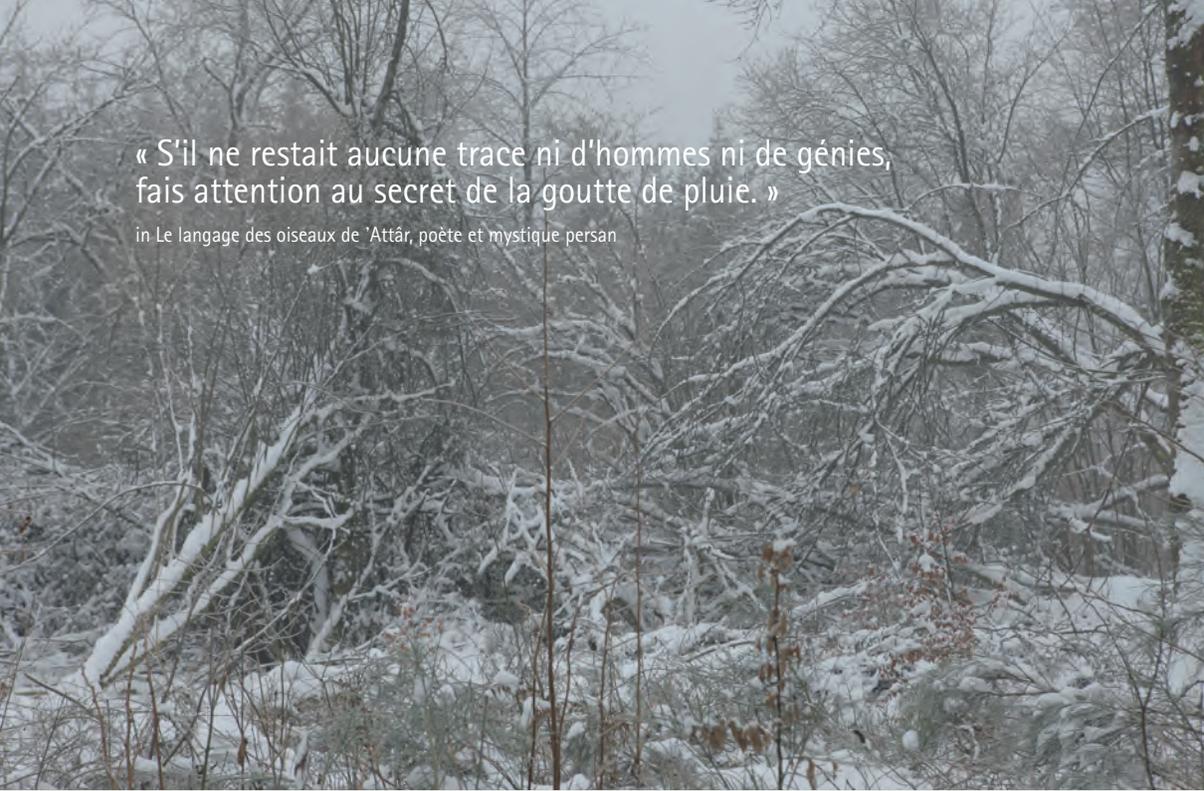




Abbas Kiarostami

l'invité



« S'il ne restait aucune trace ni d'hommes ni de génies,
fais attention au secret de la goutte de pluie. »

in Le langage des oiseaux de 'Attâr, poète et mystique persan

Photo Nathalie Savey

Il y a de cela presque trois ans, Afsaneh Chehrehgosha, jeune réalisatrice iranienne, prononçait ce rêve dans une réunion de la Safire : inviter Abbas Kiarostami. Le rêve a pris corps. Janvier 2013, Abbas Kiarostami est en résidence à Strasbourg. Un voyage d'hiver pour lequel se sont associés l'Université de Strasbourg, la DRAC Alsace, la Ville de Strasbourg et ses Musées, les cinémas Star, la Safire et le musée Oberlin, le CEAAC, Vidéo Les Beaux Jours et l'Agence culturelle d'Alsace. Avec Abbas Kiarostami, atelier photo et vidéo sur le thème de l'hiver et de janvier avec des étudiants, professionnels et tout public, rétrospective de films, analyse d'œuvres, leçon de cinéma, journée hors les murs à Waldersbach, rencontres, exposition, le programme des dix jours était une large invitation à découvrir en profondeur l'œuvre du cinéaste, et de créer sous son impulsion. « Je suis un chemin de la neige » et « je n'en aurai jamais fini avec la neige », nous dit Abbas Kiarostami, et la neige, qu'il photographie depuis trente ans, était au rendez-vous en Alsace en ce mois de janvier.

Le cinéma et les photographies d'Abbas Kiarostami sont des révélateurs de la part invisible, de ce qui échappe et qui définit plus que ce qui se donne à voir dans l'immédiat. Le cinéaste scrute l'ombre, cherche ce qui inconsciemment nous appelle, il anime un ailleurs, le fictionne pour nous le proposer comme un autre réel. Et il y a quelque chose qui nous emporte dans ce qu'il nous donne à voir, à entendre, à ressentir. Un emportement qui fait appel à un sens caché échappant au rationnel et à la raison, vidé de la question du pourquoi.

Marie Frering

عباس كيارستمي

VOYAGE D'HIVER EN ALSACE

Apprendre à renoncer à ce qu'il y a d'intéressant mais qu'on ne recherche pas

L'aventure cinématographique d'Abbas Kiarostami a commencé par hasard et en autodidacte. Il se destinait à être peintre, un désir toujours présent chez lui. Partant de réalisations de films publicitaires, d'affiches, de génériques pour le cinéma, il fut au service du cinéma jusqu'au jour où il fut invité à créer un département de cinéma à l'intérieur du Kanun, l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents, né de la volonté de la Chahbanou et qui œuvrait jusque dans les régions les plus reculées de l'Iran pour donner aux enfants des outils d'accès à la culture. Le département cinématographique produisait des films pédagogiques et c'est ainsi que Abbas Kiarostami tourna son premier film *Le pain et la rue*.

« J'ai travaillé treize ans pour les enfants, au sujet des enfants et avec eux, puis j'ai commencé à faire des documentaires. Lorsque je cherche à revenir à la peinture, je suis toujours dérouté parce que ma main va plus lentement que mon esprit, et c'est ainsi que je suis allé vers la photographie et l'art vidéo où je trouve aujourd'hui ma plus grande satisfaction. On me connaît surtout comme cinéaste, mais ce qui m'intéresse le plus est de découvrir ce que le cinéma ne me donne pas. »

Dès son arrivée à Strasbourg, Abbas Kiarostami arpente les rues de la ville pour chercher les traces de l'hiver, thème de travail qu'il a donné aux participants de l'atelier, auquel il ajoute une porte d'entrée plus large : janvier, pour relater des expériences liées à ce mois, et ouvrir à davantage de sujets.



Le pain et la rue



Le vent nous emportera

« L'enjeu est de capter, d'inscrire les signes de l'hiver, de ce mois de janvier, que ce soit en photographiant ou en filmant. Le cinéma n'est qu'une succession d'images qui ont un objectif commun et il est bon de commencer à photographier avant de filmer. Il s'agit d'être à la recherche de quelque chose de précis et d'apprendre à renoncer à ce qu'il y a d'intéressant mais qu'on ne recherche pas. Et la photographie est, à mon sens, l'art le plus à même pour cette recherche. La photographie est un regard monté, avec un cadre choisi. Toute notre vie est choix et élimination, montage, sélection. Nous photographions ce qui nous capte. Ce que j'aime particulièrement dans la photo, art populaire par excellence, c'est son accessibilité, son processus simple à mettre en œuvre, appuyer sur un bouton au moment choisi. Une dimension de la photo qui me paraît aussi très louable est qu'en un temps très bref elle permet de rendre compte d'une réalité extrêmement complexe, ce que la littérature, par exemple, n'est pas à même de faire. Il suffit de regarder. L'atout de la photo est d'inscrire ce que nous voyons et que nous désirons conserver. Contrairement à d'autres arts, la photographie ne prend pas en otage son destinataire. Le spectateur d'une photo se trouve face à une image sans médiation. C'est pour moi la définition même d'un art indépendant, avec les moyens techniques aujourd'hui de transformer votre photographie à la manière d'un peintre. La valeur suprême de la photographie, c'est la liberté laissée au spectateur. »

Un regard différent

Avec une grande douceur et avec l'appui de certains extraits de ses films faits seul, sans équipe, Abbas Kiarostami met les esprits autant en confiance qu'en ébullition. Le cours de sa parole entraîne vers une autre contrée de soi, une autre manière d'envisager le travail à faire. Abbas Kiarostami donne le pemmican à emporter dehors, vers cet hiver qu'il s'agit de rencontrer de manière singulière.

« Vous allez produire des choses que vous ne soupçonnerez pas. Tout sera le produit de votre esprit. En sortant d'ici, votre œil sera aux aguets, notre travail commun commencera à l'extérieur, ailleurs. La tâche la plus noble qu'on puisse se donner est l'apprentissage du regard, l'observation, la contemplation. À partir du moment où vous apprenez à regarder un objet, celui-ci entre en relation avec vous et participe à la création avec vous. Lorsqu'on se donne le temps de se poser face à un sujet, que l'on se pose avec la confiance absolue que quelque chose surviendra, alors le miracle se produit et le trésor vous devient accessible. Sous votre regard, l'inanimé prend vie. Ce qui compte, c'est votre regard et l'objet de votre regard. »

Five, un film de photographe

En 2004, Abbas Kiarostami réalise *Five*, un film composé de cinq longs plans séquences tournés au bord de la mer.

« La première partie de ce film est l'histoire d'un morceau de bois que la mer portait en elle

La classe de neige

Enfant, j'avais du mal m'endormir les veilles de classe de neige. Je m'assoupissais, puis me réveillais toutes les heures, déçu de devoir encore attendre le matin.

C'est ce que j'ai vécu la nuit précédant la matinée que je devais passer avec Abbas Kiarostami. Durant l'atelier, je lui avais présenté quelques rushes. Mon idée était de tourner dans un cimetière. Il m'a proposé de m'y accompagner. Sur le coup je n'y avais pas vraiment cru...

Le rendez-vous était à 10 heures à son hôtel. J'étais tellement angoissé à l'idée d'arriver en retard que j'étais devant son hôtel avec trois quarts d'heure d'avance. Juste ce qu'il me fallait pour me calmer et me forcer à respirer profondément.

Lorsque nous sommes arrivés au cimetière, Abbas Kiarostami a sorti sa caméra. Un tout petit caméscope qui tenait dans la main. Son idée était de suivre des traces de pas qui allaient vers une tombe où il y aurait un bouquet de fleurs fraîchement posé. L'étudiante-traductrice était là aussi pour être figurante.

Je l'observais de loin pour ne pas le déranger. Mais j'étais ici pour tourner des plans que m'avait suggérés le cinéaste. Après une première journée de prise de vue, j'avais une série d'images très froides et ternes inspirées des ténèbres et une autre très colorée où l'on voyait la neige fondre. Mais il me manquait un chaînon pour relier les deux.

De son côté, Abbas Kiarostami avait terminé la petite séquence qu'il filmait. Il est venu à vers moi et je lui ai expliqué ce que je cherchais. Il s'est retourné et a regardé en l'air. Il m'a dit en anglais: « regarde et filme, c'est ce que tu cherches ». J'ai levé les yeux et un frisson m'a traversé. En face de moi, le soleil perçait entre les nuages. On aurait dit une estampe japonaise en mouvement. J'ai mis mon appareil sur mon trépied et juste à ce moment-là, deux oiseaux sont rentrés dans mon cadre.

Lorsque je suis revenu à moi, il était loin, sa petite caméra à la main. Il n'arrêtait pas de filmer, d'une tombe à l'autre. Tout l'inspirait. Je l'ai rejoint dans le carré iranien du cimetière. Nous avons continué notre déambulation. Depuis le plan de soleil qu'il m'avait suggéré, j'étais euphorique. C'était comme s'il m'avait donné la clef de ce que je cherchais: la lumière. Je n'arrivais plus à faire dix mètres sans que mon œil soit attiré par un détail, une image ou une ambiance lumineuse. Je tournais beaucoup et à chaque fois que je levais la tête je le voyais s'éloigner un peu plus. Je me disais qu'il fallait que j'arrête de tourner pour profiter encore un moment de sa présence et de ses paroles. Mais c'était plus fort que moi. J'étais emporté et n'arrivais pas à m'arrêter.

Finalement, je l'ai rejoint et lui ai montré quelques-uns de mes plans. Il a tourné la tête vers moi avec un mouvement d'approbation. À travers ses lunettes je percevais un regard bienveillant qui semblait dire « tu as trouvé ». Mais pas une parole.

Après trois heures à arpenter le cimetière, il a émis le souhait de rentrer. Nous nous sommes dirigés vers la sortie. J'avais un ressenti assez mitigé. À la fois, j'étais heureux d'avoir pu tourner des images incroyables et à la fois j'étais frustré de ne pas avoir pu échanger plus avec lui.

Ce n'est que plus tard que j'ai compris qu'il m'avait dit tout ce qu'il y avait à me dire: « look and shoot ».

**Marc Jonas,
participant à l'atelier de création
d'Abbas Kiarostami**

UN CERTAIN REGARD

Tazieh, *Where is my Roméo* et *Shirin* sont trois films régis par un même principe : Abbas Kiarostami filme les spectateurs regardant une épopée traditionnelle pour *Tazieh*, une partie de la pièce de Shakespeare pour *Where is my Roméo* et un conte persan pour *Shirin*. Le spectacle est hors de notre vue.

« Abbas Kiarostami filme les spectateurs, il montre leurs émotions, et on voit sur leurs visages les pleurs et la révolte que l'histoire de *Tazieh* est censée provoquer. En voyant *Where is my Roméo*, j'ai d'abord vu les spectatrices et puis ensuite beaucoup plus le cinéaste qui les regarde. En quelques minutes, il nous propose une collection de portraits admirables, émouvants. Des représentations de visages. La tension est tirée vers quelque chose qui est censé être derrière nous et on en voit quelque chose sans le voir, on superpose des images de Roméo et Juliette, on s'imagine la pièce, on se fait une petite mise en scène mais on est forcé de se retourner, car ce qui nous est montré n'est pas ça. Et nous voyons aussi le réalisateur en train de les filmer, l'organisateur de la chose. Ce qui soulève aussi la question de comment ça s'est fait. En imaginant que l'on cache les sous-titres ou que l'on occulte la bande-son, on aurait vraiment à faire avec une succession de visages, de portraits et on ne serait quand même pas déconnecté du fait qu'elles sont en train de regarder quelque chose. Abbas Kiarostami dit qu'il n'aime pas le cinéma narratif, au sens classique du terme, et il cherche à sortir complètement de la narration. Sa vraie formule serait plutôt que la vraie narration doit être partagée, travaillée, racontée aussi par le spectateur. Dans *Where is my Roméo*, on est pris dans ce jeu de regard et de vision de l'invisible, et si cela ne fait pas de la narration, cela fait cependant de l'histoire. On voit une écoute en réponse aux images montrées. Il nous propose une distanciation dans la plus grande proximité, on est très proches de l'image de ces femmes dont on sent monter l'émotion. Et en même temps on est invité à prendre plusieurs distances. C'est aussi ce que le cinéaste opère avec les plans de voiture où on pense que la voiture est l'intérieur d'une caméra. Par exemple dans *La vie continue*, l'enfant couché sur le siège arrière fait avec ses mains le geste de mimer un cadrage.

Toute cette réflexion est plus une réflexion sur le regard que sur l'image. Si Abbas Kiarostami a été reconnu à un certain moment de l'histoire contemporaine du cinéma, c'est qu'il montre très bien que c'est notre regard qui fait le réel, qui nous met en rapport avec le réel. Il fait un cinéma qui montre le réel par la fiction et un cinéma qui rend conscient du fait que c'est par la fiction de la fabrication du film que l'on fait arriver le réel, un cinéma désamarré de toute mythologie cinématographique et de toute psychologie telle qu'on la trouve généralement au cinéma.

On peut se demander qui est Abbas Kiarostami ? À quoi on pourrait répondre : il est un certain regard, et la succession de ses films. »

Extrait des propos de Jean-Luc Nancy,
retranscrits lors de la rencontre à Strasbourg



Shirin

et qu'elle délivre au rivage. Je regardais ce morceau de bois devant moi et plus je me suis approché de lui, plus je me suis rendu compte que son corps tout entier portait les marques des années passées dans la mer. Je me suis posé devant lui comme un photographe, en le regardant, et petit à petit une histoire est sortie de lui et de mon regard. C'est une approche extrêmement simple – l'histoire d'un bout de bois que la mer a rejeté et qui se casse en deux pour repartir – et en même temps extrêmement complexe. »

Le sujet ?

« Ce qui fait ralentir votre pas est votre sujet, lorsque vous êtes en mouvement et que quelque chose vous incite à vous arrêter, même brièvement. Ce qui ne veut pas dire que vous ayez une sympathie particulière pour ce sujet et vous avez toujours le choix de vous en défaire ou de vous y atteler. Ou bien repartir et revenir sur vos pas, comme par exemple avec une vitrine. Quelque chose arrête votre regard et alors se pose la question de si l'on veut se l'approprier ou non. Mais même si vous le rejetez, vous vous êtes approchés d'un sujet. Si je ne veux pas de lui, alors qu'est-ce que je veux ? Passés par cette expérience, vous ne vous arrêterez plus devant ce sujet. Parfois on passe longtemps à chercher sans trouver et cela ne veut pas dire qu'on est lent d'esprit ou que votre sujet n'existe pas. García Márquez dit que c'est toujours le sujet qui vient le trouver et jamais lui. C'est ce qu'il dit maintenant, car lorsqu'on débute il faut longtemps chercher. Et puis arrive un jour où les récepteurs sont devenus très puissants et où on est cerné par les sujets, où tout devient sujet. Pour les êtres humains, quel que soit celui qui croise votre chemin, il porte en lui un sujet immense. Tout se joue dans votre regard et dans ce que, ensuite, vous donnez à voir. »

*Les pas d'un homme dans la neige
Qu'est-il allé chercher
Reviendra-t-il
par le même chemin*

A.K., *Avec le vent*

Plan fixe et respect du spectateur

« La responsabilité du mouvement est induite par le sujet. Le mouvement est toujours plus visible dans un plan fixe, mais parfois ce n'est pas possible, à cause du sujet. Par exemple pour la première partie de *Five*, j'aurai voulu filmer en un seul plan fixe, mais le vent faisait sortir le sujet de mon cadre, j'ai donc été obligé de renoncer.



Au travers des oliviers

Ce qui est intéressant dans le plan fixe est qu'il fait oublier au spectateur qu'il y a quelqu'un derrière la caméra et donc nous voyons ce qui se passe sans médiation, sans avoir l'impression d'être guidé par autrui, comme si l'auteur n'était pas intervenu dans ce qu'il vous donne à voir. Les plans fixes sont très difficiles à réaliser, il faut plus de puissance à l'œuvre pour raconter une histoire avec un plan fixe. Mais c'est un respect exprimé à l'endroit du spectateur, pour qu'il soit libre de choisir l'objet de son regard, et ne pas lui imposer mon regard. La fixité des plans entraîne la contemplation, comme lorsque vous vous immobilisez lorsque quelque chose capte votre attention. Tous les mouvements qui sont d'usage dans le cinéma, et auxquels il m'arrive d'avoir recours moi-même parfois, sont des astuces de cinéma. Si ce que vous donnez à voir est vrai, sans impuretés, il n'y a aucune raison de tourner autour. Le spectateur sait zoomer tout seul dans l'image, vous n'avez pas besoin de le faire pour lui. Si ce que vous donnez à voir est digne d'être vu, le fauteuil du spectateur ne bougera pas. Lorsque vous bougez votre caméra, cela revient à bouger son fauteuil. »

*Je suis le héros d'une histoire dans laquelle
il n'y a ni histoire
ni héros*

A.K., *Havres*

Roads of Kiarostami, un photo-film philosophique

En 2005, c'est par ce film que Abbas Kiarostami répond à une commande pour le soixantième anniversaire de l'explosion de la première bombe atomique à Hiroshima. La caméra se promène dans des photos de routes pratiquement désertes, et avec le cinéaste nous prenons ces routes comme le fil d'un texte, une calligraphie de la vie en train de s'écrire. Chemin intérieur, chemins extérieurs, et la voix de Abbas Kiarostami nous



conte ses réflexions sur la nature, les saisons, les différents chemins. Il y invite la voix des poètes et la caméra se fait pinceau pour un monde suspendu par ces chemins, tenus par des arbres noirs plantés dans la blancheur de la neige. Chemins de perdition des hommes aussi, figurés dans la dernière séquence où on quitte le noir et blanc pour la brûlure du feu.

Abbas Kiarostami photographie et filme la nature avec une immense force poétique. Dans *Roads* on pourrait voir le corps même de Abbas Kiarostami, sa démarche, son regard lorsqu'il se pose sur vous et aussi ce regard vers ailleurs, celui du poète qui dessine et propose des chemins.

Où vous êtes indique qui vous êtes

« *Le langage des oiseaux* de 'Attâr, poète et mystique persan, est l'œuvre d'une vie mais aussi l'œuvre d'une vie hors de la ville et dans mon film *Roads*, il y a une phrase empruntée à 'Attâr qui me paraît décisive et qui, pour moi, est le fondement de la philosophie existentialiste : *Notre chemin est un aveu / de ce que nous délaissions, de ce que nous embrassons.* Donc, où vous êtes indique qui vous êtes, vous vous déclarez par le fait d'être quelque part. Les plus grands poètes, penseurs, philosophes iraniens n'ont pas vécu dans les villes. La ville nous a été imposée en quelque sorte, et nous l'avons acceptée, mais je ne suis pas sûr que c'était notre idéal premier.

Je n'ai rien *contre* la ville mais quelque chose *pour* l'extérieur de la ville. La ville me permet de vivre, elle me donne une identité, elle médite une carte d'identité, elle fait respecter mes droits de citoyen et répond à tous mes besoins hormis un, le désir de vivre dans un lieu qui est en totale contradiction avec la ville. Tentez l'expérience, un jour où vous avez le cœur gros, plutôt que d'aller boire un café avec un copain, sortez de la ville. Cela vous procurera une légèreté incomparable avec les autres solutions possibles. »



Le vent nous emportera

Qu'est-ce qu'on veut dire et comment on veut le dire ?

« La responsabilité du quoi et du comment, on la prend soi-même. Il s'agit de trouver son propre goût, et les nouveaux outils légers et à la portée de tous permettent de travailler son propre goût, sans la lourdeur d'une équipe où il est aussi toujours possible d'imputer les erreurs aux techniciens. C'est un retour de l'auteur au texte, là où il a seul la responsabilité de ce qu'il fait. Et en allant ensuite vers un cinéma avec des dispositifs plus lourds, on saura pour qui on travaille et si on cherche à se satisfaire soi-même ou les producteurs ou les pseudo-attentes d'un public. Les premiers pas sont décisifs pour trouver comment être sûr au cinéma de son propre goût. Nietzsche dit qu'à chaque fois qu'on se coupe d'une petite dépendance, on a une petite paire d'ailes qui pousse. Par exemple, *Ten* est un film que j'ai fait sans aucun fonds, juste avec une vieille caméra super 8 et à trois, on travaillait quand on pouvait. Les films les plus personnels sont ceux où on est le moins dépendant. Aujourd'hui, tous les films que je veux faire, je commence à les faire avec ma toute petite caméra, je fais une maquette de mon film à venir. Pas encore avec les acteurs mais avec des doublures, je pars avec eux et je fais tout le travail de mise en scène. *Copie conforme*, par exemple, je l'avais déjà filmé une fois, et lorsque

les acteurs sont arrivés sur le plateau j'étais tranquille, parce que j'avais déjà fait mon devoir. J'écris mes scénarios et mes dialogues avec une petite caméra puis je les retranscris sur papier et c'est cela que j'envoie au producteur. Pour faire quelque chose nous avons souvent tout ce qu'il nous faut, la seule chose qui pourrait manquer c'est l'audace et le courage. »

*Sur la corde à linge
on a étendu de la neige
par ce temps froid
ne séchera pas de sitôt
la neige*

A.K., *Avec le vent*

Photographier la neige

« Cela fait plus de trente ans que je photographie la nature, les arbres, la neige... Et à mon retour à Téhéran, je vais faire une exposition de photos sur la neige. La différence entre mes anciennes photos et les plus récentes est que dans les anciennes on voit surtout la blancheur et moins la texture, j'avais du mal avec mes anciens appareils à montrer le contraste de la texture. Depuis dix ans je travaille avec un appareil photo numérique, cela me permet de faire des modifications avec l'ordinateur, ce que je ne pouvais pas faire auparavant et de disposer maintenant d'une grande gamme de variations, du noir le plus foncé au blanc le plus clair.

Hors les murs, vers l'arbre solitaire

Le Kanun, producteur des premiers films de Abbas Kiarostami, envoyait des hommes à cheval pour acheminer livres et matériel pédagogique dans les plus lointaines provinces d'Iran.

Le Ban-de-la-Roche était au XVIII^e siècle une région pauvre et reculée de France. C'est là que, délaissant volontairement la ville, vint s'installer le pasteur Oberlin afin d'exercer son ministère et mettre en œuvre son projet utopiste d'un monde meilleur basé sur l'éducation pour tous et d'abord des enfants pour qui il inventa des méthodes qui passaient par l'expérience, l'observation, les images. En 1778, il accueillit chez lui le poète Lenz déjà atteint de folie, épisode qu'écrira presque soixante plus tard un autre poète, Georg Buchner. Puis au XX^e siècle dans Entretien dans la montagne, Paul Celan évoquera le Lenz de Buchner partant dans la montagne. Les traces d'Oberlin, ses collections d'histoire naturelle, ses dessins, écrits, et de nombreux autres documents sont au passionnant musée Oberlin de Waldersbach. La postérité de ses idées et de sa pédagogie est assurée plus à l'étranger qu'en France où il reste certainement trop dérangent, trop inclassable. La poésie, elle, laisse sa trace

dans les êtres, et la plupart de ceux qui ont lu le Lenz de Buchner sont marqués par sa force poétique et par l'évocation du poète fou, jusqu'au désir pour certains d'aller dans cette montagne où Lenz marchait, comme pour éprouver cette envie de marcher sur la tête que raconte le texte.

Ce 20 janvier 2013, avec appareils photo et caméras, ce fut avec ferveur que nous arrivions avec Abbas Kiarostami à Waldersbach sous neige et glace.

En haut du village partent trois chemins pour aller jusqu'au col de la Perreux, lieu d'une étrange beauté où se tient un arbre, frère de ces arbres solitaires si souvent photographiés par Abbas Kiarostami. Trois chemins qui nous évoquent les tissages de réalités et de métaphores qu'entrelace Abbas Kiarostami dans nombre de ses films et au plus intense dans Roads.

Nous étions là, ensemble et séparés, avec Abbas Kiarostami, avec nos chemins intérieurs, et en présence d'éléments forts de son œuvre, neige, chemins, arbre, enfance, poésie... Une sorte de promenade à l'envers, un avant des traces, une page nouvelle à écrire à partir de ce Ban-de-la-Roche.



Photo Nathalie Savey

Je ne savais pas pourquoi j'avais tellement tendance à prendre la neige en photo. La première fois que j'ai acheté un appareil photo, c'était en hiver et je suis parti dans un désert pour prendre des photos. J'ai mis du temps à me rendre compte de choses que j'ignorais. C'est en prenant des photos au fil des saisons que ces choses me sont apparues. La nature est pleine de choses que l'on peut considérer comme inutiles, et la neige nous donne la possibilité d'avoir une page blanche qui couvre une grande partie de la nature et qui laisse transparaître des choses essentielles aux yeux de l'artiste. Lorsque je suis devant la neige, c'est comme si j'étais devant une scène qui avait été nettoyée la veille, préparée pour moi, pour que je la prenne en photo. J'ai photographié en toutes saisons mais j'ai surtout exposé des scènes neigeuses. Il y a aussi des photos de murs mais ces murs sont blancs également, neigeux en quelque sorte. Peut-être qu'avec la toile blanche de la neige, je résous mes complexes de peintre, en photographiant comme si je peignais. »

*Deux cahiers de cent pages
un crayon appointé
un cartable de conseils
un enfant sur le chemin*

A.K., *Avec le vent*

Enfances 1

Le pain et la rue, l'enfance et le désarroi

Un jeune garçon court dans un dédale de ruelles, un pain sous le bras. Enfant joueur, il avance en donnant des coups de pied dans une boîte de conserve jusqu'à la rencontre d'un chien qui lui fait peur et l'empêche de passer. Il ne sait plus que faire, on voit son désarroi. Des adultes passent mais il est comme invisible pour eux. Jusqu'à ce qu'il trouve lui-même la solution, celle d'amadouer le chien en lui donnant un bout de pain.

Abbas Kiarostami dit de son premier film qu'il est la matrice de tous ses films. Et il est vrai que ce court métrage est d'une justesse absolue, entièrement proportionné à son sujet.

« J'ai commencé à faire du cinéma comme refuge à mon impuissance de peintre. Lorsqu'on m'a proposé de faire un film pour enfants, je suis entré ainsi en toute innocence dans le cinéma, je n'avais pas appris à faire du cinéma. J'avais trente ans lorsque j'ai réalisé *Le pain et la rue*, il y avait des enfants autour de moi qui m'ont permis de replonger dans cet univers. Et ma propre enfance n'étant pas si éloignée, j'ai eu

recours à une émotion très forte issue de ma propre expérience. Comme beaucoup d'entre nous, j'avais peur des chiens, et dans ma famille j'avais la responsabilité d'aller chercher le pain. La distance était longue, c'était l'après-guerre et il fallait passer par ce dédale de ruelles, le pain à la main. Je me suis rappelé mon propre désarroi et il me semble qu'encore aujourd'hui je n'ai guère de mal à me replonger dans les émotions positives ou négatives qui étaient les miennes à cet âge-là. L'enfant qui est en nous n'est jamais loin. Les adultes exercent souvent une pression sur les enfants, comme pour se venger de celle qu'ils ont eux-mêmes subie dans leur enfance, c'est certainement ce qui explique que les enfants ont par essence une relation tendue avec les adultes. Dans *Devoirs du soir*, on voit ce rapport d'intimidation des enfants à l'école et la violence des punitions qu'ils subissent de la part des parents après une journée de classe. Dans *Le costume de mariage*, je montre la relation entre enfants, des enfants qui étaient tous des petits ouvriers et que j'ai montrés sur leur lieu de travail. À la différence des enfants à l'école qui est un monde clos, ils sont partie prenante de la vie des adultes qui travaillent, ils sont liés à leur contexte et à un lieu, mais ils ont leur propre monde à l'intérieur de ce monde. »

Enfances 2

Toto, l'ami de mon père

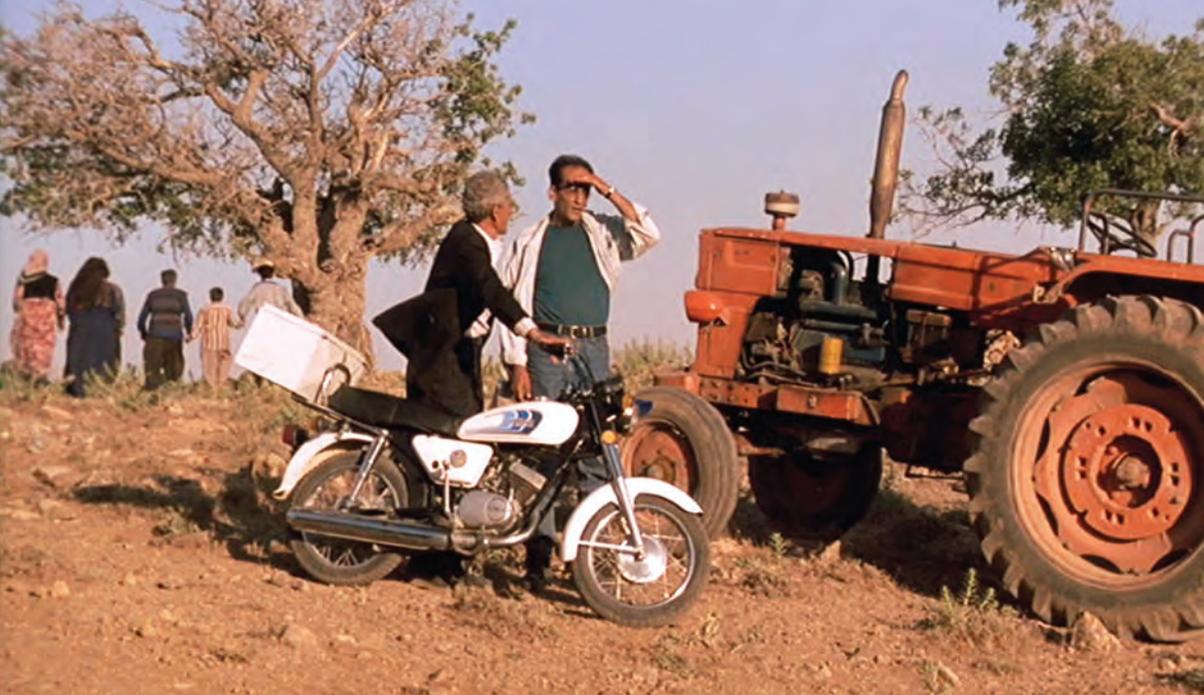
« Quand j'avais quatorze ou quinze ans, les films qu'on voyait étaient principalement des films arabes ou indiens, puis le cinéma américain a débarqué en Iran et a pris tous les écrans. Je me souviens qu'en regardant ces films, ces êtres humains qu'on voyait sur l'écran n'étaient pas pour nous des êtres réels qui existaient quelque part dans le monde. Ces cow-boys ou ces tueurs étaient des êtres de cinéma et on se perdait donc très vite dans le mythe du cinéma, sans se dire qu'on rencontrerait un jour des êtres similaires à ceux-là. Et puis un jour, j'ai vu un film très différent, un film dans lequel j'ai cru reconnaître un ami de mon père, un homme que j'aimais beaucoup, très sympathique, et qui portait un chapeau. Tout à coup, ce monsieur était sur l'écran... C'était un film italien de Toto, et j'ai été complètement fasciné par ce cinéma là, je me suis rendu compte qu'il y avait deux types de cinéma, un cinéma de divertissement et un cinéma qui parlait de moi, de mon père, de notre voisin... »

L'AGENCEMENT, UNE FIGURE CENTRALE DU CINÉMA D'ABBAS KIAROSTAMI

« La matrice de l'agencement est centrale dans toute l'œuvre de Kiarostami, c'est-à-dire qu'à un moment le personnage s'agence avec quelqu'un. Ce n'est pas une alliance, deux personnes qui consciemment s'uniraient pour aller quelque part ou pour atteindre un but mais un pur agencement mécanique libérateur. Par exemple dans *Où est la maison de mon ami ?*, le personnage doit sortir du village pour aller dans le village d'à côté mais il lui est interdit d'aller de l'autre côté, alors il s'agence à un homme malhonnête qui achète aux villageois de vieilles portes ouvragées pour les remplacer par des portes métalliques. Le garçon s'agence avec cet homme et son âne pour braver l'interdit et essayer de sauver son ami. L'agencement c'est cela, une figure mécanique, non psychologique, qui permet d'échapper à un blocage. La voiture, dans ses films, va être une source d'agencement infinie puisque dans une voiture Kiarostami peut faire rentrer n'importe qui à côté du passager. *Le goût de la cerise* n'est que cela, un pur film d'agencement : à qui le héros va-t-il s'agencer pour pouvoir se suicider. *Ten*, ce sont pareillement des agencements, soit avec des gens que la femme conductrice connaît, soit des gens qu'elle ne connaît pas. L'agencement est une figure essentielle pour découvrir ce qu'on ne connaît pas, et la voiture en est un excellent facilitateur. Cette figure essentielle est à la fois thématique et sujet. Il y a beaucoup de cinéastes de l'alliance, qui est un scénario classique très répandu. Mais celui avec qui on s'agence n'est pas forcément conscient de l'agencement : on peut s'agencer à n'importe qui, à n'importe quoi, comme au début du *Pain et la rue*, où l'enfant s'agence avec la boîte de conserve qu'il pousse devant lui. *Solution*, par exemple, est un chef-d'œuvre de l'agencement. Le film commence par une stase très longue et le personnage est bloqué. La musique démarre au moment où il est encore bloqué, juste avant qu'il ne parte avec sa roue. Au début il pousse sa roue, et une fois qu'il est agencé à sa roue, c'est la roue qui est autonome et ça se renverse, c'est lui qui la suit, et à la fin c'est elle qui vient toute seule se mettre à la place où elle doit se mettre. On est là évidemment dans du pur cinéma de montage, et comme Kiarostami était très pauvre pour faire ce film, il y a un plan de la roue qui revient plusieurs fois dans le film. Cet agencement entre le personnage et la roue est un tel bonheur que quand quelqu'un veut l'aider – ce qu'il attendait au début du film – il refuse cette aide.

En fait, Kiarostami ne croit qu'au chemin solitaire, il pense que pour s'en sortir, en Iran, il ne faut surtout pas s'adapter. Pour échapper à la loi, il faut sortir de la famille, aller en territoire étranger et apprendre à se débrouiller tout seul. Pour s'en sortir, il faut avoir une idée fixe, être têtue, refuser parfois le principe de réalité, et expérimenter que si on transgresse la loi, finalement le monde ne s'écroule pas. »

Extrait des propos de Alain Bergala,
retranscrits lors de la journée d'analyse
de l'œuvre d'Abbas Kiarostami



Le vent nous emportera

Close-up, rejouer le réel

En se faisant passer pour le célèbre cinéaste iranien Makhmalbaf, un homme pauvre et sans emploi, Ali Sabzian abuse une famille bourgeoise. Abbas Kiarostami filme son procès pour escroquerie et reconstitue l'histoire avec les protagonistes réels de ce fait divers.

On pourrait peut-être retrouver là l'influence des philosophes sur le cinéaste, avec l'importance du simulacre et de l'imitation chez le philosophe persan médiéval Al Fārābī ou l'idée que les choses peuvent être connues en ce qu'elles peuvent s'imprimer dans l'âme par analogie et représentation, transposition rendue possible par la puissance imaginative selon Avicenne.

« Je ne sais pas comment je suis parvenu à faire ce film. Il s'est fait d'une façon absolument surprenante et je pourrais dire que c'est un film que je n'ai pas fait. En fait, il s'est construit sur les relations extrêmement étranges qui se sont tissées entre deux personnes, deux pôles, qui ont accepté, contre toute attente, de rejouer leur rencontre alors que tous étaient dans des rôles négatifs, aussi bien l'imposteur que ceux qui étaient trompés. Personne n'aurait dû accepter de venir rejouer cette histoire devant la caméra. Le film s'est fait et je me demande encore aujourd'hui comment ce fut possible. Comment est-ce possible avec des personnes qui sont dans une confrontation assez violente que quelqu'un d'extérieur vienne prendre ce

différend comme sujet d'un film et veuille guider ce différend vers la création d'un film. D'ailleurs aucun d'eux n'écoutait ce que je disais, mais je pense que c'est toute la force de ce film qui se distingue complètement de mes autres films. Sa puissance est celle qui se dégage de ces êtres et n'a rien à voir avec une puissance d'acteurs ni de réalisation, c'est autre chose, c'est ce qui émane d'eux. Lorsque je revois le film, je découvre à chaque fois d'autres aspects. J'ai l'impression de découvrir quelque chose de nouveau sur la nature humaine, sur les aspirations humaines, sur la frustration du désir d'avoir qui, lorsqu'il est contrarié, appelle des forces pour créer des circonstances et des relations humaines proches de celles qu'on voit dans *Close-up*. »

*Je n'ai été que le spectateur
d'une pomme
tombant de la branche.*

A.K., *Havres*

Le spectateur

« Je n'ai pas l'intention d'induire le spectateur en erreur, mais il n'est pas question que le spectateur voie tout, et l'auteur n'est pas tenu de tout dire au spectateur. Si on admet ces deux postulats, on arrive à une complexité qui pour moi est la base nécessaire au cinéma. Le spectateur a son rôle, il apporte sa contribution à la construction d'un film. Dans les films extrêmement construits et léchés, qui sont d'une construction tellement

implacable qu'il n'y a rien à en dire – c'est à la fois leur qualité et leur défaut –, le spectateur ne peut pas trouver une brèche où s'introduire. Un spectateur ne doit jamais être en avance par rapport au sujet et aux personnages du film, il doit les accompagner avec, de préférence, un pas de retard. C'est de cette façon-là seulement qu'un spectateur peut participer à la construction d'un film et avec sa propre subjectivité, en offrir sa propre interprétation. Il est inopportun de faire des films de telle façon que le spectateur quel qu'il soit ne participe pas au film. Chaque personnage détient en lui un certain degré de complexité et qui, si nous en prenons acte, devient une complexité simple, tendre, et la base essentielle de toute forme d'art. Mais cette complexité n'est en rien une prise d'otage. Il s'agit d'inviter le spectateur à accompagner le film et surtout pas de créer pour lui des complications, des intrigues sans solutions. »

Hors vue

« Ce qui est important est ce qui est dans le cadre, mais on ne peut pas faire comme s'il n'y avait rien hors du cadre. Le cinéma n'a qu'une dimension, or dans la vie il y a des choses en face de nous mais aussi derrière, à droite, à gauche, au-dessus, en dessous. Parfois il me semble nécessaire que ces autres dimensions se manifestent dans cette dimension unique pour rappeler que hors de ce cadre la vie continue et qu'il n'est pas question de l'effacer ou de la réduire. Il y a un poème de Roumi, poète du XII^e siècle qu'il a écrit pour

le cinéma dirait-on et qui dit « ce monde a six côtés, ne focalise pas ton regard sur un seul ». Nous ne pouvons pas être indifférents aux sons hors du cadre de l'image.

Nombreuses sont les allusions dans la littérature persane ancienne sur la possibilité de voir grâce à des signes. Un de nos grands poètes raconte une très belle histoire: C'est l'histoire d'un homme qui a un chameau et qui a perdu son épouse. Il va dans le désert où il rencontre quelqu'un à qui il dit: j'ai perdu ma femme. L'autre lui demande si sa femme était enceinte. Il répond oui. Était-elle sur un chameau? Oui. Sur un chameau qui portait aussi du miel? Oui. Et de l'autre côté du vinaigre? Oui en effet. Eh bien, je ne l'ai pas vue. Et l'homme se met à frapper l'autre en criant: mais dis-moi où est ma femme! Mais l'autre ne peut pas répondre parce dans la "réalité", il n'a pas vu la femme et le chameau.

L'autre a donc vu la femme avec d'autres sens que son regard, par des signes. Et à la fin de l'histoire, le poète s'identifie à celui qui n'a vu le chameau que grâce aux signes qu'il a su percevoir et s'adresse à soi-même: tu as beau recevoir les coups des propriétaires de chameau, est-ce que pour autant tu peux nier avoir vu le chameau? Pourquoi ne te contentes-tu pas de dire que tu ne l'as pas vu?

Eh bien, parce qu'il l'avait vu... »

Propos traduits par Massoumeh Lahidji,
recueillis par Marie Frering



Le vent nous emportera



Photo Nathalie Savey

FILMOGRAPHIE

Like Someone in Love, 2012
Copie conforme, 2010
Shirin, 2008
Where is My Romeo?, 2007
Roads of Kiarostami, 2006
Tickets – épisode central, 2005
Tazieh, 2004
Ten on Ten, 2004
Five, 2003
Ten, 2002
ABC Africa, 2001
Le vent nous emportera, 1999
Le goût de la cerise, 1997
Repérages, 1995
Un œuf, 1995
Au travers des oliviers, 1994
Et la vie continue, 1992
Close-up, 1990
Où est la maison de mon ami?, 1987
Devoirs du soir, 1989
Les premiers, 1985

Le citoyen, 1983
Le chœur, 1982
Avec ou sans ordre, 1981
Rage de dent, 1980
Alternative n° 1, alternative n° 2, 1979
Solution, 1978
Le rapport, 1977
Les couleurs, 1976
Le costume de mariage, 1976
Moi aussi je peux, 1975
Deux solutions pour un problème, 1975
Le passager, 1974
Expérience, 1973
La récréation, 1972
Le pain et la rue, 1970

POÉSIE

Havres (version bilingue), ERES, 2010
Avec le vent, POL, 2002

PHOTOGRAPHIE

Photographies, Abbas Kiarostami,
entretien avec Michel Ciment, Hazan, 2005



Le cahier de l'invité est publié
par la Safire (Société des auteurs de films indépendants en Région Est),
avec le soutien du ministère de la Culture (DRAC Alsace)
et l'Agence culturelle d'Alsace (Région Alsace),
suite à la résidence de Abbas Kiarostami
à l'Université de Strasbourg du 14 au 24 janvier 2013
(www.residence-kiarostami.unistra.fr).
Il est mis en pages par L'intranquille
et imprimé à 2 000 exemplaires
par Ott imprimeurs à Wasselonne.

Safire c/o Maison de l'image, 31 rue Kageneck F-67000 Strasbourg
Réalisation du cahier : Marie Frering



agence
culturelle
alsace