



- Marion Poirson-Dechonne

Achik Kerib, de Paradjanov,

ou la fonction poétique du langage cinématographique

Le cinéma de Paradjanov a souvent été défini comme un cinéma poétique, mais cette allégation, souvent superficielle, se trouve-t-elle fondée ? Si l'on analyse le film *Achik Kerib*, tourné en 1988, quels éléments peuvent-ils nous permettre d'affirmer qu'il présente des qualités poétiques, et comment nous permet-il de théoriser la relation qui s'est établie, depuis les débuts du cinéma, entre ces deux arts ?

Avant tout, il s'agit de se demander comment définir la poésie telle que la conçoit Paradjanov. Quelle tension s'exerce dans son film entre le narratif et le poétique ? Il semble que chez lui, la poésie ressortisse à la fois à une thématique, un mode de pensée et une forme d'expression, et que son cinéma réactive la fonction poétique du langage cinématographique.

La forme de son film se veut en adéquation avec son sujet, qui met en évidence des figures de poète : il y en a deux dans *Achik Kerib*, le vieux barde et le héros éponyme, garants d'une tradition orale. Le texte cinématographique, par ses écarts avec la dimension narrative du conte originel, reflète une pensée poétique qui s'exprime dans un langage à la fois visuel et sonore, porté par le travail du montage. Dans quelle intention et selon quels effets ? Dans quelle mesure passe-t-on de la conception d'une synthèse des arts à celle d'un cinéma poétique ?

La récurrence des figures de poètes ou la réflexivité du film

L'origine du récit et les migrations du texte poétique

Sergueï Paradjanov, dans ses films, fait de cette figure un thème récurrent. Avant *Achik Kerib*, *Sayat Nova*, *couleur de la grenade* racontait la vie d'un poète célèbre, sans pour autant verser dans le *biopic*. *Achik Kerib* constitue l'adaptation assez libre d'un conte de Lermontov écrit en 1837, retrouvé dans les papiers de l'écrivain après sa mort et publié en 1846 dans l'anthologie de B.A. Sollogub. Paradjanov se sert des trous du texte et des ellipses pour déployer son propre univers, et tisser des péripéties originales. Le récit de Lermontov trahit l'intérêt de l'écrivain, qui séjournait dans le Caucase, pour la littérature populaire. Il s'attache à réécrire un conte dont circulent de multiples versions, arménienne, géorgienne, turque. *Achik Kerib* raconte l'histoire d'un poète-musicien itinérant, Achoug, pauvre et amoureux, qui quitte sa bien-aimée avec la promesse de revenir au bout de mille jours en ayant fait fortune ; devenu riche, il oublie son serment. Voyant le temps passer, Mogoul-Mageri, sa fiancée, confie un plat d'or à un marchand et lui demande de l'exposer au cours de son périple. Achoug reconnaît le plat, et revient grâce à la magie de saint Georges qui l'emporte sur son cheval. Le jeune homme guérit sa mère, aveugle d'avoir trop pleuré, se fait reconnaître de tous et épouse sa bien-aimée. Une variante de ce récit a été publiée dans *l'Anthologie de la poésie azerbaïdjanaise* : le héros tombe amoureux d'une femme vue dans un rêve magique. Il devient chanteur pour célébrer sa beauté. Lermontov, qui s'en est inspiré, a conservé des mots azéris, qui, mêlés au texte russe, lui confèrent une tonalité orientale, un peu mystérieuse, comme le terme *saaz*, repris dans le film, qui désigne un instrument de musique. Achik, en azéri, signifie amour,

mais possède aussi le sens de « chanteur poète ». Kerib veut dire « vagabond ». Le titre pourrait donc se traduire par « L'amour vagabond » ou « Le poète vagabond ». La version de Lermontov, plus brève, s'écarte des textes populaires qui font alterner narration et improvisation poétique (87 chansons en tout), et relèvent de la forme du *dastan*, un récit entrecoupé de chansons. Le *dastan* avait pour fonction de retracer la mission d'un individu qui protège son peuple d'un envahisseur étranger, ou, plus rarement, les errances d'un personnage.

Lermontov a conféré une plus grande cohérence et aplani ses aspérités. Il n'a conservé qu'une chanson, celle que chante le poète lorsqu'il se fait reconnaître des siens. Son texte a par la suite influencé certaines versions populaires. D'autres adaptations manifestent la capacité de rayonnement du conte : l'opéra de Zulfugar Hadjibayou, *Gharib Achoug* (1916), suivi de celui, créé à Bakou en 1927, de Reinhold Glière, *Shasanam*. En 1941, a été donné à Léninegrad le ballet *Ashik Kerib*, d'après le texte de Lermontov. En 1944 le compositeur turkmène Danyatar Overov et Adrian Shaposhnikov ont composé l'opéra *Shasenem et Gharib*, à base de *dastan*. Mais c'est le film de Paradjanov, tourné en 1988, qui fait connaître le sujet en Occident. Son final a été comparé avec le motif d'une épopée turque, *Dede Korkut*, récit oral du XIII^e siècle, et les épopées russes *Dobrinja* et *Aliocha*. Cette plasticité du thème, et sa capacité à investir différents arts nous interrogent. Le film a peut-être hérité de ces diverses influences. Son caractère particulier n'emprunte-t-il pas au récit oral ?

Les deux poètes et la transmission : la réflexivité du film

La figure du poète est dédoublée dans le film. Paradjanov imagine un épisode qui ne figure pas dans le texte de Lermontov. Le chapitre « La bonté » reprend une partie du conte de Lermontov (l'assistance que reçoit Achik dans sa détresse) mais s'en éloigne très vite. Désespéré après la trahison de son rival, il est secouru par des femmes. Celles-ci lui annoncent qu'on a retrouvé son *saaç* et lui proposent de l'emmener au chevet d'un poète mourant. Le jeune homme reçoit des mains du vieil homme le *saaç* perdu, puis il l'oblige à se lever, et l'entraîne à l'extérieur des remparts. Le vieux poète représente la transmission de l'art poétique. Achik, en retour, accompagne ses derniers moments, adoucissant son agonie : il entame une grenade, qu'il presse au dessus de la bouche du vieillard pour le désaltérer. Le jus du fruit, qui

coule dans le cou du vieil homme, évoque des filets de sang. C'est aussi Achik qui se charge du rituel funéraire.

Le thème de la transmission est figuré par la continuité du filmage, un long plan-séquence qui contraste avec la fragmentation de certains chapitres. La caméra suit les déplacements du poète jusqu'à sa rencontre avec le vieux barde. Elle s'attache à mettre l'accent sur les gestes du corps dans le plan, le travail des horizontales et verticales des corps et de l'architecture. Le vieux poète est couché, le *saaʒ* au dessus de lui. Achik Kerib est invité à le prendre. Il le décroche et le reçoit des mains du mourant. Assis sur un banc, symétrique du premier, deux hommes font des gestes de bénédiction.

La première rupture apparaît avec la sortie par une porte de la ville, marquée par les ellipses de temps et la fragmentation du montage. Cinq plans montrent des peintures de chameaux, pas forcément empruntées au même contexte, car de facture différente. Puis un travelling latéral filme la progression d'une caravane, longeant la muraille d'enceinte. Ce motif est longuement exploité dans le conte d'origine, mais de manière sensiblement différente. Cette séquence, absente du récit du conteur, ouvre la voie à une série d'épisodes oniriques imaginés par Paradjanov. Le seul point commun qui puisse rappeler le thème du couple est l'image de la colombe blanche, sortant de la tombe du poète.

Les caravaniers avancent de gauche à droite, les deux poètes de droite à gauche. Le plan-séquence reprend. Des caravaniers jettent au sol des poupées, ou des marionnettes, geste inexplicé, dévoilé par le travelling latéral qui l'accompagne. Une rupture intervient à nouveau avec la chute du vieux poète, qui amorce la reprise du montage. Des plans se succèdent, Achik presse une grenade pour désaltérer le poète, creuse une tombe, deux chameaux passent, Achik ramasse des poupées, se balance sur lui-même. Ils sont suivis d'une série d'actions qui ressortissent à un rituel funéraire un peu mystérieux, et précèdent un autre plan-séquence qui montre l'ensevelissement du poète mort avec les poupées. Une nouvelle rupture s'attache à Achik jouant du *saaʒ*. Des arbustes morts roulent doucement dans le champ puis disparaissent, un chameau s'agenouille, une colombe blanche surgit. Cette séquence joue sur des images énigmatiques, le motif de la grenade dont le jus évoque une coulure sanglante, et l'étrangeté de ce qui se produit dans le champ. Elle est

constituée d'une alternance de continuités et de ruptures : plan-séquence/transmission, montage/mort séparation, répétition d'images/continuité de l'amour et de la vie. L'écriture du passage met en parallèle l'amour et la poésie.

Un poète meurt, un autre deviendra célèbre. Ces épisodes s'apparentent à un rituel de passage. Le don du *sasx* revêt une signification particulière : il fait songer à une investiture, et officialise la succession. Ce thème est redoublé à la fin, et transposé au cinéma, à travers l'évocation de Tarkovski. La colombe cristallise deux sortes de signification : symbole du couple, elle incarne aussi l'âme du poète. Son image intervient comme un épilogue au dernier chapitre, composé d'un carton et de deux plans, intitulé « une salutation au père de la mariée ». La colombe que relâche le jeune homme vole jusqu'à la caméra, tandis qu'un carton signale « Dédié à la mémoire d'Andréi Tarkovski ». L'hommage au père de la mariée se transforme en dédicace au confrère de Paradjanov, jouant le rôle de père spirituel, poète de la caméra. Au poète mort, dans un effet de symétrie, succède le cinéaste mort. Tarkovski avait défendu avec véhémence Paradjanov, lorsque ce dernier avait été condamné au goulag, et plaidé sa cause avec beaucoup de courage.

Cinéma et poésie, des modes de pensée communs

Pensée poétique, pensée magique

La poésie se rapproche de la magie par le biais de l'incantation, formule mystérieuse et répétitive, qui se caractérise par son efficacité créatrice, son pouvoir sur le monde. Ainsi, le mot latin *carmen*, qui désigne le son de la voix et les instruments, puis le poème, mais aussi l'oracle, la prophétie, et enfin les paroles magiques, les enchantements, a donné charme en français. Il peut également s'employer dans la langue religieuse judiciaire, mais ses divers glissements sémantiques tirent le poème du côté de la magie. Sa signification de formule magique s'est affaiblie en français, mais l'origine du mot demeure significative. Le *vates* a désigné le prophète avant le poète, et c'est Virgile qui l'a réactivé. Borges, de la même manière, rapproche l'efficacité de la parole divine dans la Bible et la mystique juive de

sa puissance en poésie. La poésie renoue avec les origines, en redonnant leur valeur primordiale aux mots¹.

Le cinéma, en revanche, offre des accointances avec la magie par d'autres biais, ceux des instruments et des pratiques. Grâce à l'appareillage qu'il nécessite, l'utilisation des trucages et son lien avec l'illusionnisme, créé par Méliès, il a le pouvoir de faire surgir l'invisible. Dans le livre qui lui est consacré, Maxime Scheinfeigel², à la suite d'Edgar Morin³, recense tout ce qui rapproche le cinéma de la magie, les créatures, les objets (miroirs, boules de cristal), les thématiques (la possession, le double), et analyse la dimension anthropologique de ce lien. Le dispositif traditionnel du cinéma a été comparé aux grottes où se déroulaient des cérémonies initiatiques, et les nouvelles formes que revêt aujourd'hui le septième art viennent renouveler son rapport à la magie.

Si les moyens utilisés pour convoquer la magie diffèrent, on note que celle-ci constitue un moyen privilégié de mise en abyme de ces deux arts, d'autant que le miroir, objet privilégié par les illusionnistes, apparaît comme un puissant opérateur de magie. C'est pourquoi on peut se demander si celle-ci ne constituerait pas l'interface entre cinéma et poésie, le lieu où se rejoignent ces deux pratiques, et plus particulièrement dans les films de Paradjanov, comme *Achik Kerib*. Deux formes de magie se confrontent, dans la restitution filmique, à travers cette transcription visuelle d'un ancien texte de poésie orale. La magie a toujours joué un rôle clé dans l'œuvre du cinéaste, qu'il s'agisse du sorcier des *Chevaux de feu* ou d'*Achik Kerib*. Paradjanov avait conçu deux projets d'adaptation de Lermontov.

La première, c'est *Démon*, un projet du début du siècle, moderne, Méphistophélès, la magie noire, la mystification⁴.

Faute de crédits, le réalisateur n'avait pu achever le tournage. Des éléments récurrents hantent ses films depuis la rupture des *Chevaux de feu* avec le réalisme socialiste. Tout se passe comme si l'univers de ses films se retrouvait soumis à la

¹ J. L. Borges, *L'Art de Poésie*, Paris, Gallimard, NRF, 2000, p. 78.

² M. Scheinfeigel, *Cinéma et magie*, Paris, Colin, 2008.

³ E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Editions de Minuit, 1956.

⁴ Interview de Paradjanov, par Charles Tesson, le 7-2-88, traduit par Marilyn Fellous, *Cahiers du cinéma*, juillet/août 1988.

magie, une magie qui ne serait, en définitive, que l'expression de sa liberté créatrice, rompant avec les lois du réalisme et de la mimésis. Le miracle qu'opère le héros éponyme présente une dimension de cet ordre. Le film représente divers exemples de rupture avec les lois naturelles. Le cavalier, qui fait accomplir au héros une distance impossible à couvrir en une seule nuit, se joue de l'espace/temps. Cette caractéristique ressortit au pouvoir même du cinéma, qui construit une géographie imaginaire, associe des lieux très éloignés, par le pouvoir du montage, et fait vivre au spectateur une temporalité différente de celle de la réalité, dans la mesure où le temps du récit coïncide rarement avec celui de la projection. C'est la magie même du cinéma qui s'exhibe à travers ses exemples. Le septième art joue sur l'apparition de l'image ou son occultation par le biais de l'écran noir ; la scène du voyage est filmée en accéléré. Le conte présente des éléments de merveilleux, que le film retranscrit, mais les procédés utilisés pour les visualiser relèvent des trucages cinématographiques. L'épiphanie de saint Georges ou des anges naît du montage, qui crée dans le film une immédiateté magique. La manière dont Paradjanov condense et cristallise des événements progressifs dans le conte, comme l'irruption de la cécité de la mère ou l'improbable trajet du héros éponyme, inscrits par Lermontov et ses prédécesseurs dans la durée ou la répétition, les changements chromatiques, subits et symboliques (les grenades passant du noir au blanc), nous confrontent aussi à l'efficacité quasi magique du cinéma.

En même temps, dans ce recours à la magie cinématographique, perpétuant celle du poème originel, n'y aurait-il pas quelque chose qui ressortit à l'ordre du poétique et du figural ? Et cette dimension ne s'apparenterait-elle pas à un travail sur l'image proche de celui du rêve ?

Rêve et création artistique

Les poètes bouleversent le langage et le réorganisent. Ils déconstruisent sa syntaxe, en réinventent les règles pour éviter la sclérose. Michaël Riffaterre, dans *Sémiotique de la poésie*, note que « la langue de la poésie diffère de celle de l'usage courant »⁵, même si « la poésie puise dans le vocabulaire et la grammaire de la langue

⁵ M. Riffaterre, *Sémiotique de la Poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

quotidienne »⁶, car « la poésie exprime les concepts de manière oblique »⁷, et il s'interroge sur « la façon dont le texte poétique génère son sens »⁸. Il constate que cette obliquité peut s'obtenir par trois types de procédés, « déplacement, distorsion ou création de sens »⁹.

Déplacement : quand le signe glisse d'un sens à l'autre et que le mot en « vaut » pour un autre, comme cela se produit dans la métaphore ou la métonymie. Distorsion : lorsqu'il y a ambiguïté, contradiction ou non-sens. Création : lorsque l'espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens¹⁰.

Ces trois procédés se rejoignent à travers l'exercice d'une propriété commune : ils « *menacent la représentation littéraire de la réalité ou mimésis* »¹¹.

Il n'est pas indifférent que le terme qu'emploie Michaël Riffaterre soit précisément celui que choisit Freud pour désigner l'une des opérations du rêve. Par ailleurs, le poète argentin Jorge Luis Borges soulignait le lien entre onirisme et écriture poétique : « Quand j'écris, j'essaie seulement de communiquer mon rêve... et si ce rêve a des contours flous (comme c'est souvent le cas), je ne cherche pas à l'embellir ou à le comprendre. »

Ne pourrait-on appliquer ces réflexions au cinéma de Paradjanov qui met l'accent sur la beauté plastique du plan, les formes, l'enchaînement d'images esthétiques ? La représentation de la réalité cède la place à la somptuosité d'images dont l'étrangeté évoque une dimension onirique. Et ces opérations que mentionne Michaël Riffaterre ne présentent-elles pas quelques analogies avec le travail opéré par le rêve ? Il fait surgir des images qui apparaissent déformées, en regard de la réalité, des segments juxtaposés, dont l'ordre peut paraître surprenant. Il comporte des lacunes, des failles, il se singularise par une forme de désordre, tant narratif que figuratif, mais recèle une organisation souterraine, qui crée des réseaux de signification. Freud l'a considéré comme une fonction psychique normale, échappant à la sphère de la folie, nécessitant une méthode particulière d'analyse des images, que

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

certains ont jugée applicable aux œuvres d'art. Le procédé de figuration du rêve met en œuvre des logiques disruptives, qui en conditionnent les agencements visuels. Dans son livre sur le figural, Luc Vancheri¹² assimile l'image de rêve à un tissu déchiré, tissé de vestiges et de manques, qu'il convient de restaurer.

Les images du rêve, comme l'a montré Freud, sont produites par une série d'opérations psychiques : condensation, déplacement, prise en compte de la figurabilité et élaboration secondaire. L'image condensée présente une série de caractères qui attestent d'une logique de l'omission. Lacan avait pressenti un lien entre condensation et métonymie, mais Christian Metz a refusé d'assimiler la condensation à la métaphore et le déplacement à la métonymie, jugeant les procédés de figuration trop complexes pour aboutir à la constitution d'un répertoire des figures du discours. Il a pourtant évoqué dans *Le Signifiant imaginaire*¹³ l'attitude psychique du spectateur, qu'il apparente à un rêve éveillé.

Paradjanov lui-même, dans une interview, a revendiqué son lien étroit avec l'onirisme.

Je suis un mystique. Si je ne vois pas une scène en rêve, je ne la tourne pas... Si je ne le vois pas en rêve – je ne mens pas, c'est la première fois que je parle de ça – si je ne découvre pas en rêve un brouillard, la plastique d'un rapprochement possible entre deux épisodes, alors je n'écris pas le scénario. Je suis comme un ordinateur. Je passe commande d'un thème. Je me commande la scène et je m'endors. Le lendemain matin, je peux écrire... Malheureusement, toutes les scènes que je me commande sont en noir et blanc¹⁴...

Le cinéma de Paradjanov s'apparente à des images de rêve. L'esthétique du collage qui est la sienne, en associant des éléments inattendus, suscite une étrangeté proche de celle de l'univers onirique. Cet onirisme intervient plus particulièrement dans les séquences qui s'éloignent du récit de Lermontov et qui sont liées par une thématique commune, comme celles du mariage des aveugles puis des sourds-muets, deux nocés unissant des personnes affligées d'un handicap, qui rappellent le désir contrarié des amoureux. Ces deux séquences de mariage, traitées un peu différemment, s'ouvrent toutes deux sur l'image du poète endormi. Dans la première, il se trouve dans une bergerie. Des flots de fumée créent une sensation

¹² L. Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Colin, 2011.

¹³ Chr. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1977.

¹⁴ Interview de Paradjanov, par Charles Tesson, le 7-2-88, art. cit.

d'évanescence. La bande-son apparaît brouillée, deux voix se mélangent, associées à la musique acousmatique et aux bêlements des brebis. Dans la seconde, des plans rapprochés, le visage du poète s'endormant, puis avec les yeux fermés, connotent le sommeil. Lorsque Achik est interpellé par deux crieurs, juchés sur des ânes, sortes de figures angéliques qui se servent de coquillages comme de porte-voix, et le somment de se rendre à un mariage, il paraît s'éveiller.

Le décor demeure assez étrange : la première cérémonie intervient dans un cimetière, la seconde au bord d'une cascade. La cécité est signifiée par le noir des accessoires et des costumes (les mariés portent du blanc), la présence de la mort, et les bandeaux incrustés d'étranges bijoux à la place des yeux. La gestuelle des personnages qui se lèvent de table pourrait constituer une citation du tableau de Bruegel, *La Parabole des aveugles*. A certains moments, la continuité spatiale s'interrompt (la mariée, portée par le marié, semble se trouver debout dans un des plans suivants : la tête de la jeune femme, qui fait face au visage du poète, apparaît ensuite dans le champ, puis un plan d'ensemble la montre debout). Les changements de vêtements d'Achik, que la trahison a dépouillé de toutes ses possessions matérielles, intriguent. Dans la séquence des sourds-muets, qui commence avec la reprise de l'image des crieurs, le langage des signes se substitue à la parole, mais Achik joue du *saaz* comme si les convives entendaient. L'accent est moins mis sur la logique des actions que sur les rythmes plastiques, les lumières et les couleurs. La caméra opère des recadrages. La mutité et la surdité sont figurées par le silence des personnages. Comme dans la séquence précédente, l'atmosphère demeure étrange. Cet irréalisme se manifeste dans les déplacements des groupes, presque chorégraphiques, la mise en espace de la position des corps et leur filmage.

Mais en fait, c'est toute la construction du film qui, avec l'énonciation, participe de cette étrangeté, en jouant sur le redoublement de la voix (l'une *in* et l'autre *off*), sur la dualité narrative, avec ces deux figures de poètes, redoublées par les deux figures énonciatives qui jalonnent le récit et ponctuent son déroulement, en annonçant les événements, mettant en garde le protagoniste ou lui donnant des ordres, tel un avatar de chœur antique. Le texte filmique est tissé de multiples éléments oniriques, qui se substituent à la narration de Lermontov pour proposer une alternative. Ces passages de rêve ressortissent à une organisation thématique, qui

privilégie moins l'histoire racontée que la déclinaison d'un motif, réfléchissant le film, dans une juxtaposition qui n'est pas sans rappeler, pour reprendre une expression de Tom Gunning¹⁵, le montage discontinu des premiers temps du cinéma. Le cinéaste renouvelle la forme d'une manière assez proche de celle qu'utilisait la poésie, redonnant aux mots leur sens originel. Ici, c'est le montage des origines qui se trouve réactivé. Ce qui nous paraît étrange, c'est sa dimension asyndétique, que Gunning comparait à celle de l'épopée médiévale ; elle contribue au climat onirique, tout comme le filmage du regard et du corps du poète. Représenté tantôt dormant, tantôt les yeux grands ouverts, il figure le rêveur dans tous ses états. Lorsqu'il rêve éveillé, il adopte une posture qui pourrait renvoyer au rêve du spectateur.

Regard et cécité, de la poésie au cinéma

Le cinéma est un art de voyeurs. Il ne cesse de mobiliser la question du regard. Qu'il s'agisse des films des origines, dits « à trou de serrure », prenant le relais de certains appareils d'optique, ou d'œuvres emblématiques, *Peeping Tom* (1960), de Michaël Powell, *Rear Window* (1954), d'Alfred Hitchcock, *The Draughtsman's Contract* (1982), de Peter Greenaway, le septième art a souvent mis en abyme sa dimension voyeuriste. Dans *Achik Kerib*, un motif se tisse, celui de la vision et de la cécité, nous renvoyant au cinéma, mais aussi à la poésie, qui, selon la tradition, accorde une large place à ce motif. Peut-être remonte-t-il à ces temps archaïques, qui entrelaçaient sans distinction magie, religion, poésie, faisant du poète un *vates*. La légende veut qu'Homère ait été aveugle, tout comme le devin Tirésias de l'*Odyssée*. La vision des choses immatérielles s'accompagne souvent de la perte de la vue physique. La sphère du sacré, à laquelle ce pouvoir se rattache, exige une privation, un sacrifice, permettant l'équilibre, la symétrie, le maintien de l'ordre cosmique. Cet aspect s'est perpétué, si bien que, dans la tradition occidentale, le poète constitue un paradoxe : il est souvent aveugle et voyant. Déjà, dans l'histoire de Regulus, souvent figurée en peinture, l'éblouissement va souvent de pair avec l'aveuglement. Les yeux privés de paupières du héros contemplent le soleil en face, mais sa brûlure les détruit. Dans la langue russe, tout un réseau sémantique s'est tissé autour du verbe *vidit* (voir). Il entre

¹⁵ T. Gunning, « Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906) », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°29 (« Le cinéma des premiers temps 1900-1906 »), Perpignan, hiver 1979.

dans la composition du mot *viédma*, sorcière, c'est-à-dire celle qui voit, comme dans celui qui désigne l'information, *izvestia*. Dans le film de Tim Burton, *Big Fish* (2003), la sorcière est borgne, mais les enfants peuvent lire leur avenir dans l'œil caché par le bandeau.

Sayat Nova (1969) établissait un lien entre présage et cécité, comme le montre le motif de l'ange de la mort, les yeux couverts d'un bandeau de métal. Il annonçait le décès du poète. Dans *Les Chevaux de feu* (1965), l'aveuglement constituait l'épreuve précédant la vision. *La Légende de la forteresse de Souram* (1984), *Andriech* (1954), *Les Chevaux de feu* établissent souvent un va-et-vient entre vision, cécité et voyance. *Achik Kerib* décline le motif de manière insistante mais en dissocie les éléments. La cécité, en effet, ne touche pas le poète, mais sa génitrice. Saint Georges offre au protagoniste la possibilité d'opérer un miracle, rendre la vue à sa mère qui l'a perdue. Il se trouve provisoirement investi d'un pouvoir, de type christique, puisqu'il rend la vue à l'aveugle, en suivant le même mode opératoire, ou presque : il prélève la terre des sabots du cheval du saint (autre opérateur de miracle), sans le mouiller de salive, comme l'avait fait Jésus. *Achik Kerib* n'appartient pas à la lignée de ces aveugles visionnaires, mais c'est lui qui redonne la vue. Le thème de la vision et de la cécité parcourt le film, une constante dans l'œuvre du réalisateur.

Dans la séquence du miracle, le visage de la mère surgit, dès le premier plan, comme une apparition tragique, avec son maquillage excessif, et ses sourcils peints, qui se rejoignent : sa pâleur se détache sur un fond noir, à la manière d'un portrait. Le noir intervient de manière polysémique : il représente la couleur du mal (le cheval de Kurshed Bek est noir, celui de Saint Georges blanc, ce qui crée, dans le film, une symétrie inversée autour des valeurs chromatiques, et du manichéisme du noir et du blanc), du deuil (vêtements des femmes) et enfin de la cécité (dans l'épisode du mariage des aveugles, les nappes aussi sont noires). L'idée du deuil est préfigurée par le changement de couleur des peaux d'animaux suspendues au mur de la maison d'*Achik* : de blanches, elles sont devenues noires. L'espace se rétrécit, s'assimile à un espace scénique. Le désespoir s'exprime par une figuration chorégraphique de la lamentation, la mère tourne sur elle-même.

La cécité s'installe très vite dans la séquence, de façon quasi immédiate à l'annonce de la mort. Le cinéaste filme en caméra subjective, nous donnant accès à la

vision de l'aveugle, de manière non réaliste. L'image devient floue, signalant la vue qui se brouille. Puis un travelling latéral mime la progression d'un regard, qui va de l'image d'une grenade rouge jusqu'à celle d'une grenade noire, de façon fluide et continue. Ce n'est pas une métamorphose par substitution qui nous est donnée à voir, mais le déplacement d'un œil. Paradjanov n'a pas eu recours à un écran noir, code courant pour signifier l'aveuglement, mais a coloré certains objets, signalant le lien étroit entre le deuil et la perte de la vision. La polysémie chromatique, sa dimension symbolique permettent des raccourcis de l'expression visuelle. Nous n'avons pas vu la grenade changer de couleur, juste une juxtaposition, sur une même branche, mais sans simultanéité. Le mouvement de caméra crée cette fois la continuité. La dimension magique est attestée par un code spécifique du cinéma. Christian Metz considérait le montage (autre code spécifique) la première forme de trucage¹⁶. Le mouvement de caméra assume ici cette fonction. Les procédés utilisés par Paradjanov s'avèrent extrêmement riches de sens.

Ainsi, la cécité maternelle revêt, dans le film, une dimension quelque peu différente de celle du conte. Chez Lermontov, elle intervenait progressivement : les larmes de chagrin, celui de la mort de son fils, avaient usé ses yeux, la conduisant à ne plus voir. Chez Paradjanov, elle apparaît aussi rapidement que le miracle. Elle est provoquée par la parole mensongère, assortie d'un faux témoignage visuel. Les vêtements d'Achik attestent fallacieusement qu'il s'est noyé. Le témoignage de son rival s'appuie sur cette preuve falsifiée. A cette vue, de façon quasi immédiate, le regard de la mère se brouille, ce qui pourrait nous apparaître comme un plan subjectif. Mais, dans un deuxième temps, le statut de l'image change, tandis que s'instaure une correspondance magique entre elle et les choses, qui deviennent noires, pour signifier au spectateur l'irruption de la cécité. Il ne s'agit donc pas de vue subjective, car nous continuons à voir les formes des objets, comme ces grenades, qui se colorent tout à coup en noir. Une figuration plus réaliste de l'aveuglement aurait eu recours à l'écran noir.

L'image mensongère conduit à la cécité, ou plutôt, Paradjanov métaphorise ainsi le processus qui crée l'aveuglement : la mère croit ce qu'elle voit. De même, au

¹⁶ Chr. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1977 (édition augmentée).

cinéma, voir c'est croire. De façon symétrique, la guérison intervient grâce à une pincée de terre miraculeuse, que le poète applique sur les yeux de sa mère. Accusé de mensonge, au sujet de son voyage, par le frère de Kurshed Bek, il invoque, pour cautionner sa parole, le miracle qu'il s'apprête à accomplir. Le filmage joue sur un brouillage de l'énonciation. Ainsi, dans un premier temps, la mère apparaît floue, ce qui ne saurait correspondre à son regard. C'est le spectateur qui est amené à la voir ainsi, comme s'il était lui aussi mis en état de cécité, et s'apprêtait à voir à nouveau. Dans cette première phase, il ne se trouve pas à sa place. Ce n'est que dans un second temps que Paradjanov utilise les plans subjectifs : une mise au point permet de passer progressivement de formes géométriques à la vision des formes nettes, mais entre ces deux étapes, un volet noir, ponctuation filmique classique, mais verticale, s'ouvre et disparaît, manifestant la disparition de la cécité. Ces formes géométriques renvoient sans doute à l'image de vitraux hors champ, ou peut-être s'agit-il d'une observation sur la manière progressive dont les aveugles recouvrent la vue.

Ces plans, que nous n'avions pas encore aperçus, se révèlent à nous. Nous les découvrons en même temps que la mère du poète. La parole du fils, qu'elle voit enfin, peut être crue. L'impact du mensonge disparaît avec sa manifestation physique, la cécité, mais on retrouve le procédé irréalisant : les colombes et les grenades, du noir virent au blanc, couleur nuptiale. Le mensonge et la cécité apparaissent liés, l'aveuglement physique traduit celui de l'esprit, tout comme la vision et la vérité. Saint Georges, incarnation du bien, qui permet d'opérer le miracle, est vêtu de blanc. Sa barbe blanche et la fourrure dont il est vêtu ne se détachent pas sur le ciel incolore. Quand il somme le poète de monter sur son cheval, la solarisation et la surexposition traduisent l'éblouissement du surnaturel. Le cinéma en noir et blanc allait de l'extrême noir à l'extrême blanc. Celui de Paradjanov nous confronte au noir total de la cécité, du mensonge et de l'aveuglement, et à cet autre extrême, le blanc éblouissant du surnaturel, de la vérité et de la vision.

Paradjanov a amplifié le thème du conte, qu'il développe avec le mariage des aveugles comme une sorte de métaphore filée. La cécité de la mère est redoublée par la séquence du mariage des aveugles. La gestuelle de leurs déplacements semble constituer une citation de *La Parabole des aveugles* de Bruegel, dans laquelle certains

commentateurs ont cru voir l'inspiration du poème de Baudelaire. En même temps, le film procède par accumulation, de manière symétrique, car la séquence qui suit lui apparaît étroitement liée : cette fois, ce sont des sourds-muets qui se marient. Il semble qu'une image entraîne une autre. L'annonce de la possibilité du miracle par Saint Georges se fait alors qu'un groupe d'aveugles, qui se déplace en file indienne, comme ceux de la noce, et que la mère suit, est apparu dans le champ. Le film tisse des liens qui s'enchevêtrent étroitement.

Les films de Paradjanov, un langage poétique

Cette correspondance des significations, cette multiplication des symboles renvoie à un autre aspect de la fonction poétique du langage cinématographique, qui crée un univers de correspondances grâce à divers procédés. Ceux-ci, souvent difficiles à déchiffrer, constituent un langage crypté, énigmatique, offert au déchiffrement du spectateur.

Signe et sens, la question de l'énigme

Raoul Ruiz, dans *Poétique du cinéma 2*¹⁷, définit la poésie comme « une tension entre l'allégorie et le mystère ». Cette définition pourrait s'appliquer au cinéma de Paradjanov. Il exprime une pensée poétique, et use des ressources particulières du langage cinématographique, tel que l'a défini Christian Metz, dans son article « Le cinéma langue ou langage ? »¹⁸. Comme tout langage, le cinéma soulève la question du signe et du sens, du signifiant et signifié qu'ont explorée Saussure, Jakobson, et même Pasolini, ce réalisateur poète dont Paradjanov se réclamait. Ces deux cinéastes ont contribué à construire un cinéma poétique. Que peut-on entendre par là ? Quelle signification supplémentaire accorder à ce terme ? Un cinéma poétique est, me semble-t-il, un cinéma qui repose sur l'utilisation de la fonction poétique du langage, évoquée par Roman Jakobson¹⁹ : « L'accent mis sur le message pour son propre compte est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. »

¹⁷ R. Ruiz, *Poétique du cinéma 2*, Dis-voir, 2006, p. 14.

¹⁸ Chr. Metz, « Le cinéma, langue ou langage ? », *Communications*, 1964.

¹⁹ R. Jakobson, « Les six fonctions du langage et la fonction poétique en particulier », extrait de *Essais de linguistique générale*, site Internet, Le roseau pensant, téléchargé le 15/02/2013.

Il paraît donc essentiel de s'intéresser à celle-ci, en s'attachant à une étude minutieuse du langage d'*Achik Kerib*, tout en sachant que la poésie excède la fonction poétique, ne saurait se réduire à elle, comme le précise le linguiste : « La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est cependant la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. » Toutefois, la fonction poétique ne se réduit pas non plus au seul domaine de la poésie, elle en excède les limites, tout comme la théâtralité sort de celles du théâtre. Jakobson nous met en garde contre la tentation de réduire l'analyse linguistique à la fonction poétique, car tout texte met en œuvre plusieurs fonctions de communication à la fois (référentielle, conative, émotive, phatique ou métalinguistique), et celui de Paradjanov ne fait pas exception. Il en va de même pour le cinéma, qui nécessite un émetteur et un récepteur, ces derniers étant aussi construits par le texte filmique.

Ainsi, l'écart avec la fonction mimétique du langage apparaît dans ce travail de la forme filmique. Borges, dans *L'Art de poésie*, rapprochait la poésie de la musique, en évoquant le plaisir que l'on tirait de la cadence des mots, indépendamment de leur sens. Il citait ces vers « qui ne veulent rien dire (encore qu'ils offrent un sens, non pour notre raison mais pour notre imagination) »²⁰. Il recommande de ne pas chercher à l'éclaircir : « L'énigme devrait suffire. Nous n'avons nul besoin de la déchiffrer. Elle est là, doit rester là »²¹. Un peu différemment, Michaël Riffaterre développe la notion d'obliquité qui lui semble caractériser le langage poétique.

La représentation peut simplement être altérée de manière sensible et persistante en s'écartant de la vraisemblance ou de ce que le contexte avait amené le lecteur à attendre, mais elle peut aussi être gauchie par une grammaire ou un lexique déviant (détails contradictoires, par exemple) – ce que j'appellerai agrammaticalité. Enfin, la représentation peut se trouver totalement annulée, dans le cas du non-sens²².

²⁰ J. L. Borges, *L'Art de poésie*, *op. cit.*, p. 81.

²¹ *Ibid.* p. 84.

²² M. Riffaterre, *Sémiotique de la Poésie*, *op. cit.*, p. 14.

Ces agrammaticalités, le lecteur les constitue en paradigme, et analyse le réseau de significations qu'elles construisent. La dimension lacunaire qui émane des manques ou des condensations produites par un texte sollicite la compétence du lecteur, ou du spectateur, qui s'efforce de les décrypter. Elle s'exprime volontiers dans les séquences de rêve, déjà mentionnées, ou dans celles présentant un caractère onirique, mais dépourvues d'explications. *Achik Kerib*, qui s'éloigne de la représentation mimétique de la réalité, et crée un univers de signes, joue constamment sur une dimension énigmatique. Le film repose sur la répétition de l'ellipse, figure privilégiée par le langage poétique (chez Borges en particulier) car elle suscite l'obscurité, le mystère. Ainsi, que signifient certaines images étranges, comme le bandeau des aveugles, incrusté d'un petit miroir, semblable à un minuscule soleil ? Peter Greenaway avait usé d'un procédé un peu semblable dans *The Draughtsman's Contract*, dont un personnage jouait les statues : l'explication rationnelle qui s'y attachait avait été supprimée du film, créant une forme d'opacité.

L'incipit, dont la fonction traditionnelle consiste à informer le spectateur, en lui donnant des éléments de compréhension de cet univers inconnu que constitue le film, s'écarte de sa vocation initiale : il apporte au spectateur plus de questions que de réponses. Dans le texte de Lermontov, Achik et Mogoul se rencontraient à un mariage. Dans celui de Paradjanov, il semble question de rituel de mariage ou de fiançailles, mais l'événement bouleverse la chronologie du film : dans une des séquences suivantes, la demande du jeune homme est rejetée par le père de son aimée. L'absence d'ancrage temporel, la présence d'un couple déjà constitué, des personnages enfin dont on ignore l'identité, nous incitent à questionner le statut de l'image : s'agit-il là d'une scène réelle, ou fantasmée ? Les actions paraissent pourtant simples : les jeunes gens se poursuivent, lui verse des grains de riz, elle des pétales de roses, des gens dansent, un homme en provoque un autre, qui riposte. Dans la deuxième partie de la séquence, un long plan fixe composé et filmé comme une miniature montre les amoureux effeuillant la marguerite, et l'homme déclarant son amour à la femme.

La fragmentation de la séquence met l'accent sur la discontinuité narrative et spatiale. L'impression de continuité se révèle fallacieuse. On s'aperçoit que les raccords laissent place à une série de ruptures ; ainsi, le premier plan de la série, la

chute de grains de riz et l'effeuillage de pétales de roses au-dessus d'un bol émaillé de bleu, ne se raccorde pas avec le second : le protagoniste, en plan rapproché, versant ces mêmes grains. Il n'y a pas de mouvement de caméra pour élargir le champ, et le bol tenu par le jeune homme apparaît d'une couleur différente. L'illusion de continuité spatiale et narrative, dans cette série, s'avère démentie. La répétition du plan 2, par exemple, constitue un leurre, car les personnages, entre-temps, ont changé de place. Le cadrage et la portion d'espace embrassée ne sauraient être identiques, et pourtant, c'est ce qui se produit. La reprise du plan doit plutôt s'interpréter comme une rime visuelle que comme une recreation d'action.

L'absence de réalisme est amplifiée par la dispute entre les deux hommes, dont la signification nous échappe, faute de dialogues, et le passage d'une composition de fruits à un plan identique, mais les fruits réels sont remplacés par d'autres, sculptés dans la pierre. Les fruits frais semblent s'être pétrifiés, alors que c'est l'inverse qui s'est produit : les fruits de pierre ont modélisé la composition de la première image. De même, une attitude des amoureux, détail prélevé au long plan fixe sous le parasol, copie une des miniatures du générique. L'espace filmique ignore le réalisme pour reproduire un espace pictural. La séquence est divisée en deux par un carton, « il m'aime, il n'aime pas », qui annonce les mots échangés par les amoureux. Ce plan aurait dû, selon la logique temporelle, précéder les images du mariage. L'accent est mis sur le caractère performatif de l'événement et souligné par la durée du plan. L'image met en évidence un jeu de symétrie, légèrement brisée par la ligne oblique de la pique du parasol, et le déplacement vers la gauche du couple de colombes. Le minimalisme du dialogue permet l'épanouissement du langage visuel.

L'attention se porte sur la beauté minutieuse des plans : travail décoratif jusqu'au moindre détail (décors, costumes, maquillages et coiffures), qualité des cadrages et des compositions, architectures de pierre, imitation de miniatures. A de nombreux moments, l'attention du spectateur s'oriente vers les points de convergence et le centre de l'image, les mains du couple qui se rejoignent, le bouquet de fleurs posé au sol, l'équilibre des couleurs créé par le jeu de contrepoints, l'association de couleurs chaudes et de couleurs froides, la transparence du voile et le floutage de l'image des grains de riz au premier plan. Le cinéaste met en valeur une grenade, au centre du plan, que Mogoul tend à Achik. Le jeune homme la mange,

puis fait le geste d'embrasser sa fiancée. Le geste est arrêté par la coupure du plan (censure imposée par le système politique ou choix de Paradjanov ?). A l'image attendue du baiser se substitue la miniature d'un grenadier chargé de fruits, qui assume sans doute une fonction métaphorique, peut-être celle de l'acte sexuel. En même temps, le motif de la grenade tisse un réseau de significations qui le relie à d'autres films du réalisateur, comme *Sayat Nova*, et se poursuit dans l'ensemble du texte d'*Achik Kerib*. Ce réseau d'images accompagne le déroulement d'un film marqué par l'ellipse et la rupture, et crée une continuité d'ordre poétique. La reprise de certains plans, qu'on ne peut raccorder narrativement, précise ce parti pris, d'un récit qui s'éloigne de la norme narrative pour proposer un autre type de tissage.

La dimension elliptique de l'œuvre émane en partie du travail du montage, qui exhibe sa discontinuité au lieu de la masquer. L'utilisation qu'en fait Paradjanov, et le choix d'une certaine façon de filmer rappellent encore une fois celle du cinéma des premiers temps, que théorisait Tom Gunning²³ dans un article mentionné précédemment. Ce chercheur met en évidence la spécificité de ce qu'il nomme langage discontinu, dont les traits émergent dès les origines du cinéma, n'apparaissent pas tous en même temps et disparaissent quasi définitivement vers 1910, moment où le cinéma fait le choix de raconter des histoires. Parmi ces traits, on relève la frontalité, les regards face, le redoublement d'une action, l'asyndète. Ces éléments se retrouvent dans le film de Paradjanov, empreint de théâtralité. La déliaison y joue un rôle important, alors que le texte de Lermontov mettait l'accent sur la coordination. Tom Gunning a souligné que l'asyndète, en littérature, constituait la marque même de l'épopée, la poésie épique. Il semble intéressant que Paradjanov ait choisi un procédé qui relie le film à l'origine poétique du récit, plus qu'à sa transcription écrite par Lermontov, qui a influencé, semble-t-il, certaines versions orales, comme pour ménager une adéquation sujet/forme. En même temps, il s'agit d'une caractéristique de Paradjanov, qui, quand il ne pouvait filmer, s'adonnait à la pratique du collage. L'ellipse narrative intervient constamment dans *Achik Kerib*, qui préfère les enchaînements thématiques et l'accumulation de motifs aux liens de causalité, en particulier dans l'ensemble de séquences oniriques, absentes du texte de l'écrivain

²³ T. Gunning, « Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906) », art. cit.

russe. Le cinéaste invente, libère son imaginaire, supprime des répétitions propres au conte. La séquence des sourds-muets, au cours de laquelle il s'initie au langage des gestes, rappelle celles dans lesquelles silence et musique font oublier l'absence de parole, et le visuel tient lieu de dialogue.

Un univers de correspondances

L'asyndète ne suffit pourtant pas à exprimer la fonction poétique. Le film de Paradjanov met en place un système de correspondances d'ordre poétique, qui ressortissent à l'ordre du visible : le cinéaste crée des rimes visuelles, des répétitions de motifs, ménage des effets de symétrie, de répétition. Qu'il s'agisse de la construction de la séquence ou de celle du plan, *Achik Kerib* se fonde sur un équilibre dicté par les rythmes plastiques.

Comme la poésie, le film multiplie les figures de correspondance, les tropes, symbole, métaphore. Le motif de la grenade, symbole de fécondité, intervient constamment, tout comme dans cet autre film éponyme, *Sayat Nova*. La métaphore, qui participe de l'ellipse, car elle supprime le terme de comparaison, retrouve dans le film sa fonction d'unification, et crée des liens, en associant des choses différentes. Elle signifie étymologiquement transport (ce qui sous-entend un dynamisme, une tension). Fontanier, dans *Les figures du discours*²⁴, la classe parmi les tropes de ressemblance. Michel Meyer, dans *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*²⁵, met l'accent sur sa fonction substitutive, et rappelle que, par le détournement sémantique qu'elle exerce, « elle exprime ainsi l'énigmatique ». Il insiste sur le fait qu'elle « est une façon de dire le problématique au sein du champ propositionnel ». Processus de substitution pour Jakobson, elle fait intervenir la fonction poétique du langage.

Ainsi, la métaphore concentre les significations. Pour Jacques Lacan, son travail pourrait s'apparenter à celui du rêve, condensation et déplacement. Mais elle semble aussi liée à la question des synesthésies. Le cinéma de Paradjanov joue sur la sensorialité. Il touche la vue et l'ouïe, mais présente aussi cette dimension *haptique*

²⁴ P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, réédition 1993.

²⁵ M. Meyer, *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 2008.

qu'analysait Gilles Deleuze dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*²⁶, et que Jacques Aumont²⁷ a développée au cinéma. *Achik Kerib* joue sur les gros plans, les textures, les matières. La proximité amplifie l'impression tactile ; celle du fond et de la figure, des objets et des visages. Ainsi, dans l'épisode du mariage des sourds-muets, l'eau de la cascade, filmée en plan rapproché et panoramique vertical, ruisselle sur des pierres avant de se déverser dans une aiguière de métal. Le filmage met en évidence les nuances de la pierre et du métal, subtil camaïeu de gris, les aspérités, les ciselures, l'impression d'humidité et de fraîcheur, de lisse et de rugueux²⁸.

En guise de conclusion

Le film de Paradjanov plonge le spectateur dans un monde irréel, suscité par cet univers de la sensation, cette esthétique du collage et cette synthèse des arts. La théâtralité marquée, le passage de miniatures à personnages réels, humains ou animaux, le rôle de la musique, la constante mise en abyme y contribuent également. Il existe bien chez le cinéaste une pensée poétique, qui s'incarne dans une forme plastique. La dimension poétique émerge de la force du langage visuel et du caractère esthétique conféré par la beauté formelle du plan. Elle surgit aussi de l'étrangeté de l'image paradjanovienne, qui surprend par des associations inattendues, à la manière des écarts à la syntaxe de certains poètes. Comme l'écrivait Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*²⁹

L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant... La poésie met le langage en état d'émergence. La vie s'y désigne par sa vivacité. Ces élans linguistiques qui sortent de la ligne ordinaire du langage pragmatique sont des miniatures de l'élan vital.

La notion de liberté intervient, ajoute Bachelard, au cœur même du langage. La poésie apparaît alors comme un phénomène de la liberté. La pensée poétique de Paradjanov, prisonnier du Goulag, rêvant les plans de ses films avant de les filmer, ne

²⁶ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

²⁷ J. Aumont, *Matière d'images : redux*, Paris, Images Modernes, 2005.

²⁸ On se rapportera pour plus de précisions à l'article que j'ai publié dans la revue *Ekphrasis* volume 7, « *Synesthesia in cinema and in visual arts* », 1/ 2012, intitulé « Synesthésies au cinéma ou l'expression d'une poétique ».

²⁹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, Puf, 2004.

constituerait-t-elle pas l'expression même de cette liberté ? L'image poétique, et pas seulement la métaphore, pour Bachelard, relève d'une phénoménologie. Les images de Paradjanov lui ont permis de sublimer l'enfermement. Le dernier plan du film, cet hommage à Tarkovski, son défenseur, signifié par cette colombe venant se poser sur la caméra, ne l'exprime-t-il pas de manière significative ?