

KIAROSTAMI. Conférence Stéphane Goudet. Sarlat 2002.
Le Vent nous emportera. Kiarostami.

INTRODUCTION.

Le film dérouté

- parce qu'il sort des sentiers battus
- parce qu'il joue de faux-semblants (on a l'impression de se retrouver dans l'univers familier de Kiarostami alors qu'il n'en est rien).

Il s'agit donc de trouver des repères, comme les personnages du film.

PREMIER REPERE.

La domination du réel sur le cinéma

Analyse d'un plan:

Le premier départ en voiture sur la colline pour téléphoner, la sortie du village. Le plan dure un certain temps, la voiture occupant le cadre ainsi que des animaux: lorsque la voiture sort du champ, c'est un coq qui y rentre. C'est le mouvement du coq qui détermine alors la durée du plan.

Règle essentielle:

Celle de la continuité spatiale et temporelle. Le réel s'impose au cinéma par la durée, quelque chose intervient qu'il faut capter, c'est cet événement qui décide de la coupe (ou de sa suspension)

Cette règle illustre d'ailleurs le propos même du film: le plan du coq n'en finit pas, la vieille femme n'en finit pas de mourir; le réel là aussi s'impose au projet du réalisateur (Behzad et Kiarostami)... il n'y aura pas de film sur les rites funéraires.

Les représentations de l' aléatoire:

D'où l'importance chez Kiarostami de ces objets qui roulent (la bombe dans *Close Up*, la pomme dans *Le Vent nous emportera*) et dont on doit attendre que la course soit terminée.

Cet aléatoire est le plus souvent préparé par le réalisateur (cf *making off* : le tournage de la pomme qui roule a nécessité une journée de tournage). Contraste entre le sens du plan (l'aléatoire) et le travail de préparation.

L'idée de flux naturel, pur fruit du hasard est aussi mise en scène grâce à une série de motifs: le monde animal, le flux de l'eau et des ruisseaux, le souffle du vent, l'os qui suit le courant etc...

DEUXIEME REPERE.

La répétition.

Improductivité et attente:

Les nombreux allers retours au cimetière sans aucune ellipse. Quel est leur sens?

Ils mettent en scène l'improductivité et la nécessité d'attendre.

Ils jouent aussi avec les nerfs du spectateur; un récit est mis en scène puis il se suspend soudain.Kiarostami joue avec la possibilité de l'ennui.

Le film devient ainsi le miroir de notre condition de spectateur: la peur, l' ennui et la solitude de Behzad deviennent aussi les nôtres.

Ambivalence du travail sur la répétition:

** idée de la mort

** mais aussi possibilité et condition d'un sursaut (l'éboulement dans *Le Vent nous emportera*)

TROISIEME REPERE.

Le film-miroir.

Miroir de notre condition de spectateur.

Cf précédemment.

Miroir du cinéaste. Film auto-portrait.

Le cinéaste venu sur un terrain inconnu avec un enfant était déjà le propos de *Et la vie continue*.

Il s'agit de mettre en scène le cinéaste en quête de quelque chose, d'afficher son egocentrisme, sa rapacité dans son désir de se saisir des événements.

Il s'agit aussi de mettre en scène sa solitude (Kiarostami a fini le film seul comme Behzad, qui est abandonné par son équipe et rentre difficilement en contact avec les locaux)

Le plan emblématique du film, celui de la caméra-miroir.

La scène du rasage est un plan qui obsédait littéralement Kiarostami. Quels en sont les enjeux?

** la caméra-miroir évite le champ/contrechamp et abolit la distance entre deux actions que l'on suit en même temps.

** scène de séduction

** clin d'oeil à la République des Barbus

** confusion entre espace privé et espace public; le plan permet d'introduire la sexualité (par le détour d'un discours économique à double sens) dans l'espace public.

** rasage= lacération du visage (renvoi aux rites funéraires et aux lacérations des femmes)

** regard caméra du personnage comme signe de son enfermement sur soi.

QUATRIEME REPERE.

Le hors-champ.

Le personnage principal Behzad est venu pour voir, or il (le spectateur non plus) ne voit rien; le hors-champ est essentiel dans le film.

Tout ce qui est essentiel est absent:

- Mme Godharzi
- le terrassier
- l'équipe de tournage
- la mourante
- la fiancée du terrassier (vue partielle plutôt que hors-champ)

Même si le hors-champ n'a pas toujours la même valeur, il va toujours dans le même sens: il s'agit d'augmenter la part de créativité du spectateur; le film n'est fait qu'à moitié par le cinéaste. (la scène de la traite de la vache comporte une véritable ambiguïté sexuelle/ possibilité d'adultère?)

CINQUIEME REPERE.

Un film d'initiation.

- à la vie (on est venu pour la mort, on trouve la vie). La traversée des champs de blé derrière le médecin est libération, ouverture vers la vie.
- à la poésie Rayam// Foroughad , un poète, une poétesse
- au regard: il faut apprendre à regarder le monde (métaphore finale: on lave le pare-brise)
- transformation du héros: petit à petit il commence à s'intéresser aux autres, il finit par abandonner sa voiture, il va chercher du secours, il finit par maîtriser l'espace du village... il sauve une vie au lieu de capter une mort (il aide celle dont il attend la mort en allant lui acheter des médicaments)

RENCONTRE KIAROSTAMI/GOUDET. SARLAT 2002.

Questions abordées par le public:

1. la longueur des films

Au reproche de lenteur et de longueur que l'on fait à ses films, Kiarostami répond que les jeunes sont conditionnés par le rythme hollywoodien mais aussi par leur propre rythme intérieur. Le rythme de la vie est plus lent que dans les films hollywoodiens: c'est ce dernier qu'il cherche à retrouver dans ses films.

2. la voiture

Pourquoi dans tous ses films, cette omniprésence de la voiture?

Il y a d'abord une analogie évidente entre la voiture et l'écran de cinéma (le pare-brise, la fenêtre): filmer en voiture c'est opérer une mise en abyme de la projection cinématographique.

La voiture peut accueillir l'autre, elle est un espace privilégié de la rencontre (les rencontres fugaces de bord de route... faire un bout de chemin ensemble)

Filmer en voiture, c'est permettre aussi d'introduire du mouvement (même avec une caméra fixe) et de saisir le mouvement continu de la vie. L'imaginaire fonctionne mieux lorsqu'il est en voiture.

En voiture, les personnages peuvent être côte à côte et parler sans se regarder dans les yeux donc plus librement.

La voiture occupe enfin une bonne partie de notre vie, c'est un espace privé et secret (cf *Ten*). On ne reproche à personne de tourner des scènes dans une maison: la voiture est un espace moderne aussi habité qu'une maison.

3. Documentaire/fiction

Kiarostami voit peu de différence entre docu et fiction: l'authenticité d'un film de fiction tient à son aspect documentaire. Il retient, pour juger de la valeur d'un film, un seul critère: je crois ou je ne crois pas.

Le simple choix de l'objectif, le simple fait de placer l'objectif entre la réalité et soi fait qu'on intervient sur la réalité. La réalité n'est jamais la même que celle qui est enregistrée par la caméra.

La question n'est pas celle du réalisme mais celle de la croyance.

4. Le rapport aux acteurs

Dès que les acteurs sont choisis Kiarostami leur laisse la plus totale liberté, les encourageant dès les premières prises. On ne peut pas critiquer ouvertement les professionnels, il faut savoir s'adapter à eux et les laisser libres tout en les contrôlant.

5. Le rapport avec l'équipe

Kiarostami n'a toujours pas trouvé de chef opérateur qui soit parfaitement en accord avec lui : comme il ne veut ni éclairage ni travelling, les chefs opérateurs ont l'impression de ne plus être de vrais chefs opérateurs. La liberté laissée aux acteurs est aussi un point de désaccord.

6. La tortue

Quel sens faut-il donner à l'épisode de la tortue?

Kiarostami répond en remarquant d'abord que l'interprétation du spectateur va parfois plus loin que la volonté du réalisateur. La tortue est symbole de longévité, elle se promène sur les tombes en affichant sa longévité. Elle dure (comme la mourante qui ne meurt pas) et incarne ainsi la déception de l'ingénieur : il retourne la tortue comme s'il voulait arrêter le flux de la vie.

7. La censure

Elle a des aspects négatifs et positifs; elle bride certes la liberté mais elle est en même temps la cause d'un travail particulier sur le cinéma et l'interdit crée aussi une forme de séduction.

En même temps, Kiarostami fait remarquer que la censure entraîne, dans le cinéma iranien, une thématique plus intéressante et plus saine que dans le cinéma occidental (et mondial) dominé par le sexe et la violence.

8. La répétition

Le Vent nous emportera est un film sur l'attente dans un village où il ne se passe rien en dehors des petits événements de la vie quotidienne. La lassitude de l'ingénieur vient de cette répétition du quotidien et Kiarostami cherche à la transmettre directement au spectateur.

Mais en même temps cette répétition n'est jamais vécue de la même façon par le spectateur; si l'on prend le film *Au travers des oliviers*, la scène des chaussettes est aussi répétée cinq fois, mais à chaque fois le spectateur réagit de façon différente et chaque plan exprime une chose différente.

9. La route en zigzag

Cette reprise n'est pas forcément consciente. Mais les zigzags apparaissent déjà dans ses photos.

10. La musique occidentale

Pourquoi l'emploi de la musique occidentale dans ses films?

Pour Kiarostami, la musique classique n'a pas de nationalité, le hautbois pas de géographie précise.

LES ENTRETIENS AVEC KIAROSTAMI.

LE TOURNAGE DU *VENT NOUS EMPORTERA*.

- “ Dans l'idée originale, l'équipe qui arrive au village discute avec la vieille dame et lui demande de faire semblant d'être morte, afin de tourner un film. Sur place, j'ai constaté que je ne pouvais pas communiquer avec elle, car elle était mourante. Je ne pouvais pas non plus communiquer avec les habitants du village, qui travaillaient tout le temps... Il y avait donc d'un côté les villageois, de l'autre mon projet, et j'ai fait ce film en faisant en sorte que le spectateur construise un puzzle en se servant de ces éléments hétérogènes ”
(Cahiers du cinéma n°541)
- “ L'indifférence que l'on ressent dans le film entre le personnage principal et les habitants, elle existait également entre moi-même et mes techniciens. Vers la fin du tournage, la plupart sont partis et j'ai terminé *le Vent nous emportera* avec mes assistants. ”
(Cahiers du cinéma N° 541)

LES METHODES DE TRAVAIL.

Les acteurs non professionnels.

- “ Le travail que je fais avec eux peut durer des mois. Nous commençons par discuter des sujets qui seront abordés dans le film, peu à peu, ils s'approprient cette réflexion, comme quand quelqu'un vous raconte une blague et que vous la reprenez à votre tour. Je leur donne le sujet, puis c'est à eux d'exprimer ces idées avec leurs propres mots. A long terme, ce travail devient une compréhension mutuelle, une communion ”
(16 09 2002 Cinélycée.com à propos de *Ten*)
- “ Il faut exercer sa fonction de metteur en scène bien avant le début du tournage. Des semaines et des mois auparavant, il faut commencer à faire son métier et, dès qu'on commence le tournage, il faut s'effacer, disparaître. ”
(Cahiers du cinéma sept 2002 à propos de *Ten*)

CINEMA ET SPECTATEUR.

- “ Si le cinéma est conceptuel, c'est peut-être parce que, du moins en ce qui concerne le spectateur, il est trop habitué à un cinéma de clichés, à une grammaire simpliste. Avec le cinéma conventionnel, le spectateur sait au cours des dix premières minutes ce qui va se passer dans le film. Mon film doit rendre le spectateur curieux jusqu'à la fin. C'est comme un jeu de mots croisés. Je donne quelques informations. C'est au spectateur de trouver les réponses et de remplir les cases vides... Cela me stimule d'éveiller sa curiosité, en espérant que cela l'attire lui aussi. ”
(Le Web de l'Humanité 24 11 1999)
- “ Il m'arrive de penser qu'une photo, une image, a plus de valeur qu'un film. Le mystère d'une image reste scellé parce qu'elle n'a pas de son, il n'y a rien alentour... Si des images peuvent donner une telle force à l'autre pour les interpréter, et tirer un sens que je ne soupçonnais pas, alors il vaut mieux ne rien dire et laisser le spectateur tout imaginer. Quand on raconte une histoire, on ne raconte qu'une histoire et chaque spectateur, avec sa propre capacité d'imagination, entend une histoire. Mais quand on ne dit rien c'est comme si on disait une multitude de choses. Le pouvoir passe au spectateur. André Gide disait que l'importance est dans le regard, et non dans le sujet. Et Godard dit que ce qui est sur l'écran est déjà mort, c'est le regard du spectateur qui lui insuffle la vie. ”
- “ Je ne crois pas à un cinéma qui ne donnerait au spectateur qu'une seule version de la réalité. Je préfère offrir plusieurs interprétations possibles, pour laisser le spectateur libre de choisir. ”
(Entretien avec J.LUC Nancy 25 09 2000)

- “ On ne voit pas, c’est vrai, mais on peut imaginer. On peut découvrir des éléments sans que tout soit expliqué, montré, désigné. Je fournis des informations, des détails. Au spectateur que je considère comme un être intelligent, de se montrer actif et de reconstituer la réponse à ses propres questions. ”
(Positif Décembre 1999 à propos du *Vent nous emportera*)

COMPOSANTES DU FILM.

Les trois composantes du film: attente, répétition, mystère.

- “ Ou plutôt secret... le secret c’est le moteur du film. la répétition, je n’en ai peut-être pas la même idée que vous. Elle est dynamique, fait avancer l’histoire. La manière dont mon personnage prend sa voiture et gravit la colline à chaque fois que son portable sonne marque les jours comme un calendrier. Quant à l’attente, c’est le noyau du film. Elle est peuplée de tout un tas de détails insignifiants, qui ne sont pas à priori cinématographiques, mais que j’aime justement parce qu’ils ne le sont pas. ”
(Télérama 24 11 1999 à propos du *Vent nous emportera*)
- “ Je voulais montrer le quotidien du personnage, la vie monotone à laquelle il est astreint; montrer le passage du temps, la similitude des jours qui s’écoulent. A un moment, il se plaint au téléphone à son contact à Téhéran, Madame Godarzi, que les membres de l’équipe sont fatigués, qu’ils s’ennuient, parce qu’ils n’ont rien d’autre à faire que d’attendre. Et le spectateur, au même moment, se dit qu’il commence lui aussi à être fatigué... Le film donne l’impression de s’être arrêté. Personne ne sait plus quoi faire, ni les personnages, ni le spectateur. ”
(Positif décembre 1999 à propos du *Vent nous emportera*)

CINEMA ET REEL.

- “ La réalité n’est possible que lorsque ça se passe entre deux personnes, dès qu’il y a une troisième personne, tout change. Surtout si cette troisième personne est le metteur en scène, et qu’on est en train d’enregistrer. Il faut donc toujours chercher une solution pour les rendre en quelque sorte, à leur vraie réalité. Pour moi, la réalité enregistrée n’est plus réelle. Donc les trucages et la machinerie permettent simplement de revenir à la réalité que l’on est normalement incapable d’enregistrer. ”
(Cahiers du cinéma septembre 2002 à propos de *Ten*)
- “ Je pense de toute façon que tous les cinéastes mentent, sans exception. Mais ce mensonge sert à dire une vérité, une grande vérité; c’est celle qui est importante, et non pas la forme que l’on emprunte pour dire cette vérité ”
- “ C’est là tout le pouvoir du cinéma: être en mesure de manipuler ce que l’on veut, mettre telle personne à la place de telle autre, remplacer l’accusé par le plaignant et inversement. ”
- “ Je n’ai donc pas de conception toute faite du montage. mais j’ai considéré jusqu’à présent qu’il était préférable d’organiser le réel devant la caméra plutôt que de trop intervenir à la table de montage. Quoiqu’il en soit, c’est la vie qui détermine mes choix esthétiques ”
- “ Normalement j’utilise six pistes son dans mes films: le son est ce qui témoigne de ce qui se passe hors-champ. Et ne pas utiliser le hors-champ- notamment par le biais du son- revient à étouffer, à nier ce qui nous entoure. ”
(Positif décembre 1997)

CINEMA, HISTOIRES ET POESIE

“ Je pense à un autre cinéma qui me rend plus exigeant et que l’on définit comme le septième art. Dans ce cinéma, il y a de la musique, de l’histoire, de la rêverie, de la poésie. (...)

Les poèmes sont sans doute créés pour atteindre une unité malgré leur inachèvement. Quand mon imagination s’y mêle, ce poème devient le mien. Le poème ne raconte jamais une histoire, il donne une série d’images. (...)
J’ai rarement vu quelqu’un dire à propos d’un poème: je ne comprends pas.