

Hors-champ tokyoïte

Like Someone in Love, France / Japon, 2012, 1 h 49

Mathieu Séguin-Tétreault

Numéro 285, juillet–août 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69691ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Séguin-Tétreault, M. (2013). Compte rendu de [Hors-champ tokyoïte / *Like Someone in Love*, France / Japon, 2012, 1 h 49]. *Séquences*, (285), 42–43.

Like Someone in Love

Hors-champ tokyoïte

Après *l'Italie* de Rossellini, le maître du cinéma iranien Abbas Kiarostami, toujours dans l'interdiction de tourner dans son pays natal, s'attaque au Japon d'Ozu (à qui il dédia son film-installation *Five*) avec *Like Someone in Love*. Boudée sur la Croisette en 2012 – certains l'accusèrent d'exercice de style vain et bourgeois emprisonné dans un système purement conceptuel –, cette œuvre (la moins essentielle, il faut bien l'avouer, dans la filmographie du cinéaste) constitue somme toute un renouvellement discret de son inspiration.

Mathieu Séguin-Tétrault



S'attribuer une fausse identité comme un jeu de miroirs

Tokyo, aujourd'hui. Fiancée à un garagiste impulsif et contrôlant, Akiko – étudiante le jour et escorte la nuit – renonce à un rendez-vous avec sa grand-mère, de passage dans la ville (détail clairement emprunté à *Tokyo Story* d'Ozu), pour honorer une passe avec un professeur septuagénaire (semblant tout droit sorti d'un film de Miyazaki) pour qui elle se prendra d'amitié. Débute alors un jeu de mensonges et de cachotteries, au gré des confessions, des doutes et des quiproquos, où aucun n'interprète vraiment le rôle auquel il était assigné. Car ce qui importe dans cette fable ambiguë et polysémique autour de l'illusion, c'est le «like» du titre (emprunté au refrain popularisé par Bing Crosby, chanté ici par Ella Fitzgerald) qui annonce déjà tout le vertige spécifiquement kiarostamien: le démêlement du vrai et du faux, le pouvoir catalyseur des apparences, le dévoilement des rôles endossés et trompeurs.


Après *Copie conforme*, chronique d'une tragédie amoureuse et film-somme sur l'amour retraçant les étapes de la relation conjugale, Kiarostami enrichit son investigation sur (l'illusion de) l'amour (et d'être aimé en retour) et sur celui qui aime (ou du moins qui croit aimer ou être aimé). Autour de la jeune call-girl, figure centrale du triptyque, gravitent trois personnages qui incarnent trois statuts amoureux: celui d'une grand-mère pour sa petite-fille, celui d'un jeune homme – obsédé par l'idée du mariage aux dépens du concept même de l'amour – envers sa fiancée et celui d'un vieil homme pour une demoiselle

inconnue (lui-même aimé incognito de sa voisine qui l'espionne sans arrêt). Intrigue romantique à tiroirs qui dissèque plusieurs nuances du sentiment amoureux (jalousie, attachement, indifférence, amour familial et inconditionnel, amour par procuration et refoulé, amour simulé ou véritable), cet objet énigmatique sur l'amour impossible métamorphose l'aridité du jour en illumination nocturne, transforme l'étudiante en pute et son client, en grand-père. Comme dans *Close-Up*, on s'attribue une fausse identité.

Derrière l'apparente simplicité de sa mise en scène élégante et fluide, Kiarostami dévoile les puissances du leurre et réfléchit sur les moyens mêmes du cinéma pour y arriver, en multipliant les jeux de miroirs, de transparence et d'opacité, de reflets des corps et des visages, de présence et d'absence, traduits par un travail sur le hors-champ et la voix off. Montée en champs-contrechamps, la somptueuse séquence d'ouverture – construite tout en faux-semblant – vient d'emblée nous alerter sur le caractère mensonger des apparences.

On comprendra dès lors que le café cache en fait un trafic de prostitution et que celle que l'on croyait être une figurante, réduite au statut de voix off, se révélera l'héroïne du film. Longtemps employé afin de contourner la censure qu'imposa le gouvernement sur le cinéma iranien, le hors-champ impose au spectateur l'obligation de s'interroger sur ce qu'il voit et entend. En plaçant souvent hors-champ celui qui parle (ou son contraire: un personnage dont on parle en ignorant qu'il se trouve déjà dans l'image), Kiarostami compose des cadres emplis par l'appel de l'extérieur: les sons du tumulte urbain, de radio, de répondeur, de téléphone portable, etc., mais aussi la grand-mère que l'on ne verra jamais, et la ville de Tokyo, à peine entrevue. Le cinéaste suggère plus qu'il ne montre, favorise le mystère des êtres et façonne, en dehors du cadre, un geyser de possibles dont le spectateur gardera le secret selon ses propres valeurs, sa propre culture. Empreint aussi d'un hors-champ cinéphilique, ce poème irano-japonais emprunte autant à Ozu (pour l'emploi des champs-contrechamps) qu'à Naruse (pour ses quiproquos mélodramatiques), en passant par Mizoguchi (et même Godard) qui examinaient la prostitution en tant que microcosme et allégorie idéale de la société.

En confrontant deux générations (le mal-être d'une jeunesse égarée et son ascendance au savoir empirique), Kiarostami, en moraliste réservé, tourne autour du fossé entre le délitement et le respect des valeurs traditionnelles dans la



Dans la scène la plus émouvante du film, où la jeune fille se rend en taxi à la gare afin d'apercevoir sa grand-mère, les lumières multicolores de la ville reflétées sur le barre-prise des portières submergent son visage et dessinent un déchaînement d'émotions, un trafic psychologique interne.

société moderne, en passant par l'impossibilité de conjuguer vies professionnelle et familiale (évoquant la problématique intergénérationnelle de *Tokyo Story* d'Ozu et, par ricochet, de *Still Walking* de Kore-Eda), et par l'obsession de la réussite individuelle (symbolisée ici par le fiancé, ceinture noire de karaté et propriétaire d'un garage, mais incapable de construire une relation de couple). Bulle nippone sur l'impersonnalité (tous prennent pour une autre la jeune prostituée, jusqu'à la confondre avec une toile ancienne), cette peinture intimiste sur la mélancolie moderne et l'errance urbaine traite aussi d'incommunicabilité et de solitude dans un monde bondé de réseaux sociaux où on s'ignore pourtant entre voisins (contrairement à la générosité de certains personnages d'Ozu, soucieux de la famille et des échanges humains).

Société en pleine mutation piégée dans l'hyper-modernité (grande thématique du cinéma asiatique), le Japon et sa capitale (Tokyo, ville de tous les fantasmes, de l'illusion et du subterfuge, où se mêlent nouvelles technologies et traditions ancestrales) sont filmés sans aucun exotisme (à l'inverse de la vision *carte postale* de Woody Allen), mais bien à travers les lumières nocturnes et les vitres des voitures. Car, comme toujours, l'échange entre personnages se joue dans ces habitacles protecteurs, théâtres ambulants et sociaux où la *menterie* opère; espaces intimes derrière lesquels palpète le monde extérieur (le grand cru de Cannes 2012 – *Holy Motors* et *Cosmopolis* – l'avait bien compris).

Dans la scène la plus émouvante du film, où la jeune fille se rend en taxi à la gare afin d'apercevoir sa grand-mère, les lumières multicolores de la ville reflétées sur le barre-prise des portières submergent son visage et dessinent un déchaînement d'émotions, un trafic psychologique interne.

Suite à un premier cycle héritier du néoréalisme et hanté par la figure de l'enfant (*Le Passager, Où est la maison de mon ami?*), un second davantage réflexif (de *Close-Up* à *Le Vent nous emportera*) et un troisième plus expérimental et tourné en numérique (*Ten, Five*), Kiarostami avait entamé avec *Copie conforme* le quatrième volet de sa filmographie, où il défie maintenant le *hors-Iran*. Période qu'il prolonge ici avec une modestie et une légèreté qui peuvent laisser perplexe. Mais la beauté de cette œuvre – qui procède par touches successives – tient dans ce *l'air de rien*, dans ce doux-amer discret, dans cette ambiance ouatée et aérienne et dans ces audaces modestes, comme si le film était pensé comme un haïku, sans grande ambition dramatique et sans réel début ni véritable fin (c'est pourquoi la finale apparaît si abrupte, voire même aberrante et moralisatrice pour certains, alors qu'il s'agit plutôt d'une intrusion prompte et soudaine du réel qui vient achever sèchement tout le jeu d'imposture).

En allant chercher au pays du soleil levant de nouvelles possibilités cinématographiques, tout en creusant ses obsessions formelles et théoriques, Kiarostami livre avec *Like Someone in Love* une œuvre minuscule (il faut bien le répéter) sur deux êtres écorchés qui se croisent et s'apprivoisent sans qu'aucun amour ne soit jamais manifeste. Et même si ce qu'il exprime sur l'amour, la condition humaine et la société n'est pas aussi précieux que dans sa phase iranienne, la vision humaniste et la rigueur formelle demeurent immuables.

■ **Origine:** France / Japon – **Année:** 2012 – **Durée:** 1 h 49 – **Réal.:** Abbas Kiarostami – **Scén.:** Abbas Kiarostami – **Images:** Katsumi Yanagijima – **Mont.:** Bahman Giarostami – **Mus.:** Elise Luguern – **Son:** Mohammad Reza Delpak, Reza Narimizadeh – **Dir. art.:** Toshihiro Isomi – **Cost.:** Masae Miyamoto – **Int.:** Rin Takanashi (Akiko), Tadashi Okuno (Takashi Watanabe), Ryo Kase (Noriaki), Denden (Hiroshi), Reiko Mori (Nagisa) – **Prod.:** Charles Gilibert, Nathanaël Karmitz, Abbas Kiarostami – **Dist.:** EyeSteelFilm.