

**Abbas Kiarostami**  
Figure du désir et de la loi

Gérard Grugeau

---

Number 102, Summer 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24105ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Grugeau, G. (2000). Abbas Kiarostami : figure du désir et de la loi. *24 images*, (102), 34–36.

## ABBAS KIAROSTAMI FIGURES DU DÉSIR ET DE LA LOI

PAR GÉRARD GRUGEAU

Il y a au cœur du cinéma «lacunaire»<sup>1</sup> d'Abbas Kiarostami une image-matrice qui revient de film en film comme un fil d'Ariane reliant en quelque sorte tous les états d'existence entre eux et les rattachant à l'ordre symbolique qui les fonde. Cette image récurrente, c'est celle d'un chemin en Z qui zèbre une colline en haut de laquelle se profile un arbre solitaire. C'est là une image mentale qui a toujours poursuivi Kiarostami. Elle précède même le continent cinéma puisqu'elle faisait déjà partie des peintures et des photos de l'artiste. Celle-ci tient d'ailleurs véritablement lieu de genèse dans le cas de *Où est la maison de mon ami?*, le premier film qui révéla le cinéaste iranien en Occident. L'image du chemin, reconstitué alors pour les besoins de la fiction et emprunté par le

jeune écolier à la recherche de la maison de son ami, est devenue avec le temps programmatique du cinéma selon Kiarostami. Cette «scène primitive», présente aussi sous différentes formes dans *La vie continue*, *Au travers des oliviers*, *Le goût de la cerise* et *Le vent nous emportera*, appelle tout naturellement l'idée d'un parcours initiatique semé d'embûches, d'une quête intérieure parfois cruelle à laquelle les personnages s'adonnent avec une énergie farouche. Mais elle est également emblématique de l'esthétique du réalisateur: une esthétique du plan qui inscrit le personnage dans l'espace (la société iranienne) et le temps (le présent du cinéma) et qui induit le principe mortifère de répétition auquel l'ordre du monde semble désespérément assujéti. Que de fois, dans les pas des personnages, le spectateur devrait-il en effet arpenter ce chemin libérateur, cette voie royale vers tous les ailleurs (l'invisible, l'inconscient, la responsabilité sociale, la communication vraie) pour aller au-delà de ce qui fait écran et accéder à un autre ordre de connaissance: celui de son désir et de son humanité? C'est à ce voyage au-delà de la colline et de l'arbre (à la fois image archétypale du père et de la loi, et figure allégorique des rapports qui s'établissent entre la terre et le ciel) que nous convient les arabesques narratives de Kiarostami. Arabesques à la croisée du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction (rappelons-nous le passionnant récit en dédale de *Close Up*), qui réorganisent le réel et le symbolique pour ouvrir le regard... et peut-être

inconsciemment traverser le miroir des images pour regarder l'enfance, source des premiers émois. Voir cette mystérieuse séquence, quasi onirique, de *La vie continue* où le personnage principal berce le hamac d'un bébé dans l'espace sacré d'un bois aux ombres profondes, digne d'une cerisaie tchékhovienne. Kiarostami n'évoque-t-il pas d'ailleurs lui-même l'enfant qu'il était à travers le souvenir de sa grand-mère<sup>2</sup> laquelle, assise dans la voiture familiale (autre élément clé du dispositif spéculaire kiarostamien), l'initiait aux splendeurs de la nature en isolant les éléments du paysage. «Regarde là, l'arbre, la colline...», lui surrait-elle. Peinture mentale chez l'une, découpage et montage cinématographique chez l'autre: le regard kiarostamien renvoie résolument à une conscience du monde et donne à voir la beauté éclatante du vivant, touchant ainsi à l'essence même de l'art.

### Un cinéma en poésie

On sait la place prépondérante que la poésie occupe dans la culture persane et la vie quotidienne des Iraniens. L'œuvre de Kiarostami emprunte régulièrement à cette forme d'expression achevée qui témoigne du génie d'un peuple et qui se risque autant à penser le monde qu'à le sentir. Sohrab Sepehri et Forough Farrokhzad (*Le vent nous emportera*, son poème sur la fragilité de la vie, illumine le dernier opus du cinéaste) comptent parmi ses nombreuses sources d'inspiration. Mais en parcourant les célèbres

Une esthétique du plan qui inscrit le personnage dans le temps et l'espace. Ici, *Le vent nous emportera* (1999).



quatrains litaniques d'Omar Khayyam réunis sous le titre *Rubayat*<sup>3</sup>, il est frappant de voir à quel point l'implacable lucidité et le scepticisme à la fois sombre (*Le goût de la cerise*) et impertinent (*Le vent nous emportera*) de Kiarostami recourent la pensée irréductiblement libre du grand poète «moral» iranien du XI<sup>e</sup> siècle, disciple d'Avicenne. Écoutons Khayyam: «Nous sommes les pièces d'un jeu, le Ciel est le joueur; nous jouons un petit jeu sur l'échiquier de l'existence, puis, un par un, nous rentrons dans la boîte de la non-existence». Ou encore: «Cette chair, ce costume corporel, c'est rien! Cette enceinte, cette voûte tentière des cieux, c'est rien! Fais la fête! Dans ce tintamarre de vie et de mort, nous ne tenons que par un souffle, et ce souffle, c'est rien». En tout être humain, la mort et la vie coexistent à tous les niveaux d'existence. Et c'est dans cette zone floue de tension entre des forces contraires, dans cette zone de turbulences traversée de chevauchements permanents, que le cinéma de Kiarostami ne cesse de creuser ses sillons en approchant la mort et son poids de ténèbres pour mieux s'en affranchir. Une mort implicitement liée à la loi et aux principes d'autorité d'une communauté humaine qui obéit la plupart du temps aux injonctions d'un surmoi étouffant et sclérosant. La famille, l'école et la religion y apparaissent comme les piliers d'un ordre moral disciplinaire qui transmet les valeurs sociétales, dicte les comportements de responsabilisation et reproduit à l'infini la chaîne rassurante des usages. Face aux manifestations du pouvoir et de la pensée dominante, pétrifiée dans ses propres certitudes imposées, nous parvenons des voix autres, discordantes, et dignement ancrées sur le versant de la vie, de l'autre côté de la colline.



«Nous sommes les pièces d'un jeu, le Ciel est le joueur». *La vie continue* (1992).

### Les enfants

Sujets à part entière, les enfants chez Kiarostami ont toujours été des acteurs privilégiés de la fiction. Ils font figure d'infatigables arpenteurs du réel et de libres passeurs vers l'imaginaire. Bien que modelée par leur environnement, leur voix échappe encore au carcan des convenances. Le petit Puya de *La vie continue* conteste tout naturellement la vision fataliste du monde de la lavandière qui a perdu sa fille dans le tremblement de terre. Il lui rappelle l'histoire d'Abraham et lui affirme que «Dieu ne tue pas les enfants». De même, le jeune Ahmad de *Où est la maison de mon ami?* recopie son devoir dans le cahier oublié de l'ami pour éviter à celui-ci les sanctions du maître. Il vient ainsi brouiller la mécanique bien huilée du quotidien en introduisant du faux... et du doute dans la fiction. Quant à Farzad, l'enfant-guide dans *Le vent nous emportera*, il force le personnage principal à faire son examen de conscience («Suis-je un homme bon?» demande ce dernier) durant son obscure «chasse au trésor». Une chasse qui sem-

ble consister à vouloir filmer les rites funéraires entourant la mort à venir d'une vieille villageoise et qui l'amènera à gravir plusieurs fois en voiture la route en Z vers le cimetière de Siah Dareh, passage obligé de son ouverture au monde.

### Les sages

Cet apprentissage d'un autre regard sur le monde, délesté de ce qui en obstrue la vision, passe aussi par la parole des sages. Une parole audacieuse ouvrant de nouvelles perspectives dans l'univers touffu des codes et des règles qui régissent les vies. Le vieil artisan de *Où est la maison de mon ami?*, qui a fabriqué les fenêtres ouvragées du village de Poshteh (la fenêtre, comme l'œil, est figure de réceptivité ouvrant sur la lumière et le rêve), guide Ahmad dans le labyrinthe de la fiction. Il l'oblige à marcher à son propre rythme, il l'initie en quelque sorte à l'au-delà des choses («Pense: ce qui est n'est pas et ce qu'on dit n'être pas est là!» disait Khayyam) avant de lui remettre *la fleur de la solitude* évoquée dans *La demeure de l'Ami*, le poème de Sohrab Sepehri qui a inspiré le film.

Les enfants chez Kiarostami font figure d'infatigables arpenteurs du réel et de libres passeurs vers l'imaginaire.  
*Où est la maison de mon ami?* (1987).



Solitude de l'homme maître de son propre destin: n'est-ce pas justement aussi tout le dilemme du personnage dans *Le goût de la cerise*, prêt à aller à l'encontre de la croyance générale («Se tuer, c'est tuer», dit le Coran) en envisageant le suicide comme un acte d'ultime liberté ou de totale désespérance face à la nature éphémère de toute chose? «Je pense que Dieu est tellement grand qu'il ne veut pas voir le malheur de ses créatures. Il est tellement grand que c'est impossible qu'il veuille imposer la vie. C'est pourquoi il accorde à l'homme cette possibilité», rétorque-t-il au séminariste. Là encore, à l'instar de la psyché tourmentée du personnage principal, il faudra parcourir de long en large un espace dévasté (le chantier et ses amas de terre qui préfigurent l'ensevelissement, métaphore d'un pays croulant sous de douloureuses désillusions?) avant de rencontrer une autre parole qui viendra court-circuiter cette chronique d'une mort annoncée. Cette parole appartient au vieux taxidermiste du musée que «le goût de la cerise» (et la magnificence des dons

de Dieu présents dans la nature) a résolument rattaché à la vie à des heures plus sombres de son histoire. Et le cinéma de prendre alors en charge cette pulsion de vie en empruntant en sens inverse le chemin en Z pour redescendre vers la ville dans le frémissant verdoyant des arbres feuillus. Après une brève immersion dans la beauté du monde (des enfants qui jouent, le soleil qui se couche dans le ciel de Téhéran traversé de grues, symboles d'une possible reconstruction), l'homme réempruntera néanmoins, la nuit venue, la route en lacets pour aller s'allonger dans le trou qu'il s'est creusé près de l'arbre de la colline. Quelle décision prendra-t-il au petit matin, seul face à sa conscience? Kiarostami ne tranche pas, abandonnant le spectateur à sa propre appréhension de «l'absurdité» de la condition humaine et à sa propre angoisse métaphysique. «Rien ne manquait sur terre avant notre arrivée; Tout restera de même après notre départ», écrivait Omar Khayam. Même confrontation au vide à la fin de *La vie continue*, alors que le personnage à la recherche des enfants

de *Où est la maison de mon ami?* poursuit sa route après avoir traversé la zone du tremblement de terre survenu dans la région. Partout la vie renaît au milieu des ruines (son fils reste regarder la retransmission d'un match de football dans un village de tentes improvisé), mais lui s'engage à nouveau sur la route en Z vers un ailleurs inaccessible (le village mythique de Koker) qui n'a de cesse de lui échapper. Par paliers successifs, l'homme aura cependant accédé à une vérité essentielle: celle de la bouleversante expérience du regard qui l'aura mis en contact direct avec l'immense et inépuisable réservoir de la vie. Dans un mouvement d'accompagnement de cette vie jamais figée (longs travellings latéraux qui happent dans le plan les «rebâtisseurs» d'une terre de souffrance et de miracles), le cinéma se sera fait le témoin discret de la grandeur du monde et de l'instant, tout en réaffirmant une foi inébranlable dans les réserves de l'esprit humain. Enfin, autre parole de sage et non la moindre: celle du vieux docteur dans *Le vent nous emportera* qui, par ses déclarations proches de celles du taxidermiste dans *Le goût de la cerise*, invite le personnage «myope» du film (il aura dans un premier temps passé par le noir de la cave pour procéder à une sorte d'ablution du regard) à reconsidérer le monde avec les yeux d'un sceptique sensualiste ou d'un panthéiste matérialiste. Pour ce sage perché sur sa moto et donc immergé dans le monde de par sa position (rien ne vient interférer dans le champ de sa vision), il s'agit de considérer l'homme dans sa globalité (il est lui-même généraliste) et de vivre en union intime avec la nature qui l'entoure. Là se love le trésor de la véritable communication (et l'enjeu cinématographique du tournage lui-même), point de fuite aveugle

autour duquel la fiction fragmentée tente de se structurer par strates successives (voir les déambulations sans fin du personnage principal). Pour l'humain, il s'agit surtout «d'être pleinement présent au présent», sans soumettre la vie à la loi et aux promesses d'un hypothétique monde meilleur. Écoutons à nouveau Omar Khayam: «Nul n'a vu le Paradis, ni l'Enfer, ô mon cœur! Nul ici qui de là-bas soit revenu, ô mon cœur!» Dans un geste ultime, le personnage principal désormais ancré dans le désir et l'expérience des choses lave symboliquement le pare-brise de son véhicule. L'eau efface alors la fiction «aveugle» et rétablit l'être dans un état autre, induisant ainsi un nouvel état de l'œil. L'homme a ramené la vie à lui. En partant, il jette dans le ruisseau l'os de la mort donné par le fossoyeur. L'os descend le courant et disparaît. L'eau vive, source de vie et de régénérescence, continue de couler et de bercer notre regard. Le temps d'un film qui se referme sur ses somptueuses énigmes, comme s'il convenait de préserver à tout prix le noyau sacré du mystère, le spectateur aura été amené à construire sa propre fiction tout en entrevoyant la multiplicité du réel, l'infinité des possibles... Chaque instant au contact du monde aura recélé une manière de plénitude et démontré dans son évidence éblouissante que *Le vent nous emportera* est un grand film inlassablement tendu vers son rêve illimité de beauté et d'harmonie. ■

1. *Éloge de l'inachevé* de Michel Euvrard, in *24 images* n° 101.
2. Extrait de *Tasvir* (Image n° 3, 1993), repris dans les *Cahiers du cinéma* n° 493, juillet-août 1995.
3. Omar Khayam, *Rubayat*, Poésie Gallimard, 1994.