

## Le cinéma interactif d'Abbas Kiarostami Cadrer le réel

Gérard Grugeau

Numéro 112-113, automne 2002

Le cinéma par lui-même

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24567ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2002). Le cinéma interactif d'Abbas Kiarostami : cadrer le réel. *24 images*, (112-113), 17–18.

## Le cinéma interactif d'Abbas Kiarostami

## CADRER LE RÉEL

PAR GÉRARD GRUGEAU

**A**bbas Kiarostami s'est toujours fait le chantre éclairé d'un cinéma lacunaire, «inachevé», qui déploie sa vérité en s'accomplissant à la croisée du réel et du symbolique grâce à l'apport créatif du spectateur.

D'où la mise en place, loin de toutes les croyances imposées, d'un temps et d'un espace construits comme des lieux de révélation ouverts qui ne demandent qu'à être investis par le vent de nos imaginations fébriles. Par ces béances, ces «cases vides» que le réalisateur aime à comparer à des mots croisés, le cinéma laisse volontiers entrer la vie sans chercher pour autant à en épuiser les strates nimbées de mystère. Au spectateur, qui reconnaît ses propres expériences à l'écran, de s'engouffrer alors dans ces trous et de «transformer la vie au profit de ses rêves»<sup>1</sup> dans l'obscurité de la salle où planent en nuées diaphanes les fantômes de l'imaginaire qui relient les êtres entre eux au-delà de toutes les cultures. «Un film est comme un arbre. Il n'a pas de passeport», a déjà déclaré Kiarostami, en précisant que son cinéma qui s'intéresse avant tout à l'humain n'avait pas de «géographie précise». Le dispositif cinématographique devient donc pour le réalisateur un formidable vecteur d'interactivité qui engage les regards et de l'auteur, et des

**Le vent nous emportera: l'homme dans sa voiture, le dispositif kiarostamien par excellence.**

détour, créant dans l'ordonnement du monde une mise à distance active qui multiplie les structures en abîme aux potentialités dramatiques infinies. À preuve: le «film dans le film» au cœur du drame amoureux *Au travers des oliviers*, ou l'étrange épilogue en images vidéo du dépressif *Goût de la cerise* qui ouvre soudain sur une forme de résurrection après le passage au noir, ou encore le filmage à deux caméras DV dans la troublante œuvre de ressourcement que constitue *ABC Africa* (recours au numérique et apprivoisement d'un nouveau territoire: l'Ouganda affligé par le terrible fléau du sida). Se mettent ainsi en place de film en film de féconds jeux de séduction, d'éblouissants espaces de rêve, entre réalité et fiction, vérités et mensonges (*Le passager*), visible et invisible, clarté et ténèbres (*Le vent nous emportera*). Comme pour mieux rappeler que, dans la nature, le blanc existe en fonction du noir ou que la vie cohabite avec la mort et le néant dans un même élan symbiotique (entendre ici la poésie d'Omar

Khayyam si chère à Kiarostami). La caméra-témoin (avec leçon de grammaire cinématographique à l'appui) proposée au personnage de *Close Up* pour garantir sa défense devant le tribunal constitue peut-être à cet égard l'exemple le plus radical et le plus éloquent de cette volonté de transparence de la mise en scène, porteuse par ailleurs de toutes les ambiguïtés vertigineuses de notre rapport au monde et à l'image (Kiarostami lui-même y est en quelque sorte le spectateur de son propre récit). Dans ce magistral chassé-croisé entre le documentaire et la fiction, l'usurpation d'identité, le désir généralisé d'être un autre se joue alors autour de l'idée même du cinéma vécu comme un formidable théâtre passionnel, source de grisantes





**ABC Africa.**  
Une démarche  
qui tend à se  
radicaliser.

ivresses et de souffrances sournoises. Ajoutons à ces considérations que les opus qui composent l'œuvre du réalisateur iranien produisent parfois entre eux de fascinants effets de miroir comme dans *Où est la maison de mon ami?* et *Et la vie continue*, puisque le prétexte narratif du deuxième film veut que le personnage principal recherche les enfants du premier sur les lieux mêmes du tremblement de terre qui a ravagé la région du tournage initial. Comme quoi l'acte de filmer peut s'avérer une constante source de questionnement et d'affirmation d'une présence au monde plus ou moins problématique régulièrement revisitée.

Cependant, le dispositif spéculaire de «la voiture-cinéma» est sans nul doute la figure la plus récurrente de l'esthétique kiarostamienne. En plus d'être ancrée dans une culture où la quête initiatique — et donc l'idée même du déplacement — demeure centrale, cette figure de style qui associe «le regard et le mouvement» abonde abondamment le travail de réflexion du cinéaste sur la réorganisation du réel et sa représentation. Paysages filmés à travers la vitre de cet habitacle-microcosme dans l'axe de vision du personnage au volant, longs travellings latéraux qui captent le flux perpétuel de la vie et la réalité foisonnante du pays, rétroviseur ou miroir inscrit dans le plan qui crée soudain un point de fuite et de cristallisation du regard tout en relativisant la notion même du hors-champ: chez Kiarostami, le cinéma est avant tout affaire de cadre. Songeons ici à la porte au milieu des décombres qui ouvre sur un paysage régénérateur dans *Et la vie continue*, ou au visage fermé de Tahereh (*Au travers des oliviers*, son film peut-être le plus autarcique) qui se refuse à Hosein — comme au spectateur — et qui devient de fait l'enjeu du récit (le rapprochement et le mariage auront-ils lieu?), le point aveugle à l'intérieur du cadre sur lequel bute la fiction gigogne. Quant à Puya, l'enfant passager de *Et la vie continue*, il mime carrément le geste de cadrer avec ses

mains avant de s'endormir sur la banquette arrière à l'entrée d'un long tunnel noir. Ce geste annonciateur de l'exercice du regard qui va s'ensuivre (enregistrer les germes de vie dans le paysage de ruines laissé par le séisme) montre bien à quel point le droit à la présence dans le cadre, et donc le rapport à la reconnaissance de l'autre, est une constante chez l'auteur du *Vent nous emportera*. Le personnage énigmatique de ce film-labyrinthe qui se rase en prenant littéralement possession du viseur de la caméra comme s'il s'agissait d'un miroir démontre-t-il d'ailleurs autre chose qu'un profond narcissisme et un aveuglement total face à la réalité du village qu'il parcourt inlassablement sans vergogne? «Suis-je un homme bon?» finira-t-il par demander à l'enfant avant de recentrer sa vision, et donc de recadrer le réel et de s'ouvrir au mystère de l'altérité. Peut-être y a-t-il après tout un peu de Kiarostami dans ce personnage complexe et roublard quand on sait les difficultés d'intégration qu'a rencontrées le cinéaste pour tourner dans ce village de bout du monde. Peut-être n'est-ce pas non plus un hasard si le réalisateur, répondant à une commande, a enchaîné tout de suite après avec le film *ABC Africa* qui lui permettait de rompre en quelque sorte avec sa pratique antérieure en s'aventurant sur le terrain de la nouveauté et ce, au risque de tous les inconforts. On sent ostensiblement chez Kiarostami une volonté de radicaliser sa démarche, de réduire ou d'épurer, par une formidable économie de moyens, les éléments de sa mise en scène. **Ten**, son dernier film encore inédit au Québec, semble confirmer cette recherche d'un minimalisme hyperactif qui viendrait paradoxalement fouetter, exacerber le réel. Là encore, le dispositif s'affiche ouvertement, cette fois par un refus du montage qui n'est bien sûr qu'apparent puisqu'il y a toujours un choix dans ce que l'on décide de montrer, de mettre dans le cadre. Deux caméras fixes placées à l'intérieur d'une voiture (côté conducteur et côté passager) filment en continu et dressent en dix tableaux un puissant portrait de la femme iranienne, si souvent absente du continent kiarostamien. Les bandes de départ qui séparent les séquences sont intégrées dans la structure même du film, comme des coutures appliquées sur le réel. Gageons que, happé par ce statisme pleinement assumé et dynamisé par une parole et une bande son souveraines, le réel expose ici une fois de plus en pleine lumière les ondes mouvantes et changeantes de son inépuisable source de vie... Et que le spectateur soit comme à l'accoutumée partie prenante de ce voyage à quatre roues en terre inconnue. ■

1. Texte rédigé et lu par Abbas Kiarostami à l'occasion du Centenaire du cinéma au Théâtre de l'Odéon, Paris, 1995.