



Philippe Ragel

ABBAS KIAROSTAMI

Le cinéma à l'épreuve du réel

Université de Toulouse II – Le Mirail [LARA]
Yellow Now – Côté cinéma

Platon déjà avait entrepris de penser le rapport de l'image au réel, ouvrant la voie à une riche tradition spéculative : il le faisait, bien sûr, en philosophe. Ouvreur de chemins, arpenteur de formes, le cinéaste iranien **Abbas Kiarostami** – sans conteste un des artistes les plus importants de ces trente dernières années – n'a cessé dans son domaine de se confronter à cette problématique majeure.

À l'origine sans nul doute de cet attachement au réel : les productions pédagogiques du jeune Kiarostami dans le cadre du département de cinéma du *Kanun*, qu'il fonde en 1970 sous le régime du Shah et où il signe son premier court métrage, *le Pain et la rue*. Suivront une vingtaine de films de facture plutôt réaliste avant que l'Europe ne découvre *Où est la maison de mon ami ?*, premier volet d'une trilogie qui, avec *Et la vie continue...* et *Au travers des oliviers*, le hisse bientôt au rang international. Palme d'or pour *le Goût de la cerise* en 1997, Abbas Kiarostami se tourne ensuite vers les technologies numériques naissantes et signe deux films qui prouvent sa grande indépendance vis-à-vis du monde professionnel et son désir de liberté jamais entamé : *ABC Africa* en 2001 et *Ten* en 2002, deux films où la question du réel se voit reformulée par l'entremise d'un dispositif réduit à l'essentiel.

Ce volume réunit un ensemble de réflexions de spécialistes mondiaux de Kiarostami ; à la faveur de thématiques qui nous sont apparues essentielles (matière, présence, durée, humanité, paysage, jeu, désir), il entend poser la question prégnante du réel à l'œuvre dans le travail du cinéaste. Réel que les films mêmes de Kiarostami invitent à ne pas envisager de façon trop étroite : il est certes en question dans la difficulté de l'artiste à en définir l'essence, mais aussi dans sa difficulté à se dire, à laisser sa trace dans l'acte de création.

Maître de conférences à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, **Philippe Ragel** enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma. Spécialiste de Godard auquel il a consacré sa thèse de doctorat ainsi que de nombreux articles (*CinémAction*, *Cinergon*, etc.), il est membre du Laboratoire de recherche en audiovisuel (LARA) ; il a publié des travaux sur le cinéma italien, sur Renoir et sur le cinéma iranien, dont Abbas Kiarostami, cinéaste qui depuis quelque temps retient toute son attention.

Sous sa direction ont paru récemment deux ouvrages scientifiques, l'un consacré à la figure de l'arbre au cinéma, incluant une correspondance avec Abbas Kiarostami (*l'Arbre, Entrelacs* n° 6, LARA, Toulouse), l'autre sur le dialogue entre ouverture et fermeture des films (*Ouvrir-Fermer, Murmure*, hors-série, Centre d'étude des arts contemporains, Lille). Il est par ailleurs le directeur scientifique de la manifestation internationale autour de l'œuvre de Kiarostami (mars 2007, Toulouse) dans le prolongement de laquelle s'inscrivent les textes présentés ici.



9 782873 402266

ABBAS KIAROSTAMI

Le cinéma à l'épreuve du réel

Sous la direction de
Philippe Ragel

Textes de

Abbas Kiarostami
Alain Bergala – Yann Calvet
Guy Chapouillié – Didier Coureau – Marco Dalla Gassa
François de la Bretèque – Agnès Devictor – Alberto Elena
Stéphane Goudet – Jean Mottet – Laura Mulvey
David Oubiña – Philippe Ragel – Caroline Renard
Frédéric Sounac – Elzbieta Wiacek

Iconographie

Guy Jungblut – Philippe Ragel

Université de Toulouse II – Le Mirail / LARA
Yellow Now – Côté cinéma

Sommaire

Remerciements	6
Philippe Ragel : Est-ce que l'on sait où l'on va ? Avant-propos	7
Abbas Kiarostami : La règle du jeu	19
Être /// Matière /// Représentation	
Jean Mottet : Du cheminement à l'écoute de la matière	23
Yann Calvet : Puisque nul ici ne peut nous garantir un lendemain	41
Elzbieta Wiacek : Croire en la réalité ou croire en l'image	48
Dispositif /// Analogie /// Durée	
François de la Bretèque : Abbas Kiarostami réinventeur du cinéma	67
Marco Dalla Gassa : Au-delà du moderne et du postmoderne. Kiarostami, ou le réel digital	77
Caroline Renard : De la prolongation des plans	89
Poétique : humanité et paysage	
Alain Bergala : Du paysage comme inquiétude	103
Didier Coureau : L'évidence poétique du regard ou L'infinie complexité du trait pur	125
Guy Chapouillie : Un cinéma de l'arrière-fond	145
Leurres /// Jeu /// Désir	
Stéphane Goudet : Kiarostami entre présence et absence	157
Agnès Devictor : <i>Cas n° 1 Cas n° 2</i> . Le réel au carré	167
Alberto Elena : Cet obscur objet de désir. Réalité, incertitude et érotisme	185
Minimalisme /// Retardement /// Répétition	
David Oubiña : L'obstination, ou comment filmer le réel	199
Laura Mulvey : Retardement, répétition, incertitude. La réinvention d'une esthétique réaliste dans la trilogie de Koker	207
Frédéric Sounac : L'idée fixe et l'esprit d'enfance comme rédemption du cinéma. à propos de <i>Où est la maison de mon ami ?</i>	225
Filmographie	235
Notices biographiques	236

Guy Chapouillié

Un cinéma de l'arrière-fond

Le bruit a couru que la pratique cinématographique d'Abbas Kiarostami se résumerait à *faire pousser de l'herbe dans une assiette*, c'est-à-dire à faire des films peu vus, sans influence aucune.

En ce qui me concerne, simple et curieux spectateur ordinaire, l'expérience de son œuvre ne s'est pas réalisée dans une rencontre chronologique, mais subitement, au cœur du mouvement de sa création, emporté par le vent, bousculé par le spectateur clandestin qui est en moi, au risque de ses fautes, de ses lacunes, de ses dispersions, de ses coups de cœur. Je ne saurais vous dire ce qui s'est vraiment passé, je vous dirai simplement qu'il s'est passé là quelque chose de ma vie et que j'en suis sorti avec la conviction d'avoir vécu intensément un dialogue nourricier avec un sujet libre et subtil.

En vérité, au terme de la projection du film *Le vent nous emportera*, j'avais un arbre qui poussait dans le corps, comme le résidu de l'arbre énigmatique dont dépendait l'orientation de la voiture des reporters. Et puis, j'avais aussi la tête échauffée de mille et une trajectoires au point de me donner le vertige dans un espace sans fin. En effet, ça trace, ça sillonne, ça fait la route, à pied, en moto, en voiture, ça découvre des raccourcis, mais jamais par le truchement de mouvements maladifs, ni de tournolements sans principe, seulement avec la volonté de fixer, à hauteur d'homme, le mouvement des choses et des personnes. Un enchaînement voisin du geste de Picasso dévoilant des tableaux sous des tableaux¹, car ici aussi, mais d'une autre manière, l'invention, tout en l'effaçant, succède à l'invention pour donner le spectacle singulier de la condition humaine : le chantier de la moisson, le repos des moissonneurs, la cueillette des fraises, la traversée de la moto dans le flot ductile des blés, une accumulation d'angles glorieux qui saluent la beauté jusqu'à l'étonnement, l'émerveillement, l'épuisement. C'est un peu comme

¹ *Le Mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot et Pablo Picasso (pour le scénario), 1955.

si quelque chose, n'appartenant pas à notre monde, se manifestait dans une qualité nouvelle où chaque alliance audiovisuelle exhalerait le profond parfum de la vie. Quand on sait que tout est dans un flux continu sur la terre et que rien n'y garde une forme constante et arrêtée, la desquamation d'Abbas Kiarostami relève d'une entreprise voisine de celle de Paul Cézanne, au point où, comme lui, il avoue avoir conscience de la grave responsabilité des artistes, jusqu'à se demander s'il ne ferait pas mieux de ne pas réaliser de films. Cependant, Abbas Kiarostami ne s'embarrasse pas d'autre chose que de faire ce qui semble lui donner la plus vive sensation : trouver. Il n'a pas besoin d'être présenté ni commenté, car il s'est imposé, sans oublier ce qu'il faut endurer pour faire figure de cinéaste. Un cinéaste qui, pour agir par le cinéma, agit sur le cinéma, à la recherche de l'émergence des formes autonomes qui fondent le cinéma.

C'est sans doute pour cette raison que, lorsque devant ses films s'ouvrent mes yeux, ils sont tour à tour aveugles et clairvoyants devant un ordre des choses où tout est possible, comme à la fin du *Vent nous emportera* où la voiture quitte la place du village, relayée par l'arrivée d'un homme brisé (le fils de la vieille femme malade) qui marche lentement et qui modifie la pulsation de la scène jusqu'à l'installer dans la durée d'une sagesse sans nom, celle du village où un combat vital continue. C'est sans doute cela que Caroline Renard appelle « La prolongation des plans ² » où règne l'étirement d'une durée, comme pour insister sur l'importance du lieu qui demeure, alors que tout est passé, comme si rien n'avait eu lieu que le lieu. D'ailleurs, au début du film, l'ingénieur (les gens du village désignent ainsi le reporter) ouvre les yeux et regarde le lieu. Mais que voit-il ? Sous quelle forme lui apparaît cette communauté qu'il est venu visiter pour filmer la mort d'une vieille femme qui n'en finit pas de mourir et dont il attendra la fin longtemps, presque vainement ? A-t-il entendu parler de la mystérieuse *préséance* de la vie ? À l'usage, ce lieu, d'une vitalité rare, va changer son regard. Il s'agit d'une dissemblance par rapport à son point de départ, d'un écart, mais pas d'un écartèlement. Il prend de front ce qu'est la vie, il prend de front ce qu'il aurait pu écarter ou rendre méconnaissable, en prélevant à la hâte le rite d'une pratique funéraire dont les raisons se perdent dans le dédale sans fin des souvenirs. Autrement dit, Abbas Kiarostami prend de front ce qu'est la vie, en largeur, en longueur et en profondeur sous des angles, des échelles et des durées qui visent à fixer autrement et comprendre, pour ne pas que les choses s'échappent avec leur mystère ou tout simplement leur vérité. Et lorsque à la fin de *Ten on Ten* il quitte la voiture, l'habitable intime de sa leçon, pour passer de l'arbre au plus près des fourmis, geste vertovien s'il en est ³, c'est pour nous rappeler la nécessité d'ausculter sans cesse en tenant compte de la disproportion de l'homme et sans jamais oublier que tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'immensité de la nature. Une vue peut en cacher une autre et jamais rien n'épuise vraiment le fond, car au fur et à mesure qu'on s'approche des maisons, on détaille les tuiles, puis la mousse et les brins d'herbe qui les recouvrent avant de découvrir des fourmis, des pattes de fourmis qui serrent des brindilles ; il ne s'agit pas

de démontrer, mais de relever pour observer, comprendre, proposer et reprendre la collecte.

Dans son entretien avec Jean-Luc Nancy, Abbas Kiarostami revient et insiste sur sa façon de cadrer : « On fixe [...] un seul arbre qui se trouve en face. Cet arbre fait la même chose qu'une personne. *Et tu penses que tu ne le changeras pas contre tous les arbres du monde. Cet arbre te promet quelque chose de constant. Tu as rendez-vous avec lui*⁴. » Concrètement, Abbas Kiarostami plante beaucoup d'arbres dans ses films et fait penser à l'homme qui plantait des arbres de Jean Giono⁵ ou bien à Sully qui planta des ormes sur le bord des routes ouvertes pour le commerce, destinés à la fabrication des bateaux de la flotte royale, et qui seront décrits pour d'autres raisons par Honoré de Balzac dans *les Paysans*⁶. L'arbre ignore la sénescence ; ce n'est pas non plus un individu, mais plutôt un être collectif, comme un village. Un être à la fois unique et pluriel dont la partie enterrée vaut ou excède la partie visible. Souvent, les racines s'arriment à tous les points d'ancrage qu'elles rencontrent ; elles contournent n'importe quel obstacle, le pénètrent et se montrent même capables de soulever les maisons... et, pourquoi pas, les cœurs.

Tityre. *Ton arbre insidieux, qui dans l'ombre insinue sa vivace substance en mille filaments, et qui puise le suc de la terre dormante, me rappelle...*

Lucrèce. *Dis-le...*

Tityre. *Me rappelle l'amour*⁷.

² Voir, dans ce volume, la contribution de l'auteur. – ³ « Je suis le ciné œil, je suis la machine qui montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous elles, j'entre en elles, je me déplace vers le mufler du cheval... je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps tombent et se relèvent... » *Dziga Vertov*, Premier Plan, n° 35, 1965, p. 9. Une publication constituée pour l'essentiel par l'adaptation du livre de Nikolaj Pavlovic Abramov, *Dziga Vertov*, Moscou, Académie des Sciences de l'URSS, 1962. – ⁴ Jean-Luc Nancy, *l'Évidence du film*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2001, p. 87. – ⁵ « Nous passâmes tout le jour en silence à nous promener dans sa forêt. Elle avait, en trois tronçons, onze kilomètres de long et trois kilomètres dans sa plus grande largeur. Quand on se souvenait que tout était sorti des mains et de l'âme de cet homme – sans moyens techniques – on comprenait que les hommes pourraient être aussi efficaces que Dieu dans d'autres domaines que la destruction. » Jean Giono, *l'Homme qui plantait des arbres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade (*Œuvres romanesques complètes*, Tome V), 1980, p. 762. – ⁶ « À ces pavillons déserts et poudreux commence une magnifique avenue d'ormes centenaires dont les têtes en parasol se penchent les unes sur les autres et forment un long et majestueux berceau. » Honoré de Balzac, *les Paysans*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975, p. 36. – ⁷ Paul Valéry, *Dialogue de l'arbre*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade (*Œuvres complètes*, Tome II), 1960, p. 36.

impossible

Or, l'homme sans amour c'est, affirme le terrassier du *Vent nous emportera*, celui-là même qui creuse aux portes du ciel où le visite la jeunesse lumineuse de la tireuse de lait.

Ainsi, de point de montage-ancrage en point de montage-ancrage, Abbas Kiarostami s'attache à fixer la singulière vitalité d'une symbiose entre ce qui est manifeste, *une autre frondaison*, et ce qui est subtil et fort, un *autre système racinaire* – lieu du voilé, de l'ombre, de l'humidité, de la source des larmes, là où s'échoue parfois l'impuissance des mots, non pour faire du réalisme ordinaire, ni du fantastique, mais plutôt pour construire un réalisme intégral où, notamment, les arbres installés dans l'espace domineraient le temps comme une promesse d'humanité et de fertilité, témoins d'une mémoire immuable, sondeurs, guides et protecteurs, puisque tout arbre est moins végétal que le résultat de rapports économiques.

Tant qu'on ne lui demande rien, la nature ne dit rien. Dans les films d'Abbas Kiarostami où les paysans habitent le paysage, elle entre en parole avec un peuple qui n'est plus oublié, au sein d'un paysage mobile qui ressemble à un immense réservoir de signes où le moindre fragment, en lui, évoque le travail et la résistance de ceux qui creusent, labourent, sèment, récoltent dans la résolution de gestes qui se souviennent. C'est comme un chant virgilien de la conquête de la terre et du savoir partagé, sans cesse fredonné. Ce n'est que mise en agriculture, en culture, en relations, où le moindre chemin de traverse est une signature de l'homme et où les moindres plis et replis sont les marques de séismes ou de déferlements divers, jusqu'aux moindres gestes d'un peuple qui peut plier, sans relâcher une solide fidélité à soi, dans la souplesse et la souffrance d'une tradition en mouvement. C'est la lutte contre l'illettrisme, et la permanence de la poésie : « J'ai oublié le livre, il faut que j'étudie, je m'inquiète pour mon livre, j'ai l'examen demain », s'empresse de trancher Tahereh qui veut s'émanciper, dans *Au travers des oliviers*. C'est un paysage découpé, coloré, dessiné comme un motif décoratif fait de rangées, de nervures, de cercles, de losanges ou de figures géométriques plus complexes évoquant les fleurs et les végétaux et rappelant les canevas des foulards sassanides. C'est un paysage révélé dans une profondeur troublante, au-delà de sa surface lumineuse qui égare le plus souvent comme c'est le cas pour la voiture des « gensdetélé » de Téhéran (*Le vent nous emportera*), qui vient de sortir du tunnel, emprunte une route en lacet, dans une illumination matinale et une dilatation de l'espace telles que l'équipage semble perdu, figure burlesque d'un groupe désesparé qui cherche sa route et qui dégage une déchirure de poussière, un peu comme si la pénétration n'allait pas sans laisser de traces. Ils cherchent le grand arbre, l'arbre isolé qui désigne le terme du voyage, mais c'est une paysanne au travail qui se redresse et leur ouvre la voie d'un pays où s'agite une communauté aux mille et un liens, vivante à souhait, où pour aller à l'école, deux voies sont possibles, où rien n'est jamais une impasse et où chaque trou, chaque faille, comme chaque porte ne sont que d'autres ouvertures, d'autres engagements qui donnent naissance à des images incertaines, comme autant de chemins et de courses vers le réel.

Aussi, rien de surprenant si c'est guidé par un enfant du pays que « l'ingénieur » du *Vent nous emportera* tâtonne dans ce labyrinthe, de ruelle en ruelle, de ruelle en porte, de porte en escalier, et d'escalier en terrasse. Il monte de plus en plus haut, pour voir la maison de la mourante, et découvre la foison des points de vue. C'est comme une autre cascade dessinée par Maurits Cornélis Escher, où tout bouge dans une relative inclinaison, de montée qui descend en descente qui monte. Ainsi, de l'habitation de « l'ingénieur » il est possible de suivre le chemin d'une pomme qui, tombée sur le sol en pente du balcon, roule et épouse le circuit des eaux pour passer par la gouttière et choir au pied du garçon qui amène le pain. Un peu plus tard, sur les traces de la pomme, un ballon dévale la pente d'une ruelle, poursuivi et rattrapé par un enfant qui joue en toute innocence. Deux mouvements qui enclenchent une force centrifuge pour nous emporter dans l'incessant frisson qui dessine le paysage ; les femmes travaillent partout, dans toutes les postures, balaient la rue, balaient leur intérieur, filent et déroulent la laine, choisissent des étoffes, font le pain, tirent le lait, accouchent d'un seul trait, tout en parlant pour dire, car ces habitants qui se parlent, nous parlent, s'écoutent et s'intéressent aux autres en prenant sincèrement de leurs nouvelles. De sorte que ces habitants fondent une formidable société enracinée, solidaire et généreuse où les individus existent dans le partage, le don et l'offrande, où les femmes ne craignent pas les hommes, où personne n'arrête jamais dans le vertige du plein air, au cœur des blés mouvants et des *vertes fraises* dans le temps éternel du présent. Deux mouvements qui révèlent les forces cachées du réel et du cinéma.

Abbas Kiarostami ne mesure pas le paysage au mètre carré, il ne juge pas les hommes, ni les femmes, ni les enfants ; il ausculte profond et puis fragmente jusqu'au moindre détail sans en oublier la fonction. De sorte que le paysage du cinéaste est un regard sincère, enflammé, pénétrant, où la poésie dévoile la beauté utile du rhizome villageois jusqu'à l'extrémité la plus extrême de l'arrière-fond, la cave de la vache. Là, dans la pénombre d'un clair-obscur humide et fertile où le rouge d'une robe fait frémir le blanc du lait, une jeune fille à la voix de crème trait sa vache, le temps d'un poème de Forough Farrokhzad qui s'accomplit dans ces deux derniers vers tactiles et sensuels :

« Et confie tes lèvres repues de la chaleur de la vie
Aux caresses de mes lèvres amoureuses »

À cet instant, amant de l'ombre et de l'humidité, j'abandonne tout le poids de mon corps à cette image audiovisuelle qui me déchire.

Abbas Kiarostami ne s'arrête jamais, il puise au plus profond, aux limites de la lumière, aux limites de l'audible, aux limites de la connaissance où, pour être efficaces, les yeux, comme les oreilles, accommodent autrement.

« Monsieur, réveille-toi, le monde n'est pas comme tu le vois », dit le taxidermiste à l'homme qui a perdu le goût de la cerise, à l'homme déterritorialisé, en perte d'identité, sans plus d'humanité. Et il lui raconte sa propre histoire de suicide raté qui commence par une corde sur une branche de mûrier où la main rencontre le velouté des mûres qui transformera le geste en son contraire. Et puis, le soleil qui se lève enfin fait un paysage prometteur dans lequel il secoue l'arbre à la demande des écoliers qui partent à l'école. Tout cela le rend heureux et généreux, jusqu'à ramener des mûres à la maison pour régaler sa femme. Les mûres lui ont sauvé la vie ; il a découvert son arrière-pays où « L'araignée greffe cette fois les branches du mûrier à celles du cerisier ⁸. »

Ce passager d'un film hélicoïdal, embarqué dans une voiture qui tourne en rond et donne l'impression de creuser une tombe, est un taxidermiste qui a l'habitude de fouiller la mort pour trouver traces de vie ; c'est un guide parmi les cadavres dont la parole détourne le chauffeur de la catastrophe dans une tirade de défilement d'arbres où alternent une frondaison verte et un arbre roux, un arbre vert, un arbre roux, encore l'arbre comme une promesse, enfouie au sein même des paysages du monde dans lequel nous vivons. Cet arrière-pays donne un sens à l'engagement de Kiarostami, car il est un fond subtil de valeurs sociales et artistiques qui fonde l'émergence d'un cinéma qui sauve, parce que la mémoire y semble moins la reconstruction vaniteuse du passé que l'exploration courageuse de l'invisible, jusqu'à l'avènement d'une autre humanité.

Dans *Le vent nous emportera*, lorsque « l'ingénieur » s'en va, une longue procession de femmes émerge pour la cérémonie des funérailles et dessine la vitalité d'une communauté où ni la vie ni la mort ne sont externalisées, car dans ce lieu on meurt ensemble, comme on naît ensemble et comme on vit ensemble et à jamais. De la même manière, lorsque le cinéaste se rend là où un tremblement de terre a tout détruit (*Et la vie continue...*), il y va non pas pour découvrir des cadavres, mais pour rencontrer des vivants, pour l'arrière-pays des vivants qui vivent comme s'ils ne devaient jamais mourir. C'est pour cette raison que son souci de film se mêle au souci de vie, il met en œuvre un film pour faire émerger la vie.

Certes, dans *Au travers des oliviers* beaucoup d'images et de nombreux dialogues portent le deuil du désastre, mais cent mille et une feuilles murmurent que la vie continue, en donnant au film une ondulation féconde où le vent dans les feuilles dessine en une image audiovisuelle les mouvements du temps qui n'en finit jamais. Dans *le Goût de la cerise*, un taxi dépose l'homme qui, justement, a perdu ce goût de la cerise près du trou qui pourrait devenir sa tombe. L'homme s'assied, allume une cigarette et puis va s'allonger pour regarder le vent, la lune et les nuages dont les caresses dessinent le temps. Et, tonnant comme le tonnerre, éclairant comme l'éclair, c'est le jaillissement d'une image audiovisuelle presque parfaite où le son illumine, déchire le noir et nous impose de voir. Cela

me rappelle le boulanger de Marcel Pagnol qui refusait de s'endormir sur les conseils de ses amis, car, disait-il, « quand je ferme les yeux je vois trop de choses ». L'image n'est pas qu'une affaire de lumière. C'est sans doute dans ces moments-là que le cinéma d'Abbas Kiarostami fait frissonner ensemble l'espace et le temps comme tout grand baiser plonge dans le vertige de l'éternité.

Au travers des oliviers est tout entier secoué par ce grand frisson. La terre a tremblé et ça tremble encore mais pour d'autres raisons. Car pour Abbas Kiarostami, le film doit se construire comme la reconstruction du pays, par le dialogue, par la quête de l'amour, par de nouvelles alliances et par la recomposition du lien social (une vieille femme et sa fille, que le personnage du cinéaste sollicite pour jouer un petit rôle dans son film, répondent qu'elles n'ont pas d'adresse). La terre a volé en éclats, mais le jardin imparfait des hommes imparfaits n'a pas perdu sa mémoire, contrairement à la terre dispersée du *Goût de la cerise*, concassée pour édifier la ville, qui envahit l'espace et s'éparpille en poussière dans le temps pour englober l'homme perdu car, contrairement à la nuée d'Athéna, elle ne le cache pas, mais l'exhibe dans toute sa détresse d'homme tragique qui accumule sur lui toutes les souffrances, jusqu'à son envie puissante d'être enseveli : Kiarostami fait de la poussière un opérateur majeur de ce film par son excès puis son absence. Dans *Au travers des oliviers*, point de poussière, mais un air qui se pénètre facilement, notamment sur les chemins de traverse où les pas des hommes et des femmes maintiennent un rythme de gens du pays qui suivent et confirment le chemin le plus court. Les grains de poussière sont ailleurs, dans les conventions ordinaires qui bloquent les subversions de la hiérarchie, les désirs de changement et de l'amour. Tahereh, la jeune fille choisie parmi de nombreuses écolières pour jouer dans un film, résiste aux impératifs scénariques du réalisateur et fait passer au cinéma une épreuve de vérité. Elle ne peut dialoguer avec Hossein, l'homme qui lui tient lieu de mari dans le film, puisque dans la vie ordinaire elle a de solides raisons de refuser ses avances pressantes. Hossein aurait quelque chose à voir avec la mort de ses parents, mais surtout il n'a pas de maison et il est illettré, obstacle majeur à son désir de fuir le monde ancien. En vérité, si la terre a tremblé, Hossein aussi a tremblé et ne cesse de trembler ; il veut fonder une famille car, pour vivre dans le monde, il faut le fonder avec comme point d'appui, pour ne pas perdre son identité, un nom, un peuple, des parents et des terres. Pour Abbas Kiarostami, de manière récurrente, la mort c'est la fin des choses, et comme le rappelle le médecin du *Vent nous emportera* qui ramène Behzad en moto à travers les champs de blé, « c'est pour ne plus revenir ». Pourtant, s'étonne le reporter, « on dit que l'autre monde est plus beau... Oui, mais qui est revenu de là-bas pour dire s'il est beau ou non ? », répond le docteur qui préfère le présent à ces belles promesses.

En tout cas, les films d'Abbas Kiarostami ont de la suite dans les idées et se parlent l'un l'autre. Ainsi pour Hossein, anticipant les conseils du docteur, tant qu'on est en vie, il faut fonder un foyer afin de reproduire, pour prolonger son peuple et servir l'humanité. C'est pourquoi son tremblement réside dans la volonté même de changer son comportement avec les femmes et d'instaurer de nouveaux rapports. Certes, Hossein est illettré, il n'a pas de maison, mais il veut renverser le cours ordinaire des conventions ordinaires. C'est un rebelle à la pulsion de vie considérable qui, pour que la vie continue, harcèle Tahereh par le truchement d'une parole vive, précise, passionnée, hantée par la peur d'échouer dans sa mission d'homme.

Tahereh quitte le lieu du tournage, car elle ne peut attendre la fin d'une discussion interminable entre les membres de l'équipe du film qui tournent le dos à la réalité qu'ils sont venus saisir. Elle a choisi de partir à pied pour rentrer chez elle en empruntant un raccourci, le chemin des amoureux sans doute ; le chemin où rien n'empêche l'homme de parler et de regarder dans le temps profane et fondateur d'une marche à pied qui donne du jeu à la conversation, au monologue ou à la contemplation, et qui rappelle la beauté troublante du chemin aux Napes de *François le Champi*, « où aucun de vous, chers lecteurs, ne passera probablement jamais, car il ne conduit à rien qui vaille la peine de s'y embourber, est un casse-cou bordé d'un fossé, où, dans l'eau vaseuse, croissent les plus beaux nymphéas du monde, plus blancs que les camélias, plus parfumés que les lis, plus purs que les robes de vierge, au milieu des salamandres et des couleuvres qui vivent là dans la fange et dans les fleurs, tandis que le martin-pêcheur, ce vivant éclair des rivages, rase d'un trait de feu l'admirable végétation sauvage du cloaque⁹ ».

C'est ainsi que naît une fantastique poursuite amoureuse où Hossein, libéré par le metteur en scène du film dans le film, sent qu'il peut enfin diriger le cours des choses, comme une force vive du réel. Alors, il écoute son intuition, suivi de loin par le réalisateur qui ne veut rien manquer des effets de la sienne ; il court après Tahereh, lui parle en marchant et la supplie sans crier. Hossein est décidé, car il a décidé d'être un non-spécialiste, ce qui ronge de manière récurrente Abbas Kiarostami, en abandonnant la maçonnerie, pour être acteur, accessoiriste, serveur de thé, homme à tout faire et se sentir ainsi plus utile, moins limité, même si la maçonnerie lui permet de gagner plus. C'est presque une tragédie, puisque Hossein est en situation d'agir, face à une décision qui engage tout, avant de choisir ce qui lui semble le meilleur dans un monde qui n'est pas simple, où tout autour de lui est en lambeaux. Certes, Hossein n'est pas vraiment monstrueux, il ne tue pas, son acte ne prend pas un sens tout différent de celui qu'il a imaginé, au contraire, mais la scansion de sa parole résonne comme un acharnement, il ne veut pas que sa lignée s'arrête avec lui. Il mène une lutte pour vivre, rien que vivre dans le parfum des oliviers, emblèmes de fécondité, de paix et de gloire. Il est animé d'une pulsion irrésistible telle qu'Abbas Kiarostami l'exprime en conclusion de son dialogue avec Jean-Luc Nancy : « cela n'a aucune importance d'être religieux

ou athée, d'aimer ou non la miniature. Le plus important est que nous avons vécu sur cette terre, à laquelle nous sommes liés¹⁰ ».

C'est une poursuite sans montage alterné ; ils sont pratiquement toujours dans le même espace, à distance presque intime, au cœur d'un paysage où se manifeste, sous des formes de plus en plus magnifiques, la signature des gens de ce pays. Tahereh, corps droit, tendue vers un horizon qui la poursuit, tient un pot de fleurs qui ne l'empêche pas de marcher, dans une allure expectante, en effleurant une sorte de buisson ardent sur la pente d'une zébrure fantastique.

À sa suite, arrivé au sommet d'une colline, toujours possédé par la folie de l'impossible, Hossein découvre l'étendue d'une terre sans fin, la sienne, et, poussé par l'impérieuse nécessité de ne pas la perdre, il poursuit son horizon et plonge dans une durée profonde au rythme d'une sonate pour hautbois et cordes de Domenico Cimarosa dont Stendhal nous donne la mesure : « En musique, il y a deux routes pour arriver au plaisir : le style de Haydn et le style de Cimarosa Domenico, la sublime harmonie ou la mélodie délicieuse¹¹. »

Le choix de cette musique ne s'est pas fait à la légère, car, pour Abbas Kiarostami, si la plupart des réalisateurs réfléchissent souvent au moindre détail tout au long du processus de leur création, il constate qu'il n'en est pas de même pour la musique, puisque leur choix se porte souvent sur quelqu'un qui vient livrer à la fin quelque chose de totalement étranger. Autrement dit, il considère que c'est un peu comme le mariage par correspondance où l'on choisit aveuglément ou bien en toute surdité. Or, lui a choisi les délices de portées qui font de cette musique un chant de liberté, de légèreté, de rébellion, un hymne à l'amour qui fusionne dans une congruence totale avec l'image, en vue de servir un étirement de la durée, jusqu'à glisser vers le gel pictural d'un geste d'amoureux. Progressivement deux taches blanches s'éloignent dans le dessin d'un paysage déviateur pour ne plus former qu'une paire de lucioles qui illumine le lieu, jusqu'au moment d'un arrêt, où Tahereh se retourne, sans doute pour parler, dans l'intimité la plus proche et la plus lointaine à la fois. Subitement, comme saisi par un baiser d'amour pour l'éternité, Hossein se retourne à son tour et se met à courir, pris d'une folle envie de dire à toute la terre que « le plaisir est plus profond que la souffrance du cœur¹² ».

⁹ Georges Sand, *François le Champi*, Paris, Grands Écrivains, 1992, p. 7-8. – ¹⁰ *Op. cit.*, p. 95. –

¹¹ Domenico Cimarosa (1749-1801) a aussi composé *les Sortilèges de Merlin et de Zoroastre*, intermède burlesque ; il a aussi accepté, durant l'éphémère république parthénopeenne (1799), d'écrire et de diriger un hymne républicain au cours d'une cérémonie organisée par les Français. Il sera emprisonné au retour des Bourbons. – ¹² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2006, p. 412.

Abbas Kiarostami sait qu'il y a une force de la bouche qui l'emporte aisément ; il sait bien qu'il y a des suggestions qui ne peuvent être communiquées que de vive voix et que la parole, par la communication et la coopération qu'elle permet, est nourricière et source de prospérité ; il sait que la parole délibérante fonde une collectivité et que tout cinéma qui parle vraiment crée de la relation. Ainsi va le cinéma de Kiarostami, qui pense de parole en parole, en quête de vérité, qu'elle soit généreuse ou mortelle, mais dans un souci permanent de ne pas laisser le réel en paix et de le contester jusqu'à l'enrichir.

S'il est vrai qu'un film n'est ni la fin ni le tout, il n'est pas non plus à comprendre comme le serait une devinette, nous dit Abbas Kiarostami dont l'estime pour les publics rejoint le respect manifeste des gens de ce monde qu'il n'arrête jamais d'interroger, de solliciter, de faire jouer, sans craindre d'avancer, d'abandon supposé en abandon supposé, vers un renversement de la division dominante du travail sur un film. En réalité, il monte lui-même ses films comme s'il avait le souci de suivre à la lettre la consigne de Jean Cocteau : « Celui qui ne monte pas lui-même son film est traduit dans une langue étrangère ¹³. »

Alors, ni réalisateur, ni metteur en scène, ni monteur, ni scénariste ? Ou bien tout cela à la fois ? En vérité, s'il refuse de plus en plus d'être un spécialiste pour ne pas se trouver limité, c'est pour ne rien abandonner ; il filme même de plus en plus et se mue plutôt en matérialisateur qui ne laisse à personne le soin de monter en film, dans l'ordre d'un regard qui tente de proposer la vision d'une réalité que tout spectateur ne peut pas encore avoir vue alors même qu'il y est plongé la vie durant. Il s'agit là d'un regardeur ingénieux qui tient ses promesses, notamment celle du dialogue nécessaire et créateur avec les spectateurs, y compris et surtout les clandestins.

¹³ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Paris, Ramsay Poche cinéma, 1986, p. 70.