

ENTRELACS

**Entrelacs**

Cinéma et audiovisuel

**6 | 2007**  
**L'Arbre**

---

## Correspondance

Echange épistolaire

**Abbas Kiarostami et Philippe Ragel**

Traducteur : Toufan Garekani

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/318>

DOI : [10.4000/entrelacs.318](https://doi.org/10.4000/entrelacs.318)

ISSN : 2261-5482

### Éditeur

Éditions Téraèdre

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2007

Pagination : 11-26

ISBN : 978-2-912868-70-1

ISSN : 1266-7188

### Référence électronique

Abbas Kiarostami et Philippe Ragel, « Correspondance », *Entrelacs* [En ligne], 6 | 2007, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/318> ; DOI : [10.4000/entrelacs.318](https://doi.org/10.4000/entrelacs.318)

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Tous droits réservés

---

# Correspondance

Echange épistolaire

**Abbas Kiarostami et Philippe Ragel**

Traduction : Toufan Garekani

---

## Lettre N° 1

Le 21 mars 2006

- 1 Cher Abbas Kiarostami,
- 2 Après ces quelques semaines de silence occupées en partie par la préparation scientifique de notre projet toulousain au mois de mars l'année prochaine, je reviens donc vers vous pour entamer cet entretien épistolaire que vous avez aimablement accepté d'engager avec moi à propos de la place qu'occupe l'arbre dans votre travail de cinéaste.
- 3 D'ailleurs, ces premiers jours de Nowrōz qui célèbrent le nouvel an persan et qui correspondent chez nous aux premiers jours du printemps, me semblent des plus indiqués pour entamer cette discussion.
- 4 Si vous me le permettez, j'ouvrirai le propos en rappelant que la première occurrence évidente de l'arbre apparaît, me semble-t-il, dans votre cinéma avec *Où est la maison de mon ami ?* (mais peut-être déjà me contredirez-vous ?). Dans ce plan aujourd'hui célèbre qui montre Ahmad s'engageant sur le sentier réalisé par les enfants du village, comme vous l'avez souvent rappelé, on aperçoit en effet un arbre au faîte de la composition. Ce plan qui a fait l'objet de nombre analyses, semble avoir retenu l'attention des commentateurs pour la place qu'y occupait non tant cet arbre d'ailleurs que le chemin dont le graphisme dessinait, pour Ahmad, comme une itinéraire d'existence. En préambule, j'aimerais donc revenir sur la présence de cet arbre le long du chemin qui, dans le film, conduit Ahmad de Koker à Poshté, et vous poser quelques questions à son sujet.
- 5 L'arbre était-il déjà là lorsque vous avez décidé de l'endroit où vous feriez réaliser ce chemin à flanc de colline, ou bien l'y avez-vous, vous-même, fait placer (on pourrait très

bien imaginer que vous ayez demandé à ce qu'un arbre soit placé en haut de la colline une fois le chemin tracé) ?

- 6 Si l'arbre, en revanche, était déjà là, sa présence et l'espèce à laquelle il appartient (vraisemblablement un olivier), ont-ils guidé votre décision de réaliser ce plan à cet endroit plus particulièrement (du point de vue de l'héritage symbolique que véhiculerait par exemple l'olivier) ? D'autre part, cette présence a-t-elle guidé le sens de la composition, et donc le graphisme du chemin qui y mène ?
- 7 Si la présence de cet arbre a quelque peu influencé votre choix de prise de vues, avez-vous des remarques à formuler à propos de ce que pourrait suggérer, dans l'acte cinématographique, cette rencontre entre l'arbre qui est une donnée de la réalité, de ce lieu géographique, et le chemin qui est un élément fabriqué ?
- 8 Cet arbre qui domine la composition comme une borne sur le parcours qui mène de Koker à Poshtë, revêt-il, pour le personnage d'Ahmad, une fonction particulière, notamment du point de vue de la transgression que son acte, sous le regard subjectif de son grand-père, suggérerait ici ?
- 9 Enfin, si tant est que cette question puisse avoir une quelconque importance, à quelle saison situez-vous le temps du récit de *Où est la maison de mon ami* ?
- 10 Ces quelques questions en guise d'introduction à notre correspondance et en souhaitant que le film en préparation vous réserve d'agréables et enrichissantes surprises.
- 11 Bien à vous.

## Le 4 mai 2006

- 12 Cher Philippe Ragel,
- 13 Je ne saurais vous dire quand pour la première fois « l'arbre » a fait son apparition dans ma vie, dans mon œuvre. Je crois qu'il a toujours été là, songeur, méditatif, mais aussi accueillant et vous incitant à vous arrêter, à vous reposer sous son ombre, un élément déjà au beau milieu du trajet, qui vous invite à revoir un peu votre parcours... ou bien celui, sinueux, d'Ahmad.
- 14 Au commencement c'était l'arbre ! Et ensuite tout le reste de la composition. Evidemment une fois qu'on en a eu fini avec le graphisme et la composition de la scène, il ne s'agissait plus du même arbre : « l'arbre » s'était transformé en « notre arbre ».
- 15 Il est toujours très difficile d'expliquer ses choix après coup. Je sais qu'ils résultent aussi bien de l'instinct du cinéaste que de la culture dont il s'est imprégné toute sa vie. En fait, l'un des motifs les plus fréquents du tapis tribal iranien est l'arbre stylisé à l'extrême et appelé comme par hasard : l'arbre de la vie.
- 16 A propos de cette recomposition, ou du moins de l'aménagement de la réalité, je formulerai ma réponse sous la forme d'une question. Le cinéma n'est-il pas né de la rencontre du réel et de la fiction ? Tout le point fort de l'expression artistique ne réside-t-il pas dans le fait qu'il nous permet de changer, de corriger, de composer ?
- 17 Ahmad remet en question l'autorité et ceci au nom de l'amitié. Sa révolte à lui a une cause bien noble. Dans ce cadre, l'arbre est le meilleur représentant symbolique du contre-pouvoir mais aussi de la vie et de l'espoir qui est au rendez-vous, malgré les apparences.

- 18 Le tournage a eu lieu au printemps, mais ici le printemps est très court, trop court. Une raison de plus pour expliquer la représentation extrêmement symbolique de l'arbre dans l'esprit de tous les iraniens.
- 19 Abbas Kiarostami

## Lettre n° 2

Le 13 mai 2006

- 20 Cher Abbas,
- 21 J'aimerais revenir sur cette question de la première trace visible du motif de l'arbre dans votre travail artistique. Si, comme on pouvait le deviner, l'arbre semble vous avoir toujours accompagné, compagnon poétique, philosophique, on constate néanmoins que celui-ci se manifeste plus systématiquement dans votre œuvre photographique que cinématographique, et beaucoup plus tôt me semble-t-il.
- 22 Ainsi, en 1999, le livre de photographies publié en France chez Azam (sous la direction de Michel Ciment) présente des travaux en couleurs où les motifs de l'arbre et du chemin sont déjà très présents. Certains des clichés reproduits dans ce livre et qui ne sont pas datés, remontent-ils à il y a longtemps ? Remontent-ils notamment à l'époque où vous avez commencé à vous intéresser de très près à la photographie et que vous situez, dans l'entretien accordé à Michel Ciment en préambule de ce livre, aux premières années de la République islamique ? A ce propos, vous parlez d'ailleurs de la photographie comme d'une compagne alors propice « à éterniser ces moments de passion et de douleur » que vous traversiez. Plus de 25 ans vous séparent maintenant de cette époque bousculée, mais pensez-vous que le contexte socio-politique (la guerre Iran-Irak, la méfiance du nouveau régime vis-à-vis du cinéma alors en pleine crise) ait joué un quelconque rôle dans le choix des motifs et des compositions réalisées alors ? Et de quelle manière ? Etait-ce une réponse d'artiste à la violence, à la guerre, mais aussi à l'intolérance dont était alors victime le cinéma en Iran ? Si la question ne vous semble pas trop gênante, pourriez-vous nous parler de cette époque particulière ?
- 23 A propos de *Où est la maison de mon ami ?*, nous avons parlé de cet arbre sur la colline dont vous reconnaissiez dans le documentaire de Jean-Pierre Limosin que jamais vous n'auriez pu alors imaginer l'importance qu'il jouerait par la suite (pas seulement pour vous d'ailleurs...). J'aime beaucoup cette façon que vous avez de dire combien cet arbre autour duquel s'est organisé le cadre et la composition caminale, est rapidement devenu « votre » arbre (et celui de l'équipe), comme si cet arbre solitaire avait tout à coup à la fois trouvé une famille et changé un peu de nature, son passage par le cinéma l'ayant en quelque sorte « transformé ». Est-ce votre sentiment ? Et pensez-vous que le cinéma, dès lors qu'il filme des éléments de la réalité, nous conduit à les percevoir autrement ?
- 24 L'arbre de la récompense, de la fécondité (comme le veut la tradition attachée à ce qui semble être un olivier, vous confirmez ?) et des cheminements d'Ahmad, ne saurait néanmoins nous faire oublier l'autre arbre du film, l'arbre oublié (par les commentateurs notamment) auquel le premier fait en quelque sorte ombrage. Je veux parler de l'arbre mort associé à la nuit et aux marches nocturnes sur la fin du film, celui dont on ne verra que l'ombre projetée sur le mur et qui se trouve à côté de la maison du vieux menuisier,

comme le faux Nématzadeh l'indique au jeune Ahmad pour l'aider à se repérer. Pourquoi cet arbre mort, et pourquoi montrez-vous seulement son ombre ?

- 25 La présence de ces deux arbres dans le film entretient-elle un quelconque rapport avec les propos que tiendra ensuite le vieillard au sujet des portes et des volets en fer que les gens, à son grand regret, préfèrent désormais aux vieux volets de bois, sous prétexte que ceux-ci s'usent plus vite ? « Mais combien dure une vie ? », s'interroge d'ailleurs le vieil homme en chemin.
- 26 Enfin, une précision. En écho à l'arbre sur le haut de la colline, vous évoquez, dans votre réponse, un tapis tribal iranien. A quelles tribus pensez-vous plus exactement ?
- 27 Avec ma plus profonde amitié.

## Le 9 juin 2006

- 28 Cher ami,
- 29 C'est très agréable de ressentir une telle complicité malgré la distance. Il est bien vrai qu'il y a 25-26 ans, donc tout de suite après la révolution, me retrouvant presque au chômage et équipé de mon appareil Leica, j'ai entrepris des voyages initiatiques à travers l'Iran. Les déplacements à l'intérieur du pays se succédant, je me suis rendu à l'évidence que « l'arbre » qui m'avait « apprivoisé » me consolait de toutes mes mésaventures personnelles, mais aussi des troubles de notre pays ! Donc effectivement, beaucoup de ces clichés dont vous parlez, remontent à il y a plus de 25 ans.
- 30 Ces photos, que j'aime bien considérer comme mes petites madeleines proustiennes, me renvoient à la fois à une solitude vécue comme une pénitence de ma part, mais aussi à une expérience de recueillement, de réflexion et de contemplation qui, par la suite, a radicalement influencé ma façon d'être.
- 31 La violence, la guerre et l'intolérance, de leurs cotés et par le biais de la sublimation et de la frustration qu'elles provoquaient, ont exercé une influence indéniable sur mon mode d'expression artistique. Croyez-moi, la situation dépassait souvent les limites du surréalisme, et c'est peut-être la raison pour laquelle j'ai opté pour le réalisme par la suite dans ma façon de m'exprimer....



- 32 Pour moi, le cinéma transforme tout ce qu'il touche à son passage. L'arbre devient mon arbre... L'arbre que j'ai apprivoisé (comme dirait Saint-Exupéry) à mon tour. Et il devient unique... D'ailleurs, c'est parce qu'il est unique que vous insistez pour s'avoir s'il s'agit effectivement d'un olivier, n'est ce pas ? Je vais régulièrement visiter mon olivier comme d'autres iraient faire un pèlerinage. Comme vous pouvez le constater, moi aussi je suis victime de l'illusion créée autour d'un objet réel par la magie du cinéma. D'ailleurs, cet état de chose me renvoie toujours à l'histoire de l'arroseur arrosé... Ainsi, l'arbre mort et son ombre pourraient n'être là que par le simple fait du hasard ou bien faire partie d'un décor très réfléchi et détaillé. Voici la magie du cinéma.
- 33 Et pour revenir aux tribus, il s'agit des tribus de nomades Ghashgai ou bakhtiari qui, dans leurs tapis fait à la main, reproduisent les motifs de la nature, porteurs d'un symbolisme extraordinaire. A ma connaissance, les minorités religieuses sont sédentaires en Iran et habitent souvent dans les grandes villes, sauf peut-être pour une tribu de nomade sunnite.
- 34 Bien à vous, mon cher ami.

## Lettre n° 3

Le 20 juillet 2006

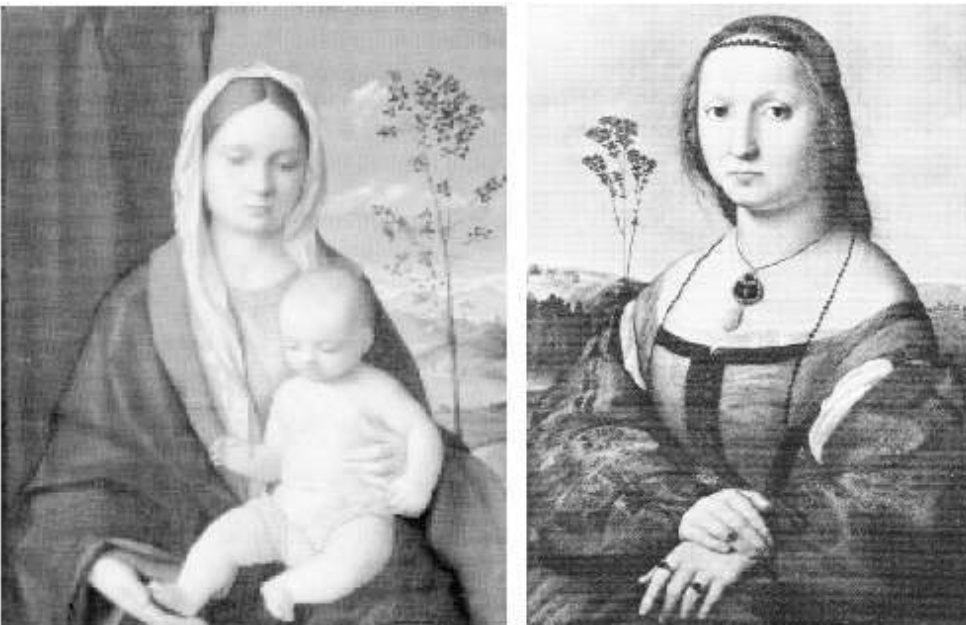
- 35 Cher Abbas,
- 36 Après ce mois de juin particulièrement chargé qui m'a contraint à un certain silence et vous à de nombreux déplacements, ainsi que m'en a tenu informé Toufan, je reprends donc le chemin de cette correspondance momentanément laissée en suspens.
- 37 Comme il n'est pas de dialogue en art sans une confiance renouvelée aux rencontres de la vie et aux expériences sensibles auxquelles celle-ci nous invite sans relâche, je

commencerais cette troisième lettre en vous faisant part d'une expérience que j'ai pu faire lors d'un déplacement à Rome le mois dernier, et qui a fini de me persuader des liens universels que l'arbre pouvait nouer, dans le temps et dans l'espace, entre les cultures et les hommes. Cette expérience n'est pas sans prolonger d'ailleurs cette idée de la complicité qu'instaure l'art en général, que vous évoquiez en préambule de votre précédente réponse.

- 38 L'expérience en question est donc d'ordre esthétique, et touche, Italie oblige, au domaine de la peinture, plus précisément la peinture de la Renaissance pour laquelle je ne vous cacherai pas que j'ai un « faible » certain.
- 39 Comme Caroline Renard vous l'avait fait remarquer à propos de la miniature persane, en préambule je vous confierai que, depuis longtemps déjà, certaines compositions dans vos films réveillent en moi le souvenir de nombreux paysages d'arrière-plan propres aux grands maîtres du Quattrocento, scènes de nature s'inscrivant dans la continuité de la figure (figure religieuse ou autre) peinte au premier plan. Souvent construits selon le procédé bien connu de la *veduta*, on observe en effet dans ces arrière-plans des chemins qui serpentent, parfois le long de collines aux reliefs arrondis qu'arpentent de minuscules individus réduits par la profondeur, comme on en voit chez Raphaël, Bellini ou dans la partie gauche de la célèbre *Joconde*. A l'instar de ces chemins qui ne sont pas sans rappeler certaines de vos compositions (je pense aux routes en lacets du final de *Et la vie continue...*, du *Goût de la cerise* ou de l'ouverture du *Vent nous emportera*), de même pourrait-on relever la place qu'occupe, dans la peinture de la Renaissance comme dans votre œuvre, l'arbre. Par exemple, le cyprès qui, dans la tradition toscane et, plus antérieurement, persane, apparaît en haut d'une colline, et qui, selon sa symbolique propre, avait sans doute pour finalité de prolonger formellement le rapport de la peinture au divin. Outre le cyprès, la peinture de la Renaissance convoque par ailleurs toute une kyrielle d'arbres dont la fonction n'était pas simplement décorative et formelle (en vue d'équilibrer les compositions), comme on a pu le dire parfois. En effet, il me semble que l'arbre revêtait alors une fonction d'articulation entre l'*Ancien Testament* (qui compte deux arbres emblématiques, l'Arbre de la connaissance du bien et du mal et l'Arbre de vie) et le *Nouveau Testament*. D'abord par l'entremise de la croix du Christ qui, selon une vieille légende chrétienne dite de la « Vraie croix », voulait qu'elle fût taillée dans l'arbre du péché, ainsi que le raconte un extraordinaire cycle de fresques de Piero della Francesca en l'église San Francesco à Arezzo. Ensuite, par la place que ce motif occupait dans les scènes de crucifixion ou de déposition du Christ (mais pas seulement), permettant vraisemblablement d'allier la figure du martyr du *Nouveau Testament* à l'arbre du Paradis de l'*Ancien Testament* autour de la question du rachat et du pardon. Ainsi, dans les œuvres du Quattrocento, à la mort du Christ répondait en quelque sorte l'arbre de la « Renaissance », métaphore sinon d'une réconciliation, au moins d'une tentative de rédemption de la faute originelle de l'*Ancien Testament* par le sacrifice de Jésus dans le *Nouveau Testament*.



- 40 A propos du traitement de ces arbres, deux motifs avaient déjà retenu mon attention dans certaines de ces œuvres. En premier lieu, l'arbre taillé en couronnes sur le modèle de l'arbre d'ornement, comme on peut en voir chez Pinturricchio, ou encore chez Léonard de Vinci (*L'Annonciation*). Mais aussi, l'arbre isolé, à la frêle silhouette, au long tronc filiforme que terminent souvent quelques branches aux feuilles éparses, motif particulièrement prisé dans les scènes de Croix.



- 41 Peut-être plus sensible à ces questions parce que m'accompagnait cette secrète pensée de l'arbre qui nous unit depuis quelques mois, mon dernier séjour à Rome m'a, en effet, définitivement convaincu du lien entre votre travail et la peinture italienne de la Renaissance. Comme vous-même honorez votre arbre de quelques pèlerinages, profitant de quelques heures de temps libre pour revoir des lieux qui me sont chers, je me suis ainsi rendu à la Galleria Borghese qui, en supplément de sa collection particulière, proposait une petite exposition de portraits peints par Raphaël habituellement dispersés. Quelle ne fut ma surprise, au cours de cette visite, de constater l'occurrence de ce motif d'arbre très épuré que j'évoquais juste avant. D'abord, en position très étudiée dans une scène de *Déposition du Christ* peinte par Raphaël et qui n'était pas sans me rappeler une *Déploration du Christ* réalisée par son maître, Le Pérugin, qui se trouve à Florence. Ce motif, je le



retrouvais ensuite dans deux portraits, l'un toujours de Raphaël, *Portrait de Maddalena Doni*, qui habituellement figure à Florence, l'autre dans une *Madonna col bambino* de Bellini, associé ici au Nouveau-né que symbolise sans doute la maigre silhouette de l'arbre naissant.

- 42 Culturellement plus proche de la miniature persane que de la peinture de la Renaissance italienne, je comprendrais aisément que ces effets de résonance auxquels j'ose me livrer, vous semblent quelque peu exagérés. Néanmoins, réveillent-ils chez vous des questionnements personnels ? Y retrouvez-vous des problématiques artistiques qui vous sont chères, en écho à cette expérience de pénitence que vous évoquiez dans votre lettre précédente ? Sinon, plus largement, quelles réflexions ces œuvres, dont je vous joints des reproductions, vous suggèrent-elles ?
- 43 Cela étant, vous vous doutez peut-être que si je m'emploie à de tels rapprochements figuratifs, ce n'est sans doute pas par hasard.
- 44 Outre le procédé de la *veduta* qui n'est pas sans rappeler votre goût pour le surcadrage, et à la faveur de mes précédentes remarques, j'aimerais évoquer cette séquence presque inaugurale de *Et la vie continue...* où l'on voit Puya essayer de se cacher pour épancher un besoin pressant derrière un arbre chétif. Pourquoi cette scène avant le passage du tunnel, avant le retour sur le sol d'une expérience antérieure ? Et pourquoi cet arbre si frêle dans lequel on voudrait voir, aussi, un hommage à peine feint à l'arbre du *Sacrifice* d'Andreï Tarkovski ?
- 45 Cette séquence était-elle une façon de rappeler, ainsi que vous deviez le déclarer, que chacun de vos films prenait, en fait, naissance dans le précédent, l'arbre assurant ainsi cette fonction d'articulation entre « l'ancien » et le « nouveau », selon la dialectique évoquée plus haut ? Sans aller jusqu'à dire qu'il assurerait une fonction expiatoire comme dans la peinture chrétienne du Quattrocento, rappelons tout de même que, dans *Où est la maison de mon ami ?*, l'arbre trônant au faite de la colline avait été le témoin de la transgression d'un interdit posé par la mère, puis relayé par le grand-père. Serait-ce dès lors le lot de l'arbre que de ressusciter, ici et ailleurs, le souvenir d'anciennes fautes, ou inversement de nous en libérer ? Dans le surcadrage saisissant de *Et la vie continue...*, associant le regard subjectif du père, l'arbre frêle et le corps de l'enfant, faut-il voir l'amorce d'une réconciliation entre l'autorité du père et la fragilité de l'enfance, relation dont le film précédent avait consommé le profond divorce ?
- 46 Au plaisir de bientôt vous lire et en espérant que le projet de film se concrétise, recevez, cher Abbas, toutes mes amitiés.

## Le 8 novembre 2006

- 47 Cher Philippe Ragel,
- 48 Le récit de votre expérience italienne m'a enchanté et m'a donné envie de voir ou de revoir ces peintures que vous avez scrutées d'un œil examinateur, avec tant de précision et avec tant de bonheur simultané. D'ailleurs, une raison de plus pour contredire ceux qui croient fermement que la beauté d'un œuvre artistique pourrait disparaître sous le regard trop analysant ou trop examinateur.
- 49 Personnellement, j'ai toujours pensé et vécu le contraire. En effet, une fois mon film terminé, je commence à m'en détacher peu à peu et parfois même à ne plus l'aimer. Plus tard, c'est dans le regard des autres que je recommence à l'apprécier.

- 50 Suite à votre expérience esthétique qui me paraît bien ressemblante à mes propres pèlerinages, je ne peux que me réjouir du parallèle que vous faites entre les mises en scènes des grands maîtres du Quattrocento et mes propres mises en scènes. En toute modestie (est-il sérieusement possible d'en faire preuve quand il s'agit de noms comme celui de Raphaël et Bellini ?), je regarde les reproductions de peintures que vous m'avez envoyées et j'y trouve effectivement une ressemblance frappante. Ces arbres frêles et fragiles, aussi bien dans ces peintures que dans mes propres mises en scènes, représentent pour moi, la fragilité et la vulnérabilité de la vie sur cette terre qui est la nôtre. On a trop souvent tendance à l'oublier... On se croit immortel et tout puissant, et pourtant...
- 51 Mais je dois aussi avouer que ces arbres fragiles et frêles sont aussi l'image et la représentation d'une pensée qui curieusement (ou logiquement) nous vient aussi d'Italie et qu'on nomme joliment « pensiero debole », et qui est tout le contraire des pensées immuables, dures et pures, fondamentalistes, qui mènent à des prises de positions aberrantes et à des actions indéfendables. C'est pourquoi, je suis attiré par la faiblesse : celle de Puya qui se cache ou plutôt croit se cacher derrière un arbre plus frêle que lui-même pour faire son besoin, et la faiblesse de cet autre garçon qui, sous le regard bien protecteur de l'arbre de la colline, cherche désespérément à aider son ami. En français ne dit-on pas d'ailleurs qu'un tel a un faible pour tel autre ? L'arbre en question est, en effet, le contraire de l'autorité, mais sa présence est protectrice tout en laissant la liberté d'action à nos protagonistes. Cette dernière n'est pas aussi pesante que celle de l'autorité. C'est juste une allusion à la présence, ou même à une illusion de présence.
- 52 Le tunnel et le noir auxquels vous faites allusion agissent pour moi comme agit le point final d'une phrase qui est en même temps le début d'une autre. Avant et après le tunnel comme avant et après le noir. Deux mondes complètement différents dans le temps et l'espace, et rien qu'un tunnel pour les séparer l'un de l'autre.
- 53 Vos analyses de ces scènes sont si proches de ce que j'ai ressenti tout au long des préparations et du tournage du film, et en même temps représente un si beau fil conducteur de toute une pensée et de l'œuvre qui en dérive, que je dois avouer qu'effectivement vous m'aidez à mieux aimer mes propres films ; je ne peux que vous en remercier.
- 54 L'arbre du *Sacrifice* de Tarkovski, m'a aussi rappelé « la faiblesse ». Je veux parler de cette faiblesse que j'apprécie dans une culture paradoxale qui d'un côté fait l'apologie de la fermeté et même de l'intolérance, tout en incitant à la force au point de se sacrifier à sa cause, et d'un autre côté s'inscrit dans l'héritage de grands peintres et de calligraphes restés méconnus parce qu'ils ne signaient pas leurs œuvres artistiques, ou bien les signaient par un pseudonyme signifiant : « le faible », justement.
- 55 Vous qui faites allusion à mon prochain film, vous devez savoir que des lettres comme la votre m'encouragent à persévérer dans ma tâche, et en même temps m'octroient une plus grande responsabilité...
- 56 C'est la raison pour laquelle et malgré le grand plaisir que je ressens à vous lire et vous écrire, je me vois dans l'obligation de mettre fin à cette correspondance afin de pouvoir me consacrer entièrement à ce prochain film évoqué précédemment. Toujours des « sacrifices » à faire, mais j'espère que le résultat vous procurera aussi quelques joies.

- 57 Conformément à la tradition iranienne qui commence tout et termine tout avec une petite histoire, je vais terminer cette dernière lettre à l'aide d'une anecdote entendue dernièrement et qui m'a beaucoup impressionné.
- 58 Il existe depuis quelques temps au Brésil, une sorte de compétition dans laquelle toutes sortes de combats sont permis afin d'établir le genre qui domine tous les autres. Et bien, chaque année c'est la Capoeira qui se révèle être le plus « fort » des combats. Paradoxalement, le premier geste de ce combat consiste toujours à se mettre en position de perdant comme si le combattant se déclarait, d'ores et déjà, le plus « faible ».
- 59 En attendant impatiemment de vous rencontrer dans votre ville et de continuer ces échanges de vive voix, je vous adresse toutes mes amitiés.

## Lettre n° 4

Le 12 novembre 2006

- 60 Très cher Abbas,
- 61 Je ne saurais vous dire combien j'ai particulièrement apprécié votre dernière lettre qui ne laisse pas de suggérer comment l'arbre prend, entre autres choses, toujours le parti du plus faible, contre la volonté de puissance qui, hélas, constitue un caractère bien dominant de l'espèce humaine et qui, dans le contexte géopolitique du Moyen-Orient, prend une résonance toute particulière. Voilà une bien belle ouverture pour appréhender cet arbre qui depuis quelques temps nous rassemble. Néanmoins, si vous le voulez bien, je voudrais aborder aujourd'hui la question touchant au traitement du motif.
- 62 En premier lieu, j'évoquerais le choix quasi systématique que vous faites de l'isoler en haut d'une colline, et de le préférer au motif de la forêt par exemple, quand même celle-ci, par ailleurs, est présente dans vos films (je pense à la halte du père dans la forêt d'oliviers dans *Et la vie continue...*, reprise dans *Au travers des oliviers*, et évidemment au final de ce même film, j'y reviendrai).
- 63 L'arbre observe certes avec bienveillance le faible dont il prend le parti, ainsi que vous m'invitez à le lire, mais ne le traitez-vous pas aussi à l'image de vos héros, de manière tout autant solitaire, isolé verticalement dans un espace-monde qui l'entoure horizontalement ? Deux questions me viennent alors à l'esprit. L'arbre, de ce point de vue, vous impose-t-il une relation au cadre particulière dès lors que vous faites le choix de l'inclure dans vos compositions ? Ensuite, par la manière dont vous le traitez et au-delà de la faiblesse évoquée, l'arbre ne prolonge-t-il pas un sentiment plus profond encore, et que j'ai toujours plus ou moins ressenti après la vision de vos films, je veux parler du sentiment d'extrême solitude qui accompagne vos personnages et dont j'ai toujours pensé, personnellement, qu'il était le seul sentiment dans lequel tout un chacun pouvait inévitablement se reconnaître ? Pourriez-vous me parler de cette relation existentielle plus intime et sans doute plus secrète que vous entretenez avec l'arbre, d'autant que vous l'associez souvent au thème de la mort (comme il l'est dans toutes les cultures) dans deux films assez crépusculaires : qu'il s'agisse de l'arbre à côté duquel Monsieur Badii a creusé sa tombe (et on imagine que cet emplacement n'a pas été choisi au hasard), ou de l'arbre du cimetière où Behzâd vient régulièrement téléphoner dans *Le Vent nous emportera* ?
- 64 Si vous privilégiez par ailleurs les arbres frêles et malingres, il arrivent néanmoins que vous leur préféreriez aussi leur aînés, vigoureux et au port riche et majestueux. Mais là

encore, vous leur attribuez une position un peu singulière dans le paysage qui, quand même celle-ci correspond à une donnée de la nature domestiquée par les hommes, relève, me semble-t-il, d'un choix bien particulier. Que vous inspirent donc ces arbres aux formes rondes et nobles ? Y voyez-vous une image de la fécondité, lorsque notamment vous les associez aux champs de blé et aux rondeurs des collines comme dans l'ouverture du *Vent nous emportera*, une forme de sagesse ?

- 65 Autre choix bien particulier, me semble-t-il, et qui touche aussi bien l'arbre frêle que son homologue bien portant, l'échelle de plan assez large à laquelle vous recourez souvent. Celle-ci semble vouloir embrasser un paysage qui ramène les différents motifs observés à une dimension bien négligeable, l'arbre y compris que jamais vous ne fragmentez ou découpez en le détaillant. Pourquoi à la fois cette grandeur et cette unité ?
- 66 Votre relation aux arbres peut par ailleurs prendre une forme plus ludique et qui n'est pas sans rappeler certains jeux spéculaires auxquels vous nous avez habitués, car le cinéma doit passer par le « faux », avez-vous souvent rappelé, pour mieux atteindre le « vrai ». Je prendrai deux exemples.
- 67 Je pense d'abord à votre installation « La forêt sans feuilles » qui, pour autant très épurée avec ses troncs droits et lisses, et même par certains aspects assez froide, n'en est pas moins tout autant chaleureuse et très ludique. Je me souviens à ce titre comment, lors de son inauguration à Londres l'année dernière, vous observiez, non sans une certaine malice, les visiteurs qui s'amusaient à se cacher derrière les troncs (comme souvent le font les amoureux dans une forêt), et dont les miroirs disposés tout autour de l'installation faussaient les positions dans l'espace, si bien que jamais personne ne savait où il se trouvait. L'arbre vous invite-t-il à retrouver cette part de bonheur simple, ludique et naïf à la manière d'un enfant qui derrière son tronc se cache mais qui, craignant qu'on ne le découvre finalement pas, pointe le petit bout de son nez pour signifier que c'est là qu'il se cache, et du coup se fait attraper ?
- 68 L'autre exemple, je l'emprunterai à l'ouverture du *Vent nous emportera*. Plus précisément, je voudrais évoquer ces disjonctions autour de l'arbre-repère, arbre que voient les occupants de la voiture alors que nous ne jouissons pas de sa présence dans le champ, et qu'un panoramique nous dévoile au moment même où les occupants disent qu'il échappe maintenant à leur vision. A l'instar de ces décalages, ou même à l'instar des jeux de miroir de *La forêt sans feuilles*, il semblerait en effet que vous aimiez bien jouer à cache-cache avec vos personnages, ou « jouer au chat et à la souris » comme le dit une expression française. C'est d'ailleurs, dans cette ouverture du *Vent nous emportera*, le moment où vous choisissez d'introduire une référence à Sohrab Sepehri : à l'adresse d'Ali qui dans la voiture affirme qu'il n'y a rien près de l'arbre, Behzâd répond qu'il y a somme toute près de l'arbre « une ruelle boisée plus verte que le songe de Dieu ». Est-ce une manière de dire du cinéma qu'il tire sa puissance d'évocation de sa part « d'ombre », en osant le jeu de mot ?
- 69 Du cinéma comme il en serait de l'arbre, je finirai cet échange en vous soumettant une intuition que m'a soufflé, un peu abusivement peut-être, votre façon de filmer les arbres. A savoir que votre caméra adopte souvent un point de vue qui semble se substituer à celui des arbres, en hauteur et à distance. Outre le plan d'Ahmad grimant le long de la colline, je pense là encore au plan d'ouverture du *Vent nous emportera*. Connivence ou concurrence de point de vue ?
- 70 Dans le plan final d'*Au travers des oliviers*, tout en adoptant ce regard surplombant, vous faites par exemple le choix de filmer la scène au milieu du champ de blé cerné par une

forêt d'oliviers au vert intense. Ce motif disons « groupé », au regard de l'arbre isolé qui vous est un peu plus cher, vous l'aviez déjà exploité au moins dans le film précédent. Ainsi, la forêt où s'arrête Farhad dans *Et la vie continue...* puis sa rencontre avec le nouveau né dont la mère glane du bois à l'arrière-plan. Dans cette séquence, la composition apparaît néanmoins plutôt fermée et vous faites surtout des choix de point de vue inhabituels lorsque par exemple vous recourez à la vue subjective suggérant la marche du père à travers le sous-bois. Pourquoi, d'ailleurs, cette vue tout à coup subjective ? Fait-elle écho à celle de la mère d'Ahmad observant, dans la cour de la maison familiale, son fils depuis le fil à linge ? Prend-elle une connotation particulière au regard de l'environnement (le sous-bois) dans lequel se trouve le spectateur à ce moment-là ?

- 71 Mais, pour en revenir au final d'*Au travers des oliviers* qui est aussi celui de la trilogie, j'observe que du régime singulier de l'arbre (disons l'arbre d'Ahmad), vous semblez vouloir passer à un régime pluriel (les oliviers d'Hossein et Tahereh), tout en préservant une forme de singularité, me semble-t-il, par la présence de cet olivier que votre caméra dévoile progressivement, isolé à gauche au milieu du champ de blé qu'entoure la magnifique oliveraie.
- 72 Cette présence de l'arbre isolé dans le champ de blé n'est-elle que le fruit d'un hasard heureux ou a-t-elle motivé la construction du plan qui semble vouloir conjuguer, et même célébrer la rencontre de l'unique et du multiple ?
- 73 D'autre part, le point de vue nous assigne ici une place privilégiée qui nous invite à adopter, du haut de la colline, celui de l'arbre que vous avez montré dans les plans précédents. Or cet arbre n'est autre que l'arbre du sentier originel, celui qui traverse et cimente la trilogie par ses trois occurrences et que vous avez montré juste avant qu'Hossein ne s'élançe à la poursuite de Tahereh justement « au travers des oliviers ». A la faveur de ce choix, s'agissait-il ici pour vous de tourner en quelque sorte le dos à votre arbre, comme s'il s'agissait de tourner une page, celle de la trilogie, en écho à la page qu'Hossein voudrait bien que Tahereh tourne, littéralement, en signe de consentement. La caméra, comme l'arbre auquel elle se substitue, regarde désormais le monde. Dès lors l'arbre-caméra, ou « l'arbre fait caméra » réussirait-il là où le cinéma-miroir, *seul*, aurait échoué (le tournage n'ayant pas eu raison des refus de Tahereh) ? Si tant est que l'on veuille bien admettre qu'une caméra, comme un arbre, dispose d'un « pied » du haut duquel le cinéaste ne construit pas seulement un monde, mais encore une pensée.
- 74 Mes plus profondes amitiés.

## Le 1<sup>er</sup> janvier 2007

- 75 Cher ami,
- 76 Il est donc bien vrai que l'on apprend beaucoup sur soi même lorsqu'on a le privilège de se voir dans le regard de l'autre. L'arbre solitaire, à l'image de mes héros solitaires, est la représentation d'un monde auquel je suis attaché profondément et avec lequel je ressens une entente ontologique.
- 77 On le sait par expérience plus ou moins personnelle mais toujours douloureuse, que l'être humain naît seul, vit seul et meurt seul. S'accommoder de cette dure vérité est peut-être la seule voie de salut de l'être humain que nous sommes. Et pourtant, il suffit d'un cadavre, même inconnu, pour nous donner envie d'aimer encore plus intensément mon arbre, notre arbre, souvent solitaire, parfois seul dans la forêt qui le cache (voilà une

- autre expression française que j'apprécie beaucoup), un arbre qui représente un peu tout cela : la solitude inévitable mais aussi l'amour et l'espoir, la vie.
- 78 Comme vous le rappelez bien pertinemment, l'arbre représentant légitime de la vie est ironiquement (humour noir ou morbide) associé à la mort, et ceci presque dans toutes les cultures. En fait, le processus de deuil passe souvent par la plantation d'un arbre sur la tombe du défunt. Que « la vie continue... », bien sûr dans la solitude.
- 79 Qui dit vie dit mort mais dit simultanément érotisme.
- 80 Les arbres aux formes rondes mais aussi le reste du paysage naturel (rondeur des collines), m'ont toujours frappé comme des simulacres du corps humains (ou bien est-ce le corps humain qui est le simulacre du paysage ?) et des représentations bien érotiques de ce corps. Et qui dit érotisme dit effectivement fécondité. Quant à la sagesse, la recherche continue, quand même je devrais avouer que j'associe trop souvent l'image de ces arbres solitaires à la présence d'un Bouddha invisible en méditation.
- 81 J'ai toujours conçu chaque arbre comme unique. Unique à l'image de l'empreinte des doigts ou bien de l'œil, du regard. Et j'ai toujours considéré la caméra comme l'extension de mon propre œil. Je pourrais donc dire que mon arbre, ma caméra et moi-même, nous avons toujours vécu un ménage à trois, une situation qui a certainement fortifié mon sentiment d'identité tout en m'offrant une satisfaction narcissique mais aussi un sentiment d'appartenance à ce territoire de l'être : bizarrement, le lieu de ma réconciliation avec la culture qui à tendance à nous éloigner de la nature.
- 82 S'il y a donc « connotations » dans les plans fermés et subjectifs d'un côté et les plans d'ouverture de l'autre, elles se trouvent exactement sur le même « plan » que la représentation de la relation entre la nature et la culture, entre l'instinct et la civilisation, entre la présence et l'absence, mais aussi l'ombre et la lumière, d'où le besoin de se cacher de temps en temps, ou bien de jouer à cache-cache avec ces personnages.
- 83 Et encore une fois la réponse à votre question : construction ou hasard heureux ? Ce ne peut être qu' « un peu des deux ». Un négligé étudié ? Croyez-moi si je vous dis qu'après coup, il m'est souvent difficile de dire la part des deux.
- 84 Cet arbre qui nous fascine tant et qui est devenu « nôtre » par le biais de ces lettres, cet arbre qui m'incite souvent à la confession par l'intermédiaire de mes films, est, en fait, ce qui m'interdit de vivre comme Bartelby, et de répéter comme lui : « I prefer not to ».
- 85 Nous voilà à la fin de notre correspondance et j'ai l'impression d'avoir passé le « le test de l'arbre » : ce test qui est censé révéler (les perturbations de ?) la personnalité du sujet à partir de l'exécution du dessin d'un arbre. Vous l'ai-je bien dessiné mon arbre, dans ses plus minimes détails ?
- 86 Bien à vous.