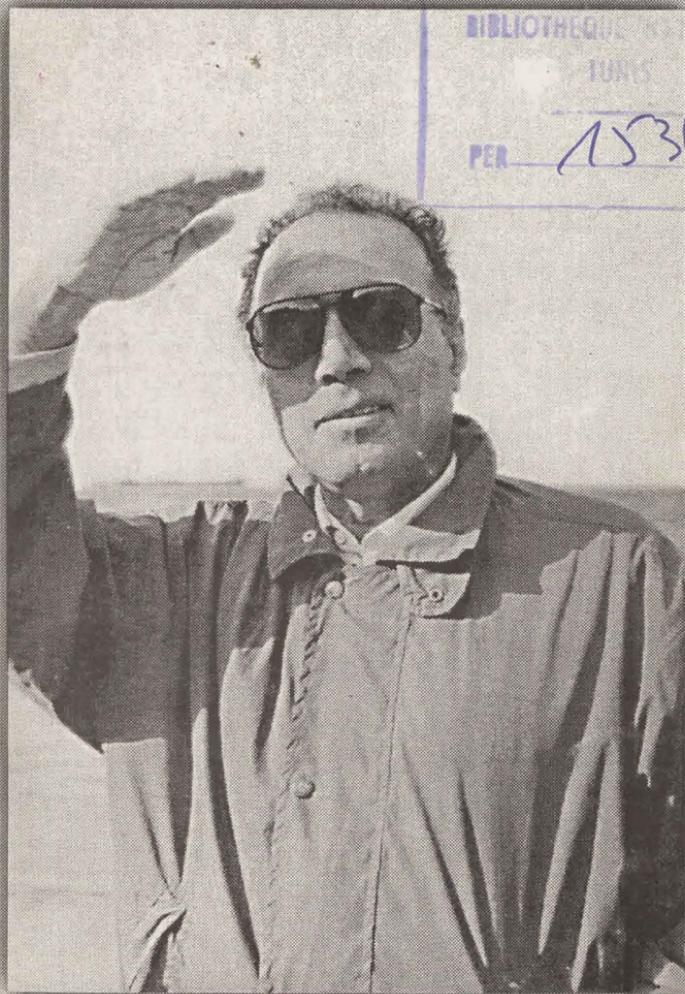


13

CINECRITS

a t e l i e r
A . T . P . C . C



Spécial
ABBAS KIAROSTAMI



TABLE DES MATIERES

Editorial	P. 3
Et la vie continue L'obstination du regard <i>par Tabar Chikhaoui</i>	P. 5
Filmer le réel <i>par Amna Guellali</i>	P. 11
Où situer la limite entre la naïveté et la sagesse chez Abbas Kiarostami ? <i>par Hassouna Mansouri</i>	P. 19
De la liberté du regard <i>par Hassouna Mansouri</i>	P. 25
Au travers des décombres <i>par Thouraya Ben Amor</i>	P. 31
Synopsis des films analysés	P. 36
أنا الصورة ...	P. 37
(النفس الصّوي في سينما كيارستامي) اسماء الهلالي	
كيارستامي يرسم الناس العاديين	P. 39
اسماء الهلالي	

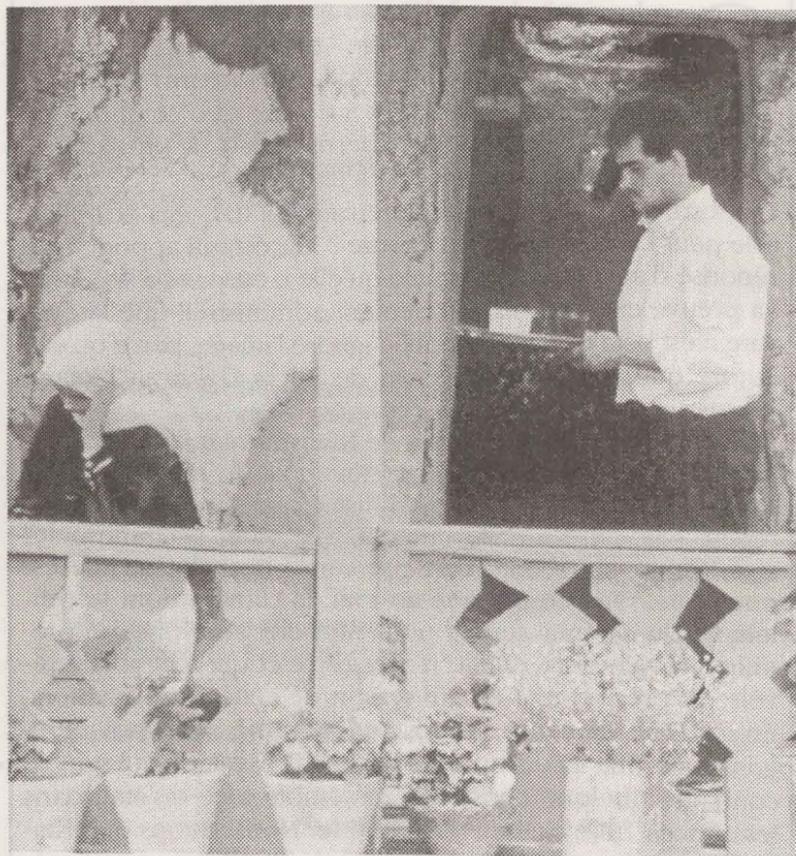
LES RAISONS D'UN DÉTOUR

O n le savait depuis longtemps obligé, le détour par Kiarostami. Mais "obligé" ne signifie pas imposé puisque notre expérience est (encore) telle que rien ne nous oblige à choisir, rien d'autre que ce que nous croyons être le "bon choix". Kiarostami était prévu dans notre itinéraire pour au moins deux raisons:

D'abord, à la question malheureusement toujours actuelle : que peut l'image face à la censure ? Kiarostami apporte une réponse d'autant plus originale qu'elle n'est pas préméditée. La preuve est ainsi magistralement administrée que la censure n'est bête que parce qu'elle ignore l'image, parce qu'elle ignore que, selon l'expression de Régis Débray, "l'image est idiote".

Ensuite, l'écho que le cinéma de Kiarostami fait au néo-réalisme et dont on sait qu'il ne relève pas du mimétisme est un exemple curieux de rappel historique. Si l'histoire ne se répète pas, l'histoire du cinéma, elle vient nous rappeler que la mise en scène n'est pas (une) donnée, qu'elle est une visée. Que confrontée au réel, la caméra dont le centenaire du cinéma devrait nous rappeler son fonction première, révèle plus qu'elle n'enregistre et que ce qu'elle révèle est précisément ce qui ressort de cette confrontation. En tout état de cause, Kiarostami aura été, dans nos pérégrinations, une incursion dans le cinéma asiatique qui semble connaître quelque chose qui ressemble à ce qu'était dans les années 70 le cinéma d'Amérique. Nous savons que Kiarostami n'est pas un cas isolé mais qu'il est l'illustre représentant, l'homme-orchestre du renouveau du cinéma iranien. Est-ce que comme l'affirmait Luc Moullet dans "Le Monde" du 28 décembre : "Le cinéma qui va conquérir la suprématie sera le cinéma asiatique" ? Nous sommes bien loin de poser la question dans les mêmes termes que le cinéaste français mais quelque chose est en train de se produire du côté de l'Orient que mérite intérêt. Nous y reviendrons.

LES RAISONS D'UN DÉTOUR



Et la vie continue L'OBSTINATION DU REGARD

par Tabar Chikhaoui

P eut-être la question fondamentale que pose le cinéma de Kiarostami est-elle : que peut le cinéma au monde lorsque celui-ci vient à subir une catastrophe ? Dans *Et la vie continue* la question prend un caractère physique puisqu'il s'agit d'un tremblement de terre; mais à cette question s'ajoute une autre : Que peut une image de cinéma l'orqu le monde qu'elle a filmé vient de subir une catastrophe? Le film tout entier est travaillé par cette double question. Un cinéaste, Kiarostami, choisit de filmer une région complètement détruite par un séisme (première question); le personnage du film, un cinéaste, est venu à la recherche de l'enfant qui avait joué dans son film tourné dans les mêmes lieux avant la catastrophe (deuxième question). L'intérêt de *Et la vie continue* est qu'il est pris entre deux temporalités, le présent du film qui se fait et le passé d'un film déjà fait (*Où est la maison de mon ami ?*), entre deux regards, celui déjà réalisé et celui qui se réalise. Autrement dit, le regard présent cherche au-delà de ce qu'il regarde à capter un autre regard. Car même un séisme ne peut rien contre un lieu déjà élevé au rang d'image. L'obstination du réalisateur de *Où est la maison de mon ami ?*, son obstination visuelle vient sans doute de ce qu'il voit toujours autre chose derrière la destruction. Il est, dès lors, tout à fait normal que l'enjeu de

ce double regard, le lieu du désastre, se transforme, pour ainsi dire, lentement et sous l'obstination visuelle, en un lieu de vie.

Dans les films «ordinaires», on regarde pour agir, pour mieux agir mais ici le regard est l'action même. Si, pour schématiser encore, on partageait le comportement des personnages en trois catégories : le geste, la parole et le regard, on peut dire que dans *Et la vie continue* c'est le regard qui prime en tant que modalité dramatique; la parole vient après mais le geste comme action physique est dérisoire. L'action est reléguée, diffuse, dans le champ visuel du réalisateur; prise en charge par la masse des secouristes et des habitants entre les décombres, elle fait partie du paysage. La seule action qui compte c'est celle de la voiture parce qu'elle porte le regard. La dialectique qui soutient tout le film est celle qui régit cette rencontre entre l'œil du cinéaste et le spectacle du tremblement de terre. Occupant alternativement le champ, ce paysage défait (du monde) et ce visage bouleversé (du cinéaste) sont les éléments fondamentaux de la dialogie de *Et la vie continue*.

Il y a quelque chose de socratique dans ce dialogue entre le regard et son objet, comme une maïeutique mais sans le verbe, une maïeutique pour ainsi dire visuelle. Kiarostami utilise le cinéma dans ce qu'il a d'essentiel: la caméra est à la fois le prolongement et le substitut de l'œil porté et servi par un corps. La mécanique et la technique obéissent au regard, ne se meuvent que sous l'impulsion du désir du regard (la voiture roule au-dessus de ses forces). De toute façon, la catastrophe à déjà eu lieu pour que soit possible le traitement sensationnel qui aurait relégué l'œil au rôle passif d'un lieu de dépôt. Nous sommes dans l'après-catastrophe. L'œil

est ici le lieu de l'émission, la source d'une lumière qui progressivement, par la seule force du désir scopique, transforma le cataclysme en un lieu de renaissance de la vie. Car il n'y a au préalable aucune profession de foi volontariste, aucune tentative de justifier ou de dépasser par le verbe ce que les yeux se seraient, dans ce cas, contentés d'enregistrer. La radio s'en chargera, voix aveugle, qui ne se lassera pas de plaintes. Le regard est ici tout à la fois le sujet et l'objet du film, son origine et sa finalité. Car que fait le réalisateur sinon regarder, regarder et toujours regarder, tellement regarder qu'au bout d'un certain temps on atteint une sorte de saturation. Les premières images du tremblement de terre sont matériellement insupportables. L'œil et l'oreille sont saturés par la succession des nombreux plans serrés et une bande son surchargée. Mais par le seul fait qu'ils sont ouverts, les yeux captent la vie et parce qu'ils l'ont captée ils n'auront de cesse de la dénicher. C'est un besoin naturel, d'abord celui de l'enfant et ensuite celui du père, qui offrira à l'œil l'occasion de découvrir la vie dans sa plénitude animale légère et libre (l'enfant et la sauterelle), et dans son expression originale humaine (le père et le bébé). La scène de la rencontre dans la forêt avec le bébé, ainsi filmée, a l'allure d'une vision féerique que l'œil cherchera tout le long de la quête à reconstituer. Investi de cette vision, le regard ne saurait s'empêcher de découvrir sous les décombres, en plein milieu de la catastrophe, les éléments embryonnaires d'une vie toujours recommencée. L'image idyllique se présente comme un paradis perdu dont le spectacle du tremblement de terre est la négation parfaite. De cette confrontation de la fin et de l'origine naîtra progressivement la vie. Le regard du cinéaste, à la fois rempli de

la vision du bébé dans la forêt et porté par le désir de retrouver l'enfant du film, opposera comme une résistance à la catastrophe mais une résistance frontale qui transformera la saturation visuelle et sonore en petites touches insoupçonnées de vie. Au moment exact où le cinéaste choisit une route secondaire, pour éviter l'embouteillage, la caméra commence à s'éloigner de la voiture. L'espace du regard s'ouvre; il devient cosmique et une sorte de réconciliation s'opère entre l'humain, le minéral et le végétal.

Mais rien d'autre n'aura permis ce changement sinon la persistance du regard, une sorte d'obstination sourde. Le premier couple, vu de loin, accroupi, visiblement accablé par le spectacle désastreux de sa maison écroulée, à qui le cinéaste a demandé son chemin est la face négative de cet autre couple rencontré plus tard qui s'est marié le lendemain du drame. Ce même couple formera dans cette même maison les principaux personnages du film suivant d'Abbas Kiarostami ***Au travers des oliviers***. A mesure que le réalisateur s'approche de son but, toute une vie se reconstitue devant lui. Les décors de l'existence sont peu à peu remis en place, une bouilloire, une bouteille, un tapis. Le réalisateur qui regardait tout à l'heure, ébahi, le spectacle terrifiant de la destruction, contemple maintenant le spectacle de la vie quotidienne qui reprend lentement son cours. Alors que la jeune mariée arrose ses fleurs, une goutte d'eau tombe sur la tête du réalisateur; la gêne exprimée de ce fait par le jeune époux est le signe humoristique que la vie continue bel et bien. Mais peut-être, au-delà de la finale de la coupe du monde à laquelle tout le monde se prépare, c'est ce tableau accroché au

mur, pourtant à peine montré par la caméra, qui témoigne plus que tout autre chose de la continuité de la vie.

Trois moments auront jalonné le film : l'image pure, féérique, la tragédie du séisme et enfin le spectacle, vu de plus en plus loin, de l'homme remontant la pente.

Au paradis s'oppose l'enfer et de cette opposition même naît lentement l'espoir. Mais cette dialectique n'est que l'expression intrafilmique de la dialectique interfilmique qui nous mènera de ***Où est la maison de mon ami?***, le film premier, à ***Et la vie continue***, le film à faire, en passant par le cauchemar du réel. Alors, à mesure que le cinéaste s'approche de son objectif, non seulement il découvre dans les replis du désastre l'extraordinaire force de la vie, mais presque à son insu surgissent du passé de la fiction, réincarnés, les personnages de son film. Le premier contact avec les lieux de ***Où est la maison de mon ami?***, la vue de la piste sinueuse que l'enfant avait parcourue plus d'une fois pour retrouver son camarade a été tout de suite accompagnée d'une musique suggérant la douceur idyllique du souvenir. Mais la rencontre du vieux est le moment le plus significatif du souvenir revivifiant. Le temps a passé mais il est moins vieux que dans le film «L'art est fait pour rajeunir» dit-il. L'expression sonne dans sa bouche comme le credo du film. Le lieu où il conduit le père et son fils qui fonctionne, du reste, comme un écho à la scène nocturne dans ***Où est la maison de mon ami?***, est un îlot de chaleur humaine comparée à la traversée desséchante du spectacle du tremblement de terre. Non seulement l'enfant y trouve de l'eau potable mais le substitut d'une mère dont se révèle a contrario la pesanteur de l'inex-

plicable absence. Et l'espoir grandit lorsque montent dans la voiture deux enfants dont l'un a joué dans le film. Que le réalisateur lui-même ne s'en souviennne pas suffit à indiquer que l'effet régénérateur de cette image dépasse la conscience même de son auteur. Que le film ***Où est la maison de mon ami?*** génère ainsi petit à petit la vie dont il s'est servi ne s'explique pas seulement par le mouvement dramaturgique nécessaire à la conduite du récit, il est également l'allégorie même du film (***Et la vie continue***). C'est le regard du réalisateur, dont la caméra est si proche dans toute la première partie du film, qui, pour ainsi dire, finit par donner naissance à la continuité de la vie.

Tabar Chikhaoui

FILMER LE RÉEL

par Amna Guellali

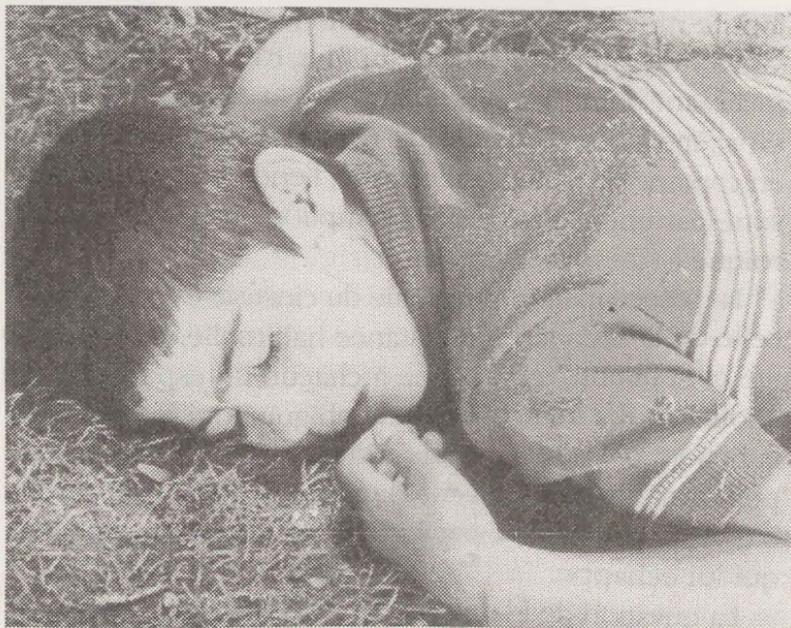
Et la vie continue... est un film en forme de témoignage sur la vie des habitants de Koker et de Pochté, deux villages qui ont été détruits à la suite du séisme qui a dévasté cette région de l'Iran en 1990.

Si le film s'apparente dans sa forme au reportage télévisé, le regard que pose Kiarostami sur le monde est diamétralement opposé à celui véhiculé par les médias en quête de sensationnel.

Sa caméra est placée au niveau de l'infinitésimal; captant le moindre signe de vie qui vient des êtres "survivants". Ce qui fait la qualité du film, c'est ce va et - vient incessant entre les personnages et la nature, une mise en scène obsessionnelle du regard, comme si celui-ci, en captant la douleur du monde, l'endiguait en quelque sorte par une tentative de rédemption aussi vaine qu'héroïque.

La préoccupation principale du cinéaste est sans doute celle de la distance : la distance habituelle entre la réalité et la fiction, qui assigne à chacun un espace, est ici abolie car il y a toujours une ambiguïté qui hypothèque la fiction. On ne sait jamais si certaines scènes, certains personnages qui entrent dans le champs font partie d'une fiction voulue par le réalisateur ou d'une réalité qui lui échappe.

La question de la distance touche également le regard du cinéaste : A quelle distance du drame doit-on pla-



cer sa caméra ? Faut-il la braquer sur les visages des victimes comme le font les caméras de télévision en donnant le spectacle de la douleur en pâture?

Kiarostami répond à cette interrogation avec beaucoup de décence. Sa caméra n'est jamais trop proche, jamais trop loin non plus. Pour filmer l'enterrement des victimes, Kiarostami les prend de loin, du haut des collines qui surplombent la vallée où se trouve le cimetière, mais juste assez pour qu'on distingue des petites silhouettes, entourées par les majestueuses montagnes, et cela dit tout sur la fragilité de leur existence, sur l'imminence de la mort et la contingence de leur vie, ainsi enserrée dans un paysage terrifiant.

Pour montrer l'œuvre de la catastrophe, la petitesse de l'homme face aux éléments déchaînés de la nature, l'inscription de cette petite chose dans l'immensité du monde, Kiarostami élargit le champ au maximum, comme dans le dernier plan sublime sur la voiture qui tente obstinément d'escalader une montagne ardue.

Par contre, pour filmer les signes de vie qu'émettent les humains après la catastrophe, Kiarostami ose s'approcher un peu plus, mais jamais pour fouiller avec indécence les visages, les décombres.

Si une des femmes interrogées sur la route se met à pleurer, en disant qu'elle a perdu tous les siens, c'est spontanément qu'elle le fait, car on ne lui avait pas demandé de raconter le drame, mais simplement d'indiquer la route de Koker. La non coïncidence entre la question et la réponse introduit là aussi une distanciation qui relativise l'impact de cette indécence de la caméra. Certes, on est ému par cette femme, mais l'effet de surprise sape l'émotion qui ne risque pas de dérapier vers le mélodrame.

De même, tous ces survivants que le personnage principal interroge, ces enfants qui racontent le drame et la façon dont ils ont survécu, le font sans démonstration et sans pathos, avec un ton uniforme et même avec des sourires lorsqu'ils racontent un détail Cocasse, et le personnage qui écoute ces récits n'a pas le regard compatissant et larmoyant d'un témoin. C'est à peine si son regard mobile change d'expression à mesure qu'il avance dans son trajet et dans sa connaissance du drame, comme s'il n'était pas un humain, mais un archange venu écouter les gens parler.

Ce regard du personnage qui interprète le rôle de Kiarostami, son alter ego en quelque sorte, est, lui, chargé de véhiculer tout le discours du film.

Ce regard est certes extérieur aux événements, étant donné que le personnage et son fils viennent dans la région chercher les enfants qui jouaient dans *Où est la maison de mon ami ?* Pourtant, ce regard est en fait le support du monde. Il n'enregistre pas simplement les signes de vie tout en restant distant, mais il les génère, il les exhume de sous les décombres, il participe en premier lieu à cette opération de sauvetage de la vie.

Si l'enfant du film précédent de Kiarostami acquiert une telle importance, s'il est l'objet de la quête du cinéaste, n'est-ce pas parce que le cinéma en transformant son quotidien en fiction, a imprégné sa vie sur la pellicule, a retracé une partie de son existence, même si elle est fictive. Sa trace sur ce monde est dès lors indélébile.

L'effet de l'absence de cet enfant est accru du fait que le cinéma s'est emparé de son visage pour l'immortaliser. Face à la contingence de la réalité, au poids de la fatalité aveugle, à l'arbitraire de la mort, le ciné-

ma se dresse comme unique défi lancé à la nature. Face à tous ces disparus anonymes, à ces milliers d'hommes enterrés sous les décombres, et dont on ne connaît ni les traits ni les noms, voilà que surgit un visage, marqué à tout jamais dans la mémoire des spectateurs, et la douleur qu'on a de le savoir mort peut être décuple l'effet de toute cette tragédie.

Dans une scène du film, le regard du cinéaste personnage traverse des arbres touffus qui soudain laissent place à un chemin qui monte en zigzag le flan de la colline. Ce chemin a déjà été filmé dans ***Où est la maison de mon ami***, c'est celui qu'emprunte Ahmad à deux reprises pour se rendre à Koker, filmé de loin, comme pour montrer le projet et la volonté héroïque de ce petit bout d'homme face à l'hostilité de la nature et des grands.

Dans le plan de ***Et la vie continue...***, le chemin n'est plus désormais traversé par l'enfant. C'est exactement le même plan mais le petit corps a "disparu". C'est une façon de signaler que le cinéma lui aussi "continue", malgré les disparitions, la destruction et la mort qui a sapé tant d'hommes et de maison. Ils est comme les arbres, solidement ancré dans la terre.

C'est aussi un plan plein de nostalgie, celle qu'on éprouve lorsqu'on revient sur des lieux de bonheur après le passage du temps, qu'on est soi-même changé mais que le monde reste le même, immuable dans sa topographie, ayant la pétrification des choses. L'amertume vient de cette distance qui se creuse entre soi et le monde, de cette déception de ne pas voir les choses changer avec nous. On se serait attendu à ce que le chemin ne soit plus là, qu'il soit détruit tout comme les arbres et les hommes.

Dans ***Et la vie continue*** il y a toujours ce poids du

passage du temps sur les êtres, qui nous permet de mesurer la marche de l'univers et son impact sur l'homme.

Le cinéaste retrouve tous les personnages qu'il a tirés de l'oubli, mais ce ne sont plus les mêmes. Le cousin de Nématzadé dans ***Ou est la maison de mon ami*** a grandi. Le petit garçon qui figurait dans le film a désormais toutes ses dents, et le vieil homme a retrouvé un semblant de jeunesse en enlevant sa bosse factice.

La vie continue, en dehors du cinéma, en dehors du champs, imperturbable dans sa marche. Il y a aussi cette amertume là, celle de savoir que tous ces êtres échappent à l'emprise du cinéaste, qu'ils sont relâchés dans la nature, loin de la vigilance des images fabriquées, loin de cette maîtrise du cinéma sur leur sort.

C'est peut être contre cela que Kiarostami lutte justement. Tous ses films se relient les uns aux autres, se génèrent, s'enfantent. C'est comme si le cinéaste demiurge se refusait à abandonner ses créatures à l'arbitraire de la nature et du silence.

Toute cette insistance du regard du personnage peut elle s'interpréter autrement que comme une volonté de capter la vie pour l'immortaliser, pour qu'elle ne subisse plus le poids de la fatalité?

Cette posture figée de l'alter go de Kiarostami, une posture de contemplation, de méditation, mais qui est en même temps obstinée, cette caméra bondissant par delà le champs, en travelling sur les montagnes, manquant tomber et pourtant toujours accrochée à cette vieille voiture téméraire, est elle autre chose qu'une volonté de refaire ce que la mort a défait ?

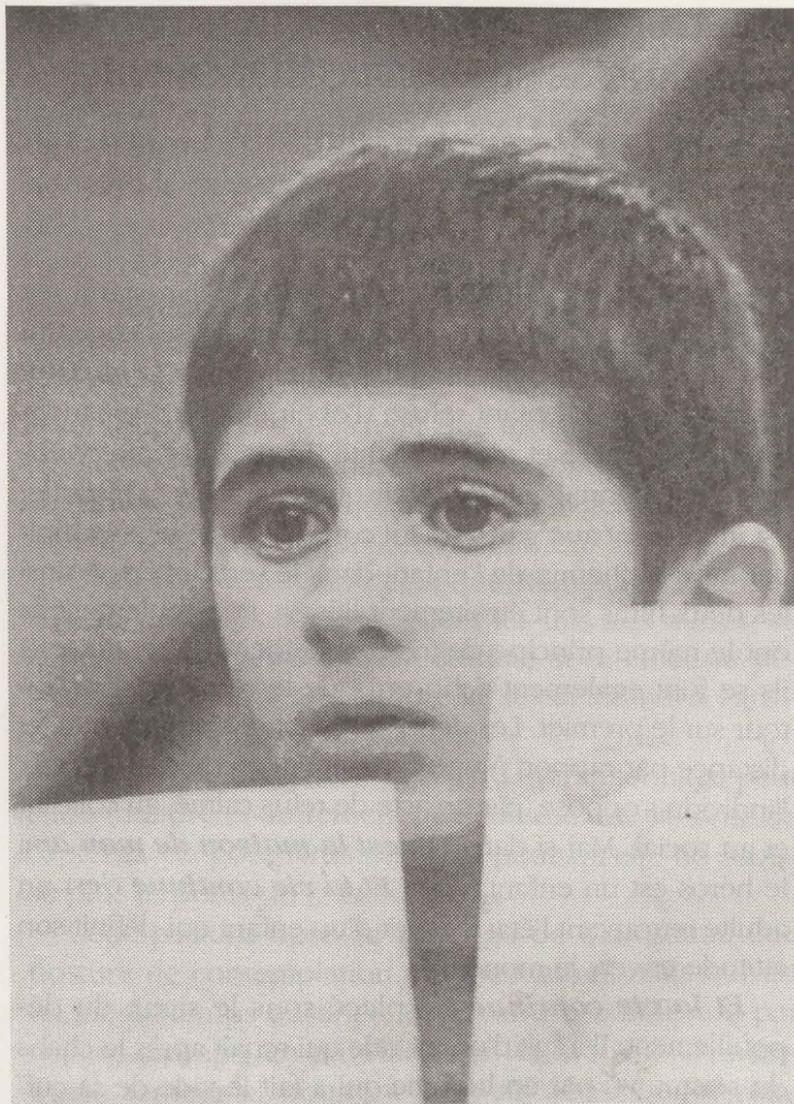
Amna Guellali

OU SITUER LA LIMITE ENTRE LA NAIVETÉ ET LA SAGESSE CHEZ ABBAS KIAROSTAMI ?

par Hassouna Mansouri

Chacun des deux films de Abbas Kiarostami est construit autour du parcours d'un personnage qui se distingue par un refus. Dans *Où est la maison de mon ami ?*, l'enfant refuse d'obéir aux recommandations de sa mère et part à Pochté. Dans *Et la vie continue* le personnage après avoir quitté la route principale, est indifférent aux gens qui lui conseillent de revenir, finit par faire le chemin de l'enfant dans le sens inverse. Ainsi les deux films sont étroitement liés : non seulement ils ont le même principe de fonctionnement (le refus) mais ils se font également écho puisque le second est un retour sur le premier. Les deux personnages prennent de la distance par rapport à une certaine façon de voir. En eux l'individu s'oppose, par un acte de refus calme, au collectif et au social. Mais si dans *Où est la maison de mon ami* le héros est un enfant, dans *Et la vie continue* c'est un adulte retrouvant l'état d'esprit d'un enfant qui définit son attitude envers le monde.

Et la vie continue est placé sous le signe du dépouillement. Il s'agit d'un monde qui renaît après le chaos du séisme vu par un homme qui a fait le vide de sa culture d'adulte. Dès le début du film, le père est interpellé par son fils. Il l'embarque par ses questions dans son monde à lui. Dans ce monde, il faut se vider et être disposé à absorber l'existence. Le geste que régit ce vide c'est un regard qui cherche à embrasser tout ce qui entre



Un cahier de plus et on passe de l'autre côté de l'ordinaire

dans son champs et qui a comme corollaire des questions, qui en réclamant des réponses, appellent le monde pour s'en emparer. La conversation concerne trois niveaux différents. On passe du quotidien banal : les deux équipes qui se sont rencontrées la veille du séisme, au sujet purement scientifique : un traité sur l'émigration des sauterelles, pour aboutir naïvement à la limite de la connaissance humaine : la métaphysique et les questions de la mort, de la vie et de la volonté de Dieu. Derrière ces questions, le regard admiratif du personnage se remplit de cette vie qui renaît en surgissant de partout. L'originalité de ce regard vient du fait qu'il se détache du regard "adulte" comme incarnation de l'institution. Celui-ci est inscrit dans une réalité géographique et historique bien déterminée (qui tourne autour du séisme) alors que le regard de l'enfant rompt avec toute historicité pour se placer au niveau du primitif (donc intemporel) et de l'universel. Dès qu'il y a une possibilité d'entrecoupement des deux univers, il y a un risque de mort, c'est ainsi que l'enfant, voulant montrer la sauterelle à son père qui était au volant de la voiture, l'a empêché de voir la route et a failli causer un accident. L'inconciliabilité des deux mondes, qui fait que la réalité, chronologiquement limitée, est incapable de contenir la vie en son essence, c'est-à-dire dans son universalité, ne tarde pas à se manifester. En effet, le père, après s'être embarqué dans un jeu de questions et de réponses mettant en symbiose son monde avec celui de son enfant en adhérant, plutôt, au second, se ressaisit en adulte. Il retrouve tout le pouvoir frustrant, castrateur du Père et ordonne à son fils de jeter la sauterelle et de se coucher, l'obligeant à se soumettre aux lois de son monde à lui. Toutefois, ce pouvoir paternel ne s'inscrit pas dans un conflit entre les deux personnages mais il est la marque

d'une inconciliabilité presque naturelle entre les deux mondes.

Le regard microscopique, jeté furtivement sur la main de l'enfant libérant la sauterelle avec un soupçon de réticence, dit l'attachement de l'enfant à ce monde mythique, et la désolation qu'il éprouve de devoir subir la castration imposée par les limites que lui impose le monde des adultes. De ce plan, qui ramasse toute la tension du film, émane un hymne à la vie dans son essence et sa simplicité. L'enfant est là pour avertir la société "adulte" que la vie n'est pas dans la grandeur têtue et jalouse vis à vis de la nature qui restera toujours plus forte, plus terrassante. La vie réside dans l'humilité. C'est grâce au regard de l'enfant qu'on apprend que la vie est toujours là, forte de sa fragilité apparente comme cette petite sauterelle à qui le séisme ne peut rien faire, et qui, si jamais l'herbe finit quelques part, la cherchera ailleurs. Pour ce faire, il a fallu provoquer le petit accident : celui de la route. Pour ce faire aussi il a fallu méditer le plus grand, le cosmique : le tremblement de terre. Les deux se font échos. Il a fallu passer par le premier pour aboutir au second, comme si le passage était promu par le regard de l'enfant qui en brusquant celui du père l'initie à "l'art de regarder"

Déjà avec ***Où est la maison de mon ami*** qui a généré ***Et la vie continue***, Kiarostami nous a livré, en pénétrant le regard d'un enfant, une autre leçon. La mère et le grand père ne peuvent pas comprendre la valeur du geste de leurs fils envers son ami. L'autre adulte, le menuisier, n'a aucune idée de l'importance du cahier chez l'enfant. Il ne se gêne pas d'en déchirer une feuille. Pendant ce temps l'enfant ne le quitte pas des yeux. La caméra ne cadre que le cahier entre les mains de ce monstre venu d'un

“autre monde”. Quand ce n’est pas le cas, elle cadre les yeux de l’enfant allant, une fois, vers la source de la voix qui dicte les chiffres désignant des sommes d’argent et, une autre fois, vers le cahier qui subit le poids du corps de l’autre qui fait l’addition.

Dans ce film, une véritable communication, pourtant imparfaite du point de vue rationnel, s’établit entre les enfants entre eux ou entre l’enfant et le vieux menuisier. Entre eux, il y a un code spécial à leur échelle qui concerne surtout les points de repère. Alors qu’un adulte (le menuisier) demande le nom du hameau, puisqu’il y en a plusieurs à Pochté, un enfant se contenterait d’indiquer une porte bleue au bout d’un escalier ou un “arbre mort” même s’il y en a plusieurs. Pour un esprit qui raisonne simplement, les choses vont d’elles-mêmes, l’enfant ne saisit pas la différence entre ce qu’il sait, lui, et ce que l’autre en fonction de sa différence n’est pas sensé connaître. Puisqu’il peut, lui, retrouver aisément l’arbre ou la porte selon son raisonnement, l’autre aussi peut le faire. Quant au vieux, en menant l’enfant, il fait un saut en arrière pour lui raconter sa jeunesse, l’époque où il fabriquait des portes et des fenêtres qui durent encore. Ce récit est accompagné d’un changement spatial curieux. Les deux personnages traversent une forêt d’arbres morts, et transportent ainsi le film dans un univers féerique qui va avec le récit du vieux comme l’espace d’un conte. Le récit fini, les deux personnages se trouvent presque devant la porte de l’ami comme par enchantement. Ce détour fantastique n’a aucun rapport avec l’ami recherché ou sa maison, et pourtant on a abouti à une situation exploitable sur le plan du récit. Dans ces cas la communication est imparfaite parce qu’elle n’obéit pas aux canons institu-

tionnels de la communication. Elle est libre au plein sens du terme.

Abbas Kiarostami a compris l'originalité du regard de l'enfant et l'apport qu'il peut avoir pour son cinéma. C'est ce regard qui a donné à ses films cette dimension pédagogique au sens premier et qui s'oppose au dogmatisme adulte. Ses films nous apprennent les fondements de la vie dans toute sa grandeur mais surtout dans toute sa simplicité. A force de nous croire assez mûrs, on se croit fortement armé pour combattre les difficultés de l'existence et pour établir une communication parfaite. Les enfants de Kiarostami nous apprennent que nous passons à côté de la vraie vie, et surtout que les possibilités de la communication sont imbalisables parce qu'innombrables.

Au delà de tout discours idéologique fermé et plat, Kiarostami chante la joie de vivre. Pour cela il a été chercher la vie là où elle est encore brute, sauvage comme cette piste perdue en dehors de l'espace urbain réglementé. C'est là où se rencontre la nature dans son état le plus primitif, le plus sauvage avec l'enfance comme étant le stade où l'homme n'a encore subi aucune élaboration intellectuelle. C'est grâce à ces deux éléments (la nature et l'enfance) que Kiarostami se situe dans un univers mythique et fait éclater toutes les balises qui corrompent la vie et entravent son élan créatif. Ainsi dépouillé de tout carcan institutionnel et contraignant de la société, Kiarostami trouve refuge dans la nature et l'enfant de sorte que primitivité et naïveté deviennent les paramètres de sa sagesse. Ce sont les deux formes de contingence qui garantissent une attitude libre et libérée favorable à la création et à la vie.

Hassouna Mansouri

DE LA LIBERTÉ DU REGARD

par Hassouna Mansouri

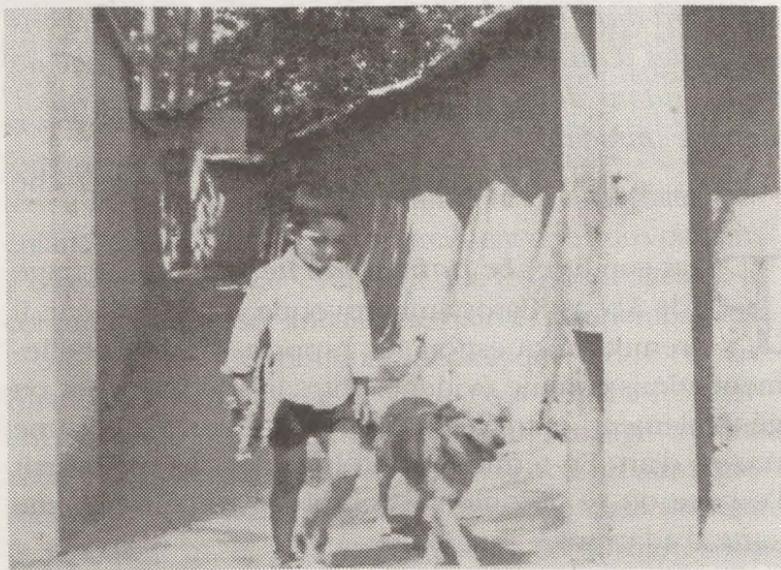
Nous sommes plus libres qu'on ne le fut jamais de jeter le regard dans toutes les directions; nous n'apercevons de limites d'aucune part. Nous avons cet avantage de sentir autour de nous un espace immense, mais aussi un vide immense.

Nietzsche

Par son titre, ***Le pain et la rue***, le court métrage de Abbas Kiarostami provoque son spectateur. Il remet en question les rapports traditionnellement admis comme évidents entre les personnages ou généralement, entre les éléments qui constituent une œuvre d'art. En termes narratologiques "La rue" serait l'espace où se déroule l'action et "le pain" serait une sorte d'adjuvant.

Tandis que le personnage principal de l'histoire serait l'enfant ou à la limite le chien. En mettant l'accent sur des éléments ordinairement secondaires, Kiarostami ne répond pas à l'attente d'un spectateur prisonnier d'un "type" de rapport. Il déjoue le mode habituel de lecture en en proposant une autre grille. On n'ira pas jusqu'à dire qu'il a renversé l'ordre habituel entre élément de premier plan et élément de second plan ce qui n'est pas tellement faux, mais nous nous contenterons de souligner cette possibilité. Ainsi ce court métrage propose une distribution des rôles profondément libérée de toute claustration systématique.

Le pain, la rue, le chien, l'enfant et les autres éléments



Un peu de pain et avoir la paix... Le g nte côtoie la banalité

se situent au même plan. Aucun d'eux n'est prédéfini quand il entre en rapport avec les autres mais c'est ce rapport même qui le définit. L'enfant et le chien ne sont pas prisonniers d'un rapport conflictuel, la rue ne se limite pas au cadre spatial qui contient le conflit et le pain est plus qu'un élément magique pour résoudre la crise. Mais, le pain surgit à un moment où l'on ne s'attend pas du tout à le voir. Son apparition n'est pas annoncée, sauf vaguement par le titre. Quant à la rue, pendant l'attente de l'enfant elle se dégage de sa fonction de dépotoir des événements pour prendre part à l'action. C'est comme si elle est entrée dans une sorte de jeu singulier avec l'enfant en agissant sur son attente. Chaque fois qu'un élément nouveau entre en scène le visage de l'enfant s'éclaire d'un rayon d'espoir pour que la situation s'arrange. Mais cette lueur ne tarde pas à s'éteindre. L'homme aux ânes et celui à la bicyclette passent vite et, comme s'ils étaient avertis de la présence du chien, ils n'empruntent pas le chemin de l'enfant. Même le vieux qui par sa lenteur et la direction qu'il prend semble répondre à l'attente de l'enfant, il le déçoit à son tour au moment crucial. En plus de cette présence psychologique, les bruits qui montent de part et d'autre sont des manifestations concrètes de la rue. Le sursaut du chien a correspondu à l'arrêt de la musique, lequel a été suivi pendant un court moment par un silence total. C'est à partir de ce moment que l'espace auditif devient un champs d'action pour la rue.

Quatre séquences peuvent résumer la construction dramatique de ce court métrage: La première séquence correspond à une situation initiale d'équilibre où un enfant tout gai rentre chez lui, c'est apparemment l'habitude; la seconde décrit le moment de la crise, la pré-

sence du chien empêche l'enfant de passer, il s'éloigne et attend au bout de la rue; la troisième séquence c'est l'épreuve qualifiante où l'enfant se décide à vaincre sa peur; la quatrième séquence est une épreuve glorifiante où le chien récompense le courage de l'enfant par son amitié. La facture du film est ainsi dans la simplicité. La musique accompagne l'action pour nous permettre de pénétrer l'état psychologique du personnage. Les seuls moments où elles se tait c'est pour laisser le champ aux bruits de la rue où à l'aboïement du chien. Cela est à mettre en association avec l'absence totale de dialogues, abstraction faite des quelques bribes de répliques qui traversent le champ auditif du spectateur comme par accident. Celles-ci viennent d'un espace visuel second, reléguées à un arrière plan ou carrément à un espace off.

La séquence de l'attente qui suit le moment de la crise est importante à deux titres. D'abord elle rappelle une contradiction très chère à Kiarostami entre le monde des enfants et celui des adultes. Ce dernier est caractérisé par la vitesse et l'ignorance totale du premier alors que l'inverse n'est pas vrai. L'enfant observe les adultes. En revanche, les deux hommes qui traversent la rue ne se rendent même pas compte de la situation de l'enfant. De même, ceux dont on entend les voix sont évincés du "champs". Quant au vieil homme, il adhère partiellement au monde de l'enfant pour cause de son handicap auditif souligné par le court gros plan sur son oreille.

Ensuite, cette séquence est une pause narrative tout en étant un moment de tension intense. Pendant ce moment, le regard du spectateur, comme celui de l'enfant est mis en éveil. Par cette interpellation du regard,

le film rappelle le caractère optique comme fondement de la création ou de la réception au cinéma. Mais surtout, il invite le spectateur à regarder autrement en lui indiquant ainsi une autre piste qui l'éloigne de la grille traditionnelle et le privilège qu'elle accorde à l'aspect narratif. D'un autre côté, l'opposition entre adulte et enfant dévoile le piège de la vitesse dans lequel tombe l'adulte et qui fait qu'il passe à côté de la vraie vie. Seul un regard d'enfant peut la saisir. C'est un regard qui oblige à s'arrêter et contempler l'existence en tout ce qu'elle a de banal et d'humble. Ce regard c'est aussi celui du spectateur qui à la vision d'un film peut voir de la vie ce qu'il ne peut pas voir dans la réalité concrète.

Il a fallu un chien, un monstre pour que l'enfant quitte le monde du quotidien pour voir. Le monde de la rue. Il arrive que le désir de faire un film soit confronté à une dure résistance. C'est ce qu'incarne la situation du chien au milieu de la rue. Il a fallu à l'enfant un arrêt pour contempler qui lui a permis de continuer son chemin. Après lui un autre enfant s'est heurté, au même problème et qui aura besoin du même courage pour le dépasser. Le cinéma n'est-il pas le produit de cette crise que tout artiste vit, et qui est le fruit de cette rencontre entre l'élan de son imagination débridée, fouguese et un monde qui résiste et se refuse à toute manipulation non divine ? L'histoire de l'art en général n'est-elle pas le produit de cette confrontation de l'artiste à ce désir irrationnel de refaire le monde ? Or le seul moyen dont dispose un cinéaste pour pouvoir espérer faire un tel geste c'est le regard.

Hassouna Mansouri

AU TRAVERS DES DÉCOMBRES

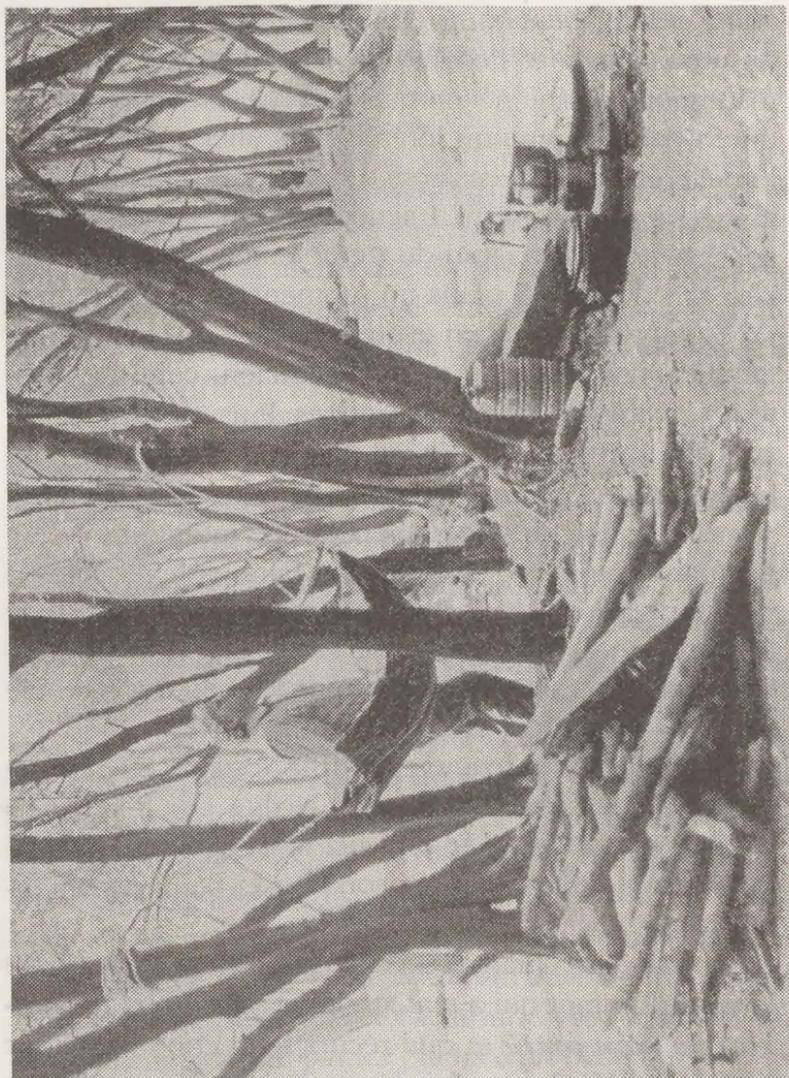
par Thouraya Ben Amor

Dans *Et la vie continue...*, nous assistons à travers le regard du personnage réalisateur parti à la recherche du jeune Ahmed Ahmad-pour héros de son film précédent, et à travers celui de son fils Puya au défilement de la dure réalité des séismes. Pourtant, Kiarostami semble tourner totalement le dos au procédé de l'illustration. Il ne s'agit plus de mort, mais de vie ou plutôt de la fatalité de la vie comme on parle de la fatalité de la mort. Par l'observation méditative et en étant à l'écoute de ce qui se déroule autour de lui, Kiarostami exhume comme pour une résurrection un monde enseveli. Ce monde magique se concrétise dans une scène qu'un effet de montage transforme en réserve, une sorte d'enclave que Kiarostami place au début de son film. Ce havre de paix se situe loin de la route principale qui présente des dégâts apocalyptiques d'un tremblement de terre foudroyant, images amplifiées par une bande sonore assourdissante. Le paradis terrestre prend la forme d'une forêt enfuie dans un silence profond à laquelle s'arrête le père de Puya pour assouvir un besoin organiquement vital. Cette forêt cache une vie naissante. Le conducteur est attiré par les pleurs d'un bébé qui lui parviennent d'un berceau en forme de hamac. Instinctivement et dans un langage enfantin, il communique très vite avec l'enfant auquel il tient compagnie comme

pour le reconforter. Le réalisateur (le personnage) était parti à la recherche de Ahmed, voilà qu'il trouve un autre enfant, beaucoup plus jeune. Cet épisode dont on aurait pu faire l'économie d'un point de vue dramaturgique donne néanmoins le ton à cette quête et acquiert par là même un intérêt particulier au niveau de l'interprétation de ces rencontres «naturellement» arrangées par Kiarostami. L'action est donc suspendue, le spectateur est bien loin du tremblement de terre. Il vit l'espace de 4 ou 5 plans un moment de grâce comme s'il communiait avec un événement à la fois inconnu et familier, une sorte de souvenir ancien, celui des histoires mythiques d'enfants trouvés. Puis, toujours à travers les arbres de la forêt qui remplissent cette fois tout le champ de l'écran, comme pour nous faire pénétrer par cette prise de vue dans cette vie intérieure protégée par des troncs géants et nous faire partager cet abri rassurant puisque précaire, apparaît de loin le profil de la mère, une autre source de vie et de protection, silencieuse mais active, elle se rapproche du «berceau» de son enfant à la fois blessé, mais bien vivant.

Le moment de magie prend fin lorsque le père de Puya est soudain rappelé à la réalité par les appels apeurés de son fils. Il se pressera de le rejoindre comme le fera la mère qui quittera son bois et bercera son enfant.

Le cri de ces enfants est l'expression de la vie, comme le cri de l'enfant qui a mal au dos dans *Où est la maison de mon ami ?* et que récupère le conducteur sur sa route, il lui demandera si sa voix est enrouée parce qu'il a crié pour qu'on vienne le tirer des décombres. L'enfant avouera qu'il a crié pour sauver une autre vie, celle de son frère.



La scène de la forêt constitue un havre de paix, un arrêt nécessaire pour rappeler la fatalité de la vie

Cet épisode vient non seulement contrebalancer les images de mort et de détresse, mais il prend aussi dans cette atmosphère chaotique des dehors d'événement fondateur : Le séisme a ménagé cet embryon de vie. Même si certains témoignages se confondent avec la pratique du reportage, Kiarostami à travers ce type de séquences prouve qu'il ne cherche pas à illustrer une réalité, mais plutôt à la hausser au niveau de l'intangible. Si le premier arrêt effectué par Puya pour les mêmes nécessités organiques nous a fait découvrir à travers la sauterelle la survie du règne animal grâce à l'émigration, ce second arrêt nous révèle sous un mode symbolique celle de l'être humain. Quant au règne de la flore, Kiarostami semble l'avoir lui aussi privilégié et ménagé de la foudre des dieux du séisme. Il n'a évidemment pas choisi le milieu rural, puisqu'il n'a fait que revisiter les régions frontalières sinistrées.

Cependant, ce retour sur les lieux trahit une manière particulière de filmer la nature dans sa manifestation végétale. Les travellings latéraux, nombreux chez Kiarostami surtout dans *Et la vie continue*, balayent avec allégresse des espaces verts qui constituent des échappées en contrepoint par rapport aux images qui illustrent le désastre.

Kiarostami filme la nature comme un univers structurant aussi irréversible que le séisme. D'ailleurs, vers la fin du film, l'une des deux jeunes filles à laquelle le réalisateur (personnage) posera la question : «Où habites-tu ?», lui répondra que l'arbre qu'elle lui montre du bout de l'index était jusque là contiguë à leur maison. L'arbre a survécu à la pierre pour devenir un repère. L'arbre cache le souvenir de l'absent : le foyer. Même quant il est mort, il demeure un repère pour Ahemd qui

cherche comme s'il était égaré parmi les structures labyrinthiques d'un conte la maison de son ami près d'un arbre mort et des escaliers menant à une porte bleue. L'eau en tant que source de vie n'échappe pas à la stylisation : Puya faisant écho à son père ne cache pas son étonnement d'apprendre que dans de telles circonstances, l'eau soit encore potable alors qu'elle sort d'un robinet. On leur expliquera qu'il s'agit d'une source naturelle à laquelle on a installé des canalisations. La continuité des sources d'eau et l'éternité des cycles de la nature est une preuve supplémentaire de la pérennité des choses de la vie.

Le tremblement de terre pour Kiarostami est un cadre dramaturgique qui favorise la prise de conscience de ce qui passe pour évident ou acquis, ce qu'on finit par ne plus percevoir tant nous y avons pris habitude. Le regard de Kiarostami est frais et original car rien de ce qu'il nous montre ne nous est étranger, pourtant il nous surprend. Son attitude d'entomologiste a quelquefois une apparence didactique, mais il y a beaucoup à apprendre. En confrontant le spectateur comme les habitants du village à un cataclysme, il le pousse à se défaire effectivement et symboliquement du monde matériel pour atteindre une certaine spiritualité.

Les villageois que le réalisateur (le personnage) croisera sur sa route ne cesseront pas d'escalader les chemins escarpés, qui les mèneront qui à son camp ou son abri provisoire, qui à un lieu indéterminé comme le réalisateur lui-même que nous avons pris en route à un point de passage mais dont on ignore le point de chute qui, sans jouer sur les mots, est un "point d'ascension". La difficulté de l'escalade est graduelle.

Plus la voiture prend de l'altitude et plus la popula-

tion se fait rare. Les chemins de la spiritualité sont certes les moins encombrés, pourtant les villageois ne ménagent pas leurs efforts : si certains d'entre eux se débarrassent momentanément de leur fardeau pendant la montée, ils n'acceptent pas en général l'invitation du réalisateur (le personnage) de les accompagner. Ils préfèrent continuer à pied. Seuls les personnages de ***Où est la maison de mon ami ?*** seront ses hôtes. C'est que ce parcours individuel est générateur d'énergie et de force morale. Ces hommes, ces femmes et ces enfants ont plus d'énergie que toutes celle comprimée dans les bouteilles de gaz que plusieurs d'entre eux transportent. De même, la voiture métaphore de la détermination de son conducteur, incapable dans un premier temps de grimper une pente escarpée, reprend de l'élan et avec la résolution d'une fourmi et la légèreté d'une cigale arrive au bout de la côte. Kiarostami fait en quelque sorte une relecture optimiste du mythe de Sisyphe tant la majorité des mouvements est ascensionnelle. Cette métaphore du haut est spirituelle dans le sens humoristique et religieux, par contre le séisme serait du côté du bas et de l'enlèvement. Ainsi, au détour d'une colline et au travers des arbres, on a assisté à des enterrements, mais par ailleurs on s'acharne à déterminer le moindre objet utilitaire. Ce dépouillement vécu sur le mode du fléau qui stimule l'instinct de conservation fait accéder ces personnages à un monde quasi-mythique dans lequel toutes les manifestations de vie deviennent des valeurs absolues.

Thouraya Ben Amor

SYNOPSIS DES FILMS ANALYSÉS

■ LE PAIN ET LA RUE (1970)

Durée : 35mn

Réalisateur : Abbas Kiarostami

Scénario : Taghir Kiarostami

Image : Mehrdad Fakhimi

Montage : Mamuchehr Oliaï

Interprétation : Reza Shirvanfar

Production : KANUN

Synopsis :

Un petit garçon rentre chez lui, avec du pain sous le bras. Dans la ruelle, un chien errant lui bloque le passage. Le petit garçon essaie d'emboîter le pas à un vieillard, mais celui-ci prend un autre chemin. Il décide finalement d'amadouer le chien en lui lançant un morceau de son pain. Le chien, reconnaissant, accompagne le petit garçon jusqu'à sa porte : là, il attend sa prochaine victime.

■ OU EST LA MAISON DE MON AMI ? (Iran 1987)

Scénario et Réalisation : Abbas Kiarostami

Image : Farhad Saba

Montage : Abbas Kiarostami

Interprétation : Babak Ahmadpur

Production : KANUN

Durée : 85 mn

Synopsis :

A l'école du village de Koker, Nematzadeh néglige de faire ses devoirs sur le cahier prévu à cet effet; au prochain oubli, il sera renvoyé. Or, ce soir là, son camarade Ahmad emporte par mégarde le cahier de Nematzadeh.

Ahmad se lance à la recherche de la maison de son ami dans les hameaux environnants pour lui rendre son bien précieux

■ **ET LA VIE CONTINUE...**

Scénario, dialogues et Réalisation : Abbas Kiarostami

Image : Homayum Paevar

Montage : Changis Sayad, Abbas Kiarostami

Interprétation : Farhad Kheradmand, Paya Paevar et les habitants de Roudbar et Rostamabad

Production : Alireza Zarin (Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults.)

Distribution : Les grands films classiques

Durée : 91 mn

Synopsis : *En Iran, un homme (qui joue le rôle de Kiarostami) et son fils, se rendent en voiture jusqu'au village de Koker, difficile d'accès du fait d'un violent tremblement de terre. L'homme s'inquiète de savoir si les enfants d'un ancien film de Kiarostami, Où est la maison de mon ami ? ont survécu.*

المتسائلة عن مصدر الدخان في بناء بعيد وعن سبب تغير مظهر العجوز السيد «روحي» بفعل الماكياج السينمائي . ان أهمية فعل النظر والمشاهدة، جعل من العين موضوعا اساسيا في التصوير الى حد ان نظرات الاب وهو يقود السيارة أصبحت مرصد كاميرا كيارستامي ، فلم نعد نحفل بما يراه الاب بقدر ما احتلت هذه النظرات الحدث الاول والاخير في مشهد السير في الطريق الى «كوكر» وكذلك بدت النظرات المتبادلة بين الطفلين والاب امام عين الماء حوار عيون تفوق قوته الإيحائية الحوار الكلامي الدائر بينهم. فحضور الشخصية يتماهى هنا مع حضور النظرة.

تمثل لعبة النظرات من ناحية أخرى، احدى الوسائل التي تصرّف كيارستامي من خلالها في فضاء الصورة، اذ يصبح الحقل الخارجي للصورة حاضرا فيها ضمنا من خلال نظر السائق المتكرر في المرأة الامامية للسيارة، كما لعبت المرأة (وهي عين ناظرة) الدور نفسه في لقطة من الفيلم حين يخرج الاب من الباب المطل على الحقول في المنزل المهدم فنكتشف رغم ان الكاميرا تقابل وجه الاب، الحقول التي يشاهدها بفعل المرأة المجانية له فالكاميرا تنظر هنا في الآن نفسه في اتجاهين متعاكسين، فتكشف عن العنصر المرئي، وعن وقع هذا العنصر في أداة الرؤية أي العين. ان حقيقة سينما كيارستامي كامنة في لحظة اللقاء بين العين الناظرة وموضوع النظر، وهنا تشابه التجربة الابداعية السنمائية التجربة الصوفية، فالمشاهدة هنا حلول واتحاد بالآخر، الآخر الطبيعية، الآخر الصورة، وليست السينما هنا تجريدا وتحليقا في العالم الذهني وإنما هي تجربة حسية مفرقة في الحس تحتل حاسة البصر منها معناها الاول وتحتل الصورة الحية من هذه التجربة معناها الاخير. ولا يفضي هذا التصور المخصوص للفن السينمائي الى الحديث عن سينما من اجل السينما فليست الصورة لدى كيارستامي موضوعا جماليا عقيما وإنما هي وليدة لقاء بين العالم الخارجي والنظرة الفنية الداخلية، فليست الصورة وعاء الفكرة كما لا تمثل اكتمال الفكرة وإنما هي الحياة، فهي لحظة اللقاء بين الذات والعالم الخارجي وانطلاقا من ذاتية هذه التجربة وانسانيتها، امكننا الحديث عن تجربة انسانية صوفية من خلال السينما وبإسم السينما.

* أسماء الهلالي

أنا الصورة ...

(النفس الصوفي في سينما كيارستامي)

اسماء الهاللي

إذا كانت «العين باب النفس» على حدّ تعبير ابن حزم إذ تبوح العين بوقع العالم الخارجي في الانسان، فإنّ النّظر في افلام كيارستامي يكشف لنا منذ الوهلة الاولى عن نصيب من هذا التعريف، إذ لا تصور عين كاميرا كيارستامي الخارج بقدر ما ترسم حركة داخلية، فإختيار الصورة محكوم بتقلّ العين المشاهدة، وليست المشاهدة هنا سببا لأغوار النفس وإنما هي تفرّس في العالم الخارجي، وإذا بالنّظرة توحد الذات المشاهدة والذات المبدعة وموضوع المشاهدة عبر الكاميرا الذاتية المتواتر حضورها في افلام كيارستامي، فتحول عملية التواصل الإبداعي الى علاقة شبيهة بالتجربة الصوفية، إذ يغيب موضوع الشريط او يكاد امام قداسة فعل المشاهدة، هذا الفعل الذي بدا شبيها بالعبادة.

تمثّل النظرة محرّك الشريط، كما انها ترسم ملامح الشخصيات وتنظم فضاء الشاشة، ويجوز لنا من خلال هذا الموقع الاساسي الذي تحتله من الفيلم ان لا نعتبر النظرة في سينما كيارستامي مجرد اختيار جمالي وإنما هي فعل الابداع ذاته.

شريط « Et la vie continue »، انتقال في المكان من اجل مشاهدة مخلّفات الزلزال حيث يسكن الطفلان اللذان يبحث عنهما المخرج. وقد تميّز هذا الانتقال بالعروج من المدينة الى الجبل، فهو في الان نفسه، تخلص من ربقة الحضارة واقترب من مكان مطلق، هو بداية الخلق... او نهايته كما يوحي بذلك مشهد اللّقاء بالطفل الرضيع بين اشجار الغابة. ولكن العنصر الذي يهمننا في حركة العروج هذه هو انتقال النظرة الى مكان الموت (الزلزال والخراب الذي خلفه) من اجل استحضار الحياة، فالحركة في الفيلم هي حركة العين وليست حركة السيارة او حركة الشخصيات سوى مادة ووعاء هذه العين المشاهدة فمحرّك الفيلم هو إرادة الرؤية، إرادة مشاهدة الطفلين بطلا الفيلم السابق.

تكاد الشخصيات تغيب في افلام كيارستامي إذ تحوّل الى نظرات، فليست الشخصيات هي المتحركة في فضاء الصورة وإنما هي العين او لنقل، النظرة، تلك النظرات المتنقلة بين الانقراض في الطريق الى «كوكور» أو تلك النظرات المتبادلة بين الطفل الرضيع والاب في الغابة، او نظرات الطفل « Puya »

مثل الطفل الشخصية الاولى (وليست الوحيدة) التي اختارها كيارسامي لاكتشاف هذه الحياة المتحركة تحت ركاب الجدران في قرية «كوكر» بعد وصول السيارة الى «كوكر» في مرحلة اولى، نرى الطفل يجوب القرية المحطمة، فنكتشف من خلاله وفي مناسبات ثلاثة حركة خروج من تحت ركاب الجدران، وتمثل الانقراض في هذا المشهد القضاء الخارج عن حقل الصورة (الجزء السفلي للإطار) بينما تظهر فوق هذه الانقراض ادوات منزلية يومية (بساط، وسادة...) نفهم من ظهورها فجأة انها تتحرك بفعل دفع من الاسفل، من داخل الركاب، وبعيدا عن محاولة فك رموز هذه الصورة الموحية باكثرت من تاويل، نلاحظ ارتباط هذه الحركة النابضة بين الانقراض، بأشياء يومية عادية، وهي ملاحظة تؤكد ما مشاهد عديدة في الفيلم، كإخراج الاب أنية لإحضار القهوة من بين الاتربة، ومساعدته العجوز عبثا في سحب البساط من تحت الركاب ولعل اكتشاف الاب للزواج الذي تم ليلة الكارثة، المثال الامثل لهذه الحياة اليومية العادية التي اختارها كيارسامي موضوعا لتأمله، فلا يكمن الانتصار على الموت وعلى الكارثة في عمليات الانقاذ والهروب فحسب، بل كذلك وبالخصوص في معاشية فكرة الموت باعتبارها الدافع الاول للحياة.

يقول الطفل للإمرأة في الشريط في نوع من التصريح المباشر «... يجب ان يساعدنا موت الاخرين على ان نعيش...» الحياة ميثوثة في كل اركان الفيلم وقد اختار كيارسامي للتعبير عنها، الحياة اليومية العادية بجزئياتها البسيطة كالبطولة العالمية لكرة القدم، والطماطم التي يقتصمها الجيران، والحشرات التي انقذت الطفل من الموت اذ بهرّوبه منها نجا من انهيار السقف ليلة الزلزال، وجميع تلك الادوات المنزلية التي تتعاون شخصيات الفيلم في اخراجها من تحت الركاب، والواجب المدرسي الذي يمثل هاجسا يعود باستمرار في أفلام كيارسامي فالام تأمر ابنها بإنهاء واجبه المدرسي رغم ان المنزل المهدم محاط بالانقراض ولا يكاد ظاهر القرية يوحي باستمرار الحياة اليومية العادية فيها، ومن ناحية اخرى مثل اهمال الواجب المدرسي عنصرا يكاد الطفل يحسد عليه الطفلة التي ماتت تحت الانقراض اذ لم تعد ملزمة باتمام هذا الواجب. على هذا النحو صور كيارسامي مصالحة اهل القرية مع الموت، فكان الشريط صورة لإستمرار الحياة فوق الانقراض كما يعبر عن ذلك العنوان بشكل مباشر ايضا. وتظافر في رسم هذه الصورة عاملان أساسيان محدّدان لسينما كيارسامي، اما الاول فهو اختيار فني متعلق بتقنيات الصورة وقائم على التأنق في رسم اللقطة ورأينا من امثلة ذلك الوعي الحاد بوجهة النظر وبحدود الإطار، اما العامل الثاني المحدد لهذه السينما فهو البحث عن موضوع الفرجة في الجزئيات اليومية العادية وبين صفوف الناس العاديين.

* أسماء الهلالي

كيارستامي يرسم الناس العاديين

اسماء الهاللي

لا شك أن التساؤل عن الهاجس الإيديولوجي في سينما كيارستامي، يبتعد بنا عن فن الصورة لدى هذا المخرج، إذ لا تتميز أفلامه بوطأة مستوى الخطاب، بقدر ما تبدو متعالية في نوع من العناية الفائقة بالصورة والصوت.

نرى هذا التميز منذ الوهلة الأولى، في عناية كيارستامي بالمكونات المرئية والصوتية للصورة إلى حد أن الصورة - اللوحة تضحى بطل المشهد، وتصبح النظرة السينمائية الملتقطة لجزئيات معبرة في الحياة اليومية للناس العاديين، الوجه الأول لسينما كيارستامي. تمثل الخصائص المكونة للإطار في شريط « et la vie continue » نموذجاً لهذه العناية الفائقة بالصورة في المستوى الأول، ذلك أن سيطرة وجهة نظر الأب قائد السيارة حصر الإطار في الجزء الأول من الفيلم في الشباك، الشاشة، للسيارة. فالسيارة تكفلت بنقلنا إلى فضاء الفيلم منذ اللحظة التي دفع فيها السائق المقابل لدخول الطريق الرئيسية في اتجاه «كوكر» وهي اللحظة نفسها التي تبنت فيها الكاميرا وجهة نظر الأب والابن من داخل السيارة وقد خلق اختيار وجهة النظر هذه الحكومة بإطار شبك السيارة، نوعاً من المسافة بين المخرج الممثل وأثار الزلزال ذلك أن تدخل بل تطابق وجهة نظر الكاميرا (كاميرا كيارستامي) ووجهة نظر الأب المار في طريق الزلزال، يخلق وعياً حاداً بموقع المشاهدة لأحداث الزلزال بكل ما يعنيه فعل المشاهدة من ابتعاد حسّي عن موضوع المشاهدة وانخراط نفسي كلي في الان نفسه وهي المعادلة التي تقوم عليها، في نظري، سينما كيارستامي إذ لا يصور الشريط أثار الزلزال الذي هز إيران سنة 1990، وإنما ينظر في معاشية الانسان للكارثة، هذه المعاشية التي تعني القبول والتجاوز في ذات الآن وهو أمر قد يحجبه المنحى الإعلامي في الإخبار عن الزلزال كالذي نسمعه في صوت الراديو في المشهد الأول من الفيلم كما نسمعه مرة ثانية في مشهد انسداد الطريق الرئيسية المؤدية ل«كوكر» ويتقابل الخطاب الإعلامي في الفيلم كلياً مع الخطاب السينمائي، ولعلّه بالامكان ايجاز هذا التقابل في جملة واحدة، أن الخطاب الإعلامي يتحدث عن الموت، بينما يرسم الخطاب السينمائي الحياة. كيف الظفر بصورة للحياة بين انقراض الزلزال؟ أنة الرهان الذي يتوقف عليه شريط et la vie continue والذي مكن من تجاوزه التحلي عن اعطاء مستوى الخطاب في الفيلم الحضور الأول على حساب الصورة الفنيّة.

لا يمثل تميّز الصورة من حيث البناء الفنيّ كخصائص الإطار التي رأينا العنصر الوحيد المحدد لجمالية سينما كيارستامي، فلا يعني اكتمال الصورة فنياً، انها الهدف الاخير من فعل التصوير كما لا تعني اسبقية الصورة على الخطاب من حيث الاهمية ان هذه السينما محكومة بمبادئ التصوير من أجل التصوير. فموضوع التصوير اهمية قصوى في صور الفيلم إذ لا تكمن الحياة النابضة بين انقراض الزلزال في فعل المشاهدة في حد ذاته فحسب، بل كذلك فيما تكشف عنه هذه المشاهدة اي فيما يدور في بطن هذه الانقراض من حركة، من صراع من أجل ان تستمر الحياة.



Spécial
ABBAS Kiarostami

CINECRITS 13



Publication de l' **A.T.P.C.C.**
Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis