L'olivier du Gilân

Résurgences...

Philippe Ragel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/332>

DOI : 10.4000/entrelacs.332

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2007

Pagination : 103-118

ISBN : 978-2-912868-70-1

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Philippe Ragel, « L'olivier du Gilân », *Entrelacs* [En ligne], 6 | 2007, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/332> ; DOI : 10.4000/entrelacs.332

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

L'olivier du Gilân

Résurgences...

Philippe Ragel

- 1 Pour autant que nous lui ayons déjà accordé une place certaine dans l'entretien que nous publions, nous aimerions revenir dans les pages qui vont suivre sur le motif de l'arbre dans ce qu'il est convenu d'appeler « la trilogie du Gilân » d'Abbas Kiarostami. Plus particulièrement, nous nous attacherons ici à la figure de l'olivier topique qui couronne la désormais légendaire composition du plan de l'enfant gravissant la colline et dont la première occurrence apparaît avec *Où est la maison de mon ami ?* Emblématique de la puissance d'évocation que le cinéaste reconnaît au motif de l'arbre, nous voudrions évoquer ici les effets d'allitération que produit, à la suite de sa première manifestation, la relance de ce motif dont la trilogie tire une très grande cohérence formelle. Aux figures de relance, de « reprise » ou de « répétition » souvent développées par les critiques et les chercheurs à propos du travail du cinéaste, nous préférons néanmoins celle de « résurgence » qui nous semble particulièrement prolonger les grands enjeux poétiques et narratifs que présente le motif sur l'ensemble de la trilogie. Comme on dit d'une source justement qu'elle *resurgit*, nous voulons parler ici de ce mouvement cyclique qui, au terme d'un voyage invisible, refait surface, reprend élan, s'oxygène, court et prospère avant de plonger à nouveau, disparaître, comme Monsieur Badii, au fond du trou noir, dans l'obscurité de l'épaisse nuit toujours ouverte sur de nouveaux printemps. Figure symbolique de la fécondité, l'olivier associé à la composition du chemin en lacets, enrichit la trilogie de toute sa force revitalisante à laquelle ces résurgences répondent en écho. Il fertilise l'œuvre par en-dessous, suggérant des territoires incertains, occultés, à investir sur le plan de l'imaginaire. Parce qu'il communique avec le monde souterrain, terrestre et aérien, l'arbre invite à cette pensée cyclique que ces trois occurrences manifestent par la position stratégique qu'elles occupent en chacun des trois films. La figure de l'arbre semble en effet comme s'y accomplir, ainsi que l'illustre la place doublement conclusive qu'occupe le finale sur l'arbre éponyme puisqu'il ferme à la fois un film, *Au travers des oliviers*, et la trilogie. A l'attention du lecteur qui ne connaîtrait pas les conditions particulières dans lesquelles cette œuvre vit le jour, quelques rappels néanmoins

s'imposent afin de bien peser tous les tenants et aboutissants de cette magistrale conduite que ferme, en la dynamisant, la scène de l'oliveraie convoquée en closule de cette œuvre immense.

- 2 Lorsqu'en 1987 Kiarostami réalise *Où est la maison de mon ami ?*, rappelons d'abord qu'il n'avait absolument pas pensé ce film comme le premier opus d'un ensemble à venir. Pour preuve, s'il en est, entre *Où est la maison de mon ami ?* et le deuxième volet de la trilogie réalisé cinq ans après, *Et la vie continue...*, le cinéaste tournerait deux longs métrages, *Devoirs du soir* en 1988 et *Close-up* en 1990. « En réalité, comme devait le déclarer Kiarostami, je n'ai choisi cette région qu'une seule fois. Le reste du temps, c'est elle qui m'a choisi »¹. Les événements tragiques qui endeuillèrent cette région située au nord-ouest de Téhéran seuls devaient, en effet, motiver une suite au premier opus, à savoir le terrible tremblement de terre qui, en juin 1990, secouerait cette région et ferait près de 50 000 morts. Trois jours après la catastrophe, Abbas Kiarostami, accompagné de son fils, se rendait sur les lieux du drame inquiet du sort des deux enfants qui, trois ans auparavant, avaient joué dans *Où est la maison de mon ami ?*. Tourné six mois après, le film *Et la vie continue...* raconterait l'expérience de ce voyage qui ne fut pas telle que le cinéaste se l'était *a priori* imaginé. Revisitant le tournage d'une scène de ce second volet, *Au travers des oliviers* réalisé juste après, se présenterait comme le troisième panneau de cette trilogie entamée, contre toute attente, sept ans auparavant.
- 3 La particularité de cette trilogie tient autant dans les circonstances qui l'ont vu naître que dans la manière dont elle se constitue en un ensemble non pas tant narratif, que peut-être formel. Les deux premiers films par exemple qui se suivent chronologiquement, ne se présentent pas sous la forme du feuilleton (il ne s'agit pas d'y conter par exemple les aventures de « Ahmad, le petit persan »), mais constituent plutôt une véritable réflexion sur ce type de récit à épisodes, poussée à un degré maximum avec l'appendice, littéralement, du troisième opus qui provoque un effet d'emboîtement et de réfringence de la partie sur l'ensemble. Par ailleurs, quand même la connaissance de la totalité des trois volets ajoute, c'est indéniable, à l'intelligibilité de chacun d'eux pris individuellement, chaque film peut être néanmoins vu séparément des autres sans que sa propre lecture en soit profondément altérée². Car, à l'instar des trois villages de Koker, Poshté et Rudbar qui « symbolisent l'idée même de la trilogie » comme le note Marco Dalla Gassa parce qu'ils dessinent une sorte de « géophysique » filmique³, cette trilogie présente en effet une organisation à la fois autonome et hétéronome. Autonome parce que chacun des volets comme chacun des trois villages, semble, déjà, se suffire à lui-même ; hétéronome car, par ailleurs, des personnages, d'abord, puis des motifs et des parcours récurrents ensuite, les relient poétiquement et physiquement. Ainsi ces chemins et ces routes qui dessinent des trajets, des passerelles matérielles suturant l'espace de cette terre qu'il faut fouler, braver, arpenter sans relâche, comme chez Gustave Roud ou Jacques Lacarrière, parce qu'ils tracent et impriment des itinéraires de vie et de pensée liant les hommes au territoire qui les abrite. De même, les arbres qui jalonnent ces sentiers et qui sont comme les observateurs immobiles et silencieux de tous ces passeurs d'un jour, de tous leurs cheminements qu'ils célèbrent, nous invitant à une méditation sur la mémoire du temps, sur le souvenir d'une expérience antérieure qu'ils contiennent ou sur son devenir qu'ils programment.
- 4 Pour bien comprendre la construction gigogne de cette trilogie où le motif de l'arbre a toute sa place, il est aussi essentiel de souligner le rôle que semblent avoir joué les deux films réalisés entre le premier et le second volet. Notamment pour la contamination de

nature pirandellienne tout à fait inattendue qu'ils introduiraient dans l'œuvre de ce cinéaste jusqu'alors jugé réaliste. Ainsi les jeux sur l'équivoque, sur l'imposture et les effets de leurre dans *Devoirs du soir* ou, plus encore, dans *Close-up*. Si ces deux films réalisés immédiatement après *Où est la maison de mon ami ?* mettent parfois à rude épreuve notre faculté de faire, en effet, la part entre la réalité et l'illusion (à l'image de Sabsian, le héros de *Close-up*), et si tant est qu'il existât une quelconque différence, entre documentaire et fiction, c'est parce qu'ils convoquent aussi, dans leurs diégèses respectives, l'instance même d'énonciation, source de nombreuses confusions mais aussi d'éclairages les plus prometteurs. En désignant ouvertement le processus de fabrication du film, son auteur Kiarostami, l'équipe technique et la caméra qui enregistre, *Close-up* comme *Devoirs du soir* (certes à une plus petite échelle) programmaient en quelque sorte l'idée centrale que la trilogie s'attacherait bientôt à construire et qui consisterait, selon Stéphane Goudet « à dénoncer le faux pour mieux le reconduire » en se fondant « sur la certitude que le leurre et le subterfuge facilitent voire conditionnent l'apparition et l'expression du vrai »⁴.

- 5 Dans la trilogie du Gilân, et quoiqu'on en ait pu dire, il ne s'est néanmoins pas agi de substituer progressivement « l'aventure de l'écriture » qu'aurait *a posteriori* constituée *Au travers des oliviers*, à « l'écriture de l'aventure » qu'aurait représentée *Où est la maison de mon ami ?*, pour reprendre la trop célèbre formule de Ricardou. L'objectif n'était pas non plus de démonter les mécanismes formels d'une quelconque fabrication prise au piège de ses propres artifices, mais plutôt de dévoiler ce que cette aventure qu'est un film, a de conséquences sur la manière de percevoir la vie et sur la façon d'en restituer, ce faisant, l'expérience sensible, tâche aveugle de la création à bien considérer, par exemple, la somme de Proust. Car, pour un cinéaste comme Kiarostami qui, en 1990, sortait de deux films où la question de « la réalité dans le cinéma » croisait inévitablement celle « du cinéma dans la réalité »⁵, la beauté du cinéma résidait non pas dans ce qui l'éloignait de la vie, mais, au contraire, toujours plus l'y ramenait, une telle démarche ne pouvant omettre d'expliquer dans quelles conditions un film se raconte. Lorsqu'au lendemain du tremblement de terre de juin 1990, ne pouvant attendre passivement les nouvelles, Kiarostami sans crainte d'embarquer son fils, se jetait avec sa voiture sur les routes du Gilân, il ne faisait rien moins que répondre à cet élan vital et à cette nécessité impérieuse que le cinéma depuis quelque temps lui dictait : à savoir que la vie, pour le cinéaste, était de toute façon toujours plus forte que le cinéma qui l'enregistre. Ou plutôt que le cinéma, plus que tout autre art peut-être, se devait d'être d'abord cela, un regard à l'écoute du monde et tourné vers la vie.
- 6 Une telle posture suppose une profonde humilité ou, pour le dire à la manière de Jean-Luc Nancy, « une disposition et une conduite à l'égard du monde »⁶. Car pour Kiarostami, il n'y avait déjà plus l'art d'un côté et la vie de l'autre (si tant est qu'ils fussent un jour cloisonnés), mais les deux ensemble en un « tout », comme se plaisait à le répéter Renoir, intimement mêlé. Et nous sommes en tout point d'accord avec le philosophe lorsqu'il affirme aussi que « le thème illusionniste (...) du film sur le film (...) n'est jamais le propos de Kiarostami », pas plus qu'il ne « tourne autour de la mise en abyme (...). Chez lui, le thème du mensonge ne mène qu'à la vérité, et celui des apparences n'intervient que pour souligner la manière dont le regard et le réel sont ensemble mobilisés »⁷. Et, pourrions-nous ajouter, comment le sont-ils pour saisir l'indétermination qui préside au mouvement même de la vie ? Si les trois volets de la trilogie racontent en effet l'échec de ce que leur scénario semblent d'abord programmer, c'est bien parce que, convaincu que le cinéma ne peut faire l'impasse d'en passer par l'expérience de la vie, ce qui avait été

prévu ne peut advenir. Ainsi, à la manière d'une parabole, Ahmad ne retrouve pas Nématzadeh dans *Où est la maison de mon ami ?*, pas plus que le cinéaste de *Et la vie continue...* les frères Ahmadpour, ou que le tournage ne laisse l'impression d'être achevé à la toute fin d'*Au travers des oliviers* (même si Hossein le suggère dans la séquence pénultième où il tente de convaincre, une dernière fois, Tahereh). Aucun des trois films ne répond en effet aux prétextes scénariques qui motivent leurs fictions respectives et auxquels se substitue, à mesure qu'ils s'élaborent, le souffle de la vie qui les pénètre et les déborde, les libérant en quelque sorte des alibis initiaux qu'ils avaient feint de se donner.

- 7 Conscient qu'à l'évidence l'art, en l'occurrence le cinéma, relève d'intentions dont la singularité fixe réciproquement ses propres limites, alors comprendrons-nous pourquoi Kiarostami éprouva-t-il le désir de renouer avec ces vies qui, un jour élues, étaient restées sur les chemins de *Où est la maison de mon ami ?* Comme l'a raconté le cinéaste⁸, en place et lieu de la mort et de la désolation, que ne fut-il en effet saisi de découvrir, lors du voyage privé à l'origine du deuxième opus, l'inextinguible besoin de vivre qui aussitôt avait recouvert la catastrophe. Quand même le séisme avait tout brisé, tout tailladé, tout éventré (nombre plans de *Et la vie continue...* témoigneraient du reste de cette blessure physique faite à la terre), la vie reprenait le dessus. Comme une victoire, certes vaine mais ô combien roborative, sur l'intolérable intransigeance de la mort que « seul le cinéma, dira beaucoup plus tard le cinéaste, rend acceptable »⁹. Comme si l'expérience de la catastrophe avait ainsi dévoilé au cinéaste une vérité encore insoupçonnée. A savoir que le mystère de la mort, ainsi que le veut la grande tradition épicurienne (on pense à Omar Khayam), ne s'accomplit pleinement que dans l'expérience toujours renouvelée de la vie. C'est pourquoi les personnages des œuvres à venir passeraient, presque systématiquement, par l'épreuve physique, presque tactile de la mort (tombe et poussière dans *Le Goût de la cerise*, os de fémur et terrassier dans *Le Vent nous emportera*). Parce que sans la mort, rappelle Régis Debray, il n'y a pas d'image, car « l'image jaillit des tombeaux, en refus du néant et pour prolonger la vie »¹⁰. De là l'idée centrale, nous semble-t-il, que l'image de *Où est la maison de mon ami ?*, devait retourner, ou être rendue, par le cinéma, à la vie elle-même. Comme s'il s'agissait non pas de rédimmer une négligence antérieure, mais bien de « racheter la réalité » – sa violence, ses injustices – par la fiction, qui est une « question qui hante tout le cinéma de Kiarostami », rappelle assez justement François Niney¹¹. En somme, remettre l'Image en lieu et place de cette terre sèche mais au combien fertile sur le plan de l'imaginaire ; cette terre du Gilân propice à ranimer ceux que la mort semblait avoir ravis. Et ainsi que pourrait le suggérer l'affiche de *Où est la maison de mon ami ?* arborée dans *Et la vie continue...*, remettre le film sur le chemin de la première expérience, le remettre en chantier sur ces routes aujourd'hui éventrées, en forcer le passage, refaire le trajet de la terre, briser les obstacles pour « continuer » cette vie qui, à chaque seconde, inexorablement, de la mort nous rapproche.

L'arbre-racine

- 8 Ce principe de reconstruction, de régénération, de réconciliation, de vie et de mort pris en des régimes entrelacés, il est un motif qui, dans la trilogie nous semble-t-il, ne manque donc pas de l'illustrer. Nous voulons parler évidemment de l'arbre, et plus particulièrement de l'olivier comme élément constitutif d'une composition singulière dont Kiarostami, par ses nombreuses occurrences, ferait l'épicentre esthétique du triptyque. Tout le monde se souvient évidemment de ce plan du petit Ahmad s'élançant sur le chemin en zigzag à travers la colline qui sépare les villages de Koker et de Poshté. Sans vouloir répéter les nombreux commentaires que ce plan a suscités, on rappellera tout de même son graphisme¹² qui confère à la composition une évidente force d'abstraction évoquant, par certains aspects, les interventions *in situ* des artistes du Land Art (on pense au Andy Goldsworthy du *Lambton Earthwork*). Comme si, à la manière antique d'un *campum signare*, cette marque à flanc de montagne dont la fonction notative n'échappe pas (elle désigne ce lieu comme lien dans le film et détermine une situation donnée – celle du passage), ne constituait rien d'autre qu'un *signe* distinctif qui agirait, de façon tout à fait arbitraire, telle une signalétique dans l'œuvre à venir hantée par la figure du chemin. Dans ce plan qui conjugue plusieurs registres figuratifs, la présence du jeune olivier au faîte de la colline a néanmoins souvent été occultée au profit de la force plastique de la composition, avérée, ou du régime scalaire ici adopté. Pourtant, ce plan ne laisse pas d'indiquer combien tout ici converge en ce point situé à l'extrémité supérieure du cadre où figure le petit olivier. Ainsi que nous le confie en outre le cinéaste dans l'entretien qu'il nous accorde ici même, ce chemin qu'il fit tracer par les enfants du village, ne le fut que dans la mesure où il conduisait justement à cet olivier. Comme si, en ce tracé, l'arbre prenait racine, suggérant à même le sol la puissance vitale que l'arbrisseau semblait tirer de la terre. Le chemin, la course d'Ahmad, l'étendue terreuse de la colline instaurent en effet un mouvement général qui guide le regard jusqu'à cet arbre, unique élément vraiment feuillu dans le dénuement général de la colline et dont la jeunesse et la verticalité font étrangement écho à celles de l'enfant. Plusieurs régimes complémentaires qui mêlent le sinueux au vertical, le figural au symbolique, s'unissent pour dire ainsi toute la force d'élanement et de transgression, toute la puissance libératoire que l'arbre et le chemin ensemble confèrent à cet emblématique seuil narratif.
- 9 Evoquant ce singulier voyage trois jours après la catastrophe, nous notions tout à l'heure l'impression de reconstruction immédiate qui s'était imposée au cinéaste et qui

présiderait, entre autres choses, à son désir de *continuer* l'entreprise du premier film. En écho à l'arbre générique, rappelons aussi le rôle tout à fait primordial que jouerait son expérience de la nature au cours de ce voyage. Ainsi que le rappelle Kiarostami dans un entretien, « la sensation du soleil qui vous chauffe la peau, la présence extraordinaire des montagnes, s'opposaient aux ruines qui jonchaient le sol. C'est cette opposition de la beauté de la nature et de la catastrophe humaine qui m'a donné l'envie de faire ce film »¹³. Expérience esthétique très intense que cette furieuse beauté de la nature qui donnait d'une main ce qu'elle venait de retirer de l'autre, qui insufflait la vie sur les ruines de sa précédente colère. L'utilisation itérative du plan du sentier conduisant à l'olivier s'inscrirait évidemment dans le prolongement de cette commotion esthétique intense où la sensation de la mort semblait réveiller un inextinguible besoin de vivre.

- 10 A bien y regarder, nous observerons cependant que le traitement et la place réservés aux trois occurrences devaient différer d'un film à l'autre, en écho au principe de répétition qui, par ailleurs, règle la trilogie à une plus grande échelle. Cette répétition qui n'est jamais seulement la répétition anxieuse du même chez Kiarostami, mais là encore la métaphore d'une seconde chance accordée aux hasards et aux surprises que réserve la vie. Certes, gage de sa liberté, toujours le héros kiarostamien doit-il s'affranchir de l'oppression répétitive à laquelle le soumettent les adultes, mais dans l'acte de répéter trouve-t-il aussi cet élan qui le pousse, cette ténacité à laquelle, par une autre étymologie, l'itération invite. Nous voulons parler de cette pugnacité du sujet qui, comme le sont sans exceptions tous les héros de Kiarostami, ne baguenaude pas mais marche sans relâche sur les chemins (*iter-*), arpente, avec « méthode » selon le mot de Jean-Luc Nancy¹⁴, la route jonchée d'imprévus et semée d'embûches où se présentent, précisément, de nouveaux itinéraires à inventer et à construire. Répéter n'est pas piétiner, mais bien revitaliser sans cesse l'incomplétude d'une expérience et l'infinitude du présent, ainsi que le suggère jusqu'à l'inconfort dans *Au travers des oliviers*, les nombreuses prises d'un même plan qui jamais à l'identique ne se reproduisent.
- 11 Dans le premier opus, le plan qui retient notre attention et qui constituerait comme la scène primitive de la trilogie, ne survient, souvenons-nous, qu'après une vingtaine de minutes¹⁵. Sa manifestation correspond, dans le récit, au moment où l'enfant, enfreignant l'interdiction, prend la décision impérieuse de se rendre à Poshté afin de restituer le cahier qu'il a malencontreusement soustrait à son camarade de classe Nématzadeh. Cette scène correspond à un moment de grande intensité dramatique salué par une musique traditionnelle dont la richesse harmonique et percussive célèbre tout autant l'audace que l'innocence de l'enfant. Différé, intervenant après un long moment d'incubation narrative comme indispensable à sa naturelle éclosion, ce plan contient une remarquable force d'ouverture que reprennent et augmentent les symboliques de l'arbre et du chemin déjà évoqués, et qui n'échapperait pas au cinéaste lorsqu'il entreprendrait de continuer l'aventure de ce premier film. Comme si *Où est la maison de mon ami ?* démarrerait ou redémarrerait, en écho au battement de la porte inaugurale, effectivement en ce point nodal où Ahmad, gonflé du courage que donne l'innocence, trouvait les forces revitalisantes indispensables à cette traversée qui est à l'école de la vie ce que les devoirs du soir sont précisément à l'institution éducative stigmatisée dans la première partie du film : un véritable examen de passage. Prenant toute la mesure de ce qui se jouait ici, comprendrons-nous dès lors pourquoi Kiarostami ferait de ce plan-racine, le point névralgique de la future trilogie. Littéralement glissé dans les replis du montage au début du deuxième tiers de *Et la vie continue...*, ou en position quasi conclusive dans *Au travers des*

oliviers, la reprise de ce motif créerait ainsi un effet d'allitération figurale qui, d'un point de vue rythmique, donnerait à l'ensemble du triptyque une grande cohérence en l'enrichissant d'une indéniable scansion poétique.

L'arbre-réminiscence

- 12 S'agissant de la deuxième occurrence du motif dans *Et la vie continue....*, nous évoquions à l'instant un effet de plissement narratif que nous souffle l'image des crevasses qui, de loin en loin, entaillent le film. Accordons-nous d'observer un instant son emplacement dans le récit. Supplée par la première occurrence du *Concerto pour deux cors* en fa majeur de Vivaldi qui en compte quatre dans le film, là encore le « reprise » de ce motif est retardée et s'inscrit dans ce qu'il convient d'appeler un effet de redémarrage qui n'est pas sans rappeler la force d'ouverture attachée à la première occurrence. En effet, celle-ci intervient après que le film aura entamé un véritable virage à quatre-vingt dix degrés, et, partant, après qu'il aura implicitement accepté la vacuité de son scénario apparent (retrouver les deux enfants qui jouaient dans le premier film), ainsi que le suggère ce magnifique plan où le père décide de quitter le grand embouteillage avant de s'élancer sur une route inconnue dont rien n'indique, tant s'en faut, qu'elle le conduira jusqu'au village de Koker. Alors que plus d'une demi-heure s'est déjà écoulée, et seulement après que le film aura définitivement emboîté son véritable régime, celui de l'incertitude et de l'indétermination feintes qui commande, selon nous, l'ensemble de la trilogie, survient en effet cette « reprise », ou plutôt cette réminiscence du motif initial puisqu'il ne s'agit pas de la reprise *stricto sensu* du plan original mais d'une variation autour de la composition matricielle¹⁶. Sa manifestation se veut ainsi à l'image de ce tremblement narratif qui, depuis la « sortie de route », règle le régime fraîchement adopté par *Et la vie continue...* Elle a sa force d'élancement que figure, par exemple, un peu avant que n'apparaisse l'évocation du plan-racine, cette vue de la voiture qui descend une route caillouteuse. En contrebas, nous devinons, dans le plan suivant, un cimetière où se déroule une cérémonie funèbre, inscrivant ainsi l'occurrence à suivre du plan de l'enfant courant à flanc de colline, dans le registre déjà du deuil et de la mort. Mais cet effet de relance recèle encore toute la fragilité de l'hésitation et la précarité de l'incertitude qu'instaurent, par exemple, le traitement de la lumière et la subjectivité du regard du père qui introduit le plan suivant. Dans la clarté presque aveuglante d'un petit matin de printemps et au prix d'un faux raccord lumière trop ostensible pour qu'il ne nous échappe, ce regard découvre ainsi un groupe de jeunes filles qui, abritées sous une voûte d'arbres, remplissent des cruches d'eau autour d'une source. Alors que la voiture continue sa route toujours portée par les cors de Vivaldi, s'ensuit un travelling subjectif sur le feuillage frémissant d'une bordée d'oliviers jouxtant la route avant que n'apparaisse, à la faveur d'une trouée miraculeuse, la fugitive et lumineuse « colline avec olivier, chemin et silhouette d'enfant », pour le dire à la manière cubiste.

- 13 La deuxième occurrence du plan-racine surgit un peu comme la *mnēmē*, dont parle Paul Ricoeur, se manifeste. Tout semble en effet organisé pour désigner ce souvenir comme « apparaissant », c'est-à-dire comme s'il s'agissait d'un phénomène qui « vient à l'esprit » naturellement et qui nous « affecte »¹⁷. Ce souvenir-là a tout d'un surgissement ; il est lié à un savoir antérieur qui, s'il ne dépasse jamais le niveau de l'évocation, ne saurait pour autant se départir du caractère pragmatique de l'*anamnēsis* qui, dans le phénomène mémoriel précise le philosophe, signifie aussi « retour, reprise, recouvrement de ce qui a été auparavant vu, éprouvé ou appris, donc signifie en quelque façon répétition »¹⁸. Prise en étau dans la végétation des arbres, la réanimation du motif de l'enfant traversant la colline est en effet comme la trace éphémère d'un regard abandonné à la rêverie d'un paysage d'autrefois qui recouvre et relance ce souvenir dans la brièveté de sa réminiscence. Moment vécu ou simplement rêvé par le père-cinéaste ? Brèche dans la continuité, plissement dans le tissu du plan (comme si Kiarostami avait aussi cherché à le masquer), l'emporte ici la rapidité du clin d'œil.
- 14 La brièveté de l'occurrence alliée au traitement de la lumière qui l'accompagne, confère à cette intense expérience mémorielle une évidente dimension onirique. Elle nous plonge dans l'univers féérique du conte, mais sans doute plus encore dans l'imagerie édénique du jardin-paradis, archétype qui, depuis la tradition mazdéenne jusqu'à l'Islam, traverse toutes les religions du Livre. En Islam, le Paradis se divise par exemple en sept lieux « faits de lumière », nous apprend *Le Voyage nocturne de Mahomet de la Mecque à Jérusalem et son ascension divine* qui est un récit-légende de tradition orale fixé après la mort du Prophète¹⁹. On y trouve « l'arbre de félicité » dont la terre est « plus blanche que la plus blanche des neiges [...] Du pied de cet arbre, jaillissent des sources de vin (...) Certains de ces vins sont plus blancs et limpides que l'eau »²⁰. Au milieu des jardins du Paradis, demeurent les Houris, vierges dont les « vêtements sont de lumière »²¹. Et dans le dernier des Paradis, dit « le jardin des délices qui est la propre demeure de Dieu en paradis [...] là, sont de doux airs chantés par de merveilleuses demoiselles qui vont s'asseoir sous des arbres à feuilles d'or et d'argent. »²² Ce champ lexical attaché à l'image du Paradis, traverse naturellement *Le Coran* qui, dans la sourate LV, dite « Le miséricordieux », parle de « |Deux jardins couverts de verdure | Où jailliront deux sources | Là il y aura des vierges jeunes et belles| »

²³.

- 15 Le thème du mouvement de Vivaldi, lent, consonant et empreint d'une gravité contemplative, la brièveté de cette évocation du plan-racine, la voûte d'arbres où s'abritent des jeunes filles autour d'une *kwosar*²⁴, l'olivier au faîte de la colline, autant de motifs propres à la représentation du jardin-paradis qui semblent projeter cet instant merveilleux dans un imaginaire aux résonances mystiques cher à la miniature persane²⁵ et qu'accroît, ici, le traitement de la lumière. Alors que dans *Où est la maison de mon ami ?*, une lumière plate et grise enveloppait la course d'Ahmad à travers la colline, c'est tout au contraire une lumière de petit matin, irradiante, qui désormais nimbe la deuxième occurrence. On remarque en outre que, depuis le premier tournage, des bosquets dont la lumière rasante et cuivrée découpe ici les jeunes pousses, se sont multipliés. Du point de vue de la diégèse, rien ne justifie pourtant cette lumière rasante de petit matin sinon l'intention qui préside à l'épiphanie de cette résurgence, le spectateur n'oubliant pas qu'à ce moment précis du film, il s'est passé plusieurs heures depuis la séquence introductive située à Téhéran. Cette lumière éclatante qui ne trouve ainsi aucune justification diégétique, s'inscrit naturellement dans l'héritage de la pensée mystique que l'immatérialité de la lumière, comme chacun le sait, fascine. Pas seulement la tradition islamique, mais plus en arrière plan toutes les religions de la lumière qui ont traversé la culture persane depuis les « adorateurs du feu », partisans de Zoroastre.
- 16 A la manière des paysages photographiques de Kiarostami, ainsi que le notait Youssef Ishagphour, il ne s'agit en effet ici que « d'éclosion à la lumière »²⁶. Dans la brièveté de cette réminiscence nimbée d'une irradiante clarté, ne faut-il pas voir cette « transparence » dont nous parle Philippe Jaccottet dans *La promenade sous les arbres*, qui est une « limpidité » du « 'dedans' des choses » où « le monde rayonne de sa lumière intérieure »²⁷ ? Si l'on admet l'un des principes génériques de l'art cinématographique qui est photographique (littéralement *écrire au moyen de la lumière*), dès lors ce jardin-paradis ne laisserait-il pas penser qu'il n'est rien moins que ce lieu fictif où le cinéma retient maintenant l'enfant, où la pellicule, sous l'action de la lumière, après l'avoir révélé, puis fixé, l'éternise désormais au-delà même de sa présence ?
- 17 Avant d'examiner la deuxième résurgence du plan-racine dans *Au travers des oliviers*, nous voudrions évoquer la façon dont la deuxième partie, dans *Et la vie continue...*, s'attache à la programmer en la greffant, littéralement, au motif de l'arbre et de l'enfant ressuscité en chemin. A la reprise du thème de Vivaldi reviendra de faire ici le lien, celui-ci s'élevant par deux fois au cours de la halte qui suivra un peu après dans le village dévasté dont tout laisse supposer qu'il dessine en creux l'inaccessible village de Koker²⁸. Alors qu'ils viennent de s'y arrêter pour se rafraîchir, souvenons-nous comment l'enfant s'éloigne dans les décombres tandis que son père lie connaissance avec quelques uns des rescapés

qui ont trouvé refuge parmi les ruines. Au pied d'un escalier qui conduit à une terrasse, c'est ainsi qu'il rencontre Hossein et sa jeune épouse qui se sont mariés le lendemain de la catastrophe. S'abandonnant à la contemplation de cet étrange lieu où les survivants s'emploient à ramener à la vie ce que le séisme a enseveli (lampe à huile, tapis etc.), son regard tombe soudain sur la façade d'une maison éventrée. Sur le mur de gauche fissuré par son milieu, on remarque une peinture murale²⁹ représentant un paysan fumant la *chopoq*, pipe traditionnelle à long tuyau, alors que, plus à droite, un cadre sans porte laisse apparaître au loin une trouée verte plantée d'oliviers. Porté par le zoom avant qui figure le transport imaginaire du père s'abandonnant à la contemplation, s'élève alors le *Concerto pour deux cors* de Vivaldi dont la troisième occurrence instaure tout de suite une proximité suggestive avec le plan du chemin zigzaguant à travers la colline où le thème s'est pour la première fois manifesté. Dans ce mouvement de caméra qui porte vers l'avant et ouvre le regard sur un nouveau printemps en éliminant peu à peu les traces de la catastrophe, nous voulons voir la naissance implicite du troisième opus, le bien nommé *Au travers des oliviers* dont l'élan vital que le titre suggère, n'a d'égal que la puissance régénératrice de l'arbre éponyme qu'il convoque en écho au jeune olivier du plan-racine.

L'arbre-volupté

- 18 *Au travers des oliviers*, le troisième opus de la trilogie, se présente, rappelons le, comme un moment du tournage de *Et la vie continue...*, ou plutôt comme ce que Jean-Luc Nancy nomme « la fiction d'un documentaire ». Dans ce film, Ali Keshavarz joue le rôle d'un cinéaste filmant le cinéaste du deuxième volet, Farhad Kheradmand, que cet effet d'emboîtement nous fait à présent découvrir sous les traits d'un acteur face à la caméra. Le tournage en question se concentre plus particulièrement sur l'enregistrement de la scène de ménage entre les deux jeunes mariés du film précédent, Hossein à Tahereh, scène qui elle-même précédait l'émblématique zoom avant sur le champ d'oliviers évoqué plus haut. Dans la périphérie de ce tournage, *Au travers des oliviers* raconte surtout comment Hossein essaie de convaincre Tahereh, sa partenaire de plateau, de l'épouser. En somme, le film nous conte comment ce jeune homme tente d'accorder la fiction qu'il tourne avec Tahereh, à la réalité du pseudo-monde dont ils sont aussi les personnages. A la toute fin du film, alors que le tournage de ladite scène se termine sans qu'Hossein soit parvenu à arracher une quelconque réponse à la jeune fille, le jeune homme lui emboîte le pas tandis qu'elle rentre chez elle. Au terme d'une ultime tentative en forme de longue marche nuptiale au cours de laquelle Hossein use des stratégies les plus diverses pour la convaincre, le jeune homme finit par déposer les armes. Désespéré de lui voir ce « cœur de pierre », il la laisse continuer sa route toute seule. En contrechamp, nous la suivons gravissant la colline d'en face dans la lumière ocre d'un soleil rasant qui décroche les fleurs blanches accrochées aux arbustes balisant le sentier en zigzag qu'elle remonte. Si le cadrage se fait plus serré, nous reconnaissons facilement la colline du plan-racine que révèle définitivement un cadrage suivant lorsque Hossein, qui s'avère n'avoir pas dit son dernier mot, se jette à son tour sur le sentier à la suite de Tahereh, sous l'œil d'ailleurs amusé du cinéaste Ali Keshavarz qui, en retrait, comme il le fait en outre depuis le début du film, observe la scène. Parvenu au sommet de la colline, Hossein n'écoulant que le courage que lui procure son amour pour la jeune fille, s'élance alors à travers la forêt d'oliviers qu'on découvre en contrebas dans un plan général. A la faveur de ce magnifique plan-séquence qu'enveloppe le *Concerto pour hautbois et violons* de Domenico Cimarosa se

clôt le film et la trilogie. On y voit, au loin, Hossein traversant la forêt à la poursuite de Tahereh. Au terme d'une longue course qui se déporte sur le champ de blé attendant à l'oliveraie, il finit par la rattraper. Ils échangent quelque mots que nous n'entendons pas. Hossein fait alors demi-tour comme le concerto change de mouvement, entamant le finale au rythme naturellement plus enjoué. Le jeune homme revient alors en courant mais en coupant à travers le champ de blé. Dans l'ivresse qui semble maintenant le porter, il trébuche (mais peut-être enchaîne-t-il une roulade au comble du bonheur ?), pour aussitôt se relever et reprendre sa course. Comme il disparaît sous la forêt d'oliviers, sur fond noir démarre alors le générique de fin.

- 19 Il y a comme subsumée sous cet extraordinaire final toute la trilogie qui s'accomplit. La récompense qu'apporte le dernier plan à la ténacité d'Hossien apparaît en effet comme une réponse à l'*ostinato* des protagonistes du premier et deuxième opus. Le finale nous parle en effet de cette réconciliation de l'être face à cette compulsion solitaire qui, encore hier, faisait sa force mais dont le cinéaste semble vouloir aujourd'hui le récompenser et, en quelque sorte, l'affranchir. Sans que rien soit énoncé, mais seulement montré ou suppléé par la musique, nous croyons comprendre (car un doute subsiste, c'est là toute la force de ce cinéma qui suggère plus qu'il n'affirme) que Tahereh a fini par répondre positivement aux sollicitations du jeune homme. Sur tous les prétextes convoqués dans les films précédents, ainsi semble l'emporter, au terme de la trilogie, le seul mobile finalement qui vaille : le mobile amoureux³⁰. Quête et objectif, naguère divisés, se voient enfin réunis, ainsi que le soulignent les régimes d'énonciation antagonistes ici rassemblés. Au sentiment de fixité photographique que procure le filmage (fixité dont on sait le caractère contemplatif qu'elle revêt chez Kiarostami), répond par exemple l'intense sensation kinésique que provoquent le cheminement des personnages, l'ondulation des blés, ou encore la brise qui agite les houppiers d'oliviers, comme répond au sentiment d'universalité du plan général, la petitesse des personnages que l'éloignement jamais n'écrase.
- 20 Cette réconciliation à la faveur d'une communion avec la nature, entamée avec *Et la vie continue...* lors du zoom avant sur le champ d'oliviers, peut-être devenait-il urgent qu'elle affleure définitivement, en ce grand finale, à la surface des choses. Dans le tremblement de cette bordée d'oliviers que traverse le souffle léger d'une brise qui se lève, passe sans nul doute toute la puissance du cinéma de Kiarostami qui est comme une invitation toujours renouvelée à ce qui, au loin, murmure et captive. D'abord, la ligne graphique que dessinent les trajets d'Hossein et de Tahereh abandonnés à la splendeur d'un paysage et dont les corps, à mesure qu'ils s'éloignent du poste de notre regard, forment comme deux petits points blancs se rejoignant en une monade sur fond de blé verdoyant ; ce

cheminement des corps, ce ballet que reprennent en chœur, la musique comme l'ondulation des blés qui recouvrent leur passage, en disent évidemment beaucoup plus long que n'importe quel dialogue. Nulle trace gravée à même le sol dans cette communion d'une sensualité extraordinaire, mais une espèce de rémanence du mouvement que l'efflorescence des épis de blé, sans jamais l'anéantir, absorbe et sauve de son achèvement. L'ordre végétal a recouvert la terre sèche du Gilân, enveloppant les corps jusqu'à leur fusion totale. L'audio-vision règne, la distance, loin d'être cruelle, exalte et comble, le cinéma habite l'espace comme une chance pour notre regard de prospecter des territoires inattendus et même inespérés qui ouvrent sur cette magnifique profondeur du temps que retient le plan-séquence. A l'attention de ceux qui se croyaient sans repères, perdus dans l'immensité que procure l'éloignement, Kiarostami ouvre une brèche sur un monde où réside son cinéma. En ce monde, le regard puise, ainsi que nous y invite le bruissement du vent dans les rameaux d'oliviers, ce que Gaston Bachelard nomme dans ses magnifiques pages de *L'Arbre aérien*, une « réserve d'envolée ». Le motif un peu frêle et chétif de l'olivier isolé sur la colline, l'a définitivement cédé à cette oliveraie roborative et féconde, renouant ainsi avec tout un héritage symbolique que retenait quelque peu la composition initiale. Dans la tradition juive et chrétienne notamment, l'olivier évoque en effet paix, fécondité, force et récompense. Consacré à Athéna dans la Grèce ancienne, déesse au double visage, protectrice des arts et bras armé de la guerre, l'olivier en Islam symbolise l'*axis mundi*. C'est l'arbre *central*, symbole de l'*Homme universel*, du Prophète. Associé à la Lumière pour son huile, il est d'entre tous l'*Arbre béni* ainsi que le rappelle l'admirable verset coranique qui compare la Lumière de Dieu à « un flambeau placé dans un cristal, cristal semblable à une étoile brillante ; ce flambeau s'allume de l'arbre béni, de cet olivier qui n'est ni de l'Orient ni de l'Occident, et dont l'huile semble s'allumer sans que le feu y touche »³¹. Fécondité, lumière, régénération, nous ne sommes pas surpris de voir comment la présence de cet olivier qui nourrit toute la trilogie, littéralement éclate dans cette célébration finale dont la portée érotique, bien que discrète, n'échappe pas. Comme une montée de sève, l'oliveraie symbolise autant la force vitale que la puissance voluptueuse à laquelle nous invite la parade nuptiale qui, à ses pieds, se manifeste. Un cycle se termine, un autre commence. Là où finissent les jeux de leurre et où aura échoué le dispositif cinématographique qui voulait unir Hossein à Tahereh, débute une nouvelle aventure définitivement tournée vers la vie, faisant de la trilogie une espèce de rite de passage, de l'enfance jusqu'à la saison des premiers émois dont le cinéaste fête l'avènement. Car en ces premiers jours de printemps, c'est bien d'une cérémonie qu'il s'agit. Nowrōz ! Le vert de la composition qui chante ce nouveau printemps. Nowrōz ! L'olivier qui célèbre les premières amours en s'enrichissant de la charge symbolique que lui attache la tradition persane du nouvel an iranien (qui se prolonge dans la tradition islamique où le vert est aussi la couleur du Paradis). Nowrōz ! Les arbustes qui ont fleuri sur cette draille qui fut un itinéraire d'existence et auquel le dernier plan tourne le dos comme on tourne une page. Nowrōz ! La lumière qui, tout en s'inscrivant dans un héritage millénaire, toujours chez Kiarostami porte, écrits en marge, les mots de *Forough* la poétesse³² lorsqu'ils fixaient la sensualité des corps alliée à la clarté du jour se levant. Mais cette lumière qui illuminent les amours naissantes, « considérez que vous ne pensez pas au soleil en la voyant... car on dirait, vous ne le nierez pas, qu'elle est plutôt la lumière du bois, et que ce sont les arbres qui éclairent »³³.

NOTES

1. Entretien réalisé par Michel Ciment et Stéphane Goudet, *Positif*, n° 408, fév. 1995, p. 18.
2. Dans son analyse critique de *Ten*, Geoff Andrew va jusqu'à étendre cette idée à l'ensemble des films de Kiarostami: « All his films are perfectly comprehensible on their own terms as individual artefacts, but each becomes not only more accessible but richer and more resonant if one has an idea of its place within the context of his overall career ». 10, BFI Modern Classics, Londres, pp. 7-8.
3. *Abbas Kiarostami*, Genova, Le Mani, 2000, p. 68.
4. « La reprise », *Positif*, n° 408, fév. 1995, p. 10.
5. « La photographie, le cinéma et le paysage », Youssef Ishaghpour, entretien avec Abbas Kiarostami, *Positif*, n° 491, janv. 2002, p. 65.
6. *L'Évidence du film*, Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, p. 17.
7. *Ibid*, p. 27.
8. « Jusqu'au bout de la route », entretien réalisé par Philippe Piazza et Frédéric Richard, *Positif*, n° 380, oct. 1992, p. 30.
9. « Une approche existentialiste de la vie », entretien réalisé par Michel Ciment et Stéphane Goudet, *Positif*, n° 442, déc. 1997, p. 83.
10. *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 24.
11. *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck Université (2^{ème} édition), 2004, p. 314.
12. Rappelons qu'Abbas Kiarostami fut d'abord graphiste avant de devenir cinéaste.
13. « Jusqu'au bout de la route », *op. cit.*, p. 30.
14. *L'Evidence du film*, *op.cit.*, p. 55.
15. Ce même cadrage reviendra vingt minutes plus tard, lorsque Ahmad entreprendra de repartir à Poshté à la poursuite du cousin Ali Hemati.
16. Malgré la distance, le spectateur qui a vu le premier opus, aura reconnu qu'il ne s'agit pas d'Ahmad, mais de ce que nous appellerions volontiers un de ses nombreux doubles qui par substitution l'incarne, comme Farhad Kheradmand, le père-cinéaste, est lui-même le double inspiré de Kiarostami.
17. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, coll. Points/Essais, Paris, 2000, pp. 23-32.
18. *Ibid.*, p. 33.
19. Nous nous référons à la version de Jamel Eddine Bencheikh, réécrite à partir des nombreuses versions existantes, et placée sous la direction d'André Miquel, professeur au Collège de France. *Le voyage nocturne de Mahomet*, Imprimerie Nationale, Paris, 1988.
20. *Ibid.*, pp. 103-105.
21. *Ibid.*, p. 94.
22. *Ibid.*, p. 98.
23. *Le Coran*, GF Flammarion, Paris, 2006, versets 64-66-70, pp. 417-418.
24. Source et fontaine du Paradis.
25. Voir à ce propos le très bel article de Mojdeh Famili, « Le jardin du paradis dans la miniature persane et l'arbre dans le cinéma de Kiarostami », *L'arbre dans le paysage*, ss. la dir. de Jean Mottet, Champ Vallon, coll. Pays / Paysages, 2002, pp. 152-168.
26. *Le réel, face et pile*, Éd. Farrago, Tours, 2000, p. 18.
27. *La promenade sous les arbres*, Éd. La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1996, pp. 54-55.
28. *Au travers des oliviers* devait le confirmer.

29. Il s'agit en fait d'une affiche que le cinéaste a fait coller sur le mur fissuré avant de la déchirer en suivant le tracé de la lézarde, comme il l'explique à Jean-Luc Nancy dans l'entretien qu'il lui a accordé. *L'Évidence du film*, op. cit., p. 83.

30. Par un effet d'augmentation, cette résolution n'est d'ailleurs pas sans prolonger l'écho du poème de Sohrab Sepehri qui avait inspiré le premier volet de la trilogie : « Un peu avant l'arbre, / il y a une venelle / plus verte que le songe de Dieu, / où l'amour est aussi bleu/ que les plumes de la sincérité ». 'Adresse', *Où est la maison de l'ami ?*, Éd. des Lettres Persanes, Paris, 2005, p. 114.

31. *Le Coran*, op. cit., XXIV, 35, p. 276.

32. Forough Farrokhzad, poétesse morte tragiquement en 1965 à l'âge de 31 ans et dont l'influence sur la poésie iranienne contemporaine a été considérable. Outre que son prénom signifie « Lumière », un de ses poèmes a inspiré son titre au film *Le Vent nous emportera*.

33. *La promenade sous les arbres*, Philippe Jaccottet, op. cit., p. 100.

AUTEUR

PHILIPPE RAGEL

Maître de Conférences,
Laboratoire de Recherche en Audiovisuel
Université de Toulouse II Le Mirail