Le « huitième climat » ou l'ailleurs contemplatif dans le cinéma de Nuri Bilge Ceylan

Marie-Anne Lieb

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1409>
DOI : 10.4000/doublejeu.1409
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009
Pagination : 55-62
ISBN : 978-2-84133-341-7
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Marie-Anne Lieb, « Le « huitième climat » ou l'ailleurs contemplatif dans le cinéma de Nuri Bilge Ceylan », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 24 novembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1409> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1409>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE « HUITIÈME CLIMAT » OU L'AILLEURS CONTEMPLATIF DANS LE CINÉMA DE NURI BILGE CEYLAN

Prenons l'injonction suivante, quelque peu provocatrice : « voyez ce que je ne raconte pas ». Celle-ci nous permet de souligner dès à présent les enjeux sous-jacents à la notion de contemplation, soit tout d'abord la mise en avant d'une narration qui s'attache autant à la matérialité qu'à l'essence des choses, aux actes qu'à la part intuitive des êtres. Dans un deuxième temps, elle emboîte le pas aux adversaires des films d'essence contemplative, qui au travers de ces mots peuvent présupposer que rien ne s'y passerait, rien ne s'y dirait, rien ne s'y raconterait. Il sera donc question ici d'une forme narrative issue de la modernité ouvrant par le plan le regard à sa réflexivité. En effet, Nuri Bilge Ceylan parvient à créer des plans dont l'espace-temps infime n'appartient à aucun temps défini. L'interstice engendré se situe entre les mondes du concret et de l'abstrait, tel un rayon de lumière entre des persiennes. Comparé ici au « huitième climat » des mystiques iraniens dont la particularité est de relier le réel à l'imaginaire, cet espace-temps subjectif devient celui de l'insaisissable et de la contemplation révélée.

Nuri Bilge Ceylan se distingue de ceux qui se refusent également à la narration classique dès son premier long-métrage *Kasaba* (1997), en ne choisissant aucun personnage principal, passant simplement d'un protagoniste à l'autre et alternant avec les récits et les temps. Puis avec *Uzak* (2003) et plus particulièrement *Les Climats* (2006), son travail évoque celui d'Antonioni, dont il prolonge la thématique de l'incommunicabilité. Si ses premiers films sont traversés par le mutisme des personnages dû à une absence de dialogues, les derniers restent formellement dictés par la simplicité, voire l'épure. La réalité est *ailleurs* chez Nuri Bilge Ceylan. On

peut dire que ses films se rapprochent de ceux des cinéastes qui composent de véritables voyages « atmosphériques » comme l'autodidacte catalan Marc Recha, notamment avec *El arbol de los céreales / L'arbre aux cerises* (1999) et *Dies d'Agost / Jours d'Août* (2007). Tous deux aiment à donner une place prépondérante à la nature et à ses manifestations.

En atteste le court-métrage *Koza* (1996) de Nuri Bilge Ceylan, dont les humains et les pierres sont presque filmés à égalité. Ce récit relève du sensitif comme si la nature se chargeait de réfléchir, dans les deux sens du terme, les mots et les actes que les êtres renferment. En effet, l'importance est donnée aux sons ambiants, baignant ainsi le spectateur dans la nature et un temps qui n'appartiennent qu'aux personnages, alors qu'aucun dialogue ne vient appuyer l'image en noir et blanc.

Lorsqu'on dit « voyage atmosphérique », c'est aussi une façon habile de souligner le principe selon lequel la nature rend possible la fiction. Le vent s'engouffre dans les arbres et fait réagir le vieil homme, l'orage laisse échapper quelques gouttes de pluie et provoque la course de l'enfant. Dans ce film, la nature est personnifiée d'une certaine façon lorsqu'elle semble « contrôler » les moments voués à l'action autant qu'à la contemplation. De fait, Nuri Bilge Ceylan révèle toute la poétique de son film en montrant tant l'endroit que l'envers d'une nature ornementale muant en un langage. Porteur de sens, l'espace naturel délivre donc des espaces-temps sensibles qui viennent littéralement extirper les personnages et le spectateur du réel. Le vieil homme s'assied au pied d'un arbre. Son lopin de forêt est menacé et, après s'être rendu sur place pour constater les marques faites par les services de la commune, il semble progressivement être aspiré par cet arbre. Plus de bruits annexes (tracteur, camion, basse-cour d'une ferme voisine), seules les feuilles de ses arbres secouées par le vent furieux d'un orage qui se prépare offrent une pause. Le plan s'étire sans « but » apparent, le réalisateur cadre autant le vieil homme que la forêt autour de lui. Rapetissés par leur présence, les arbres en se manifestant donnent alors toute la valeur de cet homme. Le revers des feuilles éclaire le ciel noirci et semble décrire l'état d'âme du protagoniste à la manière des orages des frères Taviani.

Ainsi le cinéma de Ceylan ne s'oblige pas à être tout en dialogues, ni même à orienter le regard sur un point précis. La temporalité se creuse et aménage dans le plan des suspensions d'un geste commencé ou bien elle interrompt le déroulement de l'histoire et laisse au spectateur le soin de poser les yeux dans le plan où bon lui semble. C'est une invite au voyage. C'est en cela que son cinéma se définit comme relevant de la contemplation, de la stase. Plus rien ne semble se narrer, ni même agir et pourtant, dans le plan laissé ouvert (au sens d'Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*), tout peut advenir.

D'ailleurs, les creusements d'espaces temporels internes au récit et aux personnages se dessinent autant au travers de la bande sonore que de

l'image. Ceylan aime en effet à parsemer son œuvre de sons indistincts. Ainsi dans *Uzak*, lors des moments de tension, une clochette teinte étrangement. Elle n'est pas vraiment discernable car on ne voit que rarement sa présence. Elle est utilisée diégétiquement mais aussi comme une musique additionnelle nappant indifféremment le récit quand il veut réunir ce qui ne peut l'être. Tantôt, c'est le cousin Yusuf nouvellement arrivé de sa campagne qui l'entend au pied de l'immeuble de Mahmet, évoquant les cloches de sa montagne natale. Une autre fois, lorsqu'il cherche du travail et s'égare un temps, Yusuf finit par s'approcher d'un vieux cargo échoué dans le port d'Istanbul aperçu de loin. Nous entendons des sons sourds, dignes d'un grognement provenant du ventre du paquebot sous la neige. Ce bruit semble annoncer les multiples refus des employeurs, mais il renvoie également à un rôle de désespoir de cette épave en mal de mer. Les liens sensori-moteurs de la narration de Ceylan sont abolis et permettent donc à ces espaces de tendre vers le contemplatif. Hors de toutes contraintes, ce sont des bulles qui offrent déjà la sensation d'un ailleurs.

Les Climats est le film qui révèle la volonté de Ceylan d'assembler les matières filmiques pour intensifier le clivage inhérent aux êtres et au monde. C'est l'histoire d'un couple en opposition aussi franche que l'été face à l'hiver. Tout d'abord le film s'ouvre sur les corps allongés d'Isa et de Bahar sur une plage que la chaleur éreinte. Ils se recroquevillent alors que le récit progresse et que la neige envahit l'écran. Comme le sous-entend le titre, il est question ici d'une météo sentimentale que nous découvrons progressivement être la leur. La femme sur la plage finit par se réveiller et se redresser sur ses coudes, le visage en sueur. On distingue parfaitement les gouttes et les quelques grains de sable collés à la peau. Ceylan accentue les contrastes d'intensité lumineuse entre les plans à l'aide d'une caméra HD. Dans ce récit profondément antonionien, le cinéaste rend encore plus tangible et cruelle cette béance présente entre les êtres, et ce par cette acuité de l'image. En effet, celle-ci permet de ne pas s'encombrer de dialogues qui viendraient le psychologiser. Elle renforce le jeu des personnages alors même que le cadrage rend compte d'une profondeur de champ refusant toute lisibilité du plan. Le silence pesant finit par englober les êtres et le film tout entier.

Dans le plan de la visite des sites archéologiques, l'homme a les yeux constamment rivés sur le viseur de son appareil photo faisant le point. Pourtant, on s'aperçoit vite qu'il est « myope » à ce qui se déroule vraiment, à l'image de Behzâd, le personnage principal du film *Le Vent nous emportera* de Abbas Kiarostami (1999). Longtemps Behzâd ne s'apercevra pas que sa voisine, à qui il s'adresse tous les jours par le biais d'un reflet dans son miroir (lui tournant donc le dos), a accouché. Isa est ce même type d'homme qui zoome au maximum avec son appareil mais qui est incapable d'ouvrir le

champ, d'étirer les bords du cadre. Ainsi, il ne voit pas que les yeux de sa fiancée s'embrument à mesure qu'il photographie, consacrant plus de temps aux ruines qu'à elle. La netteté ne lui sert à rien et les plans du film s'enchaînent comme des lames tranchantes. Nuri Bilge Ceylan révèle de la sorte un interstice entre les êtres. Il joue même avec les proportions en noyant leurs contours par un effet de *blow-up* jusqu'à les rendre informes, voire monstrueux.

Ainsi Isa est aveugle à ce qui se passe car il est absent à lui-même. Ce motif intervient à plusieurs niveaux dans le récit, où tout consiste en définitive à trouver la distance juste, la position et le cadre, qui eux-mêmes, dépendent de la lumière, des couleurs et des rapports de proportion, de composition entre les éléments de la nature ainsi révélés. Cette discipline est capable de nous faire acquérir la faculté de discernement éduquant notre vision. Cependant ici l'appréciation n'est plus ressentie par l'homme, seule la femme ancrée dans le réel arrive à être lucide et à faire le point, au sens le plus littéral du terme, sur leur vie commune. Elle sait que son amour pour Isa est en train de finir et qu'il ne s'en aperçoit pas. Étrange coïncidence à la fin du film, lorsque nous la découvrons scripte sur un tournage. Être en charge de la continuité narrative est une manière détournée de signifier qu'elle sait ouvrir son champ visuel et mental. Si Bahar révèle une conscience de la présence des uns et des autres au monde, Isa est un homme résolument dans l'*ailleurs*. Souvent, nous le voyons reposer sa tête (et son esprit?) dans un tiroir tiré de son habitacle. Le cou sur la tranche de bois, la torsion semble apaiser ses maux de tête. Est-ce pour lui une manière de trouver le recul nécessaire? Comme s'il était besoin de séparer sa tête en quelque sorte du reste de son corps afin de pouvoir pénétrer un temps psychique et physique intime.

La bonne distance comme motif de Ceylan se décline en définitive autour de la figure de l'intervalle que le long-métrage *Uzak* explore différemment. L'esthétique est axée principalement sur un clivage visuel dont certains plans font écho à ceux de Kiarostami. Si nous soulignons la figure de l'intervalle, c'est qu'elle est un des ressorts du cinéma d'essence contemplative, permettant d'ouvrir le plan à sa propre réflexivité. Le terme est à prendre dans le sens d'une image qui nous tient un discours. Elle dit ce que les rares dialogues taisent et ce que les cadrages indiquent du bout du doigt. Le plan se déploie en quelque sorte, passant d'un temps objectif (le présent immédiat de la scène) à un temps subjectif (celui du protagoniste), ou bien d'un espace-temps commun à un espace-temps personnel. Par exemple, dès l'ouverture d'*Uzak*, Ceylan filme la route en lacets en un panoramique qui donne à cette introduction un ton solennel. Quelques plans plus tard, Yusuf apparaît et à peine arrivé de sa campagne, il ne sait manifestement pas où il va. L'intervalle est décliné ici selon le motif de

l'élastique, par le simple fait de montrer l'instance de départ, ce qui traduit par conséquent un dédoublement. Nous sommes à la fois spectateur et acteur par la prise de recul opérée. Ce sont d'ailleurs les rares plans où l'horizon semble moins abstrait et le récit moins opaque, sous-entendant que le personnage n'est pas complètement perdu à cet instant précis. Il observe l'immensité du paysage comme autant de possibles. Puis, la distance entre les deux cousins est matérialisée par le mutisme et les espaces confinés du cadre dans lesquels ils sont enserrés. L'appartement de Mahmet est scindé en deux. Le silence s'installe doucement, devenant peu à peu une muraille. D'un côté le salon et le bureau, pièces ouvertes où préside Mahmet, et de l'autre côté, le couloir menant aux chambres, dont son studio de photographie, le tout séparé par une porte vitrée.

L'aspect visuel est primordial tandis que la narration refuse toute utilisation de la voix *off* qui permettrait d'identifier plus clairement les personnages, de saisir les enjeux mais aussi de les traiter à égalité. De fait, Nuri Bilge Ceylan désamorce toutes les stratégies formelles attendues, accentuant l'essence moderne de son cinéma. Ainsi, la distance qui sépare Mahmet à sa fenêtre de son cousin en contrebas dans la rue lors d'une virée dans Istanbul enneigée, est autant de l'ordre de la domination, de la maîtrise par ce don d'ubiquité qui lui est donné, que d'un dédoublement qui révèle ce qui est tu. Mahmet est assis la plupart du temps face à sa télévision ou à son écran d'ordinateur, se privant volontairement d'une vue panoramique.

Il est dans son univers que Yusuf vient perturber. L'image entre eux se pose presque en arbitre. En effet, Mahmet est un photographe réputé, vivant dans le regret de la création, et Yusuf dans l'irréalité et l'espoir d'un avenir meilleur. Le titre du film signifie *lointain*, ce qui accentue la démarcation inhérente à tous les niveaux du récit et donc sur ce qui fait à la fois rupture et lien.

Filmer l'intervalle ou l'entre-deux est possible si l'on pense ce qui existe entre les êtres et les choses. C'est tout le paradoxe de cette figure car la distance est à la fois ce qui nous sépare et ce qui nous lie. Ceylan dévoile en fait un espace qui est aussi celui du désir, de la pulsion. C'est un espace de la rencontre. En effet, si la distance formelle et narrative est manifeste dans le récit, elle induit également une main tendue pour unir deux espaces. L'émotion que le film fait ressentir est liée à ce jeu d'intervalle et au rythme qu'il insuffle. Elle naît de ce que nous voyons quelqu'un devenir tout petit qui est proche de vous, perdu dans le grand monde. Il y a alternance de possessivité, de détachement et de cruauté, de compassion. Dans *Uzak* il n'y aura jamais de rencontre et l'intervalle est autant de l'ordre de la cruauté que de l'inertie. Ainsi, le dernier plan sur Mahmet est saisissant. Il est assis sur un banc dans la neige et regarde au loin les bateaux

dans le port. Il sort de sa poche les cigarettes oubliées de Yusuf. Ce simple geste est comme une tentative de se rapprocher maladroitement et tardivement de son cousin. Toutefois, les yeux dans le vague, le temps s'étire et Mahmet ne laisse transparaître aucune émotion particulière concernant le départ de Yusuf. Aussi ce creusement rend-il davantage compte d'une réappropriation de son espace-temps intime.

Cela met en évidence un aspect important de la question car penser l'espace de l'entre-deux, c'est inclure la notion de temps. Ensuite il s'agit de penser le temps comme une relation à *ce* qui, de soi inassimilable et absolument autre, ne se laisserait pas assimiler par l'expérience, ni même ne se laisserait « com-prendre ». Il faut donc considérer justement la distance qui est aussi proximité, ainsi que pressentir le temps comme relation de la pensée à l'Autre. Le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé mais bien le fait de la relation même du sujet avec autrui. Il reste quelque chose d'inassimilable tandis que Yusuf incarne autant un temps isolé qu'un temps qui inclut l'Autre. Nous pouvons par ailleurs voir dans le personnage de Mahmet une véritable solitude de l'*exister*.

Exister constitue l'élément intransitif. En effet, nous pouvons tout échanger entre êtres, sauf l'*exister*. Dans ce sens, être, c'est s'isoler par l'*exister*. Nuri Bilge Ceylan le rend tangible. Il n'y a que l'incapacité à communiquer dans ce récit et lorsque l'un prend le large repartant dans ses montagnes, l'autre retrouve les cigarettes qu'il fume comme pour peut-être saisir l'absent dans son altérité ou seulement exister. Quel est le lien entre les deux instants qui ont entre eux tout l'intervalle, tout l'abîme qui sépare le présent et la mort ? Cette marge à la fois insignifiante et infinie ? C'est la condition du temps car elle est dans le rapport entre les humains ou dans l'histoire.

Quant à *Mayis sikintisi / Nuages de mai* (2000), il présente plusieurs tranches de vie en parallèle. Muzaffer, un homme qui décide de retourner dans sa ville d'Anatolie, son père Emin qui s'acharne à empêcher la confiscation par les autorités de leurs terres, Saffet, le cousin qui fuit l'usine et Ali le petit-neveu, qui rêve d'avoir une montre musicale. Au cours de son périple, Muzaffer revient dans la maison de ses parents, Emin et Fatima, et leur projette une cassette vidéo filmée quelques mois auparavant. Nuri Bilge Ceylan filme tout d'abord le salon où tous trois sont réunis. Le cadre contraint sur la gauche les parents assis sur un canapé adossé au mur tandis que Muzaffer est au centre de dos et la télévision à droite du champ. Par la suite, une série de champ/contrechamp nous dévoile les visages des parents en alternance avec ceux de la cassette en noir et blanc, proche du sépia. Emin déclare soudainement qu'il va pleuvoir et Fatima rit avec son fils, précisant que « c'est dans le film » que cela se passe. Cette phrase déclenche le zoom avant via l'écran de télévision jusqu'à ce que nous

n'ayons plus que lui dans le cadre, puis enfin les images sans cadre aucun. La musique recouvre le récit premier et accompagne les images diffusées. À cet instant, nous sommes projetés dans un temps passé en compagnie des parents dans leur verger, dans leur maison et dans les bois environnants. L'absorption du cadre accentue ce glissement spatio-temporel et permet de se fondre entièrement dans la narration. Rien dans les images filmées ne semble être véritablement construit narrativement et cela ressemble plus à une suite de prises de vues captées dans l'instant et comme dérobées au temps et aux personnages. Elles renvoient à l'idée d'« images-souvenirs » d'un grand livre feuilleté quelques années après. Nous voyons les parents articuler des mots mais il n'y a pas de bande-son.

En parallèle, la musique extra-diégétique achève le processus de clôture de la séquence, déjà formellement amorcé par le zoom avant. En pleine tempête, la nature s'anime comme dans *Koza* et nous imaginons les sons ambiants absents. Cette séquence explicite la notion de réflexivité déjà énoncée. Les plans muets fondent ces bulles temporelles et les regards-caméra de Fatima recréent un discours. Ses regards réclament à son fils qui la talonne caméra à l'épaule, d'arrêter de filmer. Pourtant ils laissent aussi entendre le temps qui fuit et les pensées qui s'agitent à l'intérieur d'elle. Suivie (ou poursuivie?) de son jardin à sa maison, Fatima, tout d'abord vieille dame amusée d'être l'objet d'un film, se transforme en un repli digne. Elle évite petit à petit la caméra, refusant à ce fils de traquer ce qui n'est pas dit mais qui est sensible. Peut-être s'agit-il de ses rêves, de ses craintes, de son passé, de sa vie de femme? Quoi qu'il en soit, Fatima rompt le lien et met de la distance, privant l'autre d'un accès à son monde intérieur possiblement discernable par une émotion fugitive sur le visage ou par un objet posé là. Cette séquence dédouble Fatima et met face à face son présent qui est celui où elle observe la vidéo, et son passé qui défile devant elle. Elle est à la fois absorbée par les images gommant son immédiateté et enclose dans l'espoir de saisir son essence.

Ce dispositif en étau permet de créer un espace-temps qui suspend ici littéralement la narration et le regard porté, plongeant tout ce qui entoure dans l'oubli. Ici, le cadre obtenu par le zoom avant polarise l'espace vers le dedans tandis que ce que montre l'écran est censé être un prolongement indéfini de l'univers. Nous sommes happés par cette mobilité de la nature, celle d'une vibration qui traverse l'espace. Sorte de mise en abyme, cet exemple plonge le protagoniste comme le spectateur dans un état contemplatif. Ce dédoublement déplie le plan pour l'ouvrir sur la poétique dissimulée dans la nature et les parents. Il constitue l'ouverture imaginaire d'un monde de rêverie et de songe. Enfin, la frontalité du plan renvoie à l'intemporalité et il est en cela proche d'une miniature persane. L'espace de cet art intègre et implique une visibilité générale, comme si toutes les

choses étaient sans distance ni hiérarchie et possédaient la même évidence et la même échelle de grandeur. De fait, comme dans la miniature persane, il n'existe pas toujours d'actions dans les plans contemplatifs ni quelque chose qui aurait une présence actuelle, mais simplement des gestes, ce qui s'est déjà accompli dans un monde suspendu et immatériel.

Il se révèle un sentiment de détachement, de paix au sein des plans. Tout apparaît débarrassé du poids, du volume, de l'ombre, et les choses s'exposent comme dans un miroir qui ne réfléchit pas à l'identique ce qui fait face. Pour établir un lien entre le monde sensible et l'imaginaire, les mystiques iraniens avaient créé un monde imaginal appelé « le huitième climat », qui fait office d'intermédiaire entre le monde conceptuel et celui de la perception ordinaire. Celui-ci n'apparaît dans la séquence commentée de *Nuages de Mai* uniquement parce que le lien entre l'écran et son double dissout le présent. L'action du film est à cet instant rendue inefficace car seule la contemplation libère ce qui s'inscrit dans le plan. En fondant le cadre et l'écran, c'est comme si les personnages étaient tentés de se saisir de leur subjectivité qui affleure dans un geste, un regard.

Ainsi la phrase inaugurale « voyez ce que je ne raconte pas » est-elle rendue caduque par cette réflexion sur le cinéma de Nuri Bilge Ceylan. Ce qui se dégage, c'est la progression d'un travail sonore, visuel et formel qui cherche à épuiser ce qui se trouve *entre* les choses et les êtres. De l'interstice physique et psychique à l'intervalle formel jusqu'au dispositif en étau, le cinéaste nous révèle diverses approches d'un cinéma d'essence contemplative et réflexive. Les instants narratifs de suspension temporelle sont comme autant de tentatives de réconciliation avec le monde qui nous entoure, en cherchant à partager la même temporalité que l'Autre rencontré. Le spectateur comme le personnage est en contact avec le monde en n'étant ni dehors ni dedans mais dans l'*entre-deux*, et il est invité à s'y engouffrer. Parfois il est même absorbé. C'est une poétique contemplative qui transcende la narration de l'intérieur et indique une crise de l'action, révélant ce qui est de l'ordre de la simple présence et ouvrant sur le bien nommé « huitième climat ».

MARIE-ANNE LIEB
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE