

Godfrey Cheshire

# UN CINÉMA DE QUESTIONS

*Conversations avec Abbas Kiarostami*

Avant-propos  
d'Ahmad Kiarostami

Coordonné  
par Jim Colvill

Traduit de l'anglais  
par Cyril Béghin

**mk2 FILMS**



# Sommaire

<i>Avant-propos</i> .....	9
<i>Introduction</i> .....	11
Conversations avec Abbas Kiarostami .....	19
<i>Le Pain et la rue</i> .....	23
<i>Récréation</i> .....	31
<i>Expérience</i> .....	35
<i>Le Passager</i> .....	37
<i>Moi aussi, je peux</i> .....	45
<i>Deux solutions pour un problème</i> .....	47
<i>Le Costume de mariage</i> .....	51
<i>Les Couleurs</i> .....	57
<i>Hommage aux professeurs</i> .....	59
<i>Le Rapport</i> .....	63
<i>Solution</i> .....	79
<i>Le Palais de Jahan-Nama</i> .....	81
<i>Cas numéro 1, cas numéro 2</i> .....	85

<i>La Rage de dents</i> .....	91
<i>Ordre ou désordre</i> .....	95
<i>Le Chœur</i> .....	97
<i>Le Concitoyen</i> .....	101
<i>Les Élèves du cours préparatoire</i> .....	107
<i>Où est la maison de mon ami?</i> .....	109
<i>Close-Up</i> .....	127
<i>Et la vie continue</i> .....	135
<i>Au travers des oliviers</i> .....	147
<i>Le Goût de la cerise</i> .....	155
<i>Le vent nous emportera</i> .....	163
<i>Appendice</i> .....	169
<i>Remerciements</i> .....	175

## ***Introduction***

Abbas Kiarostami a toujours été généreux avec moi en conversation. Que ce soit pour répondre à mes questions pendant des entretiens ou lors de simples discussions chez lui à Téhéran, ou dans l'un des multiples lieux où nous nous sommes vus au fil de plus de vingt ans d'amitié, il répondait sans cesse avec une implication affable. Les premières années, son anglais était minimal et mon farsi pratiquement inexistant. Mais qu'un traducteur soit présent ou pas, il trouvait une façon de saisir mes commentaires et d'exprimer les siens.

J'ai rencontré son œuvre en 1992, au premier festival de films iraniens post-révolutionnaires qui s'est tenu à New York, au Lincoln Center. Avec des films réalisés par des maîtres comme Dariush Mehrjui ou Bahram Beyzai, ce festival, dont je devais rendre compte pour *Film Comment*, était une mine de révélations. J'y découvrais le cinéma iranien et j'ignorais alors que dans leur pays ces cinéastes se trouvaient, avec d'autres, mis plus haut que Kiarostami. Ce dont j'étais sûr, c'est que *Close-Up* m'avait frappé comme l'un des films les plus extraordinaires que j'aie jamais vus. Je lui donnais la place d'honneur dans l'article que j'écrivis sur le festival, ainsi qu'à deux autres longs métrages de son auteur, *Où est la maison de mon ami?* et *Et la vie continue*.

Cette première rencontre avec le cinéma iranien a débouché sur une constante fascination qui est devenue elle-même une spécialisation critique. Au cours des années suivantes, Kiarostami s'est imposé comme le cinéaste iranien le plus acclamé dans le monde. Je l'ai rencontré pour la première fois en 1994, lorsqu'*Au travers des oliviers* – qui rejoignait *Où est la maison de mon ami?* et *Et la vie continue* dans ce que les critiques allaient baptiser la trilogie de Koker – fut programmé au New York Film Festival. C'est là que, désireux de comprendre de quelle

culture cinématographique il était issu, j’interrogeai Kiarostami sur ses premiers souvenirs de cinéma.

«À l’époque, les films avec des héros comme Ulysse ou Hercule étaient populaires», confia-t-il. «Moi, j’aimais les films italiens avec des jeunes qui conduisaient à travers les rues en mobylette. Ce qui m’intéressait vraiment, c’était la beauté des hommes et des femmes. Le premier film qui m’a bouleversé, c’est *La Dolce Vita*. Pour la première fois j’ai essayé de savoir qui l’avait réalisé. Pour la première fois je me suis passionné pour la réalisation. Le deuxième, c’est *La Strada*.»

La connexion italienne avait du sens – les critiques avaient déjà relevé l’affinité entre certains films post-révolutionnaires iraniens et l’œuvre des néoréalistes italiens – même si les lois de la République islamique n’auraient jamais permis à de prestes jeunes gens de butiner en Vespas à travers Téhéran. Je confiais toutefois à Kiarostami que la chose dont j’étais le plus curieux, c’était l’impression qui se dégageait de ces nouveaux films où l’Iran semblait à la fois médiéval et post-moderne (qu’était-il arrivé au tissu conjonctif de la modernité?); je voulais aussi savoir si l’auto-réflexivité complexe de *Close-Up* témoignait d’une remarquable sophistication des cinéphiles iraniens, ou simplement de celle de certains réalisateurs.

«Je pense qu’il s’agit d’une situation universelle: il y a des bons publics et des mauvais publics partout», répondit-il. «En Iran, il y a des spectateurs sophistiqués et des spectateurs sans éducation. Je découvre qu’ici aussi, il y a des spectateurs sophistiqués. La femme qui s’est plainte [lors de la projection au New York Film Festival] que la fin d’*Au travers des oliviers* n’est pas claire... ça n’est pas mon genre de public. Beaucoup de gens vont au cinéma pour satisfaire des émotions primaires; ils n’aiment pas forcément mes films.»

J’étais curieux de l’état du cinéma en Iran, du côté des cinéastes comme de celui des spectateurs et de la critique, mais je n’ai commencé à obtenir des réponses qu’en allant sur place, à partir de 1997. J’ai découvert que, pour plusieurs raisons, le cinéma était devenu une industrie et une forme artistique d’une importance exceptionnelle en République islamique. Le cinéma commercial – représenté par des

comédies médiocres impossibles à exporter et par des films d'action, parmi lesquels de nombreux titres sur la guerre Iran-Irak qui relevaient en partie de la propagande – s'y était construit une place relativement solide; pendant ce temps, le secteur plus modeste du cinéma d'art et d'essai avait été cultivé et soutenu par des membres modérés et libéraux du gouvernement, qui voyaient en lui une manière de se faire des amis et d'influer sur l'opinion internationale, en même temps que de miser sur l'ancestrale réputation de raffinement et d'originalité artistique attachée à leur pays.

Mais les fonctionnaires de la culture n'étaient pas tous d'accord. Kiarostami a commencé sa carrière en dirigeant le département réalisation de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes (une organisation gouvernementale que les Iraniens nomment le Kanoon), qui a produit la plupart de ses films jusqu'à *Et la vie continue* en 1992, année où l'arrivée de radicaux au ministère de la Culture lui a fait perdre son poste. Si les soutiens internationaux et ses propres ressources permettaient à Kiarostami de continuer à faire des films, sa position au sein de l'appareil culturel iranien devenait de moins en moins confortable.

Lorsque je lui ai rendu visite chez lui pour la première fois, à Téhéran, en février 1997, il traversait un moment de franches tensions. Le film qu'il devait sortir cette année-là suscitait de très fortes attentes, après les formidables accueils faits à *Et la vie continue* et *Au travers des oliviers* au festival de Cannes. Mais Kiarostami se trouvait attaqué sur plusieurs fronts et le fut encore pendant des semaines. Ceux qui, au sein de la bureaucratie, n'étaient pas de ses admirateurs, ne lui donnaient que les créneaux de montage les moins pratiques pour travailler. Certains plans du nouveau film, abimés par le laboratoire de développement, devaient être refaits. Et il y avait déjà quelques froncements de sourcil du côté des officiels, car on disait que son film parlait du suicide, un tabou dans l'Islam.

Les semaines qui ont précédé la date prévue de la projection du *Goût de la cerise* à Cannes ont été une période dramatique et éprouvante. Selon les rumeurs venues d'Iran, le gouvernement ne permettrait pas

au film de sortir du pays. La nouvelle suscita quelques réactions dans la presse internationale (dont un texte en première page de *Variety* auquel j'ai contribué) que les soutiens de Kiarostami purent utiliser pour faire comprendre que cet incident nuisait à la réputation de l'Iran dans le monde entier. Selon certaines sources, le destin du film était discuté au plus haut niveau du gouvernement iranien ; pourtant, quand je quittai les États-Unis pour Cannes deux jours avant le début du festival, on ne savait pas s'il allait jamais arriver en France.

Qu'il soit parvenu à Paris à temps pour être sous-titré, puis à Cannes pour sa projection, tient presque du miracle. Mais tous ces événements n'avaient fait qu'ouvrir la voie au vrai miracle : la remise de la Palme d'or (partagée avec *L'Anguille* de Shohei Imamura). Comme je l'ai écrit ailleurs, l'impression que le film a été unanimement salué est tout simplement fausse. *Le Goût de la cerise* et les films suivants de Kiarostami ont divisé la critique, mais d'une manière qui a provoqué quelques-uns des plus intéressants débats de la décennie.

Le film et sa Palme d'or ont, quoi qu'il en soit, installé Kiarostami au premier rang des auteurs mondiaux, une réalité qui était palpable le soir-même de la cérémonie. Après qu'il a reçu le prix (et un bref baiser de Catherine Deneuve qui souleva une tempête de protestations dans son pays) et participé à l'incontournable conférence de presse, Kiarostami et moi avons pris un verre au bord de la mer. Il semblait plus perplexe qu'exalté. Tandis que nous marchions sur la Croisette pour aller au dîner organisé par le festival, peu de gens l'ont reconnu avant que nous ne nous approchions de la masse des paparazzi, dont les flashes l'ont bientôt englouti dans un cône de lumière palpitante – et lui ont peut-être procuré son moment *Dolce Vita*.

Après Cannes, Kiarostami est retourné à Téhéran et à la polémique des fondamentalistes autour du baiser de Deneuve. Je l'ai suivi quelques semaines plus tard, juste à temps pour assister à la fête de son 57<sup>e</sup> anniversaire dans la villa d'un ami à l'extérieur de la ville, et je suis resté en Iran jusqu'à la fin de l'été pour réaliser des entretiens avec des cinéastes. La plupart des entretiens de ce livre ont été menés en quelques jours durant cette période, au mois d'août. Comme avec d'autres réalisateurs,

j'ai demandé à Kiarostami de revenir sur sa carrière film par film. Nous avons entamé nos conversations dans le bureau au sous-sol de sa maison. Au bout de quelque temps, comme nous n'avancions pas à un rythme suffisant pour clore la discussion avant son départ pour le festival de Locarno, il a proposé de m'emmener en voiture voir les ruines de Koker, et que nous poursuivions l'entretien en route.

Les parties sur la trilogie de Koker, *Le Goût de la cerise* et *Close-Up*, ont été, pour l'essentiel, réalisées au cours de ce voyage, où nous étions accompagnés par le traducteur Parto Mohtadi et par l'un des fils de Kiarostami, Bahman, qui avait alors 19 ans. Inutile de préciser que parler de la trilogie de Koker tout en visitant les lieux était à la fois fascinant et bouleversant. Le village était habité à l'époque du tournage d'*Où est la maison de mon ami?* Déserté après le tremblement de terre de 1990 et brièvement ressuscité pour les besoins d'*Et la vie continue* et d'*Au travers des oliviers*, il donnait l'impression d'être abandonné et ravagé par les éléments depuis des centaines d'années, alors qu'il l'était depuis moins de dix ans. Seuls la colline et son chemin en zigzag, créé suivant les indications de Kiarostami, paraissaient encore en grande partie intacts.

Nous avons aussi rencontré quelques-uns des acteurs des films. Alors que nous montions vers Koker en voiture, Kiarostami fut salué par un jeune homme qui y avait eu de petits rôles. En arrivant dans la ville de Rostamabad, nous sommes tombés sur Hossein Rezai, le serveur de thé devenu figurant dans *Et la vie continue*, puis star de la suite de ce film.

Avec du recul, ces entretiens déploient une intéressante corrélation avec le chemin parcouru par l'œuvre de Kiarostami. En revenant sur son œuvre après sa mort en 2016, j'ai commencé à considérer sa carrière comme se divisant en trois périodes d'une quinzaine d'années chacune. La première, que j'appelle la période Kanoon, s'étend de son court métrage inaugural de 1970, *Le Pain et la rue*, jusqu'au long métrage documentaire *Les Élèves du cours préparatoire*, en 1984. La deuxième période, que j'appelle la période des chefs-d'œuvre (même si elle comprend ses trois dernières productions avec le Kanoon), englobe le long métrage documentaire de 1989 *Devoirs du soir* et les six films

qui ont fait de Kiarostami, dans les années 1990, une figure célébrée dans le monde entier, avec la trilogie de *Koker* et *Close-Up*, *Le Goût de la cerise* et *Le vent nous emportera* en 1999. Ouverte par le documentaire *ABC Africa* en 2001, ce que j'appelle sa période expérimentale marque un virage vers des tournages en numérique et à petits budgets, sporadiques et hors d'Iran; on y retrouve des films comme *Ten*, *Copie conforme* et *Like Someone in Love*, et elle culmine avec *24 Frames* (achevé par son fils Ahmad et sorti après sa mort en 2017).

Les entretiens rassemblés ici (dont un réalisé à Venise après la première du *Vent nous emportera*) couvrent les deux périodes initiales de son œuvre telles que je viens de les définir. Ils permettent de suivre l'évolution de ses débuts et de l'entendre s'exprimer sur son travail après le sommet représenté par la Palme d'or. Sur le fond, les principales différences entre la première et la deuxième période concernent ses conditions de travail et l'attention dont son œuvre était l'objet. Durant la première période, il travaille surtout dans l'anonymat relatif et les conditions quasi-artisanales du *Kanoon*, où il est libre d'expérimenter et de développer un style propre, et ses films n'atteignent en général qu'un public restreint, même en Iran. *Où est la maison de mon ami?* remporte plusieurs prix au festival de Locarno en 1989, et à partir de ce moment, Kiarostami se consacre à des longs métrages de fiction qui touchent un important public de cinéphiles et de critiques étrangers que son œuvre passionne. Mais au bout du compte, quelque chose dans ce coup de projecteur mondial n'était pas à son goût, et il est sans doute naturel que pour son éclectique période finale, Kiarostami se soit retiré dans une posture plus expérimentale, avec une liberté créative proche de ses années au *Kanoon*.

Ces entretiens témoignent aussi du stade où j'en étais alors, dans mes efforts pour comprendre les films de Kiarostami et leurs contextes culturels, aussi bien cinématographiques que persans. J'écrivais certes sur son œuvre depuis cinq ans, mais en 1997, je ne me trouvais encore qu'au début d'un processus qui allait se poursuivre les années suivantes et qui est toujours en cours. Lors de mon séjour en Iran, cet été-là, je n'ai pas seulement fait des entretiens avec de nombreux cinéastes

et de tout aussi nombreuses figures culturelles : je me suis immergé dans une initiation à la « nouvelle vague » iranienne des années 1960 et 1970 jusqu'à son *revival* des années 1980, en plus de lire sur l'histoire, la littérature et l'art du pays, anciens et modernes. Ces recherches m'ont aidé à construire un cadre intellectuel pour aborder l'œuvre de Kiarostami – même si, comme je viens de l'écrire, elles n'en étaient qu'à leur début lorsque les entretiens furent menés. Je ne m'étais par exemple guère intéressé à l'influence de la poésie sur les méthodes cinématographiques de Kiarostami avant d'y réfléchir avec *Le vent nous emportera*. De même que, tout en ayant retenu ses commentaires sur *Le Passager* et *Le Rapport*, ma réflexion sur la dimension autobiographique de ses films allait continuer de se développer au fil des années, au fur et à mesure que je le connaissais mieux.

Quelques extraits de ces entretiens sont apparus dans un portrait que j'ai écrit pour le *New York Times* en septembre 1997 (voir l'appendice), mais ils n'ont pas été réalisés, à l'origine, avec l'intention de les publier. Si je les fais paraître aujourd'hui, c'est pour coïncider avec la sortie de restaurations d'un grand nombre de films de Kiarostami, un projet mené ensemble par les sociétés mk2, en France, et Criterion, aux États-Unis ; les films feront partie d'une rétrospective itinérante de l'œuvre du cinéaste. Ces restaurations et leur sortie sont particulièrement excitantes parce qu'elles incluent les films de la période Kanoon, qui pour la plupart n'ont jamais été distribués en salle et ont été rarement projetés.

Ces premiers films sont passionnants, en eux-mêmes et dans leur rapport avec l'œuvre tardive. Ils témoignent de la diversité de moyens et de sujets qui caractérisait le travail au Kanoon. Kiarostami a souvent dit que ces films étaient « sur, mais pas forcément pour, les enfants », ce qui s'applique bien aux quatre premiers (*Le Pain et la rue*, *Récréation*, *Expérience* et *Le Passager*), un remarquable ensemble de petites œuvres d'art et d'essai en noir et blanc aussi versatiles que mélancoliques. Mais tout de suite après, *Moi aussi, je peux*, *Deux solutions pour un problème* et *Les Couleurs* s'adressent d'abord à un jeune public. L'intérêt de Kiarostami pour les enfants s'est prolongé avec l'attention qu'il a portée

à l'école primaire en République islamique dans *Les Élèves du cours préparatoire* et *Devoirs du soir*. À côté de ces films qui ont les enfants pour sujet, on trouve de formidables descriptions de la sensibilité et des conflits adolescents dans *Expérience* et dans *Le Costume de mariage*, un petit chef-d'œuvre qui préfigure l'accomplissement d'*Où est la maison de mon ami?* À cette riche période s'ajoutent aussi l'audace et l'inventivité de l'extraordinaire *Cas numéro 1, cas numéro 2*, et le cocasse *Concitoyen*, singulière expérimentation où gronde une forte tonalité satirique.

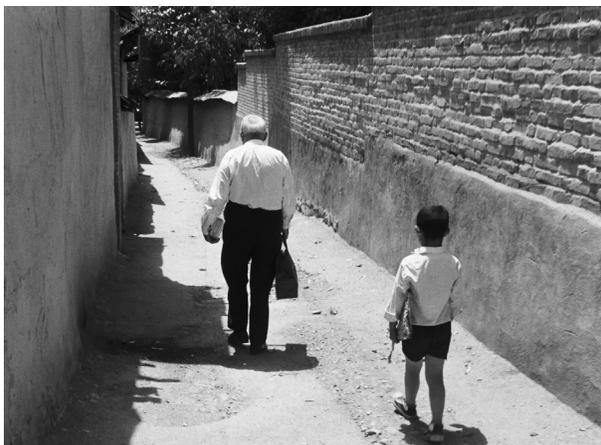
J'espère que ces entretiens aideront les spectateurs à s'orienter parmi les films de la période Kanoon enfin disponibles et parmi les chefs-d'œuvre restaurés. La première étude critique que j'ai publiée sur Kiarostami, dans *Film Comment*, s'intitulait «Un cinéma de questions». C'était une formule qui allait de soi, si l'on considère le temps que les personnages de ses films passent à poser des questions, ou à être eux-mêmes interrogés. Plus encore, les films semblent soulever des séries infinies de questions. Deux solutions? Ordre ou désordre? Vie ou mort? J'ai eu la chance de pouvoir poser mes propres questions à Kiarostami, et il a eu la gentillesse de me donner des réponses détaillées et réfléchies. Je suis certain que sa générosité à mon égard profitera aussi aux lecteurs de ce livre.

Godfrey Cheshire  
New York, juin 2019

## ***Le Pain et la rue***

(12 mn, noir et blanc, 1970)

Celui que Kiarostami nomme « la mère de tous mes films » débute à la manière d'une anecdote, un regard léger sur un jeune garçon qui chemine dans des ruelles de Téhéran en portant du pain. L'enfant, ainsi qu'un vieil homme qu'il aperçoit et auquel il emboîte le pas, vont devenir parties intégrantes des futurs films de Kiarostami, tout comme l'usage des « temps morts », le voyage comme structure et l'articulation poétique de l'espace. La dernière scène, où figurent un chien et une porte, s'achève sur une note ironique et ambiguë.



**CHESHIRE:** *Parlons du Pain et la rue. C'est le premier de vos courts métrages, et à mon sens l'un des meilleurs. Quel souvenir gardez-vous de sa réalisation ?*

**KIAROSTAMI:** *Je l'ai revu récemment avec du public et j'ai eu l'impression d'avoir porté tous les défauts de ce premier film avec moi jusqu'à*

aujourd'hui. De même que, si *Le Pain et la rue* a de bons côtés, on les retrouve dans mes autres films. Ça me rappelle une chose très étrange que [Akira] Kurosawa a dite. Son assistant lui avait montré *Le Passager* et, après le film, il avait confié à cet assistant que Kiarostami n'avait pas du tout changé, et qu'il ne savait pas s'il s'agissait d'un compliment. Il y a des choses du *Pain et la rue* qui se répètent dans mes autres films; c'est la mère de mes autres films.

J'ai eu des problèmes avec le caméraman pendant le tournage. J'ai toujours des difficultés avec les chefs-opérateurs, mais maintenant, au moins, ils m'écourent. Alors que sur ce film, le caméraman ne voulait rien entendre. J'aimerais le retrouver aujourd'hui et lui dire: 28 ans après, asseyons-nous, regardons le film et voyons qui n'a pas bien fait son travail [*rières*]. Sa caméra tremblait beaucoup. Il a aussi interféré dans le montage. Il y a un plan que je voulais d'un seul tenant – le dernier, lorsque l'enfant et le chien arrivent et s'arrêtent devant la porte. L'enfant sonne et rentre, le chien essaye d'entrer à son tour mais la personne qui a ouvert lui referme la porte au nez. Le chien se couche, pose la tête sur ses pattes, et lorsqu'un autre enfant apparaît dans la ruelle, il lève la tête et le regarde. Tout cela était dans mon scénario et je l'avais écrit comme un unique plan. Mais le caméraman soutenait qu'il fallait morceler la scène. Je disais, non, tout doit se passer en un seul plan. Et sans doute, le chien n'était pas professionnel, l'enfant n'était pas professionnel – et j'étais moi aussi un amateur! À nous trois, on créait de gros problèmes au caméraman. Il était tout le temps en colère. Pour obtenir ce plan, le dernier plan, on a tourné pendant 30 jours. Filmer l'intégralité de cette scène a pris un mois.

*Vous avez essayé tous les jours pendant 30 jours ?*

On n'arrêtait pas de la refaire et ça ne fonctionnait pas. Tous les jours. Je voulais que la scène se déroule vers midi. On n'avait donc qu'une demi-heure pour réussir le plan, parce que les ombres changeaient et alors on ne pouvait plus filmer. On travaillait vraiment comme des non-professionnels. Parfois c'était le chien qui se trompait,

parfois l'enfant qui ne jouait pas bien. Mais tout a fini par venir en un seul plan. Tout s'est passé comme je le voulais. Pourtant même à ce moment-là, je n'étais pas satisfait – j'ai dit qu'on devait la refaire pour le négatif! C'est là que le caméraman a enlevé sa cellule photoélectrique, l'a posée et a annoncé qu'il démissionnait. Il disait que j'étais fou, que ce qui s'était passé quelques minutes plus tôt n'avait été que pure coïncidence. Et il avait raison. Mais j'avais raison aussi, parce que je lui avais souvent dit que j'aimais le genre de plans qui surviennent par accident, pas ceux que l'on prépare. Une fois dans la boîte, le plan me semblait mort. Pour tout cela, *Le Pain et la rue* a été une très bonne expérience.

*Je trouve votre emploi des « temps morts » intéressant. Par exemple lorsque l'enfant se tient juste là, à se gratter la tête.*

Je crois que, dans les plans où rien ne se passe, c'est seulement en apparence que rien ne se passe. Il y a toujours un développement interne. Il s'agit de créer une atmosphère où les attentes du public rejoignent celles du personnage. À un certain moment, le personnage et le public ne doivent plus faire qu'un.

*J'ai écrit sur votre manière de « décentrer » le récit. Souvent, vos histoires ne commencent pas là où on s'y attend et elles ne se terminent pas là où on s'y attend.*

Dans un film, on ne peut observer la vie qu'à partir d'un certain point et il faut l'abandonner à un certain point. On doit l'interrompre et s'arrêter. Mais la vie ne s'achève pas là. Il faut décider soi-même du point final; mais cette fin n'est pas la fin du film, c'est juste celle du temps que nous passons à regarder le film.

*J'ai remarqué, dans vos films avec des enfants, que vous les prenez au sérieux. Vous les regardez avec un point de vue d'enfant. Il me semble à l'inverse que beaucoup de cinéastes, peut-être inconsciemment, les regardent littéralement de haut. Il semble aussi que vous éprouviez une réelle fascination pour les espaces. Dans ce film, c'est le monde*

*des ruelles où l'histoire se déroule. Votre caméra ne sépare pas les personnages de l'espace, le personnage et l'espace sont toujours vus ensemble.*

Le lieu de tournage constitue, à mon sens, l'un des éléments les plus importants d'un film. C'est là que tout ce qui se passe trouve sa raison d'être, un peu l'équivalent du costume pour un acteur. Mes personnages n'ont aucun sens si on les sépare de leurs lieux. Vous ne pouvez pas effacer le fond derrière moi, n'est-ce pas ? Quand on est sur les lieux d'un tournage, les gens qui passent correspondent généralement aux types de personnes que je recherche. Donc j'essaie toujours de trouver les acteurs sur place, près des endroits où je filme, et nulle part ailleurs. Le lieu est ce qui vient en premier. Il me donne des idées. Et si je constate qu'il ne s'adapte pas à mon concept, alors je change de concept. Le lieu est plus important. C'est mon paradigme.

*Est-ce que vous avez su, dès ce premier film, faire jouer des enfants, ou est-ce un talent que vous avez développé au fil du temps ? Et choisissez-vous les enfants à partir de leur allure physique ou de leur capacité à jouer ?*

J'ai la chance de n'avoir jamais été sur le plateau de tournage d'un autre réalisateur et de n'avoir jamais été assistant. Je n'ai jamais étudié la réalisation. Je pense que cela joue dans ma capacité à diriger des enfants. Lorsque je parle à des étudiants en cinéma, je vois qu'ils ont un point de vue très conservateur, qu'ils ont l'esprit étroit. Par le passé, je disais qu'il ne fallait apprendre toutes les théories et toutes les règles de la réalisation que pour mieux les jeter par la fenêtre. Mais je me suis rendu compte qu'il est difficile d'oublier quand on a passé beaucoup de temps à apprendre. Quand l'un de mes fils, Bahman, s'est mis en tête d'étudier la réalisation, je lui ai suggéré d'oublier cette idée, et il a finalement étudié le graphisme. Je crois que, de cette manière, il a appris ce pour quoi il était vraiment fait.

J'aimerais citer un cinéaste italien, Ermanno Olmi. Il a dit joliment quelque chose comme : « La première génération du cinéma observait

la vie et réalisait des films. La deuxième génération observait la vie, et regardait les films de la première génération, et c'est ainsi qu'elle réalisait des films. La troisième et la quatrième génération ont regardé les films des générations antérieures, et en ont tiré des films.» Je crois qu'on a oublié que les films sont censés décrire la vie. Les cinéastes de la première génération, pour lesquels j'ai un énorme respect, n'ont pas fait d'écoles de cinéma – aucun des grands réalisateurs de l'époque n'a étudié la réalisation. Les expériences acquises au cours de la vie ont plus d'importance. Certains cinéastes donnent l'impression que, dès qu'une nouvelle technique apparaît, ils se font un devoir de la mettre en œuvre. Je vois beaucoup de mes collègues s'échiner à faire un plan alors que, pour une raison ou une autre, les conditions ne sont pas favorables: ils n'ont pas le matériel, la météo n'est pas bonne, l'argent manque. Pourtant ils s'accrochent à leur idée, quitte à utiliser le plan dans leur film suivant, même s'il n'a parfois rien à voir.

À chaque film ses possibilités. Par exemple, je ne peux pas travailler avec tel enfant de la même manière que j'ai travaillé avec tel autre pour un film précédent – chaque enfant est différent. Pas seulement les enfants: chaque individu. On ne fait pas des films à partir de règles générales. C'est valable pour les aspects techniques comme pour les aspects émotionnels. Il y a des gens dont on ne peut pas s'approcher trop près avec la caméra, ça a pour eux quelque chose de trop envahissant. Avec ces gens-là il faut repenser les distances, et donc changer l'objectif de l'appareil. C'est l'état d'esprit de l'acteur qui, au bout du compte, nous dit quel objectif utiliser. En ce sens, les acteurs aussi dirigent le film. Ils définissent par exemple le moment où il faut couper, parce que la force de leur jeu détermine la longueur que mon plan peut avoir.

Les caméramans estiment que je gâte mes acteurs, c'est l'un des problèmes qu'ils ont avec moi. Mais je gâte les acteurs parce qu'ils ont le dernier mot. Je dois m'ajuster à leur état d'esprit. Leur état d'esprit est primordial, car il transmet du sens aux spectateurs. C'est la plus importante règle à apprendre. Toutes les autres règles cinématographiques peuvent changer sous l'influence de celle-là.

*Il y a un équilibre à trouver entre simplement laisser faire l'enfant acteur, pour qu'il soit naturel, et le contrôler pour des questions de durée.*

Exactement. Je pense que c'est là que l'expérience est utile. Il y a un très beau poème persan de Rumi qui semble donner des conseils sur le travail avec les acteurs. Il dit :

*Tu es ma balle, et tu roules à cause  
du coup de ma crosse de polo.  
Souviens-toi,  
c'est moi qui te pourchasse  
quand bien même c'est moi qui t'aide à fuir.*

Je te fais avancer en même temps que je te cours après. C'est une règle qui me semble très juste. L'acteur est indépendant de moi, mais dans le fond, c'est moi qui ai mis l'acteur en mouvement. Ça prend du temps, du savoir-faire et de l'expérience. Et je dois assimiler cette autre règle : la balle ne va pas toujours là où je veux. Je peux seulement corriger sa trajectoire. Le poème de Rumi l'illustre avec quelque chose qui n'a pas d'âme, qui n'est qu'un objet inanimé ; je dois considérer un être humain, ce qui est bien plus compliqué.

Un jour, quelqu'un m'a demandé pourquoi je travaille avec des non-professionnels et j'ai répondu que c'est parce qu'ils ne m'écoutent pas. En ne m'écoutant pas, ils prouvent qu'ils sont vivants. Ils ne disent jamais qu'ils ne peuvent pas faire quelque chose mais, s'ils ne veulent pas le faire, je le vois dans leurs yeux. Lorsqu'un acteur joue bien dès la première prise, ça veut dire que le rôle lui appartient et que je n'ai pas pris une mauvaise décision. Mais quand il n'arrive pas à jouer, ça veut dire que je me suis trompé. Quand un acteur n'y arrive pas trois fois d'affilée, ça veut dire que c'est fichu pour le restant de la journée et que je dois le laisser tranquille. Je dois accorder à cette personne du repos, laisser du temps passer et recommencer le lendemain – alors elle pourra se corriger. La chose essentielle à comprendre, à propos des acteurs non-professionnels, c'est qu'en réalité eux aussi sont réalisateurs et scénaristes. Ils n'ont pas d'éducation, ils ne connaissent rien au cinéma,

mais sans le savoir ils créent le film. Ce genre de cinéma est, pour moi, un cinéma de réalisateur/acteur, c'est-à-dire une combinaison du travail des deux. Et chacun doit travailler dur pour établir une compréhension réciproque.

*Vous donnez beaucoup d'importance, dès le départ, au choix de l'acteur, pour être sûr de travailler avec la bonne personne.*

Exactement. J'ai une image en tête et je dois chercher la personne la plus proche de cette image. Mais quand je la trouve, elle n'est pas à cent pour cent semblable à mon idée. La clé de ma réussite avec l'acteur est de ne pas essayer de changer cette partie de lui. C'est moi qui dois changer en fonction de ses potentialités. Au fond, tout cela n'a rien à voir avec le cinéma, il s'agit d'une relation entre deux personnes. Il ne faut avoir de contrôle que sur soi-même, les autres ne sont pas sous mon contrôle. Pour avoir une bonne relation avec un acteur, j'ai plus intérêt à changer qu'à attendre que l'autre change – j'ai plus de pouvoir sur moi-même que sur les autres.