

Kiarostami ou le *happy end* du cinéma **24 frames d'Abbas Kiarostami**

André Habib

Numéro 272, été 2020

Iran : Poésie / images

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93916ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Habib, A. (2020). Compte rendu de [Kiarostami ou le *happy end* du cinéma / 24 frames d'Abbas Kiarostami]. *Spirale*, (272), 36–41.

KIAROSTAMI OU LE *HAPPY END* DU CINÉMA

24 FRAMES

ABBAS KIAROSTAMI
2017



Dans son célèbre compte rendu d'une projection du Cinématographe à la foire de Nijni-Novgorod, en juillet 1896, Maxime Gorki décrit ce moment où « *la lumière s'éteint dans la pièce* » et que « *sur l'écran apparaît [...] un grand tableau gris, une "Rue de Paris" qui a la teinte d'une mauvaise gravure* », montrant « *des voitures, des maisons* », une foule, figée, une « *vue familière* », jusqu'au moment où, « *soudain, l'écran est agité d'un étrange tremblement, et le tableau s'anime*¹ ». L'anecdote nous rappelle que l'attraction du cinématographe, jusque dans sa mise en spectacle, fut longtemps pensée et décrite sous la forme d'une photographie familière, « soudain animée ». C'est à cette scène originale que l'on se retrouve irrésistiblement porté devant *24 Frames*, dernière œuvre, posthume, du cinéaste iranien Abbas Kiarostami, disparu en 2016. Le film peut être décrit comme un programme de « vues photographiques » familières du cinéaste-poète, elles aussi soudain animées. Et d'une certaine manière, *24 Frames* semble bien un effort pour ressaisir cet état premier du cinéma tout en prenant en écharpe sa pratique photographique et en adoptant un régime poétique résolument numérique dans le traitement des images. Le film permet de faire la démonstration qu'un certain usage assumé du numérique (jusque dans son artificialité), en (r)animant le spectre de la photographie, peut parvenir à retrouver une sorte d'état pur du cinéma. Cet état singulier serait, en même temps, un point de bascule entre le cinéma et cette « autre chose » — appelons-la « image de synthèse » —, un état d'indifférenciation total mais réfléchi entre la part de réalité (d'empreinte, d'aléatoire) et la part de trucage, d'animation, d'effet « spécial ». Cet « état » de l'image est peut-être en même temps celui qui permet à son cinéma de se nouer à la troisième grande forme artistique pratiquée par Kiarostami et qui semble toujours avoir incarné un point d'origine de l'art, autant pour le cinéaste que pour toute une tradition culturelle en Iran : la poésie.

24 FRAMES: LE RÉCIT PHOTOGRAPHIQUE

24 Frames, nous le disions, est une proposition simple. Avec l'aide d'Ali Kamili, un spécialiste des effets visuels, ainsi que de son fils, Ahmad Kiarostami, qui a complété l'œuvre après son décès, le cinéaste s'est livré pendant trois ans à l'exercice laborieux d'animer des petites saynètes, en brochant la fiction d'une séquence temporelle, avant et après l'instant capté de 23 photographies qu'il avait prises à travers les années. Il a fallu retourner des nouvelles scènes, trouver des images correspondantes, y ajouter un son pour enrober et approfondir le « récit photographique », déployer des équipes considérables de techniciens afin que, soudain, une neige se mette à tomber, un essaim d'oiseaux s'envole, un chien jappe et coure, un avion dessine une trajectoire dans le ciel, des passants rentrent dans le cadre et en sortent, le vent agite les branches des arbres, un cheval se mette à galoper, la mer agite un incessant ressac, un corbeau se pose sur le cadre d'une fenêtre, des vaches traversent une route sous la brume, etc. Cette mise en mouvement de l'« ordinaire », subtile et fulgurante à la fois, ces *satoris* ou haïkus élaborés par un savant échafaudage des matières simples du monde, se trouvent à la croisée de la poésie du réel et du numérique.

Les amateurs de Kiarostami reconnaîtront peut-être un grand nombre des photographies à l'origine du projet, celles tirées, entre autres, des albums et des expositions *Snow White, Walls, Doors, Roads, A Window into Life*, et de tout le bestiaire d'animaux (corbeaux, chiens, moineaux, daims) qu'on y retrouve. Les chiens de *24 Frames* rencontrent (ils sont nombreux) celui du *Pain et la rue* (son premier court métrage), les touristes iraniens de dos sur le belvédère devant la tour Eiffel (« Frame 15 ») évoquent le plan-séquence de la promenade dans *Five*; les images de fenêtres, le dernier plan de *Copie Conforme*; les canards (« Frame 16 »), un autre plan-séquence de *Five*; un travelling latéral en voiture dont la fenêtre opère un surcadre du paysage (« Frame 1 ») évoque tous les films-véhicules du cinéma de *Et la vie continue*, du *Goût de la cerise* et de *Ten*, mais aussi la superbe série photographique *Pluie et vent*. Et combien, par ailleurs, d'arbres solitaires, de paillements d'oiseaux, de coups de vent, de jappements de chiens et de paysages enneigés dans ses recueils de poèmes, *Avec le vent* ou *Un loup aux aguets*? Film-synthèse, album photo animé, film rétrospectif, somme de ses obsessions et de ses motifs visuels et langagiers les plus saillants (la route, le cadre, l'équilibre toujours vacillant entre la réalité, la nature et l'illusion, l'arbre seul planté au milieu d'un paysage enneigé), *24 Frames* est un écrin ou un recueil de poèmes, si l'on veut, qui contient pour qui s'y attarde une infinité de beautés et de secrets.

CETTE MISE EN MOUVEMENT DE L'« ORDINAIRE », SUBTILE ET FULGURANTE À LA FOIS, CES SATORIS OU HAÏKUS ÉLABORÉS PAR UN SAVANT ÉCHAFAUDAGE DES MATIÈRES SIMPLES DU MONDE, SE TROUVENT À LA CROISÉE DE LA POÉSIE DU RÉEL ET DU NUMÉRIQUE.

1

Maxime Gorki, « Au royaume des ombres » (1896), dans Daniel Banda, José Moure, *Le cinéma: naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 48.





P-38.39 **Abbas Kiarostami**

24 FRAMES

2017

Images fixes tirées du film
Avec l'autorisation de CG Cinéma

24 Frames est une célébration poétique du paysage et de la nature (végétale, animale, météorologique) dans ce qu'ils ont de plus varié. Les rares humains (hormis dans la « scène parisienne » et le « plan final ») y sont figurés hors champ, par l'entremise notamment des sons des coups de feu qui viennent abattre des oiseaux ou des daims, ou de la tronçonneuse qui coupe des arbres. Cette forme de pessimisme était également palpable dans le dernier plan de *Roads of Kiarostami* (2005), film-essai composé principalement de photographies prises par le cinéaste et dans lequel il explorait le motif de la route dans sa pratique artistique, en évoquant superbement divers poètes iraniens (parmi ses préférés) qui ont abordé le motif dans leurs vers. La dernière image de *Roads of Kiarostami* est une photographie d'un chien maigrichon, photographié par le cadre d'une fenêtre (comme le « Frame 2 »), dans un décor enneigé. On voit alors apparaître en surimpression l'explosion au ralenti d'une bombe atomique. La photographie prend feu sous nos yeux (faisant penser à la pellicule nitrates qui s'embrase si elle demeure trop longtemps à l'arrêt devant la lumière du projecteur). Si *Roads of Kiarostami* est un exercice de méditation élégiaque sur la paix, la contemplation, la beauté de la nature et la puissance d'évocation et d'élévation de la poésie, il est aussi un rappel du revers de toutes ces choses : la guerre, la destruction, la mort, qui peuvent en un éclair tout emporter. Les 23 photographies de *24 Frames* nous diraient-elles autre chose ?

LA POÉSIE (DU RÉEL) DE KIAROSTAMI

Je disais 23 photographies, et non 24. Car le premier *frame* est en fait un tableau, non une photo. Il s'agit de la toile de Brueghel l'Ancien *Chasseurs dans la neige* (1565), où l'on retrouve neige, chiens, corbeaux, chasseurs, même un troupeau de vaches qui décident de traverser le cadre, autant de motifs qui se déploieront dans toutes les autres images du film². Cette référence rappelle à quel point les influences de Kiarostami sont à chercher, indistinctement dirait-on, autant dans l'histoire de la culture occidentale que dans la poésie iranienne. De la même manière, ces paysages enneigés, ces fenêtres débouchant sur un jardin, ces clairières, ces bords de mer, tous ces lieux représentés dans *24 Frames* forment une géographie fuyante. Il n'y a sans doute que le « cliché » parisien qui soit pleinement localisable : un petit groupe de touristes iraniens de dos, immobiles, contemplant la tour Eiffel alors que des passants défilent, la neige comme la nuit se mettent à tomber. N'est-ce pas à Paris que s'est éteint le cinéaste, en simple touriste ?

24 Frames partage sur ce plan des affinités avec *Five* et *Roads of Kiarostami*. Ces deux films sont aussi contemporains de la publication des premiers recueils de poésie du cinéaste, tout comme de son adoption définitive du numérique, comme médium privilégié de ses films-poèmes ou de ses films-essais. La légèreté du numérique (depuis la finale en vidéo du *Goût de la cerise* à *ABC Africa* et *Ten*) a en effet inauguré une série de films possédant des liens esthétiques, pratiques et thématiques encore plus marqués avec la poésie et la photographie. Si *Roads of Kiarostami* se penche sur sa pratique photographique par la médiation de la poésie iranienne, *Five* est un formidable exercice de concentration qui se rapproche de sa poésie, rassemblant cinq plans-séquences captant des « scènes miniatures » (des chiens endormis au loin sur une plage, un bout de bois balloté par les vagues, le reflet de la lune dans un étang). De telles miniatures – tirant de l'ordinaire le piquant du fabuleux – émaillent toute son écriture. On le voit sans pouvoir s'y attarder : poésie, photographie et cinéma, dans ces œuvres, recèlent des gestes et des élans communs qui entrent en parfaite résonance.

MIROIR ET MÉMOIRE

24 Frames, alors. Chaque tableau animé est précédé d'un carton qui le numérote et marque la progression du film (comme les séquences de *Ten*, de *Ten on Ten* ou de *Five*) : nous sommes donc dans un double jeu de contemplation fascinée et de distanciation, qui réfléchit à la nature, au temps, au dispositif dans lequel nous sommes embarqués. Cette réflexivité (chère à l'auteur de *Close-up*) est donnée dans le titre du film, dont la polysémie est redoutable. *Frame* désigne tout à la fois le « cadre » photographique (et nombre de ces images représentent un cadre dans le cadre ; elles s'intéressent au « photographique » de chaque photo, comme l'avait noté jadis le théoricien du cinéma Youssef Ishaqpour³). Aussi, rappelons-le, *frame*, c'est le « photogramme », l'unité de base de la pellicule cinématographique, et 24 « images » correspondent à une seconde⁴. Les pellicules photographiques sont souvent vendues par rouleaux de 24 poses. Ces *24 frames* qui défilent renvoient également, à chaque fois, à la base, à des instants fugitifs, des *satoris*, que le cinéaste-poète a eu après coup la fantaisie, le caprice, le luxe d'étirer, de faire durer, pour « voir », pour « imaginer ». Le film le plus farouchement numérique du cinéaste se construit donc entre autres sur cette mémoire de la pellicule, jusque dans le choix, qui n'a pas été souligné, je crois, de faire durer chacun des 24 tableaux du film exactement 4 min 30. Évocation du 4'33" de Cage ? Peut-être, mais c'est

aussi la durée exacte (4 min 26) d'une bobine de 400 pieds de pellicule 35 mm. Kiarostami, qui a tourné toute sa vie en pellicule jusqu'à sa rencontre avec le numérique à la fin des années 1990, ne pouvait pas ne pas le savoir.

En 2002, lors d'un échange avec Youssef Ishaghpour, qui lui demandait s'il retravaillait ses négatifs photographiques, Kiarostami avait répondu : « *Pour moi, un négatif, une photographie, n'a de valeur, du point de vue de l'art photographique, qu'à la condition de n'avoir pas été transformé, coupé au moment du tirage. [...] Les photographies sont donc telles qu'elles étaient au moment de la prise de vue*⁵. » *24 Frames* est bien, si on maintient ce point de vue, une œuvre qui se situe à mille lieux de l'acte photographique et de sa nature profonde. On pourrait aussi dire que le film est éloigné du cinéma tel que Kiarostami l'a toujours pratiqué, même si la porosité entre le manipulé et le « réel » aura toujours été au cœur de son œuvre cinématographique (de *Close-up* à *Shirin*). Mais je dirais que cette indistinction totale entre le capté et le truqué, entre l'incrusté et l'original, entre l'animation et le photographique, entre Lumière et Méliès, une fois qu'on a dépassé l'agacement que peut produire au début l'artificialité du procédé, fait partie de la force poétique du film, sous la forme d'une inquiétante étrangeté. Elle nous force à interroger, à chaque plan, la nature du visible qui se livre à nos yeux : mais qu'est-ce que je suis en train de regarder ?

UN HAPPY END (POUR NE JAMAIS FINIR)

Le dernier « tableau » du film (« Frame 24 »), le plus atypique et bouleversant, montre un adolescent ou une adolescente, les cheveux en tignasse, endormi.e sur son avant-bras devant un ordinateur Macintosh, recadré par une immense fenêtre laissant voir des arbres aux branches dénudées qui se balancent lentement, alors que le jour se lève. Sur l'écran d'ordinateur, devant des fenêtres de Photoshop, lieu de « fabrique » de *24 Frames*, une autre fenêtre montre un gros plan sur le visage de Teresa Wright dans les derniers instants tout aussi bouleversants de *The Best Years of Our Lives* (Wyler, 1946). La scène défile image par image, au ralenti, retardant le moment du baiser final avec Dana Andrews, avant le « THE END » d'usage. Sur la bande son, la légèrement agaçante chanson-titre *Love Never Dies*, tirée de la comédie musicale d'Andrew Lloyd Webber. Hommage au cinéma américain, mise en abyme (fenêtre et cadre de l'image enchâssés), réflexion sur le temps et l'amour en guise d'adieu mélancolique, ironique et sensible, alors qu'un nouveau jour (pour le cinéma) se lève, Kiarostami signe ce qu'il faut bien appeler le plus puissant *happy end* de tout son cinéma, et qui nous livre peut-être une des clés de cette invention poétique qui traverse ses poèmes, ses photographies, son cinéma : parvenir à concentrer dans un même « lieu », avec un minimum de moyens, une infinité de possibilités expressives. Puisque cette fin (posthume) est aussi sa dernière, comment en même temps ne pas y entendre, doucement prononcé, comme pour ne pas totalement nous réveiller, le son de sa voix qui nous murmure d'outre-tombe : « *Vous n'avez encore rien vu.* »

2

Quelques vaches intrigantes apparaissent dans *24 Frames* : un troupeau de vaches passe devant les cris ahuris d'un corbeau au bord de la mer (« Frame 3 »), ou encore trace son chemin le long d'un sentier ombragé et brumeux. Ces vaches sont-elles un hommage au film qui introduit le cinéma iranien de plein fouet dans la modernité, à savoir *La vache* (1969) de Dariush Mehrjui, complété l'année où Kiarostami rejoint les rangs de l'Institut Kanoun, où il fera ses premiers films ?

3

Youssef Ishaghpour, *Kiarostami II. Dans et hors les murs*, Éditions Farrago, p. 32.

4

Cela peut faire penser au film expérimental de Michael Snow, *One Second in Montreal* (1969), composé de 30 photographies de parcs enneigés à Montréal, photographiées à la vitesse 1/30^e par seconde (donc une seconde cumulée). Le film dure 30 minutes, et le temps de présentation des photos s'étire dans la première moitié du film (jusqu'à 2 min 30) pour ensuite, dans la seconde partie, se réduire inexorablement.

5

Youssef Ishaghpour, Abbas Kiarostami, « La photographie, le cinéma et le paysage », *Positif*, janvier 2002, n° 491, p. 66.