HAL
open science

Like Someone in Love (2012) L'ellipse chez Abbas Kiarostami

François Fronty

▶ **To cite this version:**

François Fronty. Like Someone in Love (2012) L'ellipse chez Abbas Kiarostami. "Abbas Kiarostami, Die Erzeugung von Sichtbarkeit", Silke Von Berswordt-Wallrabe, Oliver Fahle (Dir.), 2014. hal-03162190 , 2014. hal-03162276

HAL Id: hal-03162276

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03162276v1

Submitted on 8 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LIKE SOMEONE IN LOVE, L'ELLIPSE CHEZ ABBAS KIAROSTAMI

par François Fronty

Publié en allemand dans *Abbas Kiarostami, Die Erzeugung von Sichtbarkeit,* Schüren, 2014.

Abbas Kiarostami a tourné ses deux derniers films loin de son pays natal, l'Iran : *Copie conforme*, 2010, en Toscane, et *Like Someone in Love,* 2012, à Tokyo. Il s'est plusieurs fois expliqué sur ce choix, récusant la posture de l'exil, et il nous semble d'emblée que si on peut repérer un tournant esthétique dans son oeuvre, il se situe moins dans le changement géographique et culturel du lieu de tournage que dans l'apparition de la vidéo, avec *Le Goût de la cerise* en 1997, puis dans *ABC Africa* en 2001. En revanche, le motif de l'ellipse narrative, notamment en ce qui concerne le final du récit filmique, c'est-à-dire une fin incertaine, ou absente, ou ouverte, est présent depuis son premier film, *Le pain et la rue*, 1970, jusqu'à *Like Someone in Love.*

Le concept d'ellipse, issu de la narratologie, figure récurrente au cinéma, est définit de la façon suivante : "On parle d'ellipse chaque fois qu'un récit omet certains événements appartenant à l'histoire racontée, « sautant » ainsi d'un événement à un autre en exigeant du spectateur qu'il comble mentalement l'écart entre les deux, en restituant les chaînes manquantes."[1]

La figuration de l'ellipse est inaugurée par les cartons du cinéma primitif ("le lendemain...") et trouve sa forme classique chez Chaplin, avec par exemple l'ombre des fenêtres éclairées montrant le départ d'un train qu'on ne voit pas (*L'Opinion publique,*1923). Chez Lang, le Mal a toujours une longueur d'avance sur le Bien mais reste invisible, (par exemple *Règlements de compte,* 1953) comme souvent dans le film noir des années 40. *L'Avventura* (Antonioni, 1959) est hanté par la disparition inexpliquée d'un personnage féminin, dont l'absence empêche toute linéarité du récit. Et depuis *À bout de souffle,* 1960, Godard ne cesse de jouer de l'ellipse, et avec l'ellipse, comme dans *Passion,* 1983, où les "sautes" dans l'histoire sont la matière même du récit.

Prenons l'exemple d'une ellipse caractéristique chez Kiarostami dans *Où est la maison de mon ami ?,*1987. L'enfant ne rentre pas chez lui et se retrouve en pleine nuit dans un village voisin du sien, où il fait la rencontre d'un vieil ébéniste philosophe. Après cette séquence, sans aucune explication, on le retrouve chez ses parents. Sa mère lui donne à manger mais il refuse le repas, son grand-père semble somnoler, et son père, indifférent, bricole son transistor. Que s'est-il passé entre temps ? A-t-il reçu une correction, comme le propose Alain Bergala[2]? Le lourd silence qui règne dans la famille et la sollicitude maternelle suggèrent en effet la possibilité d'une punition. Mais rien dans le récit ne nous renseigne de façon tangible sur ce qui s'est produit entre les deux moments.

Cette ellipse met le spectateur en état d'alerte, de questionnement sans réponse. C'est l'une des fonctions classiques de l'ellipse au cinéma, qui vise en même temps à gagner du temps dans le récit, à créer de la surprise, et à entretenir le désir de connaître la suite. Frédéric Saboureau propose une autre fonction de l'ellipse chez Kiarostami[3]. Alors même que l'ellipse supprime du récit, et les explications qui vont avec, elle rapproche des éléments. Dans *Où est la maison de mon ami ?* , il y a d'un côté le monde de l'ébéniste, accueillant et merveilleux, dans les ruelles nocturnes du village, avec sa transgression initiatique. De l'autre côté, il y a la maison des parents, silencieuse, organisée autour des rituels du quotidien, le règne de la Loi familiale. Ce rapprochement n'oppose pas deux expériences hétérogènes, mais signifie une prise de conscience, figurée par la fenêtre de la maison soudainement ouverte par la bourrasque. Comme si l'ellipse était le lieu même de l'apprentissage, celui qui permet l'individuation. À ce titre, l'ellipse est la première des opérations de montage.

1 Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan 2002, p.67

2 Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma,/les petits cahiers/scéren CNDP, France, 2004, p.23

3 Frédéric Saboureau, *Abbas Kiarostami, Le cinéma revisité,* Presses Universitaires de Rennes, France, 2010, p.62

Mais la figure de l'ellipse dans les films de Kiarostami ne cesse d'être nourrie et contaminée par celle du hors champ. Dans *Et la vie continue*, 1992, les ravages matériels du tremblement de terre ne seront jamais montrées, pas plus que les secours aux sinistrés, mais le bruit constant des hélicoptères prouve la proximité de la catastrophe. La fin de *Au travers des oliviers*, 1994, si souvent commentée, invente une forme de hors champ sonore : que se disent Hossein et Tahereh au loin ? Dans *Le vent nous emportera*, 1999, nous ne verrons jamais ni l'équipe technique du film, ni le rituel de deuil qui doit être filmé. Dans *Ten*, 2002, la voiture reste toujours hors champ ainsi que l'un des deux protagonistes, et les scènes, numérotées de 1à 10, s'enchaînent en dehors de tout récit apparent : l'histoire elle-même est éludée. Le hors champ le plus radical est bien sûr dans *Shirin*, où l'on ne voit jamais le film que regardent les spectatrices et dont nous écoutons avec elles la bande sonore. Dans *Copie Conforme*, l'ellipse fondatrice du film est celle de la première rencontre entre les deux protagonistes. Leur existence précédant la rencontre fortuite le jour de la conférence de l'écrivain, ainsi que la suite de la journée passée ensemble, restent dans le hors champ du film. Le hors champ narratif est donc ici une opération qui vise à éluder un signifiant fondamental du récit.

Prenons la première séquence de *Like Someone in Love*[4]. Nous allons voir comment elle articule le motif de l'ellipse et celui du hors champ sur trois registres simultanés : visuel, sonore et narratif.

Cette scène, comme le veut la tradition classique de la scène d'ouverture, est la matrice du film à venir, elle institue l'agencement[5] fondamental de la mise en scène. Comme dans tous les films de Kiarostami, elle fonde le contrat avec le spectateur sur l'épreuve du non-dit et du non montré, sur un consentement au mensonge de la représentation, assorti de la promesse d'un réenchantement du regard. La scène la plus emblématique de ce contrat "kiarostamien" est peut-être celle du début de *Et la vie continue*, avec le passage au péage de l'autoroute : en même temps que le conducteur de la voiture, c'est le spectateur qui, symboliquement, paie son "droit d'entrée" dans le film[6].

Nous sommes ici dans un restaurant branché de Tokyo : deux femmes et un homme assis à une table côté gauche de l'écran, une jeune femme assise à droite de l'écran, tournée vers le bord droit du cadre, avec un téléphone portable, bras et jambes découverts ; entre elle et le groupe assis, deux femmes et un homme debout devant un panneau lumineux, peut-être un écran vidéo ; au fond de l'écran une porte éclairée de l'intérieur surmontée d'une inscription "sortie" éclairée ; à gauche de l'écran, cinq luminaires oblongs suspendus au plafond tracent une ligne de fuite vers le bord du cadre gauche ; en dessous, deux lampes peut-être posées sur un comptoir : une boule lumineuse dont la couleur change du violet au jaune clair et une lampe oblongue dont la forme rappelle celle des lampes suspendues.

Cette composition visuelle à multiples surfaces est structurée par différentes sources lumineuses, elle fonctionnera comme une boîte à lumières et à reflets. Elle est le lieu du passage des personnages et des actions à venir. On découvrira que la porte d'entrée du restaurant est située hors champ au bord extérieur droit du cadre, que la porte du fond donne vers les toilettes, et que les trois protagonistes principaux sont dans ce décor dès le premier plan : Akiko est hors champ, son amie Nagisa est la jeune femme au bord droit du cadre, et Hiroshi apparaîtra, venant de la porte du fond.

La multiplicité des surfaces visuelles s'articule avec une multiplicité acousmatique. Commencé dès le générique début, une version du *Solitude* de Duke Ellington baigne la scène dans une ambiance sonore intime et langoureuse, diffusée par une source invisible mais appartenant à la diégèse, comme l'indique la co-présence des voix des consommateurs du restaurant. Dès le premier plan, on entend la voix de Akiko, mais on ne la verra qu'au second plan. Elle parle au téléphone avec son

4 Durée : 13mn 50sec depuis le premier plan jusqu'à la fin du plan où Akiko sort du restaurant.

5 cf Alain Bergala, op.cit.

6 cf Jean-Luc Nancy, L'Évidence du film, Abbas Kiarostami, Yves Gevaert Éditeur, 2001

copain, dont on n'entend pas la voix. Leur conversation dure pendant les trois premières minutes de la scène, elle se terminera quand Akiko sera dans les toilettes du restaurant, hors champ : nous assistons à l'ellipse du début et de la fin de la conversation.

Le message téléphonique de la grand-mère de Akiko se situe également dans le hors champ sonore de la séquence. Pour prouver à Hiroshi que sa grand-mère est venue lui rendre visite à Tokyo, Akiko lui fait écouter un de ses messages avec l'oreillette de son portable. Nous n'entendons pas la voix de la grand-mère, alors que Hiroshi l'entend, après un premier essai infructueux, et que Akiko l'a déjà entendue. Ce personnage joue un rôle émotionnel très important pour Akiko. C'est elle qui incarne sa famille, son origine provinciale, l'affection venue de l'enfance, elle prouve la possibilité d'une relation authentique sans contrepartie. Mais elle restera inaudible et invisible dans cette première scène. On entendra sa voix dans le taxi sans la voir, puis on l'apercevra de loin sur la place autour de laquelle le taxi tournera pour que Akiko puisse la regarder, sans aller à sa rencontre. Fondamentalement, la grand-mère restera dans le hors champ du récit.

Autres hors champs sonores, la conversation téléphonique de Hiroshi avec un interlocuteur dont nous ignorons tout, et celle d'une cliente du restaurant qui traversera le champ. Enfin, seul accident sonore qui déchirera un instant l'ambiance feutrée du restaurant, le cri d'Akiko, hors champ, qui doit hausser la voix pour marquer son refus d'aller voir le client du soir.

L'un des personnages principaux du film apparaît dans le hors champ narratif de cette première séquence : le client de Hiroshi, que Akiko doit retrouver le soir même. On ne connaît pas encore son nom, Hiroshi dit le respecter, et qu'il n'est pas un homme politique.

L'enjeu narratif de cette scène est indiqué par les premiers mots entendus, prononcés par Akiko hors champ : "Non, je ne te mens pas". Nous comprenons donc qu'elle parle avec son petit copain, qui la soupçonne de le tromper, et qu'elle essaie de le convaincre qu'elle est avec sa copine Nagisa au café Theo. Pour prouver sa bonne foi, elle demandera à Nagisa de lui parler au téléphone, et pour la tester une deuxième fois, il lui demande de compter les carreaux au sol des toilettes. Le mensonge d'Akiko ne résistera pas à ce deuxième test, puisqu'elle sait qu'il ira vérifier au café Theo. Une partie de l'existence d'Akiko est hors du champ de sa relation avec son ami, il sait qu'elle est étudiante en sociologie mais il ne sait pas qu'elle est aussi call-girl la nuit. Ce double mensonge (elle ment et dit qu'elle ne ment pas) recouvre le dilemme de la jeune fille : doit-elle rester avec son ami et supporter sa jalousie, qui semble excessive, mais qui peut être justifiée par l'intuition de la duplicité de Akiko ? Ou doit-elle se séparer de lui, comme l'y incite Hiroshi, qui remarque ses souffrances, et craint, non sans arrières pensées, pour sa santé ?

Le thème du mensonge revient dans cette scène lorsque Hiroshi veut convaincre Akiko de rejoindre un client le soir même. Akiko refuse parce qu'elle doit préparer des examens pour le lendemain, et surtout parce que sa grand-mère est venue lui rendre visite. Hiroshi lui propose alors de mentir à sa grand-mère, de ne pas répondre à ses messages téléphoniques, en prétextant a posteriori qu'elle n'avait pas reçu ces appels. Mais Akiko apprendra que sa grand-mère a trouvé son numéro de téléphone par la mère de Nagisa. Et Akiko ne répondra pas à sa grand-mère, qui repartira sans avoir vu sa chère petite fille.

Par définition, le mensonge qui travestit la réalité est une forme de fiction. Mais le mensonge "par omission", en tant qu'absence de récit, n'est-il pas une sorte d'ellipse ? Le mensonge, présent dès cette scène d'ouverture, est d'une certaine façon au centre du film. Jusqu'au conseil du vieux professeur Takashi à Noriaki, l'ami de Akiko, à propos des mensonges de sa compagne, qui pourrait passer pour la morale du film : "Quand on risque de susciter chez l'autre un mensonge, on ne lui pose pas la question !". Comme dans tous les films de Kiarostami, un personnage, souvent âgé,

délivre un enseignement sans moralisme, empreint de sagesse pragmatique, issu d'une expérience personnelle à caractère plutôt populaire, non dénué d'une certaine profondeur métaphysique. Dès *Le rapport,* 1977*,* avec les clients du restaurant où s'arrête le personnage du mari, jusqu'à la tenancière du café toscan dans *Copie conforme* en passant par le vieux taxidermiste dans *Le goût de la cerise.* Ici, le vieux professeur déplace la question du mensonge, donc de la morale convenue, sur le terrain de l'harmonie relationnelle. Ce qui compte, c'est la vérité affective, l'harmonie relationnelle, une certaine grandeur d'âme réaliste qui tient compte de l'autre.

Kiarostami s'est expliqué sur la récurrence du thème du mensonge dans ses films : "Je crois que les êtres humains ne peuvent pas expliquer leurs sentiments. Nous avons l'habitude de cacher ce qui est en nous et nous devons penser et agir différemment de la façon qu'on nous inculqué à l'école. J'ai fait un film intitulé *Devoirs du soir* (1989) dans lequel il y a des interviews d'enfants à propos de leurs devoirs du soir. J'ai réalisé que le mensonge fait partie de la stratégie existentielle de chaque être humain. Parfois, il nous est même directement demandé de cacher la réalité et de n'en rien dire. En fait c'est à travers leurs mensonges que nous pouvons réellement trouver la vérité des gens."[7]

Mais, le titre du film nous l'annonce, nous ne sommes pas ici sur le terrain d'une morale du mensonge : *Like Someone in Love* (comme quelqu'un qui serait amoureux) : il ne s'agit pas d'amour avéré mais il s'agit d'une expérience authentique : "Lately I find myself out gazing at stars Hearing guitars like someone in love" dit la chanson. L'objet véritable du film se situe dans ce "comme" dont nous allons découvrir qu'il est polysémique.

En termes de mise en scène, les dialogues de Akiko avec Nagisa et avec Hiroshi sont filmés en suivant la règle canonique du champ contre champ, la bouteille de vin rouge et les verres sur la table attestant de la position de la caméra. Mais si les épaules de Nagisa et de Hiroshi sont parfois en amorce du cadre, ce n'est jamais le cas pour Akiko qui, dans les dialogues assis à la table, est soit filmée de trois quart face, soit totalement absente du cadre, donc presque en plan subjectif. Ce principe, qui rompt avec le canon classique, installe une disparité de figuration, qui génère pour le spectateur un rapport de manque avec la protagoniste principale, manque que nous comblons par un surcroît d'identification. Car l'enjeu de cette mise en scène est autant la place des personnages que la place du spectateur. Nous sommes dans la situation, que nous retrouverons pendant tout le film, d'un champ sans contre champ dans la diégèse, c'est-à-dire un champ dont nous, spectateurs, serions le contre champ. Nous y reviendrons.

Le décor fonctionne comme une boîte à deux entrées, celle de la porte des toilettes au fond de la salle, constamment dans le champ dans l'axe de Akiko. Et celle de la porte du restaurant, dans le dos de Akiko, dans l'axe de ses interlocuteurs. Cette boîte est le lieu du passages, de la transaction, du mensonge, de l'entre-deux, et du "comme" : il fonctionne un peu comme l'habitacle d'une voiture, avec une vitre avant, une vitre arrière, et des vitres (ou des lumières) sur les côtés. Nous y reviendrons aussi.

Pendant toute la première scène, le jeu de la double porte vitrée et des reflets sur les boiseries constitue un tourniquet à images, les personnages entrant et sortant de l'espace toujours sur plusieurs niveaux visuels. Cette fonction de superposition des images reflétées dans une vitre est la marque visuelle du film. Dans cette première scène, elle est inaugurée par la double porte derrière Akiko, puis installée par le plan où Hiroshi sort du restaurant pour téléphoner, quand son reflet, accentué par sa chemise blanche qui fait office d'écran de projection, se mélange avec l'image d'Akiko assise de dos à sa table et vidant son verre de vin.

Dans son analyse de *Like Someone in Love*, Youssef Ishaghpour met en relation la récurrence des

7 *Al-Ahram Weekly Online* (Le Caire) 18 - 24 Octobre 2001, No.556.

reflets, la problématique du mensonge, le "comme" du titre, et la figuration de l'ambiguïté constitutive de l'image de cinéma, "entre transparence et voile"[8]. Le signe cardinal de cette présence se situe d'après lui pendant la scène où Takashi parle avec Akiko dans la chambre à coucher lors de leur première rencontre. La présence d'Akiko est attestée par son reflet flou dans l'écran de télévision situé sur un meuble à côté de Takashi, qui, lui, est filmé assis dans un fauteuil. L'intimité érotique de la situation est évoquée par l'image, indirecte, d'Akiko abandonnée, en tenue légère, se couchant d'un côté du lit, puis de l'autre, minaudant, tutoyant le vieil homme et l'appelant à venir la réchauffer entre les draps, avant de s'endormir, seule.

Dès la deuxième séquence, avec le taxi qui conduit Akiko vers son client, la voiture reprend sa place, typique chez Kiarostami, de dispositif statique en mouvement. La bande son est fondée sur la présence elliptique de la grand-mère, dont on entend les messages téléphoniques en même temps qu'Akiko les écoute avec son oreillette. La caméra reste longtemps cadrée sur la jeune femme à l'intérieur du taxi, puis en plan subjectif vers la rue, puis sur elle depuis l'extérieur de la voiture, le reflet des néons se déplaçant constamment sur la vitre. Il s'agit donc d'une écoute subjective. Ainsi que l'annonçait la première séquence, cette deuxième séquence confirme que la suite va se jouer sur la disjonction son/image, écoute/vision, point de vue sonore/point de vue visuel.

Le film repose sur deux ellipses narratives fondamentales : celle de la nuit où Akiko était chez Takashi : que s'est-il passé après qu'elle se soit endormie ? S'est-il seulement passé quelque chose ? Rien dans le film ne nous permettra de le savoir avec certitude. D'autre part, l'ellipse finale : que se passe-t-il après le dernier plan ? Un plan qui, dans l'image-mouvement deleuzienne, est une action qui exige une réaction, un début d'histoire ou, au minimum, un rebondissement. Kiarostami justifie lui-même cette construction : "Mon film ne commence pas et ne se termine pas. C'est ce qui se passe dans la vie. Nous arrivons toujours après le début, les choses ont commencé avant nous et nous partons avant la fin, puisque que rien ne prend fin avec notre départ."[9] Dans la première séquence, le spectateur entre par effraction dans la conversation téléphonique de Akiko, de la même façon que nous entendons une conversation à une table voisine au restaurant. Et le film se terminera par une autre effraction.

Ce qui rend ces ellipses remarquables, c'est qu'elles "suturent"[10] des séquences dont la continuité narrative est rigoureusement "en temps réel", c'est-à-dire épouse notre perception linéaire de la réalité. Ces béances s'inscrivent dans une approche d'inspiration néo-réaliste attesté par des plans séquences "stratégiques". Voici cinq exemples de ces plans séquences parmi d'autres : dans le taxi, les deux tours de la place où la grand-mère attend sa petite fille ; la cigarette fumée par Noriaki devant l'université ; l'assoupissement de Takashi à un feu rouge quand il rentre chez lui après avoir déposé Akiko à la librairie ; Takashi descendant de sa voiture pour aller chercher Akiko blessée, leur entrée dans la voiture ; le regard subjectif de la voisine derrière son rideau vers Takashi et Akiko assise sur les escaliers ; Takashi mettant une tasse de lait dans le four à micro ondes, rangeant le pack de lait dans le frigo, allant soigner la plaie de Akiko.

Nous avons vu dans la première séquence l'imbrication entre le découpage des plans et le hors champ des événements sonores. Revenons sur la relation entre la mise en scène et le décor. L'importance du décor chez Kiarostami a déjà été signalée, depuis le traçage du chemin en zigzag pour *Où est la maison de mon ami*, à la composition minutieuse de décors artificiels dans le décor naturel de *Copie Conforme*. Or on sait que Rohmer analysait le décor dans le *Faust* de Murnau, en tant qu'espace de maîtrise absolue pour le metteur en scène. Rappelons qu'il considérait que le mot espace au cinéma désigne trois espaces distincts : l'espace pictural, celui de l'image

8 Youssef Ishaghpour, *Kiarostami, II. Dans et hors les murs*, Circé poche, 2012, p.93 et suivantes.

9 Abbas Kiarostami, conférence de presse après la projection de *Like someone in love*, Cannes, 21 mai 2012.

10 Au sens où Jean-Pierre Oudard parlait du montage chez Bresson

cinématographique, "perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle partie du monde extérieur" ; l'espace architectural "ces parties du monde elles-mêmes, naturelles ou fabriquées, telles que la projection sur l'écran les représente" ; l'espace filmique, qui n'est pas l'espace filmé, mais "un espace virtuel reconstitué" dans l'esprit du spectateur "à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit"[11] Il nous semble que Kiarostami s'inscrit de façon exemplaire dans cette conception du décor cinématographique, et que le statut de l'ellipse dans ses films, donc de la maîtrise du temps, est indissociable de cette triple maîtrise spatiale.

Il y a trois décors principaux dans le film : le restaurant, la voiture (le taxi de Akiko, puis la voiture de Takashi), l'appartement de Takashi. On peut considérer que l'appartement de Takashi est le décor central du film, puisque c'est chez lui que Takashi reçoit Akiko, qu'il y passent une nuit, et qu'ils y reviennent pour la scène finale. Cet appartement est disposé en longueur : à une extrémité, la pièce principale avec le bureau et la cuisine ; à l'autre extrémité, la chambre à coucher, dont la porte coulissante est recouverte d'un miroir et à côté de laquelle se situe la porte d'entrée.

Du côté du bureau, deux grandes baies vitrées donnant sur la rue, l'une juste derrière le bureau, sans rideau ou volet, cadre dans le cadre toujours transparent, est celle qu'on voit le plus souvent. Le bureau, surchargé de livres et de papier, est toujours entre nous et la fenêtre. Takashi s'approche de la baie à plusieurs reprises pour regarder à l'extérieur, dès l'arrivée de Akiko, lorsqu'elle descend du taxi qui l'amène depuis Tokyo. Ce sera d'ailleurs le seul plan subjectif du regard de Takashi vers l'extérieur. Cette baie vitrée, qui fait de cette pièce un lieu ouvert sur l'extérieur, occupe une place singulière dans le film, à la fois transparence, surface de réflexion la nuit, source de lumière, parfois presque surexposée, le jour. L'autre fenêtre, sur la gauche de la pièce côté bureau, ne sera découverte que pour le dernier plan du film. Elle est derrière un canapé, occultée par un voilage en rideau, elle donne aussi sur la rue et Takashi y vient pour se pencher vers l'extérieur.

C'est un espace avec une ouverture à chaque extrémité : la grande fenêtre côté bureau et une fenêtre que l'on devine côté chambre, qui reste obscure puisqu'on ne la voit que de nuit. La disposition générale du décor de l'appartement est comparable à celle du restaurant de la première scène. Mais aussi, de nouveau, à celle de l'habitacle d'une voiture : pare brise avant, lunette arrière, ouvertures sur les côtés. Il n'y a aucune rupture de mise en scène entre les situations dans le restaurant et l'appartement et dans toutes les autres scènes du film, qui se situent en grande majorité dans une voiture. "Comme si" le film se déroulait entièrement dans une voiture...

La dernière séquence du film commence lorsque Takashi et Akiko entrent dans l'appartement et se termine en fondu au noir avec l'apparition du générique de fin[12]. Le vieux professeur est allé chercher la jeune femme qui l'a appelé à l'aide, il l'a trouvée blessée près de la librairie où il l'avait laissée.

En observant le découpage des plans, on comprend qu'on assiste à un changement de régime qui nous renvoie aux codes hitchcockiens du suspense, en alternant plans séquences et inserts, afin de dilater et de contracter notre perception du temps alors que l'action causale est, une fois de plus, dans le hors champ sonore.

L'introduction est découpée en 4 plans : Takashi et Akiko entrent dans l'appartement (plan moyen) ; raccord caché (c'est le seul du film) par le mouvement de Takashi sur Akiko qui va s'asseoir dans un fauteuil (plan rapproché) ; Takashi propose de lui faire chauffer une soupe, et se ravise, fait chauffer du lait (plan moyen) ; contre champ sur elle qui regarde sa blessure dans un miroir (plan rapproché).

---

11 Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau,* Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, p.6-7, 2000

12 Durée : 5 minutes et 17 secondes.

Le développement alterne 5 plans séquences et 6 inserts, le dernier plan séquence montrant Takeshi allant vers la deuxième fenêtre, en partie voilée par un rideau. Une pierre vient fracasser le vitrage, Takashi tombe à la renverse entre le canapé et la fenêtre, la chanson *Like Someone in Love* interprétée par Ella Fitzgerald débute, le générique de fin se déroule, puis l'image fond au noir.

La séquence se joue à trois, entre Takashi et Akiko, présents dans l'appartement, et Noriaki, représenté d'abord par son image dans le visiophone, puis par le son hors champ de sa voix. Noriaki est de plus en plus furieux, il crie de plus en plus fort, on entend ses pas lorsqu'il monte quatre à quatre l'escalier pour essayer d'entrer, puis lorsqu'il dévale les marches et sort dans la rue briser les vitres de la voiture, pour finalement lancer la pierre qui fera éclater la baie vitrée. Toute la dramaturgie de la scène, comme celle du film, est fondée sur la tension du rapport entre le cadre visuel, le hors champ sonore, et l'ellipse narrative. Que va-t-il se passer après l'explosion de la vitre ? Takashi est-il évanoui ? Terrassé par une crise cardiaque ? Que va devenir Akiko ? Noriaki va-t-il en rester là dans sa vengeance contre la duplicité de sa fiancée ?

La rupture de la vitre écran et l'arrivée brutale du projectile (probablement une pierre) dans la pièce marquent la réunion des trois espaces (visuels, sonores, narratifs) disjoints par le film. On peut y voir la fin du mensonge inauguré au début du film ("Non je ne te mens pas !") et dénoncé à la fin ("Menteur !", crie Noriaki à Takashi). Ou l'irruption du réel dans la récit, donc la fin de l'illusion de la représentation : *mimesis* rencontre *diègèsis.* Autrement dit, l'imitation du réel entre en collision avec l'inévitable présence de l'énonciateur dans son récit. Nous savons, comme Jean-Luc Nancy l'a posé, que "Aux images et aux signes, Kiarostami partout substitue le regard. Ou plus exactement, il ne « substitue » pas, en ce sens qu'il ne fait disparaître ni les images ni les signes, mais il mobilise ces derniers vers le regard, et le regard vers le réel."[13]

Comme on l'a déjà relevé, cette mobilisation du regard est mise en scène dans le décor fondamental de la voiture comme espace à la fois statique et mobile, ouvert et fermé. Ce qui nous apparaît, rétrospectivement avec ce "coup de force" du réel qui brise l'écran, c'est que la voiture est beaucoup plus que cela.

La voiture est la figuration du dispositif cinématographique lui-même. Les passagers d'une voiture sont comme les spectateurs de cinéma, assis côte à côte, face à un paysage en mouvement, pendant la durée d'un voyage. Les passagers/spectateurs réalisent que l'objet de leur voyage est la connaissance directe du réel et que seule une ellipse peut s'en approcher. La jouissance lucide du faux serait-elle concomitante de l'expérience libératrice du vrai ?

L'enjeu du film, c'est donc le regard du spectateur sur le film, sur le cinéma, et peut-être sur la vie. Sa place dans le dispositif cinéma est brutalement redéfinie par le bris *in* de l'écran/voilage/vitrage, annoncé par le bris des vitres de la voiture *off* : toutes les vitres du dispositif sont cassées. Le film ne fait plus écran entre le réel et sa représentation. L'objet de l'ellipse n'est plus alors, comme avec Chaplin, l'économie du récit, mais la vision spectatorielle elle-même.

Ce qui nous bouleverse, c'est que c'est avec les moyens propres du cinéma que cette révélation se produit. Un récit, des personnages, des lieux, des situations. Nous, spectateurs, sommes dans le même état que Takashi (platonique), Noriaki (transis), Akiko (indécise), la voisine (éconduite). La chanson décrit cet état : *Like Someone in Love.* Le "comme" du titre pourrait être une définition du spectateur de cinéma. Pour pour regarder un film, il faut être "comme amoureux", transporté par le désir de l'autre, dans un espace en dehors du réel, sans pouvoir l'ignorer, être clairvoyant et emporté. Être en état d'ellipse.

13 Jean-Luc Nancy, op.cit. p.31