

Ten

Iran, 2002
De Abbas Kiarostami
Scénario : Abbas Kiarostami
Avec Mania Akbari, Amin Maher
Photo : Abbas Kiarostami
Musique : Howard Blake
Durée : 1h31
Sortie : 18 Septembre 2002

Une femme circule au volant de sa voiture et accueille différents passagers à ses côtés.

Une voiture, deux passagers, un champ contre-champ, dix séquences, deux caméras DV. Imperturbable, Ten entame un lent décompte de 10 à 1 et se débarrasse de tout superflu. Exit travelling, panoramique ou toute autre parade visuelle. Circonscrite à un dispositif unique, la mise en scène tend à s'effacer au profit des acteurs et des dialogues. L'habitacle du véhicule constitue le seul espace scénique. Montés par ordre chronologique mais liés de manière abrupte, les différents tableaux suivent invariablement le même mode narratif. L'un après l'autre, les intervenants se succèdent, de jour comme de nuit. La conductrice s'arrête, se gare, sort du véhicule, revient, puis redémarre. L'écran fait office de pare-brise; vissé en face des deux acteurs, l'œil des caméras scrute les mêmes angles. Avec ses allures de film-concept rébarbatif, Ten offre un profil plutôt ingrat. En s'enfermant dans un système incongru, il n'évite pas un certain didactisme et court le risque de la redite. Mais une fois digérée, la dynamique de Ten révèle toute son ampleur. Passée cette nécessaire phase d'acclimatation, le dispositif redouble d'intérêt. Le premier choc frontal est rude, Abbas Kiarostami pose les bases de Ten: un plan séquence s'étirant jusqu'à satiété, sans autre enjeu que celui de la parole.

Un enfant entre dans la voiture. Reléguée hors-champ, la conductrice n'apparaît qu'en voix off. Leurs échanges houleux laissent peu à peu comprendre la nature de leur relation. L'enfant accuse sa mère de frivolité et lui reproche de les avoir abandonnés, son père et lui, après un divorce injustifié. Déviant sur un sujet plus polémique, la place de la femme en Iran, Ten dévoile enfin le cœur de son projet. L'enfant sera le seul personnage masculin du film. Buté, possessif, exaspérant, le petit garçon refuse la parole à sa mère -et lui refuse par là même d'entrer dans le champ-. Son discours, étonnamment adulte, reproduit déjà la pensée étriquée du père, silhouette anonyme aperçue de loin. Prisonnière de son statut de mère et d'épouse, la jeune femme se voit interdire toute volonté contestataire. Durant les neuf séquences qui suivront, Ten ne fera que bousculer les idées reçues de l'enfant. Véritable forum itinérant, la voiture de Ten n'accueillera plus que des femmes. Amie, croyante, prostituée ou future mariée, les confidentes de tout âge défendent chacune leurs convictions. Menacé d'asphyxie à tout moment, le dispositif n'épingle pourtant jamais ses actrices; Kiarostami réinvente dans la contrainte un espace de liberté, ouvert aux émotions, déconstruisant les chemins habituels de la fiction pour mieux affronter le réel.

Invisible dans la première séquence, la conductrice ne montre son visage que tardivement, le regard d'abord caché par des lunettes de soleil. Toute l'histoire de Ten

repose sur ce dévoilement et ce relâchement progressifs. La violence et la crispation du départ cèdent le pas à l'apaisement et la confiance mutuelle. Ce qui s'apparente à un piège, s'avère un lieu de résistance, où sont bannis les jugements hâtifs. Observateur en retrait, Kiarostami est présent dans chaque plan. L'automatisme de la mise en scène n'annule jamais sa subjectivité. Né d'un traitement figé, Ten ne fait qu'adopter le point de vue d'un cinéaste engagé. En voulant s'éloigner des règles du cinéma courant, Kiarostami s'en crée de nouvelles. Et si le dispositif peut lasser, le propos est loin d'en ressortir appauvri. L'impression de surplage n'est qu'un leurre. Récit d'échanges et de voyages intérieurs, Ten laisse librement circuler la pensée et la parole. En chemin, la réflexion s'enrichit de points de vue divergents. Mais l'affectif finit par l'emporter sur l'essai théorique. Soudain, le dispositif éclate, le décompte s'achève, une tête se découvre. Dans un dernier sursaut, Ten ne donne plus rien à voir que l'image d'une liberté retrouvée.

Danielle Chou

EN SAVOIR PLUS :

Le réalisateur

Palmé d'or en 1997 pour *Le Goût de la Cerise*, Abbas Kiarostami est le chef de file du cinéma iranien. Né à Téhéran en 1940, le cinéaste a étudié les beaux-arts à l'Université de Téhéran avant de fonder le département cinéma de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes, fondation d'un véritable studio iranien. Il débute sa carrière de cinéaste en 1974 avec *Le Passager* et marque le monde du cinéma par des films d'une apparente simplicité qui jouent sur la frontière entre la fiction et la réalité. Membre du jury cannois en 1993, le réalisateur a toujours été bien accueilli à Cannes, malgré ses difficultés avec la censure iranienne. L'an passé, son documentaire, *ABC Africa* était présenté hors compétition.

Filmographie sélective

2002 *Ten*
1999 *Le Vent nous emportera*
1997 *Le Goût de la cerise*
1993 *Au Travers des oliviers*
1991 *La Vie continue*
1990 *Close-up*
1987 *Où est la maison de mon ami ?*
1974 *Le Passager*

QUELQUES LIENS :

www.mk2.com
<http://www.filmdeculte.com/video/video.php?id=43>



La conductrice échoue dans son projet de convaincre son enfant du bien fondé de son divorce et de son remariage. Celui-ci comprend immédiatement où elle veut en venir et la juge puérile d'entamer un dialogue où les arguments sont bien connus des deux côtés. On a dit bien souvent que l'enfant est insupportable. Certes, il est le représentant d'un machisme des plus primaires, reprochant à sa mère son indépendance alors qu'il la voudrait à lui tout seul. Mais l'enfant sait cela, il sait qu'il est normatif et intolérant et demande à sa mère de lui laisser le temps de devenir ce qu'il doit être. Avec une belle lucidité, il découvre le piège que lui tend sa mère et lui demande de ne pas l'abrutir.

Dans la séquence suivante la conductrice, Mania, conduit sa sœur devant une pâtisserie près de chez leur mère où elles ont l'habitude de se retrouver. Sa sœur indique qu'on ne peut forcer cet enfant à une morale qui le rend mauvais et que c'est à lui de tenter l'expérience de vivre avec son père et de juger des deux éducations.

La troisième séquence n'offre ni un piège déjoué ni une discussion d'égal à égal mais filme, hors champ, une vieille femme que la conductrice emmène dans un mausolée pour prier. Sans doute parce qu'à ce moment là, Mania est plus forte que la vieille femme, confite dans la religion après avoir tout perdu, la caméra ne filme pas cette dernière.

Il en est de même dans la quatrième séquence où la conductrice embarque, la nuit, une prostituée que l'on ne verra que de dos lorsqu'elle sort de la voiture à la fin de la séquence. La prostituée cynique et rigolarde s'est moquée des leçons de morale de Mania.

Dans ces deux dernières séquences, le parti-pris esthétique du hors champ supplée un peu le caractère convenu de la discussion. Toute trace de formalisme va maintenant disparaître du film qui court vers son destin tragique

Dans la séquence cinq, Mania ramène du mausolée une jeune femme qui dit être allé prier dans l'espoir que son ami acceptera bientôt leur mariage. Une ellipse temporelle assez longue est sans doute intervenue car la conductrice dit aller prier également quelques fois en souvenir d'une rencontre (la vieille femme de la séquence 3) et que ces prières la consolent de devoir bientôt se séparer de son fils qui préfère aller chez son père.

Dans la sixième séquence, la conductrice récupère l'enfant après un "échange" avec le père dans le 4/4. L'enfant y demeure maintenant régulièrement et il est probable que le père l'a changé d'école car il accepte finalement de lui laisser pour la nuit à la condition express qu'elle se renseigne auprès de lui pour savoir dans quelle école il va. Mais l'enfant refuse de passer la nuit chez sa mère et préfère aller chez sa grand-mère. Il se défie de tout ce que fait sa mère et s'il finit par la croire au sujet d'un raccourci, il ne trouve pas que cela soit une

bonne solution. Il demande juste à sa mère de lui ramener une cassette d'Hercule (Walt Disney, je suppose). La mère continue néanmoins d'espérer récupérer son fils.

Elle peut même jouer la femme forte dans la septième séquence avec son amie pleurnicharde qui vient d'être quittée par son fiancé et qu'elle conduit au restaurant.

Dans la huitième séquence, elle semble en effet apaisée. En fait, elle a presque abandonné le combat. Elle vient d'accepter la décision de la juge : l'enfant ira chez son père. Elle trouve dans une forme de bouddhisme désincarné un baume à sa blessure.

Dans la neuvième séquence, cette assurance se fissure, la jeune femme, son alter ego, s'est mutilée en se coupant les cheveux : son ami ne l'épousera pas. Après l'avoir réconfortée, Mania essuie une larme sur son visage. Ce plan n'est pas loin d'évoquer La passion de Jeanne d'Arc de Carl Theodor Dreyer.

La dixième séquence est brève et tombe comme un couperet. L'enfant ne veut toujours pas aller chez sa mère. La brièveté de la séquence finale, l'échec irrémédiable des efforts de Mania atteste bien du projet de Kiarostami qui cache sous la forme d'un documentaire un mélodrame d'une sombre tristesse. Les femmes malgré leur courage seront toujours victimes d'hommes immatures et violents.

Kiarostami prétend refuser la mise en scène et dit s'être contenté d'enregistrer le réel avec deux caméras numériques, une 205 et quelques élastiques pour lier les premières à la seconde.

Il est probable que Kiarostami ait, au départ, voulu adopter un dispositif minimum. La première séquence se compose ainsi d'un unique plan-séquence. On ne comptera en effet pas pour des plans séparés, les sautes dues à des prises certainement nombreuses pour obtenir un coulé du plan. Pourtant il abandonnera bientôt ce procédé artificiel pour utiliser plus classiquement les deux caméras et saisir celui ou celle qui parle. Comme si, tout d'un coup, le sujet était devenu suffisant fort pour que le dispositif ne doive plus être utilisé systématiquement. Comme Hitchcock dans La Corde renonça à son unique plan-séquence, Kiarostami renonce à la performance formelle pour s'intéresser totalement à son sujet : une femme qui essaie de vivre libre et qui devra, pour un temps au moins, renoncer à convaincre son enfant qu'il aura plus de chance de devenir lui-même avec elle qu'avec son père.

La mise en scène n'est pas un dispositif capable de transformer le monde. Tout juste permet-elle de faire éprouver la réalité et d'offrir peut-être (Kiarostami n'est pas plus optimiste dans son film que dans sa vie) un changement possible. Le dispositif n'est pas une fin en soi, seulement une condition pour réunir les conditions du dialogue.

J.-L. L. le 25/09/2002

Ten et La Passion de Jeanne d'Arc

Dans la neuvième séquence, la plus émouvante, la jeune femme qui sort du mausolée s'est fait couper les cheveux. Elle et Mania parlent de leurs malheurs respectifs. Mania essuie une larme sur son visage. Le dépouillement de la scène, les cheveux coupés comme une violence symbolique faite par les hommes aux femmes, la larme essuyée, autant de plans qui évoquent La passion de Jeanne d'Arc de Carl Theodor Dreyer.