

## Kiarostami Lorsque l'enfant paraît

Gérard Grugeau

Numéro 105, hiver 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24026ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Grugeau, G. (2001). Compte rendu de [Kiarostami : lorsque l'enfant paraît]. *24 images*, (105), 36–37.

## KIAROSTAMI: LORSQUE L'ENFANT PARAÎT

PAR GÉRARD GRUGEAU

On sait l'importance qu'a prise le Kanun (Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes) dans la carrière d'Abbas Kiarostami. Créé au tournant des années 70 sous l'impulsion de l'impératrice Farah Dibbah, ce centre subventionné par l'État entendait s'appuyer sur une équipe de créateurs et de pédagogues pour tenter de répondre aux nombreux besoins en éducation. Seul cinéaste en place à l'époque, Kiarostami allait y développer un service cinématographique et y réaliser tous ses films entre 1970 (*Le pain et la rue*, son premier court métrage) et 1992 (*Et la vie continue*). Trois inédits produits dans le cadre du Kanun nous parvenaient lors du dernier Festival des films du monde. Trois inédits — et trois nouveaux maillons — qui viennent renforcer la cohérence interne d'une longue chaîne filmographique hantée par la figure centrale de l'enfance et les rapports de pouvoir à l'œuvre dans une société d'ordre et de devoir. Documentaires et fictions entremêlés: une fois de plus, tout s'interpénètre chez Kiarostami pour inscrire le cinéma dans le monde comme conscience et y tisser un réseau de résonances intimes.

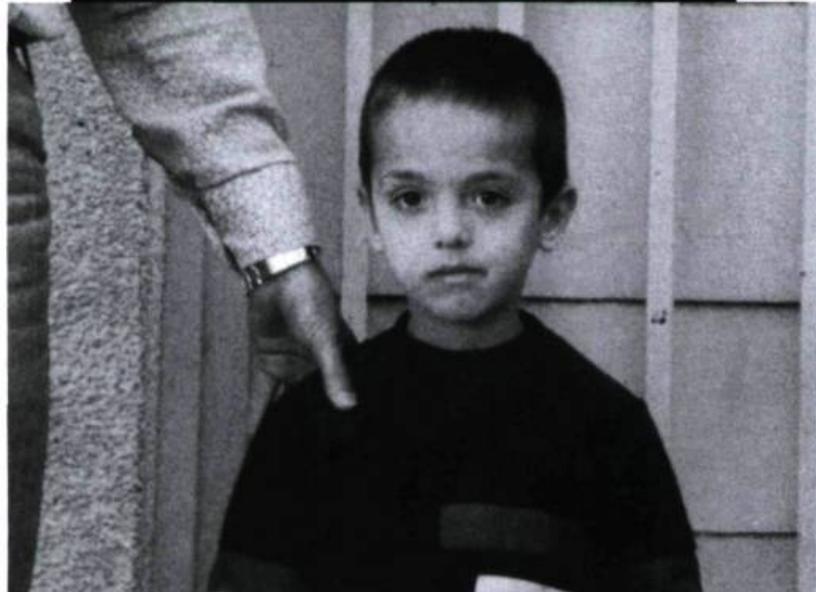
L'enfant est la figure fondatrice du cinéma kiarostamien. Il est en quelque sorte l'entité médiatrice entre l'artiste et le monde, celui par lequel advient la révélation d'un au-delà de l'image. Nul n'a oublié le jeune Ahmad bravant héroïquement son milieu pour partir en quête de «la maison de l'ami». Chez Kiarostami, l'enfant comme force naturelle irréfléchie transgresse les injonctions d'une

société des adultes sclérosante pour obéir au seul appel de son désir et affirmer sa propre humanité. Il «s'éprouve» ainsi au contact d'un monde dont il s'efforce de déjouer les contraintes et de percer l'énigme. Tel est le défi que relève le jeune Qasem dans *Le passager* (1974), magnifique exercice de cinéma en liberté et, pour nous, véritable révélation de la rétrospective consacrée au cinéaste iranien. Comme tous les enfants, Qasem préfère le jeu à l'école, et en particulier le football. Transporté à l'idée de pouvoir assister à un match de son équipe préférée à Téhéran, il décide de réunir l'argent nécessaire pour le voyage. Pour ce faire, il escroque son entourage avec l'aide d'un ami et prend finalement l'autobus de nuit pour la grande ville. Une fois sur place, la réalisation de son rêve prendra une tournure inattendue... Fiction d'apprentissage donc, où le chemin ardu de la quête est en fait plus important que son objet. Il y a chez Qasem, qui a la tête pleine de photos de revues sportives, une volonté farouche de confronter le fantasme avec le réel, une véritable envie d'aller vérifier dans la réalité quelque chose qui appartient au rêve. L'enfant se rêve différent. Il veut se substituer à ces images, trouver sa *juste* place dans le monde, quitte à devenir autre. Et c'est ce «voyage absolu», qui peut se lire comme la métaphore même de la fiction cinématographique, que filme Kiarostami. Pour soutirer quelques sous à ses camarades d'école, Qasem s'improvise photographe (il annonce par son geste le personnage de *Close-up* qui volera l'identité du cinéaste



Seule importe pour Kiarostami la ligne incandescente du désir de l'enfant autour de laquelle s'élabore toute la mise en scène. En haut, *Le passager* (1974), en bas, *Devoirs du soir* (1988).





L'enfant comme entité médiatrice entre l'artiste et le monde.  
*Les premiers* (1984).

Makhmalbaf). Ce faisant, il fabrique de la fiction, il s'approprie le cadre pour y faire son cinéma. Cette inscription dans l'image, objet même du désir, donnera lieu à l'une des plus belles séquences du *Passager*. Billet en poche, place réservée, Qasem déambule aux abords du stade en attendant le début du match. Le réel s'engouffre à plein dans ce formidable espace de liberté que le cinéma génère soudain pour en faire une plage d'émerveillement pur. Apercevant des ouvriers qui se reposent dans l'herbe au soleil, l'enfant s'avance et se couche au

milieu d'eux. Il a traversé le miroir pour enfin être un acteur du réel dans la presque plénitude de son désir. Bientôt rattrapé par les tourments de sa conscience, il s'endort pour ne se réveiller qu'une fois le match terminé. Au-delà du succès ou de l'échec de l'entreprise de Qasem, on voit bien que seule importe pour Kiarostami la ligne incandescente du désir de l'enfant autour de laquelle s'élabore toute la mise en scène. Ménageant les temps d'accélération (superbe séquence de la calèche) et de décélération (l'attente comme une promesse de bonheur), les éléments

du récit se mettent en place avec une rigueur exemplaire. Par sa linéarité et sa dramatisation plus affirmée (utilisation de la musique, vivacité du montage), *Le passager* se démarque des œuvres à venir, plus opaques et plus conscientes de leurs dispositifs spéculaires. Mais le film dessine déjà les lignes de force de l'imaginaire kiarostamien avec tout le génie propre à l'auteur du *Goût de la cerise*.

*Les premiers* (1984) et *Devoirs du soir* (1988) renvoient plus directement au volet pédagogique des films tournés pour le Kanun. Mais les préoccupations du cinéaste restent les mêmes, puisqu'il s'agit là encore pour l'enfant de se poser en sujet libre face au cadre normatif d'une société qui s'appuie sur l'école et la famille pour asseoir son autorité. Qu'ils prennent la forme d'un «travail de recherche en images» sur les «devoirs du

soir» ou celle d'un document sur l'apprentissage de la discipline en milieu scolaire (*Les premiers*), les deux films passionnent par leur discours et leur dispositif. Visages cadrés le plus souvent en gros plans, les enfants sont ici soumis à une sorte d'interrogatoire serré où ils doivent répondre aux questions soit du cinéaste (*Devoirs du soir*), soit d'un directeur d'école (*Les premiers*), tous les deux en position de pouvoir. À travers les propos des écoliers et certains rituels filmés dans la cour de récréation (mise en rang, gymnastique, goûter, sortie des classes) se profile, bien sûr, le portrait complexe d'une société iranienne traversée de contradictions (illettrisme des parents, enfants souvent

livrés à eux-mêmes, enseignement inadapté qui brime le potentiel créatif, encadrement de la pensée), qui cherche à éveiller au civisme par le biais d'un modèle d'autorité basé sur l'obéissance et la responsabilisation. Seul face à ce système coercitif dont le dispositif cinématographique pervers semble ici se faire l'allié objectif puisqu'il l'enferme à l'intérieur du plan, l'enfant vit de véritables psychodrames. Il exprime ses peurs et le repentir qu'on attend de lui, mais aussi parfois son désir (les dessins animés plutôt que les devoirs) et, surtout, son besoin de sécurité. Alors, l'école comme lieu de terreur? Oui, et le constat est implacable, même si le milieu scolaire est aussi lieu de réconciliation et de socialisation (voir l'intégration de l'enfant marchant avec des béquilles). Mais comme toujours chez Kiarostami, le cinéma est là avant tout pour prendre en charge la volonté émancipatrice de l'enfant et ouvrir sur un ailleurs libérateur. Dans la cour de récréation éclatent sporadiquement les germes d'un dérèglement salutaire. On sort du rang, on chahute... et, dans un même élan, le cinéma capte les figures improvisées d'un réel insoumis: un sac de plastique vole au vent, un bouquet de roses que l'on hume passe de mains en mains. Dans une séquence des plus éloquentes de *Devoirs du soir*, le cinéma comme relais indéfectible du désir de l'enfant va même jusqu'à mettre en scène son propre désordre au sein de l'ordre du monde en laissant filer la pellicule sans le son pendant la prière obligatoire que malmènent des écoliers turbulents. Sous le couvert d'une déférence zélée à l'égard des oreilles «délicates» du prophète, le cinéma retrouve alors symboliquement un état d'enfance (sa période muette), alors que s'épanouit dans le fracas du silence la douce anarchie des âmes libres. Comme la poésie, le cinéma devient soudain clameur. Une clameur que rien ni personne ne saurait faire taire. ■