À l'épreuve

N° 1 | 2014
Co-écritures : interroger les disciplines

Les disciplines à l’épreuve : l’image d’Abbas Kiarostami entre cinéma et poésie

Amaar KANDEEL

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-1/2644-les-disciplines-a-l-epreuve-l-image-d-abbas-kiarostami-entre-cinema-et-poesie
DOI : numerev_2041
Date de publication : 30/01/2014

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : KANDEEL, A. (2014) Les disciplines à l’épreuve : l’image d’Abbas Kiarostami entre cinéma et poésie. *À l'épreuve*, (1). https://doi.org/10.34745/numerev_2041

Abbas Kiarostami est un artiste dont l'œuvre a de multiples formes. On connaît bien sûr le cinéaste souvent primé dans les festivals internationaux, mais on connaît sans doute moins le photographe, le peintre et surtout le poète. Ce qui nous intéresse dans cet article, c'est la relation étroite qui peut être établie entre les formes cinématographique et poétique de son œuvre. Nous avons privilégié cette relation en tant que chercheurs appartenant respectivement aux domaines des études cinématographiques et des études littéraires, afin de questionner la portée d'une production artistique multiple sur nos propres champs scientifiques. Le premier travail a donc été de mêler nos connaissances spécialisées pour essayer de comprendre ce qui pouvait animer la pensée artistique de Kiarostami au-delà ou en-deçà des supports adoptés.

Mots-clés :

Abbas Kiarostami est un artiste dont l'œuvre a de multiples formes. On connaît bien sûr le cinéaste souvent primé dans les festivals internationaux, mais on connaît sans doute moins le photographe, le peintre et surtout le poète. Ce qui nous intéresse dans cet article, c'est la relation étroite qui peut être établie entre les formes cinématographique et poétique de son œuvre. Nous avons privilégié cette relation en tant que chercheurs appartenant respectivement aux domaines des études cinématographiques et des études littéraires, afin de questionner la portée d'une production artistique multiple sur nos propres champs scientifiques. Le premier travail a donc été de mêler nos connaissances spécialisées pour essayer de comprendre ce qui pouvait animer la pensée artistique de Kiarostami au-delà ou en-deçà des supports adoptés.

L'image : temps poétique et temps filmique

L'étude comparée des films et des poèmes de Kiarostami nous montre qu'un système de renvois alimente constamment les relations entre les œuvres filmiques et littéraires. Des motifs, des situations et des constructions poétiques se retrouvent transformés et adaptés dans l'un et l'autre type de support artistique. Ce qu'il faut déterminer à partir de cette première constatation, c'est la nature et le sens de ces ressemblances. L'intérêt particulier de Kiarostami pour certaines figures peut être compris, nous semble-t-il, par le biais de ses préoccupations artistiques qui dépassent les différents découpages matériels et institutionnels des œuvres d'art. Kiarostami se définit lui-même, dans sa pratique artistique, comme un « chasseur d'images[1] ». C'est bien en

effet la question de l'image qui l'intéresse et, selon notre hypothèse, cette question est toujours envisagée dans ses rapports avec le temps. L'image artistique que Kiarostami « chasse » dans toutes ses formes est le résultat de la relation entre deux types de temporalités : un moment présent éphémère et une durée plus longue dont le statut varie en fonction du support artistique.

Pour étayer notre hypothèse, nous allons comparer une suite de plans du film *Où est la maison de mon ami ?* avec un poème du recueil *Avec le vent*. Dans le film, alors qu'Ahmad recherche avec détermination la maison de son ami pour lui rendre son cahier de devoirs, la nuit tombe brusquement. Il trouve une aide dans la personne d'un vieil homme qui dit connaître la maison de son ami et accepte de le guider. Sur le chemin du retour, Ahmad décide d'accélérer le pas et de quitter le vieil homme qui marche trop lentement, après avoir obtenu son approbation. Au plan suivant, un panoramique suit Ahmad qui court de droite à gauche du cadre, au milieu de l'obscurité grandissante. La profondeur est bouchée par un mur près du personnage sur lequel se reflètent quelques formes lumineuses géométriques. Après quelques secondes, on entend tout près les aboiements d'un chien hors-champ. Effrayé, Ahmad s'arrête devant le mur dans le cadre d'une forme lumineuse projetée avant de repartir quelques pas en arrière, puis de s'arrêter encore, pour mieux reculer encore et s'arrêter de nouveau dans un rai de lumière. Pendant ces quelques dizaines de secondes, le même plan recadre Ahmad pour le garder au centre de la composition. Au plan suivant le personnage est cadré de trois quarts, au niveau de la taille, révélant ses yeux grand ouverts et son visage interloqué. Après une courte pause, il marche plus calmement vers la profondeur du champ, en suivant le mur, avant de s'arrêter encore pour retrouver ses esprits. Après une dizaine de secondes, le vieil homme apparaît dans la pénombre de l'arrière-plan, lui demandant pourquoi il n'a pas avancé plus.

Voici le poème que nous voudrions comparer au moment du film que nous venons de décrire :

> Un chien noir Aboie
>
> A un inconnu qui arrive
>
> Dans une nuit sans étoiles[2]

On perçoit très bien la similitude des deux situations : la rencontre d'un personnage avec un chien qui aboie dans l'obscurité d'une nuit sans étoiles. Mais il nous semble que ce n'est pas la ressemblance des situations narratives qui constitue ici l'image artistique que veut figurer Kiarostami. Par contre, ce que permet cette situation, dans les formes particulières déterminées par l'auteur, c'est plutôt la mise en relation d'une action présente en train de se réaliser (ici la rencontre entre un chien qui aboie et un personnage) et une temporalité bien plus étendue qui englobe cette action présente. C'est la valeur et le sens de cette temporalité structurante qu'il faut déterminer et qui

change en fonction des problématiques inhérentes aux formes artistiques utilisées.

Que se passe-t-il narrativement dans le court extrait que nous avons décrit ? L'objectif du personnage est de rentrer chez lui le plus rapidement possible. Il décide donc de quitter le vieil homme qui le ralentit, puis il s'élance seul dans la rue. Mais sa rencontre avec le chien l'oblige à stopper sa course en avant et même à retourner sur ses pas, ne faisant que retarder d'autant plus son objectif de retour à la maison familiale. La longueur et la répétition des arrêts du personnage dans les différentes zones lumineuses de l'espace ralentissent aussi le rythme de l'action (pourtant déjà lent à cause du rythme de la marche du vieil homme). L'enchaînement des deux plans, qui montre Ahmad accélérer le pas, marque un arrêt dans la situation narrative commencée quelques minutes plus tôt, stoppant le récit au profit de la description des sensations du jeune garçon apeuré devant les aboiements du chien, mais peut-être aussi impressionné par cette atmosphère lumineuse étrange.

Ces moments bien spécifiques, qui reviennent souvent dans l'œuvre cinématographique de Kiarostami[3] entretiennent toujours un rapport particulier avec le récit filmique. Ils confrontent ce dernier à une action qui le ralentit, empêche son développement au profit d'un instant qui décrit un rapport épiphanique entre un personnage, le monde qui l'entoure et les sensations qui naissent de ce rapport. En définitive, la situation narrative se transforme et l'intrigue principale est arrêtée au profit d'un temps autonome, dissocié du flux continu des événements de l'histoire.

De ce fait, on a souvent comparé l'œuvre cinématographique de Kiarostami à celle de Rossellini, soulignant leur intérêt commun pour ces moments de « temps pur[4] », dans lesquels la relation éphémère entre un personnage et le monde prend le pas sur le déroulement narratif. Pour autant, Alain Bergala souligne bien ce qui distingue les deux œuvres : « Le sacré, chez Kiarostami, ne fait pas trou dans la continuité du monde ni de la conscience du personnage. C'est sans doute la plus grande différence entre son cinéma et celui de Rossellini[5]. » Ces images qu'affectionne Kiarostami se distinguent en effet des préoccupations de Rossellini, en ce qu'elles ne créent pas une rupture radicale dans le récit mais plutôt une parenthèse dans laquelle le sensible retrouve son épaisseur. Ce type d'image propre à Kiarostami a été précisément décrit par Philippe Ragel. Pour lui, ces images sont « des pauses dans le récit, [d]es *cinéstases* où le film, comme en état d'apesanteur, donne l'impression de se détendre [...][6]. » Si nous relevons le néologisme proposé par Ragel, c'est parce qu'il nous semble que cet oxymore, composé des deux termes « *ciné* » qui signifie le mouvement et « stase » l'arrêt, permet de bien définir l'image artistique de Kiarostami au cinéma. Cette dernière est toujours tendue entre le mouvement incessant du récit et les pauses que représentent ces moments autonomes particuliers.

Comparé au film où une tension entre le mouvement du récit et l'émergence d'un moment autonome détermine l'image, le poème marque plutôt une mise en relation entre une temporalité invariante et une action présente. Dans le poème, on distingue deux instances particulières : l'une qui décrit une situation narrative en train de se réaliser (« Un chien noir / Aboie / A un inconnu qui arrive ») et l'autre qui marque une

idée de l'éternel qui peut exister indépendamment de l'action (« dans une nuit sans étoiles »). Cette relation poétique est centrale dans les poèmes de l'artiste. Il nous importe d'analyser ces poèmes à partir de leur principe poétique relatif au temps et ainsi approcher la pensée esthétique de l'artiste.

Kiarostami a compilé deux séries de poèmes courts. Le recueil intitulé *Avec le vent* est paru dans sa langue originale en 1999 et *Un loup aux aguets* en 2005[7]. Les poèmes de Kiarostami évoquent largement la nature, comme dans l'exemple suivant :

> Parmi des milliers de vers
>
> Un seul luit
>
> Au cœur de la nuit[8]

Ces poèmes évoquent la nature et se caractérisent aussi par leur forme courte. Avec peu de mots, le poème s'étend sur quelques lignes, majoritairement deux à quatre. Mais à côté de la brièveté des poèmes, le poète Kiarostami cherche principalement à dire la nature et le monde. Ces deux traits définitionnels se réunissent autour< d'un principe central du temps. C'est ce triangle de la brièveté du dire, de l'objet naturel et du principe du temps qui nous incite à associer les recueils de poèmes de Kiarostami à une tradition poétique particulière : celle du *haïku* japonais.

En effet, la compilation des poèmes brefs de Kiarostami s'apparente aux anthologies traditionnelles des maîtres japonais du *haïku*. Il importe de rappeler que ce terme est une contraction inventée au XIXe siècle par Masaoka Shiki pour remplacer le terme « *haïkaï-hokku*[9] ». Le *haïku* s'est substitué effectivement au « *hokku* » qui désignait un verset composé de trois vers, dont le premier et le troisième sont pentasyllabiques et le deuxième heptasyllabique. Ce « *hokku* », écrit par un poète, devait se joindre à un autre verset de deux vers heptasyllabiques pour former le « *tanka* ». L'enchaînement de plusieurs « *tankas* » formait finalement ce qu'on appelle le « *haïkaï* », c'est-à-dire un « poème lié[10] ». Le *haïku* était donc la partie la plus courte écrite par un poète dans un poème collectif.

La composition des anthologies de *haïkus* a maintenu les principes de ce genre poétique, fondés par Bashô au XVIIe siècle dans son école dite « le Shômon ». Ces principes sont de l'ordre de deux : « Les formes sont faites pour que l'on s'en écarte » ; « Apprendre, c'est pénétrer un objet, mettre à nu sa nature subtile, s'en laisser émouvoir et en faire la substance du verset[11] ». Ces deux principes traduisent, comme le souligne Christophe Marchand-Kiss, une relation entre deux temporalités présentes dans la nature : d'une part le fait que « le temps détruit inexorablement tout ce qui nous entoure, singulièrement tout être vivant[12] » et d'autre part la prise de conscience de la permanence des objets de la nature malgré la marche du temps. Cette relation permet à Bashô de fonder sa théorie du *fueki ryûkô*. En effet, le rôle du *haïku* est de

présenter la nature selon un rapport entre une permanence qu'on appelle traditionnellement l' « invariant », et le changement qu'on appelle le « fluant[13] ».

Le poème de Kiarostami s'inscrit en plein dans la tradition japonaise du *haïku*. La brièveté de son poème est tournée vers une présentation de la nature d'après le rapport entre une présence permanente (la nuit sans étoiles) et un moment de changement dans cette nature (le chien noir qui aboie à un inconnu qui arrive).

Ce que nous montre l'étude comparative, c'est que l'image pour Kiarostami, que ce soit dans le film ou dans le poème, est toujours le résultat d'une mise en tension ou d'une mise en relation de deux temporalités différentes. Tous deux partagent la description d'une action précise en train de se réaliser. Ce qui les distingue, c'est le statut de la seconde temporalité qui diverge en fonction des normes de chacune des traditions artistiques. Dans le film, cette seconde temporalité est assimilée au déroulement du récit. Dans le poème, elle est assimilée à une pensée de la permanence provenant de la nature.

Le temps poétique dans l'image cinématographique : *Five*

La présence d'un rapport entre deux temporalités dans l'œuvre de Kiarostami a été maintes fois soulignée par ses commentateurs, notamment par Philippe Ragel. Cependant, cette question du temps est souvent étudiée du seul point de vue cinématographique. En effet, on insiste généralement moins sur la rencontre de deux conceptions artistiques du temps dans la pensée de Kiarostami, à savoir : la modernité cinématographique et la poésie japonaise.

L'analyse qu'a menée Didier Coureau attire l'attention sur le lien entre la conception du temps dans le *haïku* japonais et l'image cinématographique de Kiarostami. Cette relation se traduit de manière exemplaire dans le film *Five*, réalisé en 2004 et que Coureau définit, selon les termes de Chris Marker, comme une « vidéo-*haïku*[14] » ; plus vraiment un film, pas vraiment un poème. Comment Kiarostami introduit-il le principe poétique du *haïku* japonais dans cette œuvre cinématographique ? Et quelle est la conséquence de ce travail sur le statut du film ?

Five est un film qui se compose de cinq plans-séquences d'environ quinze minutes chacun. Chaque plan-séquence montre un aspect particulier de la mer Caspienne. Précisons enfin qu'il n'y a aucun dialogue dans le film.

Dans le premier, la caméra portée cadre sur la plage un bout de bois que les flots de la mer emmènent puis rejettent sur le sable. Les constants recadrages qui suivent les pérégrinations du bout de bois pendant de longues minutes attirent le spectateur dans un mouvement de constante répétition des éléments naturels (l'eau et le bois).

Dans ce film, il est difficile de parler de récit, c'est-à-dire de construction narrative qui

met en scène des personnages et une action avec un début et une fin. Le récit qui conditionnait l'apparition de la « *cinéstase* » dans *Où est la maison de mon ami ?* comme dans d'autres films, est remplacée dans *Five* par une présence permanente des ondes maritimes. Comment parler alors de « pause dans le récit » quand il n'y a plus de récit du tout ? D'après nous, c'est le rapport entre le bout de bois et le mouvement permanent des vagues qui explique une relation purement poétique entre la figure d'un « invariant » et celle d'un « fluant ». Ainsi Kiarostami transpose, à l'intérieur de ce plan-séquence, les interrogations inhérentes à l'art poétique japonais. L'image cinématographique présente désormais, comme dans le poème court, la simultanéité de l'invariant et du fluant. Avec *Five*, on pourrait dire d'une certaine manière que Kiarostami cherche littéralement à filmer un *haïku*.

Si on s'interroge sur la manière la plus efficace de saisir un film comme *Five*, on voit que le chercheur ne peut appréhender le projet profondément hybride qu'il représente en considérant simplement son statut matériel ou institutionnel et en négligeant son origine poétique.

En posant un regard sur notre recherche attachée à percer les significations des formes artistiques, nous faisons le constat que l'objet dépasse la seule discipline universitaire qui se propose de l'étudier. L'œuvre intègre, de la genèse à la forme artistique achevée, les processus de création d'un autre art, ceux de la poésie japonaise du *haïku* : la forme courte, l'économie de motifs, mais surtout la pensée des rapports temporels entre l'invariant et le fluant.

Il nous reste à dire un mot sur la pratique de la coécriture, qui a été le moteur de cette réflexion interdisciplinaire sur l'œuvre de Kiarostami. En effet, il faut souligner que c'est à partir d'une pratique que s'est constitué un point de vue discursif sur un objet artistique. Nous entendons la coécriture comme un rapport de force entre deux individualités s'exprimant depuis une place déterminée par des spécialités disciplinaires. C'est bien cette pratique qui permet de construire une vue critique sur les limites de ces positions disciplinaires. De la même manière qu'Abbas Kiarostami propose, par sa pratique, une hybridation des formes artistiques, la pratique de la coécriture permet aux chercheurs de confronter leurs positions disciplinaires et de créer ainsi une lecture qui intègre en son sein les points de vue, voire les contradictions inhérentes à ces positions.

Voici ce que l'on peut dire des apports d'un objet artistique comme *Five* sur la pensée disciplinaire : il inverse le rapport épistémologique entre l'objet et la discipline qui essaie de le circonscrire. C'est maintenant l' « objet » *Five*, par sa multiplicité génétique, qui fractionne l'unité disciplinaire en appelant à une connaissance de ses différentes composantes : cinématographique et poétique.

Notes et références

1 Michel Ciment, Abbas Kiarostami, *Photographies*, trad. Mamad Haghighat et Nader Takmil Homayoun, Paris, Editions Hazan, 1999, p. 9.

2 Abbas Kiarostami, *Avec le vent*, trad. Nahal Tajadod et Jean-Claude Carrière, Paris, Editions P.O.L, 2002, p. 70.

3 Que l'on pense simplement au film *Le vent nous emportera* (1999) dans lequel le protagoniste joue avec des animaux sur la colline, ou quand il traverse des champs de blé en mobylette ; on peut aussi se rappeler le dernier plan très célèbre d'*Au travers des oliviers* (1994) dans lequel les amoureux se rejoignent puis se quittent dans l'immensité paysagère, pendant de longues minutes.

4 Le terme est de Deleuze qui, s'inspirant du vocabulaire de Bergson et de Proust, définit la modernité cinématographique de l' « image-temps » par l'apparition notamment de ces moments inédits de temps morts et de « situations purement optiques et sonores ». Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 16. Par ailleurs, Didier Coureau parle du cinéma de Kiarostami comme un « champ filmique, traversé par des intensités multiples, [qui] a profondément à voir avec le temps, avec l'*Image-Temps* ». Didier Coureau, « L'évidence poétique du regard », dans Philippe Ragel [dir.], *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, Crisnée, Editions Yellow Now/LARA, 2008, p. 131 (souligné dans le texte).

5 Alain Bergala, « Du paysage comme inquiétude », dans Philippe Ragel [dir.], *ibidem*, p. 124.

6 Philippe Ragel, « Est-ce que l'on sait où l'on va ? », dans Philippe Ragel [dir.], *ibidem*, p. 16.

7 Nous nous référons aux traductions françaises : Abbas Kiarostami, *Avec le vent*, trad. Nahal Tajadod et Jean-Claude Carrière, Paris, Editions P.O.L, 2002 et Abbas Kiarostami, *Un loup aux aguets*, trad. Nahal Tajadod et Jean-Claude Carrière, Paris, La Table Ronde, 2008.

8 Abbas Kiarostami, *Un loup aux aguets*, *ibidem*, p. 31.

9 René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô. Propos recueillis par ses disciples*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1983, p. XXXIX.

10 *Ibidem*, p. XIII.

11 Cité par Christophe Marchand-Kiss, « Il est des choses qui ne se peuvent enseigner », dans Bashô, *Haïkaï*, trad. René Sieffert, Paris, les éditions Textuel, 2005, p.18.

12 *Ibidem*.

13 René Sieffert, *Le haïkaï selon Bashô. Propos recueillis par ses disciples*, *op. cit.*, p. XXXVI.

14 Didier Coureau, « L'évidence poétique du regard », dans Philippe Ragel [dir.], *op. cit.*, p. 133.