

POSTFACE

Le passage au romanesque, Abbas Kiarostami

Yola LE CAÏNEC

L'opposition qui fait jeu entre l'amateur et le professionnel se modalise dès lors qu'on s'intéresse au passage de l'un à l'autre. Ce qui fait sens alors est peut-être moins le passage au professionnel que le passage à l'amateur, lequel agirait comme un concept, c'est ce que ce numéro d'*Atala* a essayé de saisir, pour aborder les cinématographies mondiales en partant de ce que nous avons appelé l'« autre » cinéma, cinéma moins identifié parce que moins cadré par les normes des productions cinématographiques internationales ou nationales.

Dans cette approche spécifique du septième art, il apparaît chez la majorité des auteurs de cet ouvrage que le couple conventionnel amateur/professionnel doit être critiqué comme système exclusif de pensée et d'analyse. Christophe Damour dans la table ronde sur l'acteur amateur évoque notamment le « passage au romanesque » comme processus inverse du « passage à l'amateur » en prenant comme exemple le cinéma d'Abbas Kiarostami.

Le passage oscillatoire entre l'amateur et le romanesque se révélerait comme un processus tel que l'introduit conceptuellement Gilles Deleuze dans un cours qu'il donne à Vincennes en mai 1980, et qui renvoie, dit-il, à « une thèse très pratique » dans *L'Anti-Cédepe*,

« à savoir que le désir, en tant qu'émission de processus, en tant que fabrication de création de processus, que le désir n'a strictement rien à voir avec rien de négatif, avec le manque, avec quoi que ce soit, que le désir ne manque de rien. Et c'est précisément en ce sens que le désir est processus¹ ».

Le cinéma amateur ou, plus largement, la manière amatrice se tiendrait au creux de ce désir, toujours actif, jamais accompli, parce que dans l'élan propre de lui-même, de l'image déjà faite et de celle à naître, le contraire

1. « Gilles Deleuze à Vincennes, *Anti-Cédepe et autres réflexions*, cours 27 mai 1980 - 3 Transcription : Frédéric Astier », <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=70>, page consultée le 27 juillet 2016.

d'une pose qui le cristalliserait. Comme le processus, il présente encore la qualité d'être continu et infini, parce que ne pouvant être interrompu par ce qui serait susceptible de le faire, à savoir le plaisir et la mort.

La mort d'Abbas Kiarostami le 4 juillet 2016, comme toute mort, nous place pourtant face à l'inévitable interruption. Nous voulons ici lui opposer le processus, le passage, entre l'amateur et le romanesque, dans le désir que la caméra n'y cesse jamais de tourner, imitant heureusement le mouvement de la vie qui, avec elle, ne pourra être interrompu dans la projection infinie de ses images.

Hommage à Abbas Kiarostami

Jean-Louis COMOLLI

Changer le monde ?

Que peut le cinéma aujourd'hui ? Changer le monde !

1.

Abbas Kiarostami était l'un des rares cinéastes — après et avec Fritz Lang et Roberto Rossellini — à avoir pris acte de ce que le temps du cinéma était arrivé, une bonne fois, qu'il était là avec nous, autour de nous et en nous, qu'il était devenu *notre temps* — l'axe, l'astre plutôt autour duquel tournaient les films à nous destinés, parlant de nous, d'ici et d'ailleurs, et nous faisant comprendre de plus en plus nettement qu'ils s'adressaient à nous moins en tant que consommateurs ou citoyens, qu'*en tant que personnages de cinéma, réels ou virtuels*. Nous étions des spectateurs, sommes devenus des acteurs et souvent des personnages. La grande question à nous imposée dans les vingt dernières années est bien celle de la mise en spectacle généralisée du monde au travers du contrôle des médias audiovisuels par le Capital. Cette mise en spectacle signifie avant tout la fin de ce qu'on a appelé cinéma, et qui se caractérise par un souci du cadre autant qu'un souci de l'autre, à commencer par le cinéspectateur. La prolifération des images et le gouvernement qu'elles s'arrogent de toute chose signifient d'abord le rétrécissement de la responsabilité des spectateurs. Chez Kiarostami, voir un film, en parler, y jouer, refuser d'y jouer, refuser de reprendre son ancien travail pour le jouer au cinéma, changer de robe pour le film, ou pas, attendre un appel téléphonique pour filmer

un enterrement, attendre une réponse d'une jeune femme sans savoir si son silence est un jeu imposé par le scénario ou s'il vient d'elle-même, choisir de jouer un metteur en scène parce que c'est plus difficile que de jouer un acteur... Tels sont les thèmes traités par Kiarostami. La vie n'est pas un jeu, le jeu n'est pas une vie, il est une passion. C'est comme si, hors du cinéma, je veux dire de ce cinéma qui prend soin du cadre, de la lumière, des corps et du monde, il n'y avait plus rien à vivre. Ce qu'on nomme encore par faiblesse la « réalité » a pris chez Kiarostami un air d'énigme. Où commence le théâtre, où finit la vie ? se demandait, émue, la Magnani du *Carrosse d'or* (Jean Renoir, 1953). Les films de Kiarostami sont une réponse à cette éternelle question des arts de représentation : il n'y a plus de réalité que celle du film immense, géant, universel, dans lequel tous nous jouons, il n'y a plus d'autre « réel » que celui que les épisodes de ce « film » suscitent. Ainsi, à la fin du sublime *Au travers des oliviers*, le spectateur, devant un plan infiniment large et profond, n'aura qu'à deviner la réponse, invisible, inaudible, oui ou non, ou peut-être, qui réconcilie le spectateur d'aujourd'hui avec le tremblement du monde.

Bien avant ses dernières années, dès *Close-up* (1990), je n'ai pu me figurer le cinéma qui venait que dans le souffle de l'œuvre de Kiarostami. Quelque chose qui ne finirait jamais : l'opération cinématographique comme un jeu de miroirs où les reflets s'encastrent éperdument les uns dans les autres afin de faire disparaître un monde trop laid pour que le cinéma s'en contente.

2.

Deux films d'Abbas Kiarostami, séparés par cinq ans, *Close-up* (1990) et *Au travers des oliviers* (1995), jouent l'un et l'autre sur une confusion redoublée. Il y a des « personnages » désignés dans le premier film par leur nom véritable, et joués par les personnes elles-mêmes qui portent ces noms ; et, dans le second film, par des noms dont on ne peut savoir s'ils sont les leurs propres ou bien ceux inventés par le scénario. Qui sont celles et ceux qui jouent dans ces films ? Des comédiens professionnels ? Des « amateurs » ? De vraies personnes jouant leur propre personnage ? Des comédiens de métier plus ou moins mêlés aux uns et aux autres ? Des réalisateurs conduits à (se) jouer eux-mêmes, mais l'un (Mohsen Makmalbaf) dans le film de l'autre (Abbas Kiarostami) et celui-ci dans son propre film ? Double ou triple specularité, jeux de miroir répétant et déformant l'image répétée — oui, sans doute, Kiarostami atteint dans *Close-up* les sommets, si j'ose dire, de la mise en abyme. L'histoire que nous raconte le premier narrateur du film

est bien l'histoire du film, dont il a lui-même déjà vécu le début (qu'il nous raconte) et dont il va partager la suite avec nous, spectateurs. Un passionné de cinéma (Sabzian) profite de l'occasion d'une rencontre dans un bus pour être invité dans une famille aisée de Téhéran, où il se fait passer pour cinéaste, alors que les deux fils de famille rêvent... de faire du cinéma... Mise en abyme, encore. Chacun joue son rôle. Mais il l'aura joué *deux fois* : d'abord dans la « réalité » initiale du fait divers « exceptionnel » dont témoigne le journaliste et qui est attesté par une enquête de gendarmerie, ce « temps d'avant » le tournage du film où s'est déroulée l'imposture et qui ne peut plus avoir d'autre réalité pour nous que celle du récit qui en est fait : le film se retourne sur lui-même dans un immense *flash-back* qui nous fait partie du futur avant de l'être du passé ; ce qui a pour effet de mettre au centre du film la question de la narration (qui raconte à qui ?) et donc celle de la *croyance* ; chacun ensuite dans le film qui en est fait, rejouant ce qu'il a vécu de sa rencontre avec Sabzian, jouant donc *après-coup* ce qu'il a été, ce qu'il a dit et fait, et comment il a été trompé puis détrompé — *mais après-coup*. Cette duplication à elle seule rend le monde du film ouvert aux *questions sans réponse* (l'une des données permanentes de notre présent, l'incertitude). Jouant son propre rôle, l'imposteur devient autre chose qu'un imposteur ; il devient le *personnage d'un imposteur*, joué par lui-même, c'est-à-dire hors de toute imposture ; nous voyons ainsi l'imposture engendrer ce qui peut être qualifié de contraire de l'imposture tout en devant passer par elle, et qui, revenant vers le mensonge originel, lui donne une puissance de vérité plus grande : dite deux fois, vécue une première fois avant d'être, pour les besoins du film, jouée une deuxième fois, l'histoire de l'imposture de Sabzian devient une fable exemplaire : celle de la crédulité des trompés volontaires, celle du sauvetage moral de l'imposteur par l'imposture même qu'il est tenu de jouer jusqu'à la fin, celle du changement de tous les personnages en êtres de cinéma (jusqu'aux gendarmes qui, voyant le journaliste filmé par l'équipe de Kiarostami — hors-champ —, se rapprochent pour rentrer dans le cadre, ne pas rester *hors de notre champ* de vision). Le procès de Sabzian est à la fois un vrai procès à l'iranienne, avec juge en turban et gendarmes, et un procès de cinéma, avec claps, caméras dans le champ, etc. Toute réalité devenue cinématographique n'a de devenir que de cinéma. Rien d'autre qui vaille, ni la position sociale, ni le pouvoir : le juge refuse de changer les dates du procès pour les besoins du tournage ; il laisse en revanche Kiarostami jouer à l'audience son propre rôle de cinéaste filmant, il le laisse interroger le prévenu Sabzian au cours même de l'audience et en alternance avec lui. Il y a donc deux instances de jugement, celle de la justice

iranienne ordinaire, celle du cinéma : Kiarostami pose à Sabzian les questions que ne lui pose pas le juge (par exemple, question « technique » essentielle : est-il plus facile de jouer le rôle d'un acteur ou celui d'un metteur en scène ?) ; il se montre alors sensible à l'émotion même de Sabzian quand celui-ci fait état de cette passion dévorante qu'il a pour le cinéma, capable de prendre en charge et soulager la souffrance des humbles et des pauvres. Tout est dit. Kiarostami, comme plus tard Makmalbaf ainsi que la famille trompée, reconnaîtront la grandeur d'âme de Sabzian, l'imposteur. L'imposteur doit l'être pour ne plus l'être ; la famille doit être trompée pour ne plus l'être ; les personnes réelles doivent jouer leur propre rôle dans un film pour se reconnaître elles-mêmes, etc. Ce processus « dialectique » (négation, affirmation de la négation) vaut à l'imposteur « sincère » d'être acquitté, mais avant tout d'être accueilli par le spectateur comme un *alter ego*, une « puissance du bien » qu'il découvre en lui en même temps que la famille trompée — à ceci près cependant que le spectateur du film aura été fasciné tout du long par le mélange inextricable entre l'art de tromper de Sabzian et sa capacité à jouer le faux avec la dignité et la grandeur du vrai, avec finalement une sincérité qui dépasse toute fausseté. Au cinéma (Lubitsch), le faux peut être plus vrai que le vrai. Ici, il serait absurde de distinguer réalité non filmée et réalité filmée : tout est devenu film, et c'est dans ce *nouveau monde (filmé)* que surgit une nouvelle morale, une nouvelle dimension de dignité : le menteur, l'imposteur n'est autre que *l'être d'une passion* qui s'impose à tous les autres. Cette passion est celle du faux, de la tromperie, du dédoublement, que l'amateur partage avec ses images à l'imperfection si vraie. Cette passion se nomme cinéma. Le cinéma est la passion de *l'un pour tous*.

Cinq ans plus tard, *Au travers des oliviers*, le cinéma n'est plus affaire de *croyance* (Sabzian, la famille) : il est l'ordinaire même des situations traversées. De fait, il n'y a plus d'autre réalité que lui, cinéma, puisque le monde ancien a basculé dans un tremblement de terre qui a fait disparaître toutes les raisons de vivre « comme avant », qui a détruit les habitations et les villages, qui les a remplacés par des villes de toile (voici qui nous conduit aux portes de ce que nous vivons aujourd'hui, tentes et toiles, organisations non gouvernementales [ONG] de secours, etc.). Qui a périmé, du coup, en même temps que les topographies, les routes, les écoles (*Et la vie continue*, 1991, tourné dans le chaos même du séisme de juin 1990), les « valeurs » des anciens. Alors que la destruction des habitations de toute la région lui devrait donner chance de redoubler de labeur, le maçon renonce à rester maçon et préfère jouer dans un film — un rôle de « maçon », bien sûr, « à la Kiarostami », puisque ce dédoublement/redoublement sépare une activité

vécue dans ce qui était autrefois « la vraie vie », et la même activité simulée pour les besoins d'un film bien après-coup ; besoins qui, pour vains qu'ils puissent sembler au regard de l'ancien monde, constituent peut-être *les seuls besoins réels des êtres d'après la catastrophe, des êtres nés dans la catastrophe toujours en cours : nous*. L'imitation de la vie remplace la vie (sublime film de Douglas Sirk : *Imitation of Life*). Le monde disparu, sa mémoire disparaît elle aussi. Le souvenir du nombre des morts de la famille Hossein, par exemple, est sujet à variations selon qu'il s'agit de la mémoire du maçon ou de la lettre du scénario. De la même manière, la jeune fille, Taheree, pour aller jouer son propre rôle dans le film, sort de la maison de sa grand-mère en tenue de fête ; l'assistante du metteur en scène, M^{me} Shiva, en est tout effarée ; la robe ne va pas, beaucoup trop luxueuse, Taheree doit jouer son rôle, celui d'une jeune paysanne, modeste et discrète, point. La jeune fille accepte de se changer sans comprendre : pour elle, jouer dans un film c'est apparaître à son mieux — cette scène renvoie directement à la séquence initiale de *To be or not to be* d'Ernst Lubitsch (1942) : Carole Lombard sort de sa loge de comédienne en robe du soir éclatante de blancheur et de perles ; le metteur en scène, M. Dobosch, se met en colère. Comment, mais c'est ma plus belle robe, dit Carole Lombard : imaginez un peu l'effet que je vais faire en apparaissant comme ça dans le camp de concentration (où elle est censée être enfermée par les nazis). Ce raccord à travers le temps (ce temps chamboulé par la Seconde Guerre mondiale et la Shoah) signifie que rien ni personne n'est plus tout à fait à sa place quand le cinéma (ou le théâtre chez Lubitsch) en vient à représenter « la réalité », soulignant à quel point celle-ci est pauvre, indésirable, misérable, insauvable autrement que... par le cinéma.

Le cinéma propose un monde amélioré qui se substitue peu à peu (et de plus en plus vite) au monde d'avant la rupture dans la civilisation occidentale provoquée par les guerres et génocides qui ont pris la suite de la Shoah et de la Seconde Guerre mondiale. Ce monde, le nôtre, est désormais celui où la distinction entre le professionnel de la comédie et l'acteur amateur présente de moins en moins de sens (entre le « vrai » et le « faux »). Les meilleurs films, documentaires ou fictionnels, le démontrent aujourd'hui constamment. Seules les obligations financières et disciplinaires qui gouvernent de plus en plus violemment les productions de séries à travers le monde imposent toujours des *professionnels qualifiés*, comédiens et techniciens. Ailleurs, c'est-à-dire partout, des milliers, des dizaines de milliers de nos contemporains filment, cadrent, ajustent les lumières, dirigent des amateurs comme eux à jouer dans des « scénarios » écrits par tout un chacun et, qu'on le veuille ou non, c'est cela le cinéma qui répond au temps présent.

Les spectateurs iront voir des films qui, à force d'argent et d'effets spectaculaires, restent leur *impossible* ; ils préféreront en revanche tourner eux-mêmes les films qui sont dans la suite de ceux de la Nouvelle Vague et des Nouveaux cinémas des années 1960. Certes, ces films n'auront qu'exceptionnellement accès aux grands circuits de distribution (de plus en plus stéréotypés, d'ailleurs). En revanche, ils inventeront leurs spectateurs et les gagneront un à un à la cause d'un cinéma moins partisan de *la fin du monde* et infiniment plus proche de ceux des êtres parlants qui ne se laissent pas avaler par la bouche d'égout du marché. Kiarostami, grand artiste iranien, résolument local et même hyperconcentré sur le périmètre imaginaire de trois ou quatre villages hors Téhéran, aura vu ses films parcourir le monde et faire rire ou pleurer des spectateurs on ne peut plus éloignés de ces lieux, de ces histoires, de ces personnages. On comprend que la mise en abyme du monde dans la représentation, que la puissance du *double* ou du *fantomatique* — question de la vie malgré la mort — qui ont travaillé toutes les cultures de la représentation à travers le monde depuis le théâtre grec, le latin, depuis Calderon de la Barca ou Shakespeare, rencontrent aujourd'hui *le monde qu'ils ont fabriqué* : celui que Guy Debord nommait justement *du Spectacle*. Qui est maintenant le monde tout court, celui d'un universel jeu de rôles, celui où les relations anciennes, soigneusement détruites par le progrès du Capital, se retrouvent et se reconstituent. Chacun peut les vivre toujours dans son petit cercle, c'est juste et nécessaire et plus que jamais le soin de nos proches et de nous-mêmes nous est indispensable pour affronter les horreurs d'aujourd'hui. Mais le cinéma circule mieux que nous et atteint des êtres que nous n'aurons jamais la possibilité de connaître.

Au travers des oliviers a pour motif *le tournage d'un film*. Cause ou prétexte, il est le-lieu-et-le-moment où chacun affronte sa vérité sans jamais la rencontrer : dans ce film, on tourne un film, mise en abyme majeure, et pendant le film que nous voyons, celles ou ceux que nous voyons ont un rôle *dans ce film dans le film*. On comprend bien que l'artifice précieux de la mise en abyme porte un défi à toute description puisqu'il faudrait mettre en abyme les mots eux-mêmes. Bref, un film se tourne. Le garçon qui joue le premier rôle se nomme dans la vie Hossein Rezai, dans le film : Hossein. Il était maçon, il ne veut plus l'être, c'est pourtant ce qu'il accepte de redevenir pour suivre le scénario, pour jouer dans ce film et *passer au romanesque*. Mais le cinéma, pour lui, est exclusif de son ancien métier : à la scène il sera maçon, hors du tournage il sera acteur et rien d'autre. Quand la voiture de M^{me} Shiva se retrouve coincée sur une route de campagne par une carriole renversée, il s'agirait de donner un coup de main

pour libérer le passage. Peu de chose en vérité : quelques briques chues du camion à ranger sur le bas-côté. M^{me} Shiva insiste. Hossein refuse : c'est le ramener là à sa condition ancienne d'ouvrier maçon ; il est devenu acteur ; il n'a plus à se salir les mains. De quoi s'agit-il ? Le cinéma peut mimer la vie ancienne, la vie disparue. Mais il ne peut pas se compromettre à accepter que la vie nouvelle soit moins belle ou moins noble, ou moins romanesque, que celle d'avant la « catastrophe ». Oui, le cinéma de Kiarostami pousse à changer le monde — mais en mieux !