



Ten

de Abbas Kiarostami

Fiche technique

Iran - 2002 - 1h34

Selon le désir d'Abbas Kiarostami, aucune fiche technique du film n'a été communiquée.

Réalisation scénario et dialogue :

Abbas Kiarostami

Contribution artistique et technique :

Mania Akbari

Roya Arabshahi,

Katayoun Taleidzadeh,

Mandana Sharbaf,

Amène Moradi

Amin Maher,

Kamran Adl,

Mortez Tabatabaïi,

Bahman Kiarostami,

Mastaneh Mohajer,

Mazdak Sepanlu,

Reza Yazdani,

Vahid Ghazi

"Walking in the Air"

Howard Blake©

**Sélection Officielle
Cannes 2002**



Résumé

Ten se passe entièrement dans l'habitacle d'une voiture circulant à travers Téhéran, le jour ou la nuit, et se compose des seules conversations (dix en tout) entre la conductrice, une jeune bourgeoise divorcée, et ses passagers successifs. Un seul interlocuteur masculin : son tout jeune fils, qui lui reproche âprement d'avoir refait sa vie. Les autres sont des femmes – une amie, des rencontres de hasard, et même une prostituée...

Critique

Sur la condition féminine en Iran, **Ten** est un document saisissant. Il montre des femmes qui, sous le tchador, parle cru et cul, et évoquent très lucidement la domination masculine, mais aussi leurs propres besoins et désirs (...) **Ten** est fascinant pour son minimalisme même, tel un défi lancé au cinéma, et plus encore par la

variété de thèmes (la foi, l'argent, la mort...), de tonalités et d'émotions à laquelle ce dispositif simplissime donne accès naturellement. C'est le plus rudimentaire de son auteur, mais aussi l'un des plus riches.

Louis Guichard - Télérama Cannes 2002

Chaque film de Kiarostami oblige à envisager le cinéma différemment. À se demander quelle est la part de récit, quelle est la part de mise en scène, à essayer de jauger ce qu'il en est de la réalité des personnages et de l'ampleur du dispositif de création. Mais, si pour l'amateur de formes esthétiques ces questions sont fondamentales, pour le spectateur qu'est aussi l'amateur en question, il y a une vérité bouleversante de l'intrigue qui emporte l'adhésion, qui petit à petit ronge la conscience que l'on peut avoir du système, suspend le jugement, émeut au plus haut point. C'est l'inverse de ce qui se passe habituellement : on ne quitte pas la dramaturgie pour se

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

poser des questions sur la forme ; on est entraîné par la force des personnages et des situations alors même que c'est le principe de représentation qui est au départ le centre d'intérêt. Ce formidable retournement fait de Kiarostami un cinéaste incomparable - plus proche sans doute de grands peintres ou romanciers contemporains que de ses pairs, y compris les plus « modernes ».

Ten correspond très précisément à ce type de fonctionnement. La forme, le dispositif de mise en scène sont tellement particuliers qu'on ne peut d'abord qu'être attiré par leur spécificité ; puis, l'artifice une fois accepté, médité peut-être, une fois établies comme un fond de réception les questions de présence, de réalité, de fluidité des représentations, une fois que les énigmes formelles sont prêtes à nourrir l'émotion plutôt que de la perturber, alors se creusent des continuités, s'organisent des correspondances, se répondent des événements dont l'occurrence nous touche. Et nous touche d'autant plus que ces événements n'apparaissent pas comme le fruit d'une fabrication, mais malgré celle-ci, en dépit de l'artifice, portés par une nécessité vitale, une vérité littéralement « criante ».

Les événements, ici, sont des rencontres faites à l'intérieur d'une voiture, par une femme qui conduit ; et c'est dans la subtilité des conversations, qui sont souvent des monologues, que se devinent les situations, les évolutions, que se comprennent à demi-mot les équilibres et les perturbations des uns et des autres. Un peu comme dans un roman épistolaire dont le jeu n'est de ne pas livrer toutes les lettres de la correspondance, pour en laisser deviner la teneur de certaines d'entre elles, et que l'émotion perceptible par moments remplace l'information directe, les conversations ont ici un ordonnancement chaotique, une chronologie discontinue. Le silence de la femme, la plupart du temps, y répond à la logorrhée de ses interlocuteurs, et la grande qualité du texte est de faire évoluer ce silence - ou ces bribes de

réponses - sans que rien ne soit jamais explicite. Ainsi les relations de cette femme avec son fils, interlocuteur privilégié qui occupe quatre des dix conversations dont le film est fait, ces relations évoluent-elles imperceptiblement, mais de manière certaine. En position d'accusée dans un premier temps, fragile et apparemment peu attentive vis-à-vis de son fils, la mère, petit à petit, par ses silences mêmes, par la manière qu'elle a de parler à d'autres ou d'être simplement associée, au cours de ses rencontres, à certaines interlocutrices, devient nettement plus concrète, sensible, faisant des choix de liberté, des choix constructifs ; et les récriminations du gamin, que nous avons prises pour argent comptant, apparaissent peu à peu comme la simple duplication d'un discours masculin (paternel) conventionnel. Vis-à-vis de la religion, vis-à-vis de la sexualité, ce sont les mêmes évolutions qui s'opèrent, implicites, par la caractérisation des interlocutrices plus que par les affirmations du personnage. Une vieille femme, très pratique, ouvre, par ses propos, la possibilité d'une vie tournée vers la prière ; une jeune prostituée raconte la liberté qui est la sienne, d'une certaine manière ; et ce sont autant d'expériences de vie, autant d'horizons diffus qui apparaissent dans l'existence du personnage principal, sans qu'elle ait de position à prendre, d'attitude à marquer - sinon celle de l'écoute. En acceptant d'entendre ces interlocutrices (à part le fils, tous les passagers de la voiture sont des femmes), de les écouter, la conductrice devient un peu de chacune d'elles, accède à une virtualité d'existence façonnée par les leurs. L'écoute est fondatrice d'une personnalité neuve, le personnage se définit par ce dont il se nourrit plutôt que par ses propres actes. Souvent, les personnages de Kiarostami se définissent ainsi par leur faculté d'imprégnation, par la façon qu'ils ont de se nourrir de rencontres, lieux et individus. Et dans **Ten**, le cycle est complet, puisque ce sont les interlocuteurs eux-mêmes, sœur, fils, amie, qui,

par leurs personnalités différentes ou l'évolution de leurs sentiments propres, renvoie l'image modifiée du personnage principal, qu'ils contribuent à façonner et à révéler en même temps.

Ten est la rencontre d'un texte et d'une mise en place scénique. Si le premier, par ses effets d'échos, de silences et de reflets, assure la continuité dramatique (comme un texte de théâtre pourrait le faire), la seconde réussit la gageure d'inscrire le film, tous artifices proclamés, dans une réalité aux accents incomparables de vérité. Kiarostami fait du cinéma et ne s'en cache pas : le système de mise en scène s'affiche, et plus encore ici que dans n'importe quel film auparavant, mais il ouvre aussi sur la plus grande liberté du regard, le flux le plus vif des mouvements du monde. La voiture utilisée par les protagonistes (dont les conversations composent le film) est comme une scène dramatique ouverte sur le monde, qui combine l'artifice prémédité et la captation de l'instant. Tout ce qui vient du dehors, bruits et mouvements, flux de circulation, embouteillages et visages croisés, tous ces éclats sont de l'ordre du réel brut, et apportent la caution de ce réel : cadre spatial, temporalité, apparences sociales. À l'intérieur de la voiture, les textes sont écrits et les personnages composés, mais les acteurs sont si étroitement en connivence avec les éléments de tournage, si étroitement conditionnés par eux, qu'ils en subissent la contagion de vérité. C'est une grande loi de la direction d'acteurs que Kiarostami retrouve là : soumettre les comédiens à de telles contraintes physiques qu'ils débordent de leurs personnages pour manifester une présence intimement personnelle. Ici, cadre fixe, longs plans, monologues sans fuite possible : il y a une vérité de l'acteur à l'intérieur de l'artifice du dispositif, qui rejoint la captation des mouvements de vie perceptibles alentour. (...)

Vincent Amiel
Positif n°499 - septembre 2002

Où va la voiture-cinéma de Kiarostami ? Depuis le temps qu'on la suit dans les rues de Téhéran et dans les montagnes iraniennes, on ne saurait le dire avec certitude. On se doutait, vu les tours et détours, qu'il s'agissait moins de l'objectif à atteindre (un village dévasté, un lieu pour mourir, la maison d'un ami) que du chemin parcouru. Mais on attendait toujours le dernier arrêt ou, du moins, les pauses intermédiaires - quoi que ce soit qui permette de confronter directement la position du chauffeur à la société qui l'entoure. Puis, comme dans un conte (pas forcément) persan, la voiture s'est mise à grossir à mesure qu'elle avançait. Dans **Ten** elle occupe enfin tout l'espace. Il n'est plus question d'en sortir, elle est devenue sa propre et unique destination. Le monde extérieur n'en est pas pour autant totalement annulé. Il persiste comme une rumeur lointaine, comme ce qui défile par la fenêtre, beau carré lumineux variant du blanc au noir. Paradoxe apparent et vraie boucle historique : c'est la fixité originelle du dispositif qui assure ici la coïncidence parfaite entre film et trajet. Avec Kiarostami, le cinéma numérique redevient un art forain.

Soit donc un studio mobile, une roulotte aménagée, qui tourne dans la ville équipée de deux caméras l'une dirigée vers le siège passager, l'autre vers la conductrice. Les gens montent et descendent sans peine, réintégrant aussitôt le flux qu'ils avaient momentanément quitté. On les prend en cours de route, ils sautent en marche. Ils n'ont pas besoin de nous pour continuer. Immobiliser provisoirement un corps en se glissant dans son parcours quotidien, en lui proposant le transport, et obtenir en contrepartie de le *voir parler*, voilà le truc de **Ten**, sa fine combine et son vice caché. Dehors, c'est le trafic urbain. Dedans, la circulation de la parole. Dehors et dedans, ça coïncide, ça démarre, ça dévie et éventuellement, ça décolle. Ce donnant-donnant n'est pourtant pas de la convenance de tous les invi-

tés. L'enfant (qui ne veut pas entendre) et la prostituée (qui ne veut pas parler) sont les plus rapides à y déceler un traité inégal, à vouloir impérativement arrêter la conversation et le voyage. Ce sont d'ailleurs les seuls que l'on voit sortir et rentrer dans un autre véhicule - silencieux celui-là, on imagine.

S'il n'est pas possible de se taire dans la voiture-cinéma de **Ten**, c'est qu'il y a toujours la même conductrice, portant et voile et lunettes de soleil, maîtresse et régulatrice des propos échangés (La charmeuse Mania Akbari). Quand Kiarostami était encore derrière la caméra, son double fictionnel devant l'objectif était immanquablement un homme. Maintenant qu'il s'est retiré, que le dispositif d'enregistrement a trouvé son indépendance, l'élément féminin a prévalu comme si la révolution numérique n'était pas simplement technique et artistique mais aussi sexuelle. Au fil des différents trajets, cette immuable interlocutrice montre différents visages moins selon son humeur que selon ses passagers, tour à tour mère, sœur, femme divorcée ou agnostique. Et, dans ses variations dialoguées, c'est toute la communauté absente, morale et politique, civile et religieuse, qui apparaît peu à peu. C'est un monde raconté qui vient recouvrir et compléter le monde réel entraperçu par la vitre. A la différence de la plupart de ses contemporains, Kiarostami a toujours affectionné les subtilités de la parole ordinaire, les traits de naïveté comme les ruses de la mauvaise foi, mais on n'avait encore rien vu chez lui approchant la perfection bavarde de ces conversations de gynécée. Sans doute réclamaient-elles pour exister la suppression préalable de tout regard individuel.

Pourtant, ce qu'on retient de **Ten**, de ces dix trajets enchaînés, c'est moins ce plateau continu de discussions que quelques invraisemblables débordements affectifs et les gestes qui les accompagnent. Dans la première

séquence, la violence de l'enfant refusant d'écouter sa mère, trépigant sur place, se bouchant les oreilles, la tête collée contre son cartable. Ou, à l'opposé, dans l'avant-dernière partie, le sourire et les larmes de la jeune fille, amoureuse éconduite, dévoilant avec un timide aplomb son crâne rasé. Accrocs au programme, surgissements imprévus, "épiphanies rosselliniennes" si l'on veut. Kiarostami, dernier rejeton de la famille Lumière, croit plus que quiconque à la grâce de l'enregistrement mais c'est apparemment le seul qui ait décidé qu'il lui fallait, pour préserver l'héritage, faire le deuil radical de l'appareillage et des procédures. De ce point de vue, ce que le réalisateur appelle la "*disparition de la mise en scène*" n'est rien d'autre que sa continuation fidèle par d'autres moyens.

(...) On a pu croire, dans **ABC Africa**, que Kiarostami allait s'engager, après d'autres, dans la voie du carnet de voyage ou du journal intime. C'était compter sans son ambition personnelle ni son amour profond des personnages. Il lui fallait impérativement trouver un remplacement viable à feu la mise en scène. Avec **Ten**, il invente du premier coup la vidéo-surveillance affective. Pour nous, c'est le nouveau nom du cinéma.

Patrice Blouin
Cahiers du Cinéma n°571

Entretien avec le réalisateur

*On pourrait dire que **Ten** prolonge **Au travers des oliviers**, où vous mettiez en question la lourdeur du dispositif cinématographique ; mais aussi **Close-Up**, où vous mettiez en scène votre propre effacement en tant que réalisateur pour faire don de votre film à Sabzian, l'acteur qui se faisait passer pour un cinéaste. Cette fois, vous franchissez un palier supplémentaire, puisque la mise en scène du film se donne pour absente.*

Je suis tout à fait d'accord. Les limita-

tions que nous imposait cette petite chambre que constituait l'espace de la voiture me permettaient de délaissier tous les pouvoirs que j'avais en tant que metteur en scène. La première proposition de cette caméra est de laisser l'éclairage de côté puisque, en quelque sorte, c'est elle qui éclaire directement la scène. Vous n'avez plus besoin de chef opérateur ni de cameraman. Les éléments tombent les uns après les autres, ce qui rend tout de même la présence du cinéaste nécessaire. Mais l'espace limité de la voiture me contraignait aussi à l'élimination. J'avais pour la première fois perdu mon standing en tant que cinéaste, puisque je ne disposais même plus d'une chaise avec mon nom pour faire face aux acteurs et aux actrices ! J'étais derrière eux. Donc je ne pouvais pas les contrôler comme on le fait d'ordinaire. Mais ce n'est pas forcément un mal. L'intervention du cinéaste pendant le travail des acteurs peut être aussi bien constructif que destructeur. Notre présence empêche la caméra d'approcher l'espace privé de la vie de tout un chacun. La vérité d'une action est toujours différente selon qu'elle implique deux ou trois personnes, la troisième faisant figure de témoin ou de contrôleur. D'autant que le cinéaste est doublement présent : d'une part, les acteurs sont conscients que tout est enregistré, et, d'autre part, ils sont orientés, dirigés.

Alfred Hitchcock et René Clair aimaient à dire : «Le film est fait, il n'y a plus qu'à le tourner.» N'est-ce pas également votre point de vue, dès lors que vous n'intervenez plus durant les prises, mais uniquement avant.

C'est vrai. Ce film qui paraît très facile à réaliser a été très compliqué. Il exigeait une organisation très précise. Tout était donc prévu bien avant le tournage. Mais celui-ci ne sert le plus souvent qu'à reproduire une vérité préétablie.

Voudriez-vous nous parler de cette préparation ?

Elle a duré plus d'un an et demi. J'avais commencé avec un autre scénario, très différent de celui-ci. L'histoire était celle d'une femme psychanalyste contrainte de recevoir ses patients dans sa voiture, après qu'on lui a signalé son interdiction d'exercer dans son bureau. J'ai rencontré une femme psychanalyste, mais je me suis rendu compte qu'elle ne parlait jamais, qu'elle se contentait d'écouter. Et le monologue ne m'intéressait pas. J'avais vu beaucoup de ses patientes et j'avais accumulé de nombreuses idées de scènes et de personnages. Je devais donc changer le contexte, et le sujet s'est déplacé vers les rapports sociaux entre les femmes. J'ai donc moi aussi beaucoup écouté ces femmes pour préparer mon film. (...)

Entretien réalisé par
Michel Ciment et Stéphane Goudet
Positif n°499

Le réalisateur

Kiarostami, formé à la faculté des Beaux-Arts de Téhéran, a eu le mérite de développer, sans moyens, et dans un milieu intégriste défavorable, une œuvre attachante.

Filmographie

Courts-métrages

Nan va Koutcheh	1970
Le pain et la rue	
Zang e tafrih	1972
La récréation	
Tadjrebeh	1973
Expérience	
Dow rahe bal baraye yek rnassaleh	1975
Deux solutions pour un problème	
Man ham Mitonar	
Moi aussi je peux	

Rang Ha	1976
Les couleurs	
Lebassi baraye arossi	
Le vêtement de noce	
Gozaresh	1977
Le rapport	
Rah-e hal	1978
Solution no 1	
Quazih-e sekl-e aval, quazih-e shekl-e dovom	1979
Cas n°1, Cas n°2	
Behdasht Dandan	1980
La rage de dents	
Betartib, ya bedone tartib	1981
Avec ou sans ordre	
Harnsorayan	1982
Le chœurs	
Harnshahri	1983
Le concitoyen	

Longs-métrages

Mosafer	1974
Le passager	
Avvaliha	1985
Élèves de première année	
Khamey doost Kojast	1988
Où est la maison de mon ami ?	
Kloz ap	1989
Close up	
Mashq-e shab	1990
Les devoirs du soir	
Zondegui va digar hitch	1991
Et la vie continue	
Zir e Darakhtan é zeyton	1994
Au travers des oliviers	
Le goût de la cerise	1997
Le vent nous emportera	1999
ABC Africa	2001
Ten	2002

Documents disponibles au France

Positif n°499 - septembre 2002
Cahiers du Cinéma n°571 (dossier)
Revue de presse Cannes 2002

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com