

Jonathan Freundlich

شیرین

SHIRIN
d'Abbas KIAROSTAMI

Introduction

On se laisse emporter par l'histoire et les émotions peintes sur les visages en gros plans du film *Shirin* d'Abbas Kiarostami. C'est un film miroir où le spectateur semble regarder une autre salle de cinéma, en face de lui, près de lui. Les plans du générique reprennent l'iconographie des miniatures persanes : ce sont les seules images de l'histoire légendaire qui est contée dans le film. Le générique s'inscrit à l'intérieur d'un cadre fixe constitué par le texte de la miniature - sans doute le texte du poète persan Hakim Nezami Ganjavi (1140-1203) écrit d'après le *Shâh Nâmeh* (*Livre des rois*) de Ferdowsi et la tradition orale perse. Alors que les crédits du générique de début défilent dans un petit cadre supérieur, la plus grande partie de l'écran est occupée par des miniatures qui se succèdent et illustrent l'histoire de *Khosrow et Shirin* telle qu'elle est relatée dans le poème de Nezami. Cette histoire décrit l'amour du roi sassanide Khosrow II pour la princesse Shirin d'Arménie. Elle se base en partie sur des faits historiques et c'est ainsi que dans le grand poème épique et fondateur qu'est le *Shâh Nâmeh* de Ferdowsi, le récit est surtout abordé d'un point de vue historique, relatant précisément les faits royaux et les batailles. Nezami s'est lui concentré sur l'aspect romantique de l'histoire et c'est sa version qui nous est contée tout au long du film de Kiarostami. Une histoire tragique comme celle de *Tristan et Iseult* dans la tradition celtique et normande, ou comme le *Roméo et Juliette* de Shakespeare.



Kiarostami choisit de raconter l'histoire de Shirin et Khosrow sans images, à travers les émotions écrites sur les visages de femmes qui regardent un film dans une salle de projection. Ce film s'appelle *Shirin*, mais nous n'en percevons que la bande sonore. Il reprend le poème de Nezami. Une mise en abîme nous présente dès le début la fin de l'histoire : Shirin pleure la mort de Khosrow et se met à raconter son histoire à ses "soeurs". C'est sur un portrait sculpté qu'elle vit Khosrow pour la première fois. Vivement émue et irrésistiblement attirée, elle cherche à savoir à qui appartient le visage représenté. Un magicien lui apprend qu'il s'agit du prince d'Iran Khosrow et elle s'élanche sans plus tarder vers la cour de Perse. Au bout de quelques jours de chevauchée, elle se baigne dans un lac nue. Le hasard veut que Khosrow passe par le même chemin pour aller en Arménie trouver Shirin, dont lui aussi a pu voir un portrait, et qu'il l'entrevoit en train de se baigner. Il poursuit sa route, mais s'aperçoit que Shirin n'est pas à la cour arménienne. Shirin est quant à elle reçue avec honneur en Perse, et l'homme qui prétendait être un magicien s'avère en fait être un messager de Khosrow qui lui annonce que son maître l'attend en Arménie. Mais quand elle arrive chez elle, c'est pour apprendre que Khosrow a dû partir précipitamment pour la guerre. Il est vaincu et doit fuir. Il se retrouve en Arménie et il rencontre enfin Shirin. Shirin craint le désir de Khosrow et repousse ses élans amoureux. Elle le pousse à combattre pour retrouver son trône : Khosrow obtient l'aide des romains, retrouve son trône mais se marie avec la fille de l'empereur romain. Shirin est seule et dépérit. A la mort de sa tante, elle devient reine d'Arménie. Allongé auprès de son épouse royale, Khosrow rêve de son amour perdu. Perdant patience, Shirin abandonne son trône et se rend en Iran pour vivre à proximité de Khosrow. Le sculpteur Farrhad s'est épris de Shirin et Khosrow tente de l'écartier en lui faisant construire une route dans les montagnes, mais alors qu'elle venait lui porter du lait pour lui redonner des forces, il doit la porter pour la ramener en son château. Comprenant qu'il risquait de perdre Shirin, Khosrow fait croire à Farrhad que celle-ci est morte : celui-ci se tue. Les années passent, la femme de Khosrow meurt à son tour tandis que son fils Shirouyeh grandit. Et finalement, après tant d'attente, Shirin se marie avec Khosrow. Mais leur joie est de courte durée, car la nuit même du mariage, Shirouyeh tue son père après être tombé amoureux de Shirin lors des cérémonies. Le récit prend fin et on retrouve Shirin auprès de ses "soeurs". Elle s'adresse à ses "soeurs" avant de se tuer :

« Me voici avec Khosrow, et avec vous mes soeurs, qui avez tant de peine. Vous regardez son cadavre et vous pleurez. Vous écoutez mon histoire et vous pleurez. A travers ces pleurs je vois vos yeux. Versez vous ces larmes pour moi Shirin ? Ou bien pour la Shirin qui se trouve en chacune de vous ? Shirin qui, tout au long de sa vie, n'eut ni la préférence ni l'attention. Elle était amoureuse, d'un amour qui ne fut jamais réciproque. Elle était seule, et personne ne croyait à sa solitude. C'est seulement avec sa mort qu'on se souviendra de la jeune fille qui aimait les jeux, la pluie et le soleil, qui avait un arc-en-ciel dans ses yeux et des pleurs de toutes les couleurs qui coulaient sur ses joues. »



Miniature persane : Khosrow surprend Shirin au bain (milieu du XVIème siècle, Shiraz, Iran)

Table des matières

Introduction	2
1 Ne pas voir pour mieux imaginer	6
Défiance vis-à-vis des images dans la tradition iranienne	6
Dépouiller le réel de sa matérialité	7
Susciter l'imagination du spectateur	8
2 L'émotion des visages en gros plan	9
Une centaine de visages	9
L'âme s'exprime sur le visage	10
Jeu d'acteur et authenticité	13
3 Le miroir d'un récit universel	15
Un film centré sur les femmes	15
Un miroir teinté	16
Vers l'universel	17
Conclusion	18

1 Ne pas voir pour mieux imaginer

Défiance vis-à-vis des images dans la tradition iranienne

Shirin conte une histoire sans en donner aucune représentation, si ce n'est les quelques miniatures du générique. On n'entend que la bande-son qui passe dans le cinéma où sont les femmes qu'on voit à l'écran. L'absence totale d'image interpelle et n'est pas sans rappeler la défiance vis-à-vis des images dans la tradition islamique. Même si l'Islam parvient tardivement en Iran, son influence est primordiale dans la culture et la tradition iraniennes. Alors que les traditions hellénistiques puis chrétiennes valorisent la vue, l'Islam comme le Judaïsme la considère comme un sens potentiellement trompeur. Alors que dans la tradition grecque et chrétienne, c'est la vue qui permet de révéler le réel, cette capacité lui est refusée dans l'Islam : le visible doit être déchiffré, le monde n'est pas révélé immédiatement. L'Islam propose un Dieu entièrement transcendant, qui ne peut forcément pas être représenté. Il est radicalement autre que l'homme. Dans la miniature persane, Youssef Ishaghpour revient sur le rapport à l'image dans l'Islam : « À sa naissance, en tant que monothéisme absolument transcendant, d'un Dieu invisible et inimaginable, l'Islam avait affaire à deux sortes d'images : soit les idoles païennes, en forme d'images ou simplement de pierres dressées, soit l'image chrétienne, et surtout l'icône byzantine, fondée sur l'idée de l'incarnation divine. Si les images n'avaient eu qu'une fonction décorative, elle n'aurait peut-être pas posé de problèmes, mais, à l'époque, les images étaient essentiellement objets de culte. On pensait également qu'en produisant des images ressemblantes, les hommes s'attribuaient une puissance qui n'appartenait qu'à Dieu : celle de créer la vie. »¹ L'art islamique est donc essentiellement décoratif, et très peu figuratif. L'image est trompeuse et détourne de l'essence des choses.

Avant la conquête islamique, l'art achéménide (550-330 avant notre ère) accentuait déjà en Perse l'aspect purement ornemental et abstrait des œuvres d'art. Ce rapport à l'immatériel et à l'abstraction n'est pas sans rapport avec l'ancienne religion de la Perse, le mazdéisme. À l'origine religion polythéiste, le mazdéisme évolua avec Zarathoustra (Zoroastre) en une religion monothéiste vers le cinquième siècle avant notre ère : le zoroastrisme. Ahura Mazda devient le dieu unique et les autres divinités deviennent des principes qui lui sont associés. Les zoroastriens respectent le feu comme symbole divin, et leur théologie est marquée par le dualisme du combat entre le Bien et le Mal. Il s'agit d'une religion prônant une relation directe à Dieu, sans intermédiaire, et profondément humaniste dans sa pratique. Le culte d'Ahura Mazda est aniconique, bien qu'il y ait eu de façon anecdotique des représentations du Dieu. L'abstraction d'un monothéisme pur est peu compatible avec la représentation de Dieu.

1. Youssef Ishaghpour, *La Miniature persane - Les couleurs et la lumière : le miroir et le jardin*, Farrago, Les Belles Lettres, 1999, p. 35

Dépouiller le réel de sa matérialité

Si la vue est un sens trompeur dans la tradition iranienne, l'essence des choses doit être recherchée au-delà de leurs apparences visibles et matérielles. La forme artistique la plus caractéristique de la Perse est l'art de la miniature. Ces peintures accompagnaient des textes profanes et étaient initialement réservées à un public restreint de princes et d'érudits. Contrairement à la peinture arabe où c'est surtout l'histoire racontée qui compte avec une peinture essentiellement décorative et ornementale, les miniatures persanes créent un monde merveilleux qui prend son autonomie par rapport au texte. Les figures humaines sont relativement petites et peu individualisées ; le lieu, le paysage et l'architecture dominent la composition de l'image. Les événements humains ne sont que des éléments d'un monde plus grand qu'eux. Le récit est submergé par les entremêlements de végétaux, par les couleurs vives et l'absence de vide entre celles-ci. Le texte demeure dissocié de l'image, cantonné à un cadre. Youssef Ishaghpour évoque le fait que la miniature s'éloigne de la pure représentation pour atteindre un certain degré d'abstraction et d'immatérialité : « *Toute chose se dépouille de sa matérialité, de sa pesanteur, de son volume et de son ombre pour être transsubstantiée en une couleur qui n'est ni atmosphérique, ni tactile, ni charnelle ou sensuelle, mais d'une sensibilité musicale, abstraite et visionnaire* »² Il explique ensuite cette caractéristique : « *Cette qualité d'impondérable, la miniature persane la doit à la "méfiance" islamique à l'égard des images.* »³ Les miniatures représentent non pas le monde mais un certain vécu presque subjectif du monde. Les apparences sensibles se métamorphosent en pure couleur, et l'image se mêle à l'ornement. Les miniatures persanes ont un mode d'existence purement esthétique et non religieux. Elle donne le sentiment fascinant de quelque chose d'inépuisable et expriment un émerveillement face au monde. Le temps de la miniature est comme suspendu, d'où leur immatérialité.

De même que dans la miniature persane le texte est dissocié de l'image, Kiarostami dissocie dans *Shirin* de façon radicale le récit et sa représentation imagée : il ne propose aucune image pour étayer le récit. L'histoire se dépouille ainsi de sa matérialité, et c'est la bande sonore qui est chargée de nous la transmettre. On entend la bande sonore d'un film, mais d'un film assez particulier, dans la mesure où les phrases poétiques semblent souvent plus déclamées que dites. Le goût pour la poésie est extrêmement caractéristique de la culture persane, qui vénère ses poètes presque comme des saints. L'histoire se passe hors-champ, et c'est le son et la musique qui nous transmettent le récit. Quoi de plus immatériel que le son ? Hegel thématise ainsi dans son *Esthétique* la musique comme l'art le plus éloigné de la pesanteur des apparences et du réel, l'art le plus immatériel : la musique et le son permettent de s'affranchir de la nature pour se rapprocher de l'esprit. La musique est ainsi pour Hegel l'art le plus à même de représenter la spiritualité et la subjectivité, proche par cela de la miniature persane qui s'affranchit du réel pour n'en retranscrire qu'une impression générale et atteindre une certaine abstraction :

2. Youssef Ishaghpour, op. cit., p. 31

3. Ibid., p. 35

« Seule l'intériorité sans objet, la subjectivité abstraite se laisse exprimer par les sons. Subjectivité abstraite qui est un moi entièrement vide, sans autre contenu. La tâche principale de la musique consiste donc, non à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde. »⁴

Susciter l'imagination du spectateur

L'absence d'images permet de mieux écouter le récit. On se laisse porter par la beauté de la langue persane, par sa poésie et sa musicalité. Plutôt que d'assister passivement à un récit, l'absence d'images oblige le spectateur à imaginer ce récit. *Shirin* se rapproche de l'énonciation du conte, qui bien souvent passait par l'oral. L'attention du spectateur est mise à l'épreuve, dans la mesure où le sens du récit ne va pas de soit. On retrouve un certain type d'attention déjà présent dans la miniature persane : le spectateur doit rechercher le sens de l'image, dénouer l'enchevêtrement des formes et se pénétrer de l'harmonie des couleurs. Le spectateur est mis à contribution et participe à la création du sens. C'est au spectateur de faire sa propre interprétation, de créer le film que voient les femmes qui occupent l'écran.

L'idée que pour écouter un texte, il ne faut pas d'image est très présente dans le cinéma de Kiarostami. Ainsi, dans *Où est la maison de mon ami ?* l'un des passages cruciaux du film se déroule presque entièrement dans l'obscurité : lorsque le vieil ébéniste conduit l'enfant jusqu'à la maison de son ami. Il raconte une partie de sa vie et la disparition progressive de ce qu'il aime et des portes qu'il a fabriqué, et son message est un message important pour l'enfant et pour le spectateur. Pour permettre la perception de toute la profondeur de ce message, la vue est provisoirement mise de côté pour une plus grande réceptivité avec l'audition. De même, dans *Le vent nous emportera*, le personnage principal récite un poème dans une cave obscure, ce qu'il n'aurait pas pu faire ailleurs. L'obscurité et l'absence d'images crée des conditions favorables à la réception du poème. Il en va de même dans *Shirin*. Nous écoutons la légende de Khosrow et Shirin comme nous ne l'aurions jamais écoutée avec images. Dans le film hors-champ, c'est les yeux bandés que Shirin découvre le portrait du prince Khosrow, comme si la perception s'exacerbaient sans la vue.

L'histoire est à la fois moins visible et plus présente à l'esprit par l'effort nécessaire pour combler le manque d'images. Mais est-ce vraiment l'histoire qui compte ? Kiarostami avait d'abord envisagé de mettre le son d'une quelconque adaptation filmique de *Roméo et Juliette* de Shakespeare et ne s'est tourné vers l'histoire de *Khosrow et Shirin* que dans un deuxième temps - l'histoire d'un amour contrarié, dans tous les cas. En outre, il propose même de regarder son film sans le son et estime qu'il ne perdrait alors rien d'essentiel. Le récit n'est qu'un prétexte,

4. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, vol. I, p. 37.

comme il le dit lui-même : « *Si le film qui est hors champ n'est pas montré, n'a pas été fabriqué, c'est qu'il n'était pas important à mes yeux. Pour moi il est absolument secondaire, il n'est qu'un prétexte. [...] C'est d'ailleurs une proposition que je fais maintenant, de voir Shirin sans son et sans sous-titres parce que ce qui m'intéresse ici c'est le monde intérieur de ces femmes, un monde auquel l'on accède en regardant le visage de ces femmes. [...] Ce qui compte c'est la part d'histoire que l'on se fabrique soi-même.* »⁵

2 L'émotion des visages en gros plan

Une centaine de visages

Shirin est un film entièrement constitué de plans fixes cadrant l'ovale de visages féminins. La mise en scène est extrêmement sobre : quelques sièges de cinéma, même pas une salle entière en arrière plan, des lumières dirigées vers l'actrice se trouvant au premier plans, d'autres éclairages pour donner l'illusion de la projection d'un film. La caméra tourne le dos à l'écran où est projeté le film hors-champ, pour ne cadrer que les spectatrices en gros plan. Les visages sont isolés par l'éclairage, et le voile que la plupart de ces voiles porte renforce le cadrage (surcadrage) et l'ovale plus lumineux et plus clair du visage. Autrement, le cadrage est extrêmement classique. L'intérêt pour les visages pourrait mettre à mal la comparaison que nous tentons depuis le début avec les miniatures persanes. Dans celles-ci, les visages sont extrêmement peu individualisés et demeurent assez schématisés. C'est le décor qui compte. Il y a peut-être néanmoins la recherche d'une certaine unité des visages présentés dans le film, de manière à ce qu'il ne forment qu'un seul visage, celui de la femme iranienne. Il convient de remarquer aussi que les miniatures présentées durant le générique du film sont relativement tardives (pas de la grande époque des miniatures) et se focalisent bien plus sur l'histoire elle-même et les personnages qui y évoluent.

Kiarostami avait installé le dispositif qui a permis de tourner *Shirin* dans la cave de sa maison à Téhéran. Les actrices venaient quand elles pouvaient, et s'installaient alors sur l'un des sièges de cinéma installés dans la cave, devant la caméra. Elles devaient alors inscrire pendant cinq minutes un certain nombre d'émotions sur leur visage, dans une liberté totale. Elles fixaient une feuille blanche qui ne leur suggérait rien de particulier, et elles pouvaient donc donner libre cours à l'expression d'émotions sur le visage. C'est ainsi qu'il y a finalement une centaine d'actrices dans le film, certaines n'apparaissant que quelques instants. Une grande partie des actrices iraniennes actuelles. Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, chaque actrice ne restait que cinq minutes devant la caméra : le sens de leurs émotions a été reconstruit au montage. Et l'effet Koulechov n'est pas loin : le son suggère un sens à donner à l'attitude de

5. Abbas Kiarostami, propos recueillis par David A., *Excessif*, 22 janvier 2010

ces femmes. Quoi qu'il en soit, le lien de causalité entre le film hors champ et l'expression des visages semble bien explicité, bien qu'il soit difficile de ne plus penser aux conditions du tournage.

L'âme s'exprime sur le visage

Le film de Kiarostami présente des visages de femmes dénués presque de leur contexte : ces femmes n'apparaissent pas en compagnie d'autres personnes, et les vêtements qui pourraient faire référence à un type, à une classe sociale, sont très peu visibles. En effet, Bela Balazs estime que le visage n'est jamais tout entier un visage propre : ce qui vient de l'individu doit se marier avec ce qui vient du type (emploi, caractère, classe sociale, etc). Dans *Shirin*, Kiarostami semble chercher à supprimer en partie le type, même si des différentes individuelles non essentielles mais tout de même importantes subsistent : coiffures, maquillages, habits, manière de porter le voile, façon de bouger sa tête et ses mains. Les visages de *Shirin* nous apparaissent presque naturels et nus. Jacques Aumont parle ainsi au sujet des gros plans de visages dans la *Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer d'une « *effrayante et essentielle nudité de l'âme, du visage de l'âme* »⁶, ce qui pourrait tout à fait s'appliquer à *Shirin*. Ce sont toutes les pensées, les intentions, les plaisirs et les craintes qui s'impriment sur le visage. Et ce d'autant plus dans *Shirin* que l'on ne voit que des visages de face dans l'obscurité. Les passions s'inscrivent sur le visage et celui-ci permet de révéler quelque chose de l'ordre de l'essence de la personne. Comme le rappelle Jacques Aumont, le portrait vise la ressemblance intime, la représentation de la valeur plus profonde que manifeste le visage.

Mais le visage peut aussi être une surface. Les premiers visages de *Shirin* sont bien plus opaques et inexpressifs que les derniers. Au cours du film, l'expression se libère, et la surface du visage se brise pour exprimer l'intimité des personnages. C'est cette intimité que le film de Kiarostami laisse à voir. On suit ainsi l'évolution de l'expression des visages et des sentiments qu'ils signifient tout au long du film : intérêt, sourire, empathie, crainte, pleurs, etc. C'est donc par ce qu'il suscite d'émotions que le récit est représenté dans le film de Kiarostami. Cette démarche n'est pas sans lien non plus avec les miniatures persanes, qui elles-aussi se concentrent sur l'impression suscitée par le texte et n'en retranscrivent pas l'aspect factuel et représentatif.

Pour Levinas, « *Le visage est signification, et signification sans contexte.* »⁷ Dans *Shirin*, le visage est presque dénué de son contexte, ce qui laisse plus de place au fugitif, à ce qui traverse le visage avec des airs de contingence et que le film parvient à saisir. Les visages sont muets, ce qui laisse plus de place à l'imagination du spectateur, bien qu'il y ait une contamination par le texte que l'on entend. Les mots distraient les visages. C'est l'expression des sentiments sur les

6. Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992, p. 10

7. Emmanuel Levinas, *Ethique et infini*, Fayard, 1982, p.91

visages qui intéresse Kiarostami, au point qu'il propose de regarder son film sans le son. Et il est vrai que l'on perd quelque chose à sans cesse regarder les sous-titres pour suivre l'histoire. On ne se laisse alors pas assez porter par la fascination envoûtante de l'expression des visages. Sans les sous-titres, on prend le temps de regarder avec attention ces visages et de se plonger dans le regard de ces femmes. Béla Balázs dit ainsi dans *Der Sichtbare Mensch* « *Il faut qu'un visage soit pressé aussi près de nous, aussi isolé de tout environnement qui pût nous en détourner [...], il faut que nous puissions demeurer aussi longtemps dans sa contemplation pour pouvoir effectivement y lire quelque chose* »⁸ La mise en scène de *Shirin* se place justement dans cette perspective de lire quelque chose dans les visages.



8. Béla Balázs, *Der Sichtbare Mensch*, cité par Jacques Aumont, op. cit., p. 85



C'est dans le regard de la personne représenté que se plonge notre regard : lorsque nous regardons un portrait, nous orientons notre regard vers celui de cette personne. Les yeux ont une place primordiale dans le portrait : c'est là que se focalise le regard du spectateur. Dans *Shirin*, les visages semblent nous regarder en retour, même s'ils ne regardent pas directement dans la caméra. Ils semblent regarder à la fois l'écran où est projeté le film hors champ et le spectateur. C'est un film miroir, où l'on regarde comme une salle de cinéma qui serait symétrique par rapport à l'écran. Comment réagissent les spectateurs ? Voilà une question qui intéresse particulièrement Kiarostami.

Jeu d'acteur et authenticité

« À chaque fois qu'il m'a été donné ou que j'ai eu la chance d'assister à la projection de mes films, ce qui m'intéressait vraiment c'était la réaction des spectateurs. Ce n'est pas une simple curiosité, ce n'est pas anodin, c'est vraiment un désir et un questionnement profond de ma part. Pour nous cinéastes, ce qui nous intéresse ce n'est pas notre oeuvre, une fois notre film fait, il existe, le film ne nous intéresse plus, ce qui nous intéresse alors c'est l'impact du métrage sur le public. Lorsque le film est sorti dans les salles on ne parle plus vraiment de lui, on parle des spectateurs qui l'ont vu, comment ils ont réagi, ont-ils adhéré, ont-ils quitté la salle en cours de projection, étaient-ils nombreux ou pas, etc. C'est cela qui nous préoccupe. C'est mon intérêt profond pour le spectateur qui est le sujet de mon film *Shirin*. »⁹

L'entreprise du film *Shirin* peut paraître paradoxale : il s'agit de rendre compte de l'authenticité des émotions suscitées par un récit tout en ayant recours à des actrices professionnelles. Alors qu'il aime en général justement travailler avec des acteurs non professionnels. On voit le reflet du film hors champ à travers le regard de personnages spectateurs qui sont en fait des acteurs professionnels. Ce ne sont pas d'authentiques spectateurs.

Et pourtant, c'était extrêmement important pour Kiarostami que ce soit des actrices professionnelles. Cela aurait eu pour lui un côté voyeur de demander à des actrices non professionnelles de suggérer des émotions qui auraient été plus de l'ordre du vécu que lorsqu'il s'agit d'actrices professionnelles. Mais même s'il s'agit de professionnelles, une certaine authenticité se dégage de leur jeu, et c'est cela que voulait Kiarostami : « pour moi la fiction n'a aucun intérêt si les personnes que je vois ne font que jouer, ne font que délivrer une performance. S'ils ne s'appuient pas sur quelque chose d'authentique cela ne m'intéresse pas. »¹⁰ Le jeu des acteurs doit s'appuyer sur quelque chose d'authentique, ce qui se manifeste sur le visage des actrices renvoie à leur subjectivité propre. Mais d'une certaine manière, Kiarostami se cache derrière le paravent de leur professionnalisme : il a le "droit" de les regarder et de présenter ainsi quelque

9. Abbas Kiarostami, propos recueillis par David A., *Excèsif*, 22 janvier 2010

10. Ibid.

chose de leur intimité parce que ce sont des actrices professionnelles. À quoi pensaient-elles en regardant le morceau de papier blanc qui figurait l'écran lors du tournage ? Est-ce vraiment un pur jeu d'acteur ? Quand elles jouent, ce qui se reflète sur leurs visages, est-ce que cela ne vient pas quand même de leur vécu et de leur intériorité ?

Kiarostami est très respectueux du jeu de l'acteur, et se dit fasciné par l'intériorité que les actrices sont capables de refléter sur leur visage. Ses films ont la plupart du temps un caractère documentaire, au sens où il y a en eux quelque chose d'authentique et de vrai. Même si ces femmes ne sont pas réellement en train de regarder un film, même si elles étaient face à un morceau de papier blanc au moment du tournage, elles n'en expriment pas moins des émotions authentiques qui touchent le spectateur.

Le metteur en scène est particulièrement absent. Une fois le cadre fixé, il n'intervient pas. Les actrices laissent libre cours à leur jeu. C'est d'elles-mêmes que les larmes se mettent à couler, qu'alternent sourires et angoisses. Le metteur en scène n'a fourni qu'un cadre pour la libre expression du jeu des acteurs. Il les observe comme le spectateur de son film et est tout autant fasciné par la gamme d'émotions qui s'impriment sur leurs visages. Kiarostami dit ne pas se lasser de regarder ce film, contrairement à tous ses autres films¹¹. Dans ses autres films, son rôle visible de metteur en scène, alors qu'avec *Shirin*, c'est comme si le film lui échappait pour devenir celui des actrices qui y jouent. Même si c'est bien le réalisateur qui a ensuite monté les différentes prises dans un ordre cohérent vis-à-vis de l'histoire de Khosrow et Shirin.



11. Master class d'Abbas Kiarostami, Mk2 Bibliothèque, 18 et 21 janvier 2010

3 Le miroir d'un récit universel

Un film centré sur les femmes

Le film s'intitule *Shirin* alors que le texte de Nezami s'intitule lui *Khosrow et Shirin* : le titre même indique une narration focalisée sur le personnage féminin. Tel est bien le cas, de façon assez évidente, que ce soit pour ce qui est du film projeté hors champ ou des plans de visages.

L'histoire de *Khosrow et Shirin* donne déjà un rôle particulièrement actif à Shirin, contrairement à bien d'autres contes où les femmes n'apparaissent que dans une attitude d'attente et de rêverie amoureuse. Ici, la princesse n'attend pas son prince charmant en rêvassant à sa fenêtre. Elle se déguise en homme et traverse monts et vallées pour le rejoindre. Le texte de Nezami demeure plus centré sur l'histoire de Khosrow que le film de Kiarostami, mais il n'empêche que la figure de Shirin n'y est pas une figure passive. L'histoire est pleine de péripéties où les deux protagonistes jouent des rôles relativement symétriques, comme si leur relation ne pouvait être qu'équilibrée. Leur amour est complexe et ne se déroule pas de manière linéaire. Khosrow se marie avec la fille de l'empereur romain, mais continue à penser à Shirin de manière lancinante. De son côté, Shirin rencontre Farhâd et commence tout juste à l'apprécier et peut être à l'aimer lorsque celui-ci est poussé au suicide par Khosrow. La tradition persane depuis les achéménides est marquée par une certaine réciprocité dans les rapports entre les hommes et les femmes. Celles-ci avaient une certaine autonomie juridique, dans tous les cas bien plus qu'en Grèce (qui n'est certes pas une référence en la matière), et pouvaient obtenir des postes importants dans l'administration. Prônée par le zoroastrisme, l'égalité des hommes et des femmes se réalise en partie dans la Perse pré-islamique. La poésie persane hérite de la tradition perse, influencée par le soufisme, un courant mystique qui ne méprise pas le corps et ne se base pas sur une interprétation rigoristes des textes islamiques. Ainsi, l'histoire de *Khosrow et Shirin* accorde dès le départ un rôle actif à Shirin. Kiarostami la raconte quant à lui du point de vue même de Shirin : c'est elle qui raconte l'histoire. Khosrow semble mû par un désir assez primaire pour Shirin tandis qu'elle se consume pour lui sans pour autant oublier le long terme : elle ne souhaite pas une union passagère et c'est elle dans le film qui pousse Khosrow à combattre ses ennemis pour retrouver son trône.

C'est une femme qui raconte son histoire tragique, et ce sont des femmes qui l'écoutent. Il n'y a aucun gros plan d'homme dans le film, bien qu'il y ait quelques hommes qui apparaissent de temps en temps à l'arrière plan. Ils demeurent très statiques et semblent ne pas réagir autant que les femmes au film qui leur est projeté.

Un miroir teinté

Le spectateur voit le film hors champ à travers le regard et les émotions qui se dessinent sur les visages des femmes présentées en gros plan à l'écran. Il semble regarder une autre salle de cinéma, symétrique par rapport à l'écran. On voit le reflet du film, comme le dit Kiarostami : « *C'est un jeu de miroir.* »¹² Les émotions peintes sur le visage de ces femmes semblent susciter les nôtres, à moins qu'elles ne soient que le reflet de celles que nous ressentons en écoutant l'histoire de l'amour impossible de Shirin.

Le film présente une succession de portraits, sans que la situation diégétique soit précisée. Ces femmes ne sont pas placées les unes par rapport aux autres, et l'on peut difficilement imaginer qu'elles se trouvent au même endroit, dans la même salle de cinéma. Si l'on bien peut parler de salle de cinéma, car sa représentation est extrêmement symboliques et se résume à quelques chaises. Le décor ne change pas, ou à peine, et le cadrage très peu aussi. Différentes femmes se succèdent à la même place, et cette succession donne finalement l'image d'un seul visage. On retrouve presque l'indétermination des personnages des miniatures persanes, dont les visages sont extrêmement schématiques et peu singularisés. Les personnages des miniatures sont d'abord symboliques et emblématiques d'une certaine place dans le monde. Ici aussi, les visages semblent se fondre en un unique visage. Par sa portée symbolique en plus de son apparence de miroir, le film renvoie au spectateur : c'est de lui qu'il parle.

Mais le miroir que nous offre le film n'est pas sans médiation. Dans la tradition islamique, le réel ne s'offre pas directement aux sens. Sa compréhension requiert un effort de la part du sujet, qui n'est pas en rapport direct avec l'essence des choses. C'est ce qui se passe tout au long de *Shirin*. Les visages des femmes s'ouvrent peu à peu à l'expression des sentiments et le nous cherchons à voir au delà de la surface du visage : celui-ci renvoie à l'intimité et à l'authenticité de la personne, mais pas de manière directement perceptible. Il faut se plonger dans le regard de l'autre, adopter une attitude active. Le visage est comme une frontière au-delà de laquelle nos sens ne peuvent parvenir avec l'évidence de la vue, et cette distance est ici renforcée par le médium cinématographique : nous ne voyons qu'une projection sur un écran. La médiation du portrait aux différents niveaux de lecture du film peut apparaître comme une métaphore cinématographique : l'émotion est transmise par l'intermédiaire d'un simulacre, d'une apparence de la réalité. Shirin tombe amoureuse d'un portrait et non de Khosrow lui-même : elle n'est pas directement face à lui, et c'est cette absence d'évidence, l'absence tout court, qui motive son cheminement tout au long du film. C'est finalement sa propre vie qui est orientée par cette quête. Comme bon nombre de contes, *Shirin* a un caractère existentiel, et ce d'autant plus que le film se présente comme une mise en abîme de notre propre position de spectateur. Il s'agit d'un miroir, mais d'un miroir qui n'est pas entièrement transparent.

12. Abbas Kiarostami, propos recueillis par David A., *Excessif*, 22 janvier 2010

Vers l'universel

La fin du film est extrêmement brusque, dans la mesure où le générique de fin apparaît avant même que la narration ne soit finie. Shirin s'adresse à ses "soeurs" : les femmes qui sont à ses cotés dans l'histoire, mais aussi et surtout aux femmes en général. Shirin fait le bilan de sa vie et revient sur son enfance. La tonalité est mélancolique et triste, les propos comme un bilan de sa vie. Ça n'est pas un hasard que le dernier portrait du film soit celui d'une assez vieille femme, l'une des plus âgées que l'on ait pu voir durant le film. Il semblerait presque que c'est elle qui s'adresse à ses "soeurs" et à la Shirin qui sommeille en chaque femme, dont le film parle explicitement. Ce film parle de toutes les femmes.



Kiarostami tente dans *Shirin* de retranscrire une réalité émotive complexe, un peu à la manière de *Ten* (2001). Dans cet autre film, Kiarostami racontait en dix séquence la vie émotionnelle et les préoccupations de six femmes. Le film partait de situations très proches de la réalité et possédait des caractéristiques documentaires tout en étant une fiction. L'esthétique s'approchait d'ailleurs plus que dans *Shirin* du documentaire, vu que le film était filmé grâce à un caméscope video fixé au pare brise de la voiture dans laquelle se déroulait tout le film. Lieu d'échanges et de libération de la parole, le trajet permettant de s'extraire de l'action. Là aussi, il s'agissait de dresser un tableau regroupant différentes histoires de femmes qui auraient pu n'en faire qu'une seule. Alors que dans *Ten* ce sont les femmes qui parlent de leur vie, la thématique est moins directe dans *Shirin*. Plus subtil, le film utilise le conte pour atteindre l'universel. L'abstraction et la dématérialisation du récit y contribuent. Les visages en pleurs parlent à tous de la vie et de ses amours déçues, hommes et femmes confondus. Beauté et tristesse s'entremêlent.

Conclusion

Shirin est un film où ce ne sont exceptionnellement pas les images qui nous racontent l'histoire mais les émotions suscitées par celle-ci. L'émotion suscitée par la poésie prend le pas sur le récit lui-même, à la manière des couleurs chatoyantes des miniatures persanes qui débordent le cadre et prennent plus d'importance que le texte. Conformément à la tradition islamique, une grande importance est conférée au verbe : c'est la parole de Shirin qui nous conte son histoire et non une illustration visuelle. Le spectateur imagine l'histoire grâce à la parole et aux émotions décrites par les visages de femmes à l'écran. Les détails de l'histoire importent peu, seules occupent l'écran les émotions suscitées par l'histoire. Cette manière de raconter fait participer le spectateur, et c'est grâce à cette abstraction que ce film peut résonner de façon universelle.

