

PREMIÈRE PARTIE
Le réel, face et pile

I

Photographies	
Éternité d'éphémère : <i>présence-d'absence</i> de l'image	15
Le réel	
Mensonge et vérité de l'art	31
L'en-deçà de l'histoire	
L'enfance et la nature	59
La beauté du monde	
L'exil, la mort, le paysage	93

II

Dialogue avec Abbas Kiarostami	
La nature : exil et épiphanie	119
La fidélité au réel	
Reproduction ou restitution	139
Photographie et cinéma	
Mouvement de temps et temps immobile	161

SECONDE PARTIE
Dans et hors les murs

<i>Introduction</i>	197
De l'amour de la nature à l'amour de la photographie	
Kiarostami photographe	201

De la réalité à l'image	
« Lettres » à Víctor Erice	221
Cinéma de fiction, fiction de cinéma	
<i>Shirin</i>	227
Reproduction sans original	
<i>Copie conforme</i>	247
Écran et transparence	
<i>Like Someone in Love</i>	263
Le peu de réalité de l'image numérique	
<i>24 Frames</i>	287
<i>Notes</i>	303

Dialogue avec Abbas Kiarostami

La nature : exil et épiphanie

YOUSSEF ISHAGHPOUR. — Je n'avais encore jamais eu l'honneur de vous rencontrer, jusqu'à il y a cinq minutes devant la porte d'entrée de ce cinéma⁴⁷. Et ceci pour un motif précis, parce que, en général, je n'ai jamais cherché à connaître les créateurs dont l'œuvre s'est imposée à moi avec la nécessité impérative d'avoir à y répondre par un écrit. Un créateur, pour moi, est le résultat de ses œuvres. En connaissant la personne, je perdrai ma liberté devant l'œuvre. Vous-même avez dit souvent, et je suis d'accord avec vous, que dans une salle de cinéma chaque spectateur voit « son » film tout en voyant le même film. Vous avez effectué votre travail en réalisant l'œuvre. Il ne vous incombe pas d'aller dans chaque salle et de vous asseoir à côté de chacun pour lui expliquer vos intentions. C'est au spectateur d'aller vers le film, de se rendre disponible, de s'impliquer par rapport à votre œuvre et d'y trouver son chemin. Et un critique est un spectateur parmi d'autres, mais qui va plus loin dans l'expression publique de son implication, dans son rapport à l'œuvre. Mais il se trouve aussi que mon essai sur votre travail n'a pas encore été traduit en persan et que vous ne lisez pas le français. Ainsi, en quelque sorte, moi non plus je ne suis pas connu de vous. Donc je

ne vous avais pas rencontré et vous ne m'avez pas lu et c'est la première fois que nous parlons ensemble : voici la situation de ce dialogue et on va voir ce qui peut en sortir.

ABBAS KIAROSTAMI. — J'ai toujours dit moi-même que lorsque je lis quelqu'un que je n'ai jamais vu, je le lis avec plus d'intérêt et de plaisir que lorsque je connais de près l'écrivain. Je pense effectivement qu'il y a un échange entre nous et ceux qui écrivent à propos de notre travail. Quand je ne connais pas un écrivain et que celui-ci écrit un livre à mon propos, dans ce cas je crois vraiment que le livre lui appartient, qu'il s'est exprimé librement, sans toutes les relations conventionnelles ou non qui peuvent exister entre ceux qui se connaissent. Bien sûr je n'ai pas encore lu votre livre, je pense que la traduction existera bientôt et j'aurai amplement le temps de la lire. Tandis que l'occasion de dialoguer comme ce soir est plutôt rare. Et je préfère donc vous entendre exprimer vos idées, dans ce face-à-face. Pour nous ce genre d'occasion favorable n'existe pas souvent. Car, comme vous le savez, nous cinéastes nous devons accomplir notre travail. Et nous devons nous en séparer, prendre de la distance. Ce sont les autres qui doivent voir les œuvres. Et leurs réactions, positives ou négatives, sont précieuses et profitables pour nous. C'est pourquoi ce soir pour moi c'est surtout une occasion de vous entendre.

Y.I. — Donc si vous permettez, je vais commencer par dire ce qui m'a conduit à écrire ce livre à propos

de votre travail. Il y a eu trois motifs principaux. La première impulsion est venue lorsque j'ai vu *Le Goût de la cerise*. Une impulsion qui au départ n'avait ni un rapport direct avec votre film ni avec le cinéma. Il se trouve que j'avais écrit déjà deux livres sur l'Iran, l'un à propos de la miniature persane, l'autre sur l'écrivain Hedayat. Je ne peux entrer ici dans les rapports entre ces deux livres. Mais pour qu'il n'y ait pas de malentendu, je tiens à souligner tout de suite que pour moi votre œuvre ne dépend ni de la miniature persane ni de Hedayat. Simplement, *Le Goût de la cerise* m'a reconduit à des problèmes qui sont importants dans l'introduction désastreuse de la modernité en Iran : j'ai trouvé une sorte de constellation commune entre ce que je connaissais de Hedayat et *Le Goût de la cerise*, autour de la question du suicide, de l'esseulement dans un monde effondré et d'un dialogue avec le vieux poète Omar Khayam. J'ai donc pensé que peut-être j'écrirais un troisième livre, un « après » Hedayat comme le livre sur la miniature avait été un « avant ». Mais le deuxième motif n'avait plus rien d'extérieur, de personnel ou de relation avec ceci ou cela. En regardant la première exposition de vos photographies à la Galerie de France, j'ai été saisi comme par la rencontre avec quelque chose d'absolu : il y a dans la simplicité de vos paysages, dans leur beauté une telle présence, de tout et de partie, de visible et d'invisible de la nature et de l'être que j'ai ressenti comme une obligation d'écriture. Le « peut-être » est devenu un « il faut ». La troisième impulsion est beaucoup plus ancienne et remonte à une quarantaine d'années, lorsque j'ai

commencé à écrire sur le cinéma. Il s'agit de ce qui semble être pour beaucoup de monde une évidence et qui reste pour moi un problème, c'est-à-dire la question de « la réalité » au cinéma. Je pense que lorsqu'on évoque cette question, on oublie souvent la « réalité du cinéma ». Tandis que chez vous précisément, le problème de la « réalité dans le cinéma » prend sa véritable dimension avec la question du « cinéma dans la réalité », ce qui a donné *Close-Up*, qui est pour moi l'un des plus grands films de l'histoire du cinéma.

A.K. — Je vous remercie trois fois pour vos trois motivations! Mais je dois ajouter que je crois vraiment, sans nier évidemment mon propre travail, que les spectateurs reçoivent et comprennent les œuvres chacun selon sa propre capacité. Je ne sais donc pas si ce que vous avez remarqué d'admirable dans mes photographies ou dans mes films s'y trouve réellement ou non. Je ne sais pas qui a dit que « la moitié d'une œuvre est faite par celui qui la reçoit ».

Y.I. — Beaucoup de gens. Entre autres Conrad, qui a dit qu'un écrivain n'écrit jamais que cinquante pour cent d'un livre... La capacité de réception de chacun est essentielle, et ceci par rapport à l'existence en général... Michel-Ange voyait une statue en puissance dans un bloc de pierre, une autre personne verra dans une statue de Michel-Ange une pierre mal dégrossie qui ne sert même pas à boucher un trou! En tout cas je ne crois pas que quelqu'un, même l'auteur d'une œuvre, puisse dire « la vérité » sur l'œuvre. La

vérité d'une œuvre, c'est l'ensemble des interprétations de cette œuvre. Plus une œuvre est grande, plus elle suscite d'interprétations. Plus il existe de malentendus à propos d'une œuvre, plus l'œuvre est riche.

A. K. — Ce que vous venez de dire n'exige pas de réponse, mais cela me rappelle un vers du poète Rûmî : « C'est à partir de sa propre vision que chacun est devenu mon ami. »

Y. I. — Puisque nous sommes réunis ici à l'occasion de la parution de votre nouveau livre, je voudrais qu'on parle de vos photographies. Si vous n'étiez pas un grand cinéaste, je pourrais dire que vous êtes un très grand photographe, vous êtes évidemment l'un et l'autre... Les photographies que j'ai pu voir de vous étaient toutes des paysages. Est-ce que vous ne faites que ce genre de photographies, ou bien vous n'exposez et ne montrez que des paysages ?

A. K. — Parfois, par nécessité, je photographie aussi les amis, mais je ne montre pas ces photographies.

Y. I. — Vos photographies de la nature sont d'une telle simplicité et pureté que, pour certains, elles évoquent un style japonais. Bien qu'une telle simplicité ait existé aussi en Iran, chez Omar Khayam, en opposition avec une tendance culturelle attachée plutôt à la métaphore, à la rhétorique et aux manières alambiquées. Moi-même, sans savoir que vous pratiquiez le haïku, j'avais parlé, à propos de vos photos, de satori : comme

l'illumination soudaine qui est, à la fois, l'appréhension et l'expression d'un sens, d'une rencontre de la présence du monde dans le plus petit élément et dans ce qui est passager. Ce qui peut être aussi une définition de la photographie. Mais cela dépend de qui est le photographe. Car il y a, chez vous, quelque chose de la soudaineté qu'on trouve dans les expériences mystiques, une présence soudaine de la nature. Et ceci avant même que ce sentiment de la présence devienne conscient et soit pensé, vous avez déjà fait votre cadre, votre mise au point et vous avez déjà pris votre photographie. Dans tous vos paysages, il existe cette soudaine venue à la présence, comme d'une illumination. Car dans un arbre ou dans une montagne, c'est toute la nature qui se rend présente. C'est le mystère de l'être qui effleure l'image.

A.K. — Je ne cherche pas tout ceci, je ne fais que photographier la beauté de la nature.

Y.I. — Certes, mais c'est là la beauté de la nature, et l'art c'est d'arriver à la rendre visible par la photographie! Vous avez dit, une fois, que c'est à cause de la vie invivable de la ville et des difficultés rencontrées dans votre travail que vous avez cherché refuge, avec la photographie, dans la nature⁴⁸. En fait, même si l'on regarde dans l'histoire de la peinture, c'est toujours les gens de ville qui vont vers « la nature ». Ils cherchent la nature, contre l'Histoire, et parce qu'ils sont « revenus » de l'Histoire. Car comme vous l'avez dit vous-même, les hommes qui vivent et travaillent

dans la nature font partie d'elle, ils ne peuvent pas la voir. Cézanne disait qu'un paysan ne sait même pas ce que signifie un arbre, il ne le « voit » pas, pas plus qu'il ne voit un « paysage ». Le paysage ne peut être vu que par quelqu'un qui vient de l'exil de la ville et de l'Histoire. Et en même temps par quelqu'un qui ne peut pas entrer dans la nature. Là, il y a, dans vos photographies, comme un seuil entre ces deux mondes, un seuil entre ces deux exils qui se transforme en « cadre », qui devient le cadre. Comme si ce lointain de la nature était l'objet de votre aspiration. Un là-bas qui vous apparaît, parce que, en même temps, vous n'êtes pas dans la nature, et qu'il s'agit de la rencontre soudaine de ces deux exils.

A. K. — Pour m'exprimer brièvement je peux encore avoir recours à un vers de Rûmî (car c'est à cela que servent les poèmes!) : « Celui qui est resté éloigné de son essence cherche à rejoindre sa propre origine. »

Ce que vous dites est juste. Cela existe. Mais cela ne s'est pas fait très consciemment. Maintenant, si je regarde en arrière après des années, si je reviens aux premiers jours de mes expériences avec la photographie, je trouve que j'avais un désir impératif et une très forte motivation pour quitter la ville. Indépendamment même de ce problème de la vie invivable de la ville que vous venez d'évoquer, il y avait des raisons qu'il n'est pas nécessaire de rappeler maintenant, ici. Mais quelque chose, comme une sorte d'insécurité, d'intranquillité me poussait, m'expulsait, hors de la ville. Cette sortie hors de la ville n'aboutissait pas

nécessairement à la création d'une relation avec la nature. Cependant, comme de l'autre côté de la ville, il y a évidemment la nature et les villages, c'est ainsi que, sans l'avoir recherché, et sans décision préalable, je me suis retrouvé dans la nature. Mais je l'ai dit, tout cela n'est pas très conscient. Ce qui n'est pas conscient est plus fort que la part consciente. Lorsque je prends des distances au bout des années, je vois que dans ce désir de photographier la nature, il y avait une motivation intérieure absolue et très forte qui n'était pas très consciente. Mais maintenant, quand j'y pense, je crois que j'ai dû avoir certainement des raisons suffisantes pour m'en aller de la ville. C'est pour cela que je répète ce vers : « Celui qui est resté éloigné de son essence cherche à rejoindre sa propre origine. » Si je vais dans la nature, ce n'est pas pour voir la nature, ou pour y chercher, en comparaison avec la vie citadine en appartement, mon paradis idéal. Tout cela est accompagné de bien autre chose qui vient de ma vie « non naturelle » dans la ville. Car, en effet, rechercher le monde de la nature n'est que l'apparence des choses. Il y a bien plus derrière cette apparence, c'est que, à cause de cette vie, moi-même j'ai été transformé en un être « faux » qui ne me plaît pas beaucoup. C'est pourquoi, pour fuir cet être faux qui ne me plaît guère, je m'en vais dans la nature pour retrouver mon être véritable. Je le répète, tout ceci n'était pas très conscient à l'époque. Mais maintenant que je suis assis à côté de vous, en vous écoutant, je m'efforce à trouver une réponse...