

# TRAFFIC

■ **Alain Bergala** *No mother's land!*

■ **Pierre Léon** *Dans les griffes du présent* ■ **Marc-Edouard Nabe**



*Les tournesols de Dovjenko* ■ **Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi**

*Voyages en Russie* ■ **Elias Sanbar** *Si tant de choses sont là pour*

*être vues...* ■ **Loïg Le Bihan** *La chambre d'affect* ■ **Bill Viola** *Le noir*

*vidéo - mortalité de l'image* ■ **François Noudelmann** *Le corps négatif*

■ **Jean-Baptiste Thoret** *Dario Argento : une débauche de détails* ■

**Enno Patalas** *Autour de Schatten, trois figures d'ombre* ■ **Frieda Grafe**

*Comment Toni de Renoir se fit avec l'aide de Carl*

*Einstein* ■ **Mark Rappaport** *Réhabilitation*

*de I Can Get It for You Wholesale* d'Abraham

*Polonsky* ■ **Adriano Aprà** *Rossellini : emploi du*

*temps* ■ **Roberto Rossellini** *Cinéma, théâtre*

■ **Robert Kramer** *Walk the Walk* ■

# 33

PRINTEMPS 2000

REVUE DE CINÉMA. P.O.L.

Extrait de la publication







Savoir parler de ce que l'on n'a pas vu, de ce que l'on ne connaît pas, est une forme très particulière du savoir que, malheureusement, certains possèdent. Par chance, je n'ai pas ce don.

DZIGA VERTOV, 1936

*Fondateur* : Serge Daney

*Comité* : Raymond Bellour, Jean-Claude Biette,  
Sylvie Pierre, Patrice Rollet

*Secrétaire de rédaction* : Jean-Luc Mengus

*Maquette* : Paul-Raymond Cohen

*Directeur de la publication* : Paul Otchakovsky-Laurens

*Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre*

*Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions* : Christa Blümlinger, Thomas Elsaesser,  
Catherine Fröchen, Pierre Léon, Jean Narboni.

*En couverture* : Robert Kramer, photo extraite de *Gestos y fragmentos* d'Alberto Seixas Santos (coll. Cahiers du cinéma).



# TRAFIC 33

<i>No mother's land !</i> par Alain Bergala .....	5
<i>Dans les griffes du présent</i> par Pierre Léon .....	20
<i>Les tournesols de Doujenko</i> par Marc-Edouard Nabe .....	31
<i>Voyages en Russie 1989-1990. Autour des avant-gardes</i> par Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi .....	39
<i>Si tant de choses sont là pour être vues...</i> par Elias Sanbar .....	50
<i>La chambre d'affect</i> par Loig Le Bihan .....	57
<i>Le noir vidéo – mortalité de l'image</i> par Bill Viola .....	63
<i>Le corps négatif</i> par François Noudelmann .....	73
<i>Dario Argento : une débauche de détails</i> par Jean-Baptiste Thoret .....	78
<i>Autour de Schatten, trois figures d'ombre : Arthur Robison, Albin Grau, Ernst Moritz Engert</i> par Enno Patalas .....	85
<i>Comment Toni de Renoir se fit avec l'aide de Carl Einstein</i> par Frieda Grafe .	94
<i>Réhabilitation de I Can Get It for You Wholesale d'Abraham Polonsky</i> par Mark Rappaport .....	105
<i>Rossellini : emploi du temps</i> par Adriano Aprà .....	123
<i>Cinéma, théâtre</i> par Roberto Rossellini .....	130
<i>Walk the Walk</i> par Robert Kramer .....	139

*Trafic* sur Internet :  
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement  
[www.pol-editeur.fr](http://www.pol-editeur.fr)

© Chaque auteur pour sa contribution, 2000.

© P.O.L éditeur, 2000, pour l'ensemble.

ISBN : 2-86744-758-5

N° de commission paritaire : 1003 K 78495



# No mother's land!

par Alain Bergala

**A** force de tourner et retourner dans ma tête les films dont il va être question dans ce texte, je me suis mis à rêver d'un monde meilleur où je pourrais disposer des copies de ces quatre films et, surtout, du droit de les mélanger. Pas de les remonter criminellement plan à plan, mais de passer de l'un à l'autre, en fin de scènes exclusivement, au gré de mon intuition et des rimes et échos qui les traversent. Ce serait le plus éclairant des films sur cette pauvre planète en fin de siècle. On y verrait un Italien, dans un train de bord de mer, retourner auprès de sa mère qu'il n'a plus vue depuis des années (*Sicilia!* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), un jeune Parisien, sa journée de petits boulots accomplie, quitter un quai de Seine pour rejoindre en barque le château de sa mère (*Adieu, plancher des vaches!* d'Otar Iosseliani), un Iranien venu de la ville arpenter, avec un air mi-soucieux mi-hébété, un village de montagne inconnu de lui sous le regard des femmes en train d'étendre leur linge (*Le vent nous emportera* d'Abbas Kiarostami), un Japonais bourré de tics accompagner un petit garçon sans expression vers le lieu de résidence supposé de sa mère (*L'Été de Kikujiro* de Takeshi Kitano). On y trouverait, à l'exception de l'avion qui va trop vite et trop loin pour ces cinéastes des petits territoires, l'inventaire de la plupart des moyens de transport actuellement en usage : rollers, quatre-quatre, train de banlieue, moto, voiture, TGV, cheval, hélicoptère, autobus, barque, bateau, péniche. On pourrait y observer quelques spécimens des animaux qui peuplent notre planète (un poisson qui cuit sur un gril, un marabout dans un salon, des oiseaux dans une gare de Catane, des chiens qui font connaissance, une vieille tortue cabossée, un bousier malchanceux, des canards, des bovidés en rut), et découvrir quelques beaux et moins beaux paysages en bordure de mer. Il y serait vite très clair que l'une des activités majeures des humains est de chercher à boire : trouver du lait et du vin nécessite des parcours très compliqués et oblige souvent à descendre sous terre où sont stockées ces précieuses denrées. Et que manger et trouver un endroit où loger, ne serait-ce que pour une nuit, restent une préoccupation essentielle des hommes, en Iran comme au Japon, en Sicile comme à Paris, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle.

Ce film, constitué de morceaux de films différents, ne serait pas une obscénité. Parce que ces quatre films racontent le même monde en morceaux dans lesquels les

hommes sont littéralement « en plan ». Aux deux sens du terme. Au sens ordinaire : ces hommes sont livrés à eux-mêmes, sans véritable secours à attendre de leurs semblables, aux prises avec une perte irrémédiable, en quête de mère, coupés de leurs frères. Au sens cinématographique : ces hommes sont livrés au plan comme les rescapés de la Méduse au radeau où ils ont trouvé refuge.

### *Retour à la mère*

*Sicilia !* et *L'Été de Kikujiro* s'affichent clairement comme des scénarios du retour à la mère. Retourner vers la mère affecte la perception du monde, et repose forcément la double question de ce monde en morceaux : comment tient-on dans ces morceaux et comment ces morceaux tiennent-ils entre eux ?

Chez Kitano, qui signe là le plus radical de ses films, la mère est littéralement inatteignable et les pauvres fils le savent bien, même s'ils ne veulent pas ou ne peuvent pas se l'avouer. Le monde est irréparable de cette perte originaire, de ce manque sans espoir. Les fils sont condamnés à occuper provisoirement des morceaux de monde abandonnés, vides jusqu'à l'absurde, qu'ils n'arriveront jamais à peupler ni à animer un tant soit peu (toute tentative de créer du mouvement est vouée au découragement et à l'abandon), tant il est clair que ce monde appartient aux autres, aux non-orphelins. Dans ce monde sans mère plus que sans dieu, nul secours à donner ni à attendre de quiconque, sauf la dérisoire solidarité fraternelle des orphelins qui n'essaient pas de donner le change mais s'efforcent au moins de faire semblant, même laborieusement, juste pour essayer de remonter un peu le moral des autres. Je pense à ces scènes superbement dérisoires où les deux faux méchants de motards s'efforcent à tour de rôle de mimer avec le plus grand sérieux le poisson-chat, la pieuvre, l'extraterrestre, même s'ils sont convaincus que rien ne peut remédier à la déréliction généralisée des autres garçons dans ce monde sans mère. Tous ces orphelins, éparpillés dans le paysage, font semblant de se mesurer, de s'agresser, de se séparer, mais se reconnaissent en réalité au premier coup d'œil et savent qu'ils finiront inéluctablement par se retrouver dans ces coins perdus de ce *no mother's land*, véritables « trous du cul du monde » où le manque de mère les a condamnés à errer.

Dans *Sicilia !*, la rencontre du fils avec la mère va se transformer en long affrontement où ils vont faire grincer l'un contre l'autre les deux blocs d'espace aux arêtes acérées dans lequel ils se sont progressivement retranchés en cours de dialogue. Lors d'une rencontre avec les étudiants de Censier, Jean-Marie Straub, répondant à une question à propos des panoramiques aller et retour sur le site du village, a fait une déclaration pour le moins surprenante. Ces trois panoramiques seraient à ses yeux des « regards » du fils sur le village où habite la mère. Le premier à son arrivée, très tôt le matin, comme s'il s'était d'abord rendu à cet endroit, près du cimetière, pour embrasser le village du regard, de loin, en attendant une heure décente pour aller



rendre visite à sa mère. Le second, dans le même cadre, est immédiatement collé au premier dans le film et se situe « *vers quatre heures de l'après-midi* », selon le scénario publié. Si, comme l'a formulé Jean-Marie Straub ce soir-là, ce double plan de paysage est « *une forme simple de narration* », que raconte-t-il ? Que le fils aura attendu une dizaine d'heures (du lever du soleil à quatre heures de l'après-midi) pour aller frapper à la porte de la maison de sa mère. Personne (moi non plus) n'a osé lui demander ce qu'avait bien pu faire le fils pendant ces dix heures que le film réduit à une coupe entre les deux panoramiques. Avec l'énergie rageuse de l'esprit d'escalier, j'ai foncé en rentrant chez moi sur le roman d'origine pour voir comment Vittorini traitait cet intervalle entre le voyage en train et la rencontre avec la mère. Il consacre deux pages à une scène qui ressemble étrangement à celle du début de *Et le vent nous emportera*, où l'homme doit escalader un chemin très abrupt pour arriver au sommet du village. Ces deux pages lui servent surtout à décrire l'état de stupeur dans lequel se trouve le personnage de réaliser qu'il est là, au pied de ce grand escalier qui conduit à la maison de sa mère, dans ce paysage de son enfance. Ce moment de méditation est isolé du récit par la répétition d'une même phrase : « *Ça alors, je suis chez ma mère !* », qui ouvre et referme cet *insight*. Les deux premiers panoramiques accolés du film pourraient bien être l'équivalent straubien de la répétition de cette phrase exclamative, comme si l'intervalle de dix heures entre ces deux positions du soleil échappait lui aussi au temps linéaire, ne relevait plus du temps vécu par le fils mais d'un état de stupeur où le temps n'a plus à s'écouler. Les Straub, qui ont visiblement un rapport phobique aux « *dis-je* » et autres « *pensai-je* » dont Vittorini émaille son texte, font le choix radical d'une syncope sèche de la narration pour marquer cet ébranlement qui nécessite deux pages d'écriture à Vittorini : « *Ça alors, je suis chez ma mère ! dis-je de nouveau, et je m'apercevais soudain de cela, je m'apercevais soudain que j'y étais, comme on se rappelle soudain quelque chose, et je trouvais cela d'autant plus extraordinaire, et je croyais avoir pénétré, pour y voyager, dans une quatrième dimension.* »

Le troisième panoramique (au cadre toujours identique mais tourné cette fois « *vers midi* », selon le scénario) constitue un sas étanche entre la grande scène avec la mère et la scène finale avec le rémouleur. La rencontre-affrontement avec la mère est donc encadrée par la répétition (avec des différences de lumière) de ce plan « en ciseaux », comme disent les techniciens. En fait, il fonctionne plutôt ici en « fermeture éclair », le mouvement vers la droite ouvrant une saignée dans le hors-champ du paysage que le mouvement (de moindre amplitude) vers la gauche vient en quelque sorte refermer partiellement. Comme si la grande scène avec la mère, qui creuse un écart de plus en plus visible entre elle et son fils, qui construit une impossibilité de plus en plus flagrante de séjourner dans le même plan, rendait nécessaire cette auto-suture du panoramique en fermeture éclair sur le paysage. Les Straub ont nettement durci le personnage du fils : chez eux il apparaît « à cran » dès le voyage en train et se met très vite à fulminer intérieurement en présence de sa mère, alors que chez Vittorini il rit souvent « *en lui-même* » de faire « *enrager* »

sa mère par ses questions déplacées. Comme souvent chez eux, le respect de la lettre du texte s'accompagne d'un changement de ton où se déploie sans humilité ni arrogance leur puissance d'interprétation. Dans le cas présent, il y a à peu près la même différence entre le roman de Vittorini et leur film qu'entre un tableau et une eau-forte sur le même sujet. Cela m'avait beaucoup frappé dans leur film d'après Pavese, dont ils avaient considérablement « virilisé » le ton, laissant tomber sans remords le côté « femmelette plaintive » qui participe pourtant pleinement de sa petite musique. Ici, il ne fait aucun doute qu'ils n'ont pas hésité à « colériser » le personnage du fils afin qu'il apparaisse nettement comme l'inquisiteur (sans humour ni tendresse) de sa mère, et que leur dialogue les laisse irrémédiablement non réconciliés. La possibilité d'un apaisement du fils sera déplacé sur la scène avec le rémouleur, avec lequel il va finir d'une certaine façon par *s'accorder*, au sens musical du terme, lors de la belle envolée rythmique, tout à fait jubilatoire, de la litanie alternée. Je regretterai longtemps, pour ma part, que les Straub n'aient pas filmé la scène (évidemment contraire à leur stratégie politique de faire du dialogue mère-fils un procès en sorcellerie) où la mère, qui part faire la tournée des piquères, oblige les femmes visitées à montrer leur nudité à son fils, et le fils à regarder le corps de ces femmes, afin de faire circuler entre elle et lui un discours sur le désir dans lequel cette mère, qui s'y connaît en sentiments innocemment incestueux, finira par faire entrer son propre corps sous prétexte de comparaison : « *Je ne crois pas que je ferais trop mauvaise figure à côté d'elle* [il s'agit d'une jeune veuve « bien faite » de quarante ans] *maintenant que j'ai cinquante ans. [...] Il faudrait que tu voies comme je suis fraîche en dessous.* » Il est clair que cette scène à répétition, à laquelle le fils finira par se dérober après trois ou quatre visites, restaurait chez Vittorini, après la grande scène du dialogue, une complicité nouvelle entre la mère et le fils, passant par le regard. Elle y exhibait devant lui son pouvoir d'entrer dans la plupart des maisons du village, de relier entre eux tous ces foyers (de classes différentes), et de convaincre toutes ces femmes couchées de se montrer à son fils, avec la fierté de leur montrer en retour l'homme qu'il est devenu et qui est venu lui rendre visite.

Plus encore que pour d'autres textes auxquels ils ont confronté jusque-là leur cinéma, les Straub ont un rapport visiblement ambivalent, fait à la fois d'admiration et de vif agacement, au roman de Vittorini. Ce qui les a le plus touchés dans ce texte, c'est sans aucun doute, dans le récit de la mère, le secours que cette femme a apporté sous forme d'eau, de pain, et d'amour (on dirait le titre d'une comédie italienne des années cinquante) à un vagabond de passage, portant ses chaussures liées ensemble sur l'épaule (comme les saisonniers qui vont de ferme en ferme dans *Angèle* de Pagnol), un homme totalement démuné mais qui « *ne demandait pas* », même si sa détresse était criante. La retrouvaille avec la mère, après des années d'éloignement, produit dans *Sicilia !* (le film) une irrémédiable séparation des deux personnages, chacun se calant de plus en plus dans son bloc dur d'espace et s'enfermant avec entêtement dans sa logique, que l'autre ne saurait faire sienne. Cette



re-rencontre a lieu trop tard, sans doute, pour que mère et fils puissent être encore d'un quelconque secours l'un pour l'autre. C'est pourtant dans ce but : réparer quelque chose de la fuite du père, que le fils a entrepris ce voyage. Mais la figure de la mère, monumentale, est devenue l'épicentre d'un fractionnement en blocs de l'espace (d'où, peut-être, l'insistance des Straub pour filmer l'Etna, au final à peine visible dans les plans qui ont été cadrés pour attester de sa présence) qui ne va trouver un début de réparation que dans l'échange (vivant celui-là) entre le fils et le rémouleur. La mélancolie des deux hommes qui ont perdu chacun quelque chose de leur passé (l'exercice heureux de son métier pour le rémouleur, les illusoirs souvenirs-écrans de son enfance pour le fils dessillé) va faire lien entre eux et sauver le fils, in extremis, d'une oscillation stérile entre colère rentrée et dérélition.

### *L'arche de Noé*

La mère n'est pas le personnage principal du scénario d'*Adieu, plancher des vaches!*, mais elle en est incontestablement le centre. C'est le personnage dont le cinéaste parle avec le moins de sympathie, même si son côté « *capitaliste suceuse de sang* » est contrebalancé par son côté un peu fofolle, débordante de sexualité et de réelle fantaisie. Comme Iosseliani n'est pas cinéaste capable de détester un seul de ses personnages, il fait défendre celui-ci par une actrice dont la vitalité et la présence compensent largement les aspects négatifs de cette mère qu'il sauve, avant tout, par le chant qui fait qu'« *elle est quand même touchante* <sup>1</sup> ».

*Adieu, plancher des vaches!* est un film arche de Noé. Ses personnages sont autant d'élus visiblement sauvés du devenir méconnaissable et invivable du Paris d'aujourd'hui, comme s'ils avaient été choisis, il y a longtemps, par un émissaire discret des dieux, genre Jacques Tati, envoyé à cet effet sur terre, et préservés depuis comme autant de précieux spécimens d'une espèce condamnée, et qu'on les retrouve aujourd'hui, incognito, dans un Paris voué inéluctablement à un effacement de plus en plus rapide du passé par un présent autodévorateur, marqués par le signe de leur élection, prédestinés à voir leurs chemins se croiser. Le bon côté du déluge, chez Iosseliani, est de rassembler les élus : il pleut à cordes la nuit où tous les personnages vont se retrouver sous le même toit sans forcément se rencontrer au château de la mère. C'est sous cette pluie diluvienne que la barque du fils quitte les quais de Seine, remplie de sa cargaison de pauvres, de chiens et de bouteilles de vin. Mais ici, ce ne sont plus les fils qui ont à charge de veiller sur la nudité du père lorsqu'il a trop bu, pour lui éviter le scandale. C'est la mère qui règne sur son Noé de mari et le fait enfermer dans sa chambre dès que son taux d'alcool menace l'ordre un peu boiteux et acrobatique qu'elle a instauré dans son château : un

---

1. Toutes les citations d'Otar Iosseliani sont extraites de l'entretien paru dans *Positif*, n° 466, décembre 1999.

mélange de principes bourgeois (ce que les enfants doivent faire ou ne pas faire, ce qui est inconvenant pour une bonne, etc.) et de désordre bohème non sans charme où sa vitalité l'emporte sur la mondanité. Noé n'est plus maître à bord de l'arche. Sa femme a pris les commandes et le laisse cuver son vin en compagnie de son chien, ou faire joujou avec son fusil, pendant qu'elle s'envole à bord de son hélicoptère pour aller signer des contrats sur un chantier naval tatiésque. Mais contrairement à la colombe biblique, ce n'est pas pour annoncer le retour à la liberté de la vie sur les grands espaces de la terre qu'elle s'envole de l'arche. Il est clair qu'elle a plutôt choisi de faire son beurre de la catastrophe en investissant dans la vente de bateaux à d'invisibles riches, en espérant que le déluge durera encore longtemps.

Il y aura pourtant, bel et bien, une grande dispersion à la fin du film, et chacun retrouvera apparemment sa liberté. Une liberté imposée en ce qui concerne la bonne, chassée de l'arche par la mère, et le Noir (aussi balèze que burlesquement maladroit) chassé de son travail par l'homme d'affaires lubrique et véreux. Une liberté conquise par une fuite discrète pour le père et le marabout dont il était clair dès le début qu'ils étaient, chacun dans son espèce, parfaitement homothétiques : même lenteur des gestes, même acuité de regard, même démarche, même crâne, même détachement souverain. Ils s'enfuiront en même temps de leur cage dorée pendant que la mère est toute à son vrai plaisir (pas seulement mondain) d'hôtesse-chanteuse. Mais cette dispersion n'en est pas tout à fait une puisque tous ces personnages que l'on croyait définitivement éparpillés aux quatre coins du pays : le Noir, le père et le clochard, la bonne (on dirait le titre d'une comédie française des années cinquante avec Robert Lamoureux), se retrouvent dans le même paysage, style gorges du Verdon, à des hauteurs vertigineusement décalées mais tout de même à portée de voix et de regard, d'autant plus repérables qu'ils ne sont plus mêlés aux passants comme à Paris mais les seuls êtres humains dans ce paysage de création du monde que les deux sportives s'empressent de polluer en allumant une clope dès leur exploit d'escalade accompli. Et dans le dernier plan, lorsque le minuscule bateau du père n'est plus qu'un point dans la mer, le chant de la mère continue de régner sur l'image, de relier tout ce petit monde.

Si l'alcool est ce qui fait lien entre les hommes (toutes classes et tous âges confondus) dont il est la religion (le père et le fils, le fils et les clochards, tous les clients du café), la figure de la mère est à la fois ce qui cloisonne les espaces et les individus (elle enferme son mari, assigne les petites filles à leur place), *mais aussi* ce qui relie (par son chant, par son ubiquité héliportée) tous les morceaux épars du monde : Paris, la banlieue, le port du chantier naval, les gorges, la mer. La part mauvaise de la mère – empêcher les hommes de boire entre eux, enfermer son mari comme elle le ferait d'un animal domestique – est compensée dans le film par la jeune femme magique, la fille du cafetier, dont la seule présence derrière le zinc suffit à rassembler les hommes, à déclencher cette régression infantine qui passe par la contagion jubilatoire du même geste (faire tourner avec une virtuosité maniérée son verre autour du coude avant de le boire) qui circule de l'un à l'autre de ces

hommes seuls, les reliant entre eux et à leur état d'enfance, les exemptant pour un instant de tout destin social. Si elle fascine tant le fils, dès leur première rencontre, c'est sans doute d'être, de ce point de vue-là, le contraire exact de sa mère, même si cette grâce n'est pas faite pour durer. Le film la condamne très vite à devenir mère à son tour, et du même coup femme éteinte, soumise et terriblement oublieuse lorsqu'elle parle de son père mort avec la plus grande désinvolture.

La mère, de fait, n'est pas qu'une empêcheuse de régresser entre garçons, elle est aussi celle qui est partout là où elle n'est pas, et à laquelle le fils, moins que tout autre, ne saurait se dérober. Alors qu'il est en pleine conversation avec un vieux clochard « à l'ancienne », sans écriteau biographique, au pied de « son » monument aux morts, dans une rue de Paris, il reconnaît le son de l'hélicoptère de sa mère en train de passer au-dessus d'eux. Dans la scène idéologiquement la plus cruelle et politiquement la plus pessimiste du film, elle ne prend pas la peine d'aller attendre son fils à sa sortie de prison, sans autre urgence que de prendre du bon temps avec son amant au bord de la piscine. Mais elle sera présente en intention en lui faisant livrer une voiture sportive, flambant neuve, dont le valet a été chargé de lui remettre les clés. Lorsque le fils sort de la Santé, sous la pluie, avec son compagnon d'infortune, il prend possession de ce cadeau maternel avec un plaisir évident et plante là, sous une pluie battante, son pauvre ami que le valet refuse également de prendre à son bord. Cette voiture ombilicale va ramener le fils au château maternel et à sa classe sociale après cette « expérience de jeunesse » d'une délinquance passagère, dont le félicite presque l'amant de sa mère. Il profite de ce voyage retour pour jeter ses baskets aux orties, sans un regard pour la bonne, amoureuse de lui depuis le début du film, que sa mère vient à l'instant de renvoyer avec fracas. De cet enfermement de quelques mois que vient de lui imposer la société, il va glisser vers une réclusion volontaire, en reprenant littéralement la place et les goûts de son père – on n'échappe pas à son héritage –, même s'il finit par choisir, *in fine*, la posture du père avant sa fugue, celle d'une résistance passive à l'ordre maternel qui est en fait une soumission profonde à cette loi de la mère qui l'arrange bien.

Si ce film, un des plus beaux de l'année à mes yeux, est à la fois inextricablement pessimiste et heureux, c'est sans doute en partie grâce à ce double statut de la figure maternelle qui est à la fois ce qui rend possible et ce qui interdit, ce qui sépare et ce qui relie.

La grande question de Iosseliani est celle des lieux et de leurs occupants, des objets et de ceux qui leur ont donné sens et valeur. Dans une scène faussement légère, deux SDF, assis sur un échafaudage, sondent le dernier mur qui reste debout (avec son papier peint exposé aux intempéries, comme sur les parois des grands chantiers ou dans les villes ravagées par une catastrophe) de ce qui a été un intérieur, un *domicile* précisément, en extraient un coffre qui contient des lettres (les dernières traces de la vie d'un être humain, soigneusement murées pour résister à la dispersion et à l'oubli) qu'ils éparpillent aux quatre vents avec la plus grande désinvolture rigolarde, et que plus personne, dorénavant, ne pourra reconstituer en

mémoire. C'est une vie, désormais sans secours possible, qui retourne irrémédiablement au néant de l'oubli sans recours. « *Partout*, dit Iosseliani, *les lieux se vident, et sont occupés par quelque chose qui n'a aucune mémoire, aucun lien avec le passé des lieux.* » Il est là au plus près de la souffrance fondamentale qui est la sienne, et qui constitue sans aucun doute le moteur principal de son désir de faire des films, le cinéma lui permettant (mieux que toute autre forme d'art) d'inscrire à même le plan à la fois la mémoire des lieux et l'effacement de cette mémoire.

### *Le petit frère d'élection*

Le héros citadin de Kiarostami est loin de chez lui, il a quitté Téhéran pour une mission professionnelle en territoire inconnu, dans un village qu'il ne connaît pas.

Il est clair que ce séjour est un retour à la terre-mère devenue opaque et énigmatique aux yeux de ce citadin myope. Mais c'est dans un tout autre but qu'il avait entrepris ce voyage et il va se trouver pris à revers, totalement démuné, devant cette confrontation à laquelle il ne s'attendait pas, et dont les contrecoups vont fortement l'ébranler, comme un séisme intérieur qui agira par contagion métonymique sur le sol du vieux cimetière. De ce grand corps maternel qu'il va parcourir, arpenter, auquel il va parler à travers le trou dans le sol, dont il va extraire un os, dans lequel il va lui falloir se résoudre à descendre, il ne parvient pas à recoller les morceaux en une image intelligible. Il est dans l'incapacité, pendant les deux premiers tiers du film, de trouver la bonne distance, la bonne échelle de regard.

Et tous les frères, grands et petits, qui pourraient l'aider à retrouver la bonne mesure de ce mystérieux grand corps maternel, vont se révéler hostiles et défaillants, l'abandonnant à l'expérience nécessairement solitaire de ses vertiges, de ses doutes, et pour finir de sa réconciliation. Ses « aides », invisibles au spectateur du film, sont retombés dans un état d'enfance insouciant, irresponsable et facétieuse. Ils ont visiblement fait le choix de s'abandonner comme des enfants sur le sein généreux de cette terre-mère retrouvée, qui les fournit agréablement de ces fraises obsédantes qui semblent devenues leur principale préoccupation. Ils se reposent entièrement sur le grand frère – comme s'il était le seul à être resté adulte – de la responsabilité des décisions professionnelles. Ils ne lui sont plus d'aucune aide, précisément, et se contentent de le harceler pour qu'il prenne les décisions qui les concernent, comme des enfants tyranniques qui veulent savoir – sans prendre part à la responsabilité de la décision – ce que les parents ont décidé pour le jour de congé du lendemain. Devant cette régression infantile de ses aides, il va chercher à s'allier sur place un petit frère d'élection pour l'aider à recoudre les morceaux de ce corps labyrinthique. Mais ce lien avec le petit garçon va être rompu unilatéralement par l'enfant : il lui faudra chercher seul l'issue de la crise.

Même trouver du lait – la chose qui va le plus de soi pour l'enfant normalement aimé par sa mère – est devenue très malaisée, source d'angoisse (se tromper de



donatrice) et d'épreuves (descendre dans l'obscurité de la cave), alors que l'homme du souterrain, familier des entrailles de la terre-mère dont il ne sort pratiquement jamais, lui a déclaré qu'il suffit de frapper à n'importe quelle porte pour en trouver. Si le héros de Kiarostami n'arrive plus à être ni un fils ni un frère, c'est qu'il est arrivé dans ce lieu animé d'un mauvais désir par rapport à la mère primordiale du village, cette femme plus que centenaire, mère de toutes les mères et de tous les fils, dont il souhaite (professionnellement, techniquement) la mort. Or le rituel de la nourriture qui afflue de tous les coins du village vers sa maison (elle exauce le vœu de celui dont elle pourra manger la soupe) désigne clairement que c'est par elle que tout « tient » dans ce village. Foyer des foyers, elle est celle qui relie toutes ces familles entre elles. Tous les chemins et escaliers de ce hameau à l'architecture kafkaïenne conduisent à sa maison. Le seul à espérer une issue fatale rapide à sa maladie de vieillesse, sans même la connaître, est cet homme venu de la ville, qui devra faire l'expérience de l'abandon de tous (de ses aides, du petit garçon élu, de la femme qui sert au café) et du renoncement (à sa mission, à sa mauvaise curiosité) pour être sauvé et pouvoir s'en aller – contrairement au héros straubien – réconcilié avec lui-même et cette terre-mère, après lui avoir rendu cet os, issu de ses entrailles, qu'il lui avait emprunté par jeu.

Les voies du vrai secours sont impénétrables. Le personnage de Kiarostami se raccroche dans ce territoire étranger au seul lien qui lui reste avec les siens (famille et travail), un téléphone mobile de location qui l'oblige, à chaque appel, à parcourir avec sa voiture le chemin en coude qui relie le village au vieux cimetière. C'est là, au milieu des vieilles tombes, qu'il entre en communication avec l'homme du souterrain, que nous ne verrons jamais, sinon sous la forme métonymique d'une plante de pied plaquée contre la vitre de la voiture. Si toutes ses conversations téléphoniques avec Téhéran relèvent de la fausse communication, du mensonge, du parler pour ne rien dire, l'obligation de les tenir en ce lieu aura pour effet qu'il sera en mesure de porter secours à l'homme qui creuse. Nul doute que sans sa présence tout à fait fortuite – un appel de la ville l'a conduit précisément en ce lieu à ce moment-là – personne ne se serait aperçu à temps de l'accident. A moins que les voies du salut soient encore plus impénétrables (ou rosselliniennes, ce qui revient au même) et que ce soit sa présence qui ait provoqué l'éboulement qui va le conduire à l'ébranlement intime final. Le film s'inscrirait alors en droite ligne de *Stromboli*.

Cette scène du secours est en réalité la plus étrange du film : le héros, au lieu de se précipiter vers le lieu de l'éboulement, semble s'enfuir en voiture du lieu de l'accident, même si le spectateur constate assez vite qu'il s'agit d'aller demander de l'aide aux voisins les plus proches techniquement en mesure (ils ont les outils adéquats, le nombre et les compétences) de sortir l'enterré vivant de son trou. Emporté par une véritable fringale de secours, le héros kiarostamien n'en reste pas là et propose ses services – comme s'il s'agissait d'une urgence aussi grande, et elle l'est sans doute pour lui à ce moment-là – pour transporter dans sa voiture

une bande d'enfants en route vers l'école. Un seul enfant résiste à cette invite, celui qui compte le plus à ses yeux, le petit frère d'élection, précisément, devant qui il a conscience de s'être déconsidéré, et qui ne cédera pas d'un pouce sur son sentiment de déception et de trahison. La trajectoire de la voiture, qui doit grimper les lacets qui conduisent au haut du village, recoupe une deuxième fois celle du jeune garçon en un point, à mi-pente, où il est arrivé plus vite, seul et à pied, que la voiture. L'homme s'arrête pour lui proposer à nouveau de monter. L'enfant refuse une deuxième fois, qui sera la dernière : on ne le verra plus. L'homme redescend à son point de départ, où il découvre que les autres enfants sont restés dans la voiture, et il les fait redescendre exactement là où ils étaient montés. Toute cette fébrilité d'assistance n'a servi à rien, sans doute d'être encore égoïstement intéressée : retrouver à peu de frais l'estime de l'enfant. C'est seulement après cette expérience d'une demande déguisée en secours, et refusée avec une belle obstination par cet enfant pur et dur, qu'il va prêter sa voiture, cette fois sans aucune arrière-pensée, à ceux qui sont venus secourir l'homme du souterrain. Il pourrait dire à ce moment-là, à son tour, après tant d'autres héros bressoniens, rosselliniens, godardiens : Quel chemin il m'a fallu parcourir... (pour parvenir à retrouver un rapport apaisé avec cette terre-mère). Ce chemin passe par une ultime rencontre, nécessaire et enfin possible, celle d'une figure de vieux père sage. Reprise et écho du vieux menuisier de *Où est la maison de mon ami ?* et du vieil homme du *Goût de la cerise*, ce doux médecin, en l'embarquant sur sa moto pour une navigation dans une mer houleuse de blés agités par le vent, va lui donner la clé de cet accès au paysage qui lui a été jusque-là refusé. Si c'est le seul de ces quatre films où la quête de la mère ne passe pas, à un moment, par des retrouvailles avec la mer, les plans des deux hommes à moto ne sont pas si loin, finalement, du dernier plan du film de Iosseliani. Le village lui-même, avec tous ses animaux, évoque sans peine une arche de Noé qui se serait échouée là, dans ces collines iraniennes, après le retrait des eaux du déluge.

Si ce film donne l'impression d'un renouvellement, d'un nouveau départ dans l'œuvre de Kiarostami, c'est que la question de son cinéma, jusque-là, était plutôt celle de la mère absente ou de la mère inattentive et qu'il se la posait en tant que fils, en terme de déficit de protection et de véritable écoute. Aujourd'hui cette question se déplace visiblement, comme dans *Sicilia !*, sur la question des torts que le fils *aussi* peut faire à la mère, ne serait-ce qu'en intention ou en inattention. Que ce problème du rapport à la terre-mère soit aujourd'hui – où il aurait comme Kieslowski naguère tout loisir de faire ses films en France – une des préoccupations majeures de Kiarostami ne fait aucun doute. Dans un entretien récent, il laissait entendre que si l'Iran était l'indispensable mère naturelle pour concevoir et mettre au monde ses films, il préférerait les envoyer en quelque sorte « en nourrice » en France, qui savait mieux s'occuper d'eux, et les faire grandir, que leur mère naturelle.

## Une politique du plan

La politique du plan est essentielle aux auteurs de ces quatre films. Quand la véritable question que pose un film est celle de comment tenir dans un morceau de monde et comment faire tenir ensemble les morceaux décousus du monde, disjoints par le manque irrémédiable de mère, il est clair que la pensée du film est engagée tout entière dans la conception du plan. Ces quatre cinéastes font partie de la confrérie, de plus en plus clairsemée par les temps qui courent, de ceux qui ont encore « le respect du plan », pour parler comme Jean Eustache, dont l'œuvre me semble aujourd'hui, plus que jamais, de salut public, devant l'absence de vraie liberté (de sujet et de ton) du cinéma français. Le respect du plan, cela signifiait pour Eustache à la fois le respect de ce que l'on met devant la caméra (que ce soit un marabout, un petit garçon japonais ou iranien, des oiseaux sur une voie en Sicile) et le respect du fait qu'une caméra cadre et tourne, enregistrant un morceau de monde et affirmant dans la façon dont ce morceau se donne à voir et à entendre le principe qui le relie aux autres morceaux du monde. Je pense que c'est chez Oliveira, aujourd'hui, que l'on peut sentir de la façon la plus immédiate et la plus sensible ce qu'il y a de souveraineté dans la décision de faire simplement *ce plan-là*, et pas un autre, *ainsi* et pas autrement, tel que ce plan n'apparaisse ni comme l'aboutissement d'une logique déductive (dont la liberté serait forcément réduite par la visée fonctionnelle), ni encore moins comme la marque vulgaire d'un style « personnel » ou de l'exhibition d'une quelconque autorité d'auteur. Ce que montre un plan d'Oliveira, c'est la souveraineté du choix à l'état pur, dont il porte sans ostentation les traces affirmées sans être jamais assignables à autre chose qu'à la liberté de décision de l'artiste, miraculeusement sauvegardée dans la légèreté qu'elle a dû avoir à l'état naissant et que rien n'est venu appesantir ni enchaîner à un autre ordre. Mais ces traces-là, comme chez tous les grands cinéastes, sont déjà porteuses de sa philosophie du monde.

Jusque-là, dans les films de Kitano, il y avait une nette bipartition entre les plans d'action (où surgissait à la vitesse de l'éclair la plus extrême violence) et les plans de pure contemplation immobile, venus en droite ligne du cinéma d'Ozu. Dans ce dernier film, tous les plans qui nécessiteraient un mouvement de quelque ampleur ou de quelque vitesse ont été purement et simplement éliminés du film. Des bagarres ou passages à tabac divers qui émaillent le scénario, nous ne verrons jamais que l'état des corps résultant de cette violence qui leur a été faite : inertes, au sol, battus, laissés pour morts ou presque sous les yeux de l'enfant. Même les provocations ou menaces qui préludent aux combats sont filmées comme autant de tableaux vivants, où la gestuelle est suspendue dans une pure signalétique immobile.

Plus que jamais dans aucun de ses films, les personnages sont condamnés à l'inertie et à l'immobilité dans des plans littéralement inhabitables et inanimables. L'homme et l'enfant ne cessent de squatter des fragments d'espaces visiblement abandonnés par les hommes qui leur ont un jour donné vie et fonction, il n'y a pas

si longtemps, comme cet arrêt de bus où ils vont s'enliser pendant plusieurs jours. Ils n'ont d'ailleurs aucune prétention à animer un tant soit peu le *no man's land* de ces plans désolés. Ils s'y tiennent dans un coin, résolument de passage, ayant irrémédiablement perdu la croyance qui anime encore le clochard de Iosseliani, selon laquelle même un coin de trottoir au pied d'un monument aux morts peut devenir un espace privé pour celui qui l'a choisi comme étant *son lieu*. Cette acceptation de l'inhabitabilité fondamentale du plan leur interdit tout mouvement en tant qu'il serait une tentative de s'en approprier l'espace en y déployant au moins un geste. Il y a pourtant des scènes dansées, dans ce film, où les corps, au contraire, ont à charge d'investir et d'animer l'espace. Mais ce sont des scènes rêvées ou hallucinées par le petit garçon, entre fascination et cauchemar, comme un infirme rêverait d'un usage virtuose du membre qui lui fait défaut. L'ange-clochette est la figure magique de cet imaginaire de la mobilité aux yeux de ces deux orphelins. Leur route croisera un moment celle de deux personnages qui ont acquis une maîtrise limitée, mais virtuose, de leur corps : danser avec la partie supérieure de son corps, les pieds immobiles ; jongler sur place. Rien ne parle mieux à l'homme et au petit garçon que ces infimes mouvements en tant qu'ils ont été partiellement conquis, par d'autres, sur l'immobilité à laquelle eux se savent condamnés. L'adulte va même s'enhardir jusqu'à s'essayer à jongler, lui aussi, ce qui relève pour son personnage d'un grand élan inespéré d'optimisme et d'enthousiasme.

Il y a pourtant un plan, le seul du film, habité par un beau mouvement souple et harmonieux, qui semble venir d'un autre cinéma (une comédie familiale américaine), s'être trompé de film. Un plan crucial, dont la vision fige et crucifie pareillement l'homme et l'enfant. Même s'ils sont coprésents à cette image qui les regarde tous les deux, Kitano a bien pris soin de les séparer l'un de l'autre, dans l'espace de la rue, par un intervalle suffisant pour que chacun ait le sentiment d'avoir à affronter seul cette « vision ». L'image même de leur *invidia*, celle devant laquelle il ne leur est même pas besoin de se parler pour savoir qu'ils ne pourront jamais y prendre place, que le pseudo-but du voyage est atteint, et qu'il ne leur reste plus qu'à revenir à leur point de départ. C'est l'image d'une jeune mère et de son fils, pris dans un beau mouvement harmonieux. Peu importe, arrivé à ce point, qu'il s'agisse de la vraie mère de l'enfant ou pas. Cette image les fige littéralement chacun dans son plan, comme des insectes dans une médaille de plastique, les confirmant à jamais dans leur état de déréliction originelle, d'où nul secours désormais ne pourra plus les tirer.

Il arrive aussi de temps en temps au personnage de Kiarostami de s'immobiliser dans le plan, de s'arrêter net dans ses parcours, comme hébété, figé par une stupeur sans cause visible. C'est peut-être avec ces plans que résonneraient le mieux les deux premiers panoramiques sur le village dans *Sicilia !* Mais chez les Straub, c'est le regard du fils sur la terre-mère qui contracte en une collure huit heures de temps solaire. Chez Kiarostami, le fils arpente la terre-mère avec son regard de myope, mais chaque plan nous le montre en même temps regardant (laborieusement) et

observé, débordé de toutes parts par cette vie incontrôlable qui grouille aux bords du cadre, dont il n'a même pas idée. Même en plein jour, il ne semble voir du monde, et du grouillement de la vie qui l'entoure, que ce qu'il pourrait en voir de nuit dans le faisceau étroit d'une lampe de poche. Comme tous les myopes, il est beaucoup plus à l'aise dans la vision rapprochée, le nez collé aux petites choses qui portent leur part d'énigmes – comme le valeureux bousier sisyphéen –, mais qui ne lui sont d'aucune aide pour comprendre ce qui lui arrive au contact inattendu de cette terre-mère qu'il ne peut qu'arpenter en semi-aveugle, incapable d'en saisir la mesure ni d'y trouver sa place. Même sur l'espace dégagé du cimetière, il ne sait regarder qu'au sol, dans une vision hyperfocalisée où son acuité se révèle surprenante : il voit au fond du trou l'os que même l'homme qui creuse, habitué à l'obscurité, a du mal à repérer.

Le plan kiarostamien englobe à la fois le personnage, avec sa vision limitée, handicapée par ses mauvaises habitudes de journaliste (qui ne sait plus voir que ce qu'il est venu voir) et sa mauvaise vue de myope grave, *et aussi* tout ce que, inapte à toute vision périphérique, il est incapable de voir, mais qui, posté tout au bord du cadre, le surveille comme un ennemi trop facile à tromper, et n'attend que sa sortie du champ pour y faire une joyeuse irruption. La vie, avec tout son grouillement imprévisible, cerne les plans de cet homme qui, de ne savoir plus que *regarder*, a désappris à *voir*. A tout moment, dans *Le vent nous emportera*, la périphérie du plan (même le plus focalisé : je pense à ce plan où l'homme, du haut de sa terrasse, regarde l'enfant au milieu de la cour) le dispute à la vision centrée qu'il semble solliciter (des légumes en train de tremper, des canetons qui flirtent avec le bord-cadre nous détournent de regarder l'enfant). Les célèbres lézards surgissant à l'improviste dans quelques plans straubiens constituaient des événements imprévisibles mais ponctuels, attestant de la contingence de chaque prise. Dans ce film de Kiarostami, l'homme qui ne sait pas voir finit toujours par quitter le plan et ce petit coin de monde, que sa présence avait provisoirement dépeuplé, est aussitôt envahi par ses légitimes habitants de tous poils.

Il y a dans *Sicilia!* un très beau plan, d'une grande discrétion, unique dans son espèce dans le film, qui « raconte » un arrêt du train dans le voyage qui conduit le fils vers sa mère. Un panneau nous indique que nous sommes en gare de Catane. Mais l'action, l'arrêt du train, utile à l'intelligence du récit (il faut que le spectateur ait conscience, dans la scène suivante, que le train s'est arrêté à une gare de correspondance, pour comprendre la surprise du héros à retrouver dans son compartiment le « moustachu » qu'il avait vu descendre du train avec les autres occupants du compartiment), est filmée du côté des oiseaux qui ont élu ce coin de voie d'où ils peuvent entendre le bruit du trafic sans être trop dérangés dans leurs activités. Dans le plan suivant, le paysage défile, vu depuis la fenêtre du train : *« L'Etna, dit le scénario, avec des maisons "modernes" hautes devant. »* Puis un plan centré sur une banquette vide accueille le « moustachu » qui va engager le dialogue avec le héros, *off*, en face de lui, étonné de le retrouver dans ce train après le changement. Chacun



de ces trois plans exige du spectateur un changement de point de vue radical, comme si l'histoire, pour se raconter, exigeait de lui qu'il soit capable de franchir la rupture franche de chaque collure, comme si ces fragments du même monde – les oiseaux sur la voie, le paysage de l'Etna, une banquette vide puis occupée – n'avaient quelque chance d'exister pleinement dans le film, le temps de leur présence à l'écran, qu'à la condition de ne pas être préformatés par le cinéaste, mais proposés aux spectateurs comme autant de blocs bruts d'une réalité où un plan d'oiseaux et un plan de banquette vide sont des univers séparés par des années-lumière, farouchement inrelia- bles, qui participent néanmoins de ce même coin du monde au pied de l'Etna et de l'histoire de ce fils qui retourne vers sa mère. Plus tard, quand peut s'installer une suite de plans relevant de figures de même nature, supposées plus aisées à relier (l'homme et son vis-à-vis ; le fils et sa mère) leur plus grande homogénéité d'esèce n'empêchera pas les Straub – plus que jamais dans ce film-ci – de s'obstiner à les murer chacun dans son bloc d'espace et de filmer leur dialogue bloc contre bloc. S'il leur arrive de faire cohabiter la mère et le fils dans un même plan, c'est déjà arc- boutés l'un contre l'autre, chacun s'accaparant son morceau d'espace comme on tire sa moitié de couverture dans un lit partagé à regret, et très vite il est évident aux cinéastes qu'il vaut mieux les laisser s'affronter par la collure, qui est en fait une déchirure, chacun ayant emporté dans son plan sa moitié de couverture.

Imaginons la même scène de l'arrêt à Catane, filmée dans la logique iosselia- nienne : le plan, centré initialement sur le personnage principal, se serait vidé de ses autres occupants et on aurait vu rentrer le moustachu que la caméra aurait suivi en panoramique jusqu'à sa place en face du fils surpris. Le plan aurait été un contenant (comme le compartiment) enregistrant les changements de contenu (les personnages). Le même plan aurait changé à vue d'habitant.

Le plan, dans *Adieu, plancher des vaches !*, obéit à un certain nombre de postulats. Tout plan commencé sur un personnage peut l'abandonner en cours de route et en suivre un autre, voire un troisième. On n'est jamais sûr, dans ce film, qu'un plan centré sur une figure ne va pas finir sur une autre, déjà repérée ou non dans l'univers de la fiction. Je pense à ce couple d'Africains tout à fait étrangers au scénario mais susceptibles, à chaque plan de rue, de traverser le plan comme de grands oiseaux venus d'une autre terre, plus large d'horizon, dont ils ont gardé la mesure, l'ampleur et la grâce dans leurs déplacements, même au cœur d'une petite rue de quartier de Paris. Tout personnage rencontré dans un passé même lointain du film peut surgir ou traverser à l'improviste n'importe quel plan du film, appa- remment dévolu à un autre personnage. Le plan est donc avant tout un lieu de circulation, de croisement, où tout le monde peut cohabiter un instant avec tout le monde, même si ce n'est que dans la fraction de seconde d'un croisement, même si les deux personnages ne se voient pas l'un l'autre. Le plan de prédilection iosselia- nien est en bonne logique le panoramique en ciseaux multiples qui lui permet, par le jeu des croisements des personnages, de faire habiter successivement un même plan par plusieurs figures.







Maquette : Paul-Raymond Cohen  
992319-3  
ISBN : 2-86744-758-5  
03-2000



DIFFUSION C.D.E.  
DISTRIBUTION SODIS

Extrait de la publication

95 F (14,48 €)