



La présence de la poésie persane dans le cinéma d'Abbas Kiarostami

Negin Dastani

Directeur de recherche : Mathias Lavin

UFR04 École des Arts de la Sorbonne

2026

Sommaire

Introduction.....	3
Chapitre 1 : Le regard poétique d'Abbas Kiarostami.....	14
Chemin en Z.....	21
Poèmes.....	25
Les films du corpus.....	31
<i>Et la vie continue</i> (1992).....	31
<i>Au travers des oliviers</i> (1994).....	35
<i>Le Goût de la cerise</i> (1997).....	37
Chapitre 2 : La nature dans la poésie persane classique.....	40
Rûmî.....	44
Hâfez.....	49
Khayyam.....	52
Chapitre 3 : La nature dans le cinéma de Kiarostami.....	58
Symbole de l'arbre.....	63
Quatre éléments.....	68
Conclusion.....	76
Bibliographie	85

Introduction

Il faut préciser que toutes les références liées à l'Islam dans le cinéma de Kiarostami ne sont pas forcément un signe de la religiosité du cinéaste qui déclare lui-même : « Cela n'a aucune importance d'être religieux ou athée, d'aimer ou non la miniature. Le plus important est que nous avons vécu sur cette terre, à laquelle nous sommes liés¹ » Comme le dit Alexandre Papadopoulo : Une œuvre d'art est toujours l'expression consciente ou inconsciente de l'ensemble de la civilisation où elle fleurit et de ses idées force².

En Occident, nous employons souvent par erreur l'expression « l'art islamique » pour designer toutes les formes d'art originaires du monde musulman. En tant qu'il est produit par une personne issue de ce monde, sans que son œuvre ne soit forcément fondée sur la religion de l'islam.

Si en Occident la « philosophie » et la « religion » ont pris au fil des siècles des chemins divergents, en Orient, en revanche, leur histoire est restée commune, ainsi que le constant Henry Corbin : « *il n'y a pas entre nécessité et liberté divine, entre le savoir et le croire, entre philosophie et théologie, le rapport antithétique que la conscience occidentale a l'habitude de formuler. Philosophie et théologie se conjuguent finalement en une sagesse divine, une theosophia, une connaissance qui est salut, "gnose"* »³.

Chaque fois que le mot « Dieu » est utilisé, il ne fait pas forcément référence au Dieu des religions ou à celui décrit dans les textes religieux. Il peut aussi être interprété comme une force universelle, une conscience globale, une énergie cosmique ou toute autre forme de réalité supérieure.

Le cinéma d'Abbas Kiarostami, artiste reconnu comme l'un des plus grands cinéastes de l'histoire du cinéma récent iranien, possède une profondeur poétique et philosophique qui imprègne toutes ses œuvres. Ce qui distingue ces créations, c'est la fusion subtile du cinéma avec des concepts poétiques qui reflètent certaines des perspectives philosophiques et mystiques des

¹ Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 95.

² Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'Art musulman*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1976-2002, p. 46.

³ Henry Corbin, *Dictionnaire des philosophes*, Encyclopaedia Universalis & Albin Michel, 2001, p. 342.

grands poètes tels que Rûmî, Hafez et Khayyâm. À l'instar de ces poètes, Kiarostami poursuit une quête de vérité, médite sur la vie et la mort, et découvre la beauté dans les moments simples et éphémères de la vie quotidienne. Cette vision profonde se manifeste dans ses films, dans sa poésie, sa photographie et son approche générale de la vie.

Abbas Kiarostami est né le 22 juin 1940 à Téhéran⁴. Il a d'abord étudié la peinture et le graphisme avant de se tourner vers le cinéma. Il a commencé sa carrière cinématographique en rejoignant *Kanoun*⁵. Par la suite, Kiarostami a gagné une renommée mondiale avec des films importants comme *Où est la maison de mon ami ?* (1987) et *Le Goût de la cerise* (1997) et *Close-up* (1990). Ses films, à la fois simples et profonds, traitent de thèmes comme la vérité, l'innocence et la responsabilité humaine, tout en montrant son approche cinématographique, qui combine simplicité et réflexion dans ses récits. En 1990, avec *Et la vie continue* (1992)⁶, il est devenu une figure majeure du cinéma international⁷. Ce film, ainsi que ses œuvres suivantes, comme *Au travers des oliviers* (1994) et *Le Goût de la cerise* (1997), ont confirmé sa place parmi les grands réalisateurs mondiaux. *Le Goût de la cerise* a remporté la Palme d'or au Festival de Cannes en 1997, portant son succès à l'échelle internationale.

Entre 1969 et 1992, Abbas Kiarostami réalise la plupart de ses films au sein d'une institution éducative, le centre pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes, aujourd'hui connu dans le monde entier sous le nom de *Kanoun*, notamment grâce à lui. Le *Kanoun* a été créé en 1965, lorsque l'impératrice Farah Diba et son amie Leyli Amir-Arjomand ont voulu dynamiser l'édition jeunesse, alors très peu développée dans ce pays riche en poésie et littérature, l'Iran. Informées des nouvelles pédagogies venues des États-Unis, elles ont fait du *Kanoun* un laboratoire dans ce domaine. Indépendante du budget de l'État et très flexible dans son organisation, cette institution a attiré des écrivains, poètes, traducteurs et intellectuels engagés, souvent proches des mouvements de gauche, pour réfléchir aux enjeux pédagogiques. Les bibliothèques du *Kanoun*, qui se sont rapidement multipliées dans tout le

⁴ Voir le premier chapitre pour plus d'informations.

⁵ Plus d'informations de *Kanoun* dans le paragraphe suivant.

⁶ La traduction exacte de ce film est *La vie et rien d'autre*, mais en français, il a été traduit par « *Et la vie continue* ».

⁷ *Et la vie continue*, a reçu le Prix Rossellini au Festival de Cannes en 1992.

pays, offraient aussi des cours dans d'autres domaines artistiques, comme la peinture ou la musique.

En 1966, le Festival international de films pour enfants, qui rencontre un grand succès, est placé sous la direction du *Kanoun*. L'idée germe alors que le cinéma iranien devrait y être plus présent. Kiarostami qui, d'abord illustrateur et graphiste au *Kanoun*, devient responsable du département cinéma documentaire lorsque le centre décide de soutenir la production de films pour enfants⁸.

Depuis ses débuts, le cinéaste propose un défi pour la critique occidentale. Son œuvre semblait ne pas se conformer à une définition précise selon les critères occidentaux. En 1995, *les Cahiers du Cinéma* résumait bien l'atmosphère dans laquelle ce défi se posait, au point de publier un dossier avec le titre suivant : « Qui êtes-vous, M. Kiarostami ?⁹ ». La diversité de ses films semblait incompatible avec certains critères de classification, pour ainsi dire, plus « occidentaux » : cinéaste néoréaliste, cinéaste moderniste, cinéaste humaniste, parmi d'autres étiquettes. Après avoir réalisé *Où est la maison de mon ami ?*, un puissant tremblement de terre frappe le village de Koker¹⁰, faisant de nombreuses victimes et causant d'importantes destructions. Cet événement pousse Kiarostami à se rendre dans ce village pour une visite d'une journée, accompagné de son fils, afin de prendre des nouvelles des habitants et des acteurs du film. Cependant, à cause des embouteillages et des intempéries, il ne parvient pas à voir ni à avoir de nouvelles des acteurs de *Où est la maison de mon ami ?*. Ce voyage a inspiré son deuxième film, *Et la vie continue*, dont l'histoire suit un homme et son fils qui se rendent à Koker pour obtenir des nouvelles des habitants et des acteurs de *Où est la maison de mon ami ?*. Pendant le tournage de ce film, Kiarostami découvre une histoire d'amour entre deux acteurs, ce qui lui donne envie de retourner dans ce village pour réaliser un film sur cette romance, qui se déroule en coulisses pendant le tournage de *Et la vie continue*. Ce film sera intitulé *Au travers des oliviers*.

⁸Jean-Michel Frodon et Agnès Devictor, *Abbas Kiarostami : l'œuvre ouverte*, Gallimard, 2021.

⁹« Qui êtes-vous, Monsieur Kiarostami ? », *Cahiers du cinéma*, no 493, juillet-août 1995, p. 66-114.

¹⁰ Le village de Koker, situé dans le nord de l'Iran dans la province de Gilan et l'endroit où il avait tourné *Où est la maison de mon ami ?* (le premier film de sa trilogie).

Abbas Kiarostami évoque, dans l'une de ses interviews, un vers de Rûmî qu'il cite pour expliquer la difficulté du travail avec les acteurs¹¹. À travers cette référence poétique, il souligne à quel point il a été compliqué de diriger les comédiens, car ils ne l'écoutaient pas toujours et ne suivaient pas exactement ses indications¹².

Comme on peut le voir dans certaines séquences de *Au travers des oliviers*, il arrive que, dans certains passages, Hossein ne dise pas ses répliques, et que, dans d'autres, le personnage féminin, Tahereh, ne prononce pas ses dialogues ou ne les répète pas fidèlement tels que Kiarostami les lui a demandés. Cette imprécision oblige alors le réalisateur à reprendre la scène à de nombreuses reprises, révélant à la fois la difficulté du travail avec des acteurs non professionnels et la patience extrême de Kiarostami dans son processus de mise en scène. Kiarostami avait une pratique régulière de la poésie. Dans une interview¹³, il a expliqué qu'il avait commencé à écrire de la poésie à l'âge de 18 ou 19 ans, mais qu'il doutait de ses œuvres jusqu'à ce que quelqu'un lui fasse remarquer que son style ressemblait au haïku japonais¹⁴ après avoir lu ses poèmes. Il précise qu'il n'avait pas connaissance de ce style avant cette discussion. En étudiant les œuvres de Kiarostami, il devient clair que, malgré leur différents médias, lui et les grands poètes persans partagent une même vision de l'humanité, de la nature, de la vie et de la mort. Les thèmes présents dans la poésie de Rûmî, Hâfez et Khayyâm se retrouvent dans les films de Kiarostami, mais sous une forme différente et à travers le langage des images. Ces thèmes communs incluent la recherche de la vérité, l'appréciation des moments éphémères de beauté, la réflexion sur le cycle de la vie et de la mort, ainsi que la connexion profonde entre l'humanité, la nature et le silence.

Les poètes persans et la poésie classique occupent toujours une place particulière dans l'histoire, la culture et la vie des Iraniens. Cette importance peut être abordée sous différents angles historiques, culturels, sociaux et spirituels¹⁵. La poésie persane est l'un des piliers fondamentaux de la culture et de l'identité iraniennes. Des poètes comme Ferdowsi, Hâfez, Saadi, Rûmî et

¹¹ *Close-up* sorti en 1990, écrit et réalisé par Abbas Kiarostami.

¹² Entretien avec Abbas Kiarostami au TIFF Cinémathèque, en conversation avec Piers Handling (directeur général du TIFF), sur sa vie, sa carrière et *Doors Without Key*, hiver 2016.

¹³ Interview à New York, The Modern School of Film, avril 2012.

¹⁴ Le "haïku" (俳句) japonais est un poème traditionnel très court, composé de trois vers avec un schéma de syllabes 5-7-5, qui évoque souvent la nature ou les saisons en utilisant un langage simple et évocateur.

¹⁵ Gilbert Lazard, *La Poésie persane*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Khayyam ne représentent pas seulement la littérature persane classique, mais ont aussi joué un rôle dans la construction de l'identité nationale des Iraniens en façonnant leur vision du monde, leur rapport au sacré, à la nature et à la sagesse à travers les siècles en étant enseigné - dans les cursus primaires et Secondaire. Leurs œuvres abordent souvent des thèmes moraux, philosophiques, mystiques et historiques, inspirant ainsi de nombreuses générations d'Iraniens. En composant le Shahnameh, Ferdowsi a préservé l'histoire, les mythes et la culture de l'Iran pré-islamique, tandis que Hâfez, avec ses ghazals, a exploré le mysticisme, l'amour et la liberté individuelle, devenant une source d'inspiration constante pour le mode de vie des Iraniens. À première vue, les proverbes peuvent sembler être de simples phrases morales, utilisées dans les conversations quotidiennes selon les situations. Mais cette vision reste superficielle. En y regardant de plus près, on constate que beaucoup de proverbes sont à l'origine des vers ou des fragments de poèmes. Le ton éducatif et la sagesse de certains vers de la poésie persane ont fait qu'ils se sont transmis oralement et sont devenus, avec le temps, des proverbes.

De grands poètes comme Saadi, Khayyam, Rûmi et Hafez ont vu leurs œuvres largement reprises par le peuple, et c'est encore le cas aujourd'hui. Leur poésie est profondément liée à la langue et à la pensée populaires. Grâce à leur connaissance de la culture et de la vie sociale, de nombreux vers de leurs poèmes se sont transformés en proverbes. Cette caractéristique est particulièrement visible chez Saadi et Khayyam. Par exemple, « Entendre le son du tambour de loin est agréable » est un vers de Khayyam qui prend tout son sens avec « Prends le comptant et renonce au crédit », mais chacun est aussi utilisé séparément dans le langage courant. De même, l'expression « Nos mains sont trop courtes et les dattes trop hautes » est à l'origine un demi-vers d'un poème de Hafez : « Nos pas sont lents et le chemin est très long ».

Dans la poésie persane, certains vers se sont tellement intégrés à la culture orale qu'ils expriment directement les sentiments et les situations de la vie quotidienne. Le poète Shahriar écrit :

« Tu es venu, mon cher, je me sacrifierais pour toi, mais pourquoi maintenant ?

Infidèle, pourquoi maintenant que je suis à bout de forces ? »

Il décrit ainsi une situation que Ferdowsi a résumée par l'expression célèbre : « le remède après la mort de Sohrab ».

La poésie persane classique porte souvent des significations mystiques et spirituelles profondes. Les œuvres de Rûmi, Attar¹⁶, Sanai¹⁷ et Hafez ont été considérées comme des textes sacrés non officiels par de nombreux Iraniens. Ces poèmes ont été lus non seulement par les érudits et intellectuels, mais aussi par les gens ordinaires. Par exemple, la pratique de la divination avec le *Divan de Hafez*¹⁸ est devenue un rituel quotidien pour beaucoup. La poésie persane classique a aussi servi à enseigner l'éthique, la sagesse et l'humanisme. Le *Bustan*¹⁹ et le *Golestan*²⁰ de Saadi, par exemple, ont été utilisés comme manuels scolaires pendant des siècles. Les histoires et poèmes de ces poètes occupent toujours une place spéciale dans la vie quotidienne, les proverbes et les discours populaires. Les poètes persans classiques étaient de grands artistes qui ont élevé la langue persane à un niveau de beauté exceptionnel. Leur influence s'étend à la musique iranienne, à la peinture miniature²¹. Par exemple, de nombreux poèmes de Rumi et Hâfez ont été intégrés dans la musique traditionnelle iranienne. Ces poètes ont dépassé les frontières de l'Iran, devenant des ambassadeurs de la culture et de la littérature iraniennes. Leurs œuvres ont été traduites dans plusieurs langues et ont attiré l'attention du monde entier. Rûmi est reconnu en Occident comme un symbole du mysticisme oriental, tandis que Khayyâm a gagné une immense popularité grâce à ses quatrains²².

¹⁶ Attar de Nishapur (vers 1145-1221) est un poète mystique persan, auteur de l'emblématique *Cantique des Oiseaux*, une œuvre allégorique qui raconte le voyage spirituel des oiseaux à la recherche de leur roi, le Simorgh, symbolisant la quête de l'âme vers l'illumination divine.

¹⁷ Sanai (1080-1131) est un poète et mystique persan du XI^e siècle, considéré comme l'un des pionniers de la poésie soufie, connu pour son œuvre majeure *Hadiqat al-Haqiqah* (Le Jardin de la Vérité), qui allie poésie mystique, philosophie et enseignements spirituels.

¹⁸ Le *Divân de Hâfez* est un recueil de poèmes lyriques du célèbre poète persan Hafez, qui explore des thèmes d'amour, de mysticisme et de réflexion spirituelle à travers des *ghazals* profonds et souvent allégoriques.

¹⁹ Le *Bustan* (ou *Le Verger*) est un recueil de poèmes du poète persan Saadi, écrit au 13^e siècle, qui combine poésie et prose pour transmettre des enseignements moraux, éthiques et spirituels à travers des récits, des paraboles et des réflexions sur la vie, la justice, et la vertu.

²⁰ Le *Golestan* (ou *Le Jardin des roses*) est une autre œuvre majeure de Saadi, écrite au 13^e siècle, composée de récits, de poèmes et de maximes qui abordent des thèmes de sagesse, de morale et de philosophie, tout en mettant en lumière des aspects de la vie quotidienne, de la politique et des relations humaines.

²¹ La *peinture miniature* est un art de petites dimensions, caractérisé par des détails fins et des couleurs vives, souvent utilisé pour décorer des manuscrits et représenter des scènes historiques, mythologiques ou de la vie quotidienne.

²² Les *quatrains* sont des poèmes composés de quatre vers, souvent avec une structure rythmique et des rimes régulières. Dans la poésie persane, les quatrains, appelés "*rubaiyat*" en persan, sont particulièrement associés à Omar Khayyâm, qui les a utilisés pour exprimer des réflexions philosophiques, des méditations sur la vie, la mort et le destin.

La poésie persane classique fait partie intégrante de la vie quotidienne des Iraniens. Lors de diverses cérémonies, comme le Nouvel An (Nowruz) et la nuit de Yalda, les poèmes de Hâfez et Saadi sont récités, et leurs concepts et enseignements continuent d'influencer la vie de nombreuses personnes. La poésie persane classique est également présente dans les dialogues, les messages, et même dans les publicités quotidiennes. Par exemple, dans une scène de *Le vent nous emportera*, le personnage principal, qui est passager sur la moto d'un quelqu'un du village où il est là, échange quelques mots avec lui. Pour mieux exprimer son opinion, l'homme du village récite alors un poème de Ibrahim Khalil Khan Janshir .

شیشه را دریغل سنگ نگه میدارد 23 گز نگهدار من آن است که من میدانم

Chez les Iraniens, on utilise souvent des citations dans la conversation, et parfois ces citations ou expressions proviennent de la poésie. Les poètes persans classiques ne sont pas seulement des figures littéraires, ils font partie de la culture, de l'identité et de la vie spirituelle et sociale des Iraniens. Cette place a perduré à travers les siècles et continue de jouer un rôle important dans le lien des Iraniens avec leur passé et dans la construction de leur avenir.

Jalal ad-Din Mohammad Balkhi, connu sous le nom de Rûmi ou Molana, est l'un des plus grands poètes et mystiques de la littérature persane. Il est né en 604 de l'Hégire (1217 de notre ère) à Balkh, dans l'Afghanistan actuel. Après la migration de sa famille à Konya, il s'y installe. Sa rencontre avec Shams Tabrizi en 642 de l'Hégire (1244 de notre ère) changea sa vie et le conduisit vers une mystique plus profonde et une poésie plus intense. Parmi ses œuvres les plus célèbres, on trouve le Masnavi (le Poème Spirituel), surnommé le "Qur'an persan", ainsi que le Divan de Shams Tabrizi. Le style poétique de Molana est un mélange de passion mystique, de simplicité et de profondeur, avec pour thème central la quête de la vérité, l'amour divin et la connaissance de soi.

Le concept de quête intérieure et de voyage vers la vérité, qui est au cœur des œuvres de Molana, se reflète également dans l'art contemporain. Par exemple, ces idées sont brillamment incarnées dans des films comme *Et la vie continue*, *Au travers des oliviers* et *Le goût de la cerise*, réalisés

²³ Si celui qui me protège est bien Celui que je connais, il saura garder le verre intact, même serré contre la pierre.

par Abbas Kiarostami. Les personnages de ces films, à l'instar de ceux du *Masnavi*²⁴ de Molana, sont en quête de sens, de connaissance de soi et de vérité. Kiarostami, en utilisant des images simples, un récit minimaliste et des dialogues profonds, retrouve ces concepts. Dans *Et la vie continue*, lorsque l'enfant, au milieu des décombres, dit à une femme qui a perdu son enfant : "Je pense que si nous mourrions tous et renaissions, nous apprécierions d'avantage la vie", on retrouve la même réflexion sur la vie et la mort que l'on trouve dans les poèmes de Molana. Ce lien entre poésie et cinéma montre l'impact profond de Molana sur la culture et l'art en Iran et dans le monde.

Khajeh Shamseddin Mohammad Shirazi, connu sous le nom de Hâfez, est l'un des plus grands poètes persans de Ghazals²⁵. Il est né vers 726 AH (1325 après J.-C.) à Shiraz. Il a marqué la littérature persane avec ses ghazals incomparables, mêlant amour, mysticisme et philosophie de la vie. Dans ses poèmes, Hafez évoque les moments fugaces, le plaisir de la vie et la beauté de la nature, tout en abordant des concepts comme l'amour et la liberté avec une perspective profonde et multiple.

Le regard profond de Hafez sur les moments fugaces et son invitation à profiter de la vie ont influencé plusieurs aspects du cinéma d'Abbas Kiarostami. Kiarostami, qui voit la nature et sa beauté comme un cadre pour réfléchir à la vie, intègre cette vision dans ses films. Par exemple, dans *Au travers des oliviers*, les images simples mais puissantes de la nature servent de réflexion sur la beauté des instants. De même, dans *Le Goût de la cerise*, un personnage parle des petits plaisirs de la vie dans sa dimension fugitive, comme le goût des cerises ou la beauté naturelle, nous rappelant les poèmes de Hafez, qui encouragent à apprécier la vie. Cette connexion entre la poésie de Hâfez et la vision cinématographique de Kiarostami montre l'influence profonde de la littérature persane classique sur l'art récent iranien.

Omar Khayyâm, mathématicien, astronome et poète iranien du 5e siècle hijri (11e siècle), est surtout connu pour ses quatrains. Dans ses poèmes, il explore des thèmes philosophiques et existentiels, en particulier le temps, la mort et la vie. Il considère la mort comme une partie

²⁴ Le *Masnavi* est une œuvre mystique de Rumi, composée de poèmes narratifs, qui explore des thèmes spirituels et philosophiques pour guider vers l'illumination.

²⁵ Le *ghazal* est une forme poétique lyrique persane composée de distiques rimés.

naturelle de l'existence et décrit la vie comme une expérience éphémère et instable. Ses quatrains, écrits dans un langage simple mais profond, soulignent des idées telles que profiter des moments présents, accepter la mort et vivre pleinement l'instant. Les réflexions de Khayyâm sur la mort, la vie et le passage du temps trouvent un écho dans le cinéma d'Abbas Kiarostami. Dans *Le Goût de la cerise*, la quête du personnage principal pour trouver quelqu'un qui le rejoindra dans sa décision finale explore les concepts de vie et de mort. Cette perspective rejoint celle de Khayyâm, qui voit la mort non pas seulement comme une fin, mais aussi comme un début, une manière de mieux comprendre la vie. Ce lien entre la philosophie de Khayyâm et le cinéma de Kiarostami témoigne de l'influence durable de Khayyâm sur l'art contemporain iranien.

Dans le cinéma de Kiarostami, la nature joue un rôle similaire à celui qu'elle occupe dans les poèmes de Rûmi, Hâfez et Khayyâm : celle d'un miroir de l'âme humaine et d'un cadre pour la réflexion. Des routes sinueuses aux paysages immaculés et aux arbres solitaires, la nature dans ses films devient un élément vivant, en interaction avec l'homme. Kiarostami a précisé dans une interview²⁶ que, dans ses œuvres, les personnages et la nature ne sont pas séparés ; ensemble, ils forment un tout. Lorsqu'il réalise ses films, il ne se demande pas quel personnage place dans quel environnement, mais chaque personnage trouve naturellement sa place en fonction du milieu qui l'entoure. Le cinéma de Kiarostami, en mêlant ces thèmes poétiques, permet de formuler l'hypothèse que l'inspiration poétique lui a permis de créer un langage visuel unique et établi un lien entre la poésie persane traditionnelle et le cinéma contemporain. À travers ses films, il montre comment trouver la beauté de la vie dans les moments les plus simples et chercher la vérité de l'existence dans la nature et le silence.

Dans cette recherche, le terme de « nature » est utilisé dans son sens le plus concret : il désigne tout ce que l'être humain peut observer à l'extérieur de sa maison. Cette notion inclut à la fois les espaces naturels vierges et les environnements humains situés au sein de la nature. Elle ne se limite donc pas aux vastes paysages verdoyants, mais comprend aussi les chemins de terre, les villages et les composantes ordinaires du paysage quotidien. Par exemple, dans le film *Le Goût de la cerise*, les routes poussiéreuses et les collines autour de la ville, en plus des paysages

²⁶« Interview à New York », The Modern School of Film, avril 2012.

naturels, participent à cette idée de la nature. Dans *Au travers des oliviers*, les grands champs ouverts et les espaces où les personnages cherchent font également partie de cet ensemble. Enfin, dans *Où est la maison de mon ami ?*, le vent, la terre et les paysages ruraux sont tous intégrés comme éléments naturels dans le récit. Ainsi, la nature, dans ce travail, désigne l'ensemble des éléments visibles dans l'espace extérieur non fermé par l'homme, incluant les paysages comme les champs verdoyants, le vent, la terre et l'eau.

Ce mémoire adopte ainsi une approche comparatiste entre les œuvres cinématographiques d'Abbas Kiarostami et la poésie classique persane, en se concentrant sur un élément fondamental commun aux deux domaines : la nature. Cet élément occupe une place importante au cœur de la poésie persane et se reflète également dans les films *Et la vie continue*, *Au travers des oliviers* et *Le Goût de la cerise*, ainsi que, plus généralement, dans l'ensemble des œuvres de Kiarostami. Cette étude cherche à répondre à la question suivante :

Comment la nature peut-elle servir d'élément commun pour exprimer des idées partagées entre la poésie classique persane et le cinéma d'Abbas Kiarostami ?

L'objectif est de montrer les liens entre la littérature et le cinéma à travers cet élément naturel, et de comprendre comment la nature, en tant que langage artistique, permet d'aborder des thèmes universels tels que la vie, la mort, le silence et la quête de sens.

L'analyse se divisera en trois parties principales :

La première partie présente une introduction générale à l'art et au cinéma, centrée sur l'univers artistique d'Abbas Kiarostami, sa vie personnelle et artistique, sa poésie et ses pensées. Les trois films sélectionnés pour cette recherche seront présentés et analysés afin de préparer les comparaisons ultérieures.

La deuxième partie s'intéresse à l'histoire et à la place de la poésie dans la culture iranienne, puis présente et analyse les poètes classiques choisis pour cette étude. Cette partie vise à mieux comprendre leur univers intellectuel et littéraire afin de faciliter la comparaison avec l'œuvre de Kiarostami. Après avoir exposé le contexte esthétique et intellectuel de la poésie persane, cette partie examine la place de la nature dans les poèmes et les idées des poètes étudiés. Le rôle de la

nature dans les œuvres et la pensée de chaque poète sera analysé séparément, avec des exemples tirés de leurs poèmes.

La troisième et dernière partie, s'appuyant sur les connaissances acquises concernant le cinéma de Kiarostami et l'univers poétique des poètes classiques, propose une analyse comparative de la place de la nature dans l'ensemble des œuvres artistiques de Kiarostami, en particulier dans les films sélectionnés. Cette partie analyse la nature dans les films, les photographies et les poèmes de Kiarostami, avec un accent particulier sur les trois films choisis. L'objectif est de révéler les possibles recoupements entre la vision de la nature chez les poètes persans et celle exprimée par Kiarostami.

Chapitre 1 : Le regard poétique d'Abbas Kiarostami

Abbas Kiarostami privilégie une simplicité essentielle qui permet de révéler la complexité des relations humaines. Cette approche sobre dévoile un monde où les enfants interrogent des adultes souvent indifférents, et où la persévérance coexiste avec la distance affective. C'est ainsi que Kiarostami parvient à traiter les blessures humaines avec une délicatesse pleine de respect.

Le nom de Kiarostami est lié à une grande figure de l'art récent. Mais il représente aussi, au-delà de sa personne, plusieurs réalités esthétiques et politiques. D'un côté, son parcours personnel, qui se déroule dans différents contextes : l'Iran, avec sa culture, sa société et son système politique particulier. De l'autre, l'histoire du cinéma mondial, auquel il a participé pendant quarante cinq ans. On peut aussi ajouter la diversité des formes artistiques qu'il a explorées — du cinéma à la photographie, en passant par la poésie — ainsi que les liens qu'il a su créer entre elles.

Abbas Kiarostami est né le 22 juin 1940 à Téhéran, dans une famille à Gilan, une région du nord de l'Iran située au bord de la mer Caspienne. C'est dans cette région qu'il a tourné la trilogie de Koker²⁷. Dès son plus jeune âge, il s'est intéressé au dessin et à la peinture. À 16 ans, il s'est enfui de chez lui, puis a quitté définitivement le foyer familial deux ans plus tard. Pendant un temps, il a travaillé comme agent de la circulation, avant de réussir, à sa deuxième tentative, l'examen d'entrée à l'école des beaux-arts de Téhéran. C'est là qu'il trouve sa première passion, qu'il gardera toujours et qu'il exprimera de nombreuses façons : le graphisme. Il insiste fréquemment sur l'importance fondamentale de cette discipline, qu'il considère comme « père de tous les arts²⁸ ». Il débute en créant des affiches et des couvertures de livres. À 20 ans, il entre chez Établi Films, la plus grande agence de publicité liée au cinéma à l'époque, grâce à un poème qu'il avait écrit en hommage à un chauffe-eau. Là-bas, il aurait réalisé entre 100 et 150 publicités télévisées.

²⁷ Les éléments concernant le début de la biographie proviennent principalement du montage des déclarations de Kiarostami dans le cadre d'entretiens publiés en Iran par la revue Film, puis compilés par les Cahiers du cinéma n° 493 sous le titre « Le Monde d'A.K. » (repris dans Abbas Kiarostami, Cahiers du cinéma, 1997).

²⁸ « Le Monde d'A. K. », op. cit.

« Par sa nature limitée, ce travail de commande nous oblige à penser²⁹... »

C'est à ce moment-là qu'il se rapproche de la mise en scène, alors qu'avant, le cinéma ne faisait pas du tout partie de ses envies ou de ses projets. Il conçoit bien des idées de spots, mais on ne lui permet pas de les réaliser lui-même. Le résultat, confié aux techniciens, le déçoit souvent. Il travaille ensuite dans une grande agence de graphisme appelée Negareh. Là, il crée des couvertures de livres et des affiches de films. C'est dans ce cadre qu'il apprend à résumer tout un film en une seule image, et découvre que cette forme de synthèse visuelle repose sur la simplicité et l'élégance. Comme il le disait lui-même, cela devait être « tout comme un poème ». Il commence aussi à réaliser des génériques de films, ce qui le rapproche peu à peu du travail de cinéaste. En 1969, il conçoit le générique original du film *Qeysar* de Massoud Kimia'i, une œuvre marquante du cinéma iranien. À cette occasion, il accède pour la première fois aux outils de mise en scène. Pourtant, c'est surtout pour ses compétences de graphiste qu'il est recruté par le Kanoun où il commence par illustrer des livres, notamment un texte pour enfants écrit par le poète Ahmad Reza Ahmadi. C'est Firouz Shirvanlou, désormais en poste au Kanoun, qui lui propose de contribuer à la création d'un département cinéma au sein de l'institution. Le but principal de ce département est de produire des dessins animés. Cela correspond bien aux compétences en dessin de Kiarostami et de ses deux collègues, eux aussi illustrateurs. C'est dans cette logique qu'ils partent, au début des années 1970, à Prague³⁰ pour approfondir leurs connaissances dans ce domaine. Pourtant, à cette époque, Abbas Kiarostami a déjà tourné son premier court métrage en prises de vues réelles, *Le Pain et la Rue* (1970³¹). Avec du recul, ce film peut être vu comme le début de ce qui deviendra sa carrière de cinéaste³². Il a vécu à la même époque que l'émergence du cinéma moderne iranien, un mouvement qu'il a toujours soutenu avec enthousiasme et auquel il s'est pleinement identifié. Ce nouveau cinéma, considéré comme « différent », avait déjà commencé dans les années 1960 avec des figures comme la poétesse Forough Farrokhzad (*La Maison est noire*, 1962) et Ebrahim Golestan (*La Brique et le Miroir*, 1964). Il s'est ensuite développé grâce à des réalisateurs majeurs tels que Kamran Shirdel

²⁹ Ibid.

³⁰ Une ville alors reconnue comme un centre important du cinéma d'animation.

³¹ Le film est réalisé en 1969, mais diffusé l'année suivante.

³² Jean-Michel Frodon et Agnès Devictor, *Abbas Kiarostami : l'œuvre ouverte*, Paris, Gallimard, 2021.

(*La Nuit où il a plu*, 1967), Dariush Mehrju'i (*La Vache*, 1969), Amir Naderi (*Adieu l'ami*, 1971), Bahram Beyza'i (*L'Averse*, 1972), Sohrab Shahid Saless (*Un simple événement*, 1973) et Parviz Kimiavi (*Les Mongols*, 1973). Durant les années 1970, ce courant s'est intensifié, aussi bien en qualité qu'en nombre de productions. C'est au début de cette décennie que Abbas Kiarostami commence sa carrière de réalisateur. Pendant 22 ans, il réalise presque tous ses films pour le *Kanoun*, en formats courts ou longs.

C'est surtout le philosophe Jean-Luc Nancy, dans son essai *L'Évidence du film*, qui éclaire le lien entre l'œuvre de Kiarostami et l'histoire du cinéma. Il écrit que Kiarostami « Frayant une voie nouvelle au déjà très ancien, au séculaire cinéma [...] Kiarostami prononce fermement, avec une douceur opiniâtre: vous avez déjà cent ans de cinéma dans les yeux [...] il est planté dans votre culture »³³. Dans cette perspective, le cinéma ne s'achève pas avec lui ; au contraire, il renaît, nourri par son parcours et par la richesse des apports iraniens — qu'il s'agisse des paysages, des corps, de la langue, des traditions, ou encore d'une culture visuelle et poétique variée. Que ce soit consciemment ou non, Kiarostami s'inscrit dans l'histoire du cinéma, mais avec une forme de simplicité ou d'innocence qui l'éloigne des lourdeurs liées au statut d'héritier. Il ne cite pas d'autres films, ne joue pas avec des références que le public connaît déjà, qu'elles viennent de la cinéphilie savante ou de la culture visuelle populaire. Il invente une manière propre de montrer et de raconter, qui redonne toute sa force à la présence immédiate des êtres et des situations.

Son regard capte la beauté déjà présente dans le réel, même dans ses aspects les plus simples — à condition de savoir regarder. Mais Kiarostami ne se contente pas de la beauté pour elle-même, qui risquerait sinon de n'être qu'un décor ou d'impressionner le spectateur sans recul. Il veut qu'on la questionne sans cesse : comment elle est produite, quels effets elle provoque, sur le plan éthique et politique. Et surtout, il invite chaque spectateur à mener cette réflexion lui-même, selon sa propre sensibilité. Ce double mouvement — regarder le monde et questionner ce regard — rend son cinéma unique. Il touche aussi bien les cinéphiles exigeants que des publics de tous âges, même sans formation particulière. La réflexion sur les images est universelle, mais en Iran, elle s'enrichit de la mystique, de la poésie, de la peinture et du quotidien, offrant une manière

³³ Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film*, Paris, Klincksieck, 2007.

singulière de penser le visible et l'invisible, l'apparence et la vérité. Cette singularité est ressentie par tous les spectateurs, même sans connaître ces références. Kiarostami ouvre un espace de liberté où le spectateur oscille entre réalité et remise en question, et cherche à rendre cet espace accessible au plus grand nombre. Sa démarche, généreuse mais exigeante, demande une participation active, ce qui peut déranger dans un monde où la passivité est souvent favorisée. Ainsi, ses films ne sont pas destinés au grand public classique, mais peuvent toucher des publics variés lorsque les conditions sont réunies.

Par ailleurs, Kiarostami ne s'est jamais limité au cinéma : ses films, photographies, installations, poèmes, spectacles, vidéos d'art et sa passion pour la pédagogie forment un tout cohérent. À cette palette déjà riche, s'ajoutent le graphisme sous différentes formes, la peinture (même s'il reconnaît ne pas y avoir trouvé sa voie), ainsi que certaines pratiques artisanales³⁴. Il aime dire qu'il continue à faire la même chose qu'avant, mais avec d'autres outils. Plus tard, il fera de même avec la poésie, la photographie ou encore les installations. L'histoire artistique d'Abbas Kiarostami est déjà riche et longue en soi, mais elle devient plus complexe lorsqu'on considère le décalage entre sa vie personnelle et la manière dont il a été perçu — perception qui a influencé, en retour, sa façon de créer. Un tournant décisif a lieu au début des années 1990 : bien qu'il réalise des films depuis plus de vingt ans, c'est à ce moment-là qu'il est découvert par les cinéphiles européens et internationaux.

L'un des premiers textes en français à lui être consacré est un article de Serge Daney, écrit après un voyage à Téhéran en février 1990 à l'occasion du Festival de Fajr, principal événement cinématographique iranien. Daney, qui avait remarqué *Où est la maison de mon ami ?*, rencontre Kiarostami et le reconnaît aussitôt comme « un vrai cinéaste ».

Au moins de dix ans, Kiarostami devient l'un des réalisateurs les plus célèbres au monde : une reconnaissance largement méritée, mais qui s'est accompagnée de certains malentendus. Ceux-ci tiennent en partie à la manière dont l'Occident perçoit l'Iran, souvent réduite à quelques clichés. Beaucoup ont cherché à lire dans ses films des messages politiques, plus ou moins codés, qu'ils

³⁴ Quand il devient plus difficile de faire des films en Iran — notamment au moment de la guerre contre l'Irak, et en particulier durant la « guerre des villes » au printemps 1985, quand Téhéran est bombardée — Kiarostami consacre beaucoup de temps et d'attention à la fabrication de coffres et de coffrets, travaillant le bois, le cuir et le métal.

ont interprétés comme des critiques ou des soutiens au régime. Pourtant, cette lecture relève souvent d'une déformation excessive. Bien que l'œuvre de Kiarostami ne soit pas coupée du monde ni de son époque, sa relation à la réalité, même politique, est bien plus subtile. Abbas Kiarostami fait partie des premiers réalisateurs iraniens dont les œuvres ont circulé à l'étranger grâce aux festivals internationaux, ce qui lui a permis de devenir progressivement une figure reconnue du cinéma mondial. Cette reconnaissance internationale, surtout dans les années qui ont suivi la Révolution, a toutefois suscité de nombreuses réactions et critiques en Iran. Plusieurs artistes et cinéastes lui reprochaient de ne pas réaliser des films idéologiques ou engagés en faveur du pouvoir, comme on l'attendait alors, mais de produire des œuvres correspondant davantage aux attentes du public étranger et des festivals internationaux, dans une logique de reconnaissance mondiale. Par ailleurs, ses films n'ont pas toujours rencontré un large succès auprès du public iranien lors de leur sortie en salle. Un documentaire montrant les réactions de spectateurs à la sortie de *Le Goût de la cerise* illustre bien ce décalage : certains estiment que des parties du film ont été supprimées, d'autres disent ne pas avoir compris le film, tandis que d'autres encore s'interrogent sur les raisons pour lesquelles il a reçu d'importantes récompenses à l'étranger³⁵. Dans l'ensemble, Kiarostami a donc été davantage critiqué que célébré dans le contexte culturel et cinématographique iranien. Ces critiques, parfois sévères et empreintes de méfiance, reposaient souvent sur une incompréhension de la nature de son cinéma et de la relation complexe que ses films entretiennent avec la réalité sociale et politique de leur époque. *Où est la maison de mon ami ?* a donné l'image d'un cinéaste bienveillant envers les enfants, animé par une certaine exigence morale. Cette impression a été renforcée par la découverte de son premier court-métrage, *Le Pain et la Rue*, qui repose déjà sur ces deux aspects. Pourtant, ces éléments ne résument pas l'ensemble de son œuvre. *Close-up*, quant à lui, illustre parfaitement la dimension réflexive du cinéma de Kiarostami : Son personnage principal se fait passer dans la réalité pour un cinéaste célèbre. Cette histoire est racontée à travers un montage subtil mêlant documentaire et reconstitution, jouée par les véritables protagonistes³⁶. On y perçoit notamment un certain pessimisme, une vision sombre du monde qui traverse de nombreux films, de *La Récréation* à *Like Someone in Love*, en passant par *Le Rapport*. Cette noirceur concerne aussi

³⁵Extrait disponible sur YouTube : <https://youtube.com/shorts/XuZdTNJqZVM?si=EQ6n2wCuEUY3hsAw>

³⁶Jean-Michel Frodon et Agnès Devictor, *Abbas Kiarostami : l'œuvre ouverte*, Paris, Gallimard, 2021.

profondément Kiarostami lui-même. Dans le beau portrait dans *76 Minutes and 15 Seconds with Abbas Kiarostami*³⁷, on l'entend murmurer : «Quelle que soit la route, elle mène à la mort.» Ce n'est ni une simple formule, ni un propos anodin, surtout venant de celui qui incarne avec une conviction troublante le personnage suicidaire dans l'esquisse du *Goût de la cerise* et dans le film *Le Vent nous emportera*, qui tourne autour du thème de ce sujet, ou dans les deux derniers films de la trilogie de Koker, où cette question est abordée en profondeur également. L'œuvre de Kiarostami comporte aussi de nombreux moments de jeu et parfois de joie. Il ne s'agit donc pas de la réduire à sa seule dimension funèbre, même si celle-ci y est présente de manière forte et constante au fil des années. Son sourire charmeur, son élégance dans sa façon d'être et de bouger, la musicalité de sa parole ne relèvent pas seulement des apparences : ce sont des traits visibles d'une personnalité qui n'ignore rien des tourments intérieurs. Par ailleurs, il faudrait accorder toute sa place — même discrète — à son intérêt pour le graphisme et l'animation. Un aspect souvent négligé, car ses films sont surtout associés à la captation du réel, un élément certes important, mais sans doute surestimé. L'une des richesses de son cinéma, comme de l'ensemble de son œuvre, est d'avoir toujours échappé aux classifications et aux règles toutes faites. Figure importante du cinéma réaliste, il explore avec plaisir les possibilités offertes par le numérique et ses artifices. Ce « réalisateur de films pour enfants » met en scène une histoire sombre de couple en crise mêlée à une affaire de corruption (*Le Rapport*). Profondément enraciné dans la culture de son pays, il réinvente sa manière de filmer lorsqu'il tourne à l'étranger. Connu pour faire jouer des non-professionnels, il collabore pourtant avec Juliette Binoche, avec qui il pensait d'abord tourner en Iran, avant de réaliser *Copie conforme* en Italie. Kiarostami a beaucoup contribué à faire connaître l'Iran comme une grande nation du cinéma à l'international. Ses films montrent avec finesse la réalité de la vie en Iran, tout en puisant dans sa riche tradition artistique et spirituelle. Cependant, dans le contexte particulier de la République islamique, son succès à l'étranger ne lui attire pas que des soutiens. En Iran, il n'était pas un inconnu avant que l'Occident ne s'intéresse à lui : il a travaillé sans interruption au *Kanoun* et ses films ont eu un certain succès. Mais dès que ses films ont commencé à être découverts en Occident, avec des invitations dans les grands festivals et de nombreux prix, il a subi des critiques venant de la partie la plus conservatrice du pays et du pouvoir. Un tournant important a eu lieu en 1992, avec

³⁷ réalisé par son ami Seifollah Samadian après sa mort.

la présentation à Cannes de *Et la vie continue*, son dernier film au *Kanoun* et sa dernière œuvre centrée sur un enfant. Kiarostami a toujours dit qu'il faisait des films pour que le public les complète et les transforme. À partir des années 1990, son public est devenu mondial, pas seulement iranien, et cela a logiquement influencé ses choix créatifs. Pendant cette période, il est devenu un cinéaste global, tout en restant attaché à ses racines iraniennes. Malgré des problèmes de santé, il a continué à travailler sans relâche jusqu'à la fin. En septembre 2015, il était en Chine pour préparer un nouveau film, puis en octobre à Lyon au Festival Lumière, invité par Martin Scorsese. En novembre, il se rend à Toronto pour une exposition au musée Aga Khan, puis en décembre à Marrakech pour une masterclass. En janvier 2016, il est à Ankara pour une grande exposition, et en février, il anime un atelier de dix jours à Cuba. Mais le 7 mars, juste avant de repartir en Chine, il entre à l'hôpital pour des examens qui auraient dû être simples. C'est alors qu'une série de graves erreurs médicales commence, qui semblent avoir conduit à une mort évitable, survenue le 4 juillet 2016 à Paris, où il avait finalement été transporté, trop tard. Après le retour de son corps en Iran, une foule immense l'a accompagné le 10 juillet jusqu'au cimetière de Lavassan, près de Téhéran. Partout, des hommages à son œuvre ont afflué, témoignant d'une reconnaissance unanime qu'il n'avait pourtant que rarement reçue de son vivant dans son pays.

Chemin en Z

Tous les critiques considèrent le « chemin en Z » comme une forme cinématographique typique de Kiarostami, présente dans la plupart de ses films. Dans *Où est la maison de mon ami ?*, Ahmad emprunte ce chemin trois fois pour aller au village voisin. Dans *Et la vie continue...*, la voiture du héros suit ce trajet tout au long du film, qui se termine par l'image d'un « chemin en Z » sur une montagne raide, que le personnage principal gravit avec sa Renault 5 jaune. Dans *Au travers des oliviers*, le couple Tahereh/Hossein descend une colline en suivant ce même chemin emblématique. Dans *Le Goût de la cerise*, la voiture du héros monte et descend également ce chemin. À la fin du film, dans des images vidéographiques, le héros suicidaire reprend sa voiture et s'éloigne sur cette route en zigzag, face à la caméra du cinéaste. Dès le début de *Le Vent nous emportera*, une voiture suit au loin le « chemin en Z » pour conduire des passagers à leur destination. Dans ce village reculé du Kurdistan, le héros, Behzâd, doit emprunter un autre chemin en zigzag pour atteindre une colline et capter des ondes téléphoniques. Que signifie ce chemin récurrent, présent d'un film à l'autre dans l'œuvre de Kiarostami ? Comme le souligne Daniel Serceau : « La redondance est alors un phénomène à double entrée. » Rappel d'une donnée antérieure, elle joue aussi le rôle d'un nouvel élément narratif ou éventuellement symbolique. »³⁸ Ce chemin en Z, répété de manière obsessionnelle chez Kiarostami, a une signification symbolique. Il évoque l'image de la « spirale » que l'on retrouve dans les peintures du monde musulman, symbole du secret de l'organisation de l'espace. Elle symbolise l'ivresse mystique, donc la « béatitude éternelle ». Elle représente le chemin spirituel qui relie l'homme au divin, à la « Vérité Suprême ». En d'autres termes, elle est une image métaphorique de la quête mystique.

Le trajet-quête constitue une figure fondamentale dans l'œuvre de Kiarostami. Le cinéaste en propose une représentation métaphorique comparable à celle que l'on retrouve chez les peintres du monde musulman : la spirale. Ce motif apparaît notamment dans *Où est la maison de mon*

³⁸ Daniel Serceau, *La Théorie de l'art au risque des a priori, De la lecture de films à la symbolique des images*, Paris, L'harmattan, 2004, p. 38.

ami ?, où le cheminement du jeune garçon se confond avec la recherche de son camarade. Par la suite, cette thématique se prolonge et se décline d'un film à l'autre. Dans plusieurs de ses films, une grande partie de l'action se déroule à l'intérieur d'une voiture en mouvement, notamment dans *Et la vie continue* et *Le Goût de la cerise*. Évoquant cette idée du trajet comme quête, le cinéaste explique dans l'un de ses entretiens : « Nous avons une religion à deux vitesses : l'une, plus archaïque, où la notion de quête est absente, et l'autre, plus élaborée, où elle est pleinement présente. Toute la poésie mystique iranienne est traversée par l'idée d'un voyage initiatique menant à l'accomplissement. Cette préoccupation relève davantage de la culture iranienne, dans toute sa richesse, que de la religion à proprement parler, laquelle n'a fait que s'approprier la pensée iranienne. »³⁹ Ces propos témoignent bien de l'importance que Kiarostami attribue à cette « quête mystique ».

Ainsi, dans l'œuvre de Kiarostami, le trajet initiatique se manifeste à travers ce chemin en Z, assimilable à une spirale, auquel s'ajoute le caractère labyrinthique des espaces. Dans ces lieux aux allures de dédale, les personnages principaux s'égarent successivement, puisque, comme nous l'avons montré, la « spirale labyrinthique » symbolise un savoir caché, inaccessible aux non-initiés. Faute de disposer d'une adresse précise, Ahmad (*Où est la maison de mon ami ?*) s'égare dans le dédale du village de Pochté, où vit son camarade. Cette errance le conduit à effectuer à trois reprises le trajet aller-retour entre son propre village et le village voisin. De la même manière, le réalisateur fictif de *Et la vie continue* se retrouve désorienté sur la route, à la recherche du protagoniste de son film précédent. S'il connaissait bien qu'il connaisse auparavant parfaitement la région, le tremblement de terre en a profondément modifié la géographie : le trajet habituel n'est plus praticable et il se voit contraint d'emprunter une autre route. Il se retrouve ainsi privé de ses repères.

Dans *Le Vent nous emportera*, dès la séquence d'ouverture, l'image porte la marque du cinéaste : une bifurcation, une route sinueuse, une voiture en mouvement. Les dialogues nous font comprendre que les passagers sont désorientés. Une fois arrivé au village, le protagoniste a besoin d'un guide — en référence au jeune garçon — pour pouvoir se déplacer dans cet espace devenu labyrinthique. Ainsi, il apparaît que les personnages de plusieurs films analysés ici se

³⁹ Entretien réalisé par Serge Toubiana, *À propos du Goût de la cerise*, *Cahier du cinéma*, n° 518, novembre 1997, p. 68.

retrouvent, chacun à leur manière, égarés sur le chemin de leur quête. Leur désorientation tient au fait que le monde qui les entoure leur demeure étranger. Cette errance prend sa source dans leur « ignorance ». On retrouve là une démarche philosophique propre à l'œuvre de Kiarostami, où toute quête commence précisément par l'ignorance. Or, l'aveu de cette ignorance constitue un principe central de la méthode socratique : dans les dialogues de Platon, Socrate, à travers une suite de questions, conduit son interlocuteur à reconnaître ce qu'il ne sait pas, tout en se présentant lui-même comme celui qui ignore. Dans *Close-up*, si le chemin en Z n'est pas représenté visuellement, la figure du labyrinthe se manifeste de façon métaphorique. Le film met en scène le réalisateur, les personnages et le spectateur dans une même quête : celle de l'« identité personnelle » du protagoniste, et des raisons qui l'ont conduit à se faire passer pour l'un des cinéastes les plus célèbres du pays. Le titre même, *Close-up*, annonce l'ambition de saisir le héros au plus près ; pourtant, le film emprunte de nombreux détours avant d'atteindre cette proximité. Après une longue séquence d'ouverture située à la gendarmerie, le spectateur est entraîné dans le trajet d'un taxi transportant le journaliste et les policiers jusqu'au domicile de la famille Ahankhah, victimes de la supercherie. Arrivés sur place, la caméra ne franchit pas le seuil : la maison n'est montrée que de l'extérieur, ceinte de murs et close par une porte métallique.

Nous devons rester à l'extérieur jusqu'à ce que les gendarmes emmènent le coupable. Ils l'installent dans le taxi pour le conduire en prison. Dans cette scène, la caméra ne se focalise pas sur le héros, que le spectateur ne peut donc pas distinguer clairement. « Le film entier est une quête, une arrivée et un reflux de cette quête du visage de Sabzian. »⁴⁰ Nous découvrons le visage du héros de près seulement quelques scènes plus tard.

C'est le moment où Kiarostami retrouve Sabzian en prison. Dans cette scène, la caméra, placée à distance, effectue un lent zoom presque imperceptible, se rapprochant progressivement du héros pour le cadrer de très près.

Daniel Serceau compare ce lent rapprochement et la traversée des obstacles, comme les murs de la maison, à un labyrinthe : « L'éloignement au départ, l'encadrement d'une fenêtre intérieure, le

⁴⁰ Daniel Serceau, « Désire, Dérober, Dévoiler, ou petit usage de L'image dans *Close-up* », *Cahier des ailes de désir*, n° 11, février 2003, p.10.

soutien métallique qui semble désigner un espace en travaux, sont autant d'obstacles architecturaux et visuels à dépasser, agents d'un labyrinthe visuel dans lequel aller tout droit permet finalement d'arriver. »⁴¹ Le spectateur de *Close-up*, en parcourant ce labyrinthe métaphorique, reste jusqu'à la fin du film dans l'ignorance des motifs de l'imposture du héros. Mais ce parcours a permis à Sabzian d'atteindre son objectif, faire vraiment partie du monde du cinéma. Il est devenu l'« acteur » de sa propre vie sous sa vraie identité et il a pu finalement rencontrer son idole, Makhmalbaf. « *Close-up* se termine ainsi par le retour, sur les lieux de son forfait, du héros, Sabzian l'imposteur, qui s'est fait passer pour le réalisateur Mohsen Makhmalbaf. Mais "l'escroc" étant cette fois accompagné du véritable Makhmalbaf et réellement filmé par l'équipe de Kiarostami, la répétition transforme le mensonge en vérité.

Cercle ouvert, donc spirale plutôt que boucle, puisque le récit recommence, certes, mais "ailleurs". »⁴²

Le labyrinthe n'est qu'une spirale complexe, les deux formes symbolisant le chemin qui conduit l'initié vers une connaissance suprême. Nous pouvons en déduire que les héros de Kiarostami, en passant par cette route en spirale, parviennent à une vérité supérieure à celle que le film propose en apparence.

Un autre élément qui nous renvoie à la spirale est le « vent ». Dans beaucoup de miniatures, le peintre dessine le « vent » sous la forme d'une « spirale ».

Dans ce contexte, nous pouvons nous référer au titre *Le Vent nous emportera* et à une des scènes de ce film où le médecin du village parcourt en moto un chemin en zigzag en compagnie du héros. Dans cette scène, le vent agite les blés au milieu desquels est tracé la trajectoire en forme de Z. Le vent apparaît aussi à l'image dans *Où est la maison de mon ami ?*. Au moment où Ahmad, le héros, se met à faire les devoirs d'école de son ami, un vent fort pousse les portes de sa chambre.

Dans ces films, la spirale ne se réduit pas à une simple forme : elle fonctionne comme une métaphore, dont le symbolisme nous oriente vers l'ésotérisme de l'œuvre, un parcours destiné à mener les personnages vers une intériorité cachée, vers une « vérité »⁴³.

⁴¹ Ibid.

⁴² Sylvie Rollet, « Une esthétique de la trace », *Positif*, n° 442, décembre 1997, p. 90.

⁴³ Sussan Chams, *Le cinéma d'Abbas Kiarostami : un voyage vers l'Orient mystique*, Paris, L'harmattan, Mai 2011.

Poèmes

Il n'est pas évident de parler de la relation entre Abbas Kiarostami et la poésie. L'une des raisons, c'est que la poésie occupe une place importante dans la culture iranienne. En Iran, peu importe l'âge, le niveau d'éducation, la classe sociale, les opinions ou les origines, beaucoup de gens ont un lien profond avec la poésie. Ce lien est souvent souligné, et à juste titre : la poésie fait vraiment partie du quotidien culturel iranien. Elle repose sur un patrimoine très ancien, riche de plus de mille ans d'histoire, avec diversité de styles et de courants. Depuis toujours, elle est étroitement liée aux autres arts, mais aussi à la vie sociale et politique, et cela continue même dans ses formes modernes du XXe siècle.

Kiarostami a été influencé par cette tradition poétique. Comme beaucoup d'Iraniens, mais peut-être encore plus que la plupart, il avait l'habitude de citer des vers de poètes célèbres, aussi bien en public qu'en privé. Il faisait souvent référence à des figures classiques comme Rûmi, Hafez, Saadi ou Khayyâm, mais aussi à des poètes modernes tels que Nima Yushij, Ahmad Chamlou, Sohrab Sepehri ou Forough Farrokhzad.

Son premier texte publié en français est un court récit en hommage au poète Mehdi Akhavan Sales, qu'il avait rencontré par hasard quelques mois avant sa mort en 1990. Après cette rencontre, Kiarostami exprimait une admiration, mais aussi une affection sincère pour la figure du poète⁴⁴. En 2015, il publie à Téhéran *Hafez, be revayat-e 'Abbas Kiarostami* « Hafez selon Abbas Kiarostami », un florilège personnel composé de 647 extraits du *Divân* de Hâfez⁴⁵. Il poursuivra ensuite ce travail en proposant d'autres recueils de poésie persane choisis et arrangés par ses soins⁴⁶.

⁴⁴ Intitulé « Le Passager », ce court récit s'ouvre avec le poème « Mon jardin », où figure le vers qui donnera treize ans plus tard son titre à l'installation *Trees without Leaves* : « Le jardin sans feuilles est seul jour et nuit, avec son silence pur et triste » (Trafic n° 2, Printemps 1992, pp. 71-73, voir n. 29 p. 260). Ce poème est aussi évoqué dans un dialogue de Copie conforme.

⁴⁵ Outre Hafez, Kiarostami a également publié des recueils de poèmes choisis de Shams de Tabriz et de Saadi. Dans ces ouvrages, il rassemble une sélection de vers qu'il affectionne particulièrement, offrant ainsi une lecture personnelle de l'œuvre de ces grands poètes persans.

⁴⁶ Jean-Michel Frodon et Agnès Devictor, *Abbas Kiarostami, l'œuvre ouverte*, Gallimard, 2021.

Pour ceux qui n'ont pas grandi avec la langue persane et ce vaste réseau de références, il est naturellement difficile de comprendre toutes les nuances présentes dans l'œuvre de quelqu'un pour qui elles étaient essentielles et toujours présentes.

En outre, il est important de rappeler aussi que le titre *Où est la maison de mon ami ?* est tiré d'un poème de Sohrab Sepehri, tandis que *Le Vent nous emportera* fait référence à un poème de Forough Farrokhzad, dont un extrait est récité par le personnage principal.

On a souvent évoqué, y compris Kiarostami lui-même, une parenté avec le haïku japonais. Leur premier point commun, c'est leur brièveté. Pourtant, même si ses textes comptent entre deux et dix lignes, il ne suit pas les règles formelles propres à cette poésie japonaise, ni le lien fondamental entre le détail et le tout, entre le microcosme et le macrocosme. Il existe bien une proximité esthétique et philosophique avec l'esprit du haïku, mais elle s'exprime de façon très libre et variée. Il serait par exemple impensable de trouver un poème comme celui-ci dans un recueil de haïku.

« fêru de poésie et poète

fêru de vin

et buveur

il a passé quelques mois en prison

où il n'a pas fait de poésie

ni bu de vin

mais a récité des poèmes pour les autres

qui ne connaissaient ni le vin

ni la poésie »

ou même, malgré l'apparente ressemblance formelle:

« les ouvriers du charbon

ont fini

par s'extraire de la grève »

Il est difficile de faire des généralités sur les poèmes de Kiarostami en voulant leur donner un cadre commun, que ce soit au niveau des thèmes ou du style. Pourtant, on peut clairement y retrouver certaines répétitions, certains leitmotifs.

exemple:

« je suis venu avec le vent

au premier jour d'été

le vent m'emportera

au dernier jour d'automne »

Il aime mettre en valeur l'impermanence des êtres et des situations. Il joue volontiers avec la relativité du temps et, dans sa version spatiale, avec les différences d'échelle. Ses personnages — qu'ils soient humains ou non — viennent toujours du quotidien, de la réalité la plus ordinaire. Il n'est donc pas surprenant d'y croiser souvent le vent, la lune, le soleil, des arbres et toutes sortes de végétaux, des enfants, des animaux.

La poésie apparaît alors comme un refuge en même temps qu'un mode de notations de ce que ressent le créateur:

« face au joug du temps

le havre du poème

face à la tyrannie de l'amour

le havre du poème

face à la criante injustice

le havre du poème »

En lisant les poèmes de Kiarostami, on est naturellement tenté d'y retrouver des échos avec le reste de son œuvre. Certains sont superficiels et évidents, mais cela ne les rend pas moins valables:

« quelques pas plus loin

un noyau de cerise

sur ma langue

le goût de la cerise

derrière moi

un cerisier »

Mais surtout, de nombreux poèmes créent des images mentales qui rappellent, de manière indirecte, des œuvres visuelles ou plutôt l'esprit qui les anime. Ils renvoient notamment à ses films, et peut-être encore plus aux œuvres vidéo réalisées à la fin de sa vie.

Il s'agit d'une façon de décrire le travail du cadre tel que Kiarostami le pratique au cinéma, en insistant sur le rôle essentiel du hors-champ, avec lequel il a toujours aimé jouer dans ses films — jusqu'à ce que *Shirin* pousse cette logique à son extrême.

Ses cadres photographiques fonctionnent comme des fenêtres, tandis que ses cadres cinématographiques et poétiques agissent plutôt comme des caches.

Par ailleurs, un grand nombre de ses poèmes décrivent de petites scènes, des actions simples, souvent traversées par une pointe d'ironie, un paradoxe ou une certaine ambiguïté. Ce sont comme de brefs scénarios visuels, des «frames», parfois même de véritables images mentales.

Et très souvent, que ce soit littéralement ou par jeu d'association d'idées, les objets s'animent : un motif récurrent chez cet écrivain de l'image.

« une petite pomme

Tourbillonne

dans une petite cascade »

Abbas Kiarostami a souvent filmé ce genre de mouvement — comme dans *La pomme du vent nous emportera*, extrait de *24 Frames*, où ce mouvement devient visible, passant à l'acte, ce qu'il exprimait déjà depuis longtemps dans ses vers ou le roulement d'une bombe aérosol au début du film *Close-Up*, mise en mouvement par le conducteur avec son pied.



Il faut revenir sur une autre caractéristique, qui peut paraître simple ou superficielle : la brièveté des textes. Cette simplicité reflète l'importance des formes courtes dans l'œuvre visuelle de Kiarostami, tout au long de sa carrière. Mais surtout, elle crée un effet très particulier. Elle met en avant la modestie de chaque élément, tout en donnant une sensation de scintillement et d'un déploiement à la fois vaste et fragile. L'œuvre poétique de Kiarostami est composée de nombreux petits textes, parfois touchants, parfois drôles, parfois très tristes. Même s'ils existent comme des poèmes courts et indépendants, ils font surtout partie d'un ensemble cohérent et riche, qui rappelle la présence impressionnante d'un grand arbre, grâce au mouvement unique de chacune de ses feuilles⁴⁷.

⁴⁷Jean-Michel Frodon et Agnès Devictor, *Abbas Kiarostami : l'œuvre ouverte*, Gallimard, 2021.

Les films du corpus

Et la vie continue (1992)

C'est le deuxième film de la trilogie de Koker, précédé par *Où est la maison de mon ami ?* et suivi de *Au travers des oliviers*.

Le titre original persan signifie « la vie et rien d'autre »⁴⁸. Un film français portant déjà ce titre, la production a décidé de lui en donner un autre. Curieusement, le titre français est traduit en persan sur l'affiche française.

En 1990, un violent tremblement de terre frappe le nord de l'Iran, faisant des dizaines de milliers de morts, notamment dans la région de Koker, là même où Abbas Kiarostami avait tourné *Où est la maison de mon ami ?*, avec les habitants du village comme acteurs. Beaucoup touché, Kiarostami est bouleversé à la fois en tant qu'homme, face à l'ampleur du drame, et en tant que cinéaste, puisque l'épicentre se situe exactement là où il avait réalisé son film.

Dès qu'il apprend la nouvelle du tremblement de terre, il part de Téhéran avec son fils pour se rendre sur les lieux. Il veut prendre des nouvelles, notamment de l'enfant qui jouait le rôle principal. Sur place, au-delà des destructions, il est frappé par autre chose : l'attitude de certains habitants, qu'il trouve d'abord étonnamment légère. Certains se marient malgré la situation, d'autres s'inquiètent de choses en apparence dérisoires, comme le fait que la Coupe du Monde en Italie ne sera pas reportée à cause du séisme. *Et la vie continue* suit un parcours initiatique marqué par une forme de trouble, en y intégrant un élément fictif majeur : la présence du fils du réalisateur, qui l'accompagne dans ce voyage.

Le film fait revenir les acteurs du film précédent tourné à Koker, jouant leur propre rôle au milieu des ruines. Cette mise en scène renforce l'effet de réel et donne au film une dimension presque documentaire.

⁴⁸ *La vie et rien d'autre* est un film français réalisé par Bertrand Tavernier, sorti en 1989.

La scène de chaos observée sur le bord de la route, avec son embouteillage interminable, pourrait sembler captée sur le moment, alors qu'elle est en réalité soigneusement reconstituée. Le film parvient à créer l'illusion d'un tournage pris sur le vif, bien qu'il ait été réalisé près de deux ans après le séisme. Cette impression est d'autant plus forte que les personnages ne réagissent pas comme on s'y attendrait dans un contexte post-catastrophe, échappant aux stéréotypes.

La catastrophe est un fait... mais le Mondial en est un autre et, comme dit celui qui, malgré la mort récente de membres de sa famille, est en train d'ajuster l'antenne parabolique pour regarder le match à venir : un tremblement de terre c'est tous les quarante ans, la Coupe du Monde c'est tous les quatre. Celui qui s'est marié malgré la débâcle (pour passer sa nuit de noces sous une tente de secours) dit avoir «*profité de la confusion*» : sans quoi, tout le monde aurait donné son avis sur la date décente d'ajournement de la cérémonie et l'on ne s'en serait pas sorti.

Ce qui touche le plus, ce sont les gens qu'on rencontre : malgré leur douleur, ils restent dignes, parlent de leurs proches disparus et des dégâts sans se plaindre. Ce qui est aussi très beau, c'est leur force pour continuer à avancer. Comme ce jeune couple qui décide de se marier, même si 65 membres de leurs familles sont morts. Ou encore tous ces gens, jeunes et vieux, qui suivent avec passion le match de la Coupe du Monde entre le Brésil et l'Écosse, qui a lieu au même moment. Le film est traversé par des réflexions profondes sur la vie et la mort. Ce ne sont pas des idées abstraites ou théoriques, mais des pensées nourries par une expérience tragique, qui leur donne une vraie force et une authenticité.

Ainsi le jeune marié (Hossein) explique :

Les morts ne savaient pas qu'ils allaient mourir. On a décidé de profiter de la vie tant qu'il était temps. On mourra peut-être la prochaine fois.

Et encore ce dialogue entre le réalisateur et le jeune homme qui installe l'antenne pour diffuser le match :

Vous croyez que c'est convenable de regarder la télé des jours pareils ? En vérité, je suis moi-même en deuil. J'ai perdu ma sœur et trois cousins. Mais qu'est-ce qu'on peut faire ? La coupe c'est tous les 4 ans. Faut pas la rater. La vie continue.

Ces paroles témoignent non d'une résignation insensible, mais d'une volonté plus forte que tout de laisser la première place à la vie, celle qui existe encore. Et enfin la philosophie enfantine, pleine de bon sens, du petit Pouya parlant avec une mère qui a perdu sa fille :

la mère : ma fille qui était chez mes parents est morte. C'est la volonté de Dieu.

Pouya : Dieu n'aime pas tuer ses enfants.

Si ce n'est pas lui, c'est qui alors ?

C'est le tremblement de terre. (...) Ta fille a eu de la chance de mourir. Elle n'est plus obligée de faire ses devoirs.

À la frontière entre documentaire et fiction, il se présente comme un témoin objectif du drame en cours, tout en assumant sa part de subjectivité : son expérience sur le terrain et sa confrontation avec la réalité lui ont laissé une véritable leçon de vie.

Dès les premières scènes, *Et la vie continue* affirme clairement qu'il s'agit d'une fiction : les voitures font la queue comme des spectateurs au cinéma, le paysage est cadré avec les doigts comme le ferait un réalisateur, on entend l'équipe de tournage en voix off, et les personnages eux-mêmes évoquent les artifices du film. Kiarostami lance le générique après un long moment, dans un tunnel sombre, affirmant le cinéma. Il n'est pas un reporter exploitant la misère ; il est un demiurge, à hauteur d'homme ou d'enfant, révélant la vie dans ce qu'elle a de plus résilient, sans pathos ni fausse compassion.

L'enfant, typique, dort, a soif, pose plein de questions, attrape une sauterelle... Très vite, son regard curieux et infatigable devient le point central. Chez Kiarostami, les enfants savent souvent des choses que les adultes ignorent. La caméra commence par suivre un chemin documentaire,

puis, une fois arrivée dans la zone du tremblement de terre, elle se libère, tout comme l'enfant, qui a grandi grâce à cette tragédie⁴⁹.

Le mélange habile entre fiction et documentaire produit rapidement son effet : l'objectif initial s'efface au fil du récit, et la fable prend de l'ampleur. On ne cherche plus à retrouver de jeunes acteurs, mais simplement à écouter les gens raconter leur histoire. Le miracle se produit alors : l'ordinaire devient extraordinaire, le quotidien se transforme en un spectacle vibrant d'une vie qui refuse de s'éteindre. Un enfant joue sur des ruines, un mariage est avancé malgré le deuil, on essaie de suivre la Coupe du Monde malgré les difficultés, l'entraide se met en place, les visages s'illuminent, les pleurs d'un bébé brisent le silence... Kiarostami filme simplement, captant la beauté là où elle est, dans une nature meurtrie qui retrouve sa splendeur.

⁴⁹ André Videau, « *Et la vie continue*. Film iranien de Abbas Kiarostami. Prix Rossellini, Cannes 1992 », *Hommes et Migrations*, n°1160, décembre 1992, pp. 62-63. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1992_num_1160_1_1942

Au travers des oliviers (1994)⁵⁰

Le film *Au travers des oliviers* est l'une des œuvres les plus marquantes du cinéma iranien et mondial des années 1990. Il constitue non seulement l'apogée de la trilogie de Koker, mais aussi une réflexion profonde sur la réalité, le cinéma et l'humanité. Ce film, sorti en 1994, clôt une trilogie commencée avec *Où est la maison de mon ami ?* (1987) et poursuivie par *Et la vie continue* (1991). La structure enchevêtrée de cette trilogie est l'une des innovations narratives majeures du cinéma, où chaque film s'appuie sur le précédent, mêlant fiction et réalité dans une mise en abîme subtile. L'histoire se déroule dans le village de Koker, quelques années après un tremblement de terre dévastateur. Une équipe de tournage, dirigée par un cinéaste nommé Keshavarz (interprété par Mohammad Ali Keshavarz), vient réaliser un film inspiré de cette catastrophe. Au cœur du tournage émerge une histoire d'amour simple et délicate : Hossein, un jeune maçon modeste, est épris de Tahereh, une jeune fille choisie pour jouer dans le film. Cependant, celle-ci garde le silence face aux avances du jeune homme. Lors du tournage du film *Et la vie continue*, Kiarostami est touché par cette histoire d'amour née en coulisses, qui le touche profondément et, comme on le voit aussi dans le film, complique quelque peu le processus de réalisation. Après avoir terminé *Et la vie continue*, Kiarostami décide alors de revenir dans ce village pour pouvoir transformer cette histoire d'amour, survenue derrière la caméra, en un nouveau film. Kiarostami transforme cette trame en apparence ordinaire en une réflexion riche sur les sentiments humains, les barrières sociales et le pouvoir du cinéma. Loin de la narration directe, il adopte un regard patient et compatissant, invitant le spectateur à s'immerger dans des gestes, des silences et des regards porteurs d'un sens profond. Le silence de Tahereh constitue l'un des éléments les plus importants du film. Elle ne parle presque pas, mais exprime beaucoup par ses silences, ses gestes et ses absences. Ce mutisme n'est ni faiblesse ni soumission : il est, au contraire, un acte de résistance et d'indépendance. Face à elle, Hossein incarne la sincérité, la patience et l'espérance. Il ne force pas, il persiste, doucement, avec tendresse. En plus, les Iraniens ont un proverbe qui dit : « Le silence est le signe du

⁵⁰ زیر درختان زیتون - Zir-e derakhtān zeytoun

consentement ». Cela signifie que lorsque l'on ne dit rien, cela veut dire que l'on est d'accord et que cela ne nous dérange pas. La scène finale, tournée à distance, est emblématique du style de Kiarostami : on voit Hossein poursuivre Tahereh à travers les champs d'oliviers, mais nous n'entendons rien. Peut-être qu'elle lui répond, peut-être non. Cette mise à distance respecte leur intimité tout en offrant au spectateur la liberté d'interprétation. La caméra n'envahit pas : elle accompagne, discrètement. La musique d'inspiration baroque souffle alors l'enthousiasme qui soutient ce que l'on voit sans pouvoir en dire davantage : la fille s'arrête, peut-être souffle-t-elle la réponse tant attendue au garçon, ce dernier court en repartant en sens inverse. La perception à longue distance protège les apparences du scénario en offrant à l'hypothèse de l'accord des cœurs la pudeur nécessaire à n'en pas rompre le mutisme nécessaire. La distance filmique est pour les carrefours du sentiment un voile édénique⁵¹.

Dans un village détruit, où les maisons se sont écroulées, le cinéma devient un espace de rêve et de reconstruction. L'amour de Hossein, bien que unilatéral et incertain, symbolise la persistance de la vie et du désir, même dans les conditions les plus fragiles. Ce n'est pas un amour passionné ou spectaculaire, mais un amour enraciné dans la patience, l'humanité et la sincérité. *Au travers les oliviers* est aussi un film sur le cinéma lui-même : sur ce qu'il peut capter, mais aussi sur ce qu'il laisse échapper. Le cinéma ne saisit pas tout, mais il peut témoigner, avec délicatesse, de l'invisible – de ce qui résiste à la caméra, comme la vie elle-même. Ce film n'est pas simplement une fiction sur un tournage ou une histoire d'amour : c'est une ode à la vie, à sa complexité, à sa pudeur, à sa tendresse. Ce film, éthique, poétique, profondément humain, s'intéresse à l'ordinaire et le sublime. Il fait le pari de la vérité dans la simplicité, de l'émotion dans l'implicite.

⁵¹ Rayon Vert, « *Au travers des oliviers* d'Abbas Kiarostami », *Rayon Vert*, 30 août 2021. Disponible sur : <https://www.rayonvertcinema.org/au-travers-des-oliviers-abbas-kiarostami/>.

Le Goût de la cerise (1997)⁵²

Le Goût de la cerise est un film franco-iranien réalisé, écrit, produit et monté par Abbas Kiarostami, sorti en 1997.

Il s'agit de cet homme qui roule en Range Rover dans la banlieue industrielle de Téhéran, et qui cherche quelqu'un pour l'aider à réussir son projet de suicide. D'autant plus importants que rares sont les moments où M. Badii descend de son véhicule. Dans l'une de ces scènes à l'opalescente beauté, M. Badii, comme perdu au milieu d'un chantier indifférent à son accablement, voit son ombre traversée par une coulée de terre avant d'être lui-même absorbé par un nuage de poussière, insaisissable linceul de particules fines. Abbas Kiarostami a obtenu une Palme d'or en 1997⁵³ pour *Le Goût de la cerise*. La trame du film est aussi troublante qu'originale : un homme d'une quarantaine d'années, déambulant au volant de son Range Rover dans la périphérie de Téhéran, cherche un individu qui accepterait – contre une belle somme d'argent – de l'enterrer après sa tentative suicide par absorption de somnifères. Ayant déjà creusé la fosse destinée à l'accueillir, la situation est simple. Cette fosse n'est jamais montrée dans le film ; à chaque personne qui lui demande où elle se trouve, il désigne simplement un arbre et dit que la fosse est à côté de cet arbre. Comme souvent chez Kiarostami, l'arbre devient ainsi un élément important du film. Si la tentative échoue, il s'agira pour le « complice » de le réveiller. Si elle réussit, celui-ci devra couvrir le cadavre de pelletées de terre. Quand Abbas Kiarostami critique la religion, stricte et austère, il cherche, en contrepartie, à valoriser la liberté du culte. Dans ce sens, il rejoint la philosophie d'Omar Khayyâm⁵⁴, ce poète persan du XII^e siècle, qui sans jamais avoir nié Dieu ou contesté les religions, prêche une religion personnelle. Une religion qui répond à la sérénité intérieure. Il a d'ailleurs exprimé ses convictions philosophiques et religieuses dans ses célèbres *Quatrains–Roubayat* à propos desquels Kiarostami exprime une attitude complètement positive en disant qu'ils : « sont un constant éloge de la vie, avec une

⁵² Titre original : طعم گیلان, *Ta'm-e gilās*

⁵³ Ex æquo avec *L'Anguille* de Shōhei Imamura.

⁵⁴ Mathématicien, astronome, philosophe et poète musulman perse, Omar Khayyam s'intéressait également à la musique, la mécanique et la géographie. De son vivant, il fut célèbre dans les deux domaines qu'il illustra à la perfection : la poésie et les mathématiques.

omniprésence de la mort. La mort lui sert à saisir la vie⁵⁵ ». Le réalisateur a choisi le taxidermiste pour mettre sur sa bouche ce qu'il veut transmettre et partager avec son public. Les idées ontologiques qu'il véhicule rappellent non seulement la philosophie d'Omar Khayyâm mais aussi l'existentialisme d'Albert Camus et de Jean Paul Sartre. Cela est vrai puisqu'il soulève la question du libre arbitre. Le suicide, qui constitue le thème principal du film, a préoccupé penseurs, philosophes et théologiens à travers l'histoire. Kiarostami revient sur ce thème pour dévoiler ses convictions vis-à-vis des questions qui étaient toujours l'apanage du religieux. Il conteste ainsi l'hégémonie intellectuelle des soi-disant représentants de la nation en critiquant leur pouvoir absolu sur la société sous prétexte qu'ils détiennent la réalité. Kiarostami cherche donc à réhabiliter l'esprit humain en insistant sur le principe de la liberté même devant le suicide. Le taxidermiste, qui est le dernier personnage à qui Badii a demandé de l'aider dans son projet, a fini par accepter la proposition du protagoniste en exhaussant ainsi son vœu.

Pour tenter d'endiguer cette envie de mourir chez Badii, le taxidermiste se lance à la fois dans un plaidoyer poétique et hédoniste sur l'amour de la vie, et lui racontant des récits qui sont autant d'hymnes à la vie.

Le taxidermiste:

Tu es désespéré? Tu as vu la lune? Tu ne veux pas voir les étoiles? Tu veux fermer les yeux. Mais mon cher, tout ça il faut le voir!

En effet, le taxidermiste pousse Badii à réfléchir sa décision et à voir la vie d'un œil optimiste en lui rappelant l'abondance des dons de Dieu, la beauté du monde, les couleurs scintillantes des paysages, les suggestions séductrices de beaux corps, la saveur des mets succulents,...et le goût de la cerise. La réconciliation avec l'existence passe par le goût de la cerise suggéré par le vieil homme. Pour qu'il soit changé, le monde a besoin de bonnes intentions et d'actes de bonté. À l'encontre du séminariste, le taxidermiste chante la vie et rejette la mort. Cette approche rejoint la pensée de certains grands poètes persans, notamment Rumi (Molana) et Hafez, qui célèbrent la vie, la beauté et l'amour avec une vision optimiste et spirituelle.

⁵⁵ Michel Garneau, 2003.

Rumi (Molana) dit :

Je suis heureux du monde parce que le monde appartient à Dieu.

Je suis amoureux de tout l'univers car tout l'univers vient de lui.

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست

عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

Il exprime ainsi une vision où la vie est un don divin à apprécier avec gratitude et amour, proche du plaidoyer du taxidermiste.

Hafez chante quant à lui la beauté et le plaisir :

Si ce Turc de Chiraz conquiert mon cœur,

Je donnerai Samarcande et Boukhara pour sa tâche de beauté.

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را

به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

Cette admiration pour les petits plaisirs et les merveilles du monde reflète aussi l'invitation à savourer la vie malgré les difficultés. En somme, ces deux poètes encouragent un regard amoureux et plein d'espoir sur l'existence, contrastant avec la vision plus rigide et conservatrice du séminariste. Le message du taxidermiste s'inscrit dans cette même lignée, célébrant la vie et rejetant la mort. Kiarostami joint l'agréable à l'utile pour garantir à son public un spectacle combinant plaisir et instruction. Le choix de l'espace n'est pas arbitraire. Il répond, en fait, à deux exigences : mettre en valeur la création divine qui se manifeste à travers les éléments de la nature. Tout au long du film, le héros, ne cesse de parcourir les chemins sinueux creusés dans des terrains escarpés et des lieux inhospitaliers inspirant la peur. Inciter à un retour à soi-même pour mieux comprendre à maîtriser ses actes ou faire ses choix même s'ils s'avèrent parfois difficiles comme le suicide dont il est question dans *Le Goût de la cerise*⁵⁶.

⁵⁶ Karima Jouida, *La dimension politique et philosophique dans le film Le Goût de la cerise d'Abbas Kiarostami*. Université Abdelmalek Essaâdi – Maroc, 2021.

Chapitre 2 : La nature dans la poésie persane classique

Dans ses entretiens, Kiarostami fait souvent référence à la poésie mystique, celle de Khayyâm, de Rûmî (Molavi) et de Hâfiz. Le rapport que la population entretient avec la poésie constitue l'un des traits majeurs du caractère persan. Dans la culture persane, les termes poète (shâir) et savant mystique (ârif) sont indissociables. La poésie est l'un des modes d'expression de la philosophie mystique, sans doute le plus important⁵⁷. La poésie persane est vraiment étonnante. Grâce à sa langue mêlant le persan et l'arabe, le poète peut jouer librement avec des mots venus des deux horizons. Elle a emprunté à l'arabe la forme brillante du distique : deux vers où peu de mots, placés côte à côte ou en opposition, font ressortir toute leur richesse de sens. La poésie persane a aussi adopté le système de la métrique quantitative venu de l'arabe. Même si ce système ne correspond pas parfaitement à la langue persane, il contribue au charme particulier et à l'étrangeté du poème. Dans tout cela, la poésie persane se distingue par une originalité unique, nourrie à la fois par son héritage préislamique et par sa façon très personnelle de transformer les emprunts et de les réinventer selon son propre esprit. Ce n'est pas par hasard que la poésie iranienne est considérée comme l'une des plus anciennes formes de littérature au monde. Dans l'Avesta, le recueil de textes sacrés de l'ancienne religion zoroastrienne, on trouve des fragments relatant la vie du prophète Zarathoustra (ou Zoroastre), écrits qui pourraient dater du premier siècle de notre ère. Les *gathas*, ces hymnes que l'on peut comparer aux psaumes de la tradition juive, témoignent d'un panthéon ancien dont beaucoup d'aspects restent aujourd'hui méconnus. Pourtant, les vestiges de cette poésie de l'Iran ancien sont rares et, comme ils ont été transcrits en alphabet cunéiforme, ils n'étaient accessibles qu'à un petit cercle de lecteurs. Ce qu'on appelle aujourd'hui « poésie persane » est en réalité une forme littéraire apparue assez tard, vers les IX^e et X^e siècles, grâce à la rencontre de deux traditions littéraires distinctes.

⁵⁷Sussan Chams, *Le cinéma d'Abbas Kiarostami : un voyage vers l'Orient mystique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

La première est celle de la poésie en moyen-iranien, surtout rédigée en pehlevi, une ancienne version du persan utilisée sous la dynastie sassanide (III^e-VII^e siècle). La seconde est la tradition littéraire arabo-musulmane, introduite en Perse après la chute des Sassanides en 651 par les califes omeyyades, et marquée par l'importance centrale du Coran. Ces deux traditions avaient chacune leurs formes et leurs thèmes propres : la poésie en moyen-iranien reposait sur un schéma rythmique fixe, avec un nombre précis de syllabes par vers ; tandis que la poésie arabe utilisait plutôt une prosodie basée sur l'alternance de syllabes brèves et longues. De la fusion de ces deux univers est née une poésie entièrement nouvelle, où le rythme et la métrique arabe ont enrichi et transformé la poésie iranienne traditionnelle. Cette fusion a eu lieu dans les régions du Khorasan et de la Transoxiane, grâce à une situation politique particulière. La dynastie samanide, fondée par les descendants de Saman Kohda, régnait depuis que le calife al-Mamun les avait nommés émirs, c'est-à-dire gouverneurs locaux sous l'autorité du califat abbasside, en 819 après J.-C. Parce qu'ils parlaient persan, les Samanides tenaient beaucoup à s'entourer de poètes qui reprenaient les anciennes traditions littéraires de la Perse. En même temps, leur loyauté envers les Abbassides les poussait à adapter cette poésie ancienne à la culture arabo-musulmane du califat. C'est à ce croisement que la poésie persane traditionnelle est née⁵⁸.

Rudaki († 940) est sans doute le père de la poésie et de la littérature persanes. Il a écrit des œuvres très variées, comprenant des poèmes de louange, des chants d'amour et des poésies morales. Il a créé ces textes à la cour de l'émir samanide Nasr II (914-943) à Samarkand, avant d'être rejeté et aveuglé par ce dernier, pour des raisons inconnues. Sa renommée a dépassé largement les frontières de l'Iran : par exemple, son œuvre *Kalilè et Demnè* a beaucoup inspiré Jean de La Fontaine au XVII^e siècle. En 2008, on a célébré les 1150 ans de sa mort à l'Université de Téhéran, en présence du président Mahmoud Ahmadinejad, ce qui montre que son travail reste très important en Iran aujourd'hui. Ses poèmes reflètent une certaine idée de destin inévitable et montrent l'imaginaire lié à la noblesse dont il venait.

Ferdowsi († 1020), considéré comme l'un des fondateurs de la poésie persane, a vécu dans la région du Khorasan et de la Transoxiane. Son œuvre majeure, *le Livre des rois* (Shâh

⁵⁸ Nicolas Hautemanière, « La poésie persane classique : formes, histoire et anthologie. » *Les Clés du Moyen-Orient*, 24 déc. 2014, www.lesclesdumoyenorient.com/La-poesie-persane-classique-formes-histoire-et-anthologie.html.

Nâmeh), contient plus de 50 000 distiques. Ce poème raconte, à partir de traditions orales et écrites datant d'avant l'islam, l'histoire des grands rois perses jusqu'à leur chute face au calife en (651). Ce livre est un chef-d'œuvre de la poésie épique et montre le renouveau d'une identité nationale perse à un moment où le pouvoir du califat abbasside de Bagdad commençait à diminuer dans la région. Vers 1040, vingt ans après la mort de Ferdowsi, les souverains seldjoukides, d'origine turque, ont conquis le Khorasan. Cette conquête n'a pas entraîné la disparition de la culture et de la poésie persanes. Le persan est resté la langue littéraire principale, utilisée par des savants comme Omar Khayyâm. Cependant, on remarque un changement important dans la poésie : sous la domination seldjoukide, Khayyâm ne cherche plus à glorifier le passé des rois perses. Ses poèmes parlent moins de politique et se tournent davantage vers des réflexions morales, souvent teintées de pessimisme.

Du XIIe au XIVe siècle, la poésie devient de moins en moins liée à la politique. Les poètes s'éloignent des cours royales et explorent de nouvelles formes et sujets. C'est ce que montre le parcours de Nezâmi († 1209). Né vers 1140 à Gandjê, dans le Caucase, il a écrit ses œuvres loin des souverains de son temps. Les poèmes de louange et les épopées perdent de leur importance. Par exemple, son Livre d'Alexandre montre encore un certain intérêt pour le genre épique, mais le récit des exploits du héros sert surtout à réfléchir sur la sagesse d'Alexandre. Le reste de ses écrits est principalement consacré à des poèmes d'amour et de spiritualité. Son style est à la fois riche et élégant. Après Nezâmi, le mysticisme devient de plus en plus important dans la poésie persane. Cela reflète sans doute la montée du soufisme dans les régions persanophones au XIIIe siècle. Le meilleur exemple est le poète Mowlavi († 1273) de Konya. Son œuvre majeure, le *Masnavi*, un long poème de 26 000 distiques, est une référence incontournable de la littérature mystique iranienne. On y voit clairement comment le style lyrique amoureux a été adapté pour exprimer des idées religieuses.

Au XIVe siècle, le poète Hâfiz (†1389), dont la mémoire reste très présente dans la ville de Chiraz, a poursuivi la tradition de la littérature mystique. Comme Mowlavi, il avait peu de liens avec les princes locaux de la dynastie des Mozaffarides. Ce qui rend Hâfiz spécial, c'est qu'il a connu un grand succès de son vivant et qu'il est encore aujourd'hui très admiré en Iran. Son style reprend le lyrisme de Nezâmi et de Mowlavi, avec beaucoup d'images sensorielles qui

stimulent l'imagination du lecteur, toujours baignées d'une atmosphère mystique. Le XVe siècle est marqué par le succès de la poésie mystique d'inspiration soufie et correspond à la rédaction des dernières œuvres de la période dite « classique » de la poésie persane. Le plus célèbre représentant de ce mouvement est sans doute le poète Djâmi (†1492), originaire du Khorassan, souvent vu comme la dernière grande figure de la poésie classique iranienne. Après avoir étudié à Samarkand, il rejoint la confrérie soufie des Naqchabandis, dont il tire une grande partie de son inspiration pour ses œuvres. Ses écrits expriment surtout un rejet des certitudes scientifiques, et montrent que celui qui cherche la Vérité doit s'abandonner au mysticisme soufi. Dans le poème suivant, l'homme en quête de savoir est représenté par une goutte d'eau tombant dans le désert. Après Djâmi, la poésie persane a un peu décliné, principalement à cause des changements politiques liés à l'arrivée au pouvoir de la dynastie safavide. Pourtant, de nouveaux poètes comme Orfi-è-Chirazi († 1590) ont apporté des évolutions à l'écriture poétique. Son style s'inspirait davantage de la tradition indienne que de la poésie persane classique. Il a donc ouvert une nouvelle étape pour la littérature iranienne. Cependant, il est important de noter que ces changements n'ont pas fait disparaître la poésie classique persane. Au contraire, elle est restée un modèle pour toute la littérature iranienne jusqu'à aujourd'hui. Alors que la poésie européenne du XIXe et XXe siècle s'est souvent développée en rupture avec les formes anciennes, la poésie iranienne contemporaine s'est construite en reprenant et en imitant la poésie classique, notamment grâce au poète Hâtef († 1783). Encore aujourd'hui, la poésie persane classique est très lue en Iran, soutenue par la stabilité de la langue qui a donné au patrimoine littéraire mondial plusieurs chefs-d'œuvre⁵⁹.

Depuis des siècles, la nature reflète la condition humaine et incarne les vérités universelles. Les grands poètes persans, tels que Rumi, Hafez et Khayyam, en ont fait un élément essentiel de leur expression poétique. À travers la description des paysages, des jardins et des éléments naturels, ils confèrent à la nature une dimension transcendante. Elle ne se limite pas à un simple décor, mais devient une manifestation de l'ordre divin, un symbole de l'éphémérité de la vie et un guide spirituel pour ceux qui recherchent la vérité.

⁵⁹ Nicolas Hautemanière, « La poésie persane classique : formes, histoire et anthologie. » *Les Clés du Moyen-Orient*, 24 déc. 2014, www.lesclesdumoyenorient.com/La-poesie-persane-classique-formes-histoire-et-anthologie.html.

Rûmî

Sur le plus célèbre poète de la Perse médiévale, les recherches approfondies sont nombreuses. Parmi elles, l'ouvrage d'Eva de Vitray-Meyerovitch, *Mystique et poésie en Islam* (1972), reste une référence. On peut aussi citer l'introduction de Christian Jambet à sa traduction de cent ghazals du *Diwân de Shams de Tabriz*, publiée sous le titre *Soleil du réel* (1999), essentielle pour comprendre que, pour Rûmî, l'amour « ne relève pas d'une psychologie, mais d'une cosmologie mystique⁶⁰ ». On parle souvent d'un « paradoxe Rûmî », parce qu'il ne peut pas être résumé facilement. D'un côté, Rûmî était un grand savant, très compétent en droit et en théologie islamiques. De l'autre, il était un poète mystique animé par un amour divin intense qui dépasse toutes les règles. Pour expliquer ce contraste, on parle souvent de deux Rûmî : le Rûmî d'avant, professeur de religion à Konya, et le Rûmî d'après, transformé par l'amour spirituel⁶¹. On peut alors choisir de ne retenir que ce deuxième aspect et créer un Rûmî version « New Age », prêt à être utilisé dans n'importe quel marketing spirituel, mais complètement coupé de la réalité de son époque. C'est ce Rûmî « désislamisé » que décrit Rozina Ali dans un article du *New Yorker* (05/01/2017), *The Erasure of Islam from the poetry of Rumi*. Il est vrai que la rencontre de Rûmî avec Shams de Tabrîz, en 1244, a bien changé sa vie. Mais cette transformation ne lui a jamais fait abandonner sa foi. Rûmî n'a jamais remis en question les règles juridiques de l'islam ni ses devoirs religieux. Il est resté un musulman pratiquant, convaincu que la vie spirituelle commence par les obligations fondamentales. On ne trouve dans toute son œuvre aucune opposition aux lois religieuses. Il n'était pas non plus un simple soufi en marge de la société : il jouissait du respect, voire de l'admiration, des autorités civiles et religieuses ainsi que des fidèles. Par la suite, l'ordre qu'il avait fondé continua de recevoir le soutien des sultans ottomans. Une autre manière de simplifier le paradoxe serait, au contraire, de dire qu'il existe une parfaite continuité entre la mystique de Rûmî et les règles formelles de sa religion. Mais ce n'est pas le cas : il y a bien une rupture. Deux dimensions du vécu religieux s'opposent tout en étant inséparables. L'intensification de la pratique religieuse ordinaire mène

⁶⁰ Rûmî, *Cette lumière est mon désir. Le Livre de Shams de Tabrîz*, traduit du persan par Jean-Claude Carrière, Mahin Tajadod et Nahal Tajadod, Paris, Gallimard, 2020.

⁶¹ Nahal Tajadod, *L'affamé*, Préface de Jean-Claude Carrière, Paris, Les Belles Lettres, 2020.

les maîtres spirituels au seuil d'un autre monde. Or, pour passer de l'un à l'autre, il faut franchir un « saut » : « *Attrape le silence, / Sans parole, allez saute !*⁶² » Pour comprendre Rûmî, il ne faut pas essayer d'effacer le paradoxe entre la loi religieuse et la loi d'amour. Ce contraste est au cœur de sa pensée. Tant que la grande civilisation voisine était vivante et créative, elle a gardé ce paradoxe vivant, car c'est lui qui donnait sa force et son souffle à la vie spirituelle. La pensée de Rûmî est proche de celle des philosophes mystiques de l'islam, qui puisent leur inspiration dans le Coran et élaborent une philosophie rappelant le néoplatonisme antique, connu grâce aux traductions grecques. Au cœur de leur pensée, il y a un paradoxe fondamental : l'homme n'est pas Dieu, mais en même temps, l'homme n'est rien d'autre que Dieu. Ce même paradoxe s'applique aussi à l'univers tout entier, dont l'homme est le centre, non pas parce qu'il le contrôle, mais parce qu'il en est le résumé. C'est pourquoi, en lisant Rûmî, on ressent deux mouvements opposés : d'un côté, l'invitation à « brûler » ce monde, qui est vide, et de l'autre, l'appel à aimer profondément la beauté de ce monde, qui est une merveille, car il est la manifestation divine, une théophanie. C'est exactement ce que l'on voit dans les films *Au travers des oliviers* et *Et la vie continue* : la vie de personnes qui, en un instant, ont été bouleversées par un tremblement de terre. Pourtant, les survivants continuent de donner de la valeur à la vie et la célèbrent à leur manière. On le voit dans leur quotidien : un homme qui essaie de régler l'antenne pour regarder un match de football, ou un jeune couple qui vient de se marier, malgré la destruction autour d'eux. Plus tard, dans *Le Goût de la cerise*, un autre homme croise le chemin de Monsieur Badii. En apprenant que ce dernier souhaite se suicider, il tente de le convaincre de renoncer, en lui parlant des petites joies de la vie – comme le goût d'une cerise – qui méritent qu'on continue à vivre. Ève Feuillebois-Pierunek écrit ainsi : « *Chez Rûmî, mais aussi chez la plupart des poètes soufis, le paradoxe fondateur est celui de l'identité [...]. Dieu est à la fois radicalement “autre” par rapport à l'homme puisqu'Il est inaccessible au plan de l'Essence, et “le même” dans la mesure où Il est accessible par ses attributs manifestés dans l'humain*⁶³. *De la même manière, l'homme reste entièrement « autre » tant qu'il se considère séparé de Dieu et se voit comme un être autonome. Lorsqu'il devient « rien », il est « Tout », et il n'existe plus*

⁶² Rûmî, *Cette lumière est mon désir : Le Livre de Shams de Tabrîz*. Traduction du persan par Jean-Claude Carrière, Mahin Tajadod et Nahal Tajadod, Paris, Gallimard, 2020.

⁶³ Ce thème est présent dans la plupart des œuvres des poètes iraniens, et il faut souligner que le « Dieu » dont il est question ici n'est pas nécessairement le Dieu religieux au sens strict, mais fait plutôt référence à une force, une puissance ou etc d'un autre ordre.

*d'altérité entre lui et Dieu. Cette transmutation de l'être spirituel de l'homme n'intervient que grâce à l'Amour. Elle s'exprimera donc en termes de relations amoureuses entre l'amant humain et son Bien-Aimé divin*⁶⁴ ». On retrouve dans la pensée de Rûmî toutes les idées principales que son contemporain Ibn 'Arabî, grand philosophe de la mystique musulmane, a développées. Ce qui rend Rûmî unique, c'est qu'il insiste particulièrement sur l'importance de l'homme vivant, en chair et en os, comme médiateur entre le divin et l'éveil spirituel. Pour lui, cette personne fut Shams de Tabriz, ce qui explique le titre de son célèbre recueil de poèmes. Encore cette originalité est-elle relative : la nécessité d'un médiateur qui soit la face humaine où se lit la face de Dieu est centrale aussi dans la poésie de Hâfez : « *Hâfez sait que l'Aimé est toujours cet aimé-ci, que la Face désirée est toujours la face d'un être offert au regard*⁶⁵ ». Pourtant, Rûmî ne ressemble à personne. D'où vient la force émotionnelle de sa poésie ? Même si ses enseignements ne sont pas très différents de ceux des autres soufis, ils restent en arrière-plan. Il ne les exprime pas comme un philosophe, mais utilise la poésie — un langage qui agit à travers les images, les sons et le rythme. De la même manière, Kiarostami pense comme Rûmî et partage les mêmes croyances. Lui aussi ne parle pas directement de ses idées. Ce sont les images, les dialogues et les histoires dans ses films qui nous permettent de comprendre ce qu'il veut dire. Dans ses œuvres, comme dans les poèmes de Rûmî, le sens est caché et le spectateur doit réfléchir et participer pour le découvrir. Tous les deux ouvrent un chemin vers la vérité, l'un avec la poésie, l'autre avec le cinéma. « *En tant que poète, Rûmi n'est pas entièrement représentatif de la grande tradition persane. Beaucoup plus spontané, moins policé, il se caractérise par la passion, l'enthousiasme, et l'absence de retenue dans l'expression* »⁶⁶ L'abrupt Rûmî n'est pas un poète de tout repos, nul n'a autant que lui vilipendé le repos de l'âme :

« *Deviens étranger à toi-même / Et anéantis la maison, / Puis, viens, avec les amoureux* ».

⁶⁴ Alberto Fabio Ambrosio, Ève Feuillebois et Thierry Zarcone, *Les derviches tourneurs, Doctrine, histoire et pratiques* (Cerf, 2006). Cet exposé s'appuie sur le livre de William C. Chittick, *The Sufi Doctrine of Rûmî: An Introduction*, 1974, et sur la thèse de Leili Anvar-Chenderoff, *Du paradoxe à l'unité : L'œuvre lyrique de Jalâl-al-Dîn Rûmî*, 1999.

⁶⁵ Ayada Souâd, *Hâfez, poète et philosophe*, Paris, Revue philosophique de la France et de l'étranger, 2012, p. 61-76.

⁶⁶ Ève Feuillebois-Pierunek, *Rûmî (1207-1273) : poète et mystique*, dans *Les derviches tourneurs, Doctrine, histoire et pratiques*, Paris, Éditions du Cerf (collection Patrimoines - Islam), 2006.

L'introduction de Charles-Henri de Fouchécour à sa traduction des *Maqālāt* de Shams de Tabriz (*La quête du joyau. Paroles inouïes de Shams, maître de Jalāl al-din Rûmî*, 2017) contient tout ce que l'on peut affirmer de sa vie : ses premiers maîtres en Azerbaïdjan iranien, quelques indications sur ses voyages avant qu'il ne vînt à Konya⁶⁷. On ignore ce qu'il fit après avoir quitté Konya au début de 1348, on ne sait rien de sa mort aussi n'est-il pas étonnant qu'on ait beaucoup rêvé sur l'énigmatique Shams.

Kiarostami déclare dans un de ses entretiens: « On peut sentir et comprendre sans voir. C'est un aspect très souvent présent dans la poésie iranienne: un poème de Mowlana (Rumi) recommande à qui veut mieux voir d'ouvrir les yeux du cœur plutôt que ceux du corps »⁶⁸. Cet entretien est intitulé : « Les yeux du cœur ». « Les yeux du cœur », ce n'est rien d'autre que la « vision intérieure ». Face à une représentation voilée du monde, les héros de kiarostami n'ont pas d'autre choix, pour trouver la vérité invisible à l'œil, que d'ouvrir « les yeux du cœur ». Cette vision ésotérique est leur pensée, leur subjectivité profonde. Le moment de la « transmutation de la vue » est le moment d'une « prise de conscience ».

Rumi, perçoit la nature comme bien plus qu'une simple matière. Dans ses poèmes, elle devient un pont entre le monde visible et l'invisible, un langage sacré qui s'adresse à l'âme humaine. Chaque élément naturel – rivières, vent, arbres, fleurs, lune et soleil – revêt une signification profonde et spirituelle. Pour lui, la nature est le reflet de la présence divine, un livre ouvert où chaque détail révèle un enseignement caché. Le jardin est important dans sa poésie. Il ne représente pas uniquement la nature extérieure, mais aussi un espace intérieur, métaphore du cœur et de l'âme. Ce jardin intime est le lieu où l'homme cultive l'amour divin et où son esprit s'épanouit sur le chemin de la connaissance. Le jardin extérieur, quant à lui, incarne le paradis, la manifestation de la beauté divine et l'espace de la contemplation. Cette double symbolique traduit la vision soufie de l'unité entre l'âme et l'univers, où la nature devient un reflet du divin. L'usage des symboles naturels est une caractéristique essentielle du style de Rumi. La pluie représente la miséricorde divine qui descend sur le cœur des humains, le soleil incarne la lumière

⁶⁷ Il a fréquenté assidûment Ibn 'Arabî à Damas.

⁶⁸ Entretien réalisé par Stéphane Goudet, *Les yeux du cœur*, Postif, no 466, décembre 1999, p. 12.

de la vérité et de la connaissance, tandis que la rivière symbolise le mouvement perpétuel de la vie et du cheminement spirituel. Les arbres sont des signes de stabilité sur la voie de l'amour divin, et les fleurs traduisent la douceur et la beauté de cette quête. La lune et le soleil figurent la guidance spirituelle éclairant le chemin de l'âme vers son Bien-Aimé. Le jardin n'est pas seulement un lieu de contemplation, mais un espace sacré où l'amant rencontre son Bien-Aimé et accède à la révélation spirituelle. Pour Rumi, seule une âme purifiée de ses attachements terrestres peut franchir cette porte mystique et s'abandonner à l'amour divin. Ainsi, le jardin devient un symbole de transformation intérieure, un espace où les beautés divines se dévoilent et où l'amant trouve la joie dans la présence du Bien-Aimé. C'est pour cette raison que la plupart des films de Kiarostami se déroulent dans la nature, et même lorsqu'il ne tourne pas de film, il s'occupe à photographier la nature ou y passe tout simplement son temps. Rumi considère la nature comme un livre sacré où chaque élément révèle une leçon spirituelle. Cette vision transforme le monde naturel en un espace de méditation et d'expérience mystique. Ses poèmes illustrent cette perspective à travers des images puissantes. Le fleuve devient une métaphore du temps et du voyage spirituel, tandis que les oiseaux symbolisent l'âme cherchant à rejoindre son origine divine. Dans son Masnavi, il accorde une place particulière aux jardins, aux roses, aux cyprès, aux tulipes et aux narcisses. Ces éléments naturels ne sont pas décrits uniquement pour leur beauté extérieure, mais aussi pour ce qu'ils représentent sur le chemin mystique. La rose, avec son parfum enivrant, figure la beauté de l'amour divin et la révélation de la Vérité :

*«Le matin, la rose a souri, et la brise enivrée,
A porté son doux parfum jusqu'à mon cœur égaré.»*

Masnavi, I, 39

Tout comme la rose offre son parfum au monde, l'âme du chercheur doit s'ouvrir et répandre la douceur de l'amour sacré. De même, la coque d'un fruit représente l'apparence extérieure de l'être humain, tandis que le noyau incarne son essence spirituelle :

*«La peau est tombée, le noyau est resté,
Car le fruit mûr rejette ce qui est périssable.»*

Masnavi, III, 1472

Hâfez

À propos de Hâfez (1320 env.–env. 1389), on a écrit : « S'il est vrai que des affinités de pensée lient étroitement les écrivains majeurs d'un pays et le peuple auquel ils appartiennent, Hâfiz peut être considéré comme un exemple particulièrement remarquable à cet égard dans la littérature persane⁶⁹. » Hâfez de Chiraz est l'auteur d'un recueil de poèmes, en persan: un *Divân*. Ce monument de quatre cent quatre-vingt-six poèmes en persan, d'environ huit à dix distiques chacun, est un sommet de la poésie lyrique persane. L'œuvre des prédécesseurs du poète s'y reflète d'une façon confondante pour la mémoire. Hâfez vécut à Chiraz à une époque tourmentée, du fait de l'éclatement de l'empire mongol en multiples principautés rivales. Mais l'attachement des princes du temps aux lettres persanes, Mongols inclus, fut un phénomène littéraire majeur. Hâfez a été un protégé à la cour de Chiraz. Mais le xive siècle fut aussi le temps d'une maturité spirituelle qui toucha tous les milieux culturels de l'Iran. Poésie de cour et poésie spirituelle, telle est l'ensemble de la poésie de Hâfez⁷⁰. Le monument de Hâfez n'a pas de titre. Un *Divân* est un recueil de poèmes d'un auteur. Les poèmes ne sont pas rangés dans l'ordre chronologique, mais selon un classement alphabétique inversé des rimes ou des refrains. Dès qu'on ouvre une page, on entre directement dans l'univers du texte. Ce recueil est comme un ancêtre du livre de poche, condensant des siècles de culture dans un petit volume rempli de références. Sans début ni fin précis, il se lit au hasard. En fait, il garde en mémoire ce que chaque lettré connaît déjà par cœur, souvent appris dès l'enfance, de génération en génération jusqu'à aujourd'hui. Pour beaucoup, il devient comme un double de leur conscience. C'est un texte qu'on peut se réciter à soi-même, déclamer en public, écouter avec le cœur, mettre en musique et interpréter. Il sert aussi d'exercice pour le calligraphe, car écrire ce texte, c'est déjà l'interpréter. Pour les yeux comme pour les oreilles, le poème, le ghazal (une sorte d'élégie d'amour) de Hâfez est une œuvre d'art, tout comme un tapis persan ou un concert de flûte.

⁶⁹ Mohammad Hassan Rezvanian, *Hâfez, dans Dictionnaire de l'Islam, Religion et civilisation*, Montréal, Impr, 2008.

⁷⁰ Laurence Chamlou, *Métaphores et images féminines dans la poésie de Hâfez*, in *L'Orient des femmes*, Lyon, ENS Éditions, 2002.

Bien sûr, le monde de Chiraz au XIV^e siècle est très éloigné du nôtre siècle, presque impossible à comparer. Le monde de Hâfêz est même, à deux égards, l'inverse du nôtre. Sa tradition, comme au Moyen Âge, lui donne un réflexe constant : interpréter les signes visibles en les reliant à leur origine première — un Au-delà de la Beauté qui est à l'origine de l'Amour, l'Unique aimé. Instinctivement, Hâfêz est toujours tourné vers l'Autre, plus qu'en lui-même. Il le voit à travers ses reflets, que ce soit le maître spirituel, le prince, la personne aimée ou la nature. Dans un poème, on passe sans arrêt de l'Autre à ses reflets, d'un reflet à un autre, puis de ces reflets de nouveau à l'Autre. Pour le poète, remonter des reflets vers l'Autre est moins important que le mouvement inverse. L'Aimé représente la réalité totale, alors que ses reflets sont éphémères, presque irréels. Ce qui vient de lui fait revivre un souvenir d'une idylle très ancienne. Il est d'une grande présence, même s'il est absent. Aujourd'hui, nous ne pensons souvent qu'à notre épanouissement personnel et à notre efficacité. Il s'est pensé comme un cheminant questionnant partout sur celui qui le fait croire et aimer. Certains de ses poèmes étonnent nos médiévistes par l'acuité de sa perception de lui-même comme personne et comme individu⁷¹. Ses odes (en persan ghazal) sont lues et surtout récitées depuis le xiv^e siècle et chaque Persan peut prétendre établir un dialogue privilégié avec cet homme qui vient clore une riche période poétique. Réduire cette œuvre à un système strict d'équivalences symboliques serait insuffisant pour en rendre compte, tant son pouvoir libérateur et son influence sur l'âme des Iraniens sont profonds et continus. Maître incontesté, Hâfêz manie avec virtuosité la polyphonie et la polysémie de la langue persane dans un univers plurivoque. Chaque ghazal constitue une synthèse de la pensée d'un philosophe mystique, intégrant les grands courants de la poésie persane, du scepticisme de Khayyâm au lyrisme de Ferdowsî ou à la pureté de Sa'dî. Les distiques forment un réseau de correspondances qui résonnent différemment dans le cœur des lecteurs, et la subtilité du texte se révèle dans l'entrelacement des images et des métaphores. Dans la poésie de Hâfêz, il évoque la beauté éphémère et l'importance de vivre l'instant présent. Les fleurs, les arbres, le vent, la pluie, le soleil et la lune ne sont pas seulement des éléments descriptifs, mais des métaphores riches servant à exprimer des concepts mystiques et philosophiques. Les fleurs occupent une place

⁷¹Laurence Chamlou, *Métaphores et images féminines dans la poésie de Hâfêz*, in *L'Orient des femmes*, Lyon, ENS Éditions, 2002, pp. 115-122.

centrale dans son œuvre. Parmi elles, la rose est la plus présente et représente souvent la beauté éternelle et l'être aimé :

«Comme une rose, tu es passée gracieusement dans le jardin,

Ah ! Si seulement tu avais emporté un signe de moi.»

Divan de Hafez, Ghazal 338

Les arbres jouent également un rôle symbolique. Le cyprès incarne la droiture et la beauté, tandis que le saule évoque la tristesse et le chagrin :

«Mon cœur droit comme un cyprès tremble comme un saule,

Sous le charme de la silhouette élancée de mon bien-aimé.»

Divan de Hafez, Ghazal 205

Le vent et la brise sont les messagers de l'amour, portant les souvenirs de l'être aimé :

«Ô brise matinale, apporte-moi un souffle du chemin de mon bien-aimé,

Emporte ma peine et apporte-moi la nouvelle de mon amour.»

Divan de Hafez, Ghazal 262

Khayyam

J'aime avant tout la simplicité des poèmes de Khayyam, mais aussi leur intelligence, leur sensualité et leur précision. Il nous rappelle sans cesse la présence de la mort et la nécessité de vivre avec elle. Pour lui, la vie consiste à se souvenir que chaque souffle que l'on prend doit un jour s'arrêter. Il montre que respirer, en apparence si simple, est en réalité un acte fragile qui finit toujours par échouer. Ses poèmes nous mettent directement face à la mort, mais sans pessimisme : ils nous poussent plutôt à prendre conscience de notre condition pour mieux célébrer la vie. C'est pour cela que Khayyam chante autant le vin, le plaisir et l'ivresse qu'il procure. Pour lui, la vie est si brève qu'il ne faut perdre aucun instant et profiter de chaque moment. Le bonheur de l'instant est notre véritable but sur terre⁷².

Est-ce que ce que Kiarostami exprime dans ses œuvres est autre chose que cela ?

Un fil conducteur poétique parcourt l'ensemble de l'œuvre de Kiarostami, établissant un lien entre un cinéma poétique — tel que l'aurait envisagé Jean Cocteau —, une photographie empreinte de poésie et la poésie dans sa forme première, celle de l'écriture. « La poésie, la photographie et le cinéma font partie intégrante de mes préoccupations. Je le revendique. Les dissocier me semblerait étrange », a déclaré Kiarostami ⁷³, rejoignant en cela la pensée de Michelangelo Antonioni qui affirmait pour sa part : « Peindre, écrire sont des activités que je ne considère pas comme étrangères au cinéma ⁷⁴.»

Puisque la poésie traverse toute l'œuvre de Kiarostami, il n'est pas étonnant qu'elle entretient des affinités avec le rubâi persan d'Omar Khayyâm, mais aussi avec le haïku japonais, encore plus minimaliste, lié à la peinture du Japon et à ses racines culturelles venues de Chine. Kiarostami est pleinement conscient de cette proximité et revendique son attachement à l'Asie.

⁷²Michel Ciment et Stéphane Goudet, *Interview avec Abbas Kiarostami : une approche existentialiste de la vie*, Fábio Savino et Maria Chiaretti (dir.), *Un film, cent histoires*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2016, p. 164-165.

⁷³ Abbas Kiarostami, *Around Five: le making of, dans Five*, DVD, MK2, Paris, 2006.

⁷⁴ Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003, p. 173.

On peut le voir, par exemple, dans *Ten on Ten*, lorsqu'il sort sa caméra DV de la voiture pour filmer un arbre en citant un haïku :

*«Le cyprès est lancé
au sommet de la colline
à qui se vante-t-il ? »*

Le mouvement de caméra s'achève sur un très gros plan de fourmis – autre thème cher au haïku – affairées autour d'un trou dans la terre. Perception d'un microcosme qui fait écho à tout un univers, comme c'est souvent le cas dans le haïku, poème elliptique, plus encore que tout autre entouré de ces « grandes marges blanches, [...] grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour créer un délire sans passé » qu'évoque Paul Éluard dans sa conférence « L'évidence poétique ⁷⁵ ». Kiarostami dit dans l'un de ses propres poèmes inspiré par cette forme :
*«Toujours inachevés
mes dialogues
avec moi-même ⁷⁶»*

Et, dans sa *Leçon de cinéma*, qui revient de manière réflexive sur le film *Le vent nous emportera* : « Cela me fait plaisir de tomber, dans un livre, sur une page blanche oubliée. Je suis si curieux de connaître les événements inconnus de cette page perdue entre deux autres. Cela me fait si plaisir de deviner les incidents de cette page invisible... Il s'agit de croire à des choses qui ne sont pas vues⁷⁷. »

« Cette sphère du firmament où nous sommes tenus étonnés, Je pense qu'il y à quelque chose de la lanterne chinoise

Le soleil est le support de lampe, l'univers est la lampe Et nous, les figures passant par cette lampe !⁷⁸»

Omar Khayam

Le concept de « devenir-animal » se manifeste dans *Five*, à travers un groupe de chiens au bord de l'eau ou encore les tracés formés par une multitude de canards. Dans *Le Vent nous emportera*,

⁷⁵ Paul Éluard, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 515.

⁷⁶ Abbas Kiarostami, *Avec le vent*, Paris, P.O.L., 2002, p. 242.

⁷⁷ Abbas Kiarostami, *La leçon de cinéma dans Le vent nous emportera*, DVD, MK2, Paris, 2002.

⁷⁸ Omar Khayam, *Rubaiyat*, Paris, Gallimard, 1994, trad. Armand Robin, p. 87 - 2 Sylvie Rollet, « Une esthétique de la trace », *Positif*, n° 442, décembre 1997, p. 92.

une tortue remplace le nomade, sa lenteur incarnant, selon Deleuze, une autre forme de vitesse absolue. La tortue traverse d'abord une dalle funéraire, avant que Behzad ne la retourne du pied, puis elle se rétablit au plan suivant pour poursuivre son avancée inéluctable, sans début ni fin, constituant à sa manière une ligne de fuite.

Kiarostami a justement écrit plusieurs poèmes-haïkus sur la tortue, comme celui-ci, qui associe le minéral et l'animal :

« Parmi des centaines

de pierres petites et grosses

seule en mouvement

la tortue ⁷⁹»

Chez Kiarostami, le fixe et le mouvant se succèdent constamment dans la manière de saisir le temps : c'est le cas, par exemple, de cet os humain, sorti précédemment du sol du cimetière, qui dérive dans le courant de la rivière à la fin de *Le Vent nous emportera*, évoquant la poésie de Khayyam, toujours attentive au passage entre la vie et la mort. Comme le paysage chinois est caractérisé par l'alliance Montagne-Eau, l'arbre lui-même - figure centrale chez le cinéaste, souvent isolé, échappant à l'idée occidentale de filiation dénoncée par Deleuze – cristal de temps, voit passer devant lui des flux temporels, il est le témoin du mouvement car, comme le dit très bien le poète d'origine syrienne Adonis dans son recueil *Mémoire du vent*, au titre si proche de certains de ceux choisis par Kiarostami :

« Les arbres se plaisent à écouter l'espace.

Ainsi l'arbre colle-t-il son oreille

à la poitrine du vent ⁸⁰»

L'arbre peut aussi être créateur de mouvement, comme en cet autre poème d'Adonis qui s'accorderait très bien aux photos de Kiarostami d'arbres dans la neige:

« L'arbre va et vient,

mais dans son ombre ⁸¹»

⁷⁹ Abbas Kiarostami, *Avec le vent*, Paris, P.O.L, 2002, p. 35.

⁸⁰ Adonis, *Mémoire du vent*, Paris, Gallimard, 1991, p. 180.

⁸¹ Adonis, *Mémoire du vent*, Paris, Gallimard, 1991, p. 185.

« esthétique du voile » apparaît dans la littérature iranienne, plus particulièrement dans la poésie mystique, sous le nom de *ketman*, mot qui signifie « cacher », « dissimuler ». Il s'agit d'une pratique par laquelle le poète ou l'écrivain utilise un langage symbolique dont le dévoilement se fait par l'herméneutique.

Cette pratique du *ketman* apparaît dans l'œuvre de Kiarostami et aussi dans sa manière d'être. Le cinéaste, dans ses entretiens, fait souvent référence à la poésie persane, en particulier à l'œuvre d'Omar Khayyam que les orientalistes considèrent comme parfaitement représentative de l'esprit persan: « A. Christensen paraît avoir bien compris le caractère multiforme de la poésie de Khayyâm lorsqu'il insiste sur la pratique du Ketmân chez les Iraniens, procédé par lequel ceux-ci dissimulent et laissent dans l'ombre le fond de leur pensée. Il voit ainsi dans le poète "l'excellent représentant de son peuple ». L'esprit de Omar Khayyâm, écrit l'éminent orientaliste danois, est « *l'esprit persan tel qu'il était au Moyen Age et, essentiellement, tel qu'il est encore aujourd'hui ?* »⁸² C'est dans cette lignée d'artistes que s'inscrit Kiarostami qui, en gardant secret le fond de sa pensée dans ses entretiens, protège les mystères de son art.

La pratique du ketmân qui veut dire « cacher » ou « dissimuler », est une constante de la poésie mystique, surtout celle de langue persane, et en fait une poésie symbolique à double face. La première est une face littérale dans laquelle les mots sont pris dans leur sens concret. La deuxième est la face ésotérique de l'œuvre qu'on ne peut atteindre que par une herméneutique du langage poétique. La face exotérique est destinée aux novices, ceux qui s'arrêteront aux apparences, alors que l'initié, le savant, peut pénétrer, par l'herméneutique, au cœur de l'œuvre, là où se révèle son « secret ». Dans cette pensée, la vérité n'est pas accessible à tous, elle est réservée aux initiés.

Dans la poésie de Khayyam, la nature incarne simultanément l'éclat et la vitalité, tout en donnant à voir l'écoulement du temps et l'altération du monde. Elle devient ainsi le support d'une méditation profonde sur la fragilité et l'instabilité de l'existence. Chez Khayyam, la nature fonctionne comme un reflet qui met en lumière la finitude de la vie et le caractère irréversible du temps.

Un de ses célèbres quatrains illustre ce concept :

⁸² Mohammad Hassan Rezvanian, *Khayyâm, dans Dictionnaire de l'Islam, Religion et civilisation*, Montréal, Impr, 2008.

*«Hier soir, lorsque je suis tombé dans un sommeil en pensant à toi,
Sur le toit du monde, une fleur s'est épanouie.»*

Rubaiyat de Khayyam

Ici, la fleur incarne la fragilité des beautés éphémères de l'existence, vouées à se flétrir avec l'écoulement du temps. Khayyam conçoit également la nature comme un appel à goûter pleinement le moment présent : en célébrant les joies terrestres, il invite l'homme à savourer la vie avant d'être inexorablement emporté par le temps.

*«Lève-toi, car c'est l'heure du vin et du plaisir,
La vie passe, et il n'y a rien d'autre que de s'en aller.»*

Rubaiyat de Khayyam

À travers la nature, Khayyam dévoile une vision du monde à la fois hédoniste et lucide, où se rejoignent beauté et fugacité de l'existence. Plus largement, dans la poésie persane classique, la nature ne se réduit pas à la simple représentation du monde extérieur : elle constitue un langage symbolique à travers lequel les poètes transmettent leurs réflexions philosophiques et spirituelles. Qu'elle soit envisagée comme un miroir du divin, une source d'extase ou une méditation sur l'éphémère, elle reste un élément central de l'imaginaire persan, traversant les époques et les frontières.

De même, la poésie d'Omar Khayyam semble hanter l'œuvre du cinéaste iranien comme elle laisse sa trace dans le célèbre roman de Sadegh Hedayat⁸³. Selon Darius Shayegan⁸⁴, la poésie de Khayyam a ainsi pu influencer des auteurs contemporains tels que l'écrivain persan à travers « les images récurrentes du vieillard, de la jeune femme, du cyprès, du ruisseau et celle du jardin idyllique situé dans un nulle part ». Autant de figures qui sont, selon Shayegan, les représentations de cette angoisse métaphysique que Khayyam a évoquée dans ses poèmes et « qui nous fait penser à la notion bouddhique de dukha (douleur existentielle) qui peut se traduire aussi comme limite essentielle de la finitude de l'homme ⁸⁵».

Nous pouvons voir la présence de la mort dans l'œuvre de Kiarostami, à la fois dans les propos des personnages, le journaliste du *Le vent nous emportera*, les personnages du *Goût de la cerise* et dans des formes symboliques plus ou moins explicites : le chemin en zigzag qui se termine par

⁸³ Darius Shayegan, *La Lumière vient de l'Occident*, France, Aube, 2001.

⁸⁴ Ibid, p. 120.

⁸⁵ Dans sa pièce intitulée *Les Bas-fonds* 1902, adaptée au cinéma par Jean Renoir 1936.

un arbre, dans *Où est la maison de mon ami?* jusque, dans *Le Goût de la Cerise*, cet arbre au pied duquel se trouve la tombe destinée à Badi; l'arbre qui se dresse à la fin de *10 on Ten*, quand Kiarostami récite un haïku⁸⁶.

« Ce cyprès est lancé au sommet de la colline. A quel vent se soumet-il? »

On pourrait encore évoquer l'os trouvé par le journaliste que ce dernier rejette à la fin du film et qui suit son cours dans le flux d' une rivière. La notion de finitude hante l'œuvre de Kiarostami, non seulement comme destin mais aussi comme surgissement inquiétant (la porte qui s'ouvre en pleine nuit dans *Où est la maison de mon ami?*, l'éboulement dans *Le Vent nous emportera* ou la coupure de courant dans *ABC Africa*), rappel permanent d'une menace qui pèse sur l'être pendant et après la fin du film. Bien sûr de ces évocations plus directes comme le tremblement de terre dans *Et la vie continue...* et *Au travers des Oliviers*, le suicide dans *Le Goût de la cerise*, la maladie de la vieille femme et son décès dans *Le Vent nous emportera* et, sous sa forme la plus violente, ce plan montrant le cadavre de l'enfant dans *ABC Africa*.

La référence à l'unique vérité située dans l'instant présent et dans sa beauté vantée par Khayam, reprise par Hedayat et citée par le taxidermiste dans *Le Goût de la cerise* et le médecin dans *Le Vent nous emportera*. Ce qui croise ces univers artistiques différents, temporellement et formellement, c'est aussi le même goût pour la simplicité des métaphores, accessibles, familières, l'amour de la nature, là lunch, la nuit, les ruines, les cimetières, autant de lieux et d'instantes célébrés chez Khayam comme chez Kiarostami.

⁸⁶ Rappelons que Abbas Kiarostami a écrit un recueil d'haïkus intitulé en français *Avec le vent*, Paris, éditions P.O.L, 2002.

Chapitre 3 : La nature dans le cinéma de Kiarostami

Un des aspects importants du cinéma d'Abbas Kiarostami est la relation entre l'humain et la nature. Cette relation joue un rôle particulier dans ses films qui se passent en pleine nature comme les régions assez riches végétal (Des fleurs, des buissons, du gazon, de la verdure...) et partout est vert dans les provinces précisément le village de koker où kiarostami a filmé sa trilogie.⁸⁷

La nature n'est pas juste un décor comme un endroit où les acteurs jouent et l'histoire passe, mais un personnage vivant et actif que les autres personnes communiquent avec lui et symbolise le lien entre l'homme et le monde qui l'entoure. La nature participe à la construction du récit et reflète les émotions et les pensées des personnages. Par exemple, dans une scène du film *Au travers des oliviers*, où M.Keshavarz est en conversation avec l'acteur principal dans la nature, M.Keshavarz dit : « Tu peux parler aux esprits des morts du tremblement de terre. » Ils saluent la nature, et leurs voix résonnent dans l'environnement, comme si une troisième personne était en train d'écouter leur échange.

Après la catastrophe de tremblement de terre dans le film *Au travers des oliviers* on voit le peuple dans la nature, Ils se sont réfugiés précisément dans une nature qui a détruit leur maison et causé la mort de nombreux êtres chers. Par exemple, cette histoire d'amour qui se déroule après le tremblement de terre : Hossein dit que ceux qui étaient vivants sont morts et partis, et que puisque nous sommes restés, nous avons saisi la chance de vivre et nous nous sommes mariés, car nous ne savons pas quand notre tour viendra de mourir.

Après tout ça ils continuent leur vie et ils aiment plus leur vie et sont plus motivés et dynamique, par exemple dans *Et la vie continue*, Pouya, alors qu'il parle avec l'un des survivants du tremblement de terre, dit : « Peut-être que nous devrions tous mourir une fois et revenir à la vie pour vraiment comprendre la valeur de la vie » alors que dans *le gout de la cerise* on voit le

⁸⁷ Le village de Koker, situé dans le district d'Amol, dans la province de Mazandéran, se trouve au pied des montagnes Alborz, près des rivières et des forêts denses. Il est célèbre pour sa végétation riche et diversifiée, en particulier ses forêts verdoyantes et ses plantes montagneuses.

protagoniste dans sa voiture dans un chemin très sec et sans les vert entouré de lui et il pense de se suicider. Ici on voit bien les émotions et les sentiments des personnages qui sont présents dans la nature où l'histoire passe .

Dans la culture iranienne, la verdure est un symbole de vie et d'espoir, tandis que la sécheresse et le manque d'herbe représentent le désespoir et la mort. C'est pourquoi, lors de Norouz, le Nouvel An persan, les Iraniens croient que l'année nouvelle commence après l'hiver, lorsque la terre, qui était en sommeil, se réveille, symbolisant le renouveau de la vie. Cette période est célébrée comme un moment de renaissance, où la nature reprend son souffle et offre un nouveau départ pour tout le monde.

Le court métrage *Roads of Kiarostami* coproduit en 2005 par la Korea Green Foundation de Séoul - autre rapprochement avec un pays extrême-oriental - et Abbas Kiarostami. L'expérience intérieure y coïncide avec une osmose entre l'art, la vie et le paysage. Le film effectue un travail de filmage et de montage à partir des photographies hivernales prises par Kiarostami. Photographies frontales de routes s'enfonçant dans les paysages blancs iraniens, que des effets de zoom semblent parcourir et, dans une seconde partie, photographies d'arbres ou d'animaux dans des paysages enneigés⁸⁸.

Vers la fin du film, quelques plans montrent Kiarostami dans son acte créateur (par exemple, photographiant un loup errant depuis sa voiture, ou marchant dans la neige et s'inscrivant un instant dans le graphisme de l'image, derrière une grille métallique noire, comme s'il était tout à coup devenu note de musique sur une partition). « Je peux dire que je n'ai qu'un seul but quand je me consacre à la photographie, éprouver du bonheur au milieu de la nature », avait-il déclaré⁸⁹. La « beauté du monde »⁹⁰ constitue l'un des thèmes centraux de la peinture persane. Les artistes cherchent à susciter la contemplation en attirant le regard par des formes harmonieuses et agréables. Contrairement aux peintres du monde arabe, les peintres persans privilégient le « beau » entendu comme le « joli » et le « gracieux ». La beauté des paysages autant que celle des figures humaines manifeste la puissance du divin. Ainsi, dans les miniatures persanes, la quête

⁸⁸ Philippe Ragel, « Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel, argumentaire », *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, no. 58, 2008, p. 199–200.

⁸⁹ Dominique Rabourdin, *Le voyage d'hiver*, entretien avec Abbas Kiarostami, émission Métropolis, Arte, janvier 2005.

⁹⁰ Amir Sinaei, Ali Akbar Parizad, Ahmadi Aframjani Nasri, « Réflexion sur le cinéma d'Abbas Kiarostami à la lumière de la théorie herméneutique de Walter Benjamin », *Sociologie de la culture et de l'art*, vol. 7, n° 1, printemps 2025.

de perfection ne concerne pas seulement la représentation des montagnes, des ruisseaux ou des arbres, mais aussi celle des hommes et des femmes, afin d'égaliser la beauté des amants chantés par les poètes mystiques. La beauté des créatures y assume donc une fonction théophanique : par la notion de *shâhid* — le témoin — toute chose belle témoigne de Dieu, qui devient perceptible à travers l'évidence esthétique. De la même manière, chez Kiarostami, les vieillards sages, à l'instar des peintres et des poètes persans, s'appuient sur les beautés du monde pour éveiller la contemplation chez les protagonistes et provoquer une prise de conscience⁹¹. À propos du *Vent nous emportera*, Youssef Ishaghpour écrit : « À la différence des renvois spiritualistes à l'au-delà dans *Le Vent nous emportera*, l'éphémère de l'existence et la certitude de la mort conduisent - contre la croyance au « paradis de l'au-delà » et « le jardin d'en haut avec ses houris, d'où personne n'est revenu pour en apporter des nouvelles » -, à l'exaltation des beautés de la terre. La poésie persane a loué constamment l'existence terrestre et le vin, parce que « la vie n'est faite que de nuée et de vent ».⁹² Un autre aspect essentiel réside dans le lien qui unit l'esthétique du cinéma de Kiarostami à l'art traditionnel iranien. Dans l'art persan, la nature constitue à la fois un moyen d'exprimer la beauté et une ouverture vers le monde spirituel. Que ce soit en peinture, en poésie ou dans d'autres formes artistiques, elle est fréquemment mobilisée pour véhiculer des significations profondes. De la même manière, dans le cinéma de Kiarostami, la nature ne constitue pas seulement un élément visuel, mais un véritable support de réflexion philosophique et spirituelle. Elle devient un pont entre l'homme et le monde qui l'entoure, dans une perspective qui fait écho à l'art traditionnel iranien. La nature apparaît comme un lieu privilégié pour penser, pour interroger les mystères de la vie et les questions philosophiques qui habitent l'esprit. Se retrouver seul dans la nature, dans le calme et le silence, permet d'accéder à une forme de réponse intérieure. Cette expérience favorise une plus grande lucidité grâce à la connexion qui s'y établit. C'est précisément dans ce silence que peut advenir la méditation. Kiarostami met en avant des paysages naturels à la fois simples et authentiques, qui dépassent la simple fonction de décor pour incarner des concepts profonds. Par exemple, dans *Le Goût de la cerise*, les arbres et le paysage entourant le personnage principal deviennent des symboles de la mort, de la renaissance et du changement.

⁹¹ Iraj Karimi, *Abbas Kiarostami, le cinéaste réaliste*, Téhéran, Ahou, 1985.

⁹² Youssef Ishaghpour, *Le Réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Paris, Farrago, 2018.

Au début du film, Monsieur Badii, le protagoniste, apparaît seul dans une nature aride, sans eau ni végétation, méditant sur le suicide. À la fin, au même endroit, la scène a radicalement changé : de nombreuses personnes se trouvent sous le soleil, et les plantes sont désormais vertes et pleines de vie. Ce renouveau de la nature illustre que la sécheresse et la stérilité ne sont pas permanentes — tout comme l'état d'esprit de Monsieur Badii a évolué. Tout se renouvelle et se transforme : le soleil revient, le printemps s'installe, et la nature renaît. Avec le temps, les pensées de suicide ont disparu, car à l'instar de l'homme, la nature est toujours en mouvement, en transformation et en renouveau. Ces paysages naturels immergent le spectateur dans une expérience à la fois profonde et spirituelle. Dans son cinéma, la nature se transforme en un langage visuel capable de transmettre des idées universelles sur l'humanité. Kiarostami illustre que la beauté réside dans la simplicité. Il convient de souligner que cette simplicité ne découle pas de naïveté, mais des expériences vécues et du chemin parcouru qui ont conduit à cet état. On retrouve cette même idée dans la poésie de Rûmî, qui affirme :

« Toute ma vie se résume en trois paroles :

J'étais cru, je suis devenu mûr, j'ai brûlé. »

Ici, il s'agit d'atteindre une conscience et une compréhension profondes de la vie et de la création. Ses paysages naturels sont montrés avec une telle pureté que le spectateur peut en percevoir toute la profondeur, sans artifice.

Dans ses films, la nature devient une force qui transcende l'homme et révèle des vérités essentielles. Les arbres et les fleurs, en tant que symboles vivants, incarnent des notions telles que l'espoir, l'effort, la peur et l'acceptation de la mort.

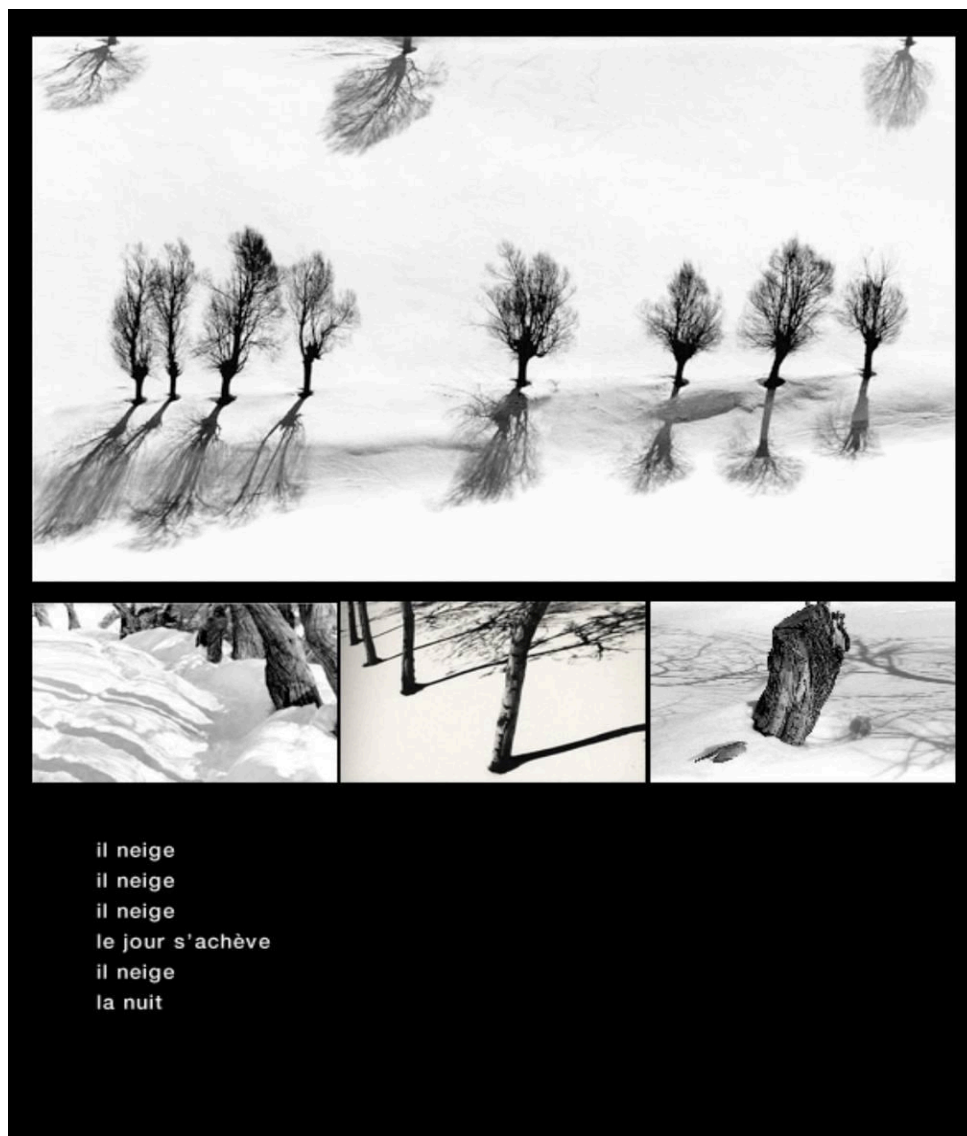
L'utilisation de la nature dans le cinéma de Kiarostami ne se limite pas à un simple choix esthétique : elle permet également de révéler les transformations intérieures et la psychologie des personnages. Dans son œuvre, la nature entretient toujours une interaction avec l'homme, offrant un moyen d'analyser ses états d'âme et ses émotions. Par exemple, dans *Le Goût de la cerise*, on voit clairement que Monsieur Badii, le protagoniste, se sent mal, et la sécheresse du paysage autour de lui reflète son état intérieur. L'interaction des personnages avec la nature les confronte à des thèmes universels tels que la liberté, le choix et la conscience de soi. Cette coexistence avec la nature symbolise l'union entre l'homme et le monde naturel, un aspect fondamental du cinéma de Kiarostami.

Un autre aspect important réside dans le lien entre l'esthétique du cinéma de Kiarostami et l'art traditionnel iranien. Dans l'art persan, la nature sert non seulement à exprimer la beauté, mais aussi comme passerelle vers le monde spirituel. Qu'il s'agisse de peinture, de poésie ou d'architecture, la nature est souvent employée pour transmettre des idées profondes. De façon analogue, dans le cinéma de Kiarostami, la nature dépasse sa fonction purement visuelle et devient un support pour des réflexions philosophiques et spirituelles, constituant un pont entre l'homme et le monde qui l'entoure — une approche qui évoque l'art traditionnel iranien⁹³. Kiarostami utilise fréquemment les éléments naturels comme symboles de transformation et de renouveau. Les arbres, le vent, l'eau et le ciel traduisent le mouvement et le cycle de la vie, renforçant ainsi le style à la fois minimaliste et poétique de son cinéma⁹⁴.

⁹³ Hayati, Z.. « Comparison of literary metaphor and cinematic metaphor with the evidence of Persian poetry » *Pazhoheshhaye Adabi*, 2012, No. 38, pp. 35-58.

⁹⁴ Khatereh Sheibani, « Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry », *Iranian Studies*, vol. 39, no. 4, 2006.

Symbole de l'arbre



Abbas Kiarostami, photographies, Hazan Eds, 1999

« Snow White », 2006

Je suis une meilleure personne dans la solitude. Comme un arbre est plus 'arbre' dans la solitude. À mon avis, une personne est plus 'humaine' dans la solitude. Là où l'on se trouve en société, là où l'on se trouve dans un groupe, on doit nécessairement préserver les intérêts du groupe. Et quand on pense aux intérêts collectifs, on se sépare inévitablement de notre pureté, et on doit penser un peu aux intérêts des autres. Et lorsqu'une personne devient un être social, elle gagne certainement beaucoup de choses, mais elle en perd aussi beaucoup, y compris ce qu'un arbre perd dans la forêt. Dans la forêt, l'arbre n'est plus un arbre. Dans la société, l'homme est un homme, mais... c'est un homme qui pense aux intérêts du groupe⁹⁵.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Kiarostami, la figure de l'arbre occupe une place importante et récurrente. Elle se manifeste aussi bien dans ses films que dans ses photographies et ses poèmes, et apparaît même au cœur d'une exposition qu'il a consacrée aux arbres. Au-delà de la présence générale de cet élément, on peut également souligner la récurrence de « l'arbre isolé », motif emblématique qui traverse son travail.

Chez Kiarostami, l'« arbre isolé » est un des éléments symboliques récurrents, à l'image ou dans les dialogues. Le petit garçon de *Où est la maison de mon ami?*, faute d'avoir une adresse concrète, cherche un arbre isolé qui désigne la maison de son ami. Dans *Le Goût de la cerise*, c'est la tombe de Badi, sa demeure éternelle, qui reste abstraite pour le spectateur, d'autant mieux absente concrètement, mais pourtant omniprésente dans le film, grâce aux incessantes allusions à l'arbre au pied duquel le héros a décidé d'être enterré. Kiarostami ne montre jamais la tombe à l'image. Mais c'est en désignant un arbre isolé que le personnage principal demande à ses interlocuteurs s'ils ont bien compris où elle est située. Dans le film *Et la Vie continue*, le garçon descend de la voiture pour aller aux toilettes, puis se cache derrière un arbre.

⁹⁵ Abbas Kiarostami, *Les chemins de Kiarostami*, Entretien avec Godfrey Cheshire, Paris, Paris-Musées / Gallimard, 2003.

L'arbre dans les films de Kiarostami est abordé sous différents angles symboliques et mythologiques. Ce symbole, ainsi que la nature en général, est considéré comme un élément important pour comprendre et examiner la relation de l'homme avec le monde qui l'entoure, ainsi que l'univers intérieur des personnages dans les œuvres cinématographiques de Kiarostami.

Dans le cinéma de Kiarostami, l'arbre ne représente pas seulement la vie, mais est aussi étroitement lié aux concepts de mort et de renaissance. Les arbres, notamment dans des films comme *Le goût de la cerise*, apparaissent comme des symboles du cycle de la vie et de la mort. Dans ces films, les arbres, avec leur image fixe mais en même temps en constante évolution, illustrent un cycle de naissance, de croissance, de mort et de renouvellement qui est en harmonie avec l'état intérieur des personnages.

Ce symbole est également interprété philosophiquement comme représentant la mort et la renaissance spirituelle ; tout comme un arbre continue de vivre après avoir traversé des saisons difficiles, les humains peuvent aussi renaître après avoir affronté des crises intérieures et extérieures comme on voit bien dans les deux derniers films de sa trilogie. Kiarostami place la nature au milieu de son langage cinématographique, comme élément essentiel de la narration et du questionnement existentiel. Le personnage principal, Monsieur Badii, parcourt les routes arides des collines de Téhéran à la recherche de quelqu'un qui accepterait de l'aider à se suicider. Ce voyage à travers un paysage sec, presque désertique, fait écho à l'état d'âme du protagoniste : la monotonie des collines, la poussière omniprésente et l'absence de végétation luxuriante traduisent un monde vidé de sens, à l'image de son désespoir. Alors que nous avons l'habitude de voir dans les films de Kiarostami des paysages verdoyants, remplis de fleurs et de plantes, dans ce film, l'absence et le manque de ces éléments deviennent particulièrement marquants dans l'esprit du spectateur⁹⁶.

Pourtant, au milieu de cette aridité, surgissent des éléments naturels porteurs d'ambiguïté et de contraste. L'un des lieux centraux du film est un arbre isolé, au pied duquel M. Badii a creusé le trou où il souhaite être enterré. Cet arbre, seul au milieu du paysage nu, prend alors une valeur hautement symbolique.

⁹⁶ Zaven Qoukassian, *Recueil d'articles critiques et de présentation des œuvres d'Abbas Kiarostami*, Téhéran, Didar, 2020.

Le film prend une tournure décisive lorsque M. Badii rencontre un vieil homme, jardinier et employé de musée, à qui il fait part de son projet. Celui-ci, plutôt que de juger ou de convaincre, partage un souvenir personnel : un jour, lui aussi a voulu se suicider, mais en apercevant un mûrier et en goûtant à ses fruits, il a été soudainement saisi par la beauté simple et immédiate de la vie concernant le fait qu'il soit monté dans l'arbre, ait mangé des mûres et explique cette expérience particulière à M. Badii. Le fruit aussi c'est un élément de la nature qui est noté aussi. La dernière séquence du film accentue encore cette fonction poétique de la nature. Dans un geste de rupture, Kiarostami nous montre l'équipe de tournage filmant la scène dans un décor de printemps. Les arbres sont en fleurs, les visages sont détendus, le cadre est baigné d'une lumière douce. Ce passage au vert, à la vie, contraste avec l'aridité du début et ouvre une possibilité : celle d'une renaissance, ou du moins d'un regard neuf sur la vie.

Dans le cinéma de Kiarostami, l'arbre et la nature servent également de lieux pour la découverte de la vérité et de la conscience de soi. Les personnages cherchent à atteindre une meilleure compréhension de la vie et de l'existence à travers l'interaction avec la nature. Les arbres, en tant qu'êtres vivants et symboliques, agissent comme des instruments pour la croissance spirituelle des personnages. Cette relation est parfois montrée de manière indirecte, à travers la présence de l'arbre en arrière-plan des films, où les personnages explorent leur monde intérieur⁹⁷.

Les arbres dans le cinéma d'Abbas Kiarostami agissent comme des symboles complexes et multiformes. Ces symboles ne représentent pas seulement les aspects les plus naturels et les plus simples du monde qui entoure l'homme, mais dans de nombreuses œuvres de Kiarostami, ils servent également à aborder des questions philosophiques, humaines et mythologiques. Les arbres dans ces films agissent comme des marqueurs de transformation, de vie et de mort, de la relation de l'homme avec la nature, ainsi que de la connexion de l'homme avec le surnaturel. En utilisant les arbres comme éléments mythologiques et spirituels, Kiarostami offre à son public un espace pour réfléchir et méditer sur les cycles de la vie, l'existence, l'identité et le sens de l'existence. Ces symboles, en fin de compte, servent d'outils pour explorer le monde intérieur de l'homme et pour chercher à découvrir des vérités plus profondes sur le monde qui l'entoure⁹⁸.

⁹⁷Thibault Honoré, *La forêt sans feuilles d'Abbas Kiarostami : poétique de l'arbre et de la mort dans le champ de l'art contemporain et du cinéma*, Strasbourg, Université de Strasbourg, UFR des Arts, 2016.

⁹⁸Ali Sheykh Mohammadi, *Analyse du symbole de l'arbre dans le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Téhéran, Khiale, 2002.

Dans le film *Au travers des oliviers*, on retrouve la présence de fleurs. Les acteurs du film *Où est la maison de mon ami ?* s'approchent d'une voiture avec des pots remplis de fleurs qu'ils transportent pour une scène du tournage. Dans ce même film, le personnage de Hossein crée un moment poétique : il place une fleur à côté d'un verre de thé pour exprimer sa tendresse, son affection et son attention envers la jeune fille qu'il aime. Cette image transmet simplement et sans paroles la profondeur de ses sentiments. Dans ses autres films par exemple, le film *Close-Up*, il y a une scène marquante où le vrai Mohsen Makhmalbaf, accompagné du faux Makhmalbaf, monte sur une moto avec un pot de fleurs pour aller chez la famille qui a été victime de la tromperie. Cette même vision poétique apparaît à la fin du film *Où est la maison de mon ami ?*, lorsque le camarade d'Ahmadpour, en ouvrant son cahier, découvre une petite fleur glissée entre les pages.



Quatre éléments

Quoi de plus invisible et de plus visible en même temps quant à ses effets que cette manifestation de la nature? Lorsque, dans *Où est la maison de mon ami?*, le linge claque au vent dans la nuit noire que soudain nous découvrons avec Ahmad à travers la porte qui vient de s'ouvrir devant nous, lorsqu'il souffle dans les arbres d'Afrique pendant l'orage (ABC Africa), près de la tombe de Badii en pleine nuit (Le Goût de la cerise) ou quand il survient lors de la promenade du réalisateur dans les champs dans *Au travers des oliviers*, il émane chaque fois d'une puissance invisible qui vient interrompre le continuum de la vie en ouvrant une béance.

Ce sens qui émane du vent contient une profonde dualité, comme un lieu de croisement, de passage, entre la nature - dernière manifestation d'une force spirituelle désormais détachée et privée de Dieu - et l'individu. À ce titre, il rejoint, sans s'y confondre, une dualité déjà évoquée en leur temps par les poètes mystiques, comme l'évoque Shayegan : « Le vent cosmique correspond, d'une part, chez Ibn'Arabi, au flux de l'être (sarayân al-wujfid) et, d'autre part, au Souffle du Miséricordieux. »⁹⁹

Double sens, croisement d'un double mouvement celui de l'intérieur vers l'extérieur de l'être, celui du haut vers le bas : interprétation ouverte, renvoi à une force invisible et innommable dont pourtant l'existence semble se manifester sans qu'on puisse en comprendre clairement la signification. Entre-deux, flottement, état suspendu, décollement du réel proche de l'expérience mystique, d'un fragment en tout cas qui fait écho aux visions du cinéaste dans *Et la vie continue*, lorsqu'il voit des femmes au bord de l'eau ou, à travers le chambranle d'une porte, des arbres qui ont résisté au séisme¹⁰⁰.

Dans beaucoup de miniatures, le peintre dessine le « vent » sous la forme d'une « spirale »¹⁰¹.

Dans la scène finale de *Au travers les oliviers*, lorsque Hossein s'approche de Tahereh, l'image que nous voyons est prise à distance, entre les rangées d'oliviers. Le vent souffle alors, et en plus du mouvement de Hossein allant vers Tahereh, on observe également le mouvement des arbres agités par le vent. En nous pouvons nous référer au titre *Le Vent nous emportera* et à une des scènes de ce film où le médecin du village parcourt en moto un chemin en zigzag en compagnie

⁹⁹ Darius Shayegan, *La Lumière vient de l'Occident*, France, Aube, 2001.

¹⁰⁰ Frédéric Sabouraud, *Abbas Kiarostami le cinéma revisité*, Paris, Éditions Rouge Profond, 2018.

¹⁰¹ Chemin en Z, chapitre 1.

du héros. Dans cette scène, le vent agite les blés au milieu desquels est tracée la trajectoire en forme de Z. Le vent apparaît aussi à l'image dans *Où est la maison de mon ami ?*. Au moment où Ahmad, le héros, se met à faire les devoirs d'école de son ami, un vent fort pousse les portes de sa chambre.

Dans ces films, la spirale n'est qu'une métaphore qui, par son symbolisme, nous guide vers l'ésotérisme de l'œuvre, un chemin qui doit conduire les personnages vers une intériorité cachée, une « vérité ».

D'ailleurs, dans l'esthétique du cinéaste, la stabilité des choses se trouve rapidement remise en question : son œuvre s'oriente constamment vers ce que Deleuze et Guattari nomment des devenirs-imperceptibles, ou dans la terminologie de Duns Scot qu'ils prolongent, des heccétés. Un imperceptible qui, selon les mots de Deleuze et Guattari, « est la fin immanente du devenir, sa formule cosmique¹⁰² », comme Francis Ponge pouvait écrire : *« On aura compris sans doute quelle est selon moi la fonction de la poésie. C'est de nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos. Il suffit d'abaisser notre prétention à dominer la nature et d'élever notre prétention à en faire physiquement partie, pour que la réconciliation ait lieu¹⁰³ »* Une heccété ressemble, disent encore Deleuze et Guattari, aux « lignes flottantes¹⁰⁴ » qui peuplent les haïkus : vents, pluies, marées, passages des saisons. Le souffle du vent qui se lève dans *Au travers des oliviers*, après l'étrange entrée en communication avec les morts, trouve de nombreux échos ailleurs dans l'œuvre de Kiarostami : dans *Le vent nous emportera* où le vent se lève sur les blés; dans le titre même de ce film extrait d'un poème de Forough Farrokhzad qui ne cesse d'évoquer des devenirs-imperceptibles (« souffle des ténèbres », « nuages », « lune rouge et angoissée » prenant un instant forme féminine dans le plan de la cave-grotte où Behzad récite le poème) et s'achève par la répétition du vers : « Le vent nous emportera ! Le vent nous emportera ! » Ce poème trouve une correspondance chez Khayam dont un vers dit : « Puisque tout ce qui est / n'est au fond que du vent¹⁰⁵ », à proximité de ce *Souffle-Esprit* de la peinture chinoise, ou encore de ce poème de Kiarostami :

¹⁰² Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille Plateaux, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1994, p. 342.

¹⁰³ Francis Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 164.

¹⁰⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille Plateaux. *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1994, p. 319.

¹⁰⁵ Sadegh Hedayat, *Les Chants d'Omar Khayyam*, traduit du persan par M. F. Farzaneh et Jean Malaplate, Paris, Éditions de l'Herne, 1993.

*« Je suis venu avec le vent
au premier jour d'été
le vent m'emportera
au dernier jour d'automne¹⁰⁶ »*

Deleuze, parmi les exemples d'heccéités qu'il aimait citer, évoquait le vent tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Charlotte Brontë. Le vent peut être associé à la poussière, omniprésente dans les films du cinéaste : soulevée par une voiture en mouvement et suspendue dans l'air après son passage ; dévalant une pente ou projetée par une pelleteuse ; liée à la fugacité de l'homme, comme dans une projection de théâtre d'ombres dans la cimenterie de *Le Goût de la cerise* ; ou encore jaillissant des entrailles de la terre, comme dans *Le Vent nous emportera*, lorsque l'homme, enfoui dans le sol, passe d'un devenir-insecte à un devenir-poussière, évoquant le tremblement de terre, figure centrale de la trilogie de Koker. Ce lien entre impermanence et éléments naturels rapproche ainsi l'Asie occidentale et le Japon, tous deux sensibles à la fugacité des choses, comme le soulignait également Chris Marker. Un poème japonais du genre tanka, antérieur au haïku et datant de la période Heian (avant l'an mille), disait d'ailleurs déjà :

*« Notre corps est une poussière
Qui sans demeure fixe
S'en va dans le vent.
Quelle direction prendra-t-il
Il ne paraît pas le savoir¹⁰⁷ »*

Heccéités peuvent être l'effluve salvateur de la mûre dans le *Goût de la cerise*, ainsi que la révélation de l'éphémère exprimée par le titre même de ce film, et qu'un haïku de Issa (1763-1827) pourrait résumer :

*« Prépare-toi à la mort
prépare-toi
bruissent les cerisiers en fleurs¹⁰⁸ »*

¹⁰⁶ Abbas Kiarostami, *Avec le vent*, op.cit., p. 228.

¹⁰⁷ Poème anonyme, in *Anthologie de la poésie japonaise classique*, Paris, Gallimard, 1996, p.113.

¹⁰⁸ Kobayashi Issa, in *Haïku, Anthologie du poème court*, Paris, Gallimard, 2002.

Heccéités encore pourraient être les nombreux passages entre jour et nuit, ou nuit et jour. Dans *Birth of Light* - très court métrage réalisé pour répondre à la question « Quel avenir pour le cinéma? » posée pour le cinquantième anniversaire du Festival de Locarno en 1997 –, avec quelques effets de vitesse et un changement de plan, Kiarostami filme longuement un lever de soleil qui surgit du noir absolu, au-dessus de lointaines montagnes. Pur passage du temps entre la nuit et la clarté qui préfigure les cinq parties de *Five* que l'on pourrait définir, selon les termes de Chris Marker, comme constituant des *vidéo-haikus*. Ici *l'heccéité* se présente sous forme d'élément liquide (Deleuze prenait souvent pour exemple *les Vagues* de Virginia Woolf). Quatre vidéo-haikus sont filmés au bord de la mer.

Caspienne, le cinquième au bord d'un étang, tout en plan fixe. Au moment de *Ten*, Kiarostami disait justement comprendre « beaucoup mieux Bresson et ce qu'il ressentait pour la caméra fixe¹⁰⁹ ». Les plans de *Five*, dans leur essence même, évoquent une des Notes sur le cinématographe qui invite à « traduire le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant ». Le dernier vidéo-haïku de cette série consacrée à Yasujiro Ozu se révèle particulièrement significatif. Dans un montage presque imperceptible, où les transitions s'effectuent discrètement dans les intervalles noirs, Kiarostami filme l'alternance entre le reflet de la lune, plus ou moins net sur l'eau, et l'obscurité lorsque celle-ci est voilée par les nuages. La bande sonore suggère un « *devenir-animal* », ponctué de coassements de grenouilles, rappelant certains haïkus, comme celui de Yosa Buson :

« *Voile de lune*

une grenouille

*trouble l'eau et le ciel*¹¹⁰ »

Mais le *devenir-animal* glisse insidieusement vers le « *devenir-imperceptible* » que constitue ce reflet tremblant en surface des eaux. La longue durée de ce vidéo-haïku exprime quelque chose de l'« éphémère » qui « devient l'image de l'éternité » dont parle Youssef Ishaghpour à propos de Kiarostami¹¹¹, et qui serait aussi la définition du haïku dont la brièveté peut coïncider avec la

¹⁰⁹ Patrice Blouin et Charles Tesson, « Elimination de l'auteur », *entretien avec Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma, n° 571, septembre 2002, p. 13.

¹¹⁰ Yosa Buson, in Haïku, *Anthologie du poème japonais court*, op. ci., p. 33.

¹¹¹ Youssef Ishaghpour, *le Réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Tours, Farrago, 2018, p. 15.

plus longue contemplation. Kiarostami a eu clairement à l'esprit un haïku japonais, comme il l'explique dans *Around Five*¹¹²:

«Je suis reconnaissant des nuages
qui me privent parfois
de contempler la lune.»

Le poète n'est pas nommé, mais il s'agit de l'un des plus grands maîtres du haïku : Bashô (fin XVII, début XVIII siècles). René Char écrivait pour sa part :

«Si l'homme parfois ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé ¹¹³. » Persistent, même dans les instants de noir total, la vibration du monde, les cris des animaux, le bruit de la pluie qui se met à tom-ber, et peu à peu la vision est recouvrée, le jour se lève sur l'eau de l'étang, A la fin du *Goût de la cerise*, Badii, allongé dans sa tombe, a le visage alternativement éclairé par la lune et les éclairs, puis plongé dans le noir. Moment d'ouverture ultime du regard sur le monde de celui qui veut mourir et annonce, peut-être, du repos éternel espéré. Quant à *l'heccéité* de l'orage, elle évoque encore René Char lorsqu'il écrit : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel ¹¹⁴. »

À l'horizon de ce combat entre obscurité et lumière se dessine peut-être l'étendue immaculée de la neige, sur laquelle, comme à l'encre de Chine, apparaissent quelques signes arbres, ombres, animaux, ces grandes marges blanches qui, peu à peu, deviennent centrales et semblent tendre vers un « *devenir-imperceptible* ». Un blanc révélateur, d'autant plus que Kiarostami déclarait à propos de ses photographies d'hiver :

«Je peux dire que je ne suis vivant que pendant les temps où il neige. Oui pour moi c'est la partie la plus importante de ma vie ¹¹⁵. »

¹¹² Abbas Kiarostami, *Around Five : making of*, op. cit.

¹¹³ René Char, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 189.

¹¹⁴ Ibid, p. 266.

¹¹⁵ Abbas Kiarostami, *Le voyage d'hiver*, entretien avec Dominique Rabourdin, diffusé dans l'émission Métropolis, Arte, le 15 janvier 2005.



«Pluie et vent», Abbas Kiarostami, Gallimard 2008

« nuages », « pluie », « eau », ce sont les éléments que nous retrouvons dans l'œuvre de Kiarostami. Dans la scène du *Goût de la cerise*, lorsque le héros rejoint sa tombe, Kiarostami filme le mouvement des nuages qui viennent cacher la lune. L'image devient obscure l'espace d'un instant, puis des éclairs frappent le visage du héros et la pluie se met à tomber. Dans la séquence finale, contrairement aux images sèches et arides de la fiction, la nature est verdoyante,

t'arrivée du printemps symbolisant le moment où la terre revit, et la présence du héros, après son suicide, la résurrection.

Dans *Où est la maison de mon ami?*, à la fin du film, le soir où Ahmad est assis dans sa chambre, lorsque le vent ouvre les portes, nous voyons la mère du héros qui se dépêche de ramasser les draps sur la corde à linge. Le vent et le geste de la mère sont une allusion à la tombée de la pluie. En ce qui concerne la descente de l'eau, nous pouvons également évoquer l'une des scènes de *Et la vie continue*, il s'agit du moment où le réalisateur fictif est assis en bas des escaliers de la maison du jeune couple marié. La femme de Hossein monte sur le balcon pour arroser les pots de fleurs et quelques gouttes d'eau tombent sur la tête du réalisateur-personnage. Cette référence à l'« eau » réapparaît dans *Le Vent nous emportera*. Dans la séquence finale, le héros lave son véhicule avant de quitter le village.

Nous le voyons à l'image qui tient un seau à la main. Il le remplit de l'«eau» d'un ruisseau qu'il lance sur le pare-brise de sa voiture pour le nettoyer. À propos de cette scène, Alain Bergala écrit : « *Pourquoi cet homme, visiblement myope, éprouve-t-il seulement maintenant le besoin de nettoyer son pare-brise, que l'on imagine sans mal, après tous ces allers-retours, couvert d'une bonne couche de poussière ? Mais surtout : pourquoi Kiarostami éprouve-t-il le besoin de consacrer un (beau) plan à cette action apparemment anodine ? Sans doute parce que ce plan conclut avec vivacité et élégance un scénario de la plus grande importance dans ce film énigmatique, celui d'une rééducation du voir.* »¹¹⁶

Dans ce texte, le critique emploie l'expression « rééducation du voir » que nous pouvons rapprocher de l'expression « transmutation de la vue ». Laver les vitres, effacer la poussière, c'est se débarrasser des voiles apparents. Alain Bergala ajoute : « La politique du regard n'a jamais été aussi complexe et rigoureuse chez lui, que dans ce dernier film (*Le vent nous emportera*) dont elle est un des enjeux majeurs¹¹⁷. »

La remarque de ce critique est particulièrement intéressante puisqu'elle nous oblige à nous interroger sur les motifs qui ont poussé Kiarostami à mettre en scène un personnage qui porte des lunettes, donc qui a des problèmes de vue. On peut légitimement en déduire qu'il accorde plus

¹¹⁶ Alain Bergala, *L'os et le pare-brise, A propos du Vent nous emportera d'Abbas Kiarostami*, Cahier du cinéma, n° 541, décembre 1999, p. 34.

¹¹⁷ Alain Bergala, *L'os et le pare-brise, A propos du Vent nous emportera d'Abbas Kiarostami*, Cahier du cinéma, n° 541, décembre 1999, p. 35.

d'importance aux « yeux du cœur » qu'aux « yeux du corps », ce qui est, du reste. C'est précisément ce sujet dont Rûmî a parlé plusieurs fois, de manière directe et indirecte, dans ses poèmes. Dans *Le Goût de la cerise*, elle est à la fois celle qui ne produit que du bon (plantes, fleurs, arbres). « Tout ce qui est bon vient de la terre » dit Badii, mais aussi celle qui reçoit ce qui l'est moins, l'impur, l'humain - « Tout ce qui est bon va à la terre ? » interroge le séminariste aghan. Et si, pour certains, elle est un lieu sacré, sa valeur définie par les dogmes est sujette à caution.

La terre n'est religieusement consacrée que si l'on y croit; en revanche elle porte en elle, selon Kiarostami, une valeur spirituelle, un don de vie universel. Mais elle est aussi symbole de la finitude de l'humain et de l'univers, poussière renvoyant à la mort dans *Le Goût de la cerise*, à l'apocalypse à l'échelle de l'individu, évocation de l'ensevelissement, poussière d'avant, poussière d'après l'homme, omniprésente dans ces paysages d'hiver ou d'automne asséchés, terre aride, terre qui prend la lumière du soleil pour mieux la magnifier, terre sombre et lugubre du crépuscule, terre omniprésente¹¹⁸.

¹¹⁸ Frédéric Sabouraud, Abbas Kiarostami, *le cinéma revisité*, Paris, Éditions Rouge Profond, 2018.

Conclusion

Au terme de cette recherche consacrée à la présence de la poésie persane dans le cinéma d'Abbas Kiarostami, il apparaît que la relation entre ces deux formes artistiques ne peut pas être réduite à la simple présence de citations poétiques dans les films. Elle repose sur une proximité plus profonde, qui concerne à la fois la manière de regarder le monde, de représenter la nature, d'interroger l'existence humaine et de construire une œuvre ouverte à l'interprétation. Le cinéma de Kiarostami ne transpose pas directement les poèmes de Rûmî, de Hâfez ou de Khayyâm sous une forme audiovisuelle. Il reprend plutôt certaines de leurs interrogations, certaines structures symboliques et une sensibilité commune, qu'il transforme grâce aux moyens propres au cinéma comme le cadre, la lumière, le mouvement, le son, le silence, la durée et le montage.

La problématique de ce mémoire consistait à comprendre comment la nature pouvait servir d'élément commun pour exprimer des idées partagées entre la poésie classique persane et le cinéma d'Abbas Kiarostami. L'analyse menée permet de répondre que la nature constitue, dans les deux domaines, bien davantage qu'un simple décor. Elle devient un véritable langage artistique. Dans les poèmes comme dans les films, elle permet d'aborder la vie, la mort, le passage du temps, la quête de vérité, la solitude, l'amour, la fragilité de l'être humain et son rapport à une réalité qui le dépasse.

Chez Kiarostami, la nature n'est presque jamais séparée des personnages. Elle accompagne leurs déplacements, leurs hésitations, leurs rencontres et leurs transformations intérieures. Les chemins qu'ils parcourent, les arbres qu'ils observent, les collines qu'ils traversent, la terre qu'ils touchent, le vent qu'ils entendent et la lumière qui transforme les paysages participent directement à la construction du récit. Les éléments naturels ne servent donc pas seulement à situer l'action. Ils prolongent les émotions et les interrogations des personnages, tout en laissant au spectateur la liberté de leur donner un sens.

Le premier chapitre a permis de replacer cette dimension poétique dans l'ensemble du parcours artistique de Kiarostami. Sa formation en peinture et en graphisme, son travail dans la publicité,

son passage au Kanoun, sa pratique de la photographie et son écriture poétique montrent que son cinéma est né au croisement de plusieurs disciplines. Avant même de devenir réalisateur, Kiarostami avait appris à résumer une idée dans une image, à rechercher la simplicité et à éliminer les éléments inutiles. Cette formation explique en partie la force visuelle de ses films, dans lesquels un paysage, un objet ou un mouvement très simple peuvent acquérir une valeur symbolique considérable.

Son rapport à la poésie confirme également que celle-ci ne constitue pas une influence extérieure ajoutée à son cinéma après coup. Elle fait partie de sa manière de penser et de créer. Kiarostami écrivait lui-même des poèmes courts, fondés sur l'observation de la nature, la perception d'un instant et la rencontre inattendue entre des éléments ordinaires. Ses textes ont souvent été rapprochés du haïku japonais en raison de leur brièveté, de leur simplicité et de leur attention aux saisons, au vent, à la pluie, aux arbres et aux animaux. Pourtant, cette forme rejoint aussi une longue tradition persane dans laquelle la nature permet d'exprimer une pensée philosophique sans passer par une démonstration abstraite. La poésie de Kiarostami et son cinéma partagent donc un même principe : montrer peu pour suggérer davantage. L'image ou le poème ne livre jamais immédiatement une signification définitive. Ils créent un espace dans lequel le lecteur ou le spectateur doit intervenir. Cette esthétique de l'incomplétude constitue l'un des traits essentiels de son œuvre. Kiarostami ne cherche pas à expliquer totalement les comportements de ses personnages ni à résoudre toutes les situations. Il laisse des vides, des silences et des incertitudes. Cette ouverture rapproche son cinéma de la poésie, car le sens ne dépend pas seulement de ce qui est montré ou dit, mais aussi de ce qui reste invisible, suspendu ou impossible à formuler. L'étude du chemin en Z a permis d'identifier l'un des motifs les plus significatifs de cette écriture cinématographique. Présent notamment dans *Où est la maison de mon ami ?*, *Et la vie continue*, *Au travers des oliviers*, *Le Goût de la cerise* et *Le Vent nous emportera*, ce chemin sinueux représente à la fois un trajet concret et une quête intérieure. Les personnages avancent sans toujours connaître exactement leur destination. Ils se perdent, reviennent sur leurs pas, rencontrent des obstacles et doivent modifier leur parcours. Le mouvement dans l'espace devient ainsi une manière de représenter le cheminement de la pensée. Cette figure peut être rapprochée du voyage initiatique présent dans la poésie mystique persane. Chez Rûmî, la quête de vérité suppose une transformation intérieure. L'individu doit abandonner ses certitudes et accepter de se

perdre avant de pouvoir accéder à une autre compréhension de lui-même et du monde. De la même manière, les personnages de Kiarostami commencent souvent leur parcours dans une situation d'ignorance ou d'incompréhension. Ils cherchent une adresse, une personne, une réponse ou une raison de continuer à vivre. Le chemin ne les conduit pas nécessairement vers une solution claire, mais il les confronte à d'autres êtres et à d'autres manières d'exister. Dans *Où est la maison de mon ami ?*, le trajet du jeune Ahmad vers le village voisin est motivé par une obligation morale, rendre le cahier de son camarade afin de lui éviter une punition. Son déplacement dépasse alors la simple recherche d'une maison. Il devient une expérience de responsabilité, de fidélité et de résistance face à l'indifférence des adultes. Le chemin qu'il emprunte plusieurs fois traduit sa persévérance et transforme un geste apparemment modeste en véritable quête éthique. Dans *Et la vie continue*, le déplacement à travers la région de Koker après le tremblement de terre prend une dimension différente. Le réalisateur et son fils recherchent les enfants qui avaient joué dans le film précédent, mais leur voyage les confronte surtout à une population qui tente de reconstruire sa vie au milieu des ruines. La route devient le lieu d'une découverte progressive, malgré la destruction et la mort, la vie se poursuit. Les habitants réparent les maisons, organisent un mariage, cherchent à regarder un match de football et accomplissent leurs gestes quotidiens. La nature elle-même, blessée par la catastrophe, ne reste pas uniquement associée à la destruction. Les arbres, les collines, la lumière et les espaces ouverts témoignent également d'une continuité.

Cette présence simultanée de la mort et de la vie constitue l'un des points de rapprochement essentiels avec la poésie de Khayyâm. Dans ses quatrains, la conscience de la mort ne mène pas nécessairement au désespoir. Elle rend chaque moment plus précieux. Parce que la vie est fragile et brève, il faut apprendre à percevoir la beauté du présent. Et la vie continue repose sur cette tension. Le film ne nie pas la tragédie du tremblement de terre, mais il refuse de réduire les habitants au statut de victimes. Il montre leur capacité à continuer, à créer des relations et à retrouver une forme de joie.

Au travers des oliviers poursuit cette réflexion en mettant l'accent sur l'amour, l'attente et l'incertitude. L'histoire de Hossein et Tahereh se déroule dans un paysage marqué par les conséquences du tremblement de terre, mais aussi par la vitalité des oliviers et des champs. Le

film montre plusieurs niveaux de réalité comme le tournage d'un film, les répétitions, les relations entre les acteurs non professionnels et l'histoire sentimentale qui se développe en dehors du scénario. Cette construction brouille les frontières entre la fiction et la réalité, tout en laissant au paysage une fonction fondamentale.

La dernière scène, filmée à grande distance, illustre parfaitement la poétique de Kiarostami. Hossein suit Tahereh à travers les champs. Le spectateur ne peut pas entendre leurs paroles ni savoir avec certitude quelle réponse la jeune femme lui donne. Le mouvement des personnages se confond progressivement avec celui du paysage. Le vent agite les oliviers, tandis que les deux figures deviennent presque invisibles dans l'espace naturel. Kiarostami refuse ainsi de donner une conclusion explicite à leur histoire. Il laisse au spectateur la responsabilité d'interpréter les mouvements, les distances et les silences. Cette scène rappelle la poésie de Hâfez, dans laquelle l'amour demeure souvent ambigu, à la fois terrestre et spirituel, concret et inaccessible. Le désir ne se résout pas toujours dans la possession de l'être aimé. Il devient une expérience du manque, de l'attente et de la transformation. De la même façon, Hossein poursuit Tahereh sans pouvoir imposer sa parole ni obtenir immédiatement une réponse. La distance entre eux devient le cœur même de la scène. La nature accueille leur relation sans la commenter. Elle permet au désir de rester ouvert. *Le Goût de la cerise* constitue le film dans lequel la relation entre la nature, la poésie et la réflexion sur la mort apparaît avec le plus de force. Le personnage principal, Monsieur Badii, parcourt des collines arides à la recherche d'une personne qui acceptera de l'enterrer après son suicide. Une grande partie du film se déroule dans sa voiture, sur des routes poussiéreuses et répétitives. Comme dans les autres films du corpus, le trajet devient une forme de quête. Pourtant, cette fois, il ne s'agit pas de retrouver quelqu'un, mais de trouver un témoin et un accompagnateur pour la mort. Les différents passagers tentent de répondre à la décision de Badii. Le jeune soldat réagit par la peur, le séminariste par un discours moral et religieux, tandis que le taxidermiste adopte une approche fondée sur son expérience personnelle. Il raconte qu'il avait lui aussi voulu se suicider, mais qu'il avait renoncé après avoir goûté des mûres. Ce récit très simple introduit dans le film une autre relation à l'existence. La valeur de la vie ne repose pas ici sur une grande vérité abstraite, mais sur une sensation, un goût, une lumière, un paysage ou un moment inattendu. La cerise du titre représente cette attention aux plaisirs modestes qui traverse aussi la poésie de Hâfez et de Khayyâm. Chez Hâfez, la beauté, le vin, le jardin et la

présence de l'être aimé constituent des formes de résistance à la tristesse et aux contraintes morales. Chez Khayyâm, la conscience de la mort rend plus urgente la nécessité de vivre l'instant présent. Kiarostami retrouve cette pensée sans transformer son film en démonstration philosophique. Il laisse le récit du taxidermiste agir comme une possibilité parmi d'autres. La beauté du monde ne supprime pas la souffrance de Badii, mais elle ouvre une brèche dans sa décision. La fin du film renforce cette ouverture. Après la nuit passée près de la tombe, les images cinématographiques sont remplacées par une séquence vidéo montrant l'équipe du film et l'acteur principal encore vivant. Cette rupture empêche le spectateur de savoir avec certitude si Badii est mort ou non. Elle détruit l'illusion fictionnelle tout en réintroduisant la vie réelle du tournage. La mort annoncée est ainsi suivie par le retour des corps, de la lumière, du mouvement et du travail collectif. Le film refuse de conclure définitivement, comme s'il était impossible de représenter la mort sans faire revenir la vie.

Le deuxième chapitre a montré que cette manière de penser la vie, la mort et la nature trouve de nombreuses résonances dans la poésie classique persane. Rûmî, Hâfez et Khayyâm ne développent pas une vision identique du monde, mais ils partagent l'idée que les éléments naturels peuvent rendre perceptible une réalité invisible ou difficile à exprimer directement.

Chez Rûmî, la nature est liée au mouvement, à la transformation et à l'unité de l'existence. L'être humain n'est pas séparé du monde qui l'entoure. Le vent, l'eau, la terre, le feu, les arbres et les animaux participent à un même mouvement cosmique. La quête spirituelle consiste à dépasser les oppositions apparentes pour retrouver cette unité. Cette pensée peut être rapprochée du cinéma de Kiarostami, dans lequel les personnages et les paysages ne constituent pas deux réalités indépendantes. Le milieu naturel agit sur les êtres, tandis que les déplacements humains révèlent de nouvelles dimensions du paysage.

Chez Hâfez, le jardin, les fleurs, le vin, le printemps et la beauté du monde sont associés à l'amour, au désir et à la liberté. Ces éléments peuvent avoir une signification mystique, mais ils conservent aussi leur sensualité. Cette double valeur se retrouve chez Kiarostami. Un arbre peut être un symbole de continuité et de résistance, mais il demeure aussi un arbre concret, avec sa

forme, sa texture et son mouvement dans le vent. Une cerise peut représenter le goût de la vie, mais elle reste également un fruit dont l'expérience physique transforme un instant.

Chez Khayyâm, la nature rappelle surtout le passage du temps et le caractère éphémère de l'existence. Les fleurs se fanent, les saisons changent et les êtres humains retournent à la terre. Cependant, cette fragilité justifie une attention plus intense au présent. Kiarostami adopte une position comparable dans *Le Goût de la cerise*, mais aussi dans *Et la vie continue*. La mort est toujours proche, mais elle ne supprime pas la beauté. Elle la rend plus fragile, plus discrète et peut-être plus nécessaire.

Le troisième chapitre a permis de montrer comment ces résonances poétiques prennent une forme spécifiquement cinématographique. Kiarostami ne se contente pas de filmer la nature. Il organise une relation entre le temps du récit, la durée des plans, le mouvement des personnages et les transformations du paysage. L'arbre, le vent, la terre, l'eau et le feu acquièrent ainsi des fonctions différentes selon les films. L'arbre constitue l'un des symboles les plus importants de son œuvre. Il peut représenter la vie, la résistance, la solitude et le lien entre la terre et le ciel. Dans les paysages de Kiarostami, l'arbre apparaît souvent isolé, au sommet d'une colline ou au milieu d'un espace ouvert. Sa présence attire le regard sans imposer une interprétation unique. Après le tremblement de terre, les arbres restés debout témoignent d'une continuité du vivant. Dans les champs d'oliviers, ils accompagnent le désir amoureux et la reconstruction. Près de la tombe de Badii, la végétation rappelle que la vie demeure présente autour de celui qui souhaite mourir. La terre occupe également une place centrale. Elle est à la fois le support du chemin, la matière du paysage et le lieu possible de l'enterrement. Dans *Le Goût de la cerise*, Badii cherche une personne qui acceptera de recouvrir son corps de terre. Pourtant, cette même terre porte les arbres, les fruits et les mouvements de la vie. Elle exprime donc une dualité fondamentale : elle peut accueillir la mort tout en étant une condition de la naissance et du renouvellement. L'eau est moins visible dans certains films du corpus, mais elle apparaît souvent comme un signe de passage, de purification ou de continuité. Sa présence peut interrompre la sécheresse du paysage et introduire une perception plus apaisée du monde. Dans la tradition poétique persane, l'eau est fréquemment associée à la vie, au jardin et à la connaissance. Chez Kiarostami, elle conserve cette capacité à relier les êtres au mouvement du monde naturel. Le feu peut être compris comme

une force de destruction, mais également comme une lumière et une énergie de transformation. Il rappelle que la nature n'est pas uniquement paisible ou protectrice. Elle contient aussi des puissances dangereuses. Le tremblement de terre, l'orage, la nuit et les terrains escarpés montrent que le monde naturel peut être inquiétant et imprévisible. Kiarostami ne propose donc pas une vision idéaliste de la nature. Il la représente dans toute son ambivalence. Le vent est peut-être l'élément qui exprime le mieux la relation entre le visible et l'invisible. On ne le voit pas directement, mais on perçoit ses effets sur les arbres, les vêtements, les champs et les sons. Il rend visible une force qui demeure pourtant impossible à saisir. Dans les films de Kiarostami, son apparition crée souvent un moment de suspension. Le récit semble s'arrêter, tandis que le monde continue à bouger. Ce mouvement invisible rappelle la poésie mystique, dans laquelle le souffle peut évoquer une présence spirituelle, une transformation intérieure ou le passage entre différents états de l'existence. Cependant, il serait trop simple de conclure que Kiarostami illustre directement la pensée de Rûmî, de Hâfêz ou de Khayyâm. Les ressemblances observées ne prouvent pas toujours une influence précise et consciente. Elles peuvent également s'expliquer par l'appartenance du cinéaste à une culture dans laquelle la poésie fait partie de la langue, de l'éducation et de la vie quotidienne. La présence de la poésie dans son cinéma est donc parfois explicite, notamment lorsqu'un personnage récite un vers ou lorsqu'un titre fait référence à un poème. Mais elle peut aussi être indirecte, intégrée à sa manière de construire les images et de penser la relation entre l'être humain et le monde.

Il est ainsi préférable de parler de résonances, de correspondances et d'un héritage poétique transformé plutôt que d'une influence systématique. Kiarostami ne traduit pas un texte poétique en images. Il crée un langage cinématographique autonome qui rencontre certaines structures de la poésie persane. Cette autonomie est essentielle, car elle évite de réduire ses films à une simple expression de traditions anciennes. Son cinéma appartient pleinement à la modernité. Il utilise les dispositifs du documentaire et de la fiction, les acteurs non professionnels, le numérique, la mise en abyme et la participation du spectateur pour inventer une forme nouvelle.

L'analyse de la poésie classique a été principalement centrée sur Rûmî, Hâfêz et Khayyâm. Ce choix était nécessaire pour conserver une cohérence, mais d'autres poètes auraient pu enrichir la comparaison. Saadi, Attâr, Ferdowsi, Sohrab Sepehri et Forough Farrokhzad occupent également

une place importante dans la culture iranienne et dans l'imaginaire du cinéma iranien. L'œuvre de Forough Farrokhzad serait particulièrement intéressante à étudier, puisque le titre *Le Vent nous emportera* provient de l'un de ses poèmes et que son film *La Maison est noire* constitue une référence majeure dans l'histoire du cinéma iranien. Une autre limite concerne la traduction. Les poèmes persans possèdent une musicalité, des jeux de mots et des ambiguïtés qui ne peuvent pas toujours être conservés en français. Une même image peut avoir plusieurs sens selon le contexte linguistique, religieux ou culturel. La comparaison avec les films dépend donc en partie des traductions utilisées. Une étude plus approfondie pourrait confronter plusieurs traductions françaises et revenir davantage aux textes persans originaux.

La nature donne ainsi une forme visible à des questions qui resteraient autrement abstraites. Le chemin représente la quête. L'arbre exprime la résistance et la continuité. La terre réunit la naissance et la mort. Le vent manifeste une présence invisible. Le fruit rappelle la sensualité et la valeur du moment présent. À travers ces éléments, Kiarostami transforme le cinéma en une expérience proche de la poésie : une expérience où le sens naît de la relation entre l'image, le temps et le regard du spectateur. Ce mémoire permet également de mieux comprendre la place du silence dans son œuvre. Le silence ne signifie pas une absence de sens. Il constitue au contraire un espace d'écoute. Lorsque les personnages cessent de parler, le vent, les pas, les oiseaux, les moteurs et les mouvements du paysage deviennent perceptibles. Le monde naturel prend alors la parole d'une autre manière. Cette attention transforme la position du spectateur, il ne doit plus seulement suivre une histoire, mais apprendre à regarder et à écouter.

L'ouverture principale de cette étude pourrait ainsi porter sur la comparaison entre Kiarostami et d'autres cinéastes iraniens dont l'œuvre entretient un lien important avec la poésie. Forough Farrokhzad, Sohrab Shahid Saless, Nasser Taghvai, Bahram Beyzaï ou encore Jafar Panahi permettent d'observer différentes manières d'intégrer la langue poétique, les paysages et les traditions culturelles dans le cinéma. Une telle recherche montrerait si le rapport entre poésie et cinéma identifié chez Kiarostami constitue une singularité personnelle ou s'il appartient plus largement à l'histoire esthétique du cinéma iranien.

En définitive, la poésie persane est présente dans le cinéma de Kiarostami non seulement à travers des vers, des titres ou des références, mais surtout dans une manière de faire apparaître le monde. Comme les poètes qu'il admirait, Kiarostami accorde une attention extrême aux choses simples. Il transforme un chemin, un arbre, un fruit, un souffle de vent ou un geste quotidien en point de départ d'une réflexion sur l'existence. Son cinéma ne cherche pas à imposer une vérité. Il invite chacun à la rechercher. Avec une grande humilité, Kiarostami montre ainsi que la beauté peut surgir dans un geste retenu, dans un paysage apparemment vide, dans une route qui s'éloigne ou dans le mouvement presque imperceptible des arbres. C'est peut-être dans cette attention silencieuse que se situe la rencontre la plus profonde entre son cinéma et la poésie persane. Tous deux cherchent moins à expliquer le monde qu'à nous apprendre à l'habiter, à accepter son incertitude et à reconnaître, malgré la fragilité de l'existence, la persistance de la vie.

Bibliographie

Ouvrages

ADONIS, *Mémoire du vent*, Paris, Gallimard, 1991, p. 180.

AMBROSIO Alberto Fabio, FEUILLEBOIS Ève, ZARCONI Thierry, *Les derviches tourneurs. Doctrine, histoire et pratiques*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.

ANVAR-CHENDEROFF Leili, *Du paradoxe à l'unité : l'œuvre lyrique de Jalâl al-Dîn Rûmî*, Paris, thèse de doctorat, 1999.

ANTONIONI Michelangelo, *Écrits*, Paris, Images Modernes, 2003.

CHAR René, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

CHAMLOU Laurence, *Métaphores et images féminines dans la poésie de Hâfez*, in *L'Orient des femmes*, Lyon, ENS Éditions, 2002.

CHAMS Sussan, *Le cinéma d'Abbas Kiarostami : un voyage vers l'Orient mystique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

CHITTICK William C., *The Sufi Doctrine of Rûmî: An Introduction*, London, Islamic Publications, 1974.

CIMENT Michel, *Abbas Kiarostami, Photographies*, Éditions Hazan, 1999.

CIMENT Michel, GOUDET Stéphane, « Interview avec Abbas Kiarostami – une approche existentialiste de la vie », in *Un film, cent histoires*, Centro Cultural Banco do Brasil, 2016, p. 164–165.

CORBIN Henry, *Dictionnaire des philosophes*, Paris, Encyclopaedia Universalis & Albin Michel, 2001.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1994.

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.
- FARROKHZAD Forough, *The Wind Will Carry Us* (باد ما را خواهد برد), Téhéran, Sādegh Hedayat Publishing, 1976.
- FEUILLEBOIS Ève, *De l'ascèse au libertinage...*, Paris, Les Belles Lettres, 2021.
- FEUILLEBOIS Ève (dir.), *Soufisme et arts. Poétique du voyage spirituel*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève, « Rûmî (1207-1273) : poète et mystique », in *Les derviches tourneurs*, Paris, Éditions du Cerf, 2006.
- FRODON Jean-Michel, DEVICTOR Agnès, *Abbas Kiarostami : l'œuvre ouverte*, Paris, Gallimard, 2021.
- HEDAYAT Sadegh, *Les Chants d'Omar Khayyam*, Paris, Éditions de l'Herne, 1993.
- HONORÉ Thibault, *La forêt sans feuilles d'Abbas Kiarostami...*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2016.
- ISHAGHPOUR Youssef, *Le Réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Paris, Farrago, 2018.
- KARIMI Iraj, *Abbas Kiarostami, le cinéaste réaliste*, Téhéran, Ahou, 1985.
- KHAYAM Omar, *Rubaiyat*, Paris, Gallimard, 1994.
- KIAROSTAMI Abbas, *Avec le vent*, Paris, P.O.L, 2002.
- KIAROSTAMI Abbas, *Des milliers d'arbres solitaires*, Toulouse, érès, 2014.
- KIAROSTAMI Abbas, *Hafez selon Kiarostami*, Téhéran, Farzan-e Ruz, 2016.

- KIAROSTAMI Abbas, *Havres*, Toulouse, érès, 2010.
- KIAROSTAMI Abbas, *Le feu dans le vent*, Téhéran, Nazar, 2011.
- KIAROSTAMI Abbas, *Pluie et vent*, Paris, Gallimard, 2008.
- KIAROSTAMI Abbas, *Sept heures moins sept*, Toulouse, érès, 2014.
- KIAROSTAMI Abbas, *Un loup aux aguets*, Paris, La Table Ronde, 2008.
- LAZARD Gilbert, *La Poésie persane*, Paris, PUF, 1964.
- NANCY Jean-Luc, *L'Évidence du film*, Paris, Klincksieck, 2007.
- PAPADOPOULO Alexandre, *L'Islam et l'Art musulman*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1976-2002.
- PONGE Francis, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1989.
- QOUKASSIAN Zaven, *Recueil d'articles critiques et de présentation des œuvres d'Abbas Kiarostami*, Téhéran, Didar, 2020.
- RENONDEAU Gaston, *Anthologie de la poésie japonaise classique*, Paris, Gallimard, 2016.
- REZVANIAN Mohammad Hassan, « Khayyâm », in *Dictionnaire de l'Islam : Religion et civilisation*, Montréal, 2008.
- SABOURAUD Frédéric, *Abbas Kiarostami, le cinéma revisité*, Paris, Rouge Profond, 2018.
- SERCEAU Daniel, *La Théorie de l'art au risque des a priori*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- SEPEHRI Sohrab, *Hasht Ketab* (هشت کتاب), Téhéran, Amir Kabir Publications, 1967.
- SHAYEGAN Darius, *La Lumière vient de l'Occident*, Paris, Aube, 2001.
- SHAYEGAN Darius, *Les illusions de l'identité*, Paris, Éditions du Félin, 1992.

SHEYKH MOHAMMADI Ali, *Analyse du symbole de l'arbre dans le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Téhéran, 2002.

THORAVAL Yves, *Dictionnaire de civilisation musulmane*, Paris, Larousse, 2001.

Articles

AGHIGHI Saïd, « Perspectives changeantes : étude comparative des éléments documentaires et fictionnels dans les œuvres d'Abbas Kiarostami », no. 4, hiver 2017.

AYADA Souâd, « Hâfez, poète et philosophe », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, PUF, 2012, p. 61-76.

BERGALA Alain, « L'os et le pare-brise : À propos du Vent nous emportera d'Abbas Kiarostami », *Cahiers du cinéma*, no. 541, 1999, p. 34–35.

BLOUIN Patrice, TESSON Charles, « Élimination de l'auteur : entretien avec Abbas Kiarostami », *Cahiers du cinéma*, no. 571, septembre 2002, p. 13.

HAUTEMANIÈRE Nicolas, « La poésie persane classique : formes, histoire et anthologie », *Les Clés du Moyen-Orient*, 24 décembre 2014.

JOUIDA Karima, « La dimension politique et philosophique dans le film Le Goût de la cerise d'Abbas Kiarostami », Université Abdelmalek Essaâdi, Maroc, mars 2020, p. 503–510.

LANDAU Justine, « L'adaptation de la métrique ḥallālienne à la poésie persane : transfert et variations », *Bulletin d'études orientales*, vol. 59, 2010, p. 101–126.

LAZARD Gilbert, « Les origines de la poésie persane », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 14, no. 56, 1971, p. 305–317.

RAGEL Philippe, « Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel, argumentaire », *Horizons Maghrébins, Le droit à la mémoire*, no. 58, 2008, p. 199–200.

RAYON VERT, « Au travers des oliviers d'Abbas Kiarostami », 30 août 2021, Consulté le 15 juillet 2025 : <https://www.rayonvertcinema.org/au-travers-des-oliviers-abbas-kiarostami/>.

ROLLET Sylvie, « Une esthétique de la trace », *Positif*, n° 442, décembre 1997.

SERCEAU Daniel, « Désir, dérober, dévoiler, ou petit usage de l'image dans Close-up », *Cahier des ailes de désir*, n° 11, février 2003, p. 10.

SHEIBANI Khatereh, « Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry », *Iranian Studies*, vol. 39, no. 4, 2006.

SINAEI Amir, PARIZAD Ali Akbar et NASRI Ahmadi Aframjani, « Réflexion sur le cinéma d'Abbas Kiarostami à la lumière de la théorie herméneutique de Walter Benjamin », *Sociologie de la culture et de l'art*, vol. 7, n° 1, printemps 2025.

VIDEAU André, « Et la vie continue. Film iranien de Abbas Kiarostami. Prix Rossellini, Cannes 1992 », *Hommes et Migrations*, n°1160, décembre 1992, pp. 62-63, Consulté le 15 septembre 2025 : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1992_num_1160_1_1942.

Films d'Abbas Kiarostami

KIAROSTAMI Abbas, *Où est la maison de mon ami ?* (Khane-ye doust kojast ?), 1987.

KIAROSTAMI Abbas, *Close-Up* (Nema-ye Nazdik), 1990.

KIAROSTAMI Abbas, *Et la vie continue* (Zendegi va digar hich), 1992.

KIAROSTAMI Abbas, *Au travers des oliviers* (Zir-e derakhtan-e zeytun), 1994.

KIAROSTAMI Abbas, *Le Goût de la cerise* (Ta'm-e gilās), 1997.

KIAROSTAMI Abbas, *Le Vent nous emportera* (Bâd ma-râ khâhad bord), 1999.

KIAROSTAMI Abbas, *Roads of Kiarostami* (Jadé-hâ-ye Kiarostami), 2001.

KIAROSTAMI Abbas, *Around Five: le making of*, dans *Five*, DVD, MK2, Paris, 2006.

KIAROSTAMI Abbas, *La leçon de cinéma dans Le vent nous emportera*, DVD, MK2, Paris, 2002.

Entretiens et Sources en ligne

Entretien à New York, *The Modern School of Film*, avril 2012.

Entretien avec Abbas Kiarostami au TIFF Cinémathèque, hiver 2016.

Entretien réalisé par Serge Toubiana, « À propos du Goût de la cerise », *Cahier du cinéma*, n°518, novembre 1997, p. 68.

Entretien réalisé par Stéphane Goudet, « Les yeux du cœur », *Positif*, n°466, décembre 1999, p. 12.