

Analyse de 2 séquences autour de la notion élargie d'ellipse.

"Les Perses nous ressemblent."

Eschyle, Les Perses, 472 av JC.

De la place délicate du spectateur entre impression de réalité et récit lacunaire :

Qu'est-ce que le récit au cinéma ? Quelque chose qu'il ne faut pas confondre avec l'histoire qui nous est racontée. L'histoire se présente comme un ensemble d'évènements rapportés qui se produisent dans la réalité ou qui pourraient s'y produire. Le récit, quant à lui, est le texte – c'est-à-dire la forme ou l'énoncé – qui consigne l'histoire. Il n'échappera à aucun spectateur que la force du film d'Asghar Farhadi, « Une séparation », réalisé en 2009, repose en grande partie sur son récit, c'est-à-dire sur la manière dont est présentée l'histoire du film au spectateur.

Pourquoi cela ? Parce que ce récit est précisément conçu par le cinéaste iranien pour mettre le spectateur induit à une place délicate – au sens de fragile et de problématique – face à une histoire qui, sans cela, ne serait jamais qu'un fait divers de plus – somme toute assez banal et peu enclin à susciter l'intensité émotionnelle chez qui n'en aurait pas été un protagoniste direct. Or Farhadi va nous proposer le possible d'une empathie avec tous les personnages. Soit deux couples avec enfant – deux fillettes – issus de deux classes sociales éloignées (opposées ?). Soit des distances en fait, entre eux, entre eux et nous. Soit des distances géographiques, économiques, culturelles, religieuses, affectives. Soit des distances comme autant de séparations entre les lieux, les gens, les gestes. Une séparation ? Sûrement mais entre qui ou quoi ? C'est la question d'un récit complexe, d'une narration sophistiquée, qui nous embrouillent par souci d'honnêteté, qui nous mentent – par omission – par volonté d'équité.

Il y a là, à n'en pas douter, une définition du cinéma – vérité et mensonges mêlés. Le film va s'articuler autour de deux séquences-clés dont l'ellipse est la figure emblématique. Ellipse temporelle tout d'abord – saut dans la narration ici complètement minimisé, voire même escamoté, par le récit en une sorte de paralipse, nous y reviendrons. Ellipse spatiale ensuite, c'est à dire jeu avec la contiguïté, lorsque le montage met en relation deux éléments proches – un homme et une femme par exemple. Mais également jeu avec l'identité spatiale, lorsque le montage fragmente un espace – mettons une entrée d'appartement jouxtant une cage d'escalier – pour nous le restituer sous la forme d'un collage de points de vue, d'une pure construction cinématographique. Mensonges certes. Mais avec la vérité en point de mire. Avec le souci d'un cinéma en lien étroit avec le réel. Avec l'envie jamais démentie d'y dépeindre des individus dans ce qu'ils n'ont justement rien de général, de générique, donc non d'un point de vue social mais depuis leur intimité forcément problématique au regard de la censure mais aussi parce que l'identité – au sens presque policier du terme, c'est-à-dire réducteur – règne aujourd'hui partout comme la valeur principale qui définirait une personne. Qu'est-ce que l'identité ? demande Asghar Farhadi ici et avec lui le cinéma iranien dans son ensemble ? Quelque chose qui ne suffit jamais. Ni pour vivre, ni pour être, ni pour tout expliquer. Parce que le réel nous échappe et que nos représentations ne peuvent rien combler des trouées auxquelles notre perception déficiente nous oblige à faire face. De la perception

partielle à la perception partielle, une séparation est à l'œuvre entre le réel et l'individu, entre ici et là, entre avant et après, une séparation dont le cinéma peut nous aider à prendre conscience en nous faisant partager tous les points de vue sur une situation à défaut de pouvoir en rendre objectivement compte.

Séquence 1 – 5'19'' – 94 plans : FILMER UN APPARTEMENT – 1^{ère} PARTIE – L'ESPACE FILMIQUE ENTRE RACCORDS ET ACCROCS :

Partie 1 – Plans 1 à 10 : départs et arrivée ou le montage des contraires :

Convenons que tout spectateur paye sa place de cinéma pour voir. Pour voir mieux, pour voir tout. Accordons nous à dire qu'un certain nombre de film lui octroie ce privilège au nom de ce contrat tacite entre spectateur et spectacle cinématographique qui remonte au temps du cinéma forain. Considérons ensuite que cela fait du spectateur une sorte de témoin sans cesse privilégié par la mise en scène de tout ce qui a lieu à l'écran. Constatons qu'un film comme « une séparation » est bien loin de passer un tel contrat avec son spectateur, attend autre chose de lui, lui fabrique une place différente, davantage construite sur les manques que sur l'abondance du « voir ».



Plan 1



Plan 2

La figure de l'ellipse intervient à de nombreuses reprises au cours du film d'Asghar Farhadi mais surtout à de nombreux niveaux. Ainsi, ici, une ellipse d'ordre spatiale vient-elle se nicher entre deux plans : nous ne voyons pas Termeh ouvrir la porte d'entrée de l'appartement familial. En lieu et place c'est son contraire que nous montre Farhadi : un insert nous présente Nader, le père de Termeh fermant une porte intérieure. Cette ellipse est dissimulée par le fort sentiment de continuité temporelle instauré par le raccord de geste (le père poursuit le geste de sa fille, même s'il le fait dans un sens opposé). L'ellipse se fait de la sorte paralipse c'est-à-dire omission d'un élément du récit. Si ce tour de passe-passe n'est pas décisif ici – voir ou pas Termeh ouvrir la porte et sortir ne représente pas un enjeu fort de la fiction – il n'en demeure pas moins que c'est sur ce type d'articulation narrative que va reposer le nœud de l'intrigue un peu plus tard dans le récit et à ce même endroit.

Cette figure stylistique, chez le cinéaste iranien, n'offre rien moins que la possibilité, à partir d'une vision éclatée, fragmentée, partielle, de montrer des contraires, de déployer des contradictions. Cinéaste d'un présent fragile – notion à laquelle nous renvoie la maquette de la jeune fille qui représente non sans malice une maison –, de situations perpétuellement menacées de déséquilibre et de la tension qui en découle, Asghar Farhadi inscrit l'ambiguïté dans l'enchaînement même des plans, assignant au passage au spectateur une place que l'on peut qualifier de malaisée...



Plan 3

Ainsi, lorsque l'insert sur le père s'achève et que reprend le plan précédent, non seulement nous n'avons pas vu sortir Termeh mais nous assistons à son départ dans la cage d'escalier, alors qu'elle croise Razieh et sa fille Somayeh, à travers l'embrasement de la porte d'entrée, dans un espace réduit qui peine à inscrire entièrement les trois personnages dans le plan. Si la bande-son assure une continuité, la vision du spectateur reste partielle, très souvent en retard sur l'action, il n'a en outre qu'un point de vue passablement minoré sur celle-ci. Nous sommes bien loin du pacte usuel que le cinéma a depuis longtemps passé avec son spectateur et qui lui promet la meilleure place pour en voir toujours plus.



Plan 4

A nouveau, Farhadi interrompt le plan avant la fin de l'action qu'il décrit – la fin de l'ascension de la bonne et de sa fille – pour enchaîner sur un autre déplacement – celui du père, en sens inverse. Ce système de raccord crée une dynamique qui lie les personnages entre eux – les mouvements des uns sont terminés par les autres – tout en suggérant leurs oppositions – porte ouverte contre porte fermée précédemment, déplacement en direction de la caméra ou dos à cette dernière ici. C'est alors à Razieh de venir s'inscrire dans l'espace de Nader. Le cadre, redoublé par les montants de la porte vitrée, enferme les personnages en sur-découpant l'espace déjà confiné de l'appartement filmé en plan rapproché. Ce plan, semi-subjectif, nous entraîne à porter un regard en légère plongée sur Razieh à la suite du personnage masculin venu se placer dans l'axe de la caméra : nous sommes juges, à la suite de Nader, du comportement de Razieh. Ce sentiment de basculement de la position de témoin à celle de juge pour le spectateur se confirmera avec le constat qu'on ne verra pas tout mais que l'on devra tout de même se forger une opinion sur une situation de plus en plus complexe à mesure que vont se confronter les différents points de vue.



Plan 5

Le montage sépare ici le bonjour de Nader à la mère – purement fonctionnel – de celui adressé à sa fille Somayeh – plus concerné. On devine au regard du maître de maison qu’il n’avait, dans un premier temps, pas remarqué la présence de la fillette. Cette présence entraîne possiblement la question adressée à Razieh : « *Ce n’est pas votre mari qui devait venir aujourd’hui ?* » Nous frappait déjà dans la cage d’escalier, et alors que Termeh et Somayeh se saluent, l’inégalité sociale entre la jeune fille de 11 ans partant pour l’école et la fillette accompagnant chaque jour sa mère dans sa quête pour obtenir un peu d’argent. Il y a, dans le ton un rien accusateur employé par Nader pour s’adresser à Razieh, quelque chose du poids de la condition de cette petite fille sacrifiée, dont on peut d’ores et déjà penser qu’elle n’ira que peu ou pas à l’école et n’aura dès lors que très peu de possibilités pour s’élever au-dessus de sa double condition de femme et de femme pauvre. Tout le film de Farhadi organise ainsi tacitement – sans en faire le sujet premier du récit – une comparaison de chaque instant entre deux classes sociales distinctes. Cette fillette, Somayeh, est jusqu’ici une ombre, celle de sa mère, qu’elle suit en tous lieux et dont la présence est – à l’image de la fin de ce cinquième plan de la séquence – plus que fugitive dans la cadre. La manière d’occuper le cadre est ainsi révélatrice de la position occupée par chaque personnage dans la société – grand classique du langage cinématographique, l’usage du cadre définit ainsi souvent le cadre en usage : du cadre cinématographique au cadre social pourrait-on dire. Ainsi, si l’on s’attarde sur ce cinquième plan, peut-on observer plusieurs choses concernant le personnage de Razieh.



La servante apparaît voilée bien entendu, mais également de dos, et le personnage de Nader au premier plan s’interpose de surcroît entre le spectateur et elle. Razieh est avant tout une silhouette comme on pouvait en élaborer à l’époque du cinéma muet. Razieh, c’est également un visage, particulièrement mis en valeur par son vêtement, mais un visage qui ne s’offre pas immédiatement et entièrement à la caméra. En effet, la seconde partie du plan qui va instaurer le champ contre-champ, emploie un mouvement d’appareil qui propose au spectateur le point de vue de Nader. Il s’agit d’un panoramique gauche-droite qui va placer Razieh à la gauche d’un champ plus que largement occupé par Nader, de dos, au premier plan. Razieh est ainsi montrée depuis le regard de l’homme, plus ou moins identifié à celui de la caméra c’est-à-dire du pouvoir, et occupant un espace instable et réduit du fait des mouvements du personnage masculin. Symboliquement, jamais Razieh ne lève les yeux vers le maître de maison comme du plan, vers la caméra, vers le foyer de la représentation, vers ce qui – fondamentalement – la dirige. Le cinéma iranien confond ainsi souvent la réalité d’une société donnée et celle du tournage (Abbas Kiarostami s’est fait une spécialité de ce genre de dispositif).



Plan 6

La portion de cadre occupée par Nader dans le contre-champ est toujours aussi importante et accule Razieh du côté gauche : le haut de sa silhouette, de dos, est ainsi confiné par la succession des montants de la porte-vitrée. C'est à une mise en scène très précise de la parole que se livre ici Asghar Farhadi. C'est Hodjat, le mari de Razieh, qui devait se présenter car le père de Nader, âgé et atteint de la maladie d'Alzheimer, nécessite des soins qu'un homme – aux yeux de la religieuse – est plus à même de lui prodiguer. Alors que Nader attendait un homme, ce sont une femme et une fillette qui se présentent. Face aux questions, Razieh reste très évasive, ne répond que le strict minimum, se sent visiblement mise en accusation.



Plan 7

Sentiment souligné par une mise en scène qui prend véritablement Razieh pour cible. Le double regard de la caméra et du personnage masculin en amorce ne cesse en effet de la désigner alors qu'elle tente de sortir d'un cadre qui la stigmatise. Mais les questions de Nader l'en empêchent et Razieh, à présent enserrée par le surcadrage opéré par la porte du salon et la silhouette de Nader au premier plan, sans cesse en mouvement (il enfle sa chemise pour sortir), est obligée de révéler des éléments de vie privée : l'endettement, les créanciers mécontents, la prison pour l'époux... Regardant Nader droit dans les yeux, Razieh fait face. Quelque chose de son humilité nous apparaît alors comme factice.

On songe à ces propos provocateurs prononcés à dessein par le réalisateur Mohsen Makhmalbaf en s'adressant à deux apprenties actrices dans son film « *Salaam Cinéma* » en 1995 : « *Le cinéma appartient à ceux qui savent acheter et vendre leurs sentiments à tout moment [...] Ceux qui jouent bien dans la vie réussissent dans le cinéma. Et quand c'est nécessaire, ils pleurent. Mais toi, tu n'y arrives pas. Pouvez-vous pleurer quand c'est nécessaire ? Alors tu vas échouer dans la vie aussi. La moitié de la réussite des femmes est de savoir être pitoyables quand il le faut. Sinon il est impossible de se débrouiller. Pleure pour réussir. Pleure.* »



Plan 8



Plan 9

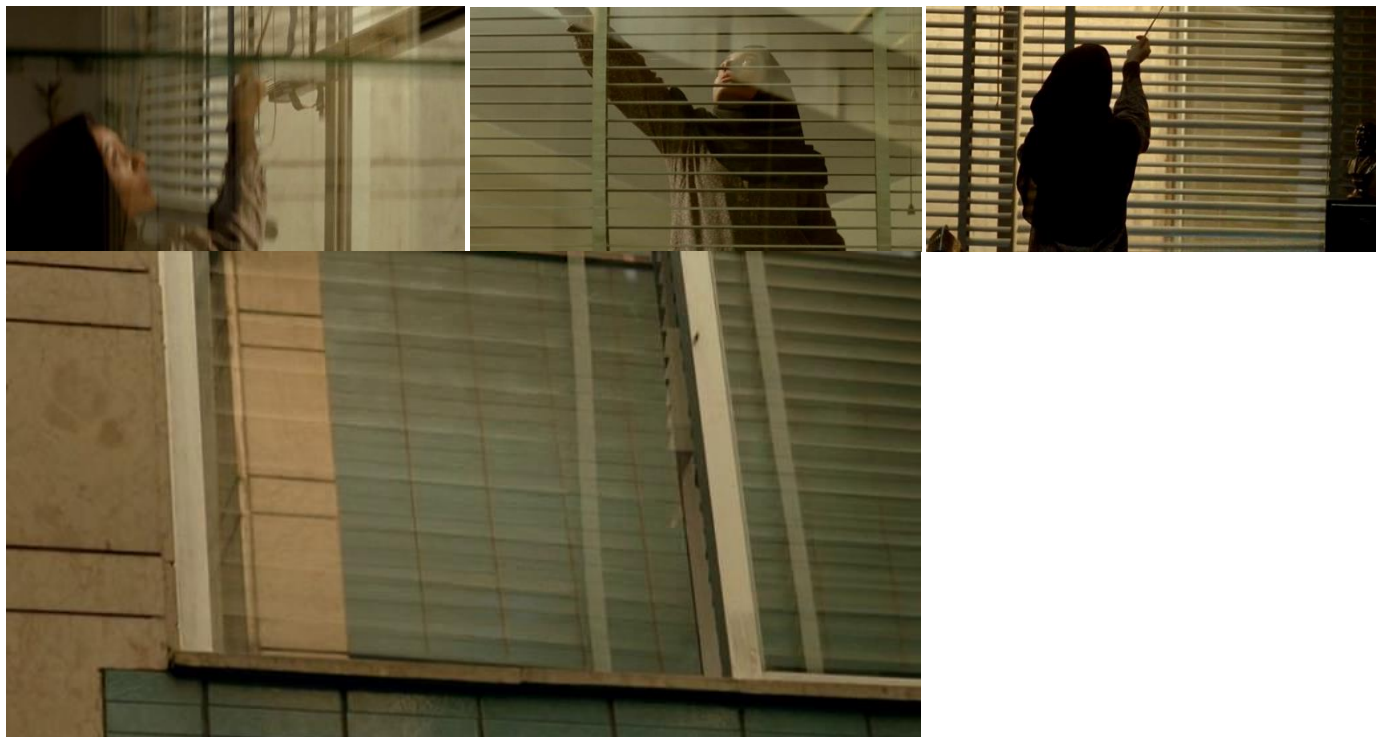
Le jeu d'acteur (et l'ensemble du dispositif cinématographique) n'est pas perçu par et dans le cinéma iranien comme un élément séparé de la vie mais comme en faisant très naturellement partie. Ainsi, au sein d'une société patriarcale extrêmement marquée, il est naturel pour toute femme de jouer – et de jouer sur le mode pathétique – pour se trouver et/ou occuper une place. Il faut en quelque sorte surjouer le dominé – rôle immédiatement identifiable – pour obtenir quelque chose du dominant. Le cinéma, on le sait bien, c'est l'exagération. Tout y est plus grand, plus fort, plus intense. Farhadi invente ici une silhouette – petite femme drapée de noir – et un visage – pathétique en diable, oscillant toujours entre misérabilisme et colère, apitoiement et dureté. Le film apparaît dès lors comme une sorte de documentaire sur une certaine typologie de femme iranienne subissant pleinement le joug masculin et tentant d'exister tant bien que mal. C'est ainsi l'histoire d'un couple imprévu : non ceux formés par les femmes et leurs maris respectifs – Nader et Simin, Hodjat et Razieh – mais bien celui, improbable, que forment Nader et Razieh, réunis par les circonstances d'un divorce du côté de Nader et d'un surendettement du côté de Razieh, et porteurs à eux seuls du sens profond du titre – une séparation, certes entre hommes et femmes mais, également, entre riches et pauvres. Sensiblement, le film de Farhadi traite ainsi moins du divorce – relativement secondaire, à l'image du rôle de Simin – que de la lutte des classes. Et cela, dans la mesure où le film fait accéder un personnage à priori secondaire – Razieh, la femme de ménage – au rôle féminin principal au fil du récit. Ce sera en effet elle qui deviendra le vrai moteur du récit. Razieh, par ses mensonges, va ainsi s'écrire un rôle central à partir des deux ellipses principales du film – accident de la circulation et chute dans l'escalier...



Plan 10

Symboliquement, le voile de Razieh sera, dans de nombreux plans, ce qui occulte la vision du spectateur. Ici, ce que fait Nader – ouvrir la porte et quitter l’appartement – n’est que très partiellement visible du fait de la silhouette de Razieh qui opère tel un cache. Il sera bien question de cela par la suite – Razieh nous empêchera de comprendre ce qu’a réellement fait Nader : est-il oui ou non responsable de la fausse couche ?

Partie 2 – Plans 11 à 34 : De la porosité de l’espace filmique ou le ménage impossible :



Commence alors une deuxième partie de séquence, à priori anodine, de pure transition mais en réalité plus complexe qu’il n’y paraît. De nouveau le cinéaste entretient une certaine tension en faisant terminer le geste d’un personnage par un autre dans un autre contexte : ainsi ne voyons-nous pas Nader fermer la porte mais Razieh baisser un store. Une étrange circulation est instaurée de la sorte d’un personnage à l’autre entre continuité et discontinuité. Le ménage de Razieh commence ainsi de manière inattendue par l’obturation de toutes les fenêtres de l’appartement. Une série de trois plans nous montre la femme de ménage fermant tous les stores, un quatrième plan venant conclure, depuis l’extérieur, ce moment fortement iconoclaste : aucune image ne sera perceptible du dehors de ce qui se passe au-dedans. On sent ici peser sur le personnage tout le poids d’une culture peu encline à faire image et la volonté de ce même personnage de ne pas être vu en présence d’un homme, fût-il âgé et malade. Razieh est de fait le personnage qui rend le monde opaque, le personnage du secret, de la dissimulation – chose dont elle finira par jouer pour tenter d’en tirer profit, ce que la société lui reprochera alors même que c’est elle qui l’entraîne à cela. Le bruit des stores retombant lourdement vient rythmer mécaniquement la brève scène.



Plan 15

C'est le bruit des pas de la femme de ménage qui poursuit et accentue encore la cadence sonore dans le plan suivant. Son déplacement à petits pas et, semble-t-il, à grand peine est accompagné par un panoramique gauche-droite qui la saisit tout d'abord dans la cuisine à travers l'enchevêtrement des montants de portes et des vitres : Razieh, poubelle à la main, se dédouble brièvement dans un carreau de la porte de la cuisine tout en évoluant dans un monde entièrement régi par la verticalité – barreaux métaphoriques d'un cadre social érigé par les hommes et où les femmes occupent une place difficile ?

Le découpage précis de l'espace nous permet – si l'on se rappelle des plans précédents – de savoir que les clés sont pendues de l'autre côté de la cloison qui nous cache une partie de la porte d'entrée. L'appartement, tel que filmé par Asghar Farhadi, n'est jamais un lieu donné d'emblée par des plans suffisamment larges mais un lieu fragmenté selon le principe d'identité spatiale qu'il convient de reconstituer mentalement et régulièrement pour saisir le sens de l'action des personnages qui le traversent.



Plan 16

Le système de raccords mis au point par Farhadi ici s'apparente presque au faux raccord même si ce n'est pas réellement le cas : une nouvelle fois un personnage poursuit le geste d'un autre dans un évident rapport formel – la clé et la molette du dispositif à oxygène que l'on tourne et qui crée une continuité malaisée tout en introduisant dans la séquence le personnage du père de Nader.



Plans 17 à 31

S'ensuit alors un tout aussi étrange champ contre-champ – le procédé sur lequel se fonde une grande part du langage cinématographique met généralement à l'honneur le raccord de regard or celui-ci est introduit assez tard dans la scène qui confronte la toute jeune Somayeh au père de Nader. Passé maître dans l'art de filmer la parole, Asghar Farhadi en propose ici une variation inattendue, drôle, tragique et tacite à la fois. En effet, c'est d'une toute aussi étrange que progressive forme de communication qu'il est ici question. Somayeh s'amuse tout d'abord en gros plan avec un appareil dont nous nous doutons qu'il a à voir avec le personnage du père quasi-impotent, le plan peut faire sourire mais également craindre sa conséquence dans le contre-champ. Du jeu solitaire de la fillette nous passons à un semblant de confrontation avec la figure du vieillard montré en plongée (il est alité) et du point de vue semi-subjectif de l'enfant dont nous devinons les cheveux en amorce. Du semblant de confrontation au semblant de conversation il n'y a qu'un pas franchi par l'intermédiaire d'une bande-son qui, au bruit de chuintement de l'appareil dont l'enfant s'amuse à ouvrir et fermer la valve, fait entendre la respiration difficile du vieil homme. Le rythme du montage s'accélère alors à mesure que la fillette – toute à l'excitation du jeu – grimace de plus en plus et que le cadre se resserre autour des deux protagonistes que le champ contre-champ nous montre

alternativement. Les yeux du malade, plutôt que de rester clos, s'ouvrent brutalement comme en une brève parodie d'épouvante. Là encore, Farhadi met en scène le possible de la coexistence des contraires, entre jeunesse ludique et vieillesse agonisante, visage lisible de la fillette aux grimaces fantaisistes et visage visible du vieil homme dénué d'expression. Constatons que le jeu dangereux auquel se livre l'enfant sur la personne du vieillard finit par réunir leurs deux visages en une commune expression de surprise : fossé d'incompréhension entre deux conditions ou abolition de la distance entre deux êtres que tout sépare ? Ultime réflexe d'un mourant ou authentique retour à la vie ? Faut-il rire de ce que nous voyons ou en être scandalisés ?

Notons au passage la radicalisation de la mise en scène des contraires au moment du raccord de regards entre les deux protagonistes puisque ce qui pourrait passer pour un plaisir parfaitement sadique de la part de la fillette débouche en fait sur la plus élémentaire des politesses : elle salut le vieil homme en lui disant simplement « bonjour » avant de quitter la pièce, un peu inquiète et surtout surprise. Le regard porté sur elle par l'adulte est, on le devine, souvent synonyme de suspicion et de jugement.



Plan 32

Poursuivant sa logique de subtilisation (au sens de rendre subtil) et de substitution, Farhadi va, dans le plan suivant, escamoter le personnage de l'enfant. Un travelling avant accompagne la fillette au sortir de la chambre du vieillard, elle suit alors un tapis que l'on devine tiré par sa mère qui s'adresse alors à elle depuis le hors-champ. Glissant le long du tapis, un recadrage va abandonner l'enfant au profit de Razieh lui demandant qu'elle descende la poubelle. Nous accompagnons la mère à nouveau en difficulté dans l'espace restreint de la salle de bain et devinons, par le caractère lointain qui résonne de la voix de Somayeh, que la petite fille se trouve dans l'escalier. On le voit, les faits et gestes des uns et des autres ne nous sont jamais restitués dans leur totalité – la mise en scène de Farhadi n'est en aucun cas omnisciente mais s'offre comme le regard d'un spectateur-personnage plongé dans une situation à l'intérieur de laquelle elle opère des choix. Le cadre est ici bel et bien ce cache cher à André Bazin : il ne donne à voir qu'une portion congrue du monde diégétique, tant et si bien que les personnages y entrent et en sortent au cœur d'un même plan et au gré des déplacements d'une caméra passant des uns aux autres. Ici, nous abandonnons Somayeh au profit de sa mère.



Plans 32-33a



Plans 33b-34a

Le mot appelle l'image : « tu y arrives ? » demande la mère, « oui » répond la fille et non, nous le constatons, elle n'y arrive pas. Le mot appelle l'image mais l'image contredit le mot. La porosité de l'espace filmique selon Farhadi est le terreau idéal pour le mensonge. Aucun personnage n'est dépositaire d'une vision globale et, conséquemment, tout le monde ment ou se ment à lui-même à un moment ou à un autre du film en s'appuyant sur ce qu'il a vu, sait ou ce qu'il devine que les autres ont vu ou pas.



Plan 34b

Somayeh ment mais sans plus de calcul et la supercherie est vite découverte à l'aune du degré de salissure dont témoignent ses vêtements. Farhadi impose un rythme singulier à son récit : s'il s'attarde sur l'enfant qui se salit, une ellipse brutale nous plonge immédiatement, en cut, au cœur de la conséquence de cet acte somme toute banal, la réaction désapprobatrice de la mère et son agacement qui a pour conséquence d'exclure l'enfant du champ sans autre forme de procès.

Partie 3 – Plans 35 à 58 : De l'ellipse à la paralipse, figures d'un récit lacunaire :

Sortir du champ, on le voit avec l'exemple de l'enfant, c'est produire la condition d'une ellipse, c'est échapper à la loi du cadre, à la surveillance de l'autre, et c'est alors le possible d'une erreur – échapper un sac poubelle qui se déverse dans un escalier par exemple. Or, chez le cinéaste iranien, l'ellipse (spatiale ou temporelle) en cache très souvent une autre, nous allons le voir.



Plan 35

Encore et toujours dans sa logique d'utilisation du montage dans un but de rapprochement des contraires, le réalisateur va inverser alors la situation précédente : la mère, dans l'escalier, répare la maladresse de sa

filles avec le sac poubelle mais c'est à présent cette dernière qui l'interpelle tout en apparaissant en amorce. Somayeh est ainsi le plus souvent envisagée du point de vue de sa mère (à deux exceptions près, lors du « jeu » avec l'oxygène et lors de l'expérimentation du sac poubelle) et elle est essentiellement pour cette dernière une source de difficultés supplémentaires au quotidien.



Plan 36

Somayeh est une enfant à qui la pauvreté de ses parents ne permet pas d'aller à l'école (elle croise symboliquement Termeh dans l'escalier au début de la séquence pour souligner ce fait nous l'avons évoqué) et dont la mère doit, si ce n'est s'en occuper, du moins la surveiller alors qu'elle travaille toute la journée. La présence à l'écran de Somayeh est ainsi toujours déplacée, problématique – c'est un personnage qui n'a rien à faire là, qui ne peut rien y faire (car ce n'est qu'une enfant qui doit obéir à sa mère mais ne peut pas réellement l'aider dans ses tâches quotidiennes) et qui reste de fait en perpétuel mouvement, toujours dans un entrelacs d'espaces, entre champ et hors-champ, petit fantôme espiègle au visage expressif qui hante l'espace filmique sans jamais y trouver une place qui lui corresponde. Ainsi Somayeh apparaît et disparaît, se fait-elle entendre ou pas, au gré de pérégrinations, de jeux et de découvertes que la caméra n'enregistre que très partiellement.

La force de la mise en scène de Farhadi réside ainsi dans sa capacité à brouiller les repères spatiaux et surtout temporels. Difficile de faire correctement le ménage dans un lieu aussi cinématographiquement perméable que cet appartement où la cohérence du principe d'identité spatiale (le découpage des lieux par la succession des plans) n'est qu'apparente et où un personnage presque impotent peut s'engouffrer entre deux plans à la continuité plus qu'incertaine ! Car si le montage cut procure souvent ici au spectateur le sentiment de continuité entre deux plans qui se succèdent c'est pour mieux le perdre dans un espace filmique plus poreux qu'il n'y paraît de prime abord. Le père de Nader a disparu, annonce la fillette à une mère ayant pourtant déjà suffisamment à faire. Quand ? Comment ? Nous avons vu le vieil homme se réveiller au plus fort du jeu de Somayeh. Nous avons vu Razieh prendre les clés et ouvrir la porte d'entrée. Nous avons vu et entendu la mère s'affairer dans la salle de bain dont la porte donne sur cette même entrée. Nous avons vu la fillette dans les escaliers. Puis nous y avons vu sa mère. Jamais nous ne nous sommes interrogés sur le traitement du temps par le récit. Or chacun de ces plans était isolé des autres par une ellipse et à présent le fait est bel et bien là : à la faveur de l'une de ces trouées temporelles l'un des trois personnages de la séquence – le plus lent, le plus fébrile – a disparu ! Nous sommes en fait passé de l'ellipse – escamotage d'une part d'espace et/ou de temps par le récit – à la paralipse – tour de passe-passe cinématographique qui consiste à omettre un élément décisif pour la suite de l'histoire !

Il y a là plus qu'un effet d'annonce quant à l'ellipse majeure qui va suivre et autour de laquelle toute la suite du récit va s'articuler, il y a là une vision du monde et de la place qu'y occupe le cinéma – incapable de rendre compte de manière exhaustive du réel, ne cessant de reformuler ce dernier et laissant ainsi une

place prépondérante au spectateur, c'est-à-dire à l'interprétation. Le cinéma n'est jamais à l'heure semble nous dire Farhadi. Toujours ailleurs ou en avance ou en retard sur ce qu'il y a à voir, il oblige ses personnages à rattraper le cours d'un temps qui leur échappe sans cesse comme il oblige son spectateur à perdre son statut de témoin visuel privilégié. Pour Asghar Farhadi, il semblerait que le dispositif cinématographique ne soit confortable pour personne... Et qu'en cela il se rapproche fortement de l'expérience de l'existence réelle.



Plans 37-38

La bande-son vient alors suppléer au déficit de la bande-image : Razieh perçoit un faible bruit dans l'escalier. L'amorce d'un trajet pour aller vérifier dans l'appartement les dires sa fille nous propulse par une nouvelle ellipse – parfaitement visible celle-là – dans l'escalier dont Razieh descend les marches à la hâte cadrée en plongée – écrasée par le poids de la catastrophe potentielle... Est-ce là le point de vue de Somayeh que nous adoptons ou s'agit-il du pur point de vue de la caméra – focalisation interne ou focalisation zéro ?



Plans 39-40-41

Le temps que Razieh sorte dans la rue, la fillette a rejoint le balcon de l'appartement d'où – en plan semi-subjectif nous confirmant bel et bien le point de vue – elle regarde partir sa mère en courant à la recherche du vieil homme. On le voit, l'incertitude domine quant à l'origine des images qui nous sont montrées. Le point de vue dans « Une séparation » est fragile, incertain à de nombreuses reprises. Comment savoir qui voit quoi quand on ne sait pas toujours qui voit tout simplement ?







Plans 42 à 58.

Au terme d'une courte recherche, prétexte à enfermer Razieh dans un entrelac de lignes produit par la présence incessante et mouvante du trafic automobile -et qui n'a rien à envier aux cadres de portes et de fenêtres découpant l'intérieur de l'appartement-, un champ contre-champ entre la femme de ménage et le père de Nader va s'organiser au son agressif de la circulation. Les voitures opèrent alors – selon un usage devenu traditionnel au cinéma avec l'avènement de la modernité – comme autant de volets qui permettent des points de montage : le passage des véhicules permet le changement de taille de plan ou d'axe de caméra. Le déplacement de la femme – qui semble piétiner sur place – s'oppose à la circulation latérale et rectiligne des véhicules.

Le champ contre-champ nous montre d'abord une Razieh de trois-quarts face alors que le vieil homme s'inscrit dans le champ de profil. Selon la règle des 180 degrés et en vertu du positionnement traditionnel des personnages dans le cadre, la communication est bien loin d'être établie entre les deux personnages alors même qu'il s'agit ordinairement du but de la figure stylistique qui les rapproche ici. Si le vieillard nous est toujours montré en plan d'ensemble, Razieh a droit à différentes tailles de plans – plan rapproché puis de demi-ensemble puis à nouveau rapproché qui nous laissent à penser qu'elle n'avance qu'à grand peine dans le trafic, comme à contre-courant. La visibilité des deux protagonistes étant de surcroît partiellement obturée par le passage de nombreux véhicules dont la présence menaçante est renforcée bien entendu par une bande-son assourdissante. Ainsi le son est-il ici un facteur de montée de tension, d'autant qu'il est travaillé de manière à épouser parfaitement un cadrage et un montage visant à faire ressentir une réelle proximité entre les corps et les véhicules.

Une deuxième phase du champ contre-champ commence alors que les deux protagonistes se font à présent face : à mesure que le vieil homme cherche à traverser, le cadre se resserre autour du visage de Razieh entièrement tendu vers le bord droit d'un cadre qu'elle finit par quitter au son insistant d'un klaxon...

Face à la densité du trafic et à sa réglementation hasardeuse, les images du « Ballon blanc » que réalise Jafar Panahi en 1994 reviennent en mémoire. Durant le long plan séquence inaugural, une petite fille tente de traverser une double voies avec un vieil homme qui, elle s'en apercevra à mi-chemin, a sans doute perdu l'esprit... L'idée d'une société indifférente aux plus fragiles – et, conséquemment, qui se partagerait en forts et en faibles – est récurrente dans le cinéma iranien qui filme, le plus souvent, du point de vue de celui considéré comme « faible ».



« Le ballon blanc »

La voiture est un élément très important du cinéma iranien. L'idée d'une circulation dangereuse (pour les enfants et les personnes âgées notamment) revient ainsi dans plusieurs films. La voiture est, en outre, le

moteur du cinéma d'Abbas Kiarostami, au point qu'il tournera en plans fixes l'intégralité d'un de ses plus beaux films – « Ten » en 2002 – dans une voiture – unique lieu de tournage.

Partie 4 – Plans 59 à 94 : Attention : une image peut en cacher une autre :

Et voici de nouveau le spectateur confronté à la surprise. Du visage terriblement tendue de Razieh en plan rapproché nous passons à présent à une plongée en gros plan sur les joueurs d'un baby-foot. Où sommes-nous et, peut-être surtout, quand sommes-nous ? Rapidement le lieu et la présence du père de Nader nous sont confirmés. Qu'en déduire sinon qu'une nouvelle ellipse a eu lieu et que celle-là est difficile à ignorer, contrairement à celle qui aura permis la fuite de vieil homme quelques minutes plus tôt. Qu'on ne s'y trompe néanmoins pas : si l'ellipse est plus facilement identifiable cette fois c'est qu'elle cache autre chose – une paralipse, la subtilisation par le récit d'un événement décisif de l'histoire. Nous y reviendrons. Tout le film ne fera à partir de là qu'y revenir.





Plans 59 à 87

Que signifie semblable enchaînement ? Au point le plus aveugle de la fiction – l'accident dont est victime Razieh en tentant de secourir le père de Nader, mais dont elle ne peut parler car cela reviendrait à avouer qu'elle n'a pas su veiller correctement sur le vieil homme – Farhadi substitue une séquence de jeu qui se révèle également être un affrontement et, qui plus est, un affrontement entre sexes masculin et féminin. Sur un mode rassurant – le vieillard est là, ce qui semble offrir une issue heureuse à la scène précédente – et en apparence joyeux – brève ode à l'exaltation du jeu –, le cinéaste rejoue de manière pleinement positive un élément précédemment esquissé – le jeu de Somayeh avec le père de Nader – mais pose en fait toutes les bases dramatiques de la suite de son histoire qui verra émerger une confrontation entre Razieh et Nader – véritable couple antagoniste du récit. Notons que la scène est extrêmement découpée – 33 plans pour une cinquantaine de secondes : 8 plans nous montrant le jeu, 8 autres se focalisant sur l'équipe masculine et 16 se consacrant à détailler les réactions de l'équipe féminine. Le fait que le double de plans nous montre les deux personnages féminins n'a rien d'innocent et consacre concrètement leur jeunesse et leur victoire face à une société masculine symboliquement vieillissante et dans l'incapacité de contrer l'enthousiasme de deux enfants.

Cette scène de jeu a donc été substituée à la fin de la précédente, la recherche dans la rue, dont nous n'avons pas vu le terme. Farhadi ne termine que très rarement ses scènes, préférant laisser le soin de leur conclusion au spectateur.

C'est là toute l'efficacité de l'ellipse selon Farhadi : ce que l'on craignait n'est pas advenu mais autre chose est arrivé – l'accident, la fausse couche de Razieh à venir, la perte de l'enfant. Déjà dans « A propos d'Elly » semblable emboîtement narratif était expérimenté où ce qui n'arrive pas à l'un arrive en définitive à l'autre...



« A propos d'Elly »

Il y a dans ce système d'emboîtement narratif l'idée qu'une image en cache toujours une autre, qui, généralement, n'est rien d'autre que son contraire exact. Le spectateur du cinéma de Farhadi n'est que très partiellement un témoin, il est surtout un enquêteur et un juge qui doit considérer que ce qu'il y a à voir et/ou à entendre lui sert avant tout à deviner ce qui s'est passé, ce qui se passe et, peut-être, ce qui se passera. Le contrat tacite entre le cinéaste iranien et son spectateur présuppose que ce dernier soit actif, lise d'une certaine manière entre les images pour comprendre vraiment ce que ces images lui montrent. Il y a là un trait commun avec nombre de cinéastes iraniens. "La poésie nous est essentielle à défaut de culture picturale." Explique le réalisateur Mohsen Makhmalbaf. La culture Perse est avant tout une culture de la poésie issue d'une société iconoclaste (au moment de la révolution, en 1979, sous l'égide de l'Iman Khomeiny la question de la représentation et par conséquent de l'avenir du cinéma en Iran avait été à nouveau posée : la production de films cessa durant quelques années d'ailleurs). En conséquence, nous avons à faire à un cinéma de la suggestion davantage que de la monstration qui travaille plus par soustraction que par addition... Lorsqu'une image nous est ainsi désignée pour elle-même, il convient donc de se demander ce qu'il y manque pour savoir ce qu'elle représente.



Cette image-cache est ici désignée comme telle par l'encadrement de la fenêtre. Une famille heureuse, réunissant trois générations autour d'un jeu. Légèrement mise en perspective par la position de la caméra par rapport à la vitre, la représentation est idéalisée le temps d'un plan, l'espace d'un cadre à l'intérieur duquel, pourtant, manque quelqu'un...



Plans 88-89-90-91

Le père, le grand-père et les deux filles ne peuvent faire oublier l'absence de la femme. Rappelons que le point de départ de la fiction est le départ de Simin, l'épouse de Nader et mère de Termeh, qui souhaite quitter l'Iran parce qu'elle considère l'avenir de sa fille peu conciliable avec les traditions et les lois du pays. Ainsi, toujours au cours du film, manque la femme, figure centrale jusque dans son absence, et particulièrement problématique au sein d'une société patriarcale peu encline à l'égalité des sexes.





Cette problématique de la place du féminin dans le cadre comme dans la société, si elle est contenue en germes dans les figures d'enfants – Somayeh et Termeh – se résout ici en étant articulée à la notion de jeu. Autrement dit, et même si le jeu choisi renvoie spécifiquement à l'univers masculin à travers le football – toile de fond d'un des plus beaux films de Jafar Panahi, « Hors-jeu » réalisé en 2006, où une jeune fille employait divers stratagèmes pour assister à un match de football durant la coupe du monde –, la dominante en ce qui concerne les deux fillettes est celle de l'enfance et non du féminin. Manque Razieh. Et c'est elle que la mise en scène va alors chercher en la filmant successivement selon deux axes de caméra diamétralement opposés comme si Razieh se faisait face à elle-même le temps de deux plans dont la durée vient briser net le rythme vif de la scène précédente. Seule la bande-son instaure une continuité entre la scène de liesse collective qui se déroule dans la chambre et le moment de malaise individuel qui a lieu dans la cuisine. Ainsi, c'est sur le bruit assourdi des cris de joie des deux enfants que nous voyons la femme de ménage se passer de l'eau sur la visage puis réajuster son tchador – signe de sa religiosité – devant une fenêtre qui nous laisse entrevoir le déclin d'un soleil hivernal. Entre ces deux plans, les cris d'enfants ont cessé. Nous apprendrons, plus tard, que Razieh aura dû faire face à une fausse couche à l'issue de cette journée. Et que l'image de la famille heureuse désignée comme telle un instant plus tôt cachait donc celle de la femme seule qui vient de perdre son enfant...



Plans 92 et 93

Après la scène extrêmement rythmée de la partie de baby-foot et les deux plans montrant le malaise de Razieh, qui lui ont permis de reconquérir la durée, Asghar Farhadi peut à présent amorcer la dernière partie de la séquence avec un plan long (35 secondes environ) qui vient désigner Razieh comme figure centrale du récit.



Plan 94

Alors que cet ultime plan débute sur le visage de la femme de ménage en gros plan – Somayeh a disparu, sans doute est-elle présente dans le bus mais le cadrage omet sa présence – l’arrière-plan laisse deviner la silhouette floue d’une enfant qui regarde par la vitre du bus... L’idée de l’enfant est là et Razieh lui tourne le dos. Insidieusement, le cadrage associe malaise et enfant tout en se focalisant de plus en plus sur le personnage de Razieh. Il y a, dans l’insistance à montrer la douleur d’un personnage à priori secondaire, la volonté chez Farhadi de substituer au personnage féminin du couple bourgeois – Simin, l’épouse de Nader – la figure de cette femme d’extraction bien plus modeste qui va, par le truchement conjugué de la douleur et du mensonge, devenir le personnage féminin principal du film.

C’est cette substitution – nous verrons finalement assez peu Simin alors que les séquences d’ouverture nous la présentaient comme centrale – qui va venir teinter le titre du film d’une polysémie nouvelle : avec l’émergence du personnage de Razieh qui va se battre par tous les moyens pour s’octroyer une place dans le cadre, dans le récit comme dans la société, une séparation désigne en effet tout autant si ce n’est plus une lutte des classe qu’un divorce. Si divorce il y a bel et bien dans le film, il a lieu avant tout au cœur même d’une société en lutte avec ses traditions, ses lois et ses désirs.

Séquence 2 – 6' 25" – 59 plans : FILMER UN APPARTEMENT – 2^{ème} PARTIE – DE LA REPRESENTATION D'UN INTERIEUR A L'EXPRESSION DE L'INTERIORITE :

Partie 1 – Plans 1 à 43: Le raccord comme vecteur paradoxal d'incommunicabilité :



Plan 1

Un plan moyen qui inscrit Termeh dans le décor. Une plongée indiquant un poids invisible que viennent souligner le silence et le regard vers le dehors de la jeune fille. Une caméra portée qui distille dans un plan fixe un léger tremblement qui confine à une instabilité en devenir. C'est alors le son – une clé tournant dans une serrure, celle de la porte d'entrée de l'appartement familial – qui va donner l'impulsion nécessaire au démarrage d'une séquence conçue presque musicalement, comme un crescendo.





Plan 2

Le raccord avec le plan suivant se fait ainsi sur le son : c'est lui qui appelle le montage, le changement de plan, la désignation de l'origine du bruit. Nous venons, nous, spectateurs, de retrouver, avec Nader et sa fille, attaché et fort mal en point, le grand-père de Termeh. Nous avons alors constaté avec ces mêmes personnages l'absence de Somayeh et surtout de Razieh, censée veiller sur le vieillard. Nous attendons donc légitimement le retour de la femme de ménage et désirons – c'est là, n'est-ce-pas, la principale activité d'un spectateur – obtenir une explication qui justifierait la surprenante image de maltraitance qui vient de nous être infligée. Farhadi, en cinéaste du suspens, de la suspension, prend donc tout son temps pour réintroduire la femme de ménage au cœur du récit et annoncer par ce calme apparent – comme il en irait dans un film d'action – l'intensité du conflit à venir...

C'est à peine si nous entrevoyons Somayeh – la séquence est cadrée à hauteur d'adulte, les enfants n'y trouveront guère de place. Le temps d'un furtif alignement – la sortie de Termeh de la cuisine – les trois femmes seront réunies dans le plan : cela n'arrivera que très peu dans une séquence où l'appartenance sexuelle à un genre ne suffira pas à définir un groupe ou à instaurer une alliance. Pour preuve le salut de Razieh ne lui est pas rendu et le plan suivant – raccord de mouvement – nous indique le but du déplacement de Termeh : aller chercher son père. Deux binômes adulte-enfant antagonistes se mettent possiblement en place ?



Plan 3

Avec ce troisième plan, Farhadi ménage encore un peu plus son suspens et notre attente en retardant l'entrée dans le champ de Nader. La profondeur de champ traduisant toute la longueur du couloir à l'écran ne nous montre qu'une chose pour l'instant : la (et les) distance(s) prise(s) par Termeh par rapport à Razieh. Le traitement de l'espace de l'appartement est sans doute le point le plus fort de la mise en scène d'Asghar Farhadi sur ce film. Pour preuve, le refus d'un quelconque raccord entre deux regards entre les plans 3 et 4 : le passage d'un plan à l'autre est avant tout formel – deux personnages se tournent le dos. Notons que c'est ce type de raccord, qui repose sur des similitudes plastiques entre deux plans, qui permet

à Farhadi, tout au long du film, de fabriquer un espace filmique extrêmement lâche, ouvert aux possibles, car il est aisément possible d'introduire des ellipses au sein d'un montage formel qui n'exige pas de raccord parfaitement synchrone.



Plans 4 et 5

Le raccord entre deux regards ne tarde toutefois pas, non par besoin de clarifier le rapport à l'espace des personnages, mais plutôt pour faire encore monter une tension entre les personnages eux-mêmes : inquiétude de Razieh et froideur de Termeh dont le regard ne trouve pas immédiatement celui de la femme de ménage. Le regard de Termeh fait ainsi le lien entre celui de Nader et celui de Razieh à qui il va maintenant appartenir de débattre...

Ici encore pas de raccord harmonieux : frontalité de Nader et latéralité de Razieh par rapport à la caméra. L'écriture de Farhadi nous indique ostensiblement que quelque chose ne raccorde pas vraiment.





Plans 6 et 7

Ce qui nous est de nouveau confirmé par le fait qu'entre le plan 6 et le plan 7, le regard de Razieh ne lui est pas immédiatement rendu par Nader : les yeux des uns et des autres ne parviennent plus à se trouver de manière fluide, évidente, comme il est généralement de mise au cinéma. Cette fine distance prise par rapport à une convention bien connue du langage cinématographique contribue à accentuer insensiblement l'effet de réalité que ressent le spectateur face au film.



Plan 8

Razieh, on le sent, vit très mal la situation et va rendre coup pour coup : elle n'adresse pas de regard en direction de Nader alors qu'elle le salue, inversant ainsi la situation par rapport au regard que n'avait pas daigné lui rendre Termezh un instant plus tôt dans les mêmes circonstances. Ce regard, c'est en premier lieu Somayeh qui le lui adresse naturellement, ce qui induit le fait que la fillette est pour l'instant extérieure au conflit naissant.



Plan 9

Car le ton va monter très vite : déjà Nader occupe le centre du cadre, obstruant partiellement la sortie, et n'adresse aucune salutation à Razieh, préférant entrer immédiatement dans le vif du sujet qui repose sur une conjonction toute cinématographique car d'ordre spatial et qui, de fait, offre un prolongement tout à

fait propice à une séquence essentiellement basée sur le traitement de l'espace : où ? Où était Razieh alors qu'un vieillard malade était attaché, seul, dans l'appartement ?



Plan 10

Un temps bref mais une hésitation marquée pour une réponse aussi sibylline qu'insatisfaisante. La banalité de la phrase apparaît terrible dans le contexte de maltraitance où la scène précédente nous a tous placés – personnages et spectateurs. Si Nader ne partageait pas son cadre, Razieh doit, elle, partager le sien avec sa fille et surtout Nader en amorce qui semble la presser aussi bien spatialement que par ses questions. Un geste dû à la tension est important à noter – Razieh ramène sur le devant un peu de son tchador : le besoin d'être rassurée, de chercher un appui auprès de Dieu pour cette femme qu'un tel geste fait deviner croyante aura son importance par la suite. En effet, si la séparation du titre, plus qu'une dichotomie homme-femme, se double d'une importante différence de classe sociale, elle est encore creusée par un fait religion auquel adhèrent pleinement les personnages fragilisés économiquement (« Craignez Dieu ! » dira le mari de Razieh sous l'effet de la colère au tribunal un peu plus tard) mais qui n'est guère évoqué par les plus aisés et les plus cultivés (en Iran comme ailleurs il en va de même des capitaux financiers et culturels...).



Plan 11

La divergence de la bande-son – la voix et question de Nader – et de la bande-image – la silhouette figée de Termeh, son visage dur et tendu – semble signifier que père et fille ne font qu'un, sont tous deux sur une même ligne face à Razieh.



Plan 12

Le plan 12 – plus long que la moyenne des autres plans de la séquence avec ses vingt-six secondes – laisse éclater la colère de Nader, légèrement flou et de trois-quarts dos à gauche du cadre. Razieh occupe la partie droite et Somyeh se retrouve paradoxalement au centre tant elle est celle qui n’a pas sa place ici. C’est d’ailleurs sur sa sortie du champ que s’effectuera le passage au plan suivant. A la question centrale de Nader à Razieh concernant son père : « pourquoi l’as-tu attaché ? », Razieh, en guise de réponse, demande à sa fille de sortir. Raccord de mouvement puis de regard avec le plan précédent – il est ici question de ce qui s’est passé, de ce qui a déjà eu lieu : ce rapport à un temps d’avant est traduit par la posture de Somyeh par rapport à l’espace qu’elle vient de quitter. Le traitement de l’espace traduit donc le sujet même de la conversation : que s’est-il passé ici et avant. D’une manière générale, le personnage de Nader est obligé depuis le départ d’aller de l’avant alors qu’il doit auparavant dénouer des crises venues du passé. La présente situation ne fait que traduire ce rapport problématique du personnage à lui-même, refusant un meilleur avenir à sa descendance – sa femme veut divorcer car elle estime que leur fille aurait de meilleures chances dans la vie en dehors de l’Iran – au nom de son passé, de son ascendance – son père qui, symboliquement, a perdu la mémoire et ne vit plus que dans un éternel présent.

La très habile mise en scène de Farhadi traduit ici les enjeux psychologiques d’un personnage masculin égaré dans le temps, ne sachant que faire entre passé et futur, par un subtil convertissement du temps en espace.



Plan 13

Farhadi est coutumier du fait. Un seul exemple parmi d’autres : l’ouverture du film « Le passé » où une marche arrière malencontreuse sur un parking d’aéroport déclenche l’apparition d’un titre qui se passe

d'explication et qui pourrait tout aussi bien être celui de « Une séparation » (qui, en retour, conviendrait parfaitement au « Passé » !).



« Le passé »



Plan 14

Après l'insert qui constituait le plan 13, la dispute se poursuit encore sans que Razieh ne soit bien plus claire sur les raisons de ses agissements. C'est que ce qui se dit n'a pas tant d'importance que cela. Ce qui compte ici, c'est l'énergie dégagée par les deux interprètes, leur présence physique très forte, leurs silhouettes – au sens de contour – qui s'opposent jusque dans les valeurs blanches et noires qui les caractérisent.

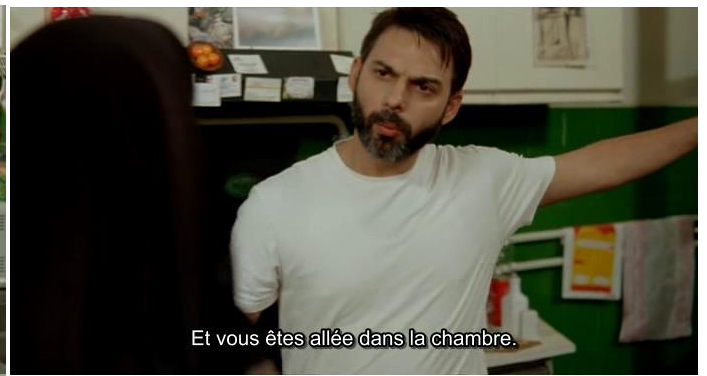


Plans 15 à 18

Mais rien ne se joue véritablement sur le plan du dialogue. Tout a et va avoir lieu dans et par les raccords. Alors que nous avons vu Someyah se blottir contre le chambranle de la porte de la cuisine quelques secondes plus tôt c'est à présent Termeh que nous retrouvons accolée au chambranle d'une porte, celle de la salle à manger, en retrait de la scène. Montage formel : les postures des deux enfants se font écho. Mais ce jeu sur la ressemblance cache en réalité bien des différences – séparations de toutes natures – dans le monde mouvant, instable, aussi cohérent que perturbant d'un point de vue perceptif, que nous décrit Farhadi, un monde à l'espace perméable, truffé d'interstices¹, où la vie continue entre les plans, dans le hors-champ et où, de fait, il est impossible de tout saisir pour le cinéma comme pour le spectateur. Il y a là, dans ces escamotages permanents d'un personnage par un autre, d'un lieu par un autre, une forte recherche d'effet de réel dans la mise en scène qui va déboucher à la fin de cette séquence sur le véritable nœud du drame qui ne sera ni la fugue du père de Nader, ni sa « séquestration » par Razieh...

D'un plan à l'autre, le montage réunit en fait des personnages qui ne cessent de se tourner le dos : ainsi en va-t-il de Nader ici. Il est, en outre, après Razieh, le deuxième à repousser davantage Somayeh vers la sortie – lui signifiant au passage que sa place n'est pas ici – puis à exiger de Termeh – du moins de son reflet, de l'image qu'il se fait possiblement d'elle – d'aller rejoindre son grand-père : Nader est celui qui est en définitive plus un fils qu'un père (une définition de l'homme selon Farhadi ?), il est celui dans le monde duquel les enfants peinent à trouver leur place.

¹ Le traitement de l'espace selon Farhadi n'est pas sans rappeler le travail d'un Michelangelo Antonioni : le spectateur comme les personnages ne perçoivent pas tout de ce qui se déroule à l'écran. On peut d'ailleurs songer à « A propos d'Elly », le film de Farhadi précédant « Une séparation », comme à une variation sur « L'avventura ».





Plans 19 à 30

Il s'agit encore ici d'un problème éminemment cinématographique que s'emploie à résoudre Nader : il est en train de vider le champ de toute autre présence que la sienne et va s'y employer avec énergie jusqu'au presque terme de la séquence ; sans doute pour pouvoir retrouver des repères plus stables dont, en tant qu'homme au cœur d'une société en forte évolution (que son épouse Simin symbolise), il semble avoir besoin (il est, dans son couple, le tenant de l'immobilisme au prétexte certes louable de l'impotence de son père – le poids du « passé »). Ayant éludé la présence des deux enfants, il va maintenant s'attaquer vivement à l'espace de Razieh, qu'il investit sans ménagement. Les plans 19 à 30, articulés les uns aux autres par la forme du champ contre-champ montrent ainsi sans ambage comment il prend possession d'une moitié de l'espace de Razieh lorsqu'elle parle et combien il occupe l'essentiel de l'espace dans les plans dévolus à montrer sa propre prise de parole. Ces plans-là réduisent de surcroît Razieh à une pure silhouette, une ombre, une tache sombre et floue qu'il faut éliminer. La question de l'argent et de son possible vol par Razieh va offrir un prétexte fort pour agir en ce sens. Le préjugé d'un employeur à propos de son employée, à propos de la moralité de cette dernière, double alors la faute professionnelle (la maltraitance faite au père) d'une entorse à la loi (le vol). On devine le scénario que Nader se fabrique et dont l'absurdité – pourquoi Razieh reviendrait-elle après son larcin ? – renforce l'évident dérapage de la séquence... Nouveau raccord dysfonctionnel entre le regard intense de Razieh et le dos de Nader qui gagne déjà le couloir pour inviter fermement son employée à vider les lieux. Le regard de Razieh ne lui est plus retourné, Nader préférant regarder au sol ou le sac que la femme hors d'elle lui tend pour qu'il y vérifie l'absence de l'argent qui fait à présent litige. Ce moment est tout à fait représentatif d'un certain rapport à l'argent qui est présent dans nombre de films iranien. Pour nous en tenir à Farhadi, dans « Les enfants de Belleville », il s'agissait déjà de faire en sorte qu'un père retire sa plainte en échange d'une forte somme d'argent afin d'éviter l'exécution capitale d'un jeune homme. Les problèmes éthiques ou moraux sont ainsi aisément convertis en rapport économique. Ici, le phénomène est inconscient mais se produit tout de même : comme si la maltraitance ne suffisait pas à Nader pour renvoyer son employée il faut y ajouter la question du vol et le rapport à l'argent. Le couple Nader-Simin finira d'ailleurs par proposer à Razieh de régler littéralement c'est-à-dire financièrement la perte accidentelle de son enfant. Les notions conjointes de la dépossession et de compensation sont ainsi fortement présentes pour les personnages tout au long du film.



Plan 31



« Où est la maison de mon ami » - « Le ballon blanc » - « Le miroir » - « Un temps pour l'ivresse des chevaux »

L'enfant est une figure centrale du cinéma iranien. Depuis, notamment, « Où est la maison de mon ami ? » en 1987 jusqu'à « Un temps pour l'ivresse des chevaux » en 2000 de Bahman Ghobadi en passant par « Le ballon blanc » en 1995 ou « Le miroir » en 1997 tous deux de Jafar Panahi, nombre de films se sont focalisés sur la figure de l'enfant perdu ou se démenant face à de trop fortes responsabilités. Le cinéma de Farhadi va décaler ce rapport à l'enfant qui passe du centre aux marges d'un récit dont il est le témoin. C'est une manière tout aussi efficace que celle de ses confrères qu'adopte là le cinéaste pour poser une même question : quelle place pour l'enfant dans le cadre comme dans la société.



Plan 32

Toute la situation repose ici sur la notion de duplicité. En d'autres termes : tout le monde ment, d'une manière ou d'une autre, à soi et/ou aux autres :

- Si Razieh semble littéralement « vider son sac » elle ment par omission en cachant les raisons de son absence – elle est allée consulter le médecin parce qu'une voiture l'a heurtée la veille – qui l'obligeraient à avouer qu'elle a été négligente en laissant sortir seul le père de Nader. Cette omission entraîne ici un drame plus épais et dense encore ;
- Nader est engagé dans une fuite en avant avec son père en point de mire qui lui fait tout sacrifier – épouse, famille – au dévouement filial. Il va donc ici jusqu'au bout d'une démarche déjà largement engagée avec la séparation d'avec Simin. Nous savons que l'implication du père ne permettra aucun recours à la compréhension de Nader dans cette situation, jusqu'à cette accusation de vol qu'il formule à l'encontre de Razieh et qui ne repose que sur des à priori utiles pour se confirmer à lui-même le bienfondé de sa démarche (peut-être a-t'il le sentiment de pouvoir ici faire quelque chose pour son père... ?) ;



- Termeh, qui ne dit mot, sait pourtant ce qu'il est advenu de l'argent puisqu'elle a vu sa mère le prendre lors de son dernier passage à l'appartement. Pourtant, elle laisse son père accuser Razieh. Jamais le film n'évoquera ce qui est pourtant un fait et la perversité de Termeh restera secrète et opaque dans sa finalité – peut-être en est-il d'ailleurs ainsi pour la jeune fille ? ;
- Somayeh, elle, est directement responsable de la fugue du grand-père la veille – c'est elle qui l'a réveillé en jouant avec la valve de la bouteille d'oxygène, c'est encore elle qui a laissé la porte

ouverte qui a permis la fuite du vieil homme alors qu'elle devait descendre la poubelle. Mais cette « culpabilité », il ne peut réellement en être question en regard de son très jeune âge ;

On le voit, et ce principe est valable pour tous les films d'Asghar Farhadi à ce jour, les raisons pour lesquelles adviennent les choses sont partagées entre tous les personnages, à tel point que la recherche d'un coupable, d'une origine de chaque problème est rendue caduque par l'émission des causes au fil de séquences reposant bien souvent sur les arrangements de chacun avec la vérité.



Plans 33 et 34

Lorsque la mise en scène va enfin réunir à nouveau Razieh et Nader dans un même cadre ce ne sera plus pour marquer le possible d'une entente – ce cap a été dépassé, personne ne reviendra sur ses petits arrangements avec le réel – mais au contraire pour permettre le contact entre eux, fruit de l'emportement de Nader, qui va permettre une dramatique relance du récit. Il s'agirait ici de réunir pour mieux séparer semble nous montrer le cinéaste. Ainsi Nader ne rend son regard à Razieh qu'au moment de la saisir pour l'expulser de l'appartement.



Plan 35

Si cette violence physique s'avère bien moins forte que la violence symbolique de l'accusation de vol, c'est pourtant elle qui ne sera pas pardonnée. C'est toute une société où le contact entre hommes et femmes est problématique qui est ici évoquée.



Plan 36

Le geste provoque un cri de Razieh qui, immédiatement, appelle une pause dans le rythme frénétique de la scène, et un plan qui va finir par isoler Nader – le plan, bref, est d'abord partagé avec Termeh qui soudain sort du champ par le bas du cadre et laisse son père, seul, comme pointé du doigt par une instance supérieure (le cinéaste ?, la loi divine ?, la morale ?)



Plan 37

Dans le contre-champ, si Razieh partage le cadre avec sa fille, les deux personnages sont clairement séparés par les montant de la porte-vitrée de l'entrée. La petite fille, silencieuse, le regard un peu égaré, ne fait guère corps avec sa mère. Ce plan accueille bientôt les deux autres protagonistes et finit donc par les réunir tous les quatre alors qu'ils n'ont jamais été davantage séparés les uns des autres. C'est à nouveau le

paradoxe que travaille la mise en scène de Farhadi en prenant subtilement de nombreux contre-pieds quant à l'usage habituel de certains éléments du langage cinématographique.



Plans 38 et 39

Le plan 38 nous montre fugitivement Nader face aux deux silhouettes féminines de Razieh et de Termeh. D'un côté un tel plan nous montre Razieh entre un père et sa fille qui cherchent tous deux à la faire sortir mais, au strict niveau symbolique, nous voyons Nader faire face à deux silhouettes féminines, se refuser à les regarder et à les entendre. Dans « Une séparation », il ne faut pas oublier que l'article est indéfini et, de fait, combien le film de Farhadi, redéfinit sans cesse ses significations sur des plans et à des degrés très différents. C'est sans doute là l'une des clés visuelles, plastiques, du film.



Plan 40

Et toujours Farhadi prend l'enfant à témoin des fluctuations du sens du monde et des choses qui l'entourent en plaçant de temps à autre sa caméra à sa hauteur. Et il s'agit d'un monde où cet enfant doit le plus souvent suivre un mouvement qu'il ne comprend pas (on songe au jeune Fouad dans « Le passé » qui en est l'exemple le plus développé à ce jour) et où les adultes oublient régulièrement qu'il en est le véritable enjeu. C'est d'ailleurs autour de la perte d'un enfant – la fausse couche « à venir » de Razieh – que va s'articuler l'essentiel de l'intrigue du film dans sa seconde partie.



Plans 41 à 43

Razieh ne disparaît pas d'un coup : même lorsque seule une main, un doigt, une menace la représente métonymiquement dans le cadre, elle reste très présente et se bat jusqu'au bout pour ne pas être évacuée du récit comme, pourtant, son rôle et son statut social l'exigent bien souvent d'un personnage de second plan pour ne pas dire de seconde zone. On peut dire, en un sens, que Razieh est un second rôle qui va gagner ses galons de rôle principal par la colère que provoque en elle l'injustice qui règne à son égard. Ainsi refuse-t-elle le rôle usuel dans lequel l'enferme et la catalogue déjà le regard masculin – la femme de ménage un peu voleuse et peu consciencieuse – pour s'en « écrire » un autre, plus à son avantage, plus mélodramatique, par la seule force de son propre mensonge – celui d'une mère-courage bafouée que le mépris de gens plus aisés qu'elle et sa famille conduit à la fausse-couche. Il s'agit donc pour Razieh d'une vengeance, sentiment très présent dans le cinéma de Farhadi, qui la conduit à penser qu'elle a le droit de combattre un mensonge par un autre mensonge au risque de contribuer à créer de toutes pièces une situation qu'elle ne pourra au final pas mieux contrôler que les autres protagonistes. Spirale infernale qui rapproche là encore le film – et le cinéma de Farhadi – des thèmes du film noir où bien des personnages s'enferment dans leurs mensonges autour de questions de vie, de mort et, surtout, d'argent en tentant de se faire ou, à défaut, de se trouver une place dans la société qui n'a pas été pensée pour eux.

Dès lors nous ne pouvons que pressentir que le second geste de retrait de Nader – il lève les bras en signe de désintéressement – ne marque pas une fin, mais seulement une étape dans l'escalade à venir.

Partie 2 – Plans 44 à 58 : Nader, Razieh, Termeh le spectateur et le hors-champ fantasmatique :

Etrange raccord de nouveau, qui rappelle celui qui reliait Razieh de face avec Nader de dos précédemment, excepté que celui-ci a lieu entre... Nader et lui-même. Et cela en une sorte de jump-cut qui pointe peut-être les contradictions d'un personnage qui se tourne le dos à lui-même : toute son action a été jusqu'ici dédiée à son père mais elle ne lui permet pas, concrètement comme symboliquement, de l'atteindre ou de

communiquer avec lui au terme, pourtant, du plus long plan de la séquence – une minute et quatorze secondes. Le temps ne fait donc rien à l'affaire et Nader s'est engagé sur une voie sans issue pour lui, pour son père – qui serait probablement mieux pris en charge par une institution adaptée – et pour sa famille – fille et épouse. Sans doute le sait-il et est-ce pour cela qu'il rejette sur les autres la faute des petits incidents quotidiens. Ainsi en va-t-il avec Termeh qui le rejoint dans le cadre avec la volonté d'aider mais qui se trouve en butte à un reproche – celui ne n'avoir pas surveillé correctement le vieil homme. C'est en cherchant à se soustraire à un reproche semblable que Razieh s'est embarquée dans la spirale du mensonge. Et la dureté de Nader dès qu'il est question de son père n'est sans doute pas étrangère à ce choix par ailleurs discutable de la part de Razieh.



Plan 44

Le film regorge dans sa première partie de plans montrant des personnages de dos qui seront au fil de l'évolution du récit obligés de faire de plus en plus face à leurs problèmes, leurs mensonges, leurs fiction et se tourneront donc fort logiquement vers la caméra...

Le problème de Nader ne s'est donc pas résolu avec le seul départ de Razieh et, comme pour nous le confirmer, c'est à une porte bloquée au cœur de sa propre maison, la porte qui mène à son père, que doit à présent faire face Nader. Pour souligner la violence de ce blocage – qui est aussi celui, psychologique de Nader – il interrompt un traveling avant qui accompagnait le pas décidé de Nader, de dos. Tout le travail

d'écriture cinématographique du cinéaste se base sur sa capacité à montrer l'intériorité par l'extérieur. C'est peut-être même là une possible définition de la fiction au cinéma : la suggestion du « dedans » par l'agencement et le filmage du « dehors ». Comme dans la vie, l'intériorité de l'autre est, chez Farhadi, sujette à interprétations... Ce qui définit un personnage d'un film de Farhadi au début d'un film a souvent considérablement évolué au fil du récit. Les identités – point commun très fort entre cinéma iranien et cinéma italien – nous l'avons dit ne sont pas données d'emblée et tout spectateur qui le penserait se méprendrait à coup sûr. Les films du cinéaste iranien regorgent ainsi de personnage de dos comme en une sorte d'interrogation sur les facettes de leurs identités toujours mouvantes.



Symboliquement, « Une séparation » s'ouvre sur des plans baignés d'obscurité montrant furtivement, à la faveur de la lumière mobile d'une photocopieuse, différentes cartes d'identité dont celles de Simin et de

Nader. Si « Une séparation » s'intéresse sans doute moins à Simin qu'à son mari, il constitue une véritable et profonde interrogation sur l'essence même de l'homme iranien contemporain. Le film use ainsi dès son générique d'un point de vue interne à l'administration, c'est-à-dire à l'identité imposée par la société en fonction de critères fixes et rassurants. Et qu'observons-nous depuis l'intérieur ? Nous voyons défiler ses cartes d'identité depuis le dessous de la vitre de la photocopieuse d'un tribunal, et ces photos éclairées à plat, dont on espère qu'elles exposeront tout d'un être, se retrouvent soudainement entre ombre et lumière – nouvelle définition du phénomène cinématographique au passage –, entre croyance et doute, fugacement exposées au regard d'un spectateur qui ne peut saisir que des bribes d'informations. Puis viennent plein cadre et face à nous les deux protagonistes. Alors nous comprenons que c'est le point de vue du juge qui nous est attribué mais que les informations dont nous disposons sur ces deux personnages sont bien maigres pour pouvoir émettre un quelconque jugement. Là encore, Farhadi se rapproche de la morale du film noir, qui, au contraire du film policier n'a pas l'ambition de « faire la lumière » mais de proposer une vision de l'identité parcellaire, c'est-à-dire une place à part entière pour le spectateur face à la complexité des êtres et du monde.



« Un jour de plus »

En regard de nombre de films venus d'Iran - à titre d'exemple, le très beau « Un jour de plus », réalisé en 2003 par Babak Payami – cette question de l'identité est, à l'évidence, très importante au sein d'un cinéma qui projette souvent son spectateur au cœur même d'une situation sans lui en exposer les tenants ou les aboutissants. Les histoires que nous conte le cinéma iranien se devinent ainsi plus qu'elles ne sont détaillées par le récit et postulent donc un spectateur particulièrement actif. D'autres cinématographies (américaines, indienne, etc.) proposent des personnages plus immédiatement identifiables et, d'une manière générale, le cinéma en tant qu'art populaire fonctionne beaucoup sur le principe de reconnaissance de la part du spectateur, reconnaissance de typologies, de genres, etc. Ici notre position est plus inconfortable, nous en savons non seulement moins que le cinéaste, mais aussi très souvent moins que les personnages eux-mêmes. De cet inconfort Farhadi tire le meilleur parti puisque cela lui permet de remplacer une certaine flatterie – jamais le spectateur n'a le sentiment d'être plus intelligent que les personnages qu'ils voient sur l'écran – par un réel suspense.

Notons que les noms des acteurs apparaissent sur des images mêlant des cartes d'identités réelles et deux « fausses » cartes correspondant aux personnages de la diégèse. Il y a là un rapport aussi ambigu que volontaire qui est tissé par nombre de cinéastes iraniens entre le réel et la fiction : les notions de jeu et de rôles étant communs au cinéma et à la société elle-même. Tous nous jouons un rôle dans une société donnée – « le monde est une scène » de Shakespeare au « petit théâtre » de Jean Renoir et sa « Règle du jeu ». L'idée que la fiction et le réel ont intimement partis liés et que l'un a des conséquences sur l'autre

hante littéralement le cinéma iranien². Mais il s'agit moins dans cette logique d'identifier des individus – laissons cela à la police – que d'accompagner un mouvement, une fluctuation qui fait qu'un être ne se réduit pas à des critères fixes mais, au contraire, est traversé par des désirs dont la configuration est changeante.



« Salaam cinema »

Pourrait-il y avoir, par exemple, dans le désir des iraniens de faire du cinéma- c'est-à-dire de faire l'acteur, de jouer des rôles- que montre Mohsen Makhmalbaf en ouverture de son film « Salaam cinema » en 1995, une authentique volonté de revendiquer l'idée d'une identité qui ne soit pas une prison mais, au contraire, le possible d'un déplacement, d'une mobilité au sein de la société rendue par le jeu aux individus ? Ces images montrent le flot de personnes venues pour auditionner pour le film de Makhmalbaf, film qui sera – fiction et/ou documentaire ? – pour l'essentiel composé de séquences de casting.

Ce jeu incessant entre fiction et documentaire – qui en fait est une définition du cinéma lui-même tant nous avons ici affaire à des catégories de confort pour le spectateur comme pour les producteurs en charge de vendre un film – redouble encore la position délicate du spectateur d'un film iranien qui, souvent doit décider seul de la nature de ce qu'il est en train de voir (cf. la séquence où la petite actrice du « Miroir » que réalise Jafar Panahi en 1997 se tourne vers la caméra pour expliquer qu'elle ne veut plus interpréter le rôle de la petite fille au bras cassé qui lui a été assigné ! Il est bien difficile alors de savoir si tout cela est ou non scénarisé même si des éléments de réponse nous seront donnés par la suite). C'est

² Elle émane peut-être, dans la culture Perse, des « Mille et une nuits » où c'est en ne cessant jamais de « fictionner » que Shéhérazade sauve chaque jour sa tête.

également à cette question forte que renvoie le mythique film d'Abbas Kiarostami, « Close-up », réalisé en 1992 et qui brosse le portrait d'un faussaire qui s'est fait passer auprès d'une famille bourgeoise pour le cinéaste Mohsen Makhmalbaf. Film unique en son genre, « Close-up » entraîne un spectateur totalement déstabilisé au cœur même de ce qu'est le cinéma – entre enregistrement et reconstitution du réel.





et on veut que tu puisses
pleurer ou rire sur demande.



Tu ne peux pas vendre tes sentiments
quand c'est nécessaire ?



Tu ne sais pas
que le cinéma est cruel ?



Tu n'as pas vu comment les gens
s'entretenaient pour venir ici,



pour devenir célèbres, riches ?



Qu'est-ce que tu attends ?



Ceux qui jouent bien dans la vie
réussissent dans le cinéma.



Et quand c'est nécessaire,
ils pleurent.



Mais toi, tu n'y arrives pas.



Pouvez-vous pleurer
quand c'est nécessaire ?



Alors tu vas échouer
dans la vie aussi.



La moitié de la réussite
des femmes



est de savoir être pitoyable
quand il le faut.



Sinon il est impossible
de se débrouiller.



Pleure pour réussir.

Rien d'aussi paroxystique ici mais tout de même l'idée qui demeure que le rôle qui nous est assigné n'a parfois rien d'enviable et que lui échapper signifie mentir, c'est-à-dire jouer. Or Razieh ne va ici rien faire d'autre... L'idée même du mensonge, c'est-à-dire du jeu, ne renvoie-t-elle pas à une sorte de hors-champ fantasmatique sur lequel s'appuie le (ou la) comédien(ne) pour rendre le plus crédible possible – à ses yeux comme à ceux des autres – une interprétation donnée dans une situation donnée. Chacun à leur manière, Nader et Razieh s'attribuent des rôles auxquels ils vont s'accrocher, parfois contre toute forme de bon sens.

Dans le cas de Nader, il s'agit du rôle du fils dévoué, rôle qu'à l'évidence il lui est bien difficile de tenir tant l'état de son père est problématique, mais qu'il impose à tous (épouse, fille, employée, etc.), entraînant dans une « fiction » de l'exigence et de la dévotion la plupart de ses proches. C'est pourtant un rôle qu'il joue ici seul, face à une porte qui reste muette. Il est ainsi le seul à faire et à vouloir faire exister une situation et un rôle qui, sans doute, lui permette, au nom d'une certaine dignité morale, d'échapper à des responsabilités plus urgentes envers sa femme et sa fille. La fiction du devoir comme dernier refuge d'une virilité déstabilisée par les temps qui, quoi qu'on puisse en penser, changent et où l'autorité patriarcale est clairement remise en question.

Dans le cas de Razieh, le choix de son rôle – celle d'une femme du peuple bafouée par plus fortuné qu'elle – va lui être imposé par une situation triplement injuste – l'obligation de remplacer un mari absent pour un travail que sa religion n'encourage pas, l'accusation de vol tout à fait injustifiée et les conséquences dramatiques de l'accident de la circulation advenu la veille dans l'exercice de son travail.



Plans 45 et 46

Lorsque Razieh revient dans l'appartement comme dans la séquence – car Razieh revient et reviendra encore, comme un fantôme, un accès de mauvaise conscience, décidée à ne pas s'en laisser compter – il s'agit pour elle de venir se justifier à nouveau, pour ne pas dire se disculper, mais, surtout, il s'agit de réclamer son dû : son salaire pour le travail effectué que Nader refuse de lui accorder au prétexte du vol. Le plan 45 qui la montre entrant de dos et qui fait figure d'insert dans la longue scène de secours du père dans la salle de bain est teintée d'un caractère presque fantastique. On peut à tout le moins se demander un très bref instant si nous n'avons pas affaire là à une image mentale de Nader qui cristalliserait une crainte de l'intrusion de plus en plus marquée du féminin dans un appartement devenu majoritairement un territoire masculin après le départ de Simin.



Plan 47

Mais déjà nous adoptons à nouveau le point de vue de Razieh qui accueille donc dans « son » espace, son cadre, celui qui pourtant est le propriétaire des lieux et le rappelle bien volontiers ! Qu'est-ce qui vous permet de penser qu'il s'agit de votre cadre, de votre portion d'espace lui dit ainsi Nader en langage cinématographique. On constate là encore combien la mise en scène d'Asghar Farhadi recèle une intelligence intime du conflit tant elle en restitue les conditions de possibilité avec un mélange très efficace de force et de sensibilité. Nader déboule ici littéralement dans l'espace de Razieh, le traverse, se le réapproprie, refuse de le quitter par une volte-face le laissant in-extremis bord-cadre. Très concrètement, le mouvement de caméra – un traveling avant – qui accompagnait lentement Razieh au début du plan est bouleversé, renversé, retourné par l'irruption de Nader.



Plan 48

Un plan de coupe sur Termeh vient nous rappeler sa fiction à elle, la plus opaque peut-être : elle apparaît au centre d'un cadre pourtant coupé en deux parties par le montant de la porte-fenêtre du salon, du côté de Razieh dont le visage de profil est présent en amorce car elle seule sait ce qu'il est advenu de la somme d'argent qui fait litige. Or Termeh, bien que l'air embarrassée par ce qui se produit sous ses yeux, garde cela pour elle. Vengeance envers son père qui pousse sa mère au divorce ou au contraire prise de position en sa faveur dans le conflit qui l'oppose à cette autre femme qu'est Razieh et qui, de plus, a peut-être maltraité son grand-père ? Impossible de trancher mais il est évident que le silence de Termeh est tout aussi ravageur ici que les mots de plus en plus durs qui s'échangent entre son père et Razieh.



Plan 49

Si Razieh persiste à demeurer dans l'espace du champ, à occuper la moitié du cadre, Nader est maître lui des déplacements d'une caméra qui le suit, certes chaotiquement, vers la sortie et qui, de fait, entraîne la femme de ménage à sa suite. Il est et demeure ainsi celui qui contrôle in fine l'espace. Or c'est de cette perte de contrôle qu'il va ici s'agir car en chassant Razieh de leur espace commun, il va créer un hors-champ qu'il ne maîtrisera pas et dont Razieh va se servir pour le contrer. Que se sera-t-il passé dans la cage d'escalier ? Ce que Razieh voudra bien en dire !



Plan 50

Mais pour l'instant il s'agit pour Nader d'en finir et, en conséquence, d'éjecter Raizeh du champ (elle est au second plan alors que Nader est au premier) comme du cadre (la main sur l'espace bidimensionnel de la vitre) sans en écouter plus de ce que cette femme a à dire de la condition difficile qui est la sienne et qui implique aussi sa petite fille que le plan 51 désigne une nouvelle fois comme témoin.



Plan 51



Plan 52

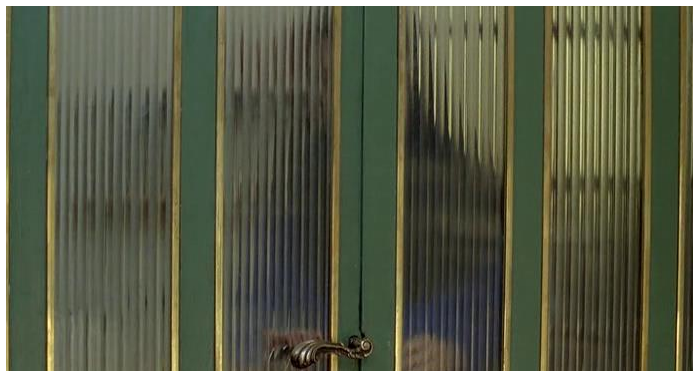
Intervient alors l'incident : Nader pousse Razieh. De la conséquence nous ne voyons rien si ce n'est une portion de silhouette diffractée à travers la porte vitrée. C'est là la seconde ellipse majeure sur laquelle se fonde le récit du film : si la première était presque dissimulée et d'ordre temporel – nous passions sans transition de Razieh voyant le grand père de l'autre côté d'une rue fréquentée au même vieil homme jouant au baby-foot avec son fils, sa petite fille et Somayeh –, la seconde est spatiale et se fonde sur la traditionnelle définition de l'espace filmique comme articulation du champ (le visible) avec le hors-champ (l'invisible), attendu que ce hors-champ est le lieu de tous les possibles puisqu'il peut, par définition et au contraire du hors-cadre photographique, être rendu au champ, c'est-à-dire au visible, à tout instant. Mais le hors-champ restera hors-champ ici et ce qui s'y produit ne nous sera que relaté : si la place qu'assigne Farhadi à son spectateur est bien celle du juge – comme nous l'a suggéré la séquence d'ouverture – il est bien évident que cette place ne se confond pas avec celle de témoin, en définitive bien plus aisée puisque se fondant sur des éléments visuels.



Plan 53

Si la place du juge est attribuée au spectateur, la place du témoin est, quant à elle, nous l'avons dit, laissée aux enfants. Somayeh et Termeh. Il est bien naturel en conséquence que Nader cède ici la place à sa fille, non sans avoir une nouvelle fois traversé le champ en coup de vent et – détail d'importance – s'être

enfermé dans le cadre que découpe l'un des carreaux de la porte-fenêtre du salon. Nader se sépare de tout et de tous par son attitude butée et sa colère (envers qui ou quoi ?) de plus en plus mal contenue.





Plans 54 à 58

Nouveau changement de point de vue. L'amorce du déplacement de Termeh se poursuit, non par un traveling d'accompagnement qui nous aurait entraîné jusqu'à la porte d'entrée à la suite de la jeune fille, mais par un contre-champ depuis le lieu du drame, c'est-à-dire depuis la cage d'escalier. De fait, c'est Termeh qui apparaît comme floue, silhouette silencieuse et sans doute lourde de secret. Le poids de la responsabilité pèse sur un plan comme celui-là d'autant qu'il est accompagné par les pleurs de Somayeh sur la bande-son.

Entrent alors dans le champ des variantes possibles de spectateurs donc ici de juges. Deux femmes apportent leur soutien à Razieh, entre volonté d'aider et regard inquisiteur lancé à Termeh, elles représentent deux attitudes possibles face au drame. De la chute nous n'avons rien vu. De sa gravité nous ne savons rien. D'ailleurs nous observons Razieh qui se relève depuis le point de vue subjectif de Termeh, au-travers d'une image tremblante, fragile, incertaine, partiellement oblitérée par la porte d'entrée. Pas de raccord entre les deux espaces si ce n'est l'œil noir et fugitif adressé à Termeh par une voisine avant que la jeune fille ne referme la porte.

Sur quoi cette porte se referme-t-elle en réalité sera toute la question que posera la suite d'un récit complexe aux implications nombreuses.

Partie 3 – Plan 59 : Une séparation entre limites de la fiction et retour du réel :

Toujours est-il qu'une séparation s'est accomplie ici. Et que l'épilogue va venir en pointer le sujet principal : Nader. On le voit, ce sont les conséquences plus que les actes qui intéressent Farhadi. Le cinéaste procède à nouveau à l'utilisation d'un plan long pour conclure une séquence marquée par la tension et le rythme soutenu du montage. Le plan de Nader seul avec son père dans la salle de bain fait ainsi écho au plan de Razieh prise de malaise dans le bus au terme de la séquence précédemment analysée dans ces lignes.



Ici aussi, il s'agit de prendre acte d'une effritement, d'un écroulement même, sous le poids d'un rôle que la société nous assigne, que nous acceptons ou que nous pensons accepter, mais qui s'avère, en définitive, trop lourd à porter, impossible à interpréter jusqu'au bout. C'est là le rôle de la vérité, du réel, que de venir nous soulager de ce poids lorsqu'il n'est simplement plus supportable. C'est le lien fort dans le cinéma de Farhadi entre des personnages qui pour tenir leurs rôles fabriquent de la fiction mais sont à un moment ou à un autre rattrapés par le réel. La fiction est en définitive l'ensemble des efforts déployés par des personnes pour coller à des personnages. Or devenir un être minoré de nombre de ses facettes, si c'est bien là une demande sociale et institutionnelle, n'est en fait pas tenable pour les êtres complexes que nous sommes, semble nous dire Asghar Farhadi. C'est cette vérité-là que nous fait ressentir par leur durée même et la lente montée de douleur dont ils prennent acte, les derniers plans de ces deux séquences.

« Qu'est-ce que l'identité ? » Une manière de traverser certains espaces pour un personnage de cinéma ? Car, lorsqu'on est cinéaste, questionner l'identité revient à se poser la question du personnage et de la personne. L'identité serait alors « quelque chose » qui cherche à faire de nous des personnages, de pures fonctions au sein d'une société, alors que nous sommes des personnes, c'est-à-dire des êtres avant tout traversés par les configurations changeantes d'un désir qui n'est qu'adaptation à des situations auxquelles nous réagissons sans toujours vraiment les comprendre. « Une séparation » fait de la notion même de « personnage » un synonyme de « fiction ». Tous sont ainsi prisonniers d'une fiction, d'un rôle, qui leur a été socialement assigné. Si le terme de « personnage » désigne un « être humain représenté » selon le Petit Robert, il signifie également le « rôle que l'on joue dans la vie » et renvoie aussi à la « personne, considérée quant à son comportement ». Que fait alors Razieh face à cet état de fait sinon prendre le contrôle – du moins le croit-elle – de la fiction qu'on l'oblige à subir, du rôle qu'on l'oblige à tenir – celle de la femme iranienne pauvre contrainte à accomplir des tâches que sa religion réprouve ? Le cinéaste joue presque la carte hollywoodienne avec l'actrice qui interprète Simin, l'épouse de Nader et premier rôle féminin évident. Or, grâce à son pouvoir fabulateur, Razieh, personnage à priori de second plan, va lui ravir cette place et se hisser au sommet de la distribution ! C'est à une sorte de putsch exécuté par un second rôle que nous assistons avec ce film. Pas de mensonge, pas de pouvoir pourrait-on dire. *« Ce qui s'oppose à la fiction ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre »* écrit Gilles Deleuze dans « Cinéma 2, l'image-temps »³. Dès lors le cinéma iranien, qui mêle sans complexe fiction et documentaire, est un cinéma qui ne cesse d'interroger les fondements religieux, politiques et philosophiques de son organisation sociale car la société, son fonctionnement, sont les corollaires de la question identitaire. Une société, quelle qu'elle soit, ne favorise en règle générale qu'un seul désir afin de se perpétuer avec le plus de stabilité possible. De fait, elle encourage les individus qui la composent à adopter des comportements leur permettant de se plier à un certain nombre de règles qui les confinent bien souvent dans des catégories de pensée réductrices. Peu de cinématographies auront, comme le cinéma iranien contemporain, questionner ainsi le fondement même de toute société : le mariage. Hormis peut-être la comédie sophistiquée hollywoodienne des années 30 et 40 – qui l'a fait selon d'autres modalités. La question de l'union officielle de deux personnes dans une société donnée et de ses modalités précises reste en effet la grande question politique dans la mesure où elle permet de comprendre assez précisément la manière dont fonctionne un certain type d'organisation sociale. Il serait à ce titre intéressant de comparer « Une séparation » et « Les noces éphémères » que réalise en 2007 Reza Serkanian. Si le premier aborde la question du divorce, le second se focalise sur le « mariage temporaire »⁴ qui prive la femme d'un certain nombre d'avantages liés au mariage traditionnel et permet à l'homme de se soustraire à un grand nombre des responsabilités qui incombent généralement à un mari.

³ Gilles Deleuze, « Cinéma 2, l'image-temps – Les puissances du faux », éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 196.

⁴ Condamné par les musulmans sunnites, mais autorisé par certains chiites, le mariage temporaire permet de s'unir le temps d'une durée convenue pouvant aller d'une heure à 99 ans !



La «séparation» du titre, nous l'avons vu, est le motif sur lequel se construit tout le projet cinématographique de Farhadi. D'une entrée pertinente pour saisir la société iranienne le cinéaste fait un principe de mise en scène décliné selon différentes modalités : raccords qui nient le regard de l'autre, qui éclipsent des personnages, les font parfois disparaître dans la collure. C'est l'écriture cinématographique même de Farhadi qui concourt à la séparation, la rend sensible et même tangible. Au-delà d'un système de raccords savamment dysfonctionnels qui séparent de nombreux plans de ceux qui les suivent et/ou de ceux qui les précèdent. Ce sont également les éléments de décor qui séparent le cadre en plusieurs parties et qui isolent ainsi des personnages par rapport à d'autres. C'est, enfin, l'usage de plans longs au terme de séquences au montage souvent court qui renvoie certains personnages à leur solitude – c'est-à-dire aux impasses dans lesquelles les mensonges qu'ils se font ou qu'ils font aux autres les ont engagés. L'articulation au champ d'un hors-champ auquel il n'aura jamais accès (l'accident de Razieh, la perte de l'enfant...), sépare également, par l'usage de diverses ellipses, le spectateur des faits les plus tragiques de l'histoire pour mieux le confronter à des conséquences dont il devra juger sans en avoir été le témoin.

On le voit, c'est ainsi la question de la vérité qui préoccupe le cinéaste. Et cette question amène avec elle celles du jugement et du tribunal, motifs récurrents dans la courte filmographie de réalisateur. En plaçant son spectateur dès le premier plan à la place même du juge amené à prononcer – ou pas – le divorce de Simin et Nader, le projet du film est clairement énoncé : il va s'agir de créer les conditions de

possibilité de ce jugement tout en en révélant l'absolue ambiguïté. C'est à la réalisation de cet objectif précis qu'il – semble-t-il – juger de la réussite d'un film où il existe rapidement autant de versions des faits que de personnages impliqués – araignées prisonniers de toiles qu'ils tissent tous sans toujours bien mesurer leurs conséquences. Face à semblables mécaniques, on songe inmanquablement au cinéma noir ou policier. En termes scénaristiques, dans chacun de ses films il s'agit ainsi toujours de :

- Entrer dans des appartements, des maisons, et y saisir des rapports problématiques jamais donnés d'emblée entre des êtres ;
- Poser des questions sur ce qui se serait réellement produit (le poids d'un passé tragique hante les personnages de Farhadi) ;
- S'enfermer dans une suite difficilement contrôlable d'omissions et de mensonges qui fabriquent généralement un inextricable écheveau de responsabilités complexes et partagées ;
- Mener une enquête (la figure du détective est remplacée par une femme de ménage dans « La fête du feu » par exemple) ;
- Poser la question de la justice et de ses corollaires, celles de la faute, de la responsabilité morale et du crime (nombre des films de Farhadi s'articule autour d'un cadavre – « Les enfants de Belleville » et le meurtre d'une jeune fille, « A propos d'Elly » et la noyade d'une jeune femme, « Le passé » et le coma de l'épouse d'un des personnages principaux, dans une certaine mesure on peut y adjoindre la fausse couche de « La séparation » ;
- Poser le problème de la transaction - pardon, argent (prix du sang), mariage arrangé... ;
- Poser la question de la place de la femme dans une société patriarcale en diable et du spectateur face au film ;

En termes d'écriture cinématographique il s'agit de :

- S'attaquer au récit et au sentiment de continuité par le travail de la caméra (portée) et par celui du montage. Les ellipses devenant alors des portions d'espace et de temps qui n'appartiennent qu'aux personnages, qui échappent aux spectateurs, et offrent le pouvoir, le possible d'une fiction dont ils seraient les auteurs à des personnages trop à l'étroit dans les rôles qu'on leur a assignés...;
- Créer un effet de réel permanent et donc une impression forte de réalité chez le spectateur tout en faisant en sorte que ce « réel » ne soit jamais donné, mais qu'il puisse toujours s'interpréter (comme la loi ou la religion) afin de permettre les conditions de possibilités du jugement ;

En cela, le cinéma de Farhadi est également comparable à celui d'Antonioni (« A propos d'Elly » est en fait une variation sur « L'Avventura », le côté « abstraction » de la situation en moins) qui, pour poser la question des rapports de l'homme et de la femme dans la société capitaliste, patriarcale et inégalitaire a lui aussi souvent aboli les frontières entre le cinéma dit d'auteur et le cinéma de genre, la fiction et le documentaire, toutes les catégories de confort qui empêchent souvent de saisir tout à fait le fait cinématographique dans sa singularité.