



HAL
open science

“ Paradjanov et les Ashiqs : un cinéma de liberté poétique ”

Nikol Dziub

► To cite this version:

Nikol Dziub. “ Paradjanov et les Ashiqs : un cinéma de liberté poétique ”. *L’Ashiq et le troubadour : perspectives transversales sur l’art de la poésie musicale*, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2017. hal-03088870

HAL Id: hal-03088870

<https://hal.science/hal-03088870>

Submitted on 27 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paradjanov et les *ashiq* : un cinéma de la liberté poétique

Nikol DZIUB
ILLE/Université de Haute-Alsace

DES CHEVAUX DE FEU À ASHIK-KÉRIB :
NOMADISME ET FRATERNITÉ CAUCASIENNE

La figure du barde est centrale dans l'œuvre de Paradjanov¹, et en particulier dans deux de ses films : *Sayat-Nova* (paru en 1969, puis remonté sous la pression de la censure soviétique et reparu sous un titre différent, *La Couleur de la grenade*, en 1970²) et *Ashik-Kérib : conte d'un poète amoureux* (1988). L'objet de la présente étude est d'éclaircir les enjeux de la représentation cinématographique des bardes à travers ces deux exemples du cinéma transcaucasien, mais aussi de comprendre comment fonctionnent les images dans l'art de Paradjanov, qui reprend à son compte, *mutatis mutandis*, l'esthétique du cinéma de poésie, et qui fait du barde l'archétype du poète nomade qui ne connaît ni frontières géographiques ni limites spirituelles.

Mais tout d'abord, qu'est-ce que le cinéma transcaucasien ? Dans un article intitulé « The Cinema of the Transcaucasian and Central Asian Soviet Republic », Lino Micciché montre comment la

-
1. Sergueï Paradjanov, né en 1924 à Tbilissi (Géorgie), est un cinéaste multiculturel. Il travaillera en Géorgie, en Azerbaïdjan, en Arménie, en Russie et en Ukraine, ce qui explique l'évolution de son esthétique et de son approche du cinéma multiculturel.
 2. Les nombreuses coupes ont été imposées par la censure du *Goskino*. Le film a été « remanié » par Sergueï Youtkevich. Ce sont notamment les extraits considérés comme érotiques et les rituels sacrificiels qui ont été enlevés.

critique étrangère a catégorisé spatialement le cinéma des quinze « républiques soviétiques ». Le cinéma transcaucasien rassemble les cinémas arménien, azerbaïdjanais et géorgien. Reste que le cinéma en tant qu'expression artistique et culturelle dépasse volontairement aussi bien les catégorisations géographiques que les tensions politiques. Les travaux de Paradjanov sont à cet égard exemplaires, puisque « their expressive power is such that it flows beyond any national borders³ ». D'ailleurs, si Paradjanov admire Sayat-Nova, ce n'est pas par hasard : à l'époque soviétique, le barde caucasien⁴ (qui volontiers célébrait dans un même geste l'Iran, le Touran et l'Azerbaïdjan⁵) symbolisait la fraternité des peuples.

Aussi, le film *Sayat-Nova* semble-t-il par moments autobiographique. Car Paradjanov et Sayat-Nova ont plus d'un point commun, à commencer par leur polyvalence ethnico-linguistique : Sayat-Nova « écrivait ses poèmes dans les trois langues majeures de la Transcaucasie

-
3. Lino Micciché, « The Cinema of the Transcaucasian and Central Asian Soviet Republics », in Anna Lawton (éd.), *The Red Screen : Politics, Society, Art in Soviet Cinema* [1992], London/New York, Routledge, 2003, p. 293-294 et p. 301. Voir également le chapitre VII, « Pour un cinéma transcaucasien », in Patrick Cazals, *Sergueï Paradjanov*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993, p. 77-82.
 4. Sayat-Nova est né en 1712 à Tiflis (aujourd'hui Tbilissi), c'est un poète *ashiq* (maître de la poésie lyrique amoureuse) qui a écrit en azéri (128 poèmes), en arménien (63 poèmes) et en géorgien (35 poèmes), et qui connaissait d'autres dialectes caucasiens tels que le farci et le baloutche. L'œuvre poétique de Sayat-Nova a considérablement rapproché les traditions poétiques des peuples du Caucase, ainsi que leurs modes de pensée. (Voir G. A. Tatosian, *Sayat-Nova : poèmes*, Leningrad, Éditions Écrivain Soviétique, 1982, p. 32.) C'est grâce au film de Paradjanov que la France a connu le poète. La traduction de ses poèmes par Élisabeth Mouradian et Serge Verturini (*Sayat-Nova : poète du XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016) est d'ailleurs dédiée à Paradjanov (« À la mémoire de Sergueï Paradjanov, à l'immense cinéaste, au grand sayat-novien », p. 7). La poésie de Sayat-Nova est celle de l'*universelle singularité*. Il écrit des textes lyriques où se mêlent des réflexions métaphysiques et des propos sur l'injustice sociale, l'amour et l'amitié. Le multiculturalisme occupe une place centrale dans l'*ethos* et dans l'imaginaire de Sayat-Nova, qui a notamment écrit un livre d'odes et de chansons à Tiflis, capitale du Caucase.
 5. Voir G. A. Tatosian, *Sayat-Nova : poèmes*, p. 115.

(en arménien, en géorgien et en azéri), ainsi qu'en plusieurs dialectes⁶ », et il a été très influencé par la culture perse ; quant à Paradjanov, il a tourné aussi bien en Azerbaïdjan et en Arménie qu'en Géorgie.

C'est aussi la fraternité entre les arts que défend Paradjanov. La figure du barde relie la poésie à l'art cinématographique (les films de Paradjanov ayant plus généralement un rapport particulier à la littérature et aux arts plastiques, notamment du fait de son approche du *plan*, travaillé en tant que fragment, fresque, enluminure ou arabesque). Paradjanov acquiert justement une certaine notoriété à l'étranger grâce au succès de son film *Les Chevaux de feu* (1964)⁷, inspiré de l'œuvre de l'écrivain ukrainien Mykhailo Kotsiubynskii, *Les Ombres des ancêtres oubliés*. Ce film met en scène des Houtsoules (une ethnie qui vit à la frontière de l'Ukraine et de la Roumanie, dans « les Carpates, oubliées de Dieu et des hommes »).

L'esprit nomade est primordial dans les œuvres de Paradjanov. Il se manifeste sous différentes formes (mythologiques, métaphysiques, culturelles). Par exemple, dans *Les Chevaux de feu*, le nomadisme devient le moyen d'un retour aux sources à la fois existentiel et mythique. Après la disparition de Marichka, qui meurt dans la forêt où elle a été attirée par le mirage de son fiancé, Ivan perd la raison. Pendant six ans, il erre dans les bois, puis rentre au village, où il épouse Palagna. Mais il repart souvent dans la forêt, attiré par une naïade – le « fantôme » de Marichka. Paradjanov raconte ainsi une quête nomade. Le nomadisme d'Ivan est invention, dans un lieu sans chemins, d'une route impossible, et qui ne mène nulle part. Du point de vue de l'art cinématographique, l'innovation de Paradjanov est aussi technique, puisque, s'inspirant de Dovjenko, il propose une nouvelle façon de filmer l'errance nomade, la caméra à l'épaule, comme si le réalisateur épousait le nomadisme de son personnage. De plus, le cinéma de Paradjanov est « alter-natif », et trace (par le biais d'une autoréflexivité

6. Elizabeth Papazian, « Ethnography, Fairytale, and “Perpetual Motion” in Sergēi Paradjanov’s *Ashik-Kerib* », in *Literature/Film Quarterly*, vol. 34, n° 4, 2006, p. 303, nous traduisons : Sayat-Nova « wrote poetry in the three major languages of Transcaucasus (Armenian, Georgian, and Azeri), as well as in several dialects ».

7. Le film *Les Ombres des ancêtres oubliés* sortit en France dans une version remaniée en 1966 sous le titre *Les Chevaux de feu*.

discrète) des chemins nouveaux pour un cinéma soviétique forcé de suivre l'étroite grand-route dessinée par la censure.

Or, dans *Les Chevaux de feu*, le chant, qui exprime à la fois la tradition orale païenne et la culture attachée aux rituels orthodoxes, est indissociable du nomadisme, et manifeste un rapport sacré de l'homme à la nature presque surpuissante représentée par les Carpates. L'oralité poétique/musicale est présente également par le biais des instruments de musique traditionnels des Houtsoules : les *trem-bites* (cors à longues trompes) et les *drimbass* (guimbardes jouées par les bergers) accompagnent, de concert avec l'écho des bruits et des cris qui viennent de la forêt, l'errance d'Ivan.

C'est après le succès des *Chevaux de feu* que Paradjanov est invité à réaliser un film sur un *ashiq* caucasien, Sayat-Nova. Paradjanov fondera l'esthétique de ce nouvel *opus* sur l'art de la miniature persane. La grenade, qui symbolise le Caucase, sera au centre du film. Le Caucase et les Caucasiens seront représentés sur un fond pittoresque et médiéval. Le Caucase, à partir de ce moment, ne cessera d'intéresser le réalisateur. *La Légende de la forteresse de Souram* (1984) est la mise en scène d'un conte traditionnel géorgien. Puis, en 1987, Paradjanov débute son travail sur l'*ashiq* Kérib, dans le village de Chrili, en Azerbaïdjan. *Ashik-Kérib* (1988) prend ses origines dans l'*epos* oral caucasien et dans les réécritures romantiques et orientalisantes de Lermontov. On verra que le développement du film est fondé sur une errance nécessaire à la fois au nomadisme et à la création poétique. Outre l'esprit nomade qui guide le cinéaste, c'est la croyance en l'union des cultures (caucasiennes) menacées de disparition qui le conduit à céder à une sorte de « tentation de l'Orient » qui constitue comme une revanche prise sur le régime soviétique étouffant.

PARADJANOV : UN CINÉMA POÉTIQUE ?

La musique, la poésie et les arts graphiques dialoguent donc, dans les œuvres de Paradjanov, avec le cinéma. C'est que Paradjanov est l'un des chefs de file de l'esthétique du « cinéma de poésie⁸ ». Dans

8. En ce qui concerne le « cinéma de poésie », nous nous permettons de renvoyer à notre article intitulé « Le "cinéma de poésie", ou l'identité du poétique et du politique », in *Fabula-LhT*, n° 18 : « Un je-ne-sais-

le « cinéma de poésie », il y a plus d'éléments formels que d'éléments de sens. « Le cinéma sans sujet est le cinéma de poésie⁹ » – telle est la dernière phrase de la contribution de Chklovski à l'ouvrage *La Poétique du cinéma* (1927). Deleuze, à son tour, oppose au « Cinéma de Prose » le « Cinéma de Poésie ». Se fondant sur le sens que Pasolini (dont l'œuvre a inspiré Paradjanov) donne à cette expression, Deleuze détaille les procédés spécifiques du cinéma de poésie : « cadrage obsédant », « plan immobile », « image subjective libre indirecte ». Il note encore que le cinéma de poésie est fondé sur un principe de dédoublement de la perception ; toute image est dédoublée, tout objet est montré selon une perspective d'abord objective, puis subjective (techniquement, dans les cas les plus simples, cela se traduit par un changement de distance entre l'objet et la caméra qui le regarde, ou par un changement d'objectif). Un autre principe important, toujours selon Deleuze, du cinéma de poésie est l'errance névrotique du personnage, entre cadre et hors-cadre. Deleuze suggère aussi l'idée d'une identité entre autoréflexivité déconstructrice et cinéma poétique. Car, le cinéma prenant conscience de lui-même, le trajet du personnage névrosé devient une image autoréflexive de la caméra, qui, transformant le sujet en objet, substitue sa propre névrose à celle du personnage. C'est précisément, selon Deleuze, ce cinéma du cinéma, stabilisé à mi-chemin entre objectivité et subjectivité, qui est poétique : « il s'agit de dépasser le subjectif et l'objectif vers une Forme pure qui s'érige en vision autonome du continu. Nous ne nous trouvons plus devant des images subjectives *ou* objectives ; nous sommes pris dans une corrélation entre une image-perception et une conscience-caméra qui la transforme¹⁰ ». Et de fait, dans *La*

quoi de « poétique » : l'idée de poésie hors du champ littéraire », avril 2017, en ligne : <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>, consulté le 31 mai 2017.

9. Victor Chklovski, « Poésie et prose dans l'art cinématographique », in *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, introduit et commenté par François Albéra, traduit du russe par Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Christophe Peuch, Paris, Nathan, 1996, p. 141.
10. Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 108.

Couleur de la grenade, Paradjanov développe une nouvelle esthétique : la succession des images-plans remplace la narration.

Le cinéaste introduit dans son film des extraits de poèmes, qu'il illustre par des images-plans. Le générique présente les acteurs : celui qui joue le poète enfant, celui qui joue le poète adolescent, puis le poète moine, et enfin le poète âgé. Le film commence par un texte : « Ceci n'est pas l'histoire d'un poète. Le cinéma utilise le langage des objets. » Chez Dovjenko d'abord, puis chez Paradjanov, le langage d'objets est « fonction matérielle, matière lourde soulevée par l'esprit ». « *Sayat-Nova* est sans doute le chef-d'œuvre d'un langage matériel d'objet¹¹ », ajoute Deleuze. Paradjanov écrit que le film cherche à évoquer l'univers du poète, ses états d'âme, ses passions et ses tourments, en ayant recours à des symboles et à des allégories. Mais bien évidemment, cette langue de la réalité n'est pas un langage, c'est le système de l'image-mouvement qui « exprime un tout qui change, et s'établit entre des objets : c'est un procès de *différenciation*¹² ». Le plan exprime le tout et l'image passe à travers les objets. Les objets divisent le tout, pour le réunir. Dans sa préface « théorique », Paradjanov puise dans les termes littéraires pour désigner l'esthétique de son film, qui sera médiévale, ce qui bien entendu constitue un anachronisme, puisque Sayat-Nova a vécu au XVIII^e siècle.

La première image du premier chapitre¹³ de *La Couleur de la grenade* montre un manuscrit ouvert. Le film est quasiment muet, ce sont les commentaires (les sous-titres) qui en forment le fil conducteur. On lit les mots du poète : « Je suis celui dont la vie et l'âme sont tourment ». Paradjanov aime paraphraser ces mots en parlant de lui-même. Nous avons donc deux ouvertures, toutes deux verbales : une préface qui remplace l'image par les mots et un *incipit* qui montre l'image des mots (puisque Paradjanov montre, dans une image-plan, le livre pendant un très long moment). La deuxième image, représentant trois grenades, prétend symboliser les étapes successives de

11. Gilles Deleuze, *Cinéma II. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 43.

12. *Ibidem*.

13. Les sous-chapitres ou les intertitres chez Paradjanov sont censés clarifier le récit et « appuyer sa dramaturgie » (Voir le chapitre VIII, « L'Orient du conteur », dans Patrick Cazals, *Serguei Paradjanov*, p. 84).

la vie du poète : son enfance, sa jeunesse et sa maturité. Posés sur une toile blanche, les fruits forment une nature morte. Paradjanov choisit une perspective inversée ou « symbolique », qu'il rend possible en jouant « sur la frontalité des personnages et des objets¹⁴ ». Le principe de la « caméra frontale » fait écho à l'art de l'enluminure, de telle sorte que le spectateur a le sentiment de feuilleter un livre d'images poétiques et allégoriques. Par ailleurs, conformément à la logique du « cinéma poétique », qui consiste à montrer une image objective et à la faire suivre par une image équivalente, mais subjective, Paradjanov montre d'abord des grenades humides, mais fermes, et ensuite des grenades dont le jus coule et laisse une trace sur la toile blanche. Le jus finit par remplir l'ensemble de la toile, par transformer le blanc en rouge. Or, dans ses poèmes, Sayat-Nova parle de la puissance de l'amour, de ce feu qu'on ne peut pas éteindre, que même l'humidité de l'encre ne peut pas éteindre¹⁵. Paradjanov retourne cette métaphore, et montre comment la passion fait couler le jus du fruit, c'est-à-dire les forces et le sang du poète. Puis revient l'image-plan fixée sur le livre et la même phrase : « Je suis celui dont la vie et l'âme sont tourment. »

Ensuite, Paradjanov convoque une série de symboles qui tournent autour de la dialectique amour comme principe de vie / amour comme principe de mort. Un jeune homme foule le raisin, pour illustrer toujours la même phrase. Il y a donc une ambivalence du symbole, puisque le jus tiré du raisin a la couleur du sang, qui est symbole à la fois de vie et de mort. Paradjanov exploite aussi l'image des épines, liée chez lui à l'incarcération, avec encore et toujours le même texte. La question de l'obstacle et de la clôture a une grande importance chez Paradjanov, qui confie à son ami Tarkovski (à qui

14. Marion Poirson-Dechonne, *Entre spiritualité et laïcité, la tentation iconoclaste du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 41-42. L'auteure souligne également que Paradjanov joue sur « une forme d'encombrement de l'espace pour abolir la perspective » (p. 43 et p. 44). Elle cite en outre l'article de Sylvie Rollet, « Caucase, mon beau souci, fragmentation et discontinuité chez Paradjanov », in Jacques Aumont (dir.), *Septième art*, Paris, Leo Scheer, 2004, p. 213-225.

15. Voir le poème de Sayat-Nova, « Sans descendance, je suis » [1758], in *Sayat-Nova : poète du XVIII^e siècle*, p. 145.

il dédiera son *Ashik-Kérib*) que, sans l'expérience qu'il a faite de l'incarcération, sa vie n'aurait été qu'un mirage, et que cette expérience douloureuse a été décisive dans le développement de son art.

LA COULEUR DE LA GRENADE, OU UN FILM-LIVRE
SANS PAROLES (OU PRESQUE)

Au début de *La Couleur de la grenade*, Paradjanov joue sur la légende de la création de l'homme à la ressemblance de Dieu. Il montre le poète enfant que ses parents protègent avec des couvertures comme pour le préserver de l'orage. Paradjanov tient un discours sur la permanence et la continuité. La vie avant la vie est représentée par les livres. Le poète est celui qui est chargé de sauver la mémoire, d'assurer la continuité, en écrivant, mais aussi en prenant soin des livres. Le film montre une bibliothèque inondée, et de jeunes hommes, parmi lesquels le poète, qui tentent de sauver les livres. « Tu conserveras le livre avec soin et tu liras, car il est l'âme et la vie », poursuit le narrateur. C'est le moment où le jeune homme est sacré poète, en quelque sorte. « Si les livres n'existaient pas, le monde sombrerait dans l'ignorance. Lisez à haute voix pour le peuple, pour l'âme. Car chacun ne peut apprendre à lire », telle est la leçon de cette scène. Puis un prêtre coince la main de l'enfant sous trois livres, qui métaphorisent la trinité chrétienne et poétique : « aime l'écriture, aime la plume, aime le livre ». Le poète est en quelque sorte le Messie du savoir, de la morale, de la continuité des mœurs et de la sagesse.

Une autre scène très évocatrice montre comment le poète sèche les livres sur un toit. Il doit monter sur le toit pour les sauver et c'est ainsi qu'il se trouve dans les mains de Dieu. Le jeune homme regarde un livre, et apparaît à l'écran une enluminure représentant le baptême d'un saint, entouré de deux anges gardiens. Le garçon tourne les pages et on voit se succéder une dizaine d'autres enluminures. À la fin, un plan panoramique montre le garçon allongé sur le toit, dans une posture christique, parmi les livres qui sèchent, et dont le vent fait tourner les pages.

Mais qu'en est-il du rapport entre mots, chants et images dans *La Couleur de la grenade* ? On peut noter d'abord que le chant a une

valeur symbolique et esthétique, il porte en quelque sorte la voix du poète-musicien et tient lieu de parole, les dialogues étant inexistantes dans le film. L'esthétique de Paradjanov joue sur l'équilibre entre la musique et l'image-tableau. Paradjanov considère que le film est un ensemble d'images compressées, et c'est pourquoi *La Couleur de la grenade* est presque un film muet. Les paroles du moins sont rares, et c'est aussi pour cela qu'elles ont une grande valeur. Chaque phrase acquiert l'importance d'un proverbe ou d'une maxime, que le spectateur doit déchiffrer en fonction de l'ensemble des images montrées.

Prenons l'exemple de ce passage où Paradjanov met en scène une sorte de dialogue entre le poète et sa bien-aimée (dialogue muet, qui passe par les sous-titres). « Tu es feu... Vêtue de... / Tu es feu... Vêtue de... / Tu es feu... Vêtue de feu », dit le poète. « Tu es feu... Vêtu de noir », répond sa bien-aimée. « À quel feu résister ? », demandent-ils à deux voix. Dans le même temps, Paradjanov montre des voiles qui changent de couleur, comme pour suggérer l'idée du dévoilement nécessaire d'un sens toutefois mouvant. Le cinéaste s'inspire de plus d'un poème autoréflexif de Sayat-Nova, où le barde apparaît comme le chantre de l'amour ayant reçu le redoutable don d'inspiration, qui illumine et brûle à la fois l'âme et l'esprit¹⁶.

Les images de Paradjanov sont en quelque sorte un antidote à l'indicible – car la beauté de la bien-aimée n'est pas dicible, ou ne peut être dite que par le biais de l'hyperbole. Sayat-Nova compare sa bien-aimée à la sirène qui perd les navigateurs, mais il tente malgré tout de mettre sa beauté en mots, ou de mettre des mots *sur* sa beauté. Il chante ainsi les soixante-dix grains de beauté de sa bien-aimée, qu'il veut essayer d'exprimer en soixante-dix mots.

Paradjanov inverse le processus ou le procédé de l'indicible, et essaie de dire en images les mots du poète. Mais ces paroles muettes, écrites, suffisent-elles à rendre le chant du poète ? Son chant est le chant du rossignol. « La langue de l'*ashiq* est un rossignol, il glorifie

16. Voir G. A. Tatosian, *Sayat-Nova : poèmes*, p. 96 : « Я — певец любви. Откуда этот дар ниспослан мне ? Он мой разум жжет, как пламя, а ведь я и так в огне. » Nous traduisons du russe : « Moi – je suis le chantre de l'amour. D'où m'a été envoyé ce don ? Il brûle mon intelligence, comme les flammes, je suis déjà en feu. »

et il n'y a pas de règles pour lui, il sauve tout le monde¹⁷ », écrit Sayat-Nova. Paradjanov ne laisse entendre des paroles que lors des cérémonies rituelles – funérailles, mariages. Les paroles, dès lors, sont les paroles de Dieu. Seuls les rituels introduisent la voix dans le film : c'est la voix divine, la voix de la conscience, mais aussi la voix du chœur. Les rituels religieux jouent un rôle à la fois narratif et poétique crucial dans le film, puisque Sayat-Nova devient moine. Après une succession de rituels, revient une phrase presque obsédante : « mais où trouverai-je l'amour immatériel ? »

D'une certaine façon, on peut dire que le poète, en se retirant dans un couvent, quitte le monde pour le monde des enluminures, qui est le monde de Dieu. « Tout m'a semblé simple et extraordinairement grossier. Et j'ai compris que la vie m'avait quitté », disent en chœur Sayat-Nova et Paradjanov. Les derniers épisodes du film montrent l'épuisement du poète et son détachement à l'égard du monde. Cette paraphrase de Sayat-Nova par Paradjanov est associée à des images de funérailles : « Et de ces arceaux je suis las. Qui les regarde s'y brûle. Et des cautères je suis las. Je préférerais hier à aujourd'hui. Et de l'aurore je suis las. » Dans le chapitre 11, Paradjanov cite aussi ces paroles désabusées : « J'entends les cris de l'espoir et des retrouvailles, mais je suis las. Qui a jeté tant de peine sur notre terre fatiguée ? » Le poète donne la raison de ce chagrin : chacun est refermé sur lui-même, il n'y a plus de vérité, plus d'amis. Des garçons-anges accompagnent le poète sur le chemin qui l'éloigne du monde, pour l'unir à la fois à la terre et au ciel : « Le pain que vous avez donné était beau, mais la terre était plus que belle. Je m'en vais devenir la terre. Je suis las, las » (chapitre 12). Mais d'après ce que suggère Paradjanov, ce dont meurt le poète, c'est de son amour, qui le blesse, même sans couteau – l'image des grenades ouvertes résumant ce propos.

ASHIK-KÉRIB, CONTE D'UN POÈTE INDÉPENDANT

Le thème des souffrances amoureuses du poète revient dans *Ashik-Kérib, conte d'un poète amoureux* (1988), où Paradjanov, s'appuyant sur une nouvelle de Lermontov (elle-même « basé[e] sur un *dastan*

17. Nous traduisons du russe : « Язык ашуга — соловей : он славит, не клянёт силеча ! » Voir *ibid.*, p. 65.

ashiq azéri¹⁸ », et « écrit[e] en 1837 », puis « retrouvé[e] dans les papiers de l'écrivain après sa mort et publié[e] en 1846 dans l'anthologie de B. A. Sollogub¹⁹ »), met en scène un *ashiq* qui, au son de son *saz*, chante alternativement son amour impossible pour la belle Magoul-Megeri et les prouesses des guerriers du Turkestan. Il se trouve d'ailleurs que, dans un poème, « Lumière de mes yeux », Sayat-Nova se compare à Kérib : « Je marcherai encore sept ans, comme le Ghrib, lyre à la main²⁰. »

Nous voudrions proposer une analyse du motif de la cécité dans *Ashik-Kérib* (qui fut filmé en partie en Azerbaïdjan, dont les dialogues sont en azerbaïdjanais, et où l'on entend les chants d'Alim Qasimov, « l'un des principaux interprètes azerbaïdjanais du *mugam* classique (suite composée de plusieurs mouvements contenant des improvisations sur des échelles modales traditionnelles), [qui] a également enregistré de la musique azerbaïdjanaise *ashiq* (*ashugh*²¹) »).

Le générique signale qu'il s'agit d'une adaptation de la nouvelle de Lermontov. Dans le premier chapitre, on voit un rituel de fiançailles (l'épisode de la « prise » de la bien-aimée est comique, le père est furieux : selon la tradition, il s'attendait à recevoir de l'argent, mais le jeune homme ne lui apporte que des pétales de rose). Paradjanov donne à son film un caractère sériel : chaque événement-rituel est l'objet d'un nouveau chapitre. De nombreux éléments de la narration font d'ailleurs écho à *La Couleur de la grenade*. Kérib s'en va pour faire fortune, afin de pouvoir épouser celle qu'il aime. La

18. Anna Oldfield, « Reimagining the Caucasus. Music and Community in the Azerbaijani *Asiq* Tradition », in Simone Krüger et Ruxandra Trandafoiu (dirs.), *The Globalization of Musics in Transit : Music Migration and Tourism*, New York, Routledge, 2014, p. 247, nous traduisons : « [b]ased on an Azeri *asiq* *dastan* ».

19. Marion Poirson-Dechonne, « *Achik Kerib* de Paradjanov, ou la fonction poétique du langage cinématographique », in *Textimage. Le confrencier*, n° 4, 2014 : « Cinéma & Poésie, réflexions », p. 1.

20. Voir *Sayat-Nova : poète du XVIII^e siècle*, p. 93.

21. James Steffen, *The Cinema of Sergei Parajanov*, Madison University of Wisconsin Press, 2013, p. 233, nous traduisons : « one of Azerbaijan's leading performers of classical *mugam* (multi-movement suites containing improvisations on traditional modal scales) [who] has also recorded Azerbaijani *asiq* (*ashugh*) music ».

fiancée, de son côté, promet d'attendre son bien-aimé mille jours et mille nuits. Mais le barde rencontre le perfide Kourshoud-Bek, qui, après lui avoir dérobé ses habits, va annoncer à sa mère qu'il s'est noyé. La mère de Kérib est aveuglée par le malheur, elle est frappée de cécité à l'annonce de la mort de son fils. Il va de soi que la cécité est un motif problématique pour le cinéma, et en particulier pour le cinéma poétique. S'il est possible de montrer objectivement un aveugle, comment évoquer, selon une perspective *subjective*, sa cécité ? C'est précisément pour introduire l'absence d'images dans les images que Paradjanov (qui tient pourtant qu'il faut « créer une plastique à l'écran, un langage poético-cinématographique, sans paroles²² ») a recours à l'intertexte poétique.

Mais les larmes de la mère de Kérib coulent sans raison, puisque son fils ne s'est pas noyé. Dans le village où on le recueille, on l'habille et on lui demande d'aller voir le vieux Pasha, qui va bientôt mourir. Kérib chante et joue de son *saz* pour accompagner le Pasha dans le monde de la mort. Il lui fait boire du jus de grenade, ce qui fait écho au mythe de Perséphone et à la figure orphique²³, et symbolise le lien entre la vie et la mort. Cette image fait penser au « Chant du troubadour » de Sayat-Nova, qui fait l'éloge de l'art du troubadour, doué d'un pouvoir de *résurrection* : « Guéris-moi, avec les grenades de ta poitrine, / Avec l'or de tes grenades, / Avec la langue habile²⁴ ». Paradjanov accorde une importance symbolique aux funérailles. Dans la tombe du Pasha, Kérib place des instruments. La musique qui accompagne le rituel est un mélange d'*Ave Maria* et de chant caucasien traditionnel. Toutefois, avant de s'entendre avec le Pasha moribond, Kérib refuse de chanter sur commande. Il dit : « Je suis un homme libre, un nomade de la ville de Tiflis », « si je veux j'irai, si je ne veux pas, je n'irai pas ; je chante quand je veux et votre Pasha n'est pas mon maître. » Il va de soi que Paradjanov s'en prend ici à l'art officiel et à la censure.

22. Voir le numéro 410 des *Cahiers du cinéma*, p. 162-163. Il s'agit d'une interview de Paradjanov réalisée par Charles Tesson.

23. Voir Tatjana Zvereva, « The Fairy Tale Turned into the Myth : *Ashik-Kerib* by M. Lermontov in S. Paradzhanov's Interpretation », in *Cours philologique* [Филологический класс], n° 4 (38), 2014, p. 33.

24. Voir *Sayat-Nova : poète du XVIII^e siècle*, p. 21.

Après cet événement, ce sont les anges-gardiens des *ashig*, Ariz et Vali, qui entrent en jeu : ils sont là pour protéger Kérib et son chant. Kérib est triste, il le montre peu mais il est malheureux, puisqu'il est obligé de chanter, afin d'être digne de sa bien-aimée. On lui demande de jouer de la musique pour le mariage d'un couple d'aveugles. Les auditeurs sont comme hypnotisés par sa musique, ils tendent leurs mains vers Kérib. Les chants ne sont pas traduits, ce qui laisse supposer que la musique est plus importante que les mots, et que les images aussi d'ailleurs. Après avoir chanté pour les aveugles, Kérib va ensuite chanter pour le mariage des malheureux et des sourds. La poésie et la musique de Kérib peuvent toucher les sourds, car elles relèvent de l'immatériel. L'image de l'eau courante, derrière les fiancés, est hautement métadiscursive : c'est l'eau transfigurée par le baptême musical, et qui pénètre leur âme sinon leurs oreilles. Le pouvoir de cette poésie musicale tient donc à ceci, qu'elle accompagne les mariages des sourds, des aveugles et des malheureux. Pour reprendre la terminologie deleuzienne, la poésie de Kérib *répond pour* les malheureux, Kérib parle pour, à l'intention et au nom des malheureux.

Puis, après ces épisodes, Kérib va voir le Sultan avec son *saz*, pour chanter en son honneur. Le Sultan veut que Kérib chante en l'honneur de sa mère, mais Kérib est épuisé par la route. Le Sultan en tire la conclusion suivante : « tu veux dire que le rossignol ne chante pas dans une cage dorée ? qu'il ne chante que dans la liberté ? Si tu n'aimes pas ma cage dorée, je t'enfermerai dans les fers dorés. » Il s'agit du renversement d'une image développée par Sayat-Nova dans son poème « Moi, comme un rossignol errant » : « Moi, comme un rossignol errant, / Toi, telle une cage d'or aux oiseaux²⁵. » La seule soumission que le poète accepte est amoureuse, non politique. Toutefois, dans *Ashik-Kérib*, le barde se réveille entouré de femmes (le chapitre s'intitule « Harem ») : il découvre les plaisirs de la richesse et de la volupté. Furieux parce que ses femmes ont osé le tromper avec Kérib, le Sultan les punit. Dans sa fureur, il menace Kérib de lui confisquer son *saz*. Il fait de lui son esclave et l'oblige à faire la guerre : Paradjanov montre aussi comment les *ashig* accompagnent la guerre. « Ma chemise en fer m'étouffe – je ne peux pas tenir le

25. *Ibid.*, p. 33.

saz, comment puis-je jouer ? », dit Kérib. Il va de soi que tous ces épisodes font écho à la condition du cinéaste exploité par le pouvoir soviétique. Kérib est le seul à comprendre que la musique n'a pas de frontières, qu'elle ne doit pas être victime des pouvoirs et des combats. Il est alors emprisonné – ce qui prouve que les films de Paradjanov sont autobiographiques, l'expérience de la réclusion ayant été pour le cinéaste une rupture fondatrice. Paradjanov, qui tente de « sublimer l'enfermement²⁶ », se sert par exemple de l'image des barreaux comme d'un *leitmotiv*, faisant ainsi écho, de loin, à l'angoisse de Sayat-Nova, qui, dans ses chants, exprime la souffrance du poète soumis à un pouvoir politique : « Une fenêtre est ce monde, / De ces fenêtres, las je suis. [...] / Des chants et des vers, las je suis²⁷. »

Finalement, un miraculeux cheval blanc ramène Kérib en un seul jour auprès de sa fiancée. Il retrouve sa mère, il chante pour elle, et elle retrouve la vue. Le film se conclut sur l'image d'une colombe perchée sur une caméra : Paradjanov, ainsi, en célébrant Sayat-Nova et Kérib, défend les cultures menacées par la volonté de conquête des puissants, il défend un art, qu'il soit poétique, musical ou cinématographique, libéré des contraintes politiques et nationales, un art libre, pacifique et sans frontières.

26. Marion Poirson-Dechonne, « *Achik Kerib* de Paradjanov, ou la fonction poétique du langage cinématographique », p. 22.

27. Voir l'ode 41, « Las je suis » [avril 1759], in *Sayat-Nova : poète du XVIII^e siècle*, p. 129.