

Lecture fictivisante et lecture documentarisante : analyse érotétique de *Close-Up* de Kiarostami

CIN2104
Cinéma documentaire

Travail présenté à :

Lise Gantheret

par
Simon Dor

Université de Montréal
Mardi, 18 décembre 2007

Ce que la plupart des critiques évoquent autour du film *Nema-ye Nazdik* (*Close-Up*, 1990) de Kiarostami, c'est que les mots fiction et documentaire y ont tout deux un enjeu important. Ainsi, François Niney met en évidence leurs interrelations : « Et Kiarostami joue à faire du documentaire avec de la fiction (reconstitutions des scènes où Sabzian dupe la famille), et de la fiction avec du documentaire (mise en scène du véritable procès pour la caméra) ¹. » Si la plupart des définitions du documentaire tournent autour de l'idée qu'il « est supposé offrir des informations factuelles sur le monde extérieur au film ² », la faille dans cette définition est généralement tout autant évoquée, soit le fait que ces faits ne soient pas vérifiables au cours de la lecture du film. Le jeu entre fiction et documentaire de *Close-Up* se joue donc précisément sur des éléments filmiques. Roger Odin ³ propose une méthode intéressante qui ne met pas de l'avant la question de diviser les films en deux catégories étanches : il place la discrétion de cette distinction entre les mains du spectateur. Suivant sa pensée, le questionnement à propos d'un énonciateur des énoncés qui soit fictif ou réel fait en effet partie d'une lecture probable par le spectateur du film de Kiarostami, lecture effective *au cours de la projection*.

C'est pourquoi une analyse érotétique (« erotetic ») telle que proposée par Noël Carroll ⁴ peut s'avérer pertinente. Elle préconise que l'analyste se place au poste de spectateur durant la projection. Carroll établit une dynamique de questions/réponses comme la base de la relation film-spectateur, questions qui forment l'intrigue du film.

¹ François Niney, « Close-Up », *Cahiers du cinéma*, no 493, juillet-août 1995, p.108-109.

² David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.64.

³ Roger Odin, « Le film documentaire, lecture documentarisante », *Cinéma et réalités (CIEREC, Travaux n°XLI)*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p.263-278.

⁴ Noël Carroll, « An Alternative Account of Movie Narration », *Mystifying Movies : Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, 1988, p.170-181.

Nous tenterons de démontrer que chaque scène entraîne des questions chez le spectateur qui ne portent pas sur la diégèse elle-même, mais qui portent sur l'énonciateur des énoncés, à savoir s'il est réel ou fictif; ces questions que le spectateur se pose ne sont par ailleurs pas toutes répondues.

Il s'agira de réfléchir aux enjeux de notre méthode d'analyse elle-même : exposer l'analyse de type érotétique pour justifier son utilisation, puis, expliquer comment les lectures fictivisante et documentarisante de Roger Odin fonctionnent. Nous nous pencherons ensuite, scène par scène, sur les informations que celles-ci nous donnent, pour expliquer quelques-uns des questionnements que chaque élément filmique peut venir susciter chez le spectateur, et ensuite nous viendrons leur proposer des fonctions.

La méthode d'analyse

Noël Carroll se base sur les observations de Poudovkine pour élaborer sa théorie. Il place comme hypothèse l'idée de question-réponse : « The basic narrative connective—the rhetorical bond between the two scenes—is the question/answer⁵. » Ainsi, il structure un film selon les questions et leurs réponses suscitées en nous, dans un schéma où chaque scène a sa fonction. Nous suivrons ainsi son idée de huit types de scènes : *establishing scene, questioning scene, answering scene, fulfilling scene, sustaining scene, incomplete answering scene, answering/questioning scene, digression*⁶. Elles sont globalement caractérisées par leur fonction au sein du système de questions-réponses que sous-tend le

⁵ *Ibid.*, p.171.

⁶ Pour une lecture plus fluide tout au long du texte, nous emploierons les traductions suivantes, respectivement : scène d'établissement, scène de questionnement, scène de réponse, scène exécutive, scène de suspension, scène de réponse partielle, scène de question/réponse, scène de digression. Elles seront expliquées avec les exemples du film.

récit. Par ailleurs, Carroll distingue deux types de questions au sein du récit : les micro-questions et les macro-questions. Ces dernières sont les questions qui guident le récit en entier – il peut y en avoir une seule comme plusieurs –, qui, une fois répondues, nous font sentir que l'intrigue est terminée. Mais le récit est aussi articulé avec des micro-questions qui régissent nos attentes à plus court terme.

Si Carroll propose ce modèle dans l'optique d'expliquer l'action du spectateur dans les *movies*⁷, nous croyons qu'il peut s'appliquer dans une dualité entre lecture fictivisante et lecture documentarisante. Nous suivons ainsi la pensée de Carroll à long terme : « I do think that a theory of movie narration may have interesting consequences for what we say of other varieties of film narration⁸. » Sachant d'avance que le film auquel nous avons à faire n'est pas un *movie*, nous appliquerons la méthode de Carroll en étant conscients que c'est pour pousser ses limites. Elle aura l'avantage de ne pas pouvoir répondre à tout, afin de cibler des questionnements intéressants voire signifiants.

Nous nous concentrerons aussi sur les concepts de lecture fictivisante et lecture documentarisante proposés par Odin. Une lecture documentarisante suppose que le lecteur du film se construise une « image de l'Énonciateur, en présupposant la réalité de cet Énonciateur⁹ », que le « je » soit d'une « origine réelle » : ce qui énonce les images et les sons du film est réel et concorde avec ce qui énonce le film dans la réalité. La lecture fictivisante va bien sûr à l'inverse, soit que ce qui énonce ait une « origine fictive », que les images et les sons ne fassent pas concorder l'énonciation filmique avec l'énonciation

⁷ Il est important de noter que Carroll distingue une catégorie spécifique de film qu'il nomme *movies*. Il s'agit de films narratifs populaires et efficaces pour atteindre le marché de masse (*op.cit.*, p.204).

⁸ Noël Carroll, *op.cit.*, p.170.

⁹ Roger Odin, *op.cit.*, p.267.

réelle. La lecture documentarisante peut prendre tour à tour plusieurs énonciateurs réels, par exemple, la caméra, le réalisateur, etc. Un film documentaire peut supposer un énonciateur fictif des énoncés lorsqu'il y a des scènes de reconstitution, par exemple. Nous verrons que notre analyse érotétique de *Close-Up* nous obligera à considérer ces deux types de lecture.

Application de l'analyse érotétique

Nous tenterons de proposer une fonction à chaque scène suivant notre découpage séquentiel proposé [**Annexe I**]. Chaque séquence a été divisée suivant des unités de lieux. Les interrogations ainsi que leurs réponses ont été mises en évidence dans un schéma [**Annexe II**], de sorte de rendre plus explicite une lecture potentielle du spectateur.

Le film débute sur une scène d'**établissement**. Les personnages tiennent un dialogue et l'un d'entre eux ne connaît rien à l'affaire Sabzian : ainsi, l'autre est justifié de tout nous expliquer sur le cas. Une telle mise en scène ne passe pas inaperçue, et, de toute évidence, les plans de caméra de l'intérieur de l'automobile ne peuvent être documentaires : le conducteur ne verrait pas où il s'en va. L'énonciateur de ces images ne peut donc qu'être fictif. On peut qualifier la deuxième scène de **questionnement**, entre autres car elle semble contredire la première. Il s'agit uniquement du générique, mais plusieurs noms de personnages sont présentés comme « appearing as themselves » (traduction du perse à l'anglais). Le spectateur se pose la question : « Le film est-il un documentaire? » (**Q₁**). Elle questionne d'emblée l'énonciateur réel de production. Dans la

troisième scène, le réalisateur¹⁰, hors-champ, interroge des personnes afin d'en savoir plus sur l'affaire. Considérant la séquence de fiction au départ, on se pose plutôt la **question** « Est-ce que ce qui nous est raconté est vrai? » (**Q₂**). Ici, c'est l'énonciateur réel des énoncés qui est questionné. La quatrième scène est un entretien du réalisateur avec la famille *a posteriori* afin d'en savoir plus sur l'affaire. Elle vient ajouter une **question** (**Q₃**) : « Les images et les sons que nous voyons sont-ils réels ou mis en scène? » Il s'agit de témoins sur un événement qui semble réel. Or, quelques coupes suggèrent qu'il y ait deux caméras : actions et réactions directes, donc soit mises en scène (planifiées) ou soit captées sur le vif avec deux caméras, ce qui serait étonnant dans un petit espace.

La cinquième scène ajoute une **suspension** à la question précédente. Il s'agit d'un entretien avec Sabzian. Les sons ambiants, très forts, suggèrent que la scène n'a pas de mise en scène. La scène 6 **répond** à la question introduite en 4. Plusieurs mouvements de caméra sont très fluides, et nécessiteraient une coordination pratiquement impossible : le premier personnage demande au réalisateur d'aller voir un second qui, comme par hasard, se trouve juste à côté de lui. Celui-ci semble attendre la question, et est parfaitement cadré suite à un simple panoramique latéral sur trépied. La situation elle-même serait absurde si elle n'était pas mise en scène : le réalisateur tente d'avoir les droits pour filmer un procès, et personne ne lui pose de questions lorsqu'il filme dans une institution. Ainsi, il y a du moins une mise en scène de certains des témoignages. Une autre **question** s'ajoute dans la scène 7. Elle débute sur un clap, dans la salle du procès, et le réalisateur explique à Sabzian que les gens vont lui poser des questions et qu'il peut s'adresser à la caméra. Il serait étonnant qu'ils lui aient parlé uniquement lorsque la caméra filme :

¹⁰ Nous parlons ici d'un réalisateur diégétique. Il s'agit vraisemblablement de Kiarostami, mais nous nous en tiendrons à l'appellation « le réalisateur » pour ne pas créer de confusion.

Sabzian ne semble par ailleurs pas du tout être au courant que le procès sera filmé. De la manière dont il décrit les choses qui vont se passer, le réalisateur fait presque figure d'autorité sur les gens qui font le procès. Mais l'enjeu diégétique fait susciter la question : « Sabzian s'en sortira-t-il avec une peine légère ou lourde? » (Q₄).

Les scènes 8 et 9 entraînent des **suspensions** à la question 2 (Q₂) : la scène 8 est une mise en scène d'une discussion entre Sabzian et la mère dans l'autobus, et la scène 9 poursuit le procès, mais on voit l'équipe de tournage et il y a des coupes. À la scène 10, on nous offre une réponse à une question qui n'avait pas été posée. En effet, on savait déjà que Sabzian allait être arrêté, depuis la scène 1 : nous la classerons pleinement comme **scène exécutive**. La scène 11 revient avec une **réponse**, où on apprend que la famille retire la plainte. Cela implique que la peine de Sabzian s'est allégée. La scène 12 nous semble **répondre partiellement** à la question 2 : l'équipe de tournage affirme « perdre le son » d'un micro. Ici, l'ironie est dans le fait qu'*on entende* les personnages spécifier qu'ils ont perdu le son d'un autre, ce qui est techniquement impossible, sauf si un second appareil de prise de son est en place pour les écouter eux. Le son coupe et reprend constamment : l'effet documentaire de Niney entre ici pleinement en action, la mise en scène tentant de nous faire croire à une prise documentaire¹¹. Puisque les personnages de l'équipe de tournage se jouent de nous (en nous faisant croire que leur but n'est pas d'être entendus), on peut croire à une fiction. Mais le suspense reste quant à l'ensemble du film, d'où la réponse seulement partielle¹². Dans la scène 13, nous suivons

¹¹ Concept exposé par François Niney dans son ouvrage *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck Université, 2002, 352 p.

¹² Une piste de réponse est fournie. Carroll donne l'exemple d'une enquête où on tente de savoir qui est l'assassin, où la réponse serait partiellement répondue si on apprend que le tueur est gaucher. Ici, on sait que cette scène est en partie fausse, dans la mesure où certains personnages jouent un rôle et semblent

Makhmalbaf et Sabzian en motocyclette. Elle nous semble **digression**, car elle n'a aucune fonction au sein du système question-réponse. Même chose pour la scène 14. Sabzian vient remettre des fleurs à la famille : on ne semble plus ni répondre aux questions ni en poser.

Fonctions de l'analyse

À insérer *Close-Up* dans un système de questions-réponses, on constate que l'intrigue principale du film n'est pas tant sur « ce qui va se passer ». Les interrogations suscitées par les scènes sont plus souvent du côté de l'énonciateur des énoncés : la personne qui me parle joue-t-elle un rôle? Nous comprenons que le film ne s'inscrit pas dans les *movies* décrits par Carroll simplement en voyant le nombre de suspensions qu'il y a : on donne des signes qui vont d'un côté ou de l'autre, sans que la réponse aux questions posées ne soit importante.

Everything, in short, gets thrown into question; the veracity of what we see and hear remains uncertain, and that's really the point : the closer up we get, the farther away we feel from grasping the simple story with any confidence¹³.

Le film semble nous diriger ailleurs, car il termine sur une digression.

Il y aurait deux macro-questions au film, qui en fait sont reliées. L'une d'elle trouve une réponse partielle (**Q₂**) dans le fait que le film se joue de nous, mais l'ensemble reste flou. Si nous savons que Kiarostami met en scène, « the degree to which he functions as ringmaster as opposed to simple witness isn't spelled out¹⁴. » La première question posée (**Q₁**), « le film est-il un documentaire? », reste complète en analysant la

tenter de nous faire croire à la réalité de ce rôle. Sont-ils par contre représentatifs de l'ensemble du film? La question persiste alors.

¹³ Mehrnaz Saeed-Vafa et Jonathan Rosenbaum, *Abbas Kiarostami*, Chicago; Urbana, University of Illinois Press, 2003, p.17.

¹⁴ *Ibid.*, p.17.

forme du récit. Ces deux macro-questions ne sont au fond pas répondues. C'est vers cette absence de réponse que nous orienterons notre interprétation du film.

Le schéma en **Annexe III** propose une lecture du film, oscillant entre fictivisante et documentarisante. La lecture documentarisante est plutôt de l'avant au début du film. Plusieurs éléments formels semblent venir d'un énonciateur réel des énoncés et ce, même si la première scène entraîne une lecture fictivisante. On croit en quelque sorte à une reconstitution. Nous avons plutôt une lecture fictivisante aux moments où on se pose une question plus diégétique (Q₄). Plus le film avance, plus les séquences entrent dans la zone grise, pour nous sembler complètement déroger de cette considération (les digressions des scènes 13 et 14). Les modes externes au film viennent renforcer cette ambiguïté. Les attentes du spectateur peuvent être régies par ses lectures préalables sur le film : le *Télérama* classe sans argumentation le film comme « document-vérité¹⁵ ». Des conversations avec le réalisateur sont parfois aussi au centre de nos attentes en tant que spectateurs. Ainsi, Kiarostami est lui-même ambigu : « I personally can't define the difference between a documentary and a narrative film¹⁶. »

L'une des macro-questions suscitées par le film portait précisément sur la vérité des propos, mais Roger Odin affirme que « [la] construction de l'énonciateur comme un énonciateur réel "parlant vrai" est toujours, en dernier ressort, le résultat d'un *acte de confiance* de la part du spectateur¹⁷. » Cette question semblait donc vouée à ne pouvoir être répondue. Mais on aurait quand même pu ajouter un commentaire sur la réalité en intertitre, ce que le film se refuse à faire.

¹⁵ Marine Landrot, « Close Up », *Télérama*, no 2266, 16 juin 1993, p.101.

¹⁶ Abbas Kiarostami, cité dans Mehrnaz Saeed-Vafa et Jonathan Rosenbaum, *op.cit.*, p.116.

¹⁷ Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.134. Tel quel.

La question de la séquence 12, où l'équipe technique diégétique affirme ne plus avoir de son, a intrigué aussi Saeed-Vafa et Rosenbaum. Selon eux, « it is an invitation for the viewer to step back from a climactic scene and reflect¹⁸. » Ils vont ainsi plus loin que la distinction fictif-réel, pour proposer des fonctions signifiantes à cette ambiguïté.

Une réflexion autour de la situation de Sabzian semble justifier l'utilisation d'autre chose que la forme documentaire. Les personnages revivent l'événement, et c'est ce que le film nous incite à faire, en montrant deux fois la séquence de l'arrestation, sous un point de vue externe à prime abord, puis interne. Cette possibilité était impossible avec le documentaire. La réponse à la question de la véracité n'est pas la finalité du film : la méthode de Carroll aura pu nous le faire remarquer. C'est là où on voit la limite de notre méthode d'analyse : la réponse trouvée par notre travail est que certaines questions sont laissées en suspens. Au fond, ce que l'absence de réponse aux questions qui semblaient principales au départ suggère, c'est une certaine liberté de lecture, qui rejoint toute l'œuvre de Kiarostami.

Conclusion

Notre méthode d'analyse de Carroll a permis de voir comment chacune des scènes peut questionner le spectateur au niveau de l'énonciateur des énoncés, réel ou fictif, et ainsi entraîner alternativement une lecture documentarisante et une lecture fictivisante. Le fait que les questions principales, concernant la véracité des faits et la distinction fiction-documentaire, soient restées sans réponse propose un sens intéressant vis-à-vis de l'œuvre de Kiarostami : elle rejoint une conception moderne du cinéma où, depuis

¹⁸ Mehrnaz Saeed-Vafa et Jonathan ROSENBAUM, *op.cit.*, p.15.

Rossellini, on s'efforce davantage de placer entre les mains du spectateur le soin d'interpréter le film.

Kiarostami va dans la même lignée. « Je préfère offrir plusieurs interprétations possibles, pour laisser le spectateur libre de choisir¹⁹. » En effet, la base de sa structure narrative ne veut pas créer un système signifiant clos, ne veut pas fermer les questionnements. « Cinéaste de l'ambiguïté, Kiarostami ne veut que faire osciller le sens, le soumettre à un salutaire tremblement, afin de l'empêcher d'être jamais assuré²⁰. » L'idée de lectures fictivisante et documentarisante ne devient plus suffisante pour expliquer *Close-Up* : le film ne s'arrête pas à cette considération, permettant au spectateur d'amener sa réflexion ailleurs.

¹⁹ Abbas Kiarostami, cité dans Michèle Garneau, « L'image du trépas », *Intermédiatités (Raconter)*, No 2, automne 2003, p.135.

²⁰ Michèle Garneau, *op.cit.*, p.135.

BIBLIOGRAPHIE

1 – Monographies

BORDWELL, David et Kristin THOMPSON, *L'art du film : une introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 637 p.

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 184 p.

NANCY, Jean-Luc, *L'évidence du film: Abbas Kiarostami / The evidence of film : Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001, 95 p.

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck Université, 2002, 352 p.

SAEED-VAFA, Mehrnaz et Jonathan ROSENBAUM, *Abbas Kiarostami*, Chicago; Urbana, University of Illinois Press, 2003, 151 p.

2 – Articles de périodiques et chapitres de livre

CARROLL, Noël, « An Alternative Account of Movie Narration », *Mystifying Movies : Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, 1988, p.170-181.

GARNEAU, Michèle, « L'image du trépas », *Intermédiatités*, no 2, automne 2003, p.133-153.

LANDROT, Marine, « Close Up », *Télérama*, no 2266, 16 juin 1993, p.101.

NINEY, François, « Close-Up », *Cahiers du cinéma*, no 493, juillet-août 1995, p.108-109.






ODIN, Roger, « Le film documentaire, lecture documentarisante », in Roger ODIN (dir.), *Cinéma et réalités (CIEREC, Travaux n°XLI)*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p.263-278.






FILMOGRAPHIE





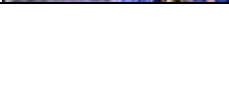
KIAROSTAMI, Abbas (réal.), *Close-Up, Facets*, 2002 [1990], Couleur, 1 DVD, NTSC, 100 min.

ANNEXE I : DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL DE *CLOSE-UP*

Découpage séquentiel proposé et fonctions de Carroll associées à ces séquences.

| NO | DESCRIPTION DE LA SÉQUENCE | DÉBUT | APERÇU |
|----|--|--------|---|
| 1 | <p><u>Automobile</u> Le journaliste et les militaires discutent du cas dans la voiture. Ils embarquent l'imposteur. Le journaliste cherche pour une enregistreuse.</p> <p>SCÈNE D'ÉTABLISSEMENT</p> | 0 :00 |  |
| 2 | <p><u>Générique de début</u> L'impression de papiers journaux.</p> <p>SCÈNE DE QUESTIONNEMENT (Q₁)</p> <p><u>MACRO-QUESTION</u></p> | 15 :00 |  |
| 3 | <p><u>Base militaire</u> Le réalisateur interroge des personnes afin d'en savoir plus sur l'affaire.</p> <p>SCÈNE DE QUESTIONNEMENT (Q₂)</p> <p><u>MACRO-QUESTION</u></p> | 15 :48 |  |
| 4 | <p><u>Maison</u> Le réalisateur interroge la famille afin d'en savoir plus sur l'affaire.</p> <p>SCÈNE DE QUESTIONNEMENT (Q₃)</p> | 18 :06 |  |
| 5 | <p><u>Prison</u> Le réalisateur interroge Sabzian afin d'en savoir plus sur l'affaire.</p> <p>SCÈNE DE SUSPENSION</p> | 20 :35 |  |

| | | | |
|----|--|--------|---|
| 6 | <u>Bureaux administratifs</u> Le réalisateur demande l'autorisation de filmer le procès, et de le devancer. SCÈNE DE RÉPONSE (R₃) | 23 :55 |  |
| 7 | <u>Tribunal</u> Débute sur un clap. Ils parlent à Sabzian qu'ils veulent le filmer. La famille témoigne et expose sa plainte. SCÈNE DE QUESTIONNEMENT (Q₄) | 26 :40 |  |
| 8 | <u>Autobus</u> Discussion entre Sabzian et la mère de la famille. SCÈNE DE SUSPENSION | 30 :41 |  |
| 9 | <u>Tribunal</u> [Note : on voit l'équipe de tournage et il y a des coupes] SCÈNE DE SUSPENSION | 35 :49 |  |
| 10 | <u>Maison</u> Un homme rend visite à la famille. Sabzian est arrêté. SCÈNE EXÉCUTIVE | 52 :51 |  |

| | | | |
|----|---|------------------------|---|
| 11 | <u>Tribunal</u> La famille retire la plainte. SCÈNE DE RÉPONSE (R₄) | 1 :06 :52 |  |
| 12 | <u>Extérieur</u> L'équipe de tournage est à l'intérieur d'une automobile et filme Sabzian. Ils perdent le son [mais on les entend toujours parler]. SCÈNE DE RÉPONSE PARTIELLE (R₂) | 1 :24 :34 |  |
| 13 | <u>Extérieur</u> Sabzian, à l'arrière d'une motocyclette, est suivi par un véhicule. SCÈNE DE DIGRESSION | 1 :27 :03 |  |
| 14 | <u>Extérieur de la maison</u> Sabzian vient rendre visite à la famille avec des fleurs. SCÈNE DE DIGRESSION | 1 :29 :37 |  |
| 15 | <u>Générique de fin</u> Image fixe de Sabzian avec les fleurs dans les mains. | 1 :31 :25 1 :33 :31 |  |

ANNEXE III : SCHÉMA SUIVANT L'ANALYSE ÉROTÉTIQUE

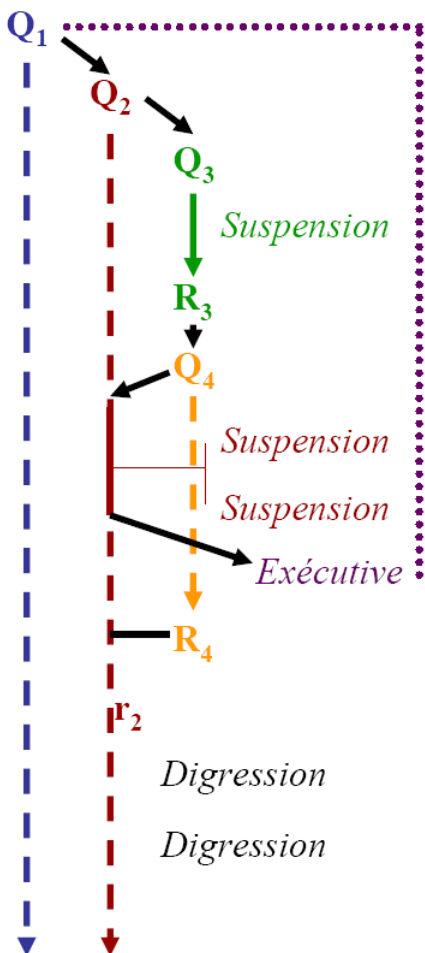
Scène

1 *Établissement*2 **Q₁**3 **Q₂**4 **Q₃**5 *Suspension*6 **R₃**7 **Q₄**8 *Suspension*9 *Suspension*10 *Exécutive*11 **R₄**12 **R₂**13 *Digression*14 *Digression***Légende****Q₁** : « Le film est-il un documentaire? »**Q₂** : « Est-ce que ce qui nous est raconté est vrai? »**Q₃** : « Les images et les sons que nous voyons sont-ils réels ou mis en scène? »**Q₄** : « Sabzian s'en sortira-t-il avec une peine légère ou lourde? »

→ Déplacement du questionnement

- - - → Questionnement maintenu

..... Exécute une action déjà annoncée



ANNEXE III : PROPOSITION DE LECTURES

Lecture fictivisanteLecture documentarisanse