Nuri Bilge Ceylan : l'atelier de la désillusion

Anthony Fiant

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/177>

DOI : 10.4000/entrelacs.177

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2009

Pagination : 33-40

ISBN : 978-2-912868-69-5

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Anthony Fiant, « Nuri Bilge Ceylan : l'atelier de la désillusion », *Entrelacs* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/177> ; DOI : 10.4000/entrelacs.177

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.

Tous droits réservés

Nuri Bilge Ceylan : l'atelier de la désillusion

Anthony Fiant

- 1 Parmi les nombreux éléments récurrents – qui peuvent aller jusqu'à l'effet gigogne – dans l'œuvre encore courte (cinq longs métrages à ce jour) mais déjà en pleine reconnaissance critique et cannoise qu'est celle du cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan (né en 1959), on trouve celui de la création en général et du lieu de son surgissement en particulier.
- 2 Si *Kasaba* (1997), son premier film, n'aborde pas directement la question, elle y est latente, prépare littéralement, notamment en termes d'espace, l'apparition d'une équipe légère de cinéma dans l'opus suivant, *Nuages de mai* (1999).
- 3 C'est plus particulièrement dans ce film puis dans *Uzak* (2003) que le motif de l'atelier trouve à s'incarner et à se décliner via les aspirations artistiques des deux personnages principaux qui n'ont de cesse d'interroger consciemment ou non, avec une volonté de créer plus ou moins affirmée, les espaces qui les entourent, que ces derniers soient confinés ou, le plus souvent, ouverts aux quatre vents. Et dans les deux cas, cela se traduit sur un mode déceptif ; nulle satisfaction ou euphorie créatrice dans ce cinéma-là, même éphémère.
- 4 Quant aux tiraillements du couple des *Climats* (2006) dont – comme *Kasaba* et *Les Trois Singes* (2008) – il ne sera ici pas question, ils sont partiellement fondés sur des questions voisines de la création, à savoir les recherches universitaires d'Isa sur des vestiges architecturaux antiques justifiant le voyage de la première partie du film (sous le soleil) tandis que celui de la dernière partie (sous la neige) est motivé par le départ de Bahar sur le tournage d'un téléfilm où elle officie comme assistante à la réalisation.
- 5 Dans *Nuages de mai* Muzaffer est un jeune cinéaste qui revient chez ses parents (interprétés par ceux de Ceylan) dans le village de son enfance pour y tourner, espère-t-il, un film. Entre la maison familiale et le modeste bois où le père a pris l'habitude de s'isoler ou d'organiser des veillées, Muzaffer s'efforce de transformer un espace privé, domestiqué, en espace de création.

- 6 Seulement, les choses ne vont pas de soi pour ses parents âgés qui ne se montrent pas aussi dociles et coopératifs qu'il l'avait imaginé. Dès lors l'atelier de Muzaffer n'est plus ce lieu de l'œuvre en train de s'élaborer même s'il en garde les traces à travers le matériel qui traîne ou bien la présence de l'assistant réduit à l'inactivité. Au contraire elle se défait cette œuvre, au profit d'une mélancolie certaine, dans un élan impressionniste qui envahit très tôt le film de Ceylan, au profit d'une prise de conscience du temps qui passe, incontrôlable, impossible à capter et à maintenir dans les limites d'un film qui ne se fera pas.
- 7 Les aspirations artistiques de Mahmet ne sont même plus en jeu dans *Uzak*, d'emblée abandonnées. Pourtant, le film en conserve lui aussi la marque. Le personnage est un résigné qui, après avoir eu dans sa jeunesse Andreï Tarkovski comme modèle (le cinéaste russe est cité dans le dialogue et par des extraits, on y revient), en est « réduit » à prendre en photo dans l'atelier confectionné dans son appartement ... des morceaux de carrelage pour un catalogue. Le désenchantement (artistique) est là encore au cœur du film, là encore en intérieurs (l'atelier en question où il accomplit mécaniquement sa tâche) comme en extérieurs (le déplacement en Anatolie pour photographier des mosquées).
- 8 De toute évidence les deux personnages, Muzaffer et Mahmut, tous les deux interprétés par Muzaffer Özdemir, sont pour partie reflet de la personnalité de Nuri Bilge Ceylan qui a lui-même été photographe avant de passer au cinéma. Si dans nombre d'entretiens il tente, bien légitimement, non pas de réfuter mais de minimiser la part autobiographique de ses personnages en évoquant notamment la façon dont il nourrit ses films de l'observation de son entourage le plus direct, il va de soi que, par un irrémédiable effet spéculaire, examiner l'élaboration d'espaces de création dans les films de Ceylan, c'est aussi faire le constat de sa méthode, une méthode artisanale, elle-même ancrée dans le vécu du cinéaste.

L'incompatibilité entre espaces de vie et espaces de création

- 9 Les deux principaux espaces intérieurs des deux films fonctionnent de façons très différentes, s'agissant notamment de l'espoir d'y créer quelque chose.
- 10 En se réfugiant chez ses parents, dans la maison de son enfance, il est clair que Muzaffer dans *Nuages de mai* espère un peu naïvement y trouver l'inspiration. Il mise sur ce lieu chargé d'affect pour concrétiser un projet qui, au-delà d'une approche autobiographique, reste très vague pour ses parents, pour ses collaborateurs, comme pour le spectateur. Egoïstement, il cherche à faire de cette maison son propre atelier. L'investissement de l'espace se fait alors en deux temps : d'abord avec les moyens légers du repérage (Muzaffer est seul avec sa caméra vidéo), puis avec des moyens un peu plus lourds et professionnels (il est alors accompagné d'un assistant avec une caméra de cinéma).
- 11 Si le second temps ne cherchera même pas à investir la maison (Muzaffer débarque son matériel mais n'y tourne pas), la première phase s'exerce essentiellement dans la maison et Muzaffer, en quête constante d'idées, s'en vient perturber le quotidien de ses parents. S'il prend prétexte du fait de les avoir toujours filmés en vidéo pour les intégrer à son film, ceux-ci n'en demeurent pas moins réticents à se laisser manipuler. Une scène, située au début du film dit bien jusqu'où est prêt à aller le cinéaste, posant du même coup des questions déontologiques, tout en annonçant l'inachèvement de son film.

- 12 La nuit même de son arrivée, Muzaffer, au sortir d'un rêve, entend ses parents discuter. Son premier réflexe est d'enregistrer leur conversation, de placer à leur insu un micro dans leur chambre. Non seulement la teneur de cette conversation n'a pas de quoi le rassurer – inquiets, ils évoquent le film de leur fils et déplorent que cela ne rapporte pas d'argent – mais le père, qui tout à coup se lève, marche sur le micro, découvrant ainsi le stratagème et interrompant brutalement l'enregistrement. Même si l'incident n'aura aucune suite puisqu'il met un terme à la scène et que les protagonistes n'en reparleront pas, il annonce les désillusions du cinéaste, et révèle bien qu'il n'aura pas la mainmise sur cet espace, qu'il ne maniera pas comme il l'escomptait le matériau de sa propre fiction.
- 13 Pourtant, une autre scène laisse augurer de ce qu'aurait pu être le film. Devant le refus de sa mère de jouer dans le film, Muzaffer montre une vidéo à ses parents. L'instance narratrice, confisquant à son personnage les maigres bénéfices de ses efforts et de son dispositif, reprend alors le contrôle de l'image, reléguant la vidéo aux oubliettes de la mémoire familiale, et instaure une splendide série de plans des parents saisis tantôt dans leur maison, tantôt dans la nature, dépourvue de paroles et de sons ambiants mais accompagnée par Bach. Pur moment de poésie, de célébration harmonieuse, hommage d'un fils (ici davantage Ceylan que Muzaffer) à ses parents (rappelons-le, interprétés par les parents même de Ceylan), qui évoque immanquablement le cinéma de d'Andrei Tarkovski, lui-même, comme on le sait, particulièrement révérencieux envers son poète de père, Arseni Tarkovski.
- 14 Il en va tout autrement dans *Uzak*. L'appartement de Mahmut le citadin qui accueille Yusuf le cousin villageois, est plutôt envisagé comme espace cristallisant un repli sur soi. S'il s'agit incontestablement de l'intérieur d'un personnage cultivé (livres, disques et autres photos s'y entassent), s'il est doté d'un véritable atelier de prises de vues et d'un laboratoire photographique, Mahmut n'en demeure pas moins irrémédiablement résigné. Ses aspirations les plus nobles sont derrière lui et c'est dans l'observation de ce qu'il en reste que le film trouve l'un de ses principaux intérêts ainsi qu'une part de son originalité.
- 15 De ce point de vue, comme pour le film précédent, une scène située au début est particulièrement éloquente, en ce qu'elle révèle le nihilisme du personnage. Dans une réunion dominicale entre amis, à Mahmut qui prétend que « la photographie, c'est fini », l'un d'eux lui répond avec une certaine cruauté mais aussi une certaine clairvoyance : « C'est peut-être toi qui es fini. Tu proclames ta mort par avance. T'as pas le droit d'enterrer tes idéaux ou de tout réduire à quelque chose de commercial. »
- 16 Peine perdue car avant et après cette scène on voit, même brièvement, Mahmut à l'œuvre, dans son atelier. La première fois il photographie mécaniquement, à la chaîne, sans application aucune, des morceaux de carrelage. Deux plans plus loin, il est dans le bureau de son commanditaire qui observe attentivement son travail avec une satisfaction apparente. Les deux hommes n'échangent aucune parole, Mahmut va même jusqu'à lui tourner ostensiblement le dos. La seconde fois – tiendrait-il compte de l'avertissement de son ami ? – il semble apporter un peu plus de soin en composant davantage ses photographies, se livrant à l'élaboration d'une nature morte mais toujours à des fins commerciales.
- 17 Et puis il y a Tarkovski, cité dans la scène entre amis comme maître et modèle de Mahmut durant sa jeunesse. Dès lors, on n'est pas surpris de le voir réapparaître sous la forme d'extraits de films que le personnage regarde sur son téléviseur. La première fois il

regarde *Stalker* en compagnie de Yusuf qui s'ennuie ferme et qui ne tarde pas à aller se coucher. Sitôt celui-ci parti, Mahmut stoppe la cassette pour en insérer une autre, cette fois d'un film pornographique. On pourra toujours dire qu'on est loin ici de la question de l'atelier. Pas si sûr, car si l'atelier stigmatise spatialement le moment du surgissement de la création, l'inspiration – qui reste, qui doit rester partiellement mystérieuse – ne connaît pas de frontières et quand on confronte l'influence de Tarkovski sur le(s) cinéaste(s) de *Nuages de mai*, et ce qu'il reste ici de cette admiration (*oh ! sacrilège*) on mesure le chemin qui mène au désenchantement, pire, à l'abandon.

- 18 Mais il a beau renoncer à ses désirs d'artiste et céder ainsi à une certaine perversion, l'admiration reste forte. C'est ce que souligne un peu plus tard la seconde apparition d'un extrait de film de Tarkovski : *Le Miroir*. Les insomnies du personnage se retrouvent ainsi occupées par le maître qui continue néanmoins d'occuper une place salvatrice dans la vie de Mahmut.

Le bois et le voyage en Anatolie

- 19 Même si Muzaffer repère d'autres extérieurs comme la cour de l'usine de son cousin, celle de la maison de son oncle Pire, ou encore en s'éloignant du village natal (le voyage en compagnie de ses parents et de son assistant faisant l'objet d'une séquence par épisodes unifiée musique), quelque chose d'ineffable le ramène à ses racines.
- 20 Le film étant dédié à Anton Tchekov, on aura (trop ?) tôt fait du petit bois du père de Muzaffer, l'équivalent de la cerisaie de l'écrivain, un lopin de terre attirant les convoitises, menacé mais ardemment défendu. Outre le grand soin que le père lui porte, la menace d'un nouvel ordre cadastral plane durant tout le film, et l'obstination qu'il met à prendre les devants pour empêcher ce qui constituerait pour lui un désastre, convoque un autre grand cinéaste, Abbas Kiarostami (on pense aussi au personnage de l'enfant, neveu de Muzaffer chargé d'actualiser/refléter sa propre enfance).
- 21 C'est donc dans ce bois que Muzaffer va installer son plateau. On le sait, l'une des plus nobles fonctions de l'art en général et du cinéma en particulier est de saisir ce qui tend à disparaître, de rendre immuable le périssable. En décidant de tourner à cet endroit, le personnage fait en ce sens d'une pierre deux coups, saisissant pour l'éternité à la fois l'image de ses parents et la trace d'un espace cher – on le sait depuis *Kasaba* puisque c'était le même – lié à la famille, dédié aux veillées au coin du feu.
- 22 La découverte du lieu, au début du film, fait, à l'instar de la maison, l'objet d'un repérage, avec la caméra vidéo. La séquence est dans un premier temps entièrement dédiée au point de vue du personnage qui, tel l'artiste enfermé dans son atelier, évalue depuis un point fixe (il est assis) le potentiel cinématographique de ce qui l'entoure, en tentant de l'apprivoiser, d'anticiper une forme précise : les mouvements de son père affairé à l'entretien du bois (il fauche, il arrose...) et la lumière perçant la végétation sont ainsi minutieusement jaugés. Dans un second temps, Muzaffer fait abstraction de son projet, aide son père dans ses tâches et ouvre la conversation sur ses préoccupations liées au cadastre.
- 23 Puis, à la fin du film (cela couvre la dernière demi-heure), c'est le tournage, le petit bois devient plateau de cinéma à part entière, avec silences imposés, lumière d'appoint, réflecteurs, assistants... Si on est tout d'abord dans une atmosphère de travail classique d'un tournage (on multiplie les prises, souffle sa réplique au père qui peine à dire son

texte), les choses se délitent rapidement. Comme le dit le père fâché lorsqu'il découvre des marques de peinture sur ses arbres qui équivalent à les condamner, il est bien futile de tourner un film alors que l'œuvre de sa vie est menacée.

- 24 Dès lors, le tournage en lui-même sera sensiblement mis de côté, légèrement hors champ ou sous ellipses, même si toute la dernière partie se joue dans cet atelier improvisé. Si le film de Muzaffer semble ne pas si mal fonctionner que cela (on en vient même à manquer de pellicule), l'essentiel est ailleurs, dans l'expérience du monde, de la nature, du temps qui s'écoule sans que plus personne n'attende quoi que ce soit de lui, dans un mouvement un rien pastoral, jusqu'à la fin du film qui voit le père refuser de rentrer avec les autres au petit matin, de peur de voir disparaître son bien le plus précieux.
- 25 Dans *Uzak*, les extérieurs urbains sont presque exclusivement réservés à l'exploration qu'en fait Yusuf dans sa quête de travail comme d'aventures amoureuses. La délocalisation de l'atelier de Mahmut s'exerce durant une séquence bien précise d'à peine cinq minutes, située au beau milieu du film ; c'est le voyage en Anatolie durant lequel, accompagné de Yusuf qui lui sert d'assistant, il est chargé de photographier des mosaïques dans des mosquées, en improvisant des ateliers *in situ*. Tâche qu'il accomplit manifestement sans plus d'enthousiasme que quand il photographie des carrelages dans son appartement.
- 26 Le constat pourrait donc être strictement le même que pour les courtes scènes d'atelier et d'une certaine façon il l'est. Mais, là où Ceylan va un peu plus loin dans la désillusion et atteint un point de non-retour, c'est quand, sur la route qui les ramène à Istanbul, il fait s'arrêter son personnage qui trouve que la lumière inondant la vallée où ils se trouvent est idéale pour une photo. Après un long moment de réflexion, alors que Yusuf lui propose de sortir le matériel, sans même descendre de voiture, Mahmut lance un laconique : « Non. Pourquoi s'emmerder ? », avant de redémarrer la voiture. Le renoncement est alors total, physique comme psychologique et même intellectuel.
- 27 À l'évocation des scènes les plus significatives, il devient donc clair que l'atelier du cinéaste comme celui du photographe – et par-delà celui de Ceylan lui-même –, qu'il mène ou non à la création, est d'abord un atelier-monde. Son propre monde comme celui des autres, tout proche, est mis à l'épreuve de la création. En tous cas, on a affaire à un atelier à ciel ouvert, qui se frotte au monde, fait son expérience quand bien même celle-ci reste contemplative, poétique, en apparence artistiquement infructueuse.
- 28 Refusant la sédentarisation qui peut être celle du metteur en scène de théâtre, du peintre, du sculpteur, de l'écrivain ou encore du cinéaste de studio, l'atelier du photographe et du réalisateur de Ceylan refuse ainsi, autant que faire ce peut, l'artifice. L'artifice c'est la mort de la création, qu'on y cède (les photographies publicitaires de *Nuages de mai*), ou qu'on y renonce (le refus des acteurs professionnels pour jouer le rôle des parents dans *Uzak*).
- 29 La représentation cinématographique de l'atelier chez Nuri Bilge Ceylan ne se joue donc pas, comme bien souvent au cinéma, dans l'alternative entre la promesse d'un aboutissement et l'agitation destructrice ou stérile, mais dans un certain renoncement progressif (*Nuages de mai*) ou liminaire (*Uzak*) porteur d'une véritable poétique, dans une sérénité et une lucidité peu courantes.

AUTEUR

ANTHONY FIAANT

Maître de Conférences, Université de Rennes II