

Le Vent nous emportera (1999)

L'apprentissage du regard

Philippe Ragel

TRADUIRE le vent invisible par l'eau qui sculpte en passant

Robert Bresson¹

Certains s'en souviennent peut-être, au début des années soixante Jean-Luc Godard avait distingué deux grandes catégories de cinéastes : d'un côté les réalisateurs de films «lignes droites», de l'autre les auteurs de «films cercles». Les premiers, déclarait Godard, «écrivent leur film de la façon la plus complète possible... Le tournage n'est qu'une application pratique. Il faut construire quelque chose qui ressemble le plus possible à ce qui a été imaginé»². Ainsi Eisenstein et Hitchcock, remarquait l'auteur d'*A bout de souffle* (1959). Les autres, dont on peut deviner que le chef de file de la Nouvelle vague se réclamait, en revanche «ne savent pas très bien ce qu'ils vont faire et ils cherchent. Le film est cette recherche. Ils savent qu'ils vont arriver quelque part, et ils ont des moyens pour cela, mais où exactement ?»³. De cette quête aléatoire propre à l'apprentissage du regard chez Kiarostami, de ces régimes d'indétermination où l'évidence le dispute au tremblement de l'incertitude, de cette «réserve d'envolée»⁴ que ses films par ailleurs soulèvent, nous proposons ici de parler à la lumière de son dernier grand opus des années 90 : *Le Vent nous emportera* (1999).

Bifurquer

Film réalisé sans véritable scénario comme s'en est expliqué Kiarostami⁵, film qui cherche et laisse l'impression de se chercher, d'avancer à tâtons, sans objectif clairement défini par sa diégèse sinon qu'il s'agit d'un vague projet de reportage, *Le Vent nous emportera* a, semble-t-il, bien des traits communs avec le «film cercle» selon Godard. En effet, ce n'est qu'au milieu du film que le spectateur comprend, ou plutôt croit deviner, que Behzâd et ses amis forment une équipe de télévision venue de Téhéran. Et encore plus tard la raison de leur présence dans ce village de l'extrême Kurdistan iranien : filmer un rite de scarification pratiqué lors des cérémonies de deuil. Ce qui éclaire, bien tardivement, l'intérêt que Behzâd porte à la vieille dame malade depuis le début du film, dont les funérailles doivent faire l'objet du reportage. Enfin, alors que la mort finit par emporter la vieille dame, le film ne dit pas vraiment pourquoi le réalisateur de télévision renonce soudain à son projet et quitte le village.

Si les enjeux du film restent pour le moins incertains, son récit demeure par ailleurs sinueux, à l'image, dès l'ouverture, du chemin en lacet, motif graphique très ancien, hérité de la miniature persane, et emblématique du cinéma de Kiarostami depuis *Où est la maison de mon ami ?* (1987). Lieu de passage et de transgression ouvrant sur l'imaginaire,

le chemin en lacet dessine en effet chez le maître iranien une ligne de beauté formelle qui croise une véritable philosophie de l'existence. Il faut passer par le chemin pour s'affranchir de la parole des adultes et de la loi que ceux-ci représentent, découvrira par exemple Ahmad dans *Où est la maison de mon ami?* Car le chemin enseigne la liberté et fait signe dans le paysage. Il invite à traverser l'obstacle, à passer outre l'interdiction, à prendre des risques, à pénétrer en territoire inconnu. En forme de «Z» renversé, le chemin de Kiarostami est un peu à l'image de ce que Pierre-André Boutang remarquait dans ses notes de préparation à *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze à propos de la lettre «Z» justement⁶: un signe de la bifurcation que l'on trouve dans les noms des grands philosophes de la rupture, de Spinoza à Leibniz, de Nietzsche à Deleuze, à l'instar du Kaf [-ك- K] dont le graphisme s'inscrit dans l'esprit de notre «Z» latin en initiale du nom même de Kiarostami, lettre posée du reste en signature plastique délibérée au fil du sentier zébrant la colline de *Où est la maison de mon ami?*

Au modèle aristotélien des péripéties et de la ligne droite du récit, aux constructions dramatiques monolithiques, ce signe-lettre oppose en effet une écriture de l'écart, de la rupture. Les grands moments de bifurcation narrative qu'il désigne invitent à emboîter le pas de l'incertitude, de la recherche aléatoire. Rappelons seulement la clausule du grand embouteillage de *Et la vie continue...* (1991) lorsque, excédé, le père décide soudain de se risquer sur cette route qui zèbre la colline et fissure littéralement le plan par la diagonale, route dont le personnage ne sait absolument pas où elle le mènera. Dans *Le Vent nous emportera*, le modèle narratif sinueux comme le manque de lisibilité apparent procèdent des mêmes intentions. Grand film de la bifurcation, toute forme d'efficacité ou de rentabilité dramatique en est banni, ainsi que l'annonce l'admirable ouverture. Son paysage tout en rondeurs et souplesse, sa route qui se balance en arabesques vers la vallée, tout indique déjà ce régime sinueux de l'indétermination, cette architecture des impératifs différés, cette logique du retardement et de l'aléatoire, régimes chers au «film cercle» dont parlait donc Godard au début des années soixante.

Attendre, renoncer

Outre sa construction elliptique (nous y reviendrons), la particularité dramaturgique de *Vent nous emportera* tient par ailleurs dans ce que son récit est soumis à un régime qui le met totalement en péril: l'attente, celle de la mort de la vieille dame, préalable aux cérémonies de rite qu'est venue filmer l'équipe de reportage emmenée par Behzâd. Or, le cinéma se méfie de l'attente comme d'une province de l'imagination, avec ses errances sans but et la monotonie de ses répétitions, ainsi que le cultivent, assez instamment d'ailleurs, les nombreuses occurrences du plan du 4x4 de Behzâd montant au cimetière pour mieux capter sur son portable les appels qui lui parviennent de Téhéran.

Improductive selon le parangon narratif dominant, cette attente se révèle néanmoins très féconde sitôt qu'on la mesure à la question centrale du renoncement qui ferme le film. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans *Le Vent nous emportera*. Mettre le regard d'un homme de télévision, donc élevé dans la culture du rendement, à l'épreuve de cette attente, et montrer comment, modifiant le regard qu'il porte sur le monde, sur son métier, cette expérience le conduit à renoncer à son projet. Où il apparaît ainsi que ce reportage n'est que prétexte, comme souvent chez Kiarostami, à mettre les objectifs dramatiques en panne et à rejouer la partition du *Mac Guffin* dont le film se plairait à tordre le principe. Ce qui explique peut-être pourquoi le film commence littéralement en s'arrêtant, le 4x4 tombant en effet en panne tandis que l'équipe de tournage franchit à peine les portes du village. *Le Vent nous emportera* ne se concentre donc en rien autour du filmage du rite funéraire, mais tout au contraire autour de ce qui le précède : l'attente d'une mort mais dans ses conséquences sur la vie, véritable sujet du film. La question du renoncement se superpose ainsi à celle, chère au cinéaste, du déplacement narratif qui nous refuse *in fine* le plaisir folklorique (la cérémonie) que le film semblait nous promettre.

Ce recadrage qui ajourne le sujet apparent (le projet de reportage sur les rites de deuil), il est du reste frappant de constater qu'il reflète étrangement l'histoire de ce que fut la fabrication même du *Vent nous emportera* : une vaste entreprise de renoncement. Ainsi que l'explique Kiarostami, le scénario initial proposé par Mahmoud Aydin stipulait en effet que « *le documentariste, pour parvenir à son but, se voyait obligé de négocier sa mort avec la malade [malade qui ne se décidait pas à mourir]. Celle-ci acceptait de feindre la mort pour que le projet se réalise et pour que l'équipe puisse tourner le film* »⁷. Après des mois de repérage, arrivé sur les lieux retenus pour la puissance suggestive des paysages alentour, et n'imaginant pas une seconde confier ce rôle à une autre personne qu'une vieille dame effectivement à l'article de la mort, Kiarostami comprend que l'idée d'un tel complot cinématographique, déjà moralement impensable, « *se révélait clairement d'une complexité tout à fait irréalisable* »⁸. Passés deux ans de travail, d'observation attentive, d'immersion dans la réalité quotidienne de ce village, Kiarostami finit par abandonner la quasi-totalité de l'idée originale pour le film que nous connaissons. Soit l'histoire de ce réalisateur de Téhéran qui, tout compte fait, ne raconte rien d'autre que celle du cinéaste Kiarostami face à l'expérience de son propre renoncement.

Cette forme de dialogue souterrain que le film entretient avec son propre processus de réalisation⁹ trouvera d'ailleurs sa manifestation autour du cimetière où se rend maintes fois Behzâd car la réception sur son portable y est, on s'en souvient, meilleure. Et plus précisément encore, près de la fosse qu'y creuse un homme, personnage dont on ne verra là encore jamais le visage et qui a tout d'une allégorie du cinéaste-fossoyeur. Au deuil pittoresque qu'attend le reportage ethnographique s'agrège ainsi celui que le film porte