

Le Passager

Abbas Kiarostami, Iran, 1974,
noir et blanc.



Sommaire

Générique	2
Résumé	2
Petite bibliographie	2
Filmographie	3
Autour du film	4/5

Le point de vue de Charles Tesson :

L'enfant cinéma

ou l'écran blanc d'un rêve évanoui 7/12

Déroulant 13/17

Analyse d'une séquence 18/21

Une image-ricochet 22

Promenades pédagogiques 23/27

Glossaire 28

Ce Cahier de notes sur ... *Le Passager*

a été réalisé par Charles Tesson.

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 CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique¹

Le Passager

Abbas Kiarostami.

Iran, 1974,

71 mn, noir et blanc

Version originale, sous-titres français.

Titre original : Mossafer.

Production : IDIEJA (Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes).

Scénario et réalisation : Abbas Kiarostami.

Directeur de la photographie : F. Malekzadeh.

Son : F. Malekzadeh. **Montage :** Amir Hassan Hami.

Sortie en France : janvier 1992.

Interprétation : Hassan Darabi (Gassem), Massoud Zandbegleh (Akbar).

Distributeur : Les Films du paradoxe.

Résumé

Gassem, au grand désespoir de ses parents, et plus particulièrement de sa mère et de sa grand-mère, préfère passer son temps dans les rues à jouer au football avec ses copains d'école au lieu de rester à la maison faire ses « devoirs du soir ». L'enfant s'est mis dans la tête d'aller voir jouer à Téhéran l'équipe nationale de football. Pour cela, il lui faut de l'argent et Gassem, avec la complicité de son ami Akbar, est prêt à tout pour l'obtenir. Il vole ses parents, va jusqu'à escroquer ses camarades d'école (il leur fait payer leur photo qu'il prend avec un appareil hors d'usage) puis décide de vendre les accessoires de football de son équipe afin de réunir la somme. Fatigué par le trajet de nuit en autobus (il ne veut rien rater de son voyage), Gassem, après avoir acheté son billet au marché noir, décide, en attendant le match, de sortir faire un tour à l'extérieur du stade. Il se promène puis, mort de fatigue, s'endort sur une pelouse. Quand il se réveille, il court vers le stade. Malheureusement, les gradins sont déserts et le match qu'il rêvait tant de voir s'est définitivement envolé. C.T.

1. Il est souvent regrettable que les principaux noms (acteurs, techniciens) écrits en arabe figurant au générique d'ouverture, ne soient pas traduits, en France. Oublier les noms des gens ayant participé à la réalisation d'un film, sous prétexte qu'ils ne sont pas connus du public occidental, est plus que déplorable.

2. Titre d'un long métrage de Kiarostami réalisé en 1989.

Petite bibliographie

— À côté des textes critiques concernant *Le Passager* (« Mal d'images », *Positif*, n° 372, février 1992 ; « Vivre Vite », *Cahiers du cinéma*, n° 451, janvier 1992), on se reportera utilement à des entretiens avec Abbas 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).

— D'autres textes sur le cinéma de Kiarostami peuvent servir d'appoint. Notamment, Stéphane Goudet, « La reprise » (*Positif*, n° 408, février 1995), ainsi que Charles Tesson, « Gros plan sur *Close Up* » (*Cahiers du cinéma*, n° 450, décembre 1991). Pour plus d'informations, voir également le dossier consacré au cinéma iranien dans *Positif* (n° 368, octobre 1991).

— 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, constitue une excellente introduction à l'œuvre du cinéaste iranien.

— D'autre part, un ouvrage sur le plaisir du football, à la fois jeu et sport, peut éclairer utilement une étude du *Passager*. Il s'agit du livre de F. J. J. Buyttendijk, *Le Football, une étude psychologique*, Desclée de Brouwer, « Textes et études philosophiques », 1994.



Abbas Kiarostami en tournage.

Filmographie

Abbas Kiarostami est né en Iran en 1940. Après des études de Beaux-Arts à Téhéran et un détour par la publicité, il réalise son premier court métrage en 1970, *Le Pain et la Rue*. *Le Passager* est son premier long métrage.

Entre 1970 et 1984, Abbas Kiarostami réalise une quinzaine de courts métrages. Parmi les principaux :

- 1972 — *Le Pain et la Rue* (Nân o kuce)
- 1973 — *La Cloche de récréation* (Zang-e tafrih)
- 1975 — *Deux solutions pour un problème* (Dah râh-e hakk barâ-ye yek mas'ale)
- 1977 — *Habits de mariage* (Lebâs barâ-ye arusi)
- 1984 — *Mal de dents* (Dandândard)

Longs métrages

- 1974 — *Le Passager* (Mossafer)
- 1977 — *Le Rapport* (Gozaresh)*
- 1985 — *Élèves de première année* (Avvalihâ)
- 1988 — *Où est la maison de mon ami ?* (Khâm-ye doost kojâst ?)
- 1989 — *Devoirs du soir* (Mashq-e shab)
- 1990 — *Close Up* (Kloz âp)
- 1992 — *Et la vie continue* (Zondegi Edamé Dârad)
- 1994 — *Au travers des oliviers* (Zir e darakhtan e-zeyton)

* Tourné sous l'ancien régime, celui du Shah, le film, contrairement au *Passager*, est bloqué en Iran par le régime actuel. Si les films pour enfants posent moins de problèmes au régime islamique, *Le Rapport* retrace quant à lui les relations à l'intérieur d'un couple vivant à Téhéran.

Autour du film

En 1989, *Où est la maison de mon ami ?* est primé au festival de Locarno. L'année suivante, le festival du Nouveau Cinéma à Pesaro puis celui des Trois Continents à Nantes proposent une rétrospective du cinéma iranien. En 1991, les Rencontres cinématographiques de Dunkerque rendent hommage à l'œuvre d'Abbas Kiarostami avant que deux de ses films (*Devoirs du soir*, *Close Up*) sortent en salles, suivis aussitôt par *Le Passager*. En 1992, *Et la vie continue* est au festival de Cannes où il reçoit le Prix Roberto Rossellini. Le dégel des frontières après la fin du conflit Iran-Irak (1988) a donc permis à l'Occident de découvrir le cinéma d'Abbas Kiarostami et le nouveau cinéma iranien. Auparavant, on connaissait, outre les exilés (Parviz Kimiavi, et surtout l'excellent Sohrad Shahi-Sales, qui travaille en Allemagne), les films de Dariush Mehrjui, notamment *Le Cycle*, produit pour le compte de la télévision officielle par le beau-frère du Shah et interdit pendant trois ans en raison de son sujet : l'exploitation de la misère en Iran à partir d'un trafic de sang.

Lorsque le public découvre Kiarostami en France, l'homme fait du cinéma depuis vingt ans. Il a commencé à travailler sous l'ancien régime, celui du Shah, grâce à une structure de production pour le cinéma qu'il a fondée avec un ami en 1969, à l'intérieur de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes (IDIEJA), qui a vu le jour en 1965. Avec l'IDIEJA, il produira tous ses courts métrages ainsi que la plupart de ses longs métrages consacrés aux enfants. Auparavant, Kiarostami a fait de la peinture, du dessin, des courts métrages publicitaires, des affiches pour le cinéma (uniquement des films iraniens) ainsi que de l'animation pour des génériques de longs métrages. De sa jeunesse, il garde le souvenir de films néo-réalistes italiens qui l'ont marqué très fortement, en particulier *La Strada* de Fellini.

Si Abbas Kiarostami tourne régulièrement des courts métrages de 1970 à 1984, huit années séparent son second long métrage (*Le Rapport*, 1977) de son troisième : *Élèves de première année* (1985). La raison, politique, est liée à la chute du Shah et l'instauration de la Révolution islamique qui condamne vivement le cinéma. Les trois premiers longs métrages de Kiaros-



tami tournés sous le nouveau régime, consacrés exclusivement aux enfants et au monde de l'école (*Élèves de première année*, *Devoirs du soir*, *Où est la maison de mon ami ?*) lui permettent une certaine marge de manœuvre tandis que d'autres sujets, tabous (personnages de femmes, conflit Iran-Irak), sont interdits par la censure religieuse du gouvernement.

En 1990, un tremblement de terre secoue l'Iran et la région où Kiarostami a tourné *Où est la maison de mon ami ?* est gravement touchée. Soucieux de savoir ce que les gens sont devenus, notamment les deux enfants du film, il part à leur recherche. De cette quête, il fera un film, *Et la vie continue*, qui se superpose à l'autre, récite d'un enfant qui, après l'école, partait à la recherche de son ami afin de lui remettre son cahier d'école. *Et la vie continue* achève une trilogie de la quête commencée avec *Le Passager* et poursuivie avec *Où est la maison de mon ami ?*. Dans *Le Passager*, l'enfant triche et rate son rendez-vous avec le match. Dans *Où est la maison de mon ami ?*, l'enfant ne trouve pas celui qu'il cherche (un rendez-vous manqué) mais, en trichant (il fait ses devoirs à sa place), lui sauve la mise. Dans *Et la vie continue*, le personnage de l'enfant-spectateur du *Passager* cède la place à un personnage de cinéaste, double de Kiarostami.

C.T.



Ci-contre. *Le Passager* (1974).
Ci-dessous. *Close Up* (1990).

Quelques dates

1969 — Création d'une cellule de production à l'intérieur de l'IDIEJA (Institut pour le Développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes)

1972 — Création du Festival international de Téhéran

1976 — Création du FIDCI (Fonds de Développement du cinéma iranien)

1977 — Début de la contestation islamique contre le régime du Shah. Le cinéma, véhicule de l'immoralité, propagateur du mal (la corruption de l'Occident), est pris à partie. Des salles de cinéma sont attaquées et brûlées. La plupart ferment.

1978 (février) — Renversement du régime du Shah par la Révolution islamique. Le cinéma est l'objet de vives attaques de la part du nouveau régime. La production chute à vingt films. Neuf films seulement sont produits en 1982.

1983 — Création d'une structure officielle, la Fondation Farabi, chargée d'intervenir dans tous les secteurs de l'industrie. Le cinéma (FIC ou Fondation Farabi pour le cinéma) doit se plier à une censure stricte, conforme aux prescriptions du régime islamique.

1988 — Fin de la guerre Iran-Irak. Double conséquence pour le cinéma. Suite à la normalisation des relations avec l'étranger, certains films iraniens, non soumis à la censure, sont montrés dans des festivals étrangers. D'autre part, la reprise économique permet à la production de prendre un cours normal. Elle passe progressivement à soixante films par an.

1994 — Production de cent films dans l'année. Le gouvernement interdit les antennes paraboliques qui permettent à la population iranienne de capter les télévisions étrangères. En septembre, des cinéastes iraniens publient une « Lettre ouverte² », non signée par ses auteurs par crainte des représailles, où ils dénoncent la dictature exercée par la Fondation Farabi sur le cinéma et le nouveau mot d'ordre du ministre de la Culture et de la Guidance islamique : « Faire des films pour la guerre et contre la culture occidentale. » Ils se plaignent de la censure qui exige de nombreuses coupes ou interdit des films, bloqués sur leur territoire et à l'étranger. Parmi eux, deux films de Mohsen Makhmalbaf (*Le Temps de l'amour*, *Nuits de Zayandehrod*), un film d'Amir Naderi (*Recherche*, 1980-81, sur le conflit Iran-Irak), un autre de Dariush Mehrjui (*Banou*) et deux de Bahram Beyzaei (*La Mort du roi Yazdegerd*, 1982, et son dernier film, *Les Voyageurs*).



1. Il sera montré en 1977, au moment où le régime du Shah est de plus en plus menacé et affaibli par les islamistes.

2. Voir *Libération*, 4 octobre 1994. Sur l'attitude de Kiarostami par rapport à ce mouvement de révolte, voir « Petits arrangements d'un grand cinéaste », *Libération*, 25 janvier 1995.

3. Il est le réalisateur de *Bashu le petit étranger*, sorti en France.



L'enfant cinéma ou l'écran blanc d'un rêve évanoui

par Charles Tesson

Lorsque Gassem entre en classe, en pleine leçon de lecture, il feint un mal aux dents pour justifier son retard alors que le spectateur en connaît le motif : le temps qu'il lui a fallu pour ranger chez lui le matériel de jeu, celui passé devant un kiosque à journaux afin d'acheter une revue de football. Alors que le visage de Gassem apparaît dans l'embrasure de la porte, déguisé conformément au personnage qu'il s'est construit pour abuser le professeur (la douleur dont le tissu enroulé autour du visage devient le signe ostentatoire), la voix de l'élève qui n'a pas interrompu sa lecture donne à cette entrée en scène une résonance particulière. L'enfant, les yeux rivés sur son livre, ne voit pas qu'il parle *sur* ce visage, *de* ce visage : « Et c'est comme s'ils fuyaient quelque chose. Une ambiance triste régnait. » Plus loin : « Kazad n'avait qu'une seule idée, s'enfuir, s'enfuir de toutes ses forces. » Le déguisement de Gassem est une première fuite. Il se fait passer pour ce qu'il n'est pas : un enfant qui a mal au dents. Cette fuite dans le rôle n'a pas une finalité ludique, pour le plaisir de tromper le professeur, car elle répond à une appréhension de la réalité. Face à son évidence, celle de son retard en classe, Gassem ruse et triche pour sauver sa peau. La manipulation ne donne pas à celui qui l'exerce le goût du pouvoir car elle s'inscrit dans une logique de survie. Plus concrètement dans *Le Passager*, dans la logique d'une *survie du désir*. Gassem ne vit le temps du film que pour une seule chose : aller voir l'équipe nationale de football jouer à Téhéran. Tel est son désir. Intervenir sur la réalité pour son propre compte, c'est se donner les moyens de satisfaire son désir, la meilleure façon pour que la réalité soit son alliée et non plus cet obstacle qui menace d'y mettre un terme. Manipuler revient à jouer avec la peau des apparences pour abuser les autres, afin de maintenir à flot un désir à fleur de peau.

Gassem, comme Kazad, ne songe qu'à une seule chose : s'enfuir. Quitter l'espace familial, celui de l'école. Laisser





tomber ses amis, aussi bien ceux avec qui il joue au football que son meilleur ami Akbar. *Le Passager* retrace l'évolution de cette idée, son cheminement dans la réalité. Gassem ne part pas contre la réalité dans laquelle il vit. Il ne s'agit pas d'une fuite négative mais d'une aspiration vers un ailleurs qu'il ne connaît pas et qui l'attire à partir d'un monde d'images : les photos des joueurs et des équipes accrochées au kiosque, celles qui ornent les murs de sa chambre, celles qu'il regarde dans la revue. Gassem sera ce passager, cet enfant qui fera la navette entre la réalité proche dans laquelle il vit et qui pour lui ne fait pas image et ces images du lointain, pour lui sans réalité. Histoire de voir de plus près de quoi elles sont faites. Une traversée du miroir, à la mesure de l'étoffe d'un rêve, afin de vérifier, de l'autre côté des images, leur coefficient de réalité.

L'attrait du lointain

Le pouvoir d'attraction de la ville, son impact dans l'imaginaire des gens qui se font des illusions sur son compte, fantasmant en ce lieu la réponse à toutes leurs attentes, est un sujet qui traverse toute l'histoire du cinéma. À commencer par *L'Aurore* de Murnau. Nul doute que Satyajit Ray, avec la trilogie d'Apu¹, a donné naissance à une forme de récit dans laquelle un film comme *Le Passager* vient s'inscrire. Parce que la trilogie d'Apu répond à une réalité démographique précise (l'exode rural, le repli des populations pauvres vers les villes) tout en greffant sur ce constat une aspiration plus profonde, d'une autre nature. Apu quitte la campagne pour la ville afin de poursuivre ses études. La ville est le monde du savoir, celui du livre et de l'écriture, dans le sillage de la voie tracée par le père. Dans ce passage au monde adulte qu'elle symbolise, la

Ci-contre. Le temps du retard... (séquence 3).
Ci-dessous. Lecture : « S'enfuir de toutes ses forces à travers les forêts, à travers le désert, les maisons, les fenêtres... » (séquence 4).

ville est l'expérience d'un deuil impossible, celui de l'enfance et des origines. Pour Gassem, la ville serait plutôt ce théâtre qui permet à son imaginaire de s'épanouir en toute liberté, là où la réalité environnante ne laisse plus de place à son rêve pour s'exprimer. On verra ce qu'il lui en coûtera de croire en cela.

Gassem veut partir au loin mais il part pour revenir. Son voyage n'est pas définitif. Il va là-bas juste pour voir. Il s'agit d'une expérience *passagère*, dont la futilité apparente, au vu de son envie soudaine (pourquoi ce match plutôt qu'un autre ?) est contredite par la détermination de Gassem à vouloir en faire aussitôt *la chose de sa vie*, celle par où il doit absolument passer et dans laquelle toute son énergie va passer. Si voir le match est son rêve, Gassem n'est pas un rêveur. Mieux, son application à rendre son rêve possible nous montre, étape après étape, qu'il n'est plus tout à fait un enfant égaré dans l'univers de ses songes. Il sait se prendre en charge tout seul, s'affranchissant de toute tutelle (l'organisation de son voyage, son sang-froid et son aplomb en toutes circonstances face aux adultes) et il brave la loi, même s'il n'ignore pas le châtiement qu'elle va lui réserver : son cauchemar pendant le match, appréhension de ce qui l'attend concrètement à son retour au village. Gassem, par son entêtement, son intransigeance, l'égoïsme fondamental de son désir, garde ce trait de caractère dur et inflexible de l'enfant. Par définition, l'enfant est celui qui ne veut rien céder de son désir. Pour Gassem, le désir ne connaît pas de limites dans la réalité². Mieux, la réalité est pour lui l'écho narcissique d'un désir passé dans le champ de sa volonté. L'historiser, le socialiser, c'est lui apprendre qu'il n'est pas



1. *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1956), *Le Monde d'Apu* (1959).

seul au monde (tenir compte des autres) et que la réalité, « au jeu du désir³ », n'est pas nécessairement ce théâtre enchanteur mais une possible expérience du désenchantement. Travail que Kiarostami, par le film, accomplit pour lui.

Un rendez-vous manqué

Gassem a envie de voir un match de football mais, à la lueur d'une scène des *Quatre Cents Coups* de Truffaut et lorsqu'on sait l'attrance d'Abbas Kiarostami pour des personnages qui lui ressemblent, il est possible d'habiller son désir du vêtement d'une autre réalité. Ali Sabzian, le faux Makhmalbaf de *Close Up* avait le désir d'être metteur en scène et, pour ce faire, devenait acteur en se faisant passer pour ce qu'il n'était pas. Gassem a un *désir de spectateur* : voir un match de football. À sa manière, il est un enfant cinéophile qui, à la tombée de la nuit, alors que toute la ville dort, quitterait la maison en cachette, billet à la main, pour se réfugier dans l'obscurité d'une salle de cinéma. Dans *Le Passager*, le voyage est nocturne et le match diurne. À croire qu'il est déjà, de par sa nature solaire, le réveil douloureux d'une promesse de la nuit, le blanc d'un monde d'images qui viendrait brusquement à manquer. Comme si la perspective de la rencontre (le voyage de nuit avant le match, l'œil gourmand de l'enfant dans l'autobus) se substituait progressivement à la rencontre, en tiendrait lieu. Le plus grand désir de l'enfant – assister au match de football – ne sera pas exaucé. *Un rendez-vous manqué*. Au retard de l'enfant à l'école au début du film⁴ (ranger le matériel, acheter la revue), répond l'autre retard à la fin. La première fois, au village, il est en retard

Une vraie question d'enfant : « Quelle est la profondeur de l'eau ? » (séquence 32).

à cause du football (en faire et en voir), le privant d'une réalité qui ne lui manque pas (l'école). La seconde fois, à la ville, il est en retard au football. Non pas pour en faire mais pour en voir.

Gassem entre *deux fois* dans le stade pour assister au match. La première fois, il arrive trop tôt. Les gradins se remplissent mais le rectangle du terrain, espace tant convoité, est désespérément vide : les joueurs n'ont pas encore pris place. Quand Gassem sort du stade, ayant du temps devant lui avant le match, son regard trouve ce qui lui manque puisqu'il croise des sportifs en action : un homme en train de courir, d'autres s'entraînant au lancer du disque, antique discipline olympique. Lorsque l'enfant entre dans la salle omnisports pour meubler le



temps qu'il lui reste, il arrive encore trop tôt puisque des ouvriers installent le ring en prévision d'un match de boxe. Par jeu, il se laisse aller à quelques mouvements de gymnastique, se donnant en spectacle à la caméra, là où d'autres, à sa place (les boxeurs), ne manqueront pas de le faire en public. Dehors, le visage contre cette vitre qui le sépare de la réalité tout en lui permettant de la voir, Gassem regarde l'eau de la piscine et interroge l'enfant qui n'entend pas sa question. Étrange demande du reste. Une *vraie question d'enfant* : quelle est la profondeur de l'eau⁵ ? Traverser le miroir, plonger dans l'eau, soit, se dit Gassem, mais à condition de connaître au préalable l'épaisseur de ce monde qu'on va rencontrer de l'autre côté, histoire de ne pas se blesser en plongeant. Ce n'est pas l'eau de la piscine mais

2. « Encore » est son mot, sa demande réitérée tandis que l'autre (parents, éducateur) doit lui faire admettre la perspective d'une dernière fois. Autrement dit, lui apprendre que toute chose a une fin (la vie par exemple) et que, à un autre niveau, la réalité, au champ du désir, est cette fin.

3. En référence à un ouvrage de Françoise Dolto (Seuil, 1981) qui traite ce sujet. Il y est question (texte de présentation) de la distinction entre besoins et désirs, « si facilement confondus dans l'imaginaire tant de la mère et des éducateurs que de l'enfant en demande. Il apparaît clairement que le ressort de l'humanisation réside dans la reconnaissance du désir et non dans sa satisfaction. »

4. Retard également dans le sens où l'entendent sa mère et sa grand-mère : un enfant qui ne fait pas ses devoirs, va redoubler, en retard dans ses études à cause de son amour du sport et du jeu. D'autre part, Gassem manque de rater son autobus, prémonition de ce match de football qui va lui filer entre les doigts et qu'il ne pourra pas rattraper.

5. On pense furtivement à l'eau et à la piscine morettienne (*La Messa e finita, Palombella Rossa*) : se jeter à l'eau, prendre des risques, avec la crainte de tomber à plat ou de se retrouver à côté de la plaque.

Comme s'il était dans l'écran blanc... (séquence 35).



un sommeil *profond* qui emportera Gassem et le privera de ce match. Au film positif du match qui se déroule pendant qu'il dort répond ce voile négatif (son cauchemar) qui fait doublement écran. D'abord parce qu'il le prive concrètement du match. Ensuite parce que l'enfant, pour avoir rêvé de ce match, pour l'avoir fait défiler dans sa tête avant même d'y assister, constatera après coup que ce n'est pas ce film qui revient dans son sommeil mais l'autre, celui qui l'attend au retour de sa fugue. Le cauchemar de Gassem le sort de son sommeil. Il court pour attraper le temps passé et arrive trop tard. Quand il entre de nouveau dans le stade, le terrain est vide sauf qu'entre-temps un match est passé. Il l'a venu venir. Il le voit partir. Gassem marche seul dans les tribunes désertes. Avant, elles étaient pleines de monde. Du coup, le spectateur, pour imaginer ce qui s'est passé dans l'intervalle de temps (le stade qui se vide), se souvient de ce plan où Gassem se joint au groupe des endormis, répétition de son entrée au stade, parmi les autres. Ensuite, vient ce plan superbe où, un à un, les dormeurs se réveillent et sortent du champ, laissant Gassem seul avec son cauchemar. Celui qui occupe ses pensées et l'autre à venir : le fait d'avoir raté son match à cause de lui. Quand

Gassem court vers le stade, un plan en contre-jour nous le montre gravissant les marches qui conduisent aux tribunes. Au sommet, sa silhouette se détache sur un rectangle de lumière, comme s'il entrait dans l'écran blanc, à l'intérieur d'une salle de cinéma. À ceci près que le film ne va pas commencer mais que la lumière, au sortir du sommeil de Gassem, nous indique que la projection est terminée. À la lueur de ce plan, on peut voir dans *Le Passager*, à partir de l'itinéraire de Gassem, double autobiographique de Kiarostami, le récit d'une entrée dans le monde du cinéma. Entrée ratée, en tant que spectateur. Entrée réussie, à un autre niveau. Comme si être cinéaste pour Kiarostami était la réponse réflexe à ce *ratage* premier, histoire d'être au rendez-vous du spectacle de la réalité qui se présente à lui et de faire ainsi son deuil d'une expérience de spectateur qui aurait échoué. Au sens premier d'un échec. Au sens second d'atteindre, à partir de ce constat, une autre rive. Comme si, de ce *ratage* premier, rendez-vous manqué avec le réel, échec d'une rencontre *programmée*, Kiarostami s'en était fait tout un cinéma et n'avait depuis de cesse, objet et sujet de toute son œuvre, de nous repasser le *film* de cet épisode douloureux. Histoire de l'exorciser, de sorte que par le cinéma – en faire et

Akbar, le vrai spectateur du film
(séquence 12).



non plus en voir – la rencontre programmée avec l'autre, rendez-vous avec la réalité sous la forme d'un film, devienne chose possible, matériellement visible.

Le messager du voir

Le désir de spectateur de Gassem est ce qui le rend particulièrement actif. Au nom de ce match qu'il veut voir, Gassem agit, prend son destin en main et fait tout pour que sa volonté soit faite. Le vrai spectateur du film, c'est son copain Akbar, témoin de ses agissements, à la fois collaborateur discret et admirateur fasciné par le déploiement d'énergie de Gassem pour atteindre le but qu'il s'est fixé. Akbar voit l'autre faire en retrait de la scène (la séance de photo où il regarde les enfants acteurs face au metteur en scène Gassem) ou bien, il entend. Il a le son mais pas l'image. Comme dans la classe, lorsqu'il entend, visiblement ému, les cris de Gassem suite aux coups qu'il reçoit. Pendant ce temps, sous les yeux d'Akbar, sur le tableau de la classe, plan magnifique, le professeur détaille le croquis d'un organe du corps. Rien d'autre qu'un cœur humain qui monte à Akbar l'image qui lui manque (le corps de son ami) tout en lui signifiant ce qu'il ressent à son sujet, situant la rela-

tion entre l'image présente (le dessin au tableau) et le son du corps absent de Gassem, entre corps endolori et douleur des sentiments.

La plus belle scène du film, celle où Akbar est confronté à sa vraie situation de spectateur, se déroule à la tombée de la nuit, quand l'enfant vient dire au revoir à son ami Gassem qui attend dans sa chambre l'heure de son départ. On sent chez Akbar le regret de ne pas pouvoir partir, le remords de ne pas être du voyage. « Tu me raconteras le match », dit-il à son ami. Phrase merveilleuse, pleine d'un désir et d'une *résignation* de spectateur. Gassem est celui qui ira voir et, de cette expérience, reviendra pour en faire aux autres le récit, sous forme d'images et de mots. Grâce à Gassem, l'enfant cinéaste, celui qui va aller y voir *de sa personne* et en reviendra pour décrire ce qu'il a vu, Akbar, l'enfant spectateur, pourra vivre le match *par procuration*. Qu'est-ce que la *réalité* du cinéma sinon l'expérience de ce partage ?

Le Passager fonde son parcours, à travers l'itinéraire que prend Gassem, sur la nécessité de trouver un lien entre *le voir* et *le faire* (passer de l'autre côté de l'écran, de spectateur à acteur ou à metteur en scène), entre la nécessité de faire (du football)

et l'envie d'en voir. L'idée magnifique qui permet à Gassem d'accomplir son voyage est liée à un sacrifice : vendre les buts et le ballon de football pour payer son voyage, *cesser d'en faire pour aller en voir*. Gassem est un corps qui joue au football. Corps qui ne fait pas image pour lui car il éprouve le besoin d'aller voir l'image d'un autre faisant la même chose que lui. Entre ce corps qui joue, privé de son image, et l'image de corps autre en train de jouer, le voyage de Gassem est une quête d'identité. Littéralement, l'expérience d'un stade du miroir. L'expérience d'un vide à partir duquel il va pouvoir se reconstruire une identité vivable. En effet, à l'arrivée, l'image de l'autre jouant au football va lui manquer (le match raté) et, à son retour, la perspective d'en faire sera cette réalité qu'il a déjà supprimée de sa vie. Quand Gassem photographie les enfants de l'école, ils seront privés de l'image à laquelle ils ont cru avoir droit. Il s'agit aussi, pour ces enfants, d'un *rendez-vous manqué*. Non pas avec les images des autres mais avec leur propre image. Sauf que Kiarostami, en filmant la scène, s'inscrit en tiers. Il est celui qui, par le cinéma, offre à ces enfants

Le deuil d'une expérience de spectateur qui aurait échoué (séquence 35).

cette image qui dans la fiction va leur manquer. Il les filme, c'est-à-dire qu'il leur offre ce que Gassem ne leur donnera pas, soucieux de réparer sur-le-champ le tort qu'il leur a fait en ne les photographiant pas. Ce que Kiarostami, en leur faisant cadeau d'un plan, n'aurait pas pu leur donner si Gassem n'avait pas fait semblant de les photographier. Comme si la réalité réelle, fondement de l'identité du sujet, était cet au-delà de l'expérience du jeu, cette promesse à l'issue de sa traversée⁶. Offrir cela à l'autre, lui tendre son image en miroir, c'est faire du cinéma un lieu de passage qui permette à chacun d'avoir le temps de s'y retrouver dans son histoire. Rendez-vous avec le spectateur que le cinéma de Kiarostami ne saurait manquer. « Voilà ce qu'obtient l'écran de cinéma : il permet à l'homme de s'aventurer dans l'image sans se perdre⁷. » *Le Passager* d'Abbas Kiarostami est le récit de cette magnifique aventure. ■

6. Voir sur ce point, pour ce qui est du monde de l'enfant, l'ouvrage central de Winnicott, *Jeu et réalité, L'espace potentiel* (Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1975).

7. Pierre Legendre, « Éloge du titre », *Trafic*, P.O.L, n° 1, Hiver 1991.



Déroutant

Générique : Musique sur fond noir puis titres.

- 1.** [1.03] Des gosses jouent au football dans les ruelles d'un village. Un garçon, Akbar, cahier à la main, vient demander à son copain Gassem s'il va à l'école (il est 13 h 45). Le match s'arrête et les enfants vont en classe.
- 2.** [2.38] Gassem reste seul pour ramasser les buts miniatures et le ballon qu'il va ranger chez lui. Il en ressort, cahier d'écolier à la main.
- 3.** [3.26] Gassem court sur le chemin de l'école. Il s'arrête devant un kiosque à journaux, décoré avec des équipes de football et des portraits de joueurs. Il achète à crédit un magazine de football, réussissant à convaincre le vendeur que son père va lui donner de l'argent pour le payer.
- 4.** [4.28] Gassem arrive en classe, au milieu d'un cours de lecture. Pour justifier son retard, il prétend qu'il a mal aux dents. Un tissu enroulé autour de sa joue est supposé en fournir la preuve. Quant au motif de son absence (il n'était pas à l'école le matin), il affirme avoir accompagné sa mère à l'hôpital. Assis à sa place, Gassem montre à son copain Akbar, son voisin de classe, la revue qu'il vient d'acheter. L'équipe nationale joue après-demain à Téhéran et Gassem veut aller au match. Le professeur surprend Gassem en train de lire en cachette et le met la porte ainsi que son voisin. Le professeur feuillette la revue qu'il a confisquée.
- 5.** [6.36] Après l'école, Gassem, dans la cour intérieure de sa maison, enfille ses chaussures pour aller jouer au foot. Sa mère, occupée à étendre le linge, lui interdit de sortir : « Pense à tes devoirs. » Sa grand-mère, occupée à tisser, s'inquiète de son sort (« Tu vas redoubler ») et lui conseille d'apprendre un métier. Gassem ne les écoute pas. Il prend les buts et le ballon puis rejoint son copain Akbar qui l'attend devant la porte. La mère de Gassem se lamente et regrette que son père ne s'occupe pas de l'éducation de son fils tandis que la grand-mère lui conseille d'aller voir le directeur de l'école.
- 6.** [9.16] Le match de football dans la rue. L'équipe de Gassem a perdu et son ami Akbar lui reproche d'avoir mal joué.
- 7.** [10.15] Gassem, avec l'aide d'Akbar, ramène le matériel chez lui. Sur le pas de la porte, ils discutent du match qu'ils viennent de livrer puis Gassem pense à l'autre match, à Téhéran. Il envisage sérieusement d'y aller et demande à son copain de ne pas le dire à ses parents : il leur racontera qu'il est parti chez lui. Reste l'argent pour payer le voyage. Comment se le procurer ?
- 8.** [11.23] À l'intérieur de la maison, Gassem fait ses devoirs, à côté de ses parents. Sa mère, occupée à recoudre un pantalon, reproche à son mari de ne pas s'occuper de son fils et menace de partir. Gassem, tandis qu'il fait semblant d'étudier, observe les



Séquence 1



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 5

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 9



Séquence 10

objets de valeur (le bracelet de sa mère, une lampe), songeant à réunir la somme en vue de son voyage. La mère demande de l'argent à son mari (« *Demain, c'est Ramadan* »). Il lui jette un billet qu'elle cache sous un tapis, geste qui n'a pas échappé à Gassem.

9. [13.09] Le lendemain matin, dans la cour de l'école, les enfants, en rang, avant d'entrer en classe, écoutent et récitent la leçon de morale : « Ô Dieu, que nos maîtres et nos parents soient satisfaits de nous. » Pendant ce temps, Gassem montre en cachette à Akbar l'argent qu'il a volé à sa mère : cinq tomans.

10. [13.32] La mère de Gassem rend visite au directeur de l'école. Elle se plaint que son fils ne fait pas ses devoirs alors qu'il prétend les faire dans la rue. Le directeur rejette toute responsabilité sur la mère : c'est de sa faute si son fils est mal élevé. À elle de le surveiller (Mais : « À vous de le battre, je ne peux pas », dit-elle). De l'argent a disparu à la maison et la mère pense que Gassem l'a volé. Elle aimerait que le directeur lui demande ce qu'il en a fait. On fait venir l'enfant qui nie le vol et traite sa mère de menteuse. Les menaces verbales du directeur n'intimident pas l'enfant, pas plus que le châtiment corporel (il le frappe avec une baguette). Gassem pleure mais ne parlera pas tandis que sa mère détourne son visage de la scène. Dans la classe, Akbar entend les coups et les larmes de Gassem tandis que professeur, à l'aide d'un dessin au tableau, explique le fonctionnement du cœur. Gassem regagne sa place, à côté de son copain Akbar, et sèche ses larmes.

11. [20.21] Le signal de la fin de la classe. Les enfants traversent les couloirs et sortent de l'école.

12. [20.45] Gassem, accompagné de son ami Akbar, se rend à la station de bus pour se renseigner sur le prix du billet pour Téhéran (dix tomans) ainsi que sur les horaires (départ la nuit). N'ayant pas assez d'argent, il reviendra acheter le billet plus tard.

13. [21.46] Pendant la classe, Gassem parle à son voisin Akbar de la nécessité de trouver de l'argent pour aller au match qui a lieu après-demain. Le professeur d'anglais les surprend et lui demande de réciter la leçon. La conversation reprend en cachette et Gassem évalue ses besoins financiers : trente tomans suffiront, dont vingt pour le voyage, cinq pour le billet d'entrée et cinq autres pour le taxi. Gassem demande à Akbar de sécher la fin des cours avec lui afin de l'aider à réunir au plus vite cette somme.

14. [24.46] Gassem et Akbar dans la rue. Chez lui, Gassem vide l'encre d'un stylo plume avant d'essayer de le vendre. Ils courent dans les rues, entrent chez un libraire qui ne veut pas de stylos usagés et refuse d'acheter en détail. La négociation, menée de main de fer par Gassem, est rude mais n'aboutit pas. Il n'a pas plus de chance lorsqu'il tente de lui vendre sa collection de timbres. Les enfants laissent tomber, entrent dans d'autres boutiques, sans plus de succès.

15. [28.45] Akbar sort de chez lui avec un vieil appareil photo qu'il vient de trouver à la cave. Les gosses partent en courant pour aller le vendre. L'éventuel acheteur, prudent, constate que l'appareil est incomplet : il manque des pièces à l'intérieur. L'homme propose trois tomans puis quatre mais Gassem refuse l'offre. En retrait de

la boutique, Gassem s’amuse avec l’appareil photo. Il regarde Akbar dans le viseur, fait semblant de le photographier. De jouer avec l’appareil lui donne une idée, bien meilleure que celle envisagée au départ (le vendre). Ils partent en courant et Gassem est persuadé qu’il en tirera plus de quatre tomans.

16. [31.37] Gassem expose son plan. Il fera semblant de photographier les gens avec l’appareil qui ne marche pas et il leur dira ensuite qu’ils ont bougé et que la photo est ratée.

17. [31.59] Gassem et Akbar se tiennent prêts devant la sortie de l’école. La cloche sonne et les enfants sortent en courant. À ce moment, Gassem fait semblant de photographier Akbar en se plaçant de telle sorte que toute l’école les voie. Akbar joue le jeu (il arbore un sourire de circonstance) puis vient payer sa photo à l’avance. L’appât a fonctionné et tous les enfants, agglutinés autour de Gassem, veulent se faire tirer le portrait, chacun posant à sa manière, selon sa nature. Les visages défilent tandis que les pièces s’empilent dans la poche de Gassem. Pendant ce temps, en retrait, Akbar paraît mal à l’aise, sans doute gêné de jouer un mauvais tour à ses petits camarades tandis que Gassem semble n’éprouver aucun scrupule à les escroquer, du moment que son match est à la clé. À la fin de la séance, Gassem fait les comptes : quatre tomans, soit l’équivalent de la proposition de l’acheteur. Cela ne suffira pas pour aller voir le match.

18. [35.25] Gassem est chez lui et Akbar se propose de l’aider à réviser ses leçons. Il l’interroge sur des définitions de mots. Si Gassem connaît la signification de « Révolte », « Discipline » et « Ambition », il ignore celle du mot « Ambulance ». Pendant la leçon, Gassem a sous les yeux les buts de football pour les matches de rues. Il a une idée. Il veut les vendre ainsi que le ballon. Akbar lui rappelle que ce matériel, dont il a la garde en tant que capitaine, est la propriété de l’équipe. Il ne lui appartient pas personnellement et il n’a pas le droit de le vendre. L’argument n’atteint pas Gassem, plus déterminé que jamais à trouver l’argent pour son match.

19. [37.08] Gassem et Akbar partent en courant, avec chacun un but sur le dos. Ils se rendent chez un réparateur de bicyclettes. La négociation commence. Gassem soutient que ce matériel a coûté soixante-dix tomans. Le réparateur lui en offre vingt-cinq, proposition qu’il accepte sans discuter. Gassem a soif. Il prend de l’eau dans une cruche à côté. Le réparateur pose l’argent sur la cruche. Gassem le prend et part aussitôt.

20. [39.34] Gassem achète son billet d’autobus. Le départ est ce soir à 22 h 45. Heureux, il marche dans la rue, montrant à Akbar son billet. Une calèche passe dans la rue et Gassem abandonne sur-le-champ son copain, sans même lui dire au revoir. Il grimpe à l’arrière de la calèche, assis sur l’essieu, en passager clandestin. Le conducteur le voit et, avec son fouet pour guider l’attelage, le chasse.

21. [41.10] Il est 20 h 50. Gassem remonte le réveil et dit à ses parents qu’il entend se lever tôt pour réviser ses leçons. Seul dans sa chambre, dont les murs sont ornés de photographies de football, Gassem prépare ses affaires (son casse-croûte) et range son argent qu’il fait tomber, craignant au passage d’attirer l’attention de sa famille. Il



Séquence 12



Séquence 14



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 21



Séquence 22



Séquence 24



Séquence 25



Séquence 25



Séquence 26

s'assoit sur son lit et contemple le ticket d'autobus. Dehors, Akbar se signale à Gassem. Il lui dit de faire attention de ne pas s'endormir, lui demande de raconter le match et envie son sort (« Tu as de la chance d'aller à Téhéran »). L'autre le chasse, de crainte que sa présence ne réveille sa mère. Il tente de trouver le sommeil sans y parvenir. Le temps passe et le réveil indique 23 h. Gassem part en cachette de la maison, à toute vitesse, de crainte de rater l'autobus.

22. [47.09] Gassem court la nuit dans les rues du village, traverse le souk désert. Alors qu'il arrive sur la place, le bus klaxonne et démarre lentement. Gassem le rattrape et appelle le chauffeur qui s'arrête et le laisse monter.

23. [48.34] Gassem s'installe dans le bus. Alors que les adultes, autour de lui, essayent de dormir, l'enfant reste éveillé. Ne voulant rien perdre de son voyage, il regarde les voitures sur la route, les lumières dans la nuit, les villages que le bus traverse.

24. [50.58] Le jour s'est levé. L'autobus continue sa route vers Téhéran. Gassem est toujours éveillé. Aussitôt arrivé, à peine descendu, il demande le chemin du stade.

25. [51.48] Arrivé à proximité du stade, Gassem se glisse dans la file d'attente mais un policier lui dit de faire la queue comme toute le monde. Lorsque son tour arrive, il n'y a plus de billets en vente au guichet. Protestation vaine de Gassem qui prétend être dans la file d'attente depuis le matin.

26. [54.01] La police évacue ceux qui, sans billet, n'ont rien à faire ici. Gassem est pris dans la bousculade. Il marche dans la foule puis revient à la grille d'entrée gardée par des policiers. Les spectateurs munis de billets entrent tandis que Gassem essaie de discuter pour qu'on le laisse passer avant de se faire repousser. Il marche dans la foule, se présente à une autre entrée, sans plus de succès.

27. [55.44] Gassem demande à un monsieur s'il a un billet à lui vendre mais il n'en a plus. On lui indique un autre homme qui en possède, ce qui fait sourire le revendeur à qui Gassem s'est adressé car il s'agit d'un vendeur de billets de loterie, ce qui ne correspond pas à ce qu'il recherche. Malgré cela, le vendeur de loterie lui montre un homme qui vend des billets au marché noir. Quand Gassem s'approche de lui, l'homme est occupé à vendre vingt tomans un billet du match qu'il a acheté cinq tomans. L'acheteur discute le prix, en vain. Gassem demande à son tour un billet et, découragé par le prix, semble renoncer à aller voir le match. Après une brève hésitation, il revient vers le revendeur et achète le billet vingt tomans, sans même discuter.

28. [57.33] Billet à la main, Gassem remonte la file et entre dans l'enceinte du stade. Il court vers les tribunes puis s'installe à sa place. À peine assis, il se relève et regarde autour de lui le stade qui se remplit progressivement.

29. [59.33] Gassem s'installe pour manger le sandwich qu'il a apporté. Il en propose à son voisin qui n'en veut pas et le remercie pour son geste. Il entame la discussion avec lui et lui raconte que c'est la première fois de sa vie qu'il vient à Téhéran. Il lui demande ce qu'il faut voir et l'autre lui parle du musée et du zoo. Gassem aimerait bien se faire des copains à Téhéran mais il se souvient qu'un enfant de Téhéran est venu

séjourner il y a deux ans dans son village et a refusé de jouer avec lui. Chose qui l'avait vexé. Le match n'ayant lieu que dans trois heures, Gassem a envie d'aller faire un tour et demande à son voisin de lui garder sa place.

30. [62.33] À l'extérieur du stade, Gassem voit un homme en tenue de sport courir, d'autres en train de s'entraîner au lancer du disque. La vue de ce spectacle insolite le fait sourire.

31. [63.03] Gassem entre à l'intérieur d'une salle omnisports en chantier. Il discute avec un ouvrier qui lui apprend qu'on installe un ring en vue d'un match de boxe. Gassem fait de la gymnastique avec les barres d'un échafaudage.

32. [65.04] Gassem s'approche d'une piscine couverte et, par la vitre, fait signe à un garçon à l'intérieur. Il lui demande la profondeur de l'eau mais l'enfant, n'entendant pas ce qu'il dit, ne comprend pas ce qu'il veut.

33. [66.01] À proximité de la piscine, Gassem découvre un groupe d'hommes dans l'herbe, en train de faire la sieste en plein soleil. Fatigué de son voyage, il a envie de faire comme eux avant de voir le match. Il s'allonge dans l'herbe et dort. Pendant ce temps, progressivement, les gens à côté de lui se lèvent et partent.

34. [67.32] Gassem est seul dans l'herbe, toujours endormi. Il fait un cauchemar. Il se voit à l'école, à côté de son copain Akbar, puis poursuivi dans la forêt par ses camarades d'école. On lui inflige un châtiment corporel (on lui frappe la plante des pieds avec une baguette) en présence des enfants, réunis en cercle autour de lui, ainsi que de sa mère. Gassem hurle de douleur.

35. [69.26] Gassem se réveille brusquement et, conscient que du temps a passé, se précipite vers l'entrée du stade. Il monte les marches vers les tribunes et se retrouve seul dans un stade immense, vide et silencieux. Le match est terminé, les spectateurs sont partis et les balayeurs sont occupés à nettoyer les gradins.

Générique de fin [70.10]

Durée du film (vidéo) [70.16]

C.T.



Séquence 26



Séquence 27



Séquence 28



Séquence 30



Séquence 31



Séquence 33



Séquence 32



Séquence 35



Séquence 35

Analyse de séquence

Séquence 17, 65 plans
La séance de photographie

Prologue

1. Akbar est adossé contre une porte. Gasseem entre dans le cadre, marche latéralement et expose son plan (voir déroulant, scène 16). La caméra l'accompagne dans son déplacement sur la gauche. Gasseem s'adosse au mur.

2. Gasseem regarde la porte de sortie de l'école. Un attelage traverse le champ au premier plan.

3. Akbar et Gasseem attendent la fin de la classe. Son de cloche en *off*. Une bicyclette traverse le champ. Les deux enfants se mettent en place et Gasseem lance à Akbar une pièce pour qu'il fasse semblant de payer la photo qu'il va prendre de lui.

4. Raccord sur Gasseem, au premier plan à droite, qui lance la pièce à Akbar, HC (hors cadre) à gauche. Au fond, dans l'axe du viseur de la caméra, la porte de l'école.

5. Raccord sur Gasseem qui reçoit la pièce et la glisse dans sa poche.

La séance photographique

6. Reprise 4. Gasseem fait semblant de photographe Akbar, HC (hors cadre). Il tourne la tête en direction de la porte où les enfants commencent à sortir en courant.

7. Reprise 5 et raccord sur Akbar qui regarde HC dans la même direction puis se tourne vers l'appareil (photo et caméra).

8. Gasseem, appareil à la main, vise Akbar (HC). À l'arrière-plan, les enfants passent et vont vers la droite.

9. Reprise 7. Akbar, mains sur les hanches, sourit en vue de la photo.

10. Insert sur l'appareil photo de profil. Dans l'arrière-plan flou, on voit les enfants s'approcher.

11. Reprise 8. Les enfants s'attroupent autour de Gasseem qui les voit venir.

12. Reprise 9. Akbar sourit pour la photo.

13. Insert de face de l'appareil photo. La main appuie sur le déclencheur.

14. Gasseem est de dos au premier plan, Akbar de face à l'arrière plan. Il s'approche pour payer sa photo (Gasseem glisse l'argent dans la poche arrière de son pantalon), demande quand elle sera prête puis sort du champ sur la gauche. Gasseem demande à un enfant (HC droit) s'il veut sa photo. L'enfant entre, paie et s'installe, cahier d'écolier à la main. Gasseem lui fait prendre la pose puis l'enfant se retire.

15. Gros plan sur le visage d'un enfant dans la foule.

16. Reprise 14. Un enfant entre puis s'installe pour la photo.

17. Reprise 10. Insert sur appareil de profil. La main de Gasseem guide l'enfant HC, elle le dirige.

18. L'enfant photographié.

19. Insert sur la main de Gasseem qui glisse l'argent dans la poche arrière de son pantalon.

20. Enfant photographié, cahier d'écolier à la main.

21. Reprise 11. Gasseem cœl dans le viseur avec les enfants autour de lui.

22. Deux enfants côte à côte pour la photo. La voix de Gasseem les dirige.

23. Reprise 13. Insert sur l'appareil et le déclencheur.



Séquence 16



Plan 6



Plan 11



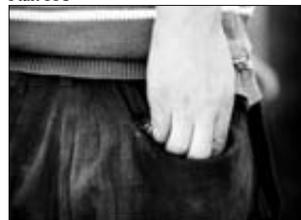
Plan 12



Plan 14 a



Plan 14 b



Plan 19



Plan 22



Plan 48



Plan 23



Plan 54



Plan 28



Plan 63



Plan 34

24. Visage d'un enfant qui sourit pour la photo.

25. Reprise 19. L'argent, la main dans la poche.

26. Séance photo : une jeune femme avec un petit enfant dans ses bras.

27. Reprise 23. L'appareil et le déclencheur.

28. Séance photo : un enfant.

29. Visage de Gassem qui regarde HC l'enfant, puis dans le viseur de l'appareil (HC) ainsi que Akbar, HC.

30. Raccord regard sur Akbar derrière un poteau, qui assiste à la scène en retrait.

31. Reprise 29. Gassem photographiant.

32. Reprise 27. Insert appareil et déclencheur.

33. Reprise 25. Insert sur la main glissant l'argent dans la poche.

34. Reprise 21. Gassem photographiant et les enfants autour.

35. Reprise 30. Akbar en retrait.

36. Reprise 34. Gassem.

37. Reprise 35. Akbar.

38. Gassem de dos au premier plan photographie la femme avec l'enfant dans ses bras.



Plan 38



Plan 39



Plan 43

39. Reprise 29. Visage de Gassem, l'œil dans le viseur. Il profite de la mimique oculaire pour faire un clin d'œil à Akbar, HC.

40. Reprise 37. Akbar de plus en plus gêné, tourne le dos à la scène.

41. Reprise 32. Insert appareil et déclencheur.

42. Reprise 40. Akbar.

43. Insert sur la main de la femme qui tient celle de l'enfant.

44. Reprise 42. Akbar.

45. Reprise 33. La main dans la poche, l'argent.

46. Reprise 44. Akbar. Début musique.

47. Reprise 39. Le visage de Gassem photographiant.

48. Visage d'un enfant photographié, sourire aux lèvres.

49. Reprise 45. L'argent, la main.

50. Visage d'un autre enfant photographié.

51. Reprise 49. L'argent, la main.

52. Visage d'un autre enfant.

53. Reprise 51. L'argent, la main.

54 à 62. Neuf visages d'enfants défilent devant l'appareil photo de Gassem (HC) et la caméra de Kiarostami (HC).

63. Insert sur les mains de Gassem qui compte son argent. Les pièces tombent une à une dans sa main.

Épilogue

64. Gassem est assis à côté d'Akbar, debout (la moitié supérieure de son corps est HC). Il a gagné seulement quatre toman.

65. Raccord mouvement sur Gassem qui se lève. Les deux enfants sortent du champ. Fin sur la porte, celle contre laquelle Akbar était adossé au plan 1.

Commentaire

C'est une scène extrêmement découpée, remarquablement cadrée, à l'intérieur de laquelle le montage a une fonction essentielle. Ainsi, il y a des séries où Akbar est présent (au début) puis absent. Puis il revient de nouveau dans la scène (29 à 46), disparaît pour faire retour dans l'épilogue. Son inscription « en accordéon » dans le fil de la séquence en dit long sur sa relation à ce que fait pendant ce temps son ami Gassem. Sa présence intermittente est en soi un commentaire : je marche dans l'affaire (j'y suis) sans y participer tout à fait.

Tout le début de la séquence est construit sur le principe de l'opposition entre fixe et mouvement (Akbar en 1, dos contre la porte et Gassem qui traverse le cadre latéralement). Dès que la cloche retentit, le dispositif reste identique (la porte au fond du plan et la latéralité de l'axe photographique au premier plan) tout en s'inversant : l'arrière-plan devient mobile (enfants sortant de la classe) et l'axe de la latéralité (la mise en place pour la photo) devient fixe.

Le plan 6 dessine admirablement une *croisée* des destins entre photographie et cinéma qui vont se superposer*. L'axe latéral au premier plan est celui de la photographie, celui de Gassem, tandis que l'axe de la profondeur, visée de la caméra de Kiarostami, est celui des enfants qui sortent de l'école. Quand Kiarostami filme la séance photographique, soit il place sa caméra en retrait de la scène, dans le dos de Gassem (au début surtout), soit il se substitue progressivement à l'appareil photographique, soit il nous propose, vers la fin, un regard (visages) dont la distance



Une croisée des destins entre photographie et cinéma.



Le travail de la main, associé à l'œil photographique.

qu'elle propose (un rapprochement affectif) est sans rapport avec la distance réelle de l'espace photographique. Plus la séance avance, plus l'espace se rétrécit et plus les séries de plan vont à l'essentiel. Au début, on voit Gassem, en parfait metteur en scène, diriger les enfants. L'œil photographie tandis que la voix et la main

(superbe insert en 17 où le travail de la main est directement associé à l'œil de la machine) dirigent l'autre, travaillent au corps. Progressivement, l'insert sur l'appareil et la main appuyant sur le déclencheur va disparaître au moment de la photo. À partir du plan 48, Kiarostami oppose et relie par le montage le visage

Les visages d'enfants tombent l'un après l'autre comme les pièces dans la main de Gassem (plan 63).

photographié à l'insert de la main de Gassem glissant dans sa poche la pièce de monnaie correspondant à son visage. Puis vient la série en chaîne et ininterrompue des visages photographiés et filmés (54 à 62). Si le geste de la main à l'argent a disparu dans cette série, il revient après coup dans le superbe plan 63. Les visages défilent à l'écran, puis ils tombent l'un après l'autre (54 à 62) comme les pièces dans la main de Gassem en 63. Chaque visage *devient* pour Gassem l'équivalent d'une pièce. Il en a la forme et en outre lui ressemble : la surface plane, la bidimensionalité de l'image photographique.

Si les enfants que Gassem photographie, victimes de la supercherie, seront privés de l'image qu'il leur a promise en échange de l'argent qu'ils lui ont donné, l'auteur de l'escroquerie, qui monnaie sans scrupule le désir de l'autre d'accéder à sa propre image, sera à son tour privé du spectacle attendu. Si la fin (être spectateur) justifie les moyens (être un faux photographe, se transformer en metteur en scène-producteur), l'argent collecté en faisant semblant d'enregistrer les autres ne lui permettra pas de voir ce que ses yeux auraient aimé enregistrer : le match de football. À un manquement volontaire (ne pas prendre de photos) répond un ratage involontaire. La machine sert à tricher tout en permettant de voir les autres (les enfants qui prennent la pose un à un) tandis que l'œil nu doit déboursier (le billet pour le match) pour finalement ne rien voir. Si Gassem encaisse l'argent et si les enfants risquent de mal encaisser ce qu'il leur a fait, Kiarostami se superpose à la séance et offre dans la



réalité du film, par l'expérience du filmage, ce que la fiction n'est pas supposée leur donner. Autrement dit, grâce au faux de Gassem qui prive les enfants d'image, Kiarostami, en filmant cette escroquerie, leur offre ce qu'ils désirent. En voyant le film, les enfants découvriront l'image que la fiction est supposée leur avoir dérobée. Il ne suffit pas de condamner l'acte de Gassem (la nature de l'escroquerie), il faut surtout voir ce qu'elle *permet* concrètement dans le film : prendre le temps de *regarder les autres*. Le cinéma de Kiarostami est par définition celui qui se donne tous les moyens pour parvenir à cette fin.

C.T.

* A noter que Kiarostami n'a pas recours à un procédé classique de superposition : l'arrêt sur image qui indiquerait qu'on prend à ce moment une photo. La raison est simple et belle : l'appareil de Gassem ne peut pas prendre de photos. Autrement dit, l'appareil photographique n'arrête pas le mouvement de la vie mais permet à Kiarostami d'accélérer son cours.





Promenades pédagogiques

L'argent, le troc, l'échange

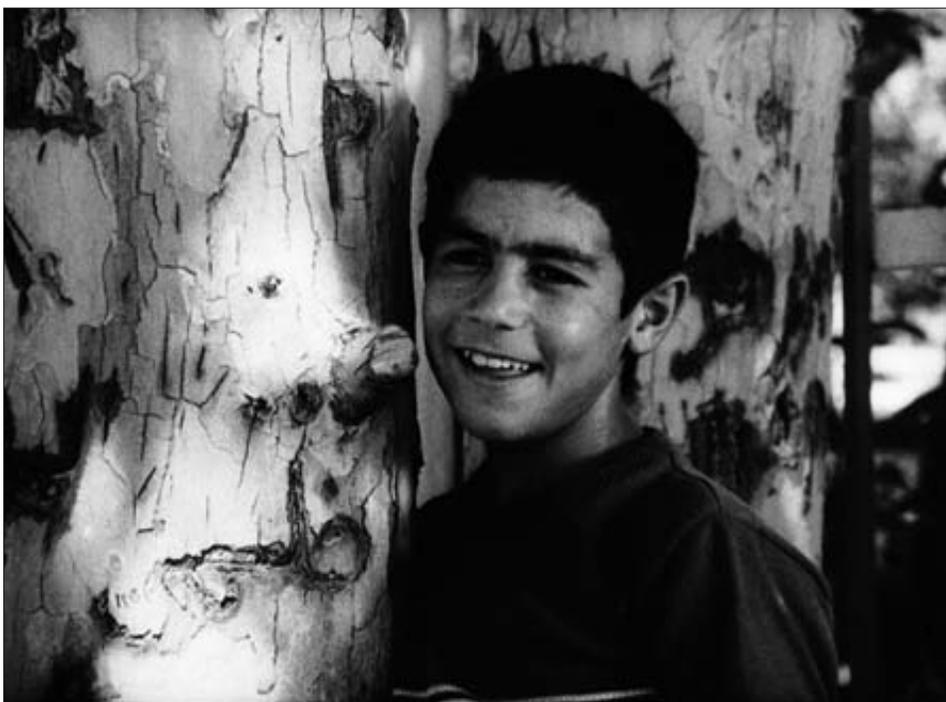
Pour aller voir son match, Gassem comprend très vite ce qu'il va lui en coûter. En temps, en énergie et en argent. À l'extrême opposé de son principe de plaisir, il évalue sur le champ ses besoins matériels pour le satisfaire. C'est ce principe de réalité que filme *Le Passager*. L'histoire d'un enfant qui, au nom de son désir, prend conscience de la valeur de toute chose. Notamment de la valeur de l'argent. Plus il veut aller loin (à la ville voir son match) et plus il est *proche* de la réalité concrète du monde, plus il s'immerge dans son tissu et plus il se heurte à la contingence des choses : l'échange équitable, le rapport de forces en présence au sein de toute négociation. Soit sa manière à lui, tout en restant enfant – ce lointain auquel il aspire et qui le fait rêver –, d'entrer dans le monde des adultes, celui du commerce, des lois de l'échange qui fondent toute société. Pas de *passage* possible vers un ailleurs sans l'achat de ce *ticket* au préalable. Au football comme au cinéma, *il faut payer pour voir*. Gassem, tout au long du *Passager*, fait l'apprentissage de la rencontre et découvre au fur et à mesure en elle une loi fondamentale du commerce. Voir le match à condition de payer sa place. Voyager en bus à condition d'avoir un ticket. Avoir sa photo à condition de payer. Donnant donnant. Rien sans rien.

Très vite, dès qu'il rêve de partir, Gassem, en producteur avisé, fait son devis : tant pour le voyage, le transport jusqu'au stade, le billet d'entrée. Pour réunir cette somme, tous les moyens sont bons (voir *Le vol, l'escroquerie*). Son temps, Gassem le passe à négocier. Négocier le prix de vente d'un stylo à plume, d'une collection de timbres, d'un appareil photo. Ou bien vendre aux autres leur image. Même si le prix récolté à cette vente (quatre tomans), pour des photographies qui n'existeront pas, correspond au prix d'achat que l'homme proposait pour la même raison : un manque constaté à l'intérieur de l'appareil photo. Arrivé au stade, Gassem veut acheter son billet mais n'y parvient pas.



UNE IMAGE-RICOCHET

Le regard de l'enfant
Apu, dans *Pather Panchali*
(Satyajit Ray, Inde, 1955,
Collection Films sans
Frontières).



À son tour désormais, après avoir négocié la vente d'accessoires plus ou moins en sa possession (matériel de football, appareil photo), de négocier l'achat d'un ticket. Non sans mal.

Le plus beau moment dans *Le Passager* est celui où Gassem sourit. Moment rare. À l'extérieur du stade, il regarde des gens comme lui. Des gens qui font du sport. Ils ne sont pas payés pour en faire. Il n'a pas payé pour les voir. Moment de *gratuité* absolu, vertige de l'enfance furtivement entrevue, de part et d'autre. Plaisir sérieux et futile du jeu et du corps. Plaisir de voir l'autre se livrer à ce plaisir, le temps d'une possible communauté retrouvée.

Le vol, l'escroquerie

Pour atteindre le but qu'il s'est fixé, Gassem prend tous les moyens (voir *La fin et les moyens*). Il n'hésite pas à voler, à se mettre hors la loi. Il vole l'argent que son père donne à sa mère, il le détourne à ses propres fins. Lorsqu'il montre l'argent volé à Akbar – insert sur la main accomplissant le geste, constante d'un cadrage fragmenté de nature bressonienne dès que l'argent circule dans *Le Passager* – Gassem fait le contraire de ce que la voix dit (voir *Déroulant*, scène 9). De toute évidence, lorsqu'ils découvriront les agissements de Gassem, ses

maîtres et ses parents, figures déléguées de l'autorité de l'État, contrairement à la promesse que tient la voix, ne seront pas satisfaits de lui. Si Gassem s'acharne à obtenir le juste prix des choses qu'il veut vendre, il n'hésite pas à escroquer de l'argent à ses camarades d'école en leur faisant *miroiter* une photo qui ne viendra pas. De même, il achète la revue de football en promettant au vendeur de revenir la payer avec l'argent que va lui donner son père alors que le film laisse entendre qu'il n'a pas tenu cette promesse. Quand il n'a pas de billet pour aller au match, Gassem essaie de tricher, d'entrer sans payer, mais la police à chaque fois le refoule. À sa manière, Gassem fait un premier pas vers l'expérience de la loi, s'y soumettant parfois de force (l'entrée au stade) ou essayant souvent de la contourner à son avantage, avec plus ou moins de succès.

L'ironie du sort voudra que s'il a obtenu de l'argent sur le dos de personnes lésées (la séance de photographie, voir *Analyse d'une séquence*), Gassem paiera très cher une chose dont il sera également privé : le billet d'entrée au marché noir, qui coûte quatre fois plus que son prix d'origine et qui, dans les faits, ne lui donnera droit à rien en échange. Les enfants déboursent pour une chose qu'ils ne verront pas (leur photo) avant que Gassem ne répète à son tour la même situation à ses dépens : le match qui lui échappe après paiement, avec les héros de son cinéma sportif intérieur, *bigger than life*. Match nul par conséquent.

Le mensonge, le secret

Quand Gassem soutient que son retard à l'école est motivé par un mal de dents, on se doute qu'il ment. Quand il ajoute que son absence du matin est lié à l'hospitalisation de sa mère, par ailleurs en parfaite santé, on sent qu'il continue sur le même registre. À partir de quand peut-on dire à propos d'un enfant qu'il ment ? Au sens de le faire consciemment ? Comment la *conscience* du mensonge vient-elle à l'enfant ? Est-ce une chose qu'il découvre de lui-même (la puissance de la parole, sa faculté illimitée de tromper l'autre) ou bien est-ce le cadeau pervers de l'éducation, celui de parents qui, soucieux de comprendre les agissements de l'autre, cherchent à voir de l'intentionnel dans le comportement de l'enfant, là où il agit inconsciemment, en toute innocence, sans penser obligatoirement à mal ?

Lorsque Gassem échoue à obtenir un billet pour le match, il prétend avoir fait la queue toute la matinée, alors que le film

nous montre que ce n'est pas vrai. Mensonge vain, parfaitement inutile. En revanche, quand la mère de Gassem le soupçonne à juste titre d'avoir volé de l'argent et qu'elle prie le directeur de l'école de lui faire avouer la vérité, Gassem, malgré les coups, la torture, ne parlera pas. Il soutient qu'il n'a pas pris cet argent, ajoute que sa mère dit n'importe quoi, va même jusqu'à la traiter de menteuse. La scène, extrêmement dure, n'épargne personne. La mère, qui détourne les yeux alors qu'elle a chargé le directeur de faire le travail à sa place, l'invitant à se substituer à l'autorité paternelle défaillante. Le directeur de l'école qui frappe l'enfant. L'enfant qui insulte sa mère alors que c'est lui qui persiste dans son mensonge.

Le mensonge est ici le corollaire du secret. En ne disant pas la vérité, l'enfant ménage sa part de rêve, jusqu'au bout. Il n'entend pas la céder, n'a pas envie de la voir mourir avant d'avoir eu le temps de la vivre. Le mensonge, en dehors de toute catégorisation morale hâtive (ce qui est bien, ce qui est mal), est aussi l'expression de l'enfance, la part de son secret. Territoire



que l'enfant protège, qui a du mal à trouver place dans le monde adulte. La fin du mensonge est liée à la perte du secret. En tant que tel, il est cette part de mort de l'enfance en nous.

La fin et les moyens

Qui veut la fin prend les moyens. Sont-ils pour autant justifiés par elle ? À plusieurs reprises, pour parvenir à ses fins, Gassem franchit la frontière entre légalité et illégalité, entre bien et mal. Quand il escroque ses camarades de classe, il ne pense pas à mal, ce qui ne justifie pas pour autant l'action qu'il exerce au détriment des autres. Cette logique égoïste du personnage, Kiarostami la pousse jusqu'au bout. S'il rate le match, c'est de sa faute et non de quelqu'un d'autre qui ferait obstacle à son désir. Il prend l'initiative de sortir du stade, curieux de ce qui se passe en ville, au lieu d'attendre le rendez-vous, avec la certitude de ne pas le manquer. Il s'endort suite à la fatigue



accumulée au cours du voyage. On peut voir l'échec de l'enfant, privé de son match, comme un jugement moral que le film porte sur son comportement. Il ne faudrait pas accorder à ce scénario une place disproportionnée, sans commune mesure avec le propos du film. Comme John Mohune dans *Les Contrebandiers de Moonfleet*, Gassem pourra dire à la fin, quelle que soit

l'issue de son aventure : « L'expérience a été profitable. » C'est cela, bien plus que l'hypothèse négative (le rendez-vous manqué à valeur de punition), qui est important. Dans le film, le chemin parcouru par l'enfant est ce *passage* qui lui permet à la fois de *grandir* sans renier en lui, face à la réalité d'un monde adulte dans lequel il a déjà trouvé sa place, sa part d'enfance.

Le devoir partagé, le jeu et le travail

Gassem fait le désespoir de sa mère et de sa grand-mère et leur inquiétude est inversement proportionnelle à l'insouciance du père. Gassem est un enfant *normal*, au sens où il préfère jouer dehors, loin de la famille, au lieu de rester faire ses devoirs à la maison*. Comment lui enseigner que faire ses devoirs d'écolier est une nécessité pour lui, pour son avenir ? Voir également une source de plaisir, sinon la continuation d'un jeu sous une autre forme ? Manifestement, le message n'est pas passé, sans ce que cela soit nécessairement de la faute de l'enfant. *Le Passager*, tourné en Iran il y a vingt ans, est un film contemporain, qui parle au-delà de ses frontières. Dans le recul que prennent progressivement nos pays avancés (montée du chômage, exclusion), on assiste depuis peu à une pression des parents pour que leurs enfants fassent leurs devoirs, suivent bien leurs études. Pression qui commence de plus en plus tôt, légitimée sur un mode altruiste et responsable par leur angoisse face à un avenir incertain. Pour un peu, les parents, aux yeux de l'enfant, ne seront plus ceux avec qui il a envie et plaisir de jouer mais avec lesquels, perspective moins réjouissante, il devra obligatoirement et exclusivement travailler et apprendre. À sa manière, *Le Passager* traite cette question, microscopique (là-bas, dans un village reculé d'Iran) et universelle : le devoir d'éducation. Moins son contenu que sa méthode, son équilibre à trouver au sein d'un ensemble. Soit le devoir d'éducation comme un *devoir partagé*. Il est du devoir des parents de veiller à l'éducation de leurs enfants (savoir, leçons). Il est aussi du devoir des parents de laisser aux enfants

* On se doute, lorsqu'il prétend faire ses devoirs dehors, dans la rue, qu'il ment, au sens de cacher ce qui est source de plaisir pour lui : taper dans un ballon

leur part d'enfance : leurs rêves, le plaisir du jeu. Visiblement, Gassem n'a pas voulu de ses parents ce qu'ils n'ont pas su voulu lui donner (l'école, faire ses devoirs). Manifestement, il ne les a pas attendus pour faire ce qu'il avait envie de faire : jouer. Alors, il s'est servi tout seul. Dans un cas (le jeu désiré) comme dans l'autre (le travail refusé). Il a continué son chemin, en passant de ce monde, sans intérioriser la loi. Sur ce point, faute de modèles à qui s'identifier (père, professeur, l'amour des livres et de l'écriture), Gassem est à la fois le double et le contraire du personnage d'Apu filmé par Satyajit Ray.

D'autres **promenades pédagogiques**, plus concrètes, sont possibles. De la même façon que les précédentes, elles conduiront au même constat : *Le Passager* est un film simple, extrêmement profond. Ainsi, il est possible de parcourir tout le film à partir du personnage d'**Akbar**, le copain de Gassem, en le prenant à partir de chacune de ses apparitions, du premier plan où on le voit (en bon élève qui ne joue pas au football, cahier

d'école à la main, prévenant ses camarades qu'il est l'heure d'aller en classe) au dernier plan où, manifestement ému, il assiste dans le cauchemar de Gassem au châtement qu'on inflige à son ami. Akbar est le confident et le complice de Gassem. Son allié (il sèche les cours pour l'aider à trouver de l'argent) qui, à ce titre, se fait également punir : le professeur qui les renvoie de classe et confisque la revue. Akbar joue le jeu, docile à ce que lui demande Gassem (il fait semblant d'être photographié et sert d'appât) tout en prenant ses distances, en se montrant critique, n'osant pas, par crainte d'éventuelles représailles, d'aller jusqu'où va Gassem. Akbar est un avant tout un spectateur (voir également le *Point de vue*) et Gassem est l'*acteur* de l'histoire qu'il aimerait vivre. Quand Gassem souffre (le châtement corporel), il souffre pour lui, comme lui. Dans tous les sens du mot, Gassem est pour Akbar son héros, le héros qu'il s'est choisi et qui tient pour lui du rêve et de la réalité. Autre prolongement contradictoire de l'enfance, à la manière de ce que vit Gassem.

C.T.



Glossaire

Plan : deux définitions possibles, selon le point de vue adopté. 1) Point de vue du tournage. Le plan correspond au métrage de pellicule enregistré entre le moment où l'on met le moteur de la caméra en marche et celui où on l'éteint. C'est donc d'abord une unité indivisée, sans coupe. 2) Point de vue du montage (du film terminé) : l'usage du terme est donc plus fréquent qu'en 1) : le plan décrit en 1 est fréquemment divisé en plusieurs unités, également nommées « plans », exemplairement dans le **champ-contrechamp** (voir ce terme). Le terme désigne alors la longueur de pellicule comprise entre deux collures. Sauf en cas de montage extrêmement rapide, le passage d'un plan à un autre est en général très sensible. Ce passage s'appelle un **raccord**.

N.B. Dans un tout autre sens, le mot plan est aussi utilisé pour désigner la taille de ce qui est visible à l'écran (**gros plan**, **plan d'ensemble**, etc.), ou encore pour désigner diverses profondeurs dans l'espace (**premier plan/arrière-plan** par exemple). **Raccord dans le mouvement** : désigne un raccord où un mouvement est amorcé dans un plan, et poursuivi dans le plan suivant. Classiquement, ce raccord implique une nette différence de taille et/ou d'axe entre les deux plans, mais est réalisé de façon à ce qu'on sente une continuité entre ces deux mêmes plans.

Champ : désigne le fragment d'espace donné à voir, délimité par les quatre côtés du cadre.

Contrechamp : désigne le fragment d'espace opposé (à 180°) au champ.

Champ-contrechamp : figure combinant alternativement les deux figures précédentes.

Hors-champ : désigne tout l'espace non montré par le champ, mais dont l'existence est suggérée par celui-ci.

Off : se dit d'un son (voix, bruit, musique, etc.) dont l'origine ne se situe pas dans le champ. (Contraire : **in**).

Mouvements de caméra : les deux mouvements de base sont le **travelling** et le **panoramique**. Ces deux mouvements ne s'excluent pas forcément : ils peuvent être combinés l'un à l'autre.

Dans le cas du **panoramique**, la caméra, fixée sur un pied fixe (ou une épaule, dans le cas d'un tournage à la main) effectue une rotation horizontale de gauche à droite (panoramique gauche-droite) ou de droite à gauche (panoramique droite-gauche), ou un mouvement vertical de bas en haut ou de haut en bas. Un panoramique peut également balayer l'espace en diagonale.

Dans le cas du **travelling**, la caméra est fixée sur un objet en mouvement (chariot sur rails, voiture, etc.). Elle peut se déplacer latéralement (travelling latéral gauche-droite ou droite-gauche), en avançant (travelling avant) ou en reculant (travelling arrière).

Alain Philippon

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 Sylvie Pliskin.

Impression Raymond Vervinck.

Directeur de la publication Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Le Passager* 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 CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions les Films du Paradoxe, M. Jean-Jacques Varret, la Cinémathèque universitaire, M. Michel Marie et Mlle Laure Gaudenzi.

© *Les enfants de cinéma*.

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.