

Où est la maison de mon ami ?

Abbas Kiarostami, Iran, 1987, couleur



Sommaire

Générique, résumé	2
Petite bibliographie	2
Autour du film	3/5

Le point de vue d'Alain Bergala :

<i>Ahmad et la porte de la Loi</i>	6/15
Déroulant	16/21
Analyse d'une séquence	22/27
Une image-ricochet	28
Promenades pédagogiques	29/35

Ce Cahier de notes sur ... Où est la maison de mon ami ?
a été écrit par Alain Bergala.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le
SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Où est la maison de mon ami ?

Abbas Kiarostami,

Iran, 1987,

83 minutes, couleur,

version originale, sous-titres français.

Titre original : Khane-ye doust kodjast ?

Réalisation : Abbas Kiarostami.

Scénario et dialogues : Abbas Kiarostami.

Image : Farhad Saba.

Son : Jahangir Mirshekari, Asghar Shaverdi, Berhoos Mohavenian.

Production : Farabi Foundation, Institut for the Intellectual Development of Children (Téhéran).

Interprétation : Babek Ahmed Poor (Ahmad), Ahmed Ahmed Poor (Mohamad Réza Nématzadé*), Kheda Barech Defai (l'institutrice), Iran Outari (la mère d'Ahmad).

Distribution : Les Grands Films classiques.

* Nématzadé peut paraître aussi sous la graphie Nematzadeh.

Résumé

En classe, le petit Nématzadé pleure, sous le regard de son meilleur ami, Ahmad. Il n'a pas fait ses devoirs sur son cahier, oublié chez un cousin qui vient seulement de le lui ramener, et cette fois, le maître s'est fâché. Si Nématzadé recommence, il sera renvoyé de l'école ! En sortant, le garçon trébuche et tombe, salissant son pantalon. Ahmad l'aide à se nettoyer. De retour à la maison où sa mère fait la lessive en surveillant son petit frère, Ahmad s'aperçoit qu'il a emporté par mégarde le cahier de son ami. Très inquiet à l'idée de la punition qui tombera sur ce dernier, l'enfant demande l'autorisation à sa mère d'aller le rapporter. Mais la réponse est non : il doit faire ses devoirs et s'occuper du bébé. Ahmad profite de ce qu'on lui confie une course pour s'enfuir, cachant le cahier. Il va à la recherche de la maison de Nématzadé, qui habite loin, dans un autre village. Il faut marcher, escalader la colline, aller dans le village inconnu... Ahmad n'a aucune idée de l'endroit où se trouve la maison de son ami. Il cherche, demande à tous ceux qu'il rencontre. En vain. Il revient à Koker, puis retourne à Pochté, suivant un forgeron qui a prononcé le nom de famille de son ami. Enfin, un vieux menuisier va l'aider, à la nuit déjà tombée. Il le guide, lui montre la beauté des vieilles fenêtres sculptées qui se découpent sur le ciel... Il offre une fleur à l'enfant. Ahmad ne frappera pas à la porte de la maison, enfin retrouvée. Il rentre bien tard chez lui et fait les devoirs de son ami. Le lendemain, il rapporte juste à temps le cahier à Nématzadé. À l'intérieur, se détache la petite fleur, signe de la longue marche qu'il a entreprise, par amitié, à la recherche de son ami.

Petite bibliographie

— Abbas Kiarostami, *Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma*, Paris 1997.

— Hormuz Kéy, *Le Cinéma iranien, De l'image d'une société en mouvement.*

De La vache au Goût de la cerise. Coll. « Hommes et sociétés », Karthala, Paris, 1999.

— Mamad Haghigat, en collaboration de Frédéric Sabouraud, *Histoire du cinéma iranien, 1900-1999*, Cinéma du réel, BPI, Centre Georges Pompidou, Paris 1999.

— *Kiarostami le magnifique*, numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, juillet-août 1995, numéro 493, repris en grande partie dans l'ouvrage de la Petite bibliothèque des *Cahiers du cinéma*.

Pour mémoire, se reporter à la bibliographie établie par Charles Tesson dans le Cahier de notes sur... Le Passager, d'Abbas Kiarostami, édité par Les enfants de cinéma, Paris, 1994, pp. 2. On pourra consulter, entre autres :
— Entretiens avec Kiarostami parus dans *Positif* (« Les possibilités du dialogue », n° 368, octobre 1991 ; « Jusqu'au bout de la route », n° 380, octobre 1992 ; « Les six faces du cube », n° 408, février 1995) et les *Cahiers du cinéma* (n° 461, octobre 1992). Ainsi que Stéphane Goudet, «La reprise» (*Positif*, n° 408, février 1995), Charles Tesson, «Gros plan sur Close Up (*Cahiers du cinéma*, n° 450, décembre 1991) et un dossier sur le cinéma iranien (*Positif*, n° 368, octobre 1991). Voir aussi le portrait filmé de Kiarostami, réalisé par Jean-Pierre Limosin dans le cadre de la série « Cinéastes de notre temps », diffusé sur Arte en octobre 1994, qui constitue une excellente introduction à l'œuvre du cinéaste iranien.



Autour du film

Réalisé en 1987, primé dans plusieurs festivals, *Où est la maison de mon ami ?* a été, pour Abbas Kiarostami, le film de la reconnaissance internationale. Son retentissement a joué un rôle important dans le mouvement de curiosité et de diffusion du cinéma iranien qui s'est développé depuis en France, et plus largement en Occident. Sur les « années de formation » de Kiarostami et sa carrière antérieure, ainsi que sur sa situation de cinéaste iranien, nous renvoyons au *Cahier de notes sur... Le Passager* écrit par Charles Tesson¹.

Lorsqu'il entreprend *Où est la maison de mon ami ?*, Kiarostami ne se doute pas que ce film va devenir le premier d'une trilogie. Il choisit cette vallée de la région du Gilan, au Nord de L'Iran, pour la raison « qu'il n'y avait pas de télévision » et que le dialecte pouvait en être compris un peu partout en Iran. En 1991, cette vallée est l'épicentre d'un tremblement de terre d'une grande violence. 90 % des habitants du village périssent dans ce séisme. Kiarostami retourne sur les lieux, deux jours

après la catastrophe, pour essayer (en vain) de retrouver les deux enfants qui avaient joué dans son film. La popularité du film a été telle, que les journalistes de la presse et de la télévision, aux dires de Kiarostami, « étaient tous à la recherche de ces deux petits enfants. D'une certaine manière, les deux héros de mon film étaient devenus les symboles de cette région de l'Iran ». De cette recherche, il va faire le sujet d'un film tourné quelques mois plus tard : *Et la vie continue*. Dans ce film de 1992, comme dans *Où est la maison de mon ami ?*, les deux personnages, le cinéaste et son fils, n'atteindront jamais leur but – retrouver les deux petits acteurs du film – mais, dit Kiarostami, arrivent eux aussi, comme Ahmad, « à quelque chose de plus important, c'est-à-dire voir en face la vie qui continue ».

1. *Cahier de notes sur... Le Passager*, écrit par Charles Tesson. Édité par Les enfants de cinéma, Paris, 1994.

Tournage de *Où est la maison de mon ami ?*
Kiarostami a enveloppé l'école d'un drap
blanc. (photo coll. *Cahiers du cinéma*)



Ce film engendrera à son tour le troisième volet de la « Trilogie du Gilan » : *Au travers des oliviers*, qui scénarise un épisode du tournage de *Et la vie continue*. De ce coin de collines, déserté après le tremblement de terre par ses habitants qui ont préféré la sécurité de la vallée et de ses routes facilitant l'accès des secours, Kiarostami se plaisait à dire, après y avoir tourné trois films : « Mille huit cent personnes vivaient là avant, qui sont parties en 1991, l'année du tremblement de terre. Elles sont parties pour que ça devienne mon décor cinématographique. Je fais tout ce que je veux, là-dedans. Je mets un mur, je l'enlève, je détruis le plafond... » Ce goût du cinéma pour les ruines comme décor a été, bien avant Kiarostami, celui de Rossellini tournant dans Rome ou Berlin ravagées par la guerre.

Le décor d'*Où est la maison de mon ami ?* n'est pas aussi « naturel » qu'on pourrait le croire : le chemin en zigzag, qui deviendra mondialement célèbre grâce à la trilogie, n'existait

pas au moment où Kiarostami entreprend de tourner son premier film dans ces deux villages, il l'a fait construire pour les besoins du scénario et de l'image.

Kiarostami a choisi pour jouer dans son film, comme à son habitude, des non-acteurs : deux enfants de cette vallée qui n'avaient aucune expérience du cinéma ni encore moins du jeu d'acteur. Il affirme même qu'ils n'avaient vu qu'un seul film (de Charlie Chaplin) un jour où ils étaient allés à la ville. Ils n'ont jamais eu connaissance de l'histoire globale et le cinéaste les mettait plan par plan en situation de jouer uniquement la scène, quitte à ruser pour obtenir les expressions et les émotions qu'il désirait obtenir.

C'est ainsi que dans la scène où Nématzadé doit pleurer parce que le maître a déchiré ses devoirs, Kiarostami prétend avoir déchiré une photo polaroïd du jeune acteur, qu'il lui avait offerte et que l'enfant aimait beaucoup.

Trois éléments sont à l'origine de ce film, selon le cinéaste. Une aventure survenue à son fils : sorti chercher des cigarettes pour une amie qui dînait chez eux, le garçon avait parcouru six kilomètres dans Téhéran pour ne pas revenir bredouille. Une histoire écrite par un instituteur. Et enfin un poème intitulé *La demeure de l'ami*, du poète iranien Sohrab Sepehri (1928-1980), auquel Kiarostami a dédié son film, et que nous reproduisons ci-contre.

A.B.



Abbas Kiarostami a dédié son film
à Sohrab Sepehri, poète iranien
(1928-1980)

La demeure de l'ami (Neshani)

« Où est la demeure de l'ami ? »

C'est à l'aurore que retentit la voix du cavalier.

*Le ciel s'arrêta à l'instant, un passant offrit
aux ténèbres du sable,*

*un rameau de lumière qu'il tenait dans ses lèvres,
puis montrant du doigt un peuplier blanc, il dit :*

*« Pas loin de cet arbre se trouve une ruelle boisée
plus verte que le songe de Dieu*

où l'amour est tout aussi bleu que

le plumage de la sincérité.

Tu iras jusqu'au fond de cette allée

qui émergera par-delà l'adolescence,

puis tu tourneras vers la fleur de la solitude.

A deux pas de la fleur, tu t'arrêteras

*au pied de la fontaine d'où jaillissent les mythes
de la terre.*

Dans l'intimité ondulante de cet espace sacré

tu entendras un certain bruissement :

tu verras un enfant perché au-dessus d'un pin effilé,

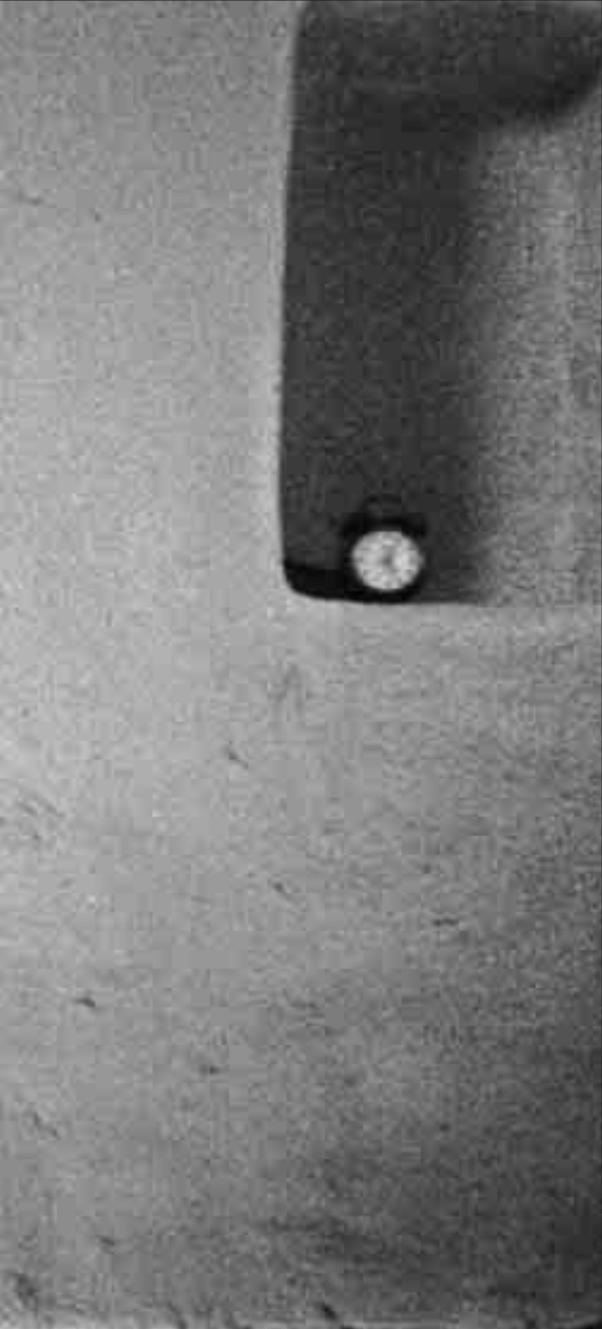
désireux de ravir la couvée du nid de la lumière

et tu lui demanderas :

Où est la demeure de l'ami ? »

Extrait de *Les pas de l'eau*, de Sohrab Sepehri,
traduit du persan par le philosophe iranien
Daryush Shayegan,
La Différence, Paris, 1991, p. 44.





Ahmad et la porte de la loi

par Alain Bergala

*« Si tout le monde cherche à connaître la Loi, dit l'homme, comment se fait-il que depuis si longtemps personne que moi ne t'ait demandé d'entrer ? »
Le gardien voit que l'homme est sur sa fin et, pour atteindre son tympan mort, il lui rugit à l'oreille : « Personne que toi n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour toi, maintenant je pars, et je ferme. »*

Franz Kafka, *Le Procès*.

Au commencement était la détresse

Le premier court métrage de Kiarostami, *Le Pain et la Rue*, racontait déjà l'histoire d'un enfant en détresse. Ce premier petit garçon, prototype du héros kiarostamien, se trouvait immobilisé par un chien inconnu alors qu'il était sur le chemin du retour vers sa maison avec le pain du repas familial (l'objet de sa mission) sous le bras. Le cinéaste débutant prenait déjà tout son temps pour filmer avec beaucoup d'attention cet état de détresse, comme s'il y avait là, pour lui, une expérience fondamentale de l'enfance, dont les adultes mesurent rarement la gravité et le caractère fondateur. Ils commettent souvent l'erreur de mesurer la gravité d'une détresse enfantine à l'importance réelle, pour eux, de sa cause. Quiconque fait l'effort de se souvenir des moments d'angoisse et de terreur qu'il a connus dans sa propre enfance sait bien que ces détresses qui l'ont pourtant constitué en profondeur étaient souvent causées par des événements objectivement mineurs, voire minuscules aux yeux des adultes. Ce sera l'une des premières caractéristiques du cinéma de Kiarostami : filmer les enfants en étant extrêmement attentif à l'échelle d'intensités qui est celle de leur expérience de la vie, de leurs affects, sans jamais les mesurer à une échelle (plus tardive et hiérarchisée) qui est celle des adultes. C'est une des raisons pour lesquelles les films de Kiarostami ne sont pas des films *pour* enfants, mais des films *sur* les enfants, qui nous font partager leurs expériences de détresse, de transgression,



et de peur devant les mystères incompréhensibles de l'univers. La posture du cinéaste consiste à tenir ces expériences de l'enfance pour aussi graves, sinon plus, que celles des adultes telles que les films sur les adultes essaient de nous les raconter.

Vu sous cet angle, et non sous celui de l'anecdote, *Où est la maison de mon ami ?* est un film qui nous fait partager un éventail d'affects et d'émotions de la plus haute gravité. L'apparente minceur du scénario (un enfant a emporté par erreur le cahier

de son ami et s'efforce de réparer cette erreur) cache un film où se jouent des questions aussi essentielles que celles de la Loi, du libre-arbitre, de la transgression, de la solidarité, de la peur de l'inconnu, de la solitude existentielle, du sentiment du mystère cosmique de l'univers. Ce qu'a compris très tôt Kiarostami, dès son premier court

métrage, c'est qu'il n'y a pas de « petit » sujet : la seule chose qui compte, c'est la qualité d'expérience que la traversée d'un film nous permet de faire. Le petit Ahmad, à la recherche de la maison de son ami, en fait une qui vaut en gravité et en intensité celle d'Antigone (opposant les exigences de sa conscience, de sa dette personnelle, à la Loi sociale), de Sisyphe (toujours prêt à repartir à l'assaut de la colline, comme le bousier de *Le vent nous emportera*) ou du K. de Kafka égaré dans le labyrinthe d'un monde aux lois incompréhensibles, sinon absurde où il est amené à connaître les angoisses de l'incommunicabilité et de la misère de sa propre solitude existentielle dans un monde peuplé de figures énigmatiques.



La Loi et ses figures.

Le monde d'Ahmad, comme celui du K. de Kafka, est peuplé de figures de la Loi : l'instituteur, sa mère, sa grand-mère, son grand-père, l'homme qui rachète les portes anciennes. Tout irait bien pour l'enfant si cette Loi – que chacun semble avoir pour obsession de lui inculquer – était cohérente : il aurait quelque chance de pouvoir lui obéir. Mais pour son malheur (qui est aussi la condition de son apprentissage du libre-arbitre et de la transgression) cette Loi est contradictoire et incohérente. L'instituteur enseigne qu'il faut faire ses devoirs avant d'aider ses parents et sa mère exige le contraire ; l'instituteur prescrit un respect absolu des pages du cahier et Ahmad doit faire acte d'obéissance, sous le regard sévère de son grand-père, lorsque l'homme à l'âne lui emprunte le précieux cahier pour en déchirer une page. Quant à sa mère, figure majeure de l'autorité sur les enfants dans la famille de ce film (où le père est symboliquement absent, même si on l'aperçoit, le soir, en train d'écouter la radio), elle ne cesse, dans la grande scène du retour de l'école, de lui donner des séquences d'ordres incohérents, comme si elle oubliait instantanément l'ordre précédent qu'elle vient de lui donner. À peine s'est-il mis au travail sur ses devoirs du soir qu'elle le bombarde de missions domestiques diverses, incompatibles avec la concentration qu'elle feint d'exiger de lui sur son travail scolaire.



Que faire d'une Loi qui ne cesse de se contredire, quand il devient impossible d'obéir à l'un de ses commandements sans désobéir à un autre ? La solution passive (celle que Kafka décrit si bien dans sa *Lettre au père*) serait de vivre en état d'angoisse et de détresse permanentes, et entrer pour la vie dans une névrose paralysante et le sentiment de sa propre incapacité.

transgresser les interdictions familiales, de franchir la ligne de défense en zigzag sur la colline, et de partir en territoire inconnu à la recherche de son ami Nématzadé. Contrairement à l'homme de la parabole de la Loi, dans *Le Procès* de Kafka, il prendra très tôt le risque d'emprunter cette entrée en Z qui lui était à la fois interdite et destinée.



Heureusement pour Ahmad, il est habité par le sentiment d'un devoir plus fort que celui de cette Loi mécanique et stupide : sauver son ami du châtement terrible et injuste promis par l'instituteur, son renvoi définitif de l'école. De cette injustice grave, Ahmad a conscience qu'il serait responsable puisque c'est lui qui a emporté par mégarde le cahier de tous les dangers. Cette Dette morale, strictement personnelle, dont il a une conscience aussi aiguë que la petite Antigone, va prévaloir sur les Lois sociales qui le ligotent dans un réseau inextricable de contradictions insolubles. Elle va lui donner la force de

Cette transgression, dont le spectateur pense qu'elle va provoquer un cataclysme de répression familiale, va rester, apparemment, totalement impunie. Cette Loi, ressassée par le grand-père, n'est donc pas aussi puissante ni omni-voyante qu'elle le prétend. Il lui fallait juste avoir l'occasion, et une impérieuse raison morale personnelle, de la mettre à l'épreuve pour qu'elle se dégonfle. C'est chose faite à la fin du film. Ahmad ne sera jamais plus dans la répétition névrotique de la Loi, car il a appris de la double expérience de sa transgression et de la sortie du territoire familial, qu'il peut agir sur le monde, empêcher

une injustice, être inventif : il trouve en lui-même, *in extremis*, la solution efficace pour sauver son ami. La subtilité du scénario consiste à faire échec à la quête consciente d'Ahmad en territoire inconnu : il ne rencontrera jamais Nématzadé au cours de ces deux incursions à Pochté. Ce que nous dit Kiarostami, avec la chute finale, c'est que la transgression a rendu Ahmad plus

De l'agencement à l'alliance.

La question de l'aide, du secours, est au centre de tous les scénarios kiarostamiens. La réalité aurait pu imposer objectivement cette problématique dans les deux films d'après le tremblement de terre : *Et la vie continue* et *Au travers des oliviers*. Mais elle était déjà très présente l'œuvre de Kiarostami, bien



libre, plus intelligent et plus efficace. Sans ce double voyage initiatique, qui semble aboutir dans les faits à une impasse, il n'aurait sans doute jamais eu l'idée de faire le devoir à la place de son ami. Il n'est de progrès qu'intérieur. Ce n'est pas l'expérience qui est efficace, c'est ce qu'elle transforme, chez Ahmad, dans son rapport à soi et au monde. Même si, on va le voir, on ne se sauve jamais seul dans un film de Kiarostami : il y faut pour le moins un agencement, et au mieux une alliance.

avant cet événement, et sera encore là après, comme une obsession d'auteur, jusqu'à son dernier film à ce jour, *Le vent nous emportera*, avec la scène de l'éboulement du puits kafkaïen que l'homme du souterrain est en train de creuser. Les variations sur le thème de l'aide et du secours sont d'une grande richesse et d'une grande subtilité dans le cinéma de Kiarostami. On peut en relever une riche déclinaison dans *Où est la maison de mon ami ?*, où cette problématique ne se réduit pas à l'enjeu principal de la fiction : Ahmad doit secourir à tout prix Nematzadé pour éviter le châtement annoncé par l'instituteur le matin



même. Si Ahmad est lui-même un personnage en danger de détresse psychique, il va être confronté à toutes sortes de situations où il est à son tour en posture d'aider quelqu'un : assister sa mère dans les tâches ménagères, secourir le bébé qui pleure, soigner la jambe de son copain qui s'est blessé au genou, donner un coup de main aux femmes qui étendent le linge, etc. Celui qui cherche de l'aide (pour trouver la fameuse maison) peut être aussi celui qui en donne : les occasions ne manquent pas sur le chemin d'Ahmad. C'est d'être ce maillon intermédiaire dans cette chaîne de l'entraide qui va sans doute le faire progresser en lui donnant l'occasion de s'identifier à l'autre.

Il y a au moins un adulte, dans ce film, qui n'est pas une figure de la Loi, ni du semblable, c'est celle du vieux menuisier. C'est une figure qui était déjà présente sous une forme élémentaire dans *Le Pain et la Rue* : la situation de blocage et de détresse de l'enfant coincé par le chien se dénouait provisoirement par l'arrivée d'un vieil homme, doté d'un sonotone, auquel l'enfant emboîta le pas. C'était la première fois qu'un

héros kiarostamien se sauvait en entrant dans un *agencement* avec quelqu'un d'autre. Dans son cinéma, en effet, c'est souvent l'agencement qui sauve, libérant la musique et le mouvement, dénouant le blocage, et rendant d'une seul coup personnage et spectateur plus légers et provisoirement heureux. Un agencement, chez Kiarostami, n'est pas forcément une alliance, c'est juste un couple de forces qui s'entraînent mécaniquement, comme l'homme et la roue dans un de ses plus beaux courts métrages, *Solution*. On en a une attestation de plus dans *Où est la maison de mon ami ?* lorsque Ahmad se met à emboîter le pas à l'homme sur sa mule pour se rendre une deuxième fois à Pochté. Cet homme, qui vient de le faire souffrir en déchirant son cahier, lui permet pourtant de se remettre en route et de transgresser joyeusement (la musique le signale) l'interdit sous le regard réprobateur du grand-père. Il ne s'apercevra même pas, lui non plus, qu'il est suivi par l'enfant. De même le vieux sourd du *Pain et la Rue* ne se rendait pas compte que l'enfant était entré dans un agencement salvateur avec lui. Cette

question sera au cœur même du scénario du *Goût de la cerise* : avec qui trouver le bon agencement ? Même si dans ce film c'est pour aller sereinement à la mort.

La chance d'Ahmad, on vient de le voir, c'est peut-être d'avoir un Père faible, symboliquement déficitaire. Du coup la Loi, pour lui, est éclatée en fragments, éparpillée entre tous les autres membres de sa famille et de la communauté villageoise. Sa mère, incapable d'écoute, nous est montrée comme un perroquet de la Loi, fermée à tout dialogue avec son fils. La transmission aveugle d'un Surmoi écrasant empêche d'elle à lui toute intersubjectivité vivante. Cette situation, apparemment ultra négative, sera pourtant la condition de son salut. Il n'y a personne, dans son village, avec qui il pourrait entrer dans une relation d'alliance ni même d'agencement productif, car personne ne l'écoute vraiment et personne n'est sensible à ses détresses. Il n'en ira pas de même à Pochté où, passées toutes les épreuves initiatiques, il finira par rencontrer une figure symbolique forte avec laquelle il va entrer dans un agencement dialectique et vivant. Cette figure du menuisier vient combler à Pochté le vide laissé à Koker par un père défaillant. Il est le premier d'une série de figures de vieux sages tutélaires, comme celui du taxidermiste qui finira par accepter le contrat du rituel suicidaire du héros du *Goût de la cerise* et le vieux médecin philosophe de *Le vent nous emportera*.

Du documentaire au fantastique

Avec cette figure du menuisier, le film, qui pouvait sembler au départ quasi documentaire (l'école, la vie familiale), glisse progressivement vers le fantastique : cet homme est aussi un magicien, qui a le pouvoir de faire surgir sur les murs de ce pauvre village des fantasmagories dignes des plus somptueuses lanternes magiques, et la faculté de commander aux éléments, de faire se lever soudainement un vent violent, d'agir même à distance sur les animaux. La révélation, chez Kiarostami, passe par un dérèglement des lois naturelles : il faut que les éléments s'en mêlent de façon aussi abrupte que spectaculaire. Dans ce labyrinthe, où Ahmad ne cesse de tourner en rond, aucun signifiant n'est fiable : le village de Pochté se subdivise en de multiples sous-villages, les patronymes sont tous les mêmes, toutes les portes sont bleues, les arbres morts se multiplient, tous les

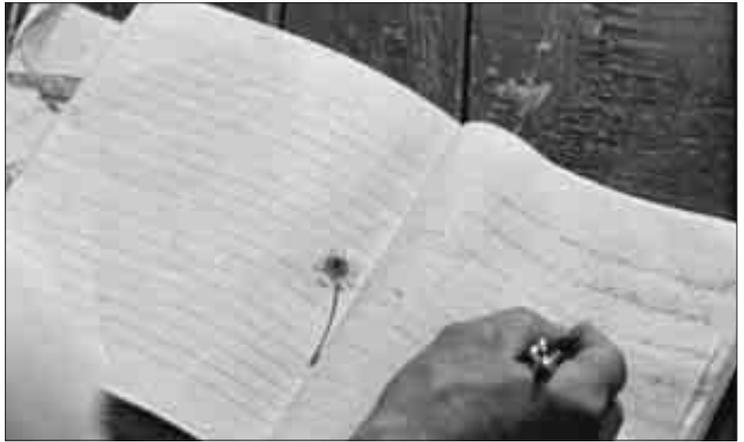
pantalons se ressemblent, aucune localisation n'est sûre, aucune identité n'est unique. La nomination perd son pouvoir de distinguer un objet unique parmi ses semblables dans le monde. Comme dans les contes, les indications qui devraient servir à se repérer (la porte bleue, l'arbre mort) servent surtout à égarer. Au cœur de ce labyrinthe, pourtant, l'attend un guide, sous les traits du vieil artisan qui va lui ouvrir l'accès au mystère. J'ai envie d'appeler « huissier du mystère », ce fabricant de portes et de fenêtres qui donnera à Ahmad les clés de l'au-delà de la Loi.

Cet homme ne participe pas seulement de l'humanité ordinaire des autres adultes du film. Il va entrer avec Ahmad dans une relation vicariante où l'on ne sait plus très bien lequel a besoin de l'autre et qui vient en aide à qui. S'il semble, au début de leur rencontre, que c'est l'enfant qui a besoin du vieil homme pour trouver la fameuse maison de son ami, on a très vite le sentiment que le vieil artisan a besoin de l'enfant pour sortir un moment de sa solitude et transmettre à un plus jeune des bribes de son système de valeurs et de sa sagesse.



Ahmad, d'ailleurs, finira par s'impatienter devant la lenteur de cet homme d'une autre époque qui prend tout son temps pour leur balade nocturne. Il ne comprendra qu'à retardement, en retrouvant la fleur dans son cahier, que ce personnage a été son inspirateur sans en avoir l'air, qu'il l'a protégé magiquement et lui a fait gagner beaucoup de temps en ayant l'air de le ralentir. C'était lui le vecteur principal de l'initiation. (Notons en passant que le « retardement » est une des clés pour comprendre le régime d'énonciation de ce film, et le rapport à son spectateur.)

La scène la plus étrange du film est celle où Ahmad est censé atteindre son but, car rien ne s'y passe selon la logique ordinaire. Le vieil homme va le guider jusqu'au bord du mystère et saura s'effacer au dernier moment car, dans sa grande sagesse, il sait ce qu'il faut à ce moment-là à Ahmad : être seul devant le mystère et sa révélation. Nous avons alors l'impression déroutante que Ahmad oublie au dernier moment le but de cette quête qui mobilise tout son courage et toute son énergie depuis le début du film, ou qu'il s'y dérobe. Il n'obéit plus à la logique attendue du scénario. Il ne frappe même pas à la porte de cette maison de son ami qu'il cherche désespérément à atteindre depuis la découverte de son erreur de cahier. C'est que sans doute la vérité profonde de cette fiction n'a rien à voir avec la pauvre logique d'un récit ordinaire où le héros, au terme de ses tribulations, ne finit par trouver (ou pas) que ce qu'il cherchait. Croyant chercher une maison pour y rendre un pauvre cahier, Ahmad est entré dans un voyage initiatique qui l'a conduit loin de sa maison et de son village, en territoire inconnu, et découvre *in fine* que le véritable objet de sa quête était d'un tout autre ordre, la révélation d'un mystère qui le fera grandir d'un coup et lui donnera en un seul jour accès à une vérité supérieure sur lui-même et sur le monde. À l'issue de cette journée, et du film, il s'est constitué en sujet autonome.



Ce mystère, dont Ahmad fait l'expérience, nous n'en saurons rien, nous n'en apercevrons que les manifestations périphériques (le vent, les réactions de l'âne), mais il y a gros à parier qu'il n'est rien de moins que la clé donnée à Ahmad de sa propre liberté au terme de ces épreuves initiatiques : il est maintenant devenu un sujet libre, affranchi de la peur de la Loi, capable d'aider les autres, serein, apte à agir selon sa propre volonté pour avoir échappé à la répétition : en un mot, il a accédé à la fois au mystère du monde et au libre-arbitre. Les deux vont souvent de pair chez Kiarostami, comme le confirmeront plus tard *Le Goût de la cerise* et *Le vent nous emportera*.

Une bifurcation inattendue de la narration

Le film, jusque-là, n'avait pas lâché Ahmad une seconde, c'est avec lui que le spectateur avançait pas à pas dans cette histoire. Soudainement, au moment de la séparation du menuisier et de l'enfant, Kiarostami abandonne Ahmad pour une scène à la Ozu, où nous restons avec le vieil homme qui, sa mission accomplie, retrouve la solitude de sa maison et le rituel de ses habitudes.

Cette bifurcation totalement inattendue de l'énonciation sonne étrangement. Elle avait été annoncée, en mineur, par la



scène où le film, déjà, quittait un moment Ahmad du regard, lors du long dialogue de son grand-père sur les bienfaits de la punition des enfants. Mais dans cette scène Ahmad, parti chercher les cigarettes, restait imaginairement dans le même espace de la rue du village. Ce n'est sans doute pas un hasard si ces deux scènes mettent en jeu deux vieillards symétriques, celui de Koker, dévoué à une transmission mécanique d'une Loi morte par la voie de l'autorité, et celui de Pochté, dévoué à une transmission directe et vivante par la voie de l'expérience.

En terme purement pragmatique, cette dérogation tardive à la norme que s'est donnée Kiarostami pour ce film (raconter l'histoire en suivant l'enfant plan à plan) autorise, dans un film jusque-là sans sautes narratives, l'ellipse de l'ultime voyage retour de Ahmad dans son village, alors que tous ces déplacements antérieurs ont été minutieusement décrits dans leur répétition. Filmer ce retour nocturne aurait été impossible sans mobiliser une grande quantité d'éclairage, sauf à avoir recours à une « nuit américaine » tout à fait improbable dans l'esthétique kiarostamienne.

En terme de causalité, cette bifurcation ouvre à une interprétation plus magique : quand cet homme, en l'abandonnant, promet à Ahmad de veiller sur lui, le spectateur s'étonne qu'il

ne le fasse pas concrètement, en surveillant l'éloignement du garçon dans la nuit. Mais sans doute – c'est en tout cas ce que nous suggère cette bifurcation de l'énonciation en forme d'ellipse – il veille sur lui à distance, comme un magicien, sans avoir besoin pour cela de le regarder physiquement s'en aller. Lorsqu'il ferme sa fenêtre-guillotine, Kiarostami le filme comme un opérateur dans une cabine de projection des sortilèges. C'est cette projection-protection magique qui fait qu'au moment où nous pensions retrouver Ahmad sévèrement

puni à cause sa désobéissance (son retour nocturne n'a pas pu passer inaperçu de ses parents), nous sommes tout à fait surpris de le retrouver dans une paisible ambiance de soirée familiale ordinaire, mais l'image, elle, est teintée de tristesse et de déréliction. Exactement comme si rien ne s'était passé ou qu'un magicien ait effacé jusqu'au souvenir de son acte (répété) de désobéissance. Cette protection promise par le vieil homme semble même avoir transformé sa mère qui est devenue plus aimante, plus attentive à son égard, et s'inquiète qu'il ne mange pas. Quel petit miracle a eu lieu pendant que Kiarostami nous laissait en tête-à-tête avec le vieil homme ? Quelle puissance ce vent que nous avons vu naître à Pochté a-t-il exercé sur la maisonnée de Ahmad à Koker ? Kiarostami pense sans doute que cette puissance existe, mais que la seule chose qu'il est autorisé, en tant que cinéaste, à nous en montrer, c'est sa faculté de transfiguration du visible, comme en témoigne la très belle scène où Ahmad, qui ne va pas tarder à recevoir l'inspiration de la solution, regarde fixement les draps agités fantômatiquement par ce vent mystérieux. ■



Générique



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3

Déroutant

Le générique s'inscrit en lettres blanches sur une porte verte, loquet ouvert, battant sourdement. On entend des voix d'enfants, vivaces. Une ombre sur la porte, des pas.

1. [1.17] Le maître entre dans sa petite salle de classe que les écoliers ont transformée en terrain de jeu. À son arrivée, tout le monde regagne sa place, le silence se fait. L'instituteur, tout en enlevant sa veste, morigène ses élèves. Ce n'est pas parce qu'il est arrivé en retard de quelques minutes qu'ils peuvent chahuter. Tout en continuant sa leçon de morale, il passe dans les rangs pour vérifier les cahiers et arrive à Nématzadé, un blondinet, qui semble bien crispé. L'enfant a fait ses devoirs sur une feuille volante et cela lui vaut une forte réprimande de son maître, sous le regard de son voisin de banc, un petit brun. Les deux garçons sont pareillement vêtus, d'un pull de laine sans manches sur une chemise à carreaux.

C'est la troisième fois que Nématzadé ne fait pas ses devoirs sur son cahier, et le maître déchire sa feuille avec pour effet de faire fondre en larmes le garçon. Son jeune voisin semble souffrir, encore plus que lui, de ce qui arrive à son ami.

Un gamin arrive en retard parce qu'il habite à Pochté, loin de l'école. L'instituteur en profite pour inviter ceux qui habitent plus loin à se lever et à se coucher plus tôt. Nématzadé explique que, la veille, il a oublié son cahier chez son cousin, lequel rend le cahier. Le maître, après avoir douté de la relation de parenté des deux garçons, continue sur sa lancée éducative et recommande aux enfants de faire leurs devoirs avant de jouer, et surtout, de ranger leurs cartables. L'idée étant de faire acquérir la discipline. Un petit, qui était plié en deux sur son banc, explique qu'il a mal au dos et se fait rabrouer à son tour. Quant à Nématzadé, il obtient un sursis, mais « c'est la dernière fois. La prochaine fois, tu seras renvoyé ».

2. [06.29] Les enfants sortent de la classe en courant. Une machine agricole bleue leur sert de terrain de jeu. Nématzadé et son ami, un peu à l'écart, s'arrêtent devant l'âne qui passe sa tête hors de l'écurie, d'où une poule jaillit sur eux. Les deux enfants se

Les durées indiquées entre parenthèses sont celles de la copie en vidéo ; celle-ci défilant à raison de vingt-cinq images par seconde, les durées correspondantes sur le film (qui défile à vingt-quatre images par seconde seulement) sont à augmenter de 4%.



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4

mettent aussi à courir, mais Nématzadé tombe et son camarade revient sur ses pas pour l'aider. Il entraîne à la fontaine, pour se nettoyer, son ami qui boitille.

3. [07.29] Une chemise blanche sèche sur une corde. Ahmad rentre dans la cour de sa maison, avec son cartable. Il salue sa mère qui porte le bébé, et sa grand-mère qui, armée d'un broc de plastique vert, prend de l'eau à la pompe de la cour. La mère est vêtue d'une blouse et d'un foulard blancs, la grand-mère porte une toque traditionnelle sur ses cheveux passés au henné. La mère d'Ahmad, tout en incitant son fils à faire ses devoirs, lui demande en permanence de l'aider : il faut aller chercher un linge pour le bébé, puis un autre, car le premier est humide. Dans la chambre du rez-de-chaussée, Ahmad ouvre un coffre pour prendre le linge et se fait héler à travers la fenêtre par des copains qui, dans la rue un peu en surplomb, l'invitent à venir jouer. Mais il faut d'abord faire les devoirs, répond le garçon. La mère s'impatiente. Ahmad monte ensuite à l'étage, sur la galerie où sa grand-mère arrose ses plantes. Dans la pièce du haut, son frère achève ses devoirs sur le tapis. Ahmad prend de l'eau chaude au samovar pour le biberon du bébé et, en redescendant, se fait gronder au passage par l'aïeule car il n'a pas enlevé ses chaussures pour entrer dans la maison.

Une fois le bébé couché dans son hamac, la mère se met à laver du linge près du point d'eau, tandis qu'Ahmad, accroupi sur une banquette, commence ses devoirs. Il feuillette son cahier, semble interdit, en sort un autre de son cartable et se fige, bouleversé. Après être allé bercer le bébé qui pleure, il annonce enfin la nouvelle à sa mère : « J'ai emporté par erreur le cahier de Mohamad Réza... », autrement dit, Nématzadé. Pas de réponse. Suit alors un vrai dialogue de sourd entre l'enfant, qui s'obstine à faire comprendre à sa mère qu'il est vital d'aller rendre le cahier à son ami, et la femme, qui lui intime l'ordre de travailler avant d'aller jouer. Après une quatrième puis une cinquième tentative pour convaincre sa mère, Ahmad prend les deux cahiers, à couverture identique, pour expliquer de nouveau sa méprise. En vain. Mais cette fois, sa mère a compris la préoccupation de son fils. Estimant Pochté trop loin pour qu'il y aille, elle conseille au garçon de rendre le cahier le lendemain. La punition probable qui tombera sur Nématzadé ne l'émeut pas. « Tu dois faire tes devoirs ! » « Je dois rendre le cahier ! ». Ahmad finit par se mettre à ses devoirs. Aussitôt, sa mère décide de l'envoyer chercher le pain, lui promettant le pire au retour de son père. Une musique de gong s'élève. L'enfant dissimule le cahier de son ami, ouvre la porte de la cour, et sort.

4. [21.14] Cahier à la main, le garçon arrive en courant dans le village. La musique se fait plus rapide. Il passe devant deux vieillards, assis à deviser. Coude au corps, il monte un sentier au faible tracé qui suit une forte pente caillouteuse. Un des vieux le suit du regard, intrigué : « On dirait Ahmad. Que va-t-il faire à Pochté ? » Ahmad monte en courant le sentier qui zèbre la colline, jusqu'au faite où se détache un arbre solitaire. Toujours au pas de course, il redévale la pente, plus verte de l'autre côté, puis traverse



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8

une forêt d'oliviers vers un village en contrebas. Il remonte, sans ralentir, à travers un cimetière ouvert, qui strie le sol grisâtre de grandes pierres tombales blanches.

5. [22.53] Au même rythme, le garçon monte un chemin bordé de murs qui annoncent le début du village. Tout est désert. Les escaliers en guise de rue signalent un village de montagne. Apercevant un homme ployant sous un fardeau de branches encore feuillues, Ahmad lui demande s'il connaît Nématzadé. La réponse est négative, mais le garçon apprend qu'il n'est pas encore à Pochté. Il arpente, hésitant, les rues vides, ne croisant qu'une poule, puis une vache. Au loin, les seuls bruits sont ceux des animaux de la ferme. L'enfant essaye en vain de relancer à une femme, penchée à son balcon, un drap que celle-ci a laissé tomber à ses pieds. Puis il monte sur une marche, pour tendre le drap à bout de bras à sa propriétaire et en profite pour poser sa question. Mais, non, elle ne connaît pas Nématzadé. Cependant, elle demande à Ahmad dans quel quartier de Pochté habite son ami, lui apprenant ainsi que le village est fait de plusieurs hameaux : Mazava, Assevard, Ronévard.

Ahmad aperçoit alors un homme que suit un enfant, courbé sous le poids d'un énorme bidon de lait. Il l'interroge à son tour, mais le petit (on reconnaît l'écolier qui avait mal au dos) ne sait que lui indiquer Ronévard, lieu où vit le cousin de Nématzadé, dans une maison à porte bleue. Il ne peut accompagner Ahmad, car il doit travailler et retourne porter son bidon, trébuchant sous le poids.

6. [26.31] Ahmad parcourt d'autres ruelles désertes. Un bruit de pierres jetées sur le sol l'attire, et il demande sa route à un vieux manœuvre qui lui répond très brièvement par la négative. Cependant, le regard de l'enfant est saisi par la vue d'un pantalon brun qui sèche dans une cour. Persuadé de reconnaître le pantalon que son ami avait sali en tombant à la sortie de l'école, il s'assied sur des marches et appelle, nez en l'air. Seul un chaton, lui répond d'un miaulement plaintif. Ahmad, ne se décourageant pas, appelle « Mohamad Réza ! », dit qu'il a le cahier... Revenant sur ses pas, il interroge le maçon au sujet du pantalon et lui explique son problème. Le vieux se contente d'allumer une cigarette. L'enfant revient au pantalon (le chat miaule toujours), ressort, hésite... Un bruit d'eau se fait entendre. Ahmad voit une porte bleue, frappe et arrive à tirer hors de chez elle une vieille femme à lunettes, qui ne montre aucun enthousiasme à le suivre pour identifier le pantalon. Mais une autre femme vient de le ramasser sur la corde, et Ahmad court aussitôt lui demander si « Mohamad Réza



Séquence 9



Séquence 9



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 10

est là ». Il apprend (le chat miaulant toujours) que le pantalon appartient au petit-fils de la dame, qu'elle ne connaît pas Mohamad Réza, mais qu'Ahmad se trouve bien à Ronévard.

7. [32.47] Ahmad continue d'explorer le village. Alors qu'il s'essaie à frapper à une autre porte bleue, un groupe de femmes, rassemblées autour de la fontaine, l'interpelle. Nématzadé leur est inconnu, mais son cousin, Ali Hemati, justement celui que cherche Ahmad, vient de partir pour Koker, et les femmes le montrent à l'enfant, qui s'éloigne, au loin, dans la montagne.

8. [34.23] Ahmad refait à toute vitesse le chemin dans l'autre sens, puisque Koker c'est son village. Laissant Pochté derrière lui, il regravit la colline jusqu'à l'arbre, redévala le chemin qui zèbre la pente et, arrivé à Koker, repasse, sans s'arrêter, devant les deux vieillards, toujours devisant. Mais il se fait happer par l'un des deux : « Où vas-tu ? »

9. [35.40] À contrecœur, l'enfant revient sur ses pas, salue et annonce qu'il s'en va chercher le pain. Mais devant l'insistance du vieux (son grand-père), il avoue avoir été à Pochté pour rendre le cahier à son ami. Le grand-père l'envoie aussitôt – malgré sa résistance – acheter des cigarettes, denrée dont les deux vieillards sont, en fait, largement munis. Mais le grand-père a son idée sur l'éducation et les deux hommes entament une longue discussion sur la pédagogie de l'autorité. « Et si l'enfant ne commet aucune faute ? », hasarde l'ami du grand-père, un peu sceptique. « Je cherche un prétexte pour le punir », répond l'autre, convaincu. Et là-dessus, il raconte une anecdote du temps où il travaillait, mettant en scène la différence de salaire des ingénieurs étrangers et iraniens (deux fois plus élevé pour les premiers qui possèdent deux fois plus d'autorité).

10. [39.41] Près d'eux, un artisan discute avec un client du coût de fabrication de portes neuves. Un vieil homme dit qu'il préfère garder ses vieilles portes en bois (les neuves sont fabriquées en fer) ce qui lui vaut des railleries appuyées de l'artisan. Ahmad revient sans les cigarettes (que sa mère est allée chercher) ce qui mécontente son grand-père. L'artisan veut prendre une page du précieux cahier à l'enfant, qui refuse, tient tête puis doit céder devant les adultes. L'homme s'en sert pour établir un reçu pour son travail, et Ahmad entend alors le nom de « Nématzadé ». Réagissant, le garçon essaie d'en savoir plus, mais personne ne lui prête attention et les deux hommes échangent de l'argent au-dessus de sa tête, sans même faire mine de lui répondre. Puis, l'artisan-forgeron enfourche sa mule et s'éloigne sur la colline, non sans avoir lancé une dernière pique au client récalcitrant. Après une seconde d'hésitation, Ahmad s'élance derrière lui, sous l'œil ahuri de son grand-père.

11. [45.12] Le garçon refait une fois de plus son itinéraire, courant derrière le cavalier, qui l'ignore. Il passe la crête, redescend dans les oliviers, traverse le cimetière, arrive sur le chemin du village... L'homme et sa mule grimpent les escaliers, Ahmad accélère, pour les suivre, son cahier à la main. Mais l'artisan s'arrête, descend de sa monture et



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 12



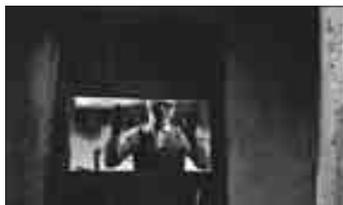
Séquence 12



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 16

Ahmad, le perdant de vue, prend une autre direction. Il revient sur ses pas, cherche, entend des grelots et retrouve la mule, à l'arrêt devant une maison. L'homme en sort tenant un bât de tissu pour charger des portes sur sa monture. L'une des portes est amenée par un enfant. Ahmad et le petit bavardent. Ahmad apprend qu'il lui faut chercher le forgeron près d'une bergerie, qui se trouve à côté d'un arbre mort.

12. [51.23] La nuit commence à tomber. Ahmad cherche le forgeron. Dans le village désert, il entend le bruit caractéristique de la forge. Il va, vient, entend des bêlements, scrute, se fait dépasser par un troupeau de chèvres. Tout près, se trouve l'arbre mort. Soudain, derrière une fenêtre sculptée, il aperçoit une lumière. Ahmad appelle, frappe à la porte. Le silence se fait, et un vieil homme au premier étage soulève la guillotine d'une fenêtre à jalousie. Il s'adresse, très doucement, à l'enfant qui l'interroge. « Nématzadé habite ici, lui affirme le jeune obstiné, près de l'arbre mort. » « Il y a beaucoup d'arbres morts, répond l'homme. Il n'habite pas ici, mais je le connais. » Apprenant qu'Ahmad est de Koker, le vieillard propose à l'enfant de le guider.

13. [55.16] Ahmad attend l'homme, qui le rejoint. La nuit est maintenant tombée. Une femme passe et leur propose des pommes, mais le vieux décline l'offre, au prétexte qu'il n'a plus de dents. Ainsi, l'homme et l'enfant vont par les rues obscures. L'homme parle, d'une voix douce : il connaît le père d'Ahmad dont il avait fait le berceau. Il a aussi fabriqué les portes de leur maison et les fenêtres de celle de son ami. Les fenêtres, sculptures lumineuses, jalonnent le parcours du menuisier et de son ami de huit ans. Il lui montre des œuvres qu'il a créées, quarante ans plus tôt, avant que son frère ne parte à la ville. Ahmad y est allé deux fois mais le vieux menuisier, lui, n'aime pas la ville. Il exprime sa souffrance de voir disparaître ses portes et ses fenêtres, remplacées par des portes de fer. Le vieux s'accroupit pour se rafraîchir le visage. Ahmad s'impatiente, car sentant le temps passer, il s'inquiète de son retard. Le vieil homme lui dit un mot de l'eau claire et fraîche du printemps et, se relevant, lui offre une petite fleur.

14. [59] « Voilà la maison de ton ami », lui dit enfin le menuisier. Il l'envoie frapper, lui proposant de l'attendre. Ahmad court. Un vent d'orage se lève, faisant voltiger des feuilles. Un âne frappe le sol de sa patte. L'enfant revient, sans avoir cogné à la porte. Le vieillard et l'enfant refont alors leur périple nocturne, en sens inverse. Ahmad, de plus en plus angoissé par l'heure qui tourne, s'impatiente de la lenteur de son compagnon dont la conversation le lasse. « Marchez plus vite », « Vous marchez



Séquence 17



Séquence 17



Séquence 18

lètement », « Je dois aller chercher le pain... » Voulant que le menuisier accélère, l'enfant se montre rude, presque insolent. Le vieux, haletant, le suit et Ahmad, soudain, lui fausse compagnie, puis revient vite dans la nuit noire, arrêté net par les aboiements d'un chien. Le vieil homme le rejoint et lui promet de protéger son passage devant le chien. Il suit des yeux l'enfant, puis rentre chez lui.

15. [66] Le menuisier ferme sa porte, enlève ses sabots, découvrant des chaussettes aux talons troués, et monte au premier. Il enlève soigneusement sa veste, reste en gilet à dos de satin, allume l'ampoule électrique, s'approche de son établi. Au-dehors, la tempête le dispute en bruit aux aboiements des chiens. Le vieux, à sa fenêtre, regarde, puis abaisse la guillotine.

16. [68] À la maison, Ahmad est assis sur le tapis, son repas, intact, à ses côtés. On entend la radio que son père, appuyé à un coffre, manipule pensivement. Sa mère, inlassablement, demande au garçon de manger, mais l'enfant, très ému, refuse. La mère insiste, doucement. Ahmad veut faire ses devoirs malgré sa fatigue et sa mère l'invite à aller travailler dans l'autre chambre. Le grand-père égrène son chapelet. Au passage, dans le couloir, la mère caresse affectueusement la tête de son fils.

17. [70] Ahmad fait ses devoirs sur le tapis. Sa mère lui ramène son plateau avec son dîner, lui demandant d'éteindre quand il aura terminé. La tempête souffle. La porte s'ouvre sur la nuit de la cour dans laquelle le vent fait bouger les draps, s'engouffrant dans la chambre, agitant les pages du cahier. Ahmad regarde sa mère ramasser sa lessive dans la nuit. Un chien aboie.

18. [71.50] La classe se lève à l'entrée du maître, qui enlève sa veste, s'approche de la fenêtre. Il fait beau. Un petit retardataire frappe. Un élève annonce l'absence d'Almampour (Ahmad) et se fait répondre de « ne pas parler avant qu'on ne le lui demande ». Nématzadé, déjà au bord des larmes, fouille dans son cartable. Derrière lui, la voix du maître, vérifiant les cahiers, se rapproche. Certains lui expose la raison pour laquelle ils n'ont pas achevé leurs devoirs. Un des enfant explique qu'il travaille à la ferme, occasion pour l'instituteur de recommander aux enfants de ne pas aider chez eux avant d'avoir terminé leurs devoirs. L'autre petit a mal au dos. Nématzadé semble tétanisé par l'angoisse.

19. [75.15] Ahmad demande, doigt levé, la permission d'entrer en classe, bien qu'il ne vienne pas de loin. Il reçoit l'autorisation et va discrètement demander à son ami si le maître lui a déjà pris son cahier. « J'ai fait tes devoirs », dit-il en lui passant le cahier. Le maître est déjà là. Il va s'emparer du cahier d'Ahmad, mais c'est celui de son ami. Ahmad, sans se démonter, fait l'échange et le maître vérifie. Arrive le tour de Nématzadé, à qui le maître demande son nom. « C'est bien, mon garçon, c'est bien ». À l'intérieur du cahier, la petite fleur du forgeron.

Catherine Schapira



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 19



Analyse de séquence

Les rencontres d'Ahmad

Séquences n° 4 et 5

La logique scénarique de cette séquence n'est pas sans rappeler celle du conte d'initiation : un enfant se retrouve dans un pays inconnu avec une quête bien précise à mener à terme : retrouver la maison de son ami pour lui rendre son fameux cahier. Cette « sortie » hors des frontières de son propre village est une transgression. Il s'est lancé dans cette entreprise au nom d'une intime conviction (il ne peut pas laisser renvoyer son camarade pour une erreur dont lui seul

est responsable) en bravant l'interdit familial. Il est donc doublement en détresse : du fait de se retrouver hors la loi familiale, et du fait d'évoluer en territoire inconnu, un pays où ses repères habituels ne lui sont plus d'une réelle utilité, un monde qui obéit à d'autres règles, où tout est d'une inquiétante étrangeté.

Au cours de cette incursion en pays inconnu, il va faire une série de rencontres plus ou moins énigmatiques, plus ou moins

effrayantes, dont le spectateur ne sait pas plus que lui si elles sont maléfiques ou bénéfiques, si elles le rapprochent ou si elles l'éloignent du but de sa mission.

L'enjeu de cette séquence est de confronter Ahmad à un monde qui ne lui est pas familier, de faire vaciller toutes ses habitudes perceptives, tous ses repères, toutes ses certitudes sur l'identité des mots et des choses.

Il s'agit pour Kiarostami de mettre le spectateur en situation de faire lui-même

l'expérience d'une certaine désorientation, du malaise et de la détresse qui sont ceux d'Ahmad. Le cinéaste explore différentes façons de déstabiliser la perception du spectateur, pour qu'il perde lui aussi ses repères et ses habitudes de spectateur de film.



1

Première rencontre
**L'homme-fagot,
 ou l'appréhension décalée.**

Dans ce pays inconnu, où vient d'aborder Ahmad après avoir gravi le chemin en Z qui sert de seuil entre l'univers familier et le monde de l'inquiétante étrangeté, il va d'abord rencontrer un « fagot qui marche et qui parle ». Kiarostami prend bien soin de filmer ce fagot, pendant trois plans, dans un axe où le spectateur ne voit rien de l'homme qui le porte sur son dos. Dans le troisième plan, où l'enfant, lui, voit le porteur de fagot, le cinéaste continue de nous priver de son image et maintenir l'illusion visuelle que Ahmad parle avec le fagot. Ce n'est que lorsque Ahmad sera sorti du champ que Kiarostami nous donnera accès à l'image de cet homme, dans une appréhension décalée, retardée par rapport à celle de son personnage. Le spectateur, loin d'avoir de l'avance sur le personnage, passe après lui pour découvrir le visage de cet homme.



2

Deuxième rencontre
**La poule et la vache,
 ou les oracles énigmatiques.**

Comme dans les contes, les animaux viennent à sa rencontre, tels des augures porteurs de messages énigmatiques. Leur présence elle-même semble être un message « en-soi ». La poule semble « exprimer »

quelque chose avec ses battements d'ailes, dans un autre langage, indéchiffrable. La nature, dans ce film, est porteuse de signes qui s'adressent à l'enfant, et interpellent le spectateur. Ce sera le cas, plus tard, du vent violent qui se lèvera brutalement à la tombée de la nuit.



3



5

Troisième rencontre

Les deux femmes au linge, ou l'infranchissable interimage

Dans cette scène du drap qui tombe au passage d'Ahmad, il va être confronté à une demande d'aide de la part des femmes qui sont en train d'étendre le linge sur le balcon. Celui qui a besoin d'aide (pour trouver la maison de son ami) se retrouve en posture d'en donner une. Mais, comme dans un récit de Kafka, il est trop faible et ses forces se révèlent insuffisantes pour renvoyer le drap mouillé jusqu'au niveau du balcon. Pour mieux signifier au spectateur cette impuissance de Ahmad (« Il ne peut pas, il n'a pas de force », dit l'une des deux femmes), Kiarostami va construire sa séquence sur l'interimage. On appelle *interimage*, au cinéma, la barre noire qui sépare deux photogrammes sur la pellicule. Dans cette scène Kiarostami sépare l'espace en deux : une image pour le bas, où se trouve l'enfant, une image pour le haut où se trouvent les femmes. Ces deux espaces ne seront jamais coprésents dans le même plan. Tout se passe comme si la barre noire de l'interimage était infranchissable : Ahmad n'a aucune chance de faire passer le drap d'un cadre à l'autre à cause du dispositif cinématographique lui-même, qui sépare irrémédiablement un photogramme de son suivant. Lorsqu'il finira par le passer à la main, en se hissant sur la pointe des pieds au lieu de le lancer en l'air, Kiarostami raccorde l'image du bas à celle du haut, exactement comme si l'on collait deux photogrammes « raccord » l'un au-dessus de l'autre (voir collage photo). Mais l'incommunicabilité des deux mondes persiste par leur impossible coprésence dans un seul plan. Ce dispositif structurera les scènes de tournage du film *Au travers des oliviers*.



4



6



Collage des photos 7 et 8 (ici légèrement recadrées)
avec la marque de l'interimage.

Quatrième rencontre

**Le semblable,
ou l'impossible secours**

Pour la première fois, Ahmad rencontre un visage connu dans ce monde inconnu, un camarade de classe que l'on avait déjà repéré dans la première séquence du film comme « celui qui a mal aux reins ». Cette scène nous donne à retardement la cause de ce mal au dos : le soir, après l'école, il transporte des bidons de lait, visiblement trop lourds pour un enfant. Ahmad est sans doute rassuré, dans un premier temps, de tomber sur ce garçon familier qui va sans doute



9



10

l'aider efficacement. Mais ce semblable est lui aussi soumis à la Loi et n'a pas le droit de se soustraire à ce travail imposé par les adultes (sans doute son père) pour accompagner

Ahmad chez Nématzadé. Pour aider l'autre, il faut disposer un minimum de soi-même, et ce n'est visiblement pas le cas des enfants dans la population de ce film.

Cinquième rencontre
**L'homme aux pierres,
ou Sisyphe sourd**

Il y a évidemment du Sisyphe chez le petit Ahmad, condamné à gravir sept fois la colline pour retomber chaque fois de l'autre côté, la regravir dans l'autre sens, et ainsi de suite, sans jamais atteindre le but recherché. Il devrait donc s'entendre avec cet

au son (chute des pierres), puis à l'image par l'effet de son travail (les pierres tombent dans le champ), et enfin un plan nous le donnera à voir avec un peu de retard par rapport à Ahmad qui lui parle alors que nous le voyons pas encore (la révélation du *off* est donc progressive, en trois paliers, comme pour créer un suspense de l'énonciation). Mais ce qui pourrait réunir l'homme



11

homme qui semble condamné lui aussi, comme Sisyphe, à transporter inlassablement des pierres. L'homme est d'abord *off*, pour le spectateur comme pour Ahmad : on devine dans un premier temps sa présence

et l'enfant (ce destin répétitif absurde) ne fonctionnera pas comme une connivence : cet homme est sourd à toute demande de Ahmad et ne sait que lui répondre qu'il ne peut (ni ne veut ?) rien pour lui.



12

(où est ce chaton ?) sont la seule réponse, indéchiffrable, que recevront les appels de Ahmad. Cette plainte animale est à la fois réelle (le spectateur suppose qu'il y a bien un chat dans le coin, enfermé quelque part à proximité et invisible) et métaphorique ; elle relève d'une détresse universelle : le monde pleure, pourrait-on dire. On trouvera un équivalent de ce miaulement dans la scène de *Et la vie continue...* où le père, qui s'est arrêté au bord de la route pour faire pipi, est littéralement aspiré dans la forêt par les cris plaintifs d'un bébé, sans doute blessé lors du



13

Sixième rencontre

**Le pantalon qui sèche,
ou la détresse du chat invisible**

Dans cette scène, Kiarostami renoue avec ses origines de cinéaste et la situation qui inaugurerait son premier court métrage, *Le Pain et la Rue* : un enfant bloqué, immobilisé dans un état de solitude et de détresse. Ahmad aperçoit dans l'interstice d'une porte entrouverte un pantalon marron, qui sèche à l'étendoir, et qui pourrait bien être celui de Nématzadé, désigné à l'attention du spectateur, dans la séquence 2, par l'incident de la chute. On entend déjà, en *off*, des caquètements de poules. Mais c'est lorsque Ahmad va frapper à la porte intérieure de la maison qu'il déclenche le miaulement d'un



14



15

petit chat que nous ne verrons jamais. Ces miaulement de détresse, proches (au son) mais impossibles à localiser dans l'image

tremblement de terre, et qui incarne à son tour une sorte de détresse universelle et anonyme.

Dans cette série de rencontres, Kiarostami joue avec une grande précision de toutes les variations possibles sur le hors-champ, aussi bien sonore que visuel, et la gamme subtile de tous les décalages que la gestion du *off* autorise entre les perceptions du personnage et celles du spectateur. **A.B.**



UNE IMAGE-RICOCHET

*Une fleur, comme dans certains contes,
comme trace visible de ce que l'on ramène du rêve (voir « L comme logique »,
dans les Promenades pédagogiques, p. 32).*

*L'ange Heurtebise donne au poète une fleur d'hibiscus
dans Le Testament d'Orphée (Jean Cocteau, 1959).*



Promenades pédagogiques

A comme animaux

Les animaux sont nombreux à traverser les plans de ce film. Cette présence des animaux dans la vie quotidienne de ces villages relève, à un premier niveau, d'une réalité documentaire : en milieu rural traditionnel, un peu partout dans le monde, on vit encore dans une grande proximité et familiarité avec les animaux. Mais dans ce film, dont le héros est un enfant, les animaux sont aussi des figures inquiétantes, surgissant à l'improviste dans le champ, comme des forces imprévisibles et incontrôlées (ces troupeaux qui traversent les plans du film n'ont jamais de berger pour les diriger). Certains de ces animaux (comme le chien) peuvent être ambivalents : parfois familiers et rassurants, parfois inquiétants, selon le contexte et la situation d'Ahmad.

On pourra relever toutes les apparitions d'animaux dans le film et analyser, au cas par cas, la fonction et la coloration psychologique de ces présences animales par rapport à la situation d'Ahmad. Il serait aussi intéressant d'analyser le mode de surgissement et de présence de ces animaux dans les différentes scènes du film, notamment par rapport au *in* et au *off*.





C comme cahier

Au centre de cette fiction, un simple cahier d'écolier. Mais ce cahier d'écolier est le contraire d'un « MacGuffin », c'est-à-dire un objet dérisoire qui sert à faire avancer le récit (les plans secrets, les micro-films des films d'espionnage, par exemple) mais dont Hitchcock, qui a inventé l'expression, dit bien qu'il n'a dans le fond, en soi, aucune importance. Ici, le cahier est un objet symboliquement de la plus haute importance : c'est par lui (et apparemment les élèves n'en ont qu'un) que passe l'accès à la culture à laquelle leurs parents n'ont peut-être pas eu droit, et il est le signe majeur d'une bonne intégration à l'école. Kiarostami le filme à plusieurs reprises comme un objet presque « sacré » et toute atteinte à son intégrité est vécue comme une transgression, voire une profanation, en tout cas un danger d'exclusion de la communauté.

À suivre de plus près le scénario des deux cahiers « trop » semblables – ce qui va être la source de toutes les angoisses de Ahmad – on s'apercevra qu'ils semblent dotés d'un esprit malin qui les pousse à se substituer l'un à l'autre à chaque occasion qui s'offre, et il n'y en aura pas moins de trois dans le film !

De ce fameux cahier comme enjeu principal de la fiction, Kiarostami déclarait ironiquement, après le succès rencontré un peu partout par le film : « Au départ, aucun distributeur ne voulait prendre le risque de lancer le film. Tout le monde me disait : "Mais combien vaut le cahier de cet enfant pour que les gens se donnent la peine d'aller voir ce film ?" »

1. Sur le « MacGuffin », voir le développement d'Alain Bergala dans le *Cahier de notes sur... Jeune et Innocent*, d'Alfred Hitchcock, édité par *Les enfants de cinéma*, Paris, 1995.

D comme documentaire

Ce film évolue progressivement, sans que le spectateur se rende toujours compte qu'il vient de franchir un palier, d'un cinéma très proche du documentaire à un cinéma presque fantastique. Il peut être intéressant, pour un écolier français, de faire le relevé de toutes les informations documentaires que ce film dit « de fiction » peut lui apporter sur la vie d'un petit villageois iranien de son âge : l'habitat, les rapports au sein de la famille, la classe et le rapport au maître, les rues du village, le paysage, le rapport aux enfants de son âge, la participation aux tâches familiales, les liens de parenté, etc. La difficulté est évidemment de distinguer entre ce qui relève d'une réalité documentaire et ce qui relève du scénario : le rapport au père, par exemple, est-il représentatif d'une situation générale ou d'un choix tout à fait singulier du réalisateur-scénariste pour sa fiction ?



I comme instituteur

Quelle image ce film donne-t-il de l'instituteur ? Celle de quelqu'un de clivé entre la Loi qu'il est censé à la fois incarner et transmettre, et sa proximité avec les enfants de la classe : il a sans doute été l'un d'entre eux quelques années auparavant et doit parfaitement connaître leur mode de vie réel. D'un côté il semble les comprendre, avoir de la compassion pour eux, de l'autre il se présente comme un pur agent de transmission aveugle d'un surmoi collectif.

Ce qui donne une image un peu contradictoire, dont les deux morceaux sont difficiles à « recoller ». Tout se passe comme si Kiarostami, à travers lui, voulait faire le constat du double rôle de l'éducation dans son pays, à la fois libérateur et répressif, mais sans vouloir accabler ni même juger son personnage en tant que personnage.



L comme logiques

Ce serait une erreur grossière de ne voir dans ce scénario qu'un récit linéaire et réaliste. Ce film est travaillé simultanément par d'autres logiques que la pure et simple logique causale des récits réalistes. On peut en relever au moins deux : la logique du conte et la logique du rêve.

La logique du conte est celle du voyage en pays inconnu. Sur le chemin initiatique, l'enfant rencontre diverses figures énigmatiques qui lui donnent des indications (une porte bleue en haut d'un escalier, un arbre mort à côté du forgeron) dont il ne sait que faire et qui le dirigent vers autant d'épreuves dont il ne possède pas la clé.

La logique du rêve est plutôt celle du cauchemar. Je parle à quelqu'un, mais il ne m'entend pas. Un homme m'enlève des mains un bien précieux, un cahier qui ne m'appartient pas, et en déchire une page sans que je ne puisse rien faire. Il fait nuit, je suis loin de chez moi, je dois impérativement rentrer et un vieil homme me ralentit, m'empêche de retourner à temps à la maison. Il est très tard, la nuit est tombée inexplicablement trop vite et je dois ramener le pain à la maison, alors qu'il est visiblement trop tard pour me procurer ce pain. Un chien, que je ne vois pas, m'empêche de rentrer à la maison en me barrant le chemin du retour.

La dernière image – celle de la fleur dans le cahier – pourrait donner lieu à une interprétation plus radicale, et relier les deux logiques du rêve et du conte : l'enfant a rêvé l'épisode (très onirique) du vieux menuisier et cette fleur, comme dans certains contes, est la trace visible qu'il a ramenée de ce rêve.

M

comme masquages

Kiarostami se sert à plusieurs reprises de la possibilité que lui offre le choix de l'angle d'attaque sur les personnages pour masquer tout ce qui pourrait permettre leur identification. Qui est cet homme-fagot ou cet enfant-fenêtre ?

Le cinéaste crée ainsi un suspense visuel qui

consiste à retarder le moment où Ahmad (et le spectateur) sont en mesure d'identifier si tel personnage énigmatique, sans tête, va aider Ahmad (ou non) dans sa quête de la maison de son ami. Ces plans à identification retardée participent aussi de la logique du conte où peuvent surgir, dans la quête du héros, des êtres mixtes : à la fois humain et arbre, humain et fenêtre en bois. On pense évidemment à Pinocchio, prototype de l'être mixte entre le bois et l'humain.



Les linges nombreux qui sèchent à l'étendoir (il serait intéressant d'en dresser la liste et les fonctions dans le film) permettent au cinéaste d'assouvir son goût des masquages. Dans la séquence 3, Kiarostami ira jusqu'à filmer Ahmad, observé par sa mère dans l'interstice entre deux linges pendus. Cette focalisation soudaine sur le regard de la mère est *malaisante* à cause de son caractère unique dans le film : tout à coup, optiquement en tout cas, nous ne sommes plus *avec lui* mais partageons le regard inquisiteur de sa mère suspicieuse *sur lui*. Le spectateur a l'impression d'avoir changé de camp.

O

comme oignon

Le film est construit sur une structure en pelure d'oignon

(l'école (la maison de Ahmad à Koker (Pochté (**Koker**) Pochté) la maison de Ahmad à Koker) l'école)

Cette symétrie est atténuée par le passage du jour à la nuit, par l'ellipse du dernier voyage-retour à Koker. Comme si Kiarostami s'efforçait, dans un souci musical, de rendre moins « voyante » cette symétrie presque parfaite qui régit pourtant son scénario.

Au cœur de l'oignon se trouve la séquence 10, celle de la page de cahier arrachée, qui est sans doute la scène où Ahmad est le plus enfermé dans son impossibilité à communiquer avec les adultes. Comme si au centre du bulbe, l'air atteignait à une raréfaction asphyxiante. Tout se passe, dans cette scène, comme si une bulle étanche le séparait du monde des adultes, où sa voix resterait étouffée, littéralement inaudible pour les autres. Les cadrages de cette scène centrale renforcent cette impression de totale impossibilité de communiquer entre lui et les adultes : la caméra cadre la bulle dans laquelle il semble emprisonné comme dans un carcan.



P comme parcours

Dans ce film, le personnage principal va faire deux allers-retours entre son village, Koker, et le village voisin de Pochté. De ce parcours, nous ne verrons que quelques étapes, faciles à repérer visuellement. Dans notre imaginaire de l'espace qui sépare les deux villages, n'existeront que ces lieux sélectionnés pour être filmés : le chemin qui scarifie la colline dénudée, la ligne de crête, les troncs d'oliviers, le cimetière. La structure visuelle de ces lieux est fortement différenciée par le cinéaste qui les identifie à des formes géométriques simple, immédiatement reconnaissables dans leur différence : le Z du chemin, le \cap de la ligne de crête, le **IIIIII** des troncs d'arbres, les **IIIIII** du cimetière. Ce parcours ressemble à une série d'idéogrammes.



Nous ne saurons jamais ce qu'il y a entre eux, et qui constitue pourtant l'espace et le paysage réel, continu, que doit traverser quelqu'un qui ferait physiquement le parcours. Cette réduction d'un parcours linéaire et continu à quelques cadrages partiels et discontinus a une double fonction. Premièrement : permettre au spectateur, même peu observateur, de reconnaître les lieux déjà traversés, et d'être sûr de la direction dans laquelle se dirige Ahmad (de Koker à Pochté, ou de Pochté à Koker). Deuxièmement : laisser planer le doute sur la distance réelle qui sépare les deux villages. Il y a en effet un grand hiatus entre la transgression que semble représenter pour Ahmad le fait d'aller pour la première fois à Pochté (qui est donc vécu imaginairement par l'enfant comme un village très lointain, une terre inconnue) et l'apparente proximité réelle des deux villages (Ali Hemati, ainsi que l'enfant qui a mal au dos font quotidiennement ce trajet pour aller à l'école). Cet intervalle entre les deux villages n'est donc pas du tout le même selon qu'on le considère du point de vue filmique (où il se réduit à quelques plans), du point de vue psychique de Ahmad (c'est le passage d'une frontière entre le connu et l'inconnu), et du point de vue réel (une distance d'un quart d'heure de marche). C'est que le même segment de monde, pour Kiarostami, relève en même temps de toutes ces perceptions : cinématographique, imaginaire, réelle.

S comme son

Même si le travail du son semble *a priori* techniquement peu sophistiqué, il y a dans ce film une conception personnelle et vigoureuse du rôle du son. Kiarostami fait un usage tout à fait productif du son *off*, qui n'est pas sans rappeler la conception qu'en avait Robert Bresson : « Un cri, un bruit. Leur résonance nous fait deviner une maison, une forêt, une plaine, une montagne » ; « Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser ». Une autre caractéristique du travail du son dans ce film réside dans une très grande proximité sonore qui entre souvent en tension dialectique avec la distance visuelle, plus large. **A.B.**

- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Garri Bardine, six films courts*, écrit par Pascal Vimenet.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon et Pascal Vimenet.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin n°1* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda écrit par Michel Marie.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *La vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant, rédaction collective (D. Gheerbrant, D. Oppenheim, psychanalyste, M.-C. Pouchelle, ethnologue, Catherine Schapira).
- *L'homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Lumières*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par Pascal Vimenet.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Voleur de Bagdad* de Ludwig Berger, Michael Powell et Tim Whelam, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : repérages Catherine Schapira. Laboratoire Imacolor.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* OÙ est la maison de mon ami, de Abbas Kiarostami, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions tous ceux qui nous ont aidé à réaliser cette publication, et particulièrement : Les Grands Films classiques, M. Maréchal, Pascale Bonnetête ; la Cinémathèque universitaire, Laure Gaudenzi, Michel Marie ; *les Cahiers du cinéma*, Catherine Fröchen ; Luce Vigo et Hizar Slim pour leur aide.

© *Les enfants de cinéma*, janvier 2001.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.