film and research in the archive of the Cinémathèque française.

Keywords : Costa-Gavras, scenario, Tupamaros, conflict, political fiction

Introduction

Si un scénario est un récit littéraire destiné à être mis en images, il ne perd pas pour autant sa capacité à produire un effet diégétique. Comme le déclare Roger Odin, « lire un texte, voir un film comme une fiction suppose d'abord de construire un monde : de diégétiser¹ ». La construction de l'univers filmique qu'Étienne Souriau nomme *diégèse*, terme englobant « tout ce qui appartient dans l'intelligibilité à l'histoire racontée, au monde proposé ou supposé par la fiction »², commence par le scénario. Sa rédaction constitue le préalable à la construction d'un nouveau monde ; lorsqu'il repose sur des événements ayant réellement eu lieu, monde réel et monde fictif sont en constante articulation.

Une fictionnalisation³ souhaitant procurer au spectateur une « impression de réalité » ne peut bien sûr pas être effectuée par le seul scénario ; comme le précise Odin, cette « impression de réalité est un phénomène lié à *certain*s traits de la *matière de l'expression* du langage cinématographique⁴ ».

Cinéaste français d'origine grecque, Costa-Gavras a réalisé après Mai 68 un cinéma de divertissement à contenu politique. Cela est particulièrement vrai de sa *trilogie politique*, qui se compose de *Z*, *L'Aveu*, *État de Siège*. Selon Nathalie Nezick, *Z* a inauguré le cinéma de « fiction politique » des années 70 que cette auteur oppose au « cinéma politique militant⁵ » (cinéma révolutionnaire produit et exploité en marge du circuit commercial). La *trilogie politique* s'inscrit dans le courant de *fiction politique* du cinéma français ; comme elle le souligne, « le film de *fiction politique* (des années 70) a pour ambition d'imprimer ses "effets" politiques, en composant avec le système de production-distribution en place, garant d'une efficacité lorsqu'il s'agit de toucher le "plus grand nombre" : « la fiction a le pouvoir de garder sa puissance de frappe en restant au centre du système des formes empruntées par le cinéma de fiction populaire⁶. »

¹ ODIN, Roger. *De la fiction*, 1^{re} éd, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 18. L'auteur souligne l'introduction du terme *diégèse* dans le vocabulaire de la filmologie par E. Souriau en 1951.

² SOURIAU, Etienne, *L'Univers Filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7.

³ R. Odin précise que la fictionnalisation est « le mode que je mobilise lorsque j'entreprends de produire ou de lire un texte (ce qui est une autre forme de production) comme un texte de fiction ». Odin, Roger, *De la fiction*. 1^{re} éd. Arts & Cinéma. Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 11.

⁴ ODIN, Roger. *De la fiction*, 1^{re} éd. Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 20.

⁵ Ce cinéma militant existe tout au long des années 60, mais les premières tentatives de regroupement de forces militantes dans le cinéma voient le jour en mai 68 avec la naissance du film collectif militant et de groupes comme les collectifs SLON, Dziga Vertov, Medvedkine.

⁶ NEZICK, Nathalie, *Le cinéma de fiction politique des années 1970 en France : enjeux politiques et esthétiques d'un genre*, Université Paris 3, 2013, p. 199.

État de Siège se fonde, comme les autres œuvres de la trilogie, sur des faits réels et son scénario s'appuie sur une recherche documentaire. Le film, sorti le 8 février 1973, s'inspire de l'enlèvement, de l'interrogatoire et de l'exécution de Dan Mitrione par les Tupamaros d'Uruguay, en 1970. Mitrione, haut fonctionnaire américain, agent du FBI, avait coopéré avec les services de plusieurs pays latino-américains et partagé avec eux sa connaissance des techniques d'interrogatoire. Dans le contexte de la Guerre Froide, il collabora avec la police uruguayenne afin de familiariser celle-ci avec certaines des méthodes de torture américaines. Dans les années 60 et 70, les Tupamaros⁷, mouvement politique uruguayen d'extrême-gauche, pratiquaient l'action directe et la guérilla urbaine.

Lorsque la démarche du réalisateur dans le film *Etat de siège* consiste à maintenir un lien étroit avec les sources historiques, on peut s'interroger, par le biais d'un examen du scénario, sur la manière dont ces sources s'articulent à la *fiction politique* de Costa-Gavras. Formulant l'hypothèse suivant laquelle la question de la vérité a guidé les auteurs dans leur travail de diégétisation, ce travail de recherche suit une méthodologie multiple : enquête empirique menée par analyse filmique, analyse documentaire, réalisation de deux entretiens avec Costa-Gavras et consultation des archives de la Cinémathèque Française (du scénario de tournage agrémenté des notes manuscrites de Costa-Gavras et d'un exemplaire annoté par Sylvette Baudrot, scripte du film) ; comparaison de ces versions avec le scénario publié après la sortie du film⁸ et établissement d'une grille d'analyse à partir du visionnage du film. J'ai enfin réalisé un entretien avec Sylvette Baudrot, collaboratrice de Costa-Gavras dans plusieurs de ses films. Les propos recueillis à l'issue des entretiens ont été soumis à une analyse de contenu et confrontés aux entretiens réalisés à l'époque de la sortie.

Vers une universalisation de l'affaire Mitrione

Le mouvement des Tupamaros, en refusant de cibler les civils, a surtout mené des actions de harcèlement⁹ contre les autorités. Sa lutte a eu un caractère relativement pacifique et populaire, avant de basculer vers une forme plus violente et de perdre le soutien de la majorité sociale. Le film se situe historiquement à ce point de bascule ; après l'exécution de Mitrione,

⁷ Mouvement de Libération Nationale, MLN-T.

⁸ Cette version du scénario contient un entretien du cinéaste et du scénariste et, en annexe, les documents utilisés pour la construction du scénario.

⁹ Selon certains Tupamaros : « La guérilla est essentiellement une lutte de harcèlement. Son but principal étant de renverser les rapports de force, elle poursuit deux objectifs tactiques : se développer et affaiblir l'ennemi. Le premier de ces objectifs a des fondements de nature politique, le second un caractère politique et militaire. Le harcèlement est une des bases de la stratégie et de la tactique de la guérilla. » Voir DEBRAY, Régis et Tupamaros anonymes, *Nous les tupamaros*, Paris, Maspero, 1971, p. 10.

le mouvement perdra son soutien populaire. Le cinéaste n'entend pas faire la démonstration de ce processus mais mettre en valeur la volonté de ce mouvement : changer le système libéral en vigueur en établissant un double pouvoir (prison et tribunal populaires). Le film suit l'interrogatoire de Mitrión (Santore dans le film) par les Tupamaros ; l'officier américain est en permanence confronté à un homme au visage couvert, qui lui pose des questions. L'objectif des Tupamaros était d'échanger les trois étrangers retenus dans la « prison populaire » contre un certain nombre de guérilleros incarcérés.

Le film débute par une inscription temporelle et spatiale. Sur fond de ville plongée dans le brouillard apparaît la phrase : « Août en Amérique Latine, c'est l'hiver. »¹⁰ Le spectateur est ainsi invité à accepter une histoire se déroulant dans un espace géographique relativement indéterminé. Bien que le mot « Tupamaros » apparaisse¹¹ une fois dans le scénario, les auteurs ne nous éclairent pas sur le pays dans lequel se déroulent les faits¹². Ce sont l'élargissement à tous les pays d'Amérique latine et le thème de l'ingérence des USA qui priment. Costa-Gavras déclarait après la sortie du film: « Démontrer et expliquer ce mécanisme en Amérique latine, au Vietnam ou en Europe, c'est pratiquement la même chose. Traiter un problème local permet de démontrer un mécanisme à l'échelle mondiale. »¹³ La mise en avant d'une réalité universelle engage le « spectateur modèle » à produire une réflexion à même de dépasser les limites géographiques, tel ce qu'Umberto Eco définit comme le « Lecteur Modèle » : « un lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer »¹⁴.

Dès les premières minutes, Costa-Gavras montre les contrôles mis en place par le gouvernement après l'enlèvement. Peu après, le corps de Santore est découvert dans une voiture abandonnée, dans une rue de la capitale. Tout suspens portant sur le sort final de l'otage est donc levé. Cette distanciation provoque le détachement du spectateur, invité à suivre la recherche de la vérité selon un autre principe : le suspens n'est pas d'ordre psychologique, dépasse l'histoire personnelle d'un des protagonistes ; le principal filtre de perception sera la recherche de la vérité.

¹⁰ Dans le scénario publié après la sortie du film, il est noté : « 1970, le 10 août. En Amérique latine, c'est l'hiver ». *État de siège*, Paris, Stock, 1973, p. 11.

¹¹ Avant d'être qualifiés d'« innommables » dans le film par les journalistes. Le porte-parole de l'Etat avait interrompu un journaliste utilisant le mot Tupamaros: « l'usage de ce mot est interdit par la loi... » *État de siège*, Paris, Stock, 1973, p. 51.

¹² Seule exception : à la fin du film, on lit sur les escaliers de l'avion le mot Montevideo.

¹³ COSTA-GAVRAS et SOLINAS F., *État de siège*, Paris, Stock, 1973, p. 186.

¹⁴ ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Biblio Essais, Paris, Grasset, 1996, p. 15.

Une journée de deuil national est décrétée après la mort de Santore. Certains aspects de la négociation sont présentés. Les Tupamaros, responsables de son assassinat, comptaient remettre cet otage si les autorités libéraient des prisonniers appartenant à leur mouvement. Dans l'attente de la réponse officielle, Santore est interrogé par les Tupamaros. Au fil de l'interrogatoire, Mitrione reconnaît la pratique de la torture ; son rôle en Amérique Latine se dessine. Le spectateur peut croire que le gouvernement finira par céder, jusqu'à ce que survienne l'arrestation par la police de certains militants Tupamaros. Dès lors, le gouvernement décide de ne plus donner suite aux négociations avec les Tupamaros, considérés comme des « criminels de droit commun ». Le ministre de l'Intérieur déclare : « Il n'y a pas de prisonniers politiques dans notre pays. Il n'y a que des criminels de droit commun, qui volent des banques, des voitures, tuent des policiers et enlèvent les honnêtes gens¹⁵... » Après ces arrestations, Santore apprend qu'il va mourir. Après un vote, il est exécuté, sans que le spectateur assiste à son exécution.

Une démarche fondée sur la question de la vérité

Les films de la trilogie politique sont en prise directe sur l'actualité, la société et la politique. Comme François Poulle le précise, « dans un tel contexte, la matière dramatique de chacun des films de la trilogie s'avance toujours protégée par une caution historique [...] Tout ce qui aura lieu dans le film aura déjà eu lieu une première fois sur la scène de la politique réelle. [...] Cette ombre historique portée protège le projet esthétique et politique¹⁶ ». Dans le film, cette « ombre historique » constitue une priorité ; la recherche de la vérité devient une stratégie qui protège et renforce son propos. Le problème de la vérité doit être posé ici à partir du pluralisme des points de vue. Afin de minimiser la subjectivité de son regard, le cinéaste s'arrime à la recherche documentaire. Il importe donc d'abord de comprendre ses intentions propres.

Le cinéaste précisait en 1973 qu'en travaillant sur l'histoire de Guatemala, parce qu'étant d'abord intéressé par J. E. Peurifoy, ambassadeur des USA en Grèce puis au Guatemala, il s'était rendu compte du changement des formes de l'ingérence américaine en Amérique latine. Selon lui, la politique du "big stick" était terminée ; c'était l'ère de la technicité, de la politique des "conseillers"¹⁷. Ces paroles font clairement apparaître que son désir personnel – rechercher la vérité à propos de l'histoire d'un acteur ayant agi sur la scène politique de son

¹⁵ COSTA-GAVRAS et SOLINAS F., *État de siège*, Paris, Stock, 1973, p. 48.

¹⁶ PREDAL, René (dir.). *Le cinéma de Costa-Gavras*. Vol. 35, Cinémaction, Paris, Cerf, 1985, p. 32.

¹⁷ COSTA-GAVRAS et SOLINAS F., *État de siège*, op. cit., 3, p. 182.

pays natal, la Grèce— l'a conduit à l'affaire Mitrione. Il s'est tourné vers Franco Solinas, scénariste italien membre du PCI. L'expérience qu'avait Solinas du traitement du terrorisme urbain et de la lutte révolutionnaire, dans le cadre du travail effectué sur le film *La Bataille d'Alger* de Pontecorvo, était important pour Costa-Gavras¹⁸, de même que son point de vue sur l'intervention américaine en Amérique latine. Solinas, rapporte Costa-Gavras, « avait fait un autre film qui s'appelait *Queimada*, avec Marlon Brando. Il a écrit le film avec Gilles Pontecorvo. C'était surtout ça qui m'a intéressé : là aussi, Brando est en Amérique latine dans un pays pas nommé, et c'était une intervention américaine par l'économie¹⁹. »

La collaboration entre les deux hommes ne peut être perçue hors du cadre dans lequel Costa-Gavras collaborait d'habitude avec ses scénaristes :

Avec des scénaristes comme Semprún ou Solinas, [...] nous discutons beaucoup à propos d'un sujet jusqu'à faire émerger une structure, [puis] nous discutons encore un peu des détails restants du récit. Et c'est alors que le scénariste commence à travailler. Il [...] me donne les dix premières pages, [...] lui fais part de mes observations [...] et nous continuons ainsi jusqu'à la fin. C'est une relation très saine, car elle donne au réalisateur la position du critique²⁰.

Le cinéaste entend ainsi contrôler étroitement la création du scénario tout au long du processus. Ajoutons que Solinas n'écrivait pas en français : le cinéaste assurait la traduction, avec toute la subjectivité que cela induit dans la formation du point de vue scénaristique.

La rencontre de Costa-Gavras et de Solinas avec les Tupamaros et leur recherche documentaire en Uruguay ont été les piliers du scénario²¹. Pendant leur voyage en Amérique Latine, ils ont rencontré des militants du M.L.N. (Tupamaros), des représentants du Parti Communiste et d'autres partis d'opposition, effectué des recherches dans la presse. Costa-Gavras était convaincu que les Tupamaros qu'ils avaient rencontrés connaissaient bien l'affaire : « oui j'ai rencontré les Tupamaros. Pas ceux qui étaient présents dans la cellule, peut-être qu'ils y étaient mais ils ne l'ont jamais dit. Mais qui connaissaient très bien l'affaire Mitrione²² ». Cette méthode révèle le souci de la recherche de la vérité, qui constitue un élément fondamental de la dramaturgie. Il s'agit d'une vérité subjective, reflétant le point de vue des auteurs et délimitée par le choix de leurs sources (le cinéaste n'avait, par exemple, pas souhaité rencontrer la famille Mitrione, estimant qu'une telle rencontre aurait été sans motif²³).

¹⁸ COSTA-GAVRAS et SOLINAS F., *État de siège. ibid.*, p. 180.

¹⁹ COSTA-GAVRAS, *Entretien avec Costa-Gavras*. Entretien réalisé par M. Spyropoulou, 10 mars 2015, p. 9.

²⁰ *Idem*.

²¹ COSTA-GAVRAS, *Entretien avec Costa-Gavras*. Entretien réalisé par M. Spyropoulou, 3 avril 2014.

²² COSTA-GAVRAS, *Entretien avec Costa-Gavras*, 10 mars 2015, p. 9.

²³ COSTA-GAVRAS, *idem*, p. 10.

Solinas et Costa-Gavras orientent la réflexion vers la question de l'impérialisme américain. Costa-Gavras disait en 1973 que leur intention était la suivante :

« [M]ontrer les mécanismes, la technique de contrôle des États-Unis à travers une série d'organisations diverses. [...] Nous disions aussi que nous devrions faire un film à la suite duquel le public ne verrait plus jamais une ambassade américaine comme une simple ambassade, mais comme un centre d'espionnage, de contrôle, de pressions politiques²⁴. »

Solinas souligne aussi que la question primordiale de leur époque, du point de vue politique, était le rôle de « gendarme du monde » joué par les USA²⁵. Cinéaste et scénariste prouvent leur intérêt pour le point de vue le plus objectif possible, leur démarche étant de trouver des preuves confirmant la culpabilité de Mitrione en constituant un « scénario-dossier » ; ce dossier se distingue par sa méthode de construction. Comme le note Jean-Claude Barreau, Solinas et Costa-Gavras partagent un même souci de « faire des films politiques qui ne soient pas des films de propagande mais des "dossiers" »²⁶.

Voyage entre monde réel et monde possible

L'affaire Mitrione était très récente à l'époque de la création du film ; les auteurs ne pouvaient se référer à aucune décision de justice ; ils défendaient un avis qui n'avait pas été sanctionné ni prouvé institutionnellement. La question de la vérité préoccupant les auteurs, il est nécessaire d'opérer ici une distinction entre la vérité dans le monde réel et dans le monde narratif. S'interrogeant sur ce que signifie « dire qu'une assertion est vraie » dans un monde narratif, Umberto Eco propose cette réponse: « Elle est vraie dans le cadre du Monde Possible de cette histoire donnée. »²⁷ L'interaction entre le créateur du film de fiction et le spectateur a ici pour préalable la confiance du spectateur dans ce Monde Possible. Le but : réduire l'incertitude du spectateur à travers la lecture de la fiction, lecture guidée par le cinéaste et fondée sur la quête de la vérité. La manière de convaincre et de créer la confiance repose sur l'enquête quasi-journalistique que cinéaste et scénariste réalisent afin de mettre en avant les accusations désignant Mitrione comme un conseiller ayant formé la police locale aux techniques de torture et de répression, hypothèse qui n'était pas alors établie. L'objectivité de cette enquête a naturellement ses limites : Mitrione n'était plus présent et le cinéaste avait fait le choix de ne pas interroger son entourage.

L'épilogue du film s'inspire d'un entretien accordé à l'hebdomadaire *Marcha* après l'exécution de Mitrione, le 9 juin 1972, par le sénateur D. Mattos : « à la place de Mitrione, 4

²⁴ COSTA-GAVRAS, et SOLINAS F., *État de siège*, Paris, Stock, 1973, p. 188.

²⁵ *Idem*, p. 185.

²⁶ *Ibid.*, p. 7.

²⁷ ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Biblio Essais, Paris, Grasset, 1996, p. 94.

ou 5 experts étrangers, spécialistes des méthodes de répression », opéraient désormais en Uruguay²⁸. Ce document contient l'essentiel de la problématique que Costa-Gavras soumet au spectateur dans son *épilogue historique*.

Pour Costa-Gavras, l'épilogue, vérité historique, constitue « le sens de l'histoire²⁹ » ; il montre ce qui suit la mort de Mitrione. Les officiels accompagnent le cercueil jusqu'à l'avion. Sur une autre piste, un autre avion se pose. « De la passerelle des premières classes descend un homme de 45 ans, grand, fort, souriant, aux cheveux blonds [...]. Derrière lui, sa femme, [...] encore jeune, jolie, elle aussi souriante. Derrière eux, les enfants. »³⁰ Le capitaine, le commissaire adjoint et quatre jeunes du bureau de l'AID les attendent. À la fin, « un vieux porteur un peu voûté, vêtu d'un bleu de travail usagé, [...] les observe [...], dirige son regard vers l'Américain qui s'approche du groupe. Un regard calme, patient, sans curiosité – mais attentif³¹ ». Puis il sourit, exprimant ainsi l'ironie de l'histoire. Costa-Gavras, en place d'un *happy end* à l'américaine, informe le spectateur de la suite des événements. Le plus intéressant reste que l'épilogue présente un léger changement, affectant le contenu du message politique. Dans le scénario du tournage, la dernière image était celle d'un dessin³², accompagné d'une voix off: « En tout cas, un an après, jour après jour, tous les prisonniers politiques, trente-huit femmes et cent-vingt hommes, se sont libérés de leur propre initiative ». Ce dessin représentait une prison et un tunnel par lequel les prisonniers s'étaient échappés.³³ À la faveur de mes recherches à la Cinémathèque et grâce à la comparaison de différentes versions du scénario, j'ai pu constater que le reste du scénario avait été respecté presque à la lettre au cours du tournage³⁴. Le choix final de Costa-Gavras de ne pas suivre son idée initiale pour conclure le film révèle qu'il était moins important pour lui de s'attarder sur le sort d'un groupe de révolutionnaires que de signifier que rien d'essentiel n'avait changé dans la politique d'ingérence des USA. Par cet « épilogue historique », Costa-Gavras informe le spectateur que la mort de Mitrione n'a rien changé. Les méthodes de répression continueront d'être exportées. Le cinéaste met l'accent sur la communication du message politique destiné au « spectateur modèle », en insistant sur la recherche de la vérité.

²⁸ COSTA-GAVRAS, et SOLINAS F., *État de siège*, Paris, Stock, 1973, p. 207.

²⁹ COSTA-GAVRAS, *Entretien avec Costa-Gavras*. Entretien réalisé par M. Spyropoulou, 10 mars 2015, p. 10.

³⁰ COSTA-GAVRAS et SOLINAS F., *État de siège*, *op. cit.*, p. 168.

³¹ *Idem*.

³² Il s'agit de la scène 221, finalement supprimée. SOLINAS Franco et GAVRAS Costa, *Etat de Siège* (scénario et découpage du tournage dactylographié avec de notes manuscrites de Sylvette Baudrot), sd. Fonds Sylvette Baudrot Cinémathèque Française, BAUDROT-GU15-B6, p. 189.

³³ COSTA-GAVRAS, et SOLINAS F., *Etat de Siège* (scénario et découpage du tournage dactylographié avec notes manuscrites de Sylvette Baudrot), sd. Fonds Sylvette Baudrot Cinémathèque Française, BAUDROT-GU15-B6, p. 189.

³⁴ Fait vérifié à travers les différentes versions de scenari.

Par ailleurs, la *fictionnalisation des preuves* répond à un principe de transfert des preuves réelles dans le Monde Possible ; elles deviennent des preuves fictives utilisées par des personnages fictifs. Costa-Gavras et Franco Solinas ont rencontré en Amérique latine un commissaire qui, tout en demeurant en fonctions, était devenu « policier révolutionnaire ». Il leur a donné le programme des cours que Mitrione dispensait aux USA³⁵. Ce document démontre le point de vue de certaines sphères policières au sujet du « bureau d'aide technique³⁶ ». Il y est question de l'Agence des États-Unis pour le Développement International³⁷ qui servait de couverture officielle à Mitrione en Uruguay. L'avantage du témoignage de ce commissaire tenait selon Solinas à ce qu'il avait été « à l'Académie de Washington et [avait] eu Mitrione pour professeur³⁸ ». Dans le film, un flash-back ouvre sur une classe de l'Académie où le capitaine Lopez³⁹ et Santore sont présents. Le récit revient ensuite à la prison populaire et à l'interrogatoire de Santore. En apercevant la brochure du cours que Hugo (le Tupamaro qui interroge Santore) lui présente, Santore se sent trahi. Ici la preuve du monde réel devient une preuve dans le monde possible ; elle est utilisée par les Tupamaros fictifs, en renforçant leur propos. Cette fictionnalisation des preuves est un processus de transfert de preuves réelles dans le Monde Possible du film : elles deviennent preuves fictives utilisées par des personnages fictifs. Ces documents sont donc à la fois des sources d'informations pour les auteurs dans le monde réel et des sources d'informations pour le spectateur dans le monde fictif. Le monde fictif les utilise d'une manière cohérente avec le monde réel, dans le but de convaincre.

Comme le précise François Jost⁴⁰, cette volonté de transmettre des informations se heurte évidemment à ce trait du discours réaliste : « La nécessité pour celui-ci d'être le plus transparent possible, c'est-à-dire d'effacer autant que possible la trace de l'auteur pour donner le sentiment que le récit est une fenêtre donnant sur la réalité⁴¹ ». C'est cet effacement que les auteurs réalisent en transposant les preuves dans la fiction.

On trouve en outre dans le film un dialogue dans lequel Santore et Hugo évoquent le témoin ayant donné la brochure. Le témoin du monde réel devient témoin du monde possible,

³⁵ Documents fournis par le commissaire de police X. dans *État de siège*, Paris, Stock, 1973, p. 208. Solinas dit qu'il s'agit du commissaire dont ils parlent dans le film, dans le dialogue « à la prison du Peuple » dans *État de siège*, Paris : Stock, 1973, p. 192.

³⁶ Elles admettent l'ingérence de l'Amérique, en disant : « Sous la couverture du Bureau d'assistance technique on sentait déjà les griffes funestes de la C.I.A. »

³⁷ COSTA-GAVRAS, et SOLINAS F, *État de siège*, op. cit., p. 217.

³⁸ *Idem*, p. 192.

³⁹ Le capitaine Lopez est le policier haut placé qui dirige l'enquête sur l'enlèvement de Mitrione et est impliqué dans le domaine de la torture, selon le film.

⁴⁰ François Jost l'écrit à propos des séries américaines.

⁴¹ JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?*, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 27.

transposition qui permet au récit d'éclairer la mentalité de Santore. Répondant à l'étonnement manifesté par Santore à la vue du document, Hugo se demande si un policier peut devenir un révolutionnaire, et *vice versa*. Santore développe alors sa théorie du « vrai policier » : « Nous avons la vocation de l'ordre, [...], n'aimons pas beaucoup les changements. Nous sommes des conservateurs⁴². »

Le programme de séminaire fourni par le policier contient l'information suivante : à la cinquième semaine, un cours de maniement d'explosifs était organisé près de la frontière mexicaine. Ce fait est reconstitué au travers d'un flash-back qui mène le spectateur jusqu'à un aéroport abandonné du Texas. L'interrogatoire fictif se poursuit en alternance avec ces images. Hugo : « Pourquoi cette prédilection pour les explosifs ? ». Santore : « Ce sont les armes des terroristes ; il faut bien apprendre à les connaître. »⁴³ La fin du dialogue contribue à l'imposition du point de vue des Tupamaros, Hugo rétorquant : « Non, vous n'apprenez pas comment on se défend contre les bombes, mais comment on s'en sert. C'est visiblement vous qui avez besoin de terroristes... Pourquoi ? Que voulez-vous en faire⁴⁴ ? ». »

La preuve issue du monde réel inspire ici la *construction des dialogues* et *sert la continuité du récit à travers le flash-back*. Les flash-backs fournissent des éléments permettant de comprendre le comportement des Tupamaros, le déroulement de l'interrogatoire et le passé de Santore. La cohérence interne du film est assurée par cette reconstitution, qui ne perd pas son caractère fictif. Costa-Gavras élabore ainsi un système de vases communicants entre monde réel et monde possible, tout en mettant l'accent sur la quête de la vérité.

La création de preuves fictives à partir de preuves réelles permet aux auteurs de rester dans le registre de la fiction mais, dans le même temps, de renforcer le propos des Tupamaros fictifs, tout en rendant particulièrement convaincant le rendu de l'interrogatoire. C'est aussi une manière de dépasser la faiblesse de la valeur que ces preuves recèlent dans le monde réel, faiblesse qui concerne leur authenticité et le fait que leur utilisation peut faire l'objet de points de vue différents.

L'articulation entre la fictionalisation des preuves, les preuves comme outil d'inspiration de dialogues et outil de reconstitution des flash-back assurant la cohérence du récit, constitue une stratégie de diégétisation ; les preuves ne sont pas utilisées de manière hasardeuse mais systématique ; les auteurs appellent le « spectateur modèle » à suivre le film dans sa quête de la vérité.

⁴² COSTA-GAVRAS et SOLINAS F., *État de siège*, Paris, Stock, 1973, pp. 95, 96.

⁴³ *Idem*, p. 116.

⁴⁴ *Ibid.*

Conclusion

Denis Vignollet écrit à propos d'*État de Siège* :

« [L]'important dans ce genre de film est l'intégration parfaite, dans un premier temps du référent historique dans la fiction en tant qu'histoire racontée, et dans un deuxième temps, la combinaison de ce référent qui doit être cohérente avec l'aptitude du spectateur à adopter de façon quasi-permanente une lecture fictionnalisante⁴⁵. »

Costa-Gavras et Solinas témoignent dans ce travail de diégétisation de leur volonté de pousser le « spectateur modèle » à faire une lecture fictionnalisante du récit. Ils réalisent un déplacement imaginaire de la quête de la vérité du monde réel dans le Monde Possible. Ce nouveau monde contient des traces du réel mais l'intégration de ces traces dans la fiction est totale. Cette transposition d'une lecture fictionnalisante à une réflexion sur le monde réel est amorcée dans le travail scénaristique de construction d'un « spectateur modèle ».

Les stratégies narratives que les auteurs adoptent créent un spectateur modèle qui, d'une part, accepte de suivre le message politique des auteurs et, d'autre part, accepte de produire une réflexion universalisante sur ce message (l'ingérence des États-Unis en Amérique latine et dans le monde). Enfin, le spectateur modèle accepte de construire sa perception sous l'angle particulier de la quête de la vérité, c'est-à-dire la recherche de la vérité au travers de preuves. La lecture exigée est, à un premier niveau, fictionnalisante, mais la condition de la recherche de la vérité ouvre une fenêtre vers la réalité et une lecture documentarisante.

André Gaudreault et François Jost précisent que la dichotomie "documentaire/fiction" n'a jamais aussi bien fonctionné que dans le champ du cinéma où il est même fréquent d'opérer « une séparation mécanique (et parfois mécaniste) entre les films relevant du premier régime et ceux relevant de l'autre. [...] tout film participe à la fois des deux régimes. [...] En fait, c'est le travail de lecture du spectateur qui permet à un régime de prendre la préséance sur l'autre⁴⁶ ». Cette dichotomie "documentaire/fiction" est créée dès l'étape de la rédaction du scénario, même si le scénario ne peut suffire à la déterminer de façon autonome. À travers l'étude de l'articulation des sources historiques avec la fiction et la création d'un « spectateur modèle », cette étude démontre la façon dont le cinéaste et le scénariste participent dynamiquement à la lecture du spectateur, lecture à la fois documentarisante et fictionnalisante.

⁴⁵ VIGNOLLET, Denis, *Représentation et fonctions narratives du terrorisme latino-américain dans le film État de Siège de Costa Gavras*, Maîtrise de lettres modernes option « Cinéma », Université Paris III -Sorbonne Nouvelle, Paris, 1986, p. 31.

⁴⁶ GAUDREULT A. et JOST F., *Cinéma et Récit*, Paris, Nathan, 1990, p. 31.