



**7. Abbas Kiarostami,
conscience et
inconscience du cinéma**

Caroline Renard

Abbas Kiarostami, conscience et inconscience du cinéma

Abbas Kiarostami fait parti des cinéastes contemporains qui expérimentent d'autres matériaux que le cinéma. Reconnu pour la valeur de son travail filmique, Abbas Kiarostami s'est affranchi des limites du cinéma et tend vers une œuvre aux formes multipliées. En fait, depuis des années, il pratique peinture, menuiserie, photographie et poésie. Plus récemment, des installations vidéo et une mise en scène pour le théâtre ont élargi sa production. Lorsqu'un réalisateur est attiré par la poésie, la photographie et qu'il propose des installations vidéo, cette fragmentation implique-t-elle une transformation de son approche esthétique du cinéma ? Qu'apporte cette multiplication d'activités au cinéma ? Depuis le tournage de *Close up* en 1989, trois événements témoignent de cette fragmentation de l'œuvre : le montage d'une séquence vidéo dans un film en 35 mm, la disparition de certains éléments comme la poésie et les paysages des films de Kiarostami et la découverte du support numérique.

Close up et la conscience de l'œuvre

Close up a été majoritairement commenté sous l'angle du principe de réflexivité. La réception des films suivants de Kiarostami dépend en partie de cette empreinte laissée par *Close up*. Le film raconte un fait divers : un jeune homme qui ressemble au cinéaste Mohsen Makhmalbaf se fait passer pour lui auprès d'une famille. Il joue parfaitement son rôle pendant quelques temps. Mais assez vite son imposture est révélée, Sabzian est arrêté et emprisonné. Abbas Kiarostami décide de tourner un documentaire sur cet événement étonnant. Faisant face à un événement réel, le film interroge à la fois la relation de l'image à la réalité, mais aussi sa nature cinématographique. Grâce à son aspect documentaire et à son apparence non maîtrisée, *Close up* possède une puissance distante. Entre réalité, ressemblance et simulation, *Close up* provoque un effet ambigu dans lequel le spectateur perçoit la conscience du cinéma en train de se faire.

Kiarostami répète souvent qu'il n'a pas dirigé ce film. *Close up* nous dit-il est né de la réalité elle-même. Le sujet et les personnages ont retenu son attention avec une telle force qu'il ne pouvait résister. En fait, face à l'influence de son sujet, Kiarostami a conçu un système de filmage et des règles de montage très strictes. Le film rencontre effectivement deux éléments puissants : d'une part, le pouvoir fabulateur de son personnage et d'autre part, la rigueur du système juridique. Face à cette réalité, Kiarostami instaure un dispositif de tournage qui met en scène l'appareil cinématographique. De cette façon *Close up* parvient finalement à maîtriser son sujet. Il oppose le poids de la technique traditionnelle du cinéma (caméra sur pied, éclairage, répétition) à la force de la réalité. Cette rencontre avec le réel constitue un moment charnière dans l'œuvre de Kiarostami. Le principe du film dans un film met en avant une nouvelle fois cette conscience du cinéma en train de se faire.

Cet effet de réflexivité est une des caractéristiques de ce que le critique et théoricien américain Arthur Danto nomme la fin de l'art. Mais il semble que *Close up* propose une nouvelle perspective à cette notion [1]. En 1964, Danto visite une exposition d'Andy Warhol à la Stable Gallery de New York. Andy Warhol y présente des boîtes de lessive Brillo. La confusion entre l'objet réel et l'œuvre pousse Danto à théoriser son expérience de spectateur. Selon lui, ce qui permet de considérer la boîte de lessive comme une œuvre d'art n'est pas la boîte elle-même, mais une conception précise

7. Abbas Kiarostami, conscience et inconscience du cinéma

de l'art. Considérer un objet quelconque comme de l'art demande quelque chose d'extérieur à l'objet, que l'œil ne peut pas voir. Quelque chose qui agit indépendamment de la beauté et du jugement de goût : un certain concept artistique, une connaissance de l'histoire de l'art, ce que Danto nomme « *le monde de l'art* ». Ainsi, grâce à cette interprétation extérieure à l'œuvre, tout objet peut être considéré comme de l'art. Le travail d'interprétation devient ainsi partie prenante du processus artistique. Les années 60 témoignent de l'apogée de cette conception. Lorsque Danto parle de « la fin de l'art », il ne dit pas que l'art est en train de disparaître ou de mourir mais il signifie plutôt la fin de l'art comme activité inconsciente, indépendante du travail d'interprétation, la fin d'une production autonome du « monde de l'art [2] ».

Au début du siècle, le travail de Marcel Duchamp avait déjà renforcé les liens de l'art avec la philosophie. Dans sa lignée, Andy Warhol a affirmé un geste artistique de plus en plus conscient, conceptuel et réflexif. Le cinéma de Kiarostami peut paraître loin de cette conception ; pourtant *Close up* fait écho à l'idée d'Arthur Danto de fin de l'art comme activité inconsciente. Le jeu que Kiarostami établit dans ce film entre la réalité et sa falsification correspond en partie avec cette conception. D'une part, le spectateur peut difficilement faire la différence entre les scènes tournées durant le procès et les scènes reconstituées, entre les vrais et les faux effets de réels, entre l'objet filmique et l'objet réel. Ceci est assez commun au cinéma, mais *Close up* en joue à l'excès. D'autre part, la rencontre avec Sabzian éveille la conscience de ce cinéma. Elle désigne un moment de l'œuvre où le processus de création filmique perd définitivement son inconscience par rapport aux films précédents.

Les films suivants, tournés entre 1990 et 1997, en portent la trace. A leur tour, ils questionnent leur nature. Ils jouent avec leur conscience et approchent parfois une esthétique postmoderne. Devenus réflexifs et conceptuels, ils rejoignent par moments « la fin de l'art ». Kiarostami n'a pas directement participé aux débats qui ont animé la réflexion sur le cinéma pour son centenaire en 1995 dans lesquels la question de la mort du cinéma a été posée de façon récurrente. *Le Goût de la cerise* (1997) se pose comme une réponse à cette question de la mort du cinéma.

Changement de support

Si *Close up* était à l'origine de cette prise de conscience de l'œuvre, *Le Goût de la cerise* propose une réponse différente. À la fin de ce film, le personnage principal attend les effets des somnifères qu'il a pris dans sa tombe sur la colline. Il est allongé, les yeux ouverts, regardant les nuages qui cachent la pleine lune. L'écran s'obscurcit peu à peu. Quelques gouttes de pluie suggèrent une averse. Cela pourrait être la fin du film. Mais dans le noir, un chien aboie et la voix d'un groupe de soldats à l'entraînement se fait entendre. Un fondu enchaîné transforme le noir en un plan de paysage verdoyant ; le paysage où le spectateur sait que se trouve la tombe de Badii. Mais l'image n'a pas la même couleur que le reste du film, elle fait appel à un autre médium. Cette séquence a été filmée en vidéo et non en 35 mm. Elle sort ainsi le spectateur de la continuité diégétique. Le personnage principal, qui est censé être mort, apparaît. La fin du *Le Goût de la cerise* questionne directement la notion de limite de l'œuvre : la transition au noir marque-t-elle l'achèvement du récit et du film, la mort du cinéma ou simplement la limite entre analogique et vidéo ? Qu'apporte cette scène au film et que nous dit-elle du cinéma ?

Les minutes d'obscurité figurent une frontière cinématographique entre la fiction et autre chose. De l'autre côté de ce noir, l'épilogue nous présente l'équipe du tournage. Voir le réalisateur, le

7. Abbas Kiarostami, conscience et inconscience du cinéma

caméraman et le preneur de son au travail produit dans un premier temps un effet réflexif. Le cinéma semble se regarder lui-même. Le spectre de la philosophie rode à nouveau. Mais l'épilogue vidéo qui ressemble à un film de famille introduit une dimension beaucoup plus prosaïque. Kiarostami raconte qu'il a tourné la même scène en 35 mm et que la copie avait été endommagée au laboratoire [3]. Il ne pouvait pas se permettre de faire rejouer la scène, le printemps était passé et il était impossible d'attendre une année pour retrouver la même lumière et le même paysage. Le cinéaste aurait alors décidé d'utiliser les prises vidéos tournés par ses assistants durant le tournage ; la spontanéité des acteurs non professionnels dans ses images séduit le cinéaste. Les soldats apparaissent parfaitement à l'aise devant les caméras vidéo. Ce support offre ce que Kiarostami avait toujours recherché concernant l'expression des personnages : la simplicité et la spontanéité. Ajoutée en post-scriptum, cette scène introduit effectivement dans le film une atmosphère intime et légère. Le paysage, les couleurs, l'attitude des soldats et la relaxation apparente de l'équipe font oublier au spectateur l'effet de réflexivité. Tout le poids de la narration disparaît.

Si l'écran noir était l'équivalent figuré d'une frontière qui représenterait la fin de l'art, grâce à cet épilogue, *Le Goût de la cerise* enjambe cette barrière symbolique. La spontanéité des figurants réintroduit dans les images une part de légèreté, elle instaure dans la perception du spectateur une sensation de plaisir visuel à laquelle contribue la musique de Louis Armstrong qui est pourtant la version instrumentale de la marche funèbre, « Saint James Infirmary ». Le film dépasse ainsi sa propre mort en introduisant - par hasard ou non, ceci importe peu - une part d'inconscience dans les images, part due au changement d'attitude des figurants et à un changement de niveau de perception provoqué chez le spectateur.

Dispersion des contenus filmiques

Après ce premier essai vidéo, le travail d'Abbas Kiarostami semble prêt pour une dispersion des contenus filmiques vers d'autres médias. Depuis 1999, sa production semble être partagée en trois : poésie, photographie et cinéma digital.

Le vent nous emportera apparaît pour l'instant comme le dernier film de Kiarostami qui condense au cinéma son goût pour la poésie et les paysages. Après ce film, la référence poétique et les grands paysages naturels qui étaient fondateurs pour des films comme *Où est la maison de mon ami ?* ou *Le Goût de la cerise* disparaissent des films suivants *ABC Africa*, *Ten* ou *Five*. Simultanément à la sortie du *Vent nous emportera* sont publiées, dans un recueil de poésie [4] et exposées pour la première fois en Europe, ses photographies de paysages [5]. L'année 1999 indique le moment où ses travaux ont été publiés, exposés, présentés au public. Cette période correspond également à un nouveau tournant dans son cinéma. Quand le public découvre la photo et la poésie de Kiarostami, son cinéma atteint une autre charnière. Hasard d'édition ou volonté d'élargir l'image du cinéaste iranien, cet aspect de son travail est révélé juste avant que Kiarostami ne s'empare du support numérique.

Un documentaire, *ABC Africa*, et une fiction, *Ten*, tournés avec des caméras digitales, sont contemporains d'une série d'installations vidéo destinées à des galeries d'art. Ainsi, à partir des années 2000, l'œuvre de Kiarostami esquisse une sorte de dispersion de ses matériaux. La narration, l'aspect poétique des sujets et les paysages se trouvent séparés, respectivement destinés à des supports différents. Mais cet éclatement apparent du matériau ne confirme-t-il pas justement le désir pressenti dans *Le Goût de la cerise* de mettre l'œuvre hors de ses limites, d'en proposer les

7. Abbas Kiarostami, conscience et inconscience du cinéma

contours instables ?

Questionnons l'approche numérique. *ABC Africa* est la première expérience en vidéo numérique pour Kiarostami. Le goût pour la poésie et le paysage semble s'estomper. Dans ce film, très vite, quelque chose s'impose au regard qui le détourne de son objectif, sans pour autant le lui faire définitivement perdre de vue. Après une scène où un responsable local indique les objectifs de cette organisation et donne les chiffres précis de ses actions tandis que l'image décrit une réunion de femmes, une pause dans le récit informatif montre Kiarostami avec sa caméra qui filme des enfants autour de lui. L'image du réalisateur en train de filmer introduit un doute sur l'auteur des images. Celles-ci ont l'air de se faire toutes seules dans une absence totale de maîtrise. Les petites caméras numériques permettent de créer au montage un jeu de passage entre l'image d'une caméra et l'image qu'elle prend. Ainsi, à plusieurs reprises, Kiarostami est cadré en train de filmer, ou de montrer l'écran de la caméra DV à des enfants dans lequel ils découvrent le visage de leurs camarades, puis le plan suivant présente l'image qu'il est en train de tourner. Le film développe cette image du passage et du relais, de la grande image qui en contient une autre en puissance, puis qui l'actualise au plan suivant.

Peu à peu, le poids du sujet est modifié par une force typiquement africaine qui tient à la proximité et à la quotidienneté de la mort. Cette force donne à la vie une puissance fascinante. Lorsque la mort est à portée de main, la vie reprend toute sa valeur. Le cinéma de Kiarostami en a déjà fait le constat, en 1991, en revenant sur les lieux du tremblement de terre avec *Et la vie continue*. Mais ici, toute possibilité d'intervention sur le réel a disparu. Cependant, même privé d'intervention, le cinéma conserve une puissance propre dont témoignent deux scènes d' *ABC Africa*.

Dans la seule scène d'hôpital du film, le spectateur découvre une infirmière qui découpe et replie de vieux cartons. Sur une table, dans un drap replié se devine le corps d'un enfant mort du SIDA. L'infirmière dépose le corps dans le carton qu'elle referme. Elle aide ensuite un homme à charger ce cercueil improvisé sur le porte-bagages de sa bicyclette et elle l'attache de son mieux avec une ficelle. Dans une autre scène, la caméra s'attarde longuement sur une petite fille qui porte un fagot de bois. Un autre enfant la bouscule et fait tomber son chargement sur le chemin. Arrêtée au milieu du sentier, l'enfant rassemble les branchages et renoue attentivement la ficelle qui les retient avant de pouvoir les placer de nouveau sur sa tête. Le geste de nouer attentivement le bois rappelle celui de l'infirmière qui attachait un cercueil en carton sur le porte-bagages de la bicyclette. Seul le cinéma peut répondre à l'image du geste de nouer une ficelle autour d'un cercueil par celui de nouer une ficelle autour d'un fagot de bois. Sans modifier le réel, le cinéma se souvient ici que la mort vient doubler l'élan de la vie.

Selon un geste comparable, ce film rappelle que l'obscurité répond à la lumière dans un échange continu. Dans une surprenante scène nocturne, quelques dizaines de moustiques s'agitent autour d'une lampe. En *off*, Kiarostami et un de ses compagnons de tournage observent les moustiques, et parlent du paludisme. Puis, au couvre feu de minuit, l'ampoule s'éteint, l'image devient noire. Le cinéaste et son assistant doivent traverser l'hôtel pour regagner leur chambre. Leur trajet dure plusieurs minutes. L'un d'eux gratte une allumette que la caméra suit de près pour monter un escalier. Arrivés à tâtons à leurs chambres, les deux hommes se séparent. Celui qui garde la caméra, la dépose et la laisse tourner. Un bruit de fenêtre, puis le tonnerre qui gronde se font entendre. L'orage éclate. Derrière la fenêtre, dans l'éblouissement des éclairs, un arbre prend à trois ou quatre reprises une existence nocturne et la pluie commence à tomber. Son clapotement rappelle

7. Abbas Kiarostami, conscience et inconscience du cinéma

celui de l'orage qui tombe sur le corps de Badii à la fin du *Goût de la cerise*. Si dans *Le Goût de la cerise*, le plan noir offrait une transition figurative entre différents niveaux et repoussait la notion de fin de l'art, ici, l'obscurité se définit dans sa relation à la lumière. De la même façon que la vie était rapprochée de la mort, ici, l'obscurité affronte les images et la lumière. Dans l'obscurité, dans la disparition du visible, le film échappe non plus à la mort de l'art mais à la tragédie humaine.

Paradoxe

Associé à la dispersion des contenus filmiques dans d'autres media, *ABC Africa* a établi un processus de rejet des éléments vitaux du cinéma standard. Après cette première expérience numérique, Abbas Kiarostami réduit son expression cinématographique au minimum. La photo, la poésie, les installations ou la technologie numérique ne simplifient pas le cinéma. Ils ne sont pas non plus à l'origine d'une nouvelle expression filmique ; mais ils font parti d'un processus de dépouillement. En 2002, *Ten* puis *Five* et des installations vidéo comme *Sleepers* ou *Ten Minutes older* proposent un nouveau langage de l'intimité. Dans *Sleepers*, l'action est réduite à la durée de projection ; dans *Ten*, seul demeure du cinéma le dialogue.

Ten est le premier film que Kiarostami consacre à un personnage féminin. Le film se passe dans une voiture. Son but est de décrire la relation d'une femme divorcée avec sa famille et la société. La voiture offre, comme souvent chez Abbas Kiarostami, un espace intime pour la conversation et la dispute. Le dispositif filmique est réduit au minimum : seulement deux caméras digitales sont placées sur le tableau de bord et enregistrent les dialogues. En limitant au maximum le matériel et l'équipe technique, Abbas Kiarostami établit un système simple mais solide. Les deux caméras enregistrent les conversations entre la conductrice et ses passagers successifs. Le film offre une succession de dix séquences de dialogues. Pas de paysage ni de plans de Téhéran, *Ten* est juste un film de visages et de paroles. Il confirme la disparition des méthodes classiques du cinéma. La direction d'acteur est limitée à quelques indications données avant le tournage. De cette façon Kiarostami prend plus de recul par rapport à son sujet. Bien qu'une intention réelle, une volonté précise soit à l'origine du film, le cinéaste laisse le scénario être joué et improvisé par les acteurs. Kiarostami enregistre des visages sans intervenir. Le montage est réduit à la figure minimaliste du champ-contrechamp, parfois le contrechamp n'est même pas monté.

Ce parcours dans l'œuvre de Kiarostami témoigne d'un processus minimaliste. Après la prise de conscience de soi que constituait *Close up*, l'éclatement du matériau semble orienter ce cinéma vers un travail dans l'oubli de la technique, dans la légèreté de l'appareil. La force et l'étrangeté de *Ten* résident dans le fait que, dans ce film, tout est contrôlé, mais dans une liberté totale. Ce que le cinéma de Kiarostami a gagné de la pratique de la photo, de la poésie et de la technique numérique est ce mélange paradoxal de liberté et de contrôle. Comme un photographe qui doit contrôler la lumière, veiller à son cadrage, à sa composition et en même temps accueillir la réalité dans son objectif, le cinéma de Kiarostami s'est ainsi préparé à l'exercice de la contemplation.

La photographie, la simplicité des haïku, la confiance dans le travail automatique des caméras digitales permettent à *Ten* de se libérer des impératifs narratifs. La longue pratique du cinéma narratif a donné à Kiarostami l'habitude de tout contrôler dans son travail. Il a même réussi à appliquer ce contrôle à un documentaire comme *Close up*. Malgré son apparence incontrôlée, *Close up* était un film conscient de lui-même. Au contraire, *Ten* parvient à accueillir la part inconsciente du cinéma. La technologie numérique permet la réalisation d'un film libéré. Il permet à Kiarostami de

7. Abbas Kiarostami, conscience et inconscience du cinéma

laisser le film n'être qu'un regard. Ce film peut accueillir le paradoxe de la coexistence des intentions et de l'inconscience, de l'invention et de la répétition. L'usage du numérique ou les installations vidéo de Kiarostami suggèrent la quête d'une nouvelle inconscience. Ces nouveaux modes d'expression ont permis au cinéaste de dépasser les limites de son art, ou de les oublier, d'oublier « le monde de l'art » et ses interprétations, et lui ont donné la possibilité d'avoir le pouvoir d'une observation simple, frontale et directe.

Notes

[1] Arthur Coleman DANTO, « *The Art World* » *Journal of philosophy*, 1964 (Après la fin de l'art, éd. Seuil, Paris, 1996)

[2] Arthur Coleman Danto, *Après la fin de l'art*, éd. Seuil, Paris, 1996 pour la traduction française

[3] cf. Abbas Kiarostami « *Avevo girato la sequenza finale in pellicola, solo che il materiale si è rovinato in laboratorio e, poiché da noi il periodo primaverile dura molto poco, non ero più in grado di ottenere le stesse immagini, la stessa atmosfera e i colori di quell periodo* », « *Al Lavoro* » in *Kiarostami*, a cura di Alberto BARBERA e Elisa RESEGOTTI, Electa, Torino, 2003, p.185

[4] Ses courts poèmes écrits comme des haïkus japonais ont été traduits en italien, puis en français et en anglais, *Avec le vent*, éd. POL Paris, trad. Nahad Tajadod et Jean-Claude Carrière

[5] Exposition à Paris, Galerie de France, novembre 1999, et éditions de plusieurs catalogues (en France, Michel Ciment, *Abbas Kiarostami photographs*, éd. Hazan).