

Jean-Luc Nancy

# The Evidence of Film

ABBAS KIAROSTAMI

Translated by Christine Irizarry and Verena Andermatt Conley



Followed by a conversation between Abbas Kiarostami and Jean-Luc Nancy,  
transcribed by Mojdeh Famili & Térésa Faucon, translated by Christine Irizarry  
and followed by a series of images chosen by Térésa Faucon



Yves Gevaert Publisher

Jean-Luc Nancy

# L'Évidence du film

ABBAS KIAROSTAMI



Suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy

transcrite par Mojdeh Famili et Térésa Faucon

et d'un cahier d'images choisies par Térésa Faucon



Yves Gevaert Éditeur

Crédits photographiques

*Où est la maison de mon ami ?*

Copyright Farabi Cinema Foundation/Abbas Kiarostami.  
Coll. Les Grands Films Classiques

*Jose-Up*

Copyright Farabi Cinema Foundation/Abbas Kiarostami. 1990  
Coll. Celluloid Dreams (planche VI), Coll. Mamad Haghighat (planche X)

*Et la vie continue*

Copyright Farabi Cinema Foundation/Abbas Kiarostami.  
Coll. Les Grands Films Classi

*À travers les oliviers*

Copyright Farabi Cinema Foundation/Abbas Kiarostami-TF1 Cily DA. 1994  
Coll. Farabi Cinema Foundation (planches II et XI, photos de plateau)

*Le Goût de la cerise*

Copyright Marin Karmitz/Abbas Kiarostami.  
Coll. MK2

*Le Vent nous emportera*

Copyright Marin Karmitz/Abbas Kiarostami. 1999  
Coll. MK2

pages sont des photogram

PN  
1998.3  
.K52N36  
2001



Mise en pages : Filiep Tacq, Gand  
Photogravure : Quart-repro, Wetteren  
Impression : Vanmelle, Gand  
Diffusion : Exhibitions International (Louvain)  
et Idea Books (Amsterdam)

Traduction persane : Bagher Parham  
Coordination de la version persane : Mojdeh Famili  
Photocomposition persane : Éditions Khavaran, Vincennes

#### Remerciements

Ils s'adressent tout naturellement aux institutions suivantes :  
Celluloïd Dreams, Cinémathèque Française, Farabi Cinema  
Foundation, Les Grands Films Classiques, MK2, TF1 Ciby DA et  
plus particulièrement à Pascale Bonnetête, Stéphane Dabrowski,  
Amir Esfandiari, Pierre Gras, Mamad Haghighat, Monique  
Holveck, Marin Karmitz, Marc Moreaux, Hengameh Panahi,  
Sylvie Pardon, Alexa Rougier et Damien Sausset.

Dépôt légal: D/2001/6259/1  
ISBN: 2-930128-17-8

© 2001, Yves Gevaert Éditeur, 160, rue du Pinson, 1170 Bruxelles

*CONTENTS*

JEAN-LUC NANCY:

THE EVIDENCE OF FILM, ABBAS Kiarostami 8

ABBAS Kiarostami AND JEAN-LUC NANCY

IN CONVERSATION 80

PLATES 97

*TABLE*

JEAN-LUC NANCY

L'ÉVIDENCE DU FILM, ABBAS KIAROSTAMI 9

CONVERSATION ENTRE

ABBAS KIAROSTAMI ET JEAN-LUC NANCY 81

PLANCHES 97

# The Evidence of Film

## Abbas Kiarostami

### *History 1*

The history of this essay meanders, remains unfinished, and may be impossible to finish, mirroring the stories that Abbas Kiarostami's films recount only to lead and lose them outside the universe of stories. But this does not stem from a desire I may have to treat my topic by mimicking it. Insofar as the essay results from a series of chance happenings and shifting projects, however, it does show a kinship with the look and the nature of Kiarostami's work.

To celebrate the hundredth anniversary of cinema in 1994, the journal *Cahiers du cinéma* planned to put together a book with one hundred authors writing about one hundred films from the history of this cinematic century. I responded to this invitation by choosing *Life and Nothing More*, the 1992 film by Kiarostami, which extended his recognition beyond a small, confidential sphere. For me also, it was the first film by this author that I saw, and by the time I had written the text intended for the collective volume, it was still the only one.

I had at least two motives for my choice: the evidence that the film had impressed itself on me in an obvious way, and my determination to pick a film from the most recent past. I had not wanted to turn to a history of cinema: on the one hand my acquaintance with it is limited, and on the other I often tend to see in retrospective looks on film history the stamp of a complacent nostalgia (that sometimes speaks of cinema as of something from the past). These two reasons answered one another: the evident character of the film was that of a resolutely current cinema because of its topic (the earthquake in Iran a few months before the film was shot), because of its provenance (Iran, a newcomer on the proscenium of world cinema, and then Iran after Khomeini, who died in 1989: the film on which the story in *Life and Nothing More* is based, *Where is my Friend's Home?*, dates from 1987), and because of its genre impossible to define simply as a tale, a document, or an allegorical reflection.

# L'Évidence du film

## Abbas Kiarostami

### *Histoire 1*

L'histoire de cet essai est sinueuse, inachevée, sans doute inachevable, à l'image de ces histoires que les films de Kiarostami ne racontent que pour les mener et pour les perdre hors de l'univers des histoires. Mais ce n'est pas l'effet d'un désir de traiter mon objet par le mimétisme. C'est le résultat de hasards successifs et de déplacements de projets, auxquels cependant ne sont pas tout à fait étrangères l'allure et la nature du travail de Kiarostami.

Pour les cent ans du cinéma, en 1994, les *Cahiers du cinéma* avaient voulu faire un livre dans lequel cent auteurs écriraient sur cent films pris dans l'histoire de ce siècle cinématographique. À cette proposition, j'avais répondu en choisissant *Et la vie continue*, film de 1992 avec lequel Kiarostami venait de dépasser la reconnaissance seulement confidentielle. Pour moi aussi, c'était le premier film de cet auteur, et c'était encore le seul lorsque j'écrivis le texte destiné au volume collectif.

Mon choix avait au moins deux motifs : l'évidence avec laquelle le film s'était imposé à moi, et ma détermination à choisir un film aussi récent qu'il serait possible : je ne voulais pas me tourner vers une histoire du cinéma : d'une part je la connais trop peu, et d'autre part les regards rétrospectifs sur le cinéma me semblent trop souvent marqués au coin d'une nostalgie complaisante (allant jusqu'à poser le cinéma comme chose du passé). Ces deux motifs répondaient l'un à l'autre : l'évidence du film était celle d'un cinéma résolument contemporain par son objet (le tremblement de terre survenu en Iran quelques mois avant le tournage), par sa provenance (l'Iran, nouveau venu sur l'avant-scène mondiale du cinéma, et déjà l'Iran d'après Khomeyni, disparu en 1989 le film auquel se rattache l'histoire de *Et la vie continue*, *Où est la maison de mon ami?*, date de 1987), et par son genre impossible à délimiter par le récit, par le document ou par la réflexion allégorique.

De manière plus serrée, plus profonde, s'imposait dans ce film l'actualité d'une insistance portée sur le *présent* de son propos : ni occupée par le passé comme tel,



In a closer, deeper way the film's timely insistence on the *present* of its subject matter impressed itself: a singular force, neither engaged with the past as such — not even the recent past — nor timeless, confidently impressed the gaze. It is an obstinate film on a unique topic (that cannot be summarized), and it is also endless (without a resolution in the end), and insists, above all, on leaving things unclosed, so that the film continues beyond the film (just as it had a beginning before the beginning, implied in the bladelike opening shot which slices through one's gaze, through the window of a car at a tollbooth, in a din of engines and radios giving rise to a call from the Red Crescent); and all along there is a stream of questions—all at once monotonous and polymorphous, repetitive and shifting (Where are they? Where do you pass through? What are you doing? Why this earthquake?).

This film is imperious and severe (seductively severe); its own course keeps it tight and does not relax (a car moves, the lens moves within it and outside: here is a film whose subject travels as the film stock does) and the authority of its injunctions has the same effect. It imparts these words: look, I won't let your attention become distracted, look! Instead of waiting for thrills and a denouement, have regard for each image in itself as much as for the way they line up, bound and unbound...

### *History 2*

The book with one hundred films did not materialize — because of financial problems, we were told. Some of the existing contributions found other outlets. Mine was accepted by Térésa Faucon for the journal *Cinémathèque*; its title was "On Evidence." Four years later she came to see me together with Yves Gevaert, a publisher in Brussels: they asked me to consider a new book, an extension of my text. I followed my first impulse and said yes — before having second thoughts when I could not conceive how to go from the commentary on a single film to something else that would avoid the pitfalls of a dull collection of other specific commentaries. Furthermore, a number of Kiarostami's films had come out and I had not seen them right away because I was ill. *Through the Olive Trees* and *A Taste of Cherry* were there; *The Wind Will Carry Us* was about to appear. I was at a loss: too much material — each film called for its own explication — and an insufficient form or scheme to master it. Indeed, all the films were closely related, but there was a change of registers from one to the next, a different slant in each. Perhaps it was like those tight curves of the roads on the hills in *Where is my Friend's Home?*, *Life and Nothing More*, *A Taste of Cherry*, and also in *The Wind Will Carry Us*. The zigzagging advance was becoming Kiarostami's signature, confirming his identity, while setting adrift whoever was seeking to overlook his work from a viewpoint to freeze the perspective of this identity. Then Francesca Isidori, a radio producer, asked me for an interview about Kiarostami. This allowed me to step back and take a breath. I came to understand what there was to grasp: not the genre, the style, the personality, or the cinematic originality so much as an affirmation of cinema — and in a sense, an affirmation of cinema by cinema. That put the issues at hand elsewhere, away from a discussion on differences in style and cinematographic choices, away also from a thoughtful relation to the history of cinema and its future. It placed the issues in a sort of inauguration, yet loaded with one hundred whole years of film arts — a way of saying that cinema begins again, that its continuity keeps giving it a fresh start.

fût-il récent, ni intemporelle, une force singulière imposait l'assurance de sa pression sur le regard : film obstiné dans un propos unique (mais impossible à résumer) en même temps qu'interminable (sans résolution finale), insistant surtout à ne pas clore, à poursuivre le film au-delà de lui (tout comme il avait commencé en-deçà, s'ouvrant par un plan comme une lame coupant le regard, par la fenêtre d'une voiture à un péage, dans un vacarme de moteurs et de radios d'où émerge un appel du Croissant-Rouge), et défilant un questionnement à la fois monocorde et polymorphe, répétitif et mobile tout au long du film (où sont-ils ? par où passer ? que faites-vous ? pourquoi ce tremblement de terre ?...).

C'était un film impérieux, sévère (séduisant dans sa sévérité), tendu sans relâche par son propre cours (le déplacement d'une voiture, de l'objectif en elle et hors d'elle : un film dont le sujet défile comme sa pellicule) aussi bien que dans l'autorité de son injonction. Il faisait entendre : regardez, je ne vous laisserai pas distraire votre attention, regardez au lieu d'attendre des péripéties et un dénouement, ayez égard à chaque image pour elle-même autant qu'à leur manière de se suivre, de se lier et délier...

### *Histoire 2*

Le livre des cent films ne se fit pas, pour des raisons financières nous dit-on. Certains textes déjà remis furent proposés ailleurs. Le mien fut accueilli à la revue *Cinéma-thèque*, par Térésa Faucon. Il s'intitulait « De l'évidence ». Quatre années plus tard, celle-ci vint me voir avec Yves Gevaert, éditeur de Bruxelles : ils me demandaient de penser à un livre qui partirait de ce texte pour le prolonger. J'acceptai d'un élan, qui retomba bientôt car je ne voyais pas comment passer du commentaire d'un seul film à autre chose qui ne fût pourtant pas une série pesante d'autres commentaires particuliers. En outre, les films de Kiarostami s'étaient succédés, sans que je les voie d'abord car j'étais malade. *À travers les oliviers* et *Le Goût de la cerise* étaient là, et *Le Vent nous emportera* était prêt à paraître. J'étais décontenancé : trop de matière — chaque film appelait sa glose — et pas assez de forme ou de schème pour la maîtriser. Sans doute, tous ces films se tenaient de très près — mais de l'un à l'autre on changeait de registre, peut-être de versant. Peut-être prenait-on des virages serrés comme ceux des chemins sur les collines de *Où est la maison de mon ami ?*, de *Et la vie continue* et du *Goût de la cerise*, bientôt aussi du *Vent nous emportera*. Cette marche en zigzag devenait une signature de Kiarostami, affirmait son identité, et déroutait en même temps celui qui aurait voulu un surplomb, un point de vue d'où arrêter une perspective sur cette identité. Puis Francesca Isidori, productrice de radio, me demanda un entretien sur Kiarostami. Ce fut l'occasion d'un recul et d'une respiration : je crus comprendre qu'il fallait essayer de saisir, non pas tant un genre, un style, une personnalité ou une originalité de cinéma, mais plutôt une affirmation du cinéma — et en un sens, une affirmation du cinéma par lui-même, qui nous mettait ailleurs que dans les partages de styles et dans les choix cinématographiques, ailleurs aussi que dans un rapport pensif à l'histoire du cinéma et à son avenir : mais dans une sorte d'inauguration pourtant chargée de toutes les cent années du septième art. Une façon de dire que le cinéma recommence, que sa continuité est son commencement.

Kiarostami n'est pas seulement un nouvel auteur, un auteur de plus. Il vaut aussi

Kiarostami is not just yet another new author. He makes his mark also as a privileged witness to all this, seeing that cinema renews itself, that is to say it comes close again to what it is and yet always brings it back into play. With him, what is changing is a world, the culture of a world, what we used to call a "civilization," and its face is changing. It is not just the "culture of the image" some have decried in a spirit of common and reactive Platonism. But another world takes on other forms, and attempts to appropriate itself in them. Kiarostami is not alone: there are numerous other styles and a variety of looks. But all of them have to do with the insistence of cinema, which partakes of its evidence: again, this word impressed itself although it would not yield a conclusion. Cinema (and with it television, video, and photography: in Kiarostami's films they play a part that is not accidental) makes evident a conspicuous form of the world, a form or a sense.

Evidence always comprises a blind spot within its very obviousness: in this way it leans on the eye. The "blind spot" does not deprive the eye of its sight: on the contrary, it makes an opening for a gaze and it *presses* upon it to look. I have sought to jot down, without unifying them, the moments, the fragments of this pressure, which Kiarostami's films exert—for that is their function—and which presses or expresses through him something of the essence of cinema and of our existence with it, today, for we are no longer without it, without film, and he is saying that also.<sup>1</sup>

(Just one more word: I am now writing in January 2000, and there is no way I can have a look at Kiarostami's work beyond this point. I would like to add also that I have his films in my video collection, except for the last one, *The Wind Will Carry Us*, which I was able to see only once, in a film theater.)

## Look

Cinema, here, spells out with power and restraint, with grace and severity, a need to look and to make use of one's eyes—not a new problematic of representation that would come on top of previous ones having rightfully marked the history of film, but rather the axiomatics of a way of looking:

---

(1) After the series of fragments beginning here, there is the 1994 text about *Life and Nothing More*. I would like to name and thank again Térésa Faucon, Yves Gevaert, and Francesca Isidori: their friendly conviction has allowed this book to exist. I owe them the bibliography as well, which includes (as I am writing this, in December 1999) the collective volume *Abbas Kiarostami*, published in 1997 in the series "Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma" (Paris: Editions de l'Etoile, *Cahiers du cinéma*): it are parts of a special issue of *Cahiers du cinéma* from 1995. There have also been arti-

published at least since 1992, mostly in *Positif* and in *Traffic*, as well as various texts in English or in French made available on the Internet through web sites dedicated to Kiarostami or to film (more particularly, there is the library available on the server for cinematic and audiovisual studies in France: [imagenet.fr/secav/](http://imagenet.fr/secav/))—I will not say that I read each and every one of them. Finally, I refer to the book of photographs: Abbas Kiarostami, *Photographies* (Paris: Hazan, 1999), which starts off with an interview conducted by Michel Ciment.

comme un témoin privilégié de ceci, que le cinéma se renouvelle, c'est-à-dire : approche à nouveau de ce qu'il est mais qu'il ne cesse de remettre en jeu. Avec lui, c'est un monde, c'est une culture du monde, ce qu'on nommait auparavant une « civilisation », qui change d'allure. Il n'est pas vrai qu'elle soit seulement cette « civilisation de l'image » décriée par le platonisme vulgaire et réactif. Mais un autre monde se donne d'autres formes, et tente de s'approprier en elles. Kiarostami n'est pas seul il y a beaucoup de styles et de regards divers. Mais tous ont à faire avec une insistance du cinéma qui est celle de son évidence : ce mot s'imposait à nouveau, bien qu'il fût loin de conclure. Le cinéma (avec lui la télévision, la vidéo et la photo, qui ne figurent pas par hasard dans les films de Kiarostami) met en évidence une forme du monde, une forme ou un sens.

Une évidence comporte toujours la tache aveugle de ce qui la fait évidente : c'est par là qu'elle appuie sur l'œil. La « tache aveugle » ne produit pas une privation de vue : au contraire, elle fait l'ouverture d'un regard qu'elle *presse* de regarder. J'ai cherché à noter, sans les unifier, les moments, les fragments de cette pression que le cinéma de Kiarostami semble avoir pour fonction d'exercer — et qui presse ou qui exprime à travers lui quelque chose de l'essence du cinéma et de notre existence avec lui, aujourd'hui, car nous ne sommes plus sans lui, le cinéma, et c'est aussi cela qu'il dit.<sup>1</sup>

(Un seul mot de plus : j'écris à présent en janvier 2000, et par définition mon regard sur l'œuvre de Kiarostami ne peut aller plus loin. De plus, si j'ai ses films dans ma vidéothèque, c'est à l'exception du dernier, *Le Vent nous emportera*, que j'ai pu voir une fois en salle.)

### Regard

Voici un cinéma qui énonce, avec puissance et retenue, avec grâce et sévérité, une nécessité de regard et d'usage du regard. Non pas une nouvelle problématique de la représentation qui viendrait s'ajouter à celles qui ont jalonné, à juste titre, l'histoire du cinéma, mais plutôt une axiomatique du regard :

(1) Après la série de fragments qui commencent à trouver le terrain consacré à *Et la vie continue* en 1994. Je remercie, en les nommant à nouveau, Teresa Faucon, Yves Gevaert et Francesca Isidori : c'est leur amicale conviction qui a fait exister ce terrain. Quant à la bibliographie, pour laquelle je leur suis redevable, je renvoie au moment où j'écris, en décembre 99) d'une part au livre collectif *Abbas Kiarostami* paru en 1997 dans la « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma » (Paris, Éditions de l'Étoile) et d'autre part reprend entre autres des éléments d'un numéro spécial des *Cahiers de*

articles parus depuis au moins 1992 dans *Positif* surtout, ou dans *Trafic*, ainsi qu'à divers sites anglais ou en français publiés sur divers sites Internet consacrés à Kiarostami ou au cinéma (en particulier la bibliothèque du serveur des études cinématographiques et audiovisuelles [imagine-net.fr/secav/](http://imagine-net.fr/secav/)) dont je ne prétends d'ailleurs pas avoir pu tous les lire. Enfin, le livre de photos : Abbas Kiarostami, *Photographies*, Paris, Hazan, 1999, qui s'ouvre par un entretien avec Michel Ciment.

here is the evident certainty of a cinematographic gaze as regard for the *world and its truth*. This cinema (which does not limit itself to Kiarostami's name, although he serves my purpose as an example and an emblem) asserts these rules as they come to light here and now, at this turning point of the centuries, and after decades of motion pictures blaze a new path for cinema, which is quite ancient already.

Kiarostami steadfastly, doggedly, gently speaks out: you already have a hundred years of cinema in your eyes, in your *habitus* or your *ethos*. Film sits planted in your culture—I mean in your ways of living—like the tame olive tree no longer known in the wild or the other trees that I like to film or behold. No longer are you making its discovery and marveling like children in front of a magic lantern. You have already composed then broken down a wealth of film genres and cinematic myths. You have inflected in quite a few ways cinema's relation to what is real and what is an illusion, to history, to dreams or legends, to its imaging techniques, its filming, its shooting and editing. With usage and time, you have scoured all its possibilities of representation. And so you have brought out, little by little, a possibility of looking that is no longer exactly a look at representation or a representative look.

As film has increasingly become one of the forms of our culture and our lives, a way of looking has developed that is decidedly no longer a look at representation (painting or photography, theater or any kind of spectacle); and the difference characteristically lies first in a difference of its posture: with cinema, varying the eye's angle or its distance is out of the question, as is looking on while continually perceiving the environment of the thing beheld. The onlooker is fastened to a place in a dark hall, and it would be wrong to say that the filmic image is there in it (in the way another kind of image could be in there) since this image actually constitutes a whole side of the hall. Thus the hall itself becomes a looking site or device, a looking box—or rather: a box that is or acts as an aperture or peephole made for looking, like an opening in a pipe system or machine that is meant to allow observations and inspections (called a “regard” in French). Here the look enters a space; it is a penetration before it is a consideration or a contemplation.

Kiarostami often lays down the screen, and the film with it of course, right away as an opening onto a space or a world: so, for instance, a door left ajar in a close-up at the beginning of *Where is my Friend's Home?* (a door motif then running through the entire film, from classroom door to house doors) or the car windows in *Life and Nothing More* and *A Taste of Cherry*, which open the film (and lead it) and then, almost without stopping, go on giving and measuring its opening (its look).

l'évidence et la certitude d'un regard cinématographique, comme égard pour le monde et pour sa vérité. Ce cinéma (pour lequel le nom de Kiarostami me sert d'exemple et d'emblème, mais qui n'est pas limité à ce nom) affirme que cette axiomatique se fait jour ici et maintenant, en ce tournant de siècle, frayant une voie nouvelle au déjà très ancien, au séculaire cinéma.

Kiarostami prononce fermement, avec une douceur opiniâtre vous avez déjà cent ans de cinéma dans les yeux, dans l'*habitus* ou dans l'*ethos*. Il est planté dans votre culture — je veux dire, dans vos façons de vivre — aussi bien que l'olivier dont on ne connaît même pas l'état sauvage ou que les autres arbres que j'aime à filmer ou à regarder. Vous n'en êtes plus à découvrir et à vous étonner comme des enfants devant la lanterne magique. Vous avez déjà composé puis décomposé une abondance de genres et de mythes du cinéma. Vous avez modulé de bien des manières son rapport au réel et à l'illusion, à l'histoire, au rêve ou à la légende, ses techniques d'image, de filimage, de tournage et de montage. Avec l'usage et le temps, vous avez parcouru toutes ses possibilités de représentation. Mais ainsi vous avez dégagé, peu à peu, une possibilité de regard qui n'est plus exactement un regard sur la représentation, ni un regard représentatif.

À mesure que le cinéma est devenu une de nos formes de culture et de vie, un regard s'est élaboré qui n'est décidément plus le regard sur la représentation (peinture ou photo, théâtre ou spectacle en général), et dont la différence devrait d'abord être caractérisée par la différence de sa posture : au cinéma, il n'est pas question de faire varier l'angle ou la distance du regard ni de regarder en continuant de percevoir un environnement de la chose regardée. Le regardeur est fixé à une place dans l'obscurité d'une salle dont on ne peut pas dire que l'image filmique s'y trouve (comme une autre image pourrait le faire), puisqu'elle constitue en vérité tout un côté de cette salle. C'est ainsi la salle elle-même qui devient lieu ou dispositif de regard, boîte à regarder — ou plutôt : boîte qui est ou qui fait regard comme on dit, en français, « un regard » pour désigner une ouverture destinée à permettre une observation ou une inspection (dans une canalisation, dans une machine). Ici le regard est une entrée dans un espace, il est une pénétration avant d'être une considération ou une contemplation.

Kiarostami pose souvent d'emblée l'écran, et bien sûr le film avec lui, comme une ouverture sur un espace ou sur un monde — ainsi la porte entrebaillée en gros plan du début de *Où est la maison de mon ami ?* (porte dont le motif parcourt ensuite tout le film, de porte de la classe en portes des maisons) ou les fenêtres de voiture de *Et la vie continue* et du *Goût de la cerise* qui ouvrent (amorcent) le film pour ne presque plus cesser d'en faire, d'en donner et d'en mesurer l'ouverture (le regard).

In the cinematic box that looks, the gaze no longer faces a representation or a spectacle from the outset, but first (and yet without suppressing the spectacle) it fits into a way of looking: the filmmaker's. Along those lines, at the beginning of *Through the Olive Trees*, the actor who plays the filmmaker introduces himself and gives his name facing us and looking at us. Our gaze matches his as if it followed in his steps: at the opening of *Close-up*, as a truck brutally fills the screen swerving to the left, we discover two men in military uniforms on the other side of the street who follow in the footsteps of a man who is quickly walking toward the right side; and already this double movement has led our eyes as they looked—it has “carried” them away, the way we might say nowadays (in French) that a character “carries” (*enlève*) a pictured group, giving it movement. It is not a matter of passivity, much less of captivity; it is a matter of tuning in with a look so that we too may do the looking. Our gaze is not captive, and if it is captivated it is because it is required, mobilized. This cannot occur without a certain pressure acting as an obligation: capturing images is clearly an *ethos*, a disposition, and a conduct in regard to the world.

Kiarostami *mobilizes* the look: he calls it and animates it, he makes it vigilant. First and foremost, his films are here as *eye openers*. Each film's opening shots deal with that; and within each film a number of shots come back to this by rhythmically scanning these opening effects: a frame of a car window, a scene showing a shooting of photographs, a shot in a rearview mirror; or, in *The Wind Will Carry Us*, the lengthy shot with the “filmmaker” (the “engineer,” the anthropologist, in any case the one taking pictures) shaving, and shown as if the camera were inside his mirror—an impossible shot of a look upon oneself, a look itself impossible or infinite: a shot devoid of reflexivity since it is we, and not he “himself,” who have to look at this look busy with his shaving whereas we are busy worrying about what secretly makes him busy seeking images—he who does not care to mind his own business when looking to catch images of bereavement that he will not be able to make his own. But this is how we will have, with him or in spite of him, a fair look, that is to say a regard for this grief, for the women who are mourning, and for their age-old rites.

### *The Real*

This is not about the fascination of images: it is about images insofar as they open onto what is real and insofar as they alone open onto it. The reality of images is the access to the real *itself*, with the consistency and the resistance of death, for instance, or life, for instance. Before the filmmaker's

Dans la boîte-regard du cinéma, le regard ne fait plus, d'abord face à une représentation ni à un spectacle, mais avant tout (et sans pour autant supprimer le spectacle) il s'emboîte dans un regard le regard du réalisateur. C'est ainsi que, à l'ouverture de *À travers les oliviers*, l'acteur qui joue le réalisateur se présente et se nomme en nous regardant en face. Notre regard s'emboîte dans le sien, comme on emboîte le pas de quelqu'un : à l'ouverture de *Close-up*, le passage brutal d'un camion en gros plan vers la gauche nous découvre de l'autre côté de la rue deux militaires qui emboîtent le pas vif d'un homme marchant vers la droite, et ce double mouvement emporte déjà notre regard, ou l'« enlève » comme on dit aujourd'hui que quelqu'un « enlève » un groupe, lui donne son mouvement. Il ne s'agit pas de passivité, encore moins de captivité, il s'agit de s'accorder à un regard afin de regarder à notre tour. Notre regard n'est pas captif, et s'il est captivé, c'est parce qu'il est requis, mobilisé. Cela ne va pas sans une certaine pression qui fait obligation : la capture d'image est clairement un *ethos*, une disposition et une conduite à l'égard du monde.

Kiarostami *mobilise* le regard : il l'appelle et il l'anime, il le met en vigilance. Ce cinéma est là, d'abord et fondamentalement, pour *ouvrir les yeux*. C'est à quoi sont occupées les ouvertures de chaque film, et c'est à quoi reviennent, dans chaque film, un certain nombre de plans qui sont comme une scansion de cette ouverture : cadrage d'une fenêtre de voiture, scène de prise de photos, plan dans un rétroviseur, ou bien encore, dans *Le Vent nous emportera*, ce plan prolongé sur le « réalisateur » « ingénieur », ethnologue, photographe en tout cas) en train de se raser et comme filmé de l'intérieur de son miroir, plan impossible sur un regard sur soi, lui-même impossible ou infini : aucune réflexivité dans ce plan, puisque c'est nous, et non « lui-même », qui avons à regarder ce regard occupé de rasage alors que nous sommes préoccupés de ce qui l'occupe secrètement dans sa quête d'images, lui qui vient se mêler de ce qui ne le regarde pas en cherchant à saisir l'image d'un deuil qu'il ne pourra pas s'approprier. Mais c'est ainsi que nous aurons, avec lui ou malgré lui, un regard juste, c'est-à-dire un égard pour ce deuil, pour les femmes qui le mènent et pour leur rite immémorial.

### *Réel*

Il ne s'agit pas de la fascination de l'image : il s'agit de l'image en tant qu'elle ouvre sur le réel et en tant qu'elle seule ouvre sur lui. La réalité de l'image est l'accès au réel *même* : à celui qui a la consistance et la résistance, par exemple de la mort, ou par exemple de la vie. Il n'est donc pas question, devant le regard du cinéaste qu'il s'agit d'emboîter, d'une réflexivité ou



gaze that we must fit, there is no room for reflexivity or for speculation on looking and images. We are dealing neither with formalistic (let us say, tentatively, “symbolic”) nor with narcissistic (let us say “imaginary”) vision. We are not dealing with sight—seeing or voyeuristic, fantasizing or hallucinating, ideative or intuitive—but solely with looking: it is a matter of opening the seeing to something real, toward which the look carries itself and which, in turn, the look allows to be carried back to itself. This is about such a “carrying” and “carrying itself,” and about its carrying distance: to carry and take a look (*porter un regard*) upon the intensity of an evidence and its aptness—probably not what is evident in what is simply given (plainly or empirically, provided something like that is ever possible), but what is evident in what shows up when one does take a look. Cinema's proposition here is quite far from a vision that is merely “sighting” (that looks in order merely “to see”): what is evident imposes itself as the setting up of a look. If this look regards that upon which it casts itself and cares for it, it will have taken care of the real: of that which resists, precisely, being absorbed in any vision (“visions of the world,” representations, imaginations).

Cinema had been an art of the imaginary (or of myth), and it had been a semiology (a combinatory of signs—a “language” as one used to say). Under those two headings, it could not truly work out how it distinguished itself from painting and photography, on the one hand, and from the theater and the circus, on the other. Here and now, while films keep responding and corresponding to those diverse registers and as they continue to be stretched or pulled among them, they are becoming another form of presentation that they had indeed also been since the beginning, but that they display now for what it is. More precisely, cinema is becoming this art of looking made possible and required by a world that refers only to itself and what is real in it: this is why *Life and Nothing More* takes up a decisive place in Kiarostami's œuvre up to now. It is a matter of life as it happens and passes, inasmuch as it passes toward nothing else, except death, a strange and painful part of life just like birth, love, watching a game in the World Soccer Cup, or shooting a film.

Death is part of life, instead of making life part of (or parted from) something other than itself. Death *is neither* the opposite of life *nor* the passage into another life: it is itself the blind spot that opens up the looking, and it is such a way of looking that films life (as it appears at the ending of *A Taste of Cherry*), a way of looking through which we have to look but that is not to be seen itself, that is not of this order (as *The Wind Will Carry Us* shows). For that reason, death is also always close to birth: in *Life and Nothing More*, a baby in a hammock cries, surrounded by a clump of trees seeming to guard

d'une spéculation sur le regard et sur l'image. Il n'est question ni de formalisme (disons, si l'on veut, « symbolique ») ni de narcissisme (disons, « imaginaire ») de la vision. Il ne s'agit pas de la vision — voyante ou voyeuse, fantasmante ou hallucinée, idéative ou intuitive — mais uniquement du regard de l'ouverture d'un voir à un réel au devant duquel il se porte et qu'il laisse de cette façon se porter aussi jusqu'à lui. C'est d'un tel « porter » et « se porter » qu'il s'agit, et de sa portée : porter un regard à l'intensité d'une évidence et de sa justesse. Non pas, sans doute, l'évidence de ce qui est simplement donné (platement ou empiriquement, si jamais quelque chose de tel est possible), mais l'évidence de ce qui vient à se montrer pour peu que l'on regarde. Le cinéma, ici, se propose très loin d'une vision qui seulement « visionne » (qui regarde « pour voir » — elle s'impose comme la mise en puissance d'un regard. Si ce regard prend soin de ce qu'il regarde, il aura pris soin du réel : de ce qui résiste, précisément, à l'absorption dans les visions (« visions du monde », représentations, imaginations).

Le cinéma avait été un art de l'imaginaire (ou du mythe), et il avait été une sémiologie (une combinatoire de signes, un « langage » comme on disait). À ces deux titres, il ne pouvait tout à fait opérer sa distinction d'avec la peinture et la photo d'une part, d'avec le théâtre et le cirque d'autre part. Sans cesser de répondre ou de correspondre à ces divers registres, et d'être aussi tiré, tendu entre eux, il devient ici et maintenant une autre forme de présentation, que certes il était aussi depuis le début, mais qu'il dégage aujourd'hui pour elle-même. Plus précisément, il devient cet art du regard que rend possible et que demande un monde qui ne renvoie qu'à lui-même et à son réel : c'est pourquoi *Et la vie continue* occupe une place décisive, jusqu'ici, dans l'œuvre de Kiarostami. Il s'agit de la vie telle qu'elle (se) passe en tant qu'elle ne passe vers rien d'autre, sinon dans une mort qui fait étrangement, douloureusement partie d'elle autant que la naissance, l'amour, le spectacle d'une Coupe du Monde ou le tournage d'un film.

La mort fait partie de la vie, au lieu de rendre la vie partie d'autre chose qu'elle-même. La mort *n'est* ni le contraire de la vie, ni le passage dans une autre vie : elle est elle-même la tache aveugle qui ouvre le regard, et c'est un tel regard qui filme la vie (comme il apparaît à la fin du *Goût de la cerise*), regard par lequel il faut regarder mais qui n'est pas lui-même à voir, qui n'est pas de cet ordre (comme le montre *Le Vent nous emportera*). Pour cette raison, la mort est aussi toujours proche de la naissance : dans *Et la vie continue*, un bébé pleure dans un hamac, au milieu des arbres serrés qui font autour de lui comme la garde de la vie, et dans *Le Vent nous emportera* une naissance survient, après une grossesse. Toujours peut-être il s'agit de la naissance d'un regard, à chaque instant, à chaque plan, que ce regard s'arrête sur une image,

his life, and in *The Wind Will Carry Us* a birth occurs following a pregnancy. Perhaps all this is always about the birth of a glance, at each instant, each shot, whether this glance looks at an image, stares at a face, a landscape, or the sky's blue screen with the trail of an airplane high up running across it (in *A Taste of Cherry*).

Cinema presents—that is to say shares (communicates)—the intensity of a look upon a world of which it is itself part and parcel (as film properly speaking and as video, as television, but also as photography and as music: these motifs will come up again). It is part of it precisely in the sense that it has contributed to its structure as it is now: as a world where looking at what is real is resolutely substituting for every kind of visionary seeing, foreseeing, and clairvoyant gazing.

### *Pregnant*

Indeed, a newly configured way of experiencing has formed: it has brought us something much beyond the mere invention of a supernumerary art, namely, a new *pregnant* experience, to be understood, in faithful accordance with the term, as something with shape and strength that precedes and promotes a ripened delivery into the world, the pushing of a scheme of experience acquiring its very contours.

Let us consider, tentatively and by way of analogy, that the printing press will possibly have been such a pregnancy, in the way it modeled experience and transformed it thanks to new conditions of reading and writing, of transmission, of knowledge and power, of representation. Or consider music pregnant, as well as the whole universe of sound, since it has become wholly (re)producible. Other possible analogies abound. Each time it is about a reconfiguration of experience and therefore of the world.

Clearly, films turn out (with photography, of course, and starting with it: Kiarostami never forgets this, and this will have to be discussed) to be something very different from a relatively new support for received modes of experience (stories or feelings, myth or dream, etc.). Well beyond the medium that it also is, cinema makes up an element: the element of looking and of what is real insofar as it is looked at. All in one, film is ubiquitous, it can take in everything, from one far end of the earth to the other (and so it can show from afar the tiny silhouettes at the closing of *Through the Olive Trees*), and it can show its pictures everywhere (like those of the World Cup in *Life and Nothing More*). But film is also present in everyone's experience: for example, in the character's in *Close-up* who usurps a well-known filmmaker's identity so that, thanks to this simulacrum, he may touch what he

sur un visage, sur un paysage ou l'écran bleu d'un ciel que traverse très haut le sillage d'un avion (dans *Le Goût de la cerise*).

Le cinéma présente — c'est-à-dire partage (communiqué) — une intensité du regard sur un monde dont il fait lui-même partie intégrante (comme cinéma proprement dit et comme vidéo, comme télévision, mais aussi comme photo et comme musique : nous reprendrons ces motifs). Il en fait partie en ce sens précis qu'il a contribué à le structurer tel qu'il est : comme un monde où le regard sur le réel s'est résolument substitué aux visions de toute espèce, aux prévisions et aux voyances.

### *Prégnance*

Il s'est ainsi constitué une nouvelle configuration de l'expérience : bien plus que l'invention d'un art surnuméraire, il nous est apporté ce qu'on pourrait nommer une nouvelle *prégnance*, si l'on veut bien entendre par là, et fidèlement à ce terme, une forme et une force qui précède et qui fait mûrir une mise au monde, la poussée d'un schème de l'expérience en train de prendre ses contours.

Peut-être n'est-il pas impossible de considérer, pour donner une analogie, que l'imprimerie aura été une prégnance de cet ordre dans le modelage d'une expérience transformée par de nouvelles conditions de lecture et d'écriture, de transmission, de savoir et de pouvoir, de représentation. Ou bien encore, la prégnance de la musique et de tout l'univers sonore depuis qu'il est intégralement (re)productible. D'autres analogies pourraient se presser. Chaque fois, il s'agit d'une reconfiguration de l'expérience et donc du monde.

Ainsi, le cinéma s'avère désormais (bien entendu, avec la photographie et à partir d'elle : Kiarostami le rappelle toujours, et il faudra y revenir) comme bien autre chose que comme un support relativement nouveau pour des modes d'expérience reçus (le récit ou le sentiment, le mythe ou le rêve, etc.). Bien au-delà du support qu'il est aussi, il forme un élément : l'élément d'un regard et d'un réel en tant que regardé. Tout à la fois, le cinéma est présent partout, il peut tout filmer, d'un bout de la terre à l'autre (ainsi montrant de loin les silhouettes minuscules à la fin de *À travers les oliviers*), et il peut montrer partout ses images (comme celles de la Coupe du Monde dans *Et la vie continue*), mais il est aussi présent dans l'expérience de tous : ainsi dans celle du personnage de *Close-up* qui usurpe l'identité d'un réalisateur connu afin de toucher par ce simulacre à ce qu'il considère comme la réalité d'une expression de la vie dans sa souffrance.