



ACTES SEMIOTIQUES

« Signes éternels » : l'image
métaphysique
selon De Chirico et Kiarostami

Massimo LEONE
Département de Philosophie
Université de Turin

Numéro 117 | 2014

ENGLISH ABSTRACT

Eternal signs : the metaphysical image according to De Chirico and Kiarostami.

An exercise of anachronism, the article reads Kiarostami's movies through the lenses of De Chirico's painting. The exercise is not common in historical disciplines, like art and cinema history. Relations of influence never contradict the "temporal arrow". Semiotics disregards this temporal frame, and compares texts by situating them in a common network of signifying relations. Semiotics can compare two or more artistic texts whatsoever, but does not encourage an anarchist point of view. Only texts that share similar structures can be fruitfully compared.

De Chirico was not only the foremost metaphysical painter but also an important theoretician of metaphysical art. In a text on "art and madness", he points out that the mad man is like the man who has lost his memory. However, the kind of memory De Chirico has in mind is not the long-term memory of psychologists, but a kind of "semiotic memory", where interpretative habits are deposited. If this memory is lost, signs cannot be connected to other signs in a customary way, but become the origin of a new perception of reality. That is, according to De Chirico, what happens both in madness and in metaphysical art, where usual spaces and common objects turn into ground for marvel and terror, but also for sweetness and comfort. Metaphysical art, then, does not aim at finding a supernatural reality beyond that of everyday life, but, on the contrary, seeks to find in everyday life a secret dimension, wherein things reveal themselves as different from how they appear.

De Chirico's reflection on metaphysical aesthetics was a consequence of his experiments with visual language and artistic forms. He had realized that painters could use some architectural forms, like those of arcades, harbors, train stations, etc. in order to frame space in a way that might elicit a metaphysical perception of reality. More generally, two formal features characterize most of De Chirico's paintings executed in Florence/Paris (1910-1915) and Ferrara (1915-1918): a strong "geometrization" of space and a multiplication of contradictory framings. On the one hand, geometrization simplifies the structure of space and confers an a-temporal outlook to reality; on the other hand, the multiplication of contradictory framings visually translates the enigmatic character of metaphysics.

Nothing, or almost nothing, justifies a comparison between De Chirico and Kiarostami from a historical point of view. The latter never mentions the former in his commentaries on his own films; nor spectators, either in Iran or in Italy, think about Italian metaphysical art when they watch Kiarostami's movies. Moreover, it is undeniable that many characteristics of Kiarostami's filmic

discourse are closely related to a culturally specific background: the (visual) culture of contemporary Iran.

Nevertheless, it is evident that Kiarostami's cinema shares many of the aesthetical principles and creative processes of Italian metaphysical art. First of all, as it turns out from the analysis of most Kiarostami's movies, an effort to present spectators with a geometrical, simplified, and essential space characterizes the plastic level of his filmic discourse. It is an essential space where relations between elements of narration are visually schematized. Second, Kiarostami too is almost obsessed with the superposition of multiple, often contradictory framings over this geometric space. That allows Kiarostami's filmic discourse to transform it into a symbolic device, able to signify and communicate complex relations between deep, cosmic, and metaphysical values (mainly life and death).

As de Chirico points out in some of his theoretical writings, his aesthetics also relies on the creation of uncanny configurations of objects, where strange and de-familiarizing relations subvert and replace customary ties between subjects and objects, and especially among objects themselves. The same aesthetic principle is at work in most Kiarostami's movies, where objects are central not only in the development of narrative plots but also as symbolic devices that allow deep values to be expressed at a figurative level.

Many differences separate De Chirico and Kiarostami: the historical époques in which they live(d), the socio-cultural contexts in which they work(ed), and the media that they adopt(ed). Yet, a strong similarity can be perceived in certain aspects of their visual languages. There are at least two ways to account for this similarity: on the one hand, the philological one, which nevertheless seems to be doomed not to succeed for the two artists do not share the same historical landscape. The second, more promising way is the one suggested by Lotman's cultural semiotics: maybe similarities between De Chirico's and Kiarostami's visual languages are due to the fact that the Italian and the Iranian semiosphere share some general features in the way in which they shape the articulation and manifestation of meaning through visual texts. A tentative hypothesis explaining such similarity could be formulated as follows: a strong influence of the poetic discourse on the creation of meaning characterizes both semiospheres, a discourse where the syntactic relations of prose are less predominant than the emphasis on the symbolic value of empty space and isolated objects.

1. Un exercice d'anachronisme

Cet article commencera par un exercice d'anachronisme. On essaiera de regarder quelques films d'Abbas Kiarostami avec les lunettes de Giorgio De Chirico, l'un des fondateurs de la peinture métaphysique et l'un de ceux qui contribuèrent le plus à l'édification de sa théorie.

Les disciplines historiques, notamment l'histoire de l'art, ne sont pas versées dans ce type d'exercice : le temps, dans le discours de l'histoire, dicte le critère incontournable autour duquel doivent se bâtir l'observation, l'analyse et l'explication des œuvres d'art. Dans l'épistémologie de l'histoire de l'art, les artistes, leurs styles, leurs œuvres sont liés les uns aux autres par des relations d'influence qui ne contredisent jamais la flèche temporelle : essayer de démontrer que Kiarostami a été influencé par De Chirico, voilà un exercice possible pour un historien de l'art. Mais l'effort contraire, celui de « lire » Kiarostami par les observations d'un peintre et théoricien qui vécut plusieurs dizaines d'années auparavant, quel sens cela aurait-il ?

Une telle pratique, en toute rigueur « insensée » dans l'épistémologie de l'histoire de l'art, prend au contraire du sens dans le cadre d'une réflexion sémiotique ; à savoir, dans le cadre d'une méditation sur l'œuvre d'art qui essaie de la comprendre en la situant non pas dans un continuum temporel orienté mais dans un réseau de relations signifiantes. Dans cette perspective, De Chirico peut commenter Kiarostami car en dépit de la distance temporelle, géographique et culturelle qui les sépare, ils sont tous les deux situés dans une même aire discursive : non plus celle dessinée par le temps, mais celle qu'habitent tous ceux qui essaient d'utiliser la création de formes artistiques pour donner du sens à la vie ou, mieux encore, pour déceler, découvrir et représenter ce sens¹.

De ce point de vue, on pourrait aller jusqu'à comparer n'importe quel artiste avec n'importe lequel... on pourrait faire en sorte que ce soit Michel-Ange, ou Bernin, ou Marinetti, qui décrypte les images mouvantes de Kiarostami, plutôt que De Chirico... À vrai dire, cette observation n'est pas trop loin de la réalité... l'un des postulats de la sémiotique greimassienne est que les mécanismes les plus généraux du sens sont profondément ancrés dans l'anthropologie, peut-être même dans la biologie de l'être humain... à ces mécanismes se superposent d'autres mécanismes censés donner une forme spécifiquement culturelle aux dynamiques sous-jacentes... Cependant, l'idée d'un sens élaboré par une culture qui soit radicalement différent et inintelligible pour les membres d'une autre culture est insensé du point de vue de la sémiotique greimassienne : si un sens quelconque se manifeste comme langage, ce langage doit être soumis à des lois qui s'apprennent, qui s'imitent, qui peuvent, à la limite, être exportées dans un autre langage, etc².

Le sémioticien est donc, dans une certaine mesure, plus libre, relativement à l'idée de temps, que l'historien de l'art : celui-ci doit construire des hypothèses d'influence allant du plus reculé au plus récent ; le sémioticien, lui, s'intéresse non pas à cette chaîne temporelle, qu'il considère comme un effet de sens illusoire du discours historique, mais aux liens d'intertextualité entre des œuvres, des styles, des artistes qui peuvent, à première vue, paraître très distants les uns des autres. Cependant, le discours sémiotique n'est pas un discours anarchique ; la comparaison qu'il tisse n'est pas une comparaison sans critère, sans loi. Au contraire, si l'historien est en quelque sorte prisonnier de l'idée de temps, le sémioticien, lui, choisit une autre « prison », celle de la structure : en adoptant le parcours génératif comme hypothèse explicative des articulations du sens, par exemple, le sémioticien ne comparera que des textes qui partagent plusieurs dispositifs structurels plus ou moins profonds³.

En conséquence, cet article se veut à la fois un exercice d'analyse intertextuelle du type qu'on vient de décrire et un exercice d'analyse ponctuelle concernant deux séries de textes, très riches et complexes, celle constituée par les tableaux de De Chirico et celle composée par les films de Kiarostami.

¹ Massimo Leone, « L'Inépuisable – Intertextualité et influence », in Marillaud, Pierre et Gauthier, Robert, eds., *L'Intertextualité*, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, 2003.

² Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.

³ Algirdas Julien Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.

2. Signes éternels : la poétique métaphysique selon De Chirico

Chez De Chirico, la création artistique donne lieu non seulement à la peinture mais également à la pensée sur la peinture. Les deux produits se distinguent par la substance expressive qu'ils adoptent, diraient les sémioticiens, mais partagent la même finesse, la même sensibilité : c'est un acquis de l'histoire de l'art que De Chirico fut aussi grand écrivain que peintre⁴.

L'un des textes théoriques les plus importants qu'il écrivit à propos de l'art métaphysique contient un passage assez éclairant sur le binôme « folie et art ». De Chirico rejette les clichés romantiques sur le lien entre insanité mentale et créativité artistique ; dans l'une des pages les plus pénétrantes d'un article sur « l'art métaphysique », il renverse ces clichés pour essayer de préciser, contre tous malentendus, ce qu'il entend par « abstraction métaphysique ». Voici quelques lignes particulièrement significatives de ce texte écrit en 1919 :

Que la folie soit un phénomène inhérent à toute profonde manifestation d'art, cela est une vérité d'axiome.

Schopenhauer définit le fou comme l'homme qui a perdu la mémoire. Définition pleine de perspicacité, puisque en effet ce que fait la logique de nos actes normaux et de notre vie normale est un chapelet continu de souvenirs entre les choses et nous et vice versa.

Prenons un exemple : j'entre dans une chambre, je vois un homme assis sur une chaise, je vois pendre du plafond une cage avec un petit canard dedans, je vois des tableaux sur les murs, des livres dans une bibliothèque ; tout cela ne m'étonne pas car la chaîne des souvenirs qui se lient les uns aux autres m'explique la logique de ce que je vois ; mais admettons que, pour un instant et pour des causes inexplicables et indépendantes de ma volonté le fil d'une telle chaîne se brise ; qui sait *comment* je verrais l'homme assis, la cage, les tableaux, la bibliothèque ? qui sait, alors, quelle stupeur, quelle terreur et peut-être aussi quelle douceur et quelle consolation j'éprouverais en observant cette scène-là ?⁵

De Chirico part du cliché romantique sur art et folie, mais tout de suite il s'en détourne en se référant à la pensée — en quelque sens iconoclaste — de l'un de ses philosophes préférés, Schopenhauer — dont il avait lu et absorbé les livres pendant sa période de formation allemande. L'homme fou est celui qui a perdu la mémoire. Mais il est immédiatement évident que la mémoire dont il est question ici n'est pas la mémoire que les psychologues appelleraient « à long terme », la mémoire où se déposent les images et les sensations de certains épisodes de la vie ; en revanche, la mémoire que De Chirico a à l'esprit lorsqu'il cite Schopenhauer est une mémoire éminemment sémiotique : c'est la mémoire qui permet aux hommes de relier un signe à un autre signe, dans une chaîne — c'est De Chirico qui utilise cette métaphore — que la sémiotique de Peirce aurait défini comme « sémosis illimitée »⁶.

⁴ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico*. Milano, Rizzoli, 1984, p. 7.

⁵ Giorgio De Chirico, « Sull'arte metafisica ». *Valori plastici*, avril – mai. Reproduit dans Carrà et al., éd. 1968, (1919), p. 148.

⁶ Charles Sanders Sebastian Peirce, *Writings of Charles S. Peirce : a Chronological Edition*, ed. By Nathan Houser, 6 vols. Bloomington, Indiana University Press, 1982-2000.

Paraphrasant Peirce, on pourrait donc dire que pour De Chirico, l'homme qui a perdu la mémoire, le fou oublieux est celui dont les habitus sémiotiques se sont brisés. Ce sont ces habitus, en effet, qui font en sorte que, entré dans une chambre, la chambre où l'on vit, par exemple, on ne s'étonne point de l'homme qu'on voit assis sur la chaise, du petit canard dans la cage pendue au plafond, des livres dans la bibliothèque : tous ces objets sont familiers car ils activent, dans la mémoire, des parcours de sens visités mille fois, des parcours de sens où aucun sens nouveau ne se manifeste.

Mais, continue De Chirico, que l'on imagine perdre tout à coup cette mémoire sémiotique, cette mémoire profonde, cette mémoire où, comme dans le concept d'encyclopédie utilisé par Umberto Eco⁷, les signes se lient à d'autres signes pour constituer le tissu des connaissances sur le monde : on se trouverait soudain projeté dans un espace nouveau, face auquel, précise De Chirico, la première réaction serait plutôt émotionnelle que cognitive ; l'homme assis, la cage, les tableaux, la bibliothèque : quelle stupeur face à ce sens nouveau, quelle terreur, une fois sorti des parcours de sens auxquels on est habitué ! Mais, écrit De Chirico, quelle douceur en même temps, quel soulagement !

Il est assez aisé de comprendre pourquoi, face à un monde qu'on avait oublié, on éprouverait de la stupeur, voire de la terreur. Il est plus compliqué en revanche de comprendre ce que De Chirico choisit comme terminus de cette chaîne émotionnelle : pour quelle raison, devant ce paysage inconnu, ressentirait-on de la douceur, du soulagement ? Voici le noyau de l'art métaphysique : selon De Chirico, mais aussi, avec des nuances, selon les autres grands protagonistes et théoriciens de ce courant artistique, il ne consiste pas dans la volonté de représenter une réalité autre que celle que l'on voit tous les jours, une réalité surnaturelle qui soit séparée de la réalité physique des choses. Au contraire, tout l'effort de l'art et notamment de la peinture métaphysiques consiste à récupérer le sens aristotélicien du mot métaphysique (ce qui est au-delà de la physique) contre ses spiritualisations médiévales⁸ : l'artiste métaphysique veut saisir une réalité autre, non pas en dépassant les choses mais en découvrant, par le regard et par la représentation, leur secret intime. La différence avec le regard surréaliste est nette, ce qui explique, en partie, la polémique farouche de De Chirico contre ce mouvement artistique auquel il s'était cependant lié dans ses moments initiaux et qu'il avait fortement contribué à inspirer : l'art métaphysique ne se situe pas au-dessus de la réalité mais au-delà d'elle ; elle ne construit pas un monde alternatif à celui de la vie, elle construit une vie alternative de la réalité.

Voici en effet la façon dont De Chirico conclut ses observations sur art et folie :

La scène, cependant, ne serait pas changée, ce serait moi qui la verrais sous un angle différent. Nous voici à l'aspect métaphysique des choses. Par déduction on peut conclure que toute chose a deux aspects : l'un courant, celui que nous voyons presque toujours et que les hommes en général voient, et l'autre l'aspect spectral ou métaphysique que ne peuvent voir que de rares individus dans des moments de clairvoyance et d'abstraction métaphysique, exactement comme certains corps occultés par une matière impénétrable

⁷ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.

⁸ Alberto Savinio, « Primi saggi di filosofia delle arti (Per quando gli italiani si saranno abituati a pensare) », *Valori plastici*, 2. Reproduit dans Carrà et al., éd. 1968, (1921), p. 245.

aux rayons solaires ne peuvent apparaître que sous la puissance de lumières artificielles telles que seraient, par exemple, les rayons X.⁹

La métaphore des rayons X est révélatrice : loin de spiritualiser la réalité, les rayons X l'investiguent de façon scientifique, en en découvrant des couches qui sont invisibles à l'œil humain. De la même façon, le regard de l'artiste métaphysique n'invente pas une sur-réalité mais découvre un aspect caché, secret de la réalité même.

On aura remarqué qu'un air de famille se dessine ici entre ce regard métaphysique et le *priem ostranenie* des formalistes russes, ensuite réinterprété par la poétique brechtienne du *Verfremdungseffekt*. Toutefois, le rapprochement serait peut-être hâtif : l'art métaphysique essaie non pas simplement de développer une perspective inusitée ou un point de vue inconnu, mais aussi de changer les procédés par lesquels la mémoire intervient dans le décodage du réel : le regard de l'art métaphysique n'est pas étrange par ce qu'il voit ou par la façon de le regarder, mais à cause d'un changement dans le statut de la mémoire qui soutient l'action du regard.

C'est en subvertissant les liens qui permettent aux signes de s'enchaîner dans la sémiotique — liens déposés dans la mémoire de chacun — qu'on peut parvenir à ce que De Chirico appelle « les signes éternels ». Voici la façon dont il décrit l'éternité de ces signes :

Je me souviens de l'étrange et profonde impression que me fit, lorsque j'étais enfant, une figure vue dans un vieux livre qui portait le titre « La Terre avant le déluge ».

La figure représentait un paysage d'époque tertiaire. L'homme n'était pas encore là. J'ai médité souvent sur ce phénomène étrange de l'*absence humaine* dans l'aspect métaphysique. Toute œuvre d'art profond contient deux solitudes : l'une qu'on pourrait appeler : solitude plastique, qui est la béatitude contemplative que nous donne la construction et combinaison géniale des formes [...] ; la seconde serait celle des signes : une solitude éminemment métaphysique et pour laquelle on exclut a priori toute possibilité logique d'éducation visuelle ou psychique¹⁰.

La solitude plastique, continue De Chirico, on la trouve dans certains tableaux de Böcklin, de Lorrain, de Poussin, où des figures humaines se disposent dans un paysage d'époque tertiaire ; la solitude des signes, quant à elle, elle ne se trouve que dans l'art métaphysique italien.

Lorsqu'on parle de signes, le sémioticien se sent appelé, presque par vocation professionnelle, à poser des questions, à interroger, à sonder : de quels signes s'agit-il ? Quelle est leur structure ? Pourquoi les qualifie-t-on d'éternels ? Quelle est leur relation avec le paysage et la présence/absence de l'homme ? Et, plus important encore, pourquoi ces signes permettraient-ils l'éclosion d'un sens secret des choses, d'un sens métaphysique de la réalité ?

C'est tout au long de sa réflexion théorique, disséminée dans une multiplicité de textes de plusieurs genres, que De Chirico propose des réponses à ces questions : étant donné que la réalité que

⁹ De Chirico 1919, op. cit., p. 148.

¹⁰ Ibid., p. 149.

l'on voit tous les jours cache un sens plus profond ; étant donné que c'est le regard de l'artiste qui découvre ce sens ; étant donné qu'il n'y a pas d'autres occasions dans lesquelles ce sens éclot, ni dans l'écriture philosophique, ni dans la pratique psychanalytique, ni dans l'imagination surnaturelle, on doit se demander quel langage permet à l'artiste de faire jaillir ce sens mystérieux à partir de la représentation du réel. Ce sont les principes qui composent, selon une expression de De Chirico, « l'esthétique métaphysique ».

3. Les images atemporelles : l'esthétique métaphysique selon De Chirico

C'est exactement en ce point qu'un petit exercice d'anachronisme peut commencer : d'une part on rapportera les principes d'esthétique métaphysique de De Chirico, en rappelant qu'il ne s'agit pas de principes issus d'une élaboration systématique mais de l'expérience tâtonnante de l'artiste ; d'autre part, en utilisant la sémiotique de l'art comme pont entre les temps, les cultures et les media, on verra quelques-uns de ces principes à l'œuvre dans le cinéma d'Abbas Kiarostami.

De Chirico écrit:

Dans la construction des villes, dans la forme architecturale des maisons, des places, des jardins et des paysages publics, des ports, des gares des trains, etc., l'on trouve les premiers fondements d'une grande esthétique métaphysique. [...] Nous qui connaissons les signes de l'alphabet métaphysique savons quelles joies et quelles douleurs sont enfermées dans une arcade, l'angle d'une rue ou encore dans une maison, dans la surface d'une table ou entre les côtés d'une boîte.¹¹

Si on regarde les tableaux de De Chirico, surtout ceux qui furent exécutés pendant la période de Florence/Paris (1910-1915) et pendant la période de Ferrare (1915-1918), on constate que les principes théoriques de l'esthétique métaphysique ne sont qu'une sorte de métalangage verbal naïf par lequel De Chirico essaie de décrire et d'expliquer les effets de sens auxquels il est parvenu à travers l'expérimentation picturale ; l'hypothèse contraire, qui voudrait que la théorie précède sa mise en peinture sous forme d'œuvre, n'est pas plausible, bien qu'il faille admettre que la réflexion de De Chirico sur son propre art a sans doute contribué à ce qu'il continue dans une certaine direction, ou au contraire en explore d'autres. Dans plusieurs des ses tableaux, on voit en tous cas à l'œuvre ce que De Chirico entend par « forme architecturale des villes » comme fondement de l'esthétique métaphysique. Considérons par exemple l'un des premiers tableaux de la période métaphysique : *L'Énigme d'un après-midi d'automne* — peint à Florence en 1910 et exposé pour la première fois à Paris au Salon d'Automne de 1912 (huile sur toile, 42 x 61 cm, collection privée)¹².

Bien que la représentation garde son réalisme — on reconnaît sans difficulté la façade d'un temple, une statue sur un piédestal, deux femmes, une voile au-delà d'un mur, etc. —, les formants plastiques qui composent ces figures et qui en permettent l'identification sont agencés de telle façon qu'ils ne se limitent pas à figurer la réalité des choses mais la transfigurent. Tout d'abord, côté

¹¹ Ibidem, p. 150.

¹² Les images qui font l'objet de l'article sont visibles dans la version de celui-ci qui est déposée dans le site personnel <https://unito.academia.edu/MassimoLeone>

dimension eidétique, l'image parvient à une certaine géométrisation du réel qui fait partie du style de De Chirico¹³, et qui dans ses tableaux atteint un résultat d'harmonie qu'il serait difficile d'expliquer comme produit d'une règle précise. Certes, la réduction de la complexité curviligne de la réalité en faveur d'une simplicité plutôt rectiligne confère à la représentation une aura de classicisme qui, dans le cas de ce tableau, est confirmée par la connotation grecque de l'architecture du temple, de la statue, même de la voile qu'on entrevoit au-delà du mur.

Mais la géométrisation s'accompagne d'une multiplication des cadrages qui deviendra de plus en plus évidente dans les tableaux successifs : la façade du temple, la porte, le passage à côté, le piédestal de la statue, la colonne dans la partie droite de l'image : la géométrisation de l'espace pictural donne lieu à la création d'une série de cadres qui ouvrent autant d'espaces d'exploration pour le regard et pour la méditation¹⁴. Les deux phénomènes combinés, géométrisation et multiplication des cadrages, produisent un effet de sens global de transfiguration du réel en une réalité qui est contenue dans celle transfigurée mais qui, en même temps, s'offre en quelque sorte comme plus intelligible, plus ordonnable, plus saisissable par le regard et par l'esprit.

Côté dimension chromatique, *L'Énigme d'un après-midi d'automne* affiche des tonalités, des niveaux de saturation et de luminosité, mais surtout des ombres qui produisent un effet de couleur global typique de la peinture métaphysique de De Chirico : d'une part, la luminosité ambiante, celle qui donne une certaine couleur à la réalité et, en même temps, se déduit de la couleur des choses, est une luminosité à la fois de l'automne et de l'après-midi, deux indications temporelles que l'on retrouve dans le titre du tableau. Une luminosité qui dans l'art métaphysique se connote toujours comme mystérieuse — énigmatique, comme le dit le titre —, car elle révèle la plénitude d'une journée, et d'une saison, lorsqu'elles sont sur le point d'engager un parcours d'anti-climax. Une luminosité qui a donc les mêmes connotations de l'après-midi et de l'automne, avec leurs accents de mélancolie et de plénitude à la fois, avec leurs solitudes, quand les places sont presque désertes et que les statues solitaires y projettent des ombres allongées.

Des indications extra-textuelles révèlent que la luminosité et la couleur de ce tableau pourraient être également celles de l'hallucination, de quelqu'un dont le système visuel a été affaibli par la maladie, par exemple. Voici, en effet, ce que De Chirico lui-même écrit à propos de ce tableau germinal de son œuvre métaphysique :

Laissez-moi raconter comment j'eus la révélation d'un tableau que je présenterai cette année-ci au Salon d'Automne, intitulé *Énigme d'une après-midi d'automne*. Dans une après-midi limpide d'automne j'étais assis sur un banc au centre de la place de Santa Croce à Florence. Naturellement ce n'était pas la première fois que je voyais cette place-là : je venais de sortir d'une maladie intestinale longue et douloureuse et j'étais presque

¹³ « On a souvent vu, dans les figures géométriques, des symboles d'une réalité supérieure », De Chirico 1919, op. cit., p. 153.

¹⁴ « Le paysage, renfermé dans l'archée de l'arcade, comme dans le carré ou dans le rectangle de la fenêtre, acquiert une plus grande valeur métaphysique, car il se solidifie et il est isolé de l'espace qui l'entoure. L'architecture complète la nature. Celui-ci fut un progrès de l'intellect humain dans le champ des découvertes métaphysiques », Giorgio De Chirico, « Il senso architettonico nella pittura antica », Valori plastici, mai – juin. Reproduit dans Carrà et al. éd., 1968, (1920).

dans un état de sensibilité morbide. Tout le monde qui m’entourait, jusqu’au marbre des bâtiments et des fontaines, me paraissait convalescent. Au centre de la place se dresse une statue de Dante, vêtue d’une longue tunique, lequel tient ses œuvres serrées contre son corps et la tête couronnée de laurier pensivement baissée... Le soleil d’automne, chaud et fort, éclaircissait la statue et la façade de l’église. Alors j’eus l’impression étrange de regarder ces choses-là pour la première fois, et la composition du tableau se révéla à l’œil de mon esprit. Or, à chaque fois que je regarde ce tableau, je revois encore ce moment-là. Néanmoins ce moment est une énigme pour moi, en ce qu’il est inexplicable.¹⁵

La sémiotique de l’art sait bien qu’il y a une distinction assez nette entre la mythologie que l’artiste crée à propos de telle ou telle œuvre par son discours autobiographique et auto-explicatif, et le sens de l’œuvre tel qu’il se dégage des relations textuelles qui caractérisent sa structure interne¹⁶. Cependant, lorsqu’on dispose d’informations aussi précieuses pour le décryptage d’un texte, il ne faut pas les repousser. Grâce aux souvenirs de De Chirico, on peut effectivement cerner quelques traits principaux de sa poétique, qui est, à fortiori, la poétique de tout l’art métaphysique italien : l’altération de la perception comme génératrice d’un regard nouveau sur les choses ou, mieux, comme génératrice d’une mémoire pour laquelle les choses se présentent au regard sous une nouvelle lumière ; puis l’importance et la centralité du concept d’image mentale : l’artiste ne représente pas la réalité sur la toile mais se la représente d’abord à lui-même sous la forme d’une image mentale ; l’effort artistique consistera donc dans la transposition de cette image mentale — qui est déjà une transfiguration — dans une image peinte. De plus, le texte de De Chirico permet de juger de son esthétique, à savoir des moyens qu’il se donne pour reproduire cette image mentale par un certain agencement de formes, de couleurs, d’espaces, jusqu’aux niveaux les plus profonds du parcours génératif.

Comparant le tableau au parvis de l’église de Santa Croce à Florence, on pourra comprendre que la transfiguration qu’entraîne le langage de la peinture de De Chirico n’oublie pas le réel mais essaie de découvrir, dans le réel, des couches secrètes de son sens, une sorte d’essence des choses.

Dans *Énigme d’une après-midi d’automne*, par exemple, De Chirico transforme la façade de Santa Croce en celle d’un temple grec, aussi bien qu’il transforme la statue de Dante sur le parvis de l’église en une statue typiquement classique, avec son péplum grec et ses bras coupés. Cependant, cette transformation, cette transfiguration qui attribue un signifiant pictural à l’image mentale, elle-même signe visuel de la chose vue et transfigurée par la perception, n’est pas complètement arbitraire ; au contraire, il s’agit d’une traduction de la perception à la représentation picturale qui suit déjà les règles de la peinture métaphysique : un surplus de géométrisation, un surplus de cadrage, un retour à l’harmonie quelque peu immobile du classicisme grec.

On peut en outre voir, dans ce tableau, plus que la mise en œuvre d’un style pictural, car cette image est germinale justement en ce qu’on peut y voir l’institution d’un nouveau langage visuel ; en l’occurrence, le regard affaibli de De Chirico — par une maladie dont les effets ressemblent aux effets de la folie décrite ailleurs — aperçoit qu’un temple grec se cache sous la façade de Santa Croce, que la

¹⁵ Cité dans Fagiolo dell’Arco, 1984, op. cit., note à l’ill. 14.

¹⁶ Omar Calabrese, *Il linguaggio dell’arte*, Milan, Bompiani, 1985.

statue d'un dieu classique est occultée sous les vêtements de Dante ; que Florence est une sorte de nouvelle Athènes, où l'essence atemporelle du classicisme grec se renouvelle ; néanmoins, ce qui rend unique le tableau de De Chirico c'est que ce pont métaphysique entre Athènes et Florence n'est pas conçu comme le ferait un philosophe de l'histoire, mais perçu par un regard qui voit et en même temps découvre le réel. C'est justement grâce à cette découverte qu'un bateau à voile peut se manifester au milieu de Florence : dans l'imagination métaphysique de De Chirico, Florence et Athènes sont le même espace, baigné par la même lumière atemporelle, une lumière qui peint la solitude figeant l'essence du réel dans un instant hors de l'histoire. Grâce à une disposition savante des niveaux plastique et figuratif, en effet, bien que le tableau contienne plusieurs figures capables de mouvement (les femmes au milieu de la place à côté de la statue, la voile au-delà du mur), l'impression générale que manifeste la scène discursive de ce tableau est celle d'une temporalité bloquée dans une après-midi sans fin, dans un automne interminable.

Voici, en résumant, quelques-uns des éléments qui caractérisent l'art métaphysique italien, et notamment la peinture de De Chirico : en ce qui concerne la perception du réel, la volonté de la saisir en se détachant des impositions de la mémoire, des habitus sémiotiques qui y sont déposés ; puis, le désir de créer une image mentale, ou même l'exigence de le faire, une image dans laquelle cette vision non contaminée par les routines de la mémoire se transforme elle-même dans une image — une image qui reste encore sans substance expressive, une sorte de forme du contenu, ou de substance du contenu, pour le dire avec Hjeltslev¹⁷ ; ensuite, l'esthétique de la représentation picturale, qui n'intervient pas *après* la perception, comme une manifestation expressive détachée du regard, mais *dans* la perception même, dans le privilège que le regard métaphysique accorde à certains éléments de la réalité ambiante : la géométrisation du réel ; la disposition à percevoir la réalité en relation à des cadrages, à des ouvertures régulières, souvent rectangulaires, du regard et de la pensée ; encore, le choix d'une lumière typique de l'après-midi italien, de son automne, une lumière qui crée des ombres allongées et des couleurs spectrales, une lumière qu'illumine le réel et en même temps le découvre sous un angle différent.

4. De Chirico et Kiarostami

Il est évident que rien ne justifie, sur le plan historique, la comparaison qu'on va entamer maintenant, entre De Chirico et Kiarostami. Kiarostami n'a probablement jamais vu les tableaux de De Chirico. S'il les a vus, (par exemple lorsqu'il était étudiant de la faculté de Beaux-Arts de Téhéran), dans aucun des nombreux textes qu'il a écrits ou dictés à propos de son cinéma il ne les mentionne comme l'une des sources d'inspiration de son regard¹⁸. En outre, il est tout aussi évident que la majorité des spectateurs de films de Kiarostami, en Italie comme en Iran comme ailleurs, ne compareront jamais le cinéma de Kiarostami et la peinture de De Chirico ; d'abord, car ils peuvent, eux aussi, ne pas connaître l'art métaphysique italien. Ensuite, parce qu'on n'est ni habitué ni encouragé à ce genre de comparaisons. Les spectateurs ont généralement tendance à ne pas franchir les limites entre médias lorsqu'ils développent un métadiscours naïf sur les arts.

¹⁷ Luis Hjeltslev, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1943.

¹⁸ « Je crois malgré tout aux influences que l'on subit, mais une influence n'est originale que si elle ne laisse plus aucune trace en vous », Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 64.

Cependant, si la sémiotique de l'art a un but, c'est justement celui de suggérer que, comme des artistes tels que De Chirico et Kiarostami le montrent souvent par leur travail, les frontières entre les arts sont moins établies qu'on ne l'imagine. Par rapport aux frontières entre média, aussi bien qu'à l'égard des autres contraintes du « sens commun visuel », la particularité du regard sémiotique sur l'œuvre d'art, qu'il s'agisse d'un tableau de De Chirico ou d'un film de Kiarostami, est qu'il s'agit d'un regard de liberté : peu importe si Kiarostami n'a jamais voulu imiter la mise en image de De Chirico ; peu importe si les spectateurs en majorité ne saisissent pas les liens entre les deux artistes ; ce qui compte, pour la sémiotique — répétons-le — n'est pas la relation historique entre une biographie et une œuvre ou la relation réceptive entre une œuvre et un spectateur ; ce qui compte pour la sémiotique, c'est en revanche le sens qui se dégage de l'œuvre en tant que texte, en tant que dispositif expressif.

Or il est indéniable que certains traits de l'esthétique de Kiarostami, de sa façon d'organiser le récit, le regard, la séquence des images, leur mouvement, sont étroitement liés à la culture, et notamment à la culture visuelle de l'Iran contemporain. Il serait absurde de le nier. Kiarostami n'est pas un cinéaste universel ; il est un cinéaste iranien, dont les préoccupations poétiques, esthétiques et expressives se situent dans le contexte historique, culturel et social de l'Iran contemporain. On pourrait en dire de même des tableaux de De Chirico : il serait insensé de les détacher de leur contexte culturel spécifique.

Cependant, si on regarde les tableaux de De Chirico et les films de Kiarostami en tant que textes, en tant que structures discursives articulant et manifestant du sens, alors, à côté de ces traits culturellement spécifiques, on peut détecter également d'autres éléments sémiotiques, qui dépassent les frontières entre cultures, entre périodes historiques, entre média, et qui justifient la construction d'une approche comparative.

Avant de donner suite à cette approche, il faut souligner que tout film est un objet sémiotique très riche, où des formes expressives différentes, chacune douée de ses propres régularités signifiantes, se croisent pour donner lieu à un discours pluri-sensoriel qui, souvent, est ultérieurement compliqué par les apports de la narrativité¹⁹. Les films de Kiarostami, quant à eux, sont peut-être parmi les plus riches, du point de vue sémantique et expressif, de ceux qui ont été produits dans les dernières décennies de l'histoire du cinéma. On ne saurait par conséquent prétendre proposer ici une analyse tant soit peu exhaustive de tel ou tel film de Kiarostami, sur lequel l'histoire, la critique et même la sémiotique du cinéma ont produit une bibliographie abondante.

Le but de cet article est autre : comme on l'indiquait en commençant, il s'agit de lire Kiarostami par De Chirico (et vice versa, car cette lecture ne manquera pas de rebondir sur celle de l'art métaphysique). Voici donc l'hypothèse générale : par la comparaison sémiotique de deux corpus de textes, d'un côté les tableaux peints par De Chirico — dont on vient de discuter brièvement — et, de l'autre, les films tournés par Kiarostami, on peut conclure que plusieurs des principes poétiques et esthétiques de l'art métaphysique italien se retrouvent dans le cinéma de Kiarostami, et vice versa ; ce qui conduirait à rejeter l'hypothèse un peu hâtive et assez fruste qui fait de Kiarostami une sorte de néo-réaliste iranien, de Rossellini persan, et à explorer, en revanche, une hypothèse plus subtile et

¹⁹ Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse des films*, 2e éd., Paris, Armand Colin, 2004.

élaborée, relevant d'un regard, typiquement sémiotique, qui croise les limites entre frontières médiatiques : l'on pourrait suggérer, alors, que tant De Chirico que Kiarostami articulent par leurs œuvres un regard sur la réalité qui, en suivant la théorisation de De Chirico, pourrait être qualifié de métaphysique. Kiarostami comme cinéaste métaphysique.

Il y a deux façons possibles de corroborer cette hypothèse. D'une part, on peut comparer ce que Kiarostami dit à propos de son cinéma et de ses films avec ce que de Chirico dit à propos de sa peinture et de ses tableaux. Toutefois, ce ne serait là qu'une comparaison entre deux métalangages verbaux, laquelle ne déferait nullement les frontières entre les média expressifs et les disciplines qui s'en occupent. La deuxième voie est celle plus substantiellement sémiotique, la voie qui mène à une véritable analyse intertextuelle : comparer la structure sémiotique de quelques tableaux de De Chirico avec la structure sémiotique de quelques films de Kiarostami.

Tout d'abord, on a déjà remarqué que la géométrisation du réel et sa « régularisation » par des dispositifs complexes de cadrage sont en quelque sorte « typiques » de De Chirico, qui théorise ces procédés dans ses écrits sur l'art métaphysique. Si d'une part on les voit apparaître avec la naissance même de la peinture métaphysique de De Chirico — une naissance qui, selon l'artiste, fut marquée par la transfiguration du parvis de Santa Croce —, d'autre part ils furent développés tout au long de la carrière de De Chirico, du moins de la période florentine jusqu'à la fin du séjour à Ferrare.

Voici quelques exemples particulièrement significatifs : *L'Énigme de l'heure* — un tableau que De Chirico exécuta à Florence en 1911 et exposa pour la première fois au Salon des Indépendants de 1913 — affiche une géométrisation radicale de l'espace et notamment de l'architecture (huile sur toile ; 55 x 71 cm ; Milan : collection privée d'art moderne.) ; toute ligne courbe est remplacée par des lignes droites, à l'exception de deux éléments : l'arcade au premier plan, véritable empreinte digitale de De Chirico, et l'horloge dans la façade, une figure qui est évidemment à la fois le centre visuel et le pivot sémantique de l'image (dans une brique juste au-dessous on peut lire les initiales de De Chirico).

Pendant, à cette géométrisation, qui confère un ordre étrange à l'espace, à ses surfaces et à ses volumes, se superpose une multiplication des cadrages : un bassin carré s'ouvre au centre de la place devant la façade, tandis que celle-ci est parcourue par plusieurs rangées de carrés. Comme il a été souligné par la critique d'art²⁰ ce tableau exprime le caractère paradoxal et énigmatique de l'idée de temps par une contradiction eidétique jaillissant de l'enchevêtrement de lignes perspectives contradictoires : la perspective centrale du bassin au centre de la place est contredite par les perspectives obliques se dégageant des autres dispositifs de cadrage repérables à l'intérieur de l'image.

Mais peut-être dans aucun tableau de De Chirico l'effet sémantique de la multiplication de cadrages contradictoires, se superposant à une géométrisation de l'espace, se manifeste-t-il de façon plus frappante que dans *Le voyage émouvant*, peint à Paris en 1913 et exposé pour la première fois par Paul Guillaume en 1922 avec le titre *L'angoissant voyage* (huile sur toile ; 74,3 x 106,7 cm ; New York : The Museum of Modern Art).

Ici, la référence au voyage, manifestée par une petite figure de locomotive soufflante dans le coin en haut à gauche de l'image, est re-articulée par un système chaotique d'arcades géométriques, se développant, encore une fois, selon plusieurs lignes perspectives contradictoires; cette ambiguïté de

²⁰ Fagiolo dell'Arco, 1984, op. cit..

l'agencement eidétique, conjointement à une conglomération chromatique où saillit la rime plastique entre le noir de la locomotive et celui des arcades au premier plan, suggère au spectateur une tonalité émotionnelle centrée sur l'attente angoissante qui caractérise le voyage.

5. Kiarostami métaphysique : géométrisation de l'espace et multiplication des cadrages.

Venons à Kiarostami : plusieurs critiques ont déjà souligné comment la multiplication et la superposition complexe de figures et dispositifs de cadrage est l'un des traits caractérisant la plastique des photogrammes de Kiarostami, la façon dont ses films organisent le niveau eidétique de la mise en scène et de la mise en cadre²¹. Ici, grâce au contexte heuristique offert par les tableaux et les méditations théoriques de De Chirico, on voudrait proposer quelques hypothèses sur la signification de cette figure de style du cinéaste iranien. D'abord, quelques exemples.

Considérons le début de l'un des films les plus connus et appréciés de Kiarostami, *Et la vie continue* [*Va Zendegi edameh darad*] (1992) : toute la séquence initiale se construit du point de vue d'une caméra placée à l'intérieur de la cabine d'un péage d'autoroute, flanquée par d'autres cabines identiques, ce qui permet à la séquence d'afficher une sorte de perspective infinie de cadrages, un peu comme il arrive lorsqu'un miroir est placé en face d'un autre miroir : le cadre du photogramme est alors occupé par un autre cadre, celui de la fenêtre de la cabine de péage, qui s'ouvre, à son tour, à la fois sur les fenêtres des autres cabines et sur l'intérieur des voitures qui passent

Surtout lorsqu'on analyse cette mise en abyme de cadres et de cadrages par rapport au corpus de tous les autres films de Kiarostami, on comprend tout de suite que ce choix de multiplication presque obsessive n'est pas casuel ; les cabines de péage, conjointement aux habitacles des voitures — un espace et une figure du regard qui apparaît maintes fois dans les films de Kiarostami, jusqu'au paroxysme de *Ten* (2002), tourné uniquement de l'intérieur d'une voiture — manifeste, sur le plan de la mise en scène cinématographique et de sa mise en cadre par le discours filmique, une circulation très particulière de ce que la sémiotique greimassienne appellerait « l'actant observateur ».

En d'autres mots, cette séquence révèle d'emblée que, un peu comme dans les tableaux de De Chirico, le discours du film ne va pas regarder la réalité — dans ce cas-là, la réalité tragique des conséquences d'un séisme catastrophique — d'un point de vue réaliste (comme pourrait le faire le regard du journalisme télévisé, celui du documentaire ou celui de la fiction réaliste ou néoréaliste). Au contraire, le séisme, ses retombées ravageuses et surtout les interrogations cosmiques qu'il soulève sur le sens de la vie et de la mort, seront regardés par un œil cinématographique se manifestant surtout comme cadrage et diffraction : d'un côté, un peu comme dans les tableaux de De Chirico, le regard de la caméra construira une mise en cadre ordonnant et géométrisant le chaos du réel — dans ce cas particulièrement tragique, le chaos des débris produits par le cataclysme de 1990 —, tandis que, de l'autre côté, cette mise en ordre du regard et par le regard sera contredite par la superposition de plusieurs cadrages du réel, par un actant observateur se diffractant dans une pluralité d'acteurs observants.

²¹ Marco Della Nave, *Abbas Kiarostami*, 2e éd., Milan, il Castoro, 2003.

Ce choix de style, qui est à la fois le choix d'un regard et le choix d'une certaine perception de la réalité, d'une certaine conception des liens entre le regard et la réalité, est confirmé pendant tout le déroulement du film, non seulement par l'insistance sur l'agencement habitacle de voiture/caméra, mais aussi par la présence de plusieurs indices disséminés par le discours filmique dans tout le texte de *Et la vie continue...* Par exemple, Puya, le fils du protagoniste/alter-ego de Kiarostami joue lui-même à construire des cadrages cinématographiques avec ses propres doigts.

Mais, comme dans la peinture de De Chirico, c'est surtout dans la géométrisation de l'architecture et du paysage, et dans la découverte ou l'élaboration de cadrages multiples dans la structure visuelle du réel, que le regard du cinéma de Kiarostami se manifeste. Si le peintre métaphysique italien transfigurait l'architecture des places et des églises par un code de simplification aboutissant à des représentations au goût classique, le cinéaste iranien soigne ses repérages de sorte que les lieux de la mise en scène révèlent, dans leur interaction avec la caméra et sa mise en cadre, le type de regard que Kiarostami projette sur le réel.

Dans tous les films de la trilogie du Gilan (*Où est la maison de mon ami ? [Khaney-ye dust kojast ?]* (1987), *Et la vie continue [Va Zendegi edameh darad]* (1992), *Au travers des oliviers [Zir-e Derakhtan-e zeytun]* (1994)), par exemple, l'architecture typique des maisons de cette partie de l'Iran devient un véritable dispositif de cadrage, à l'intérieur duquel se disposent les acteurs de la narration, leurs gestes, leurs actes, mais aussi les valeurs profondes qu'ils incarnent et manifestent. Les façades des maisons créent alors une sorte de grille dans laquelle et par rapport à laquelle se rencontrent et se croisent les points de vue des différents acteurs discursifs, chacun porteur d'un point d'observation et de méditation différent sur le réel.

Définir ce dispositif architectural de cadrage comme un simple dispositif théâtral, comme une espèce de plateau de la narration filmique serait une erreur, tout comme ce serait une erreur de juger les espaces de la peinture de De Chirico comme des espaces théâtraux : chez De Chirico aussi bien que chez Kiarostami, les géométries et les cadrages de la mise en scène (picturale d'un côté, cinématographique de l'autre) n'ont pas pour but de représenter la réalité mais de la dévoiler, de suggérer les liens secrets qui se tissent entre les éléments du réel ; des liens qui échapperaient au regard du spectateur, mais aussi au regard du cinéaste, s'ils n'étaient pas soulignés par cette structure énonciative qui à la fois ordonne la réalité des choses et en révèle la structure profonde.

Peut-être dans aucune séquence des films de Kiarostami le regard métaphysique de son discours filmique ne se manifeste-t-il de façon plus puissante que dans un passage de *Et la vie continue* où le protagoniste, entouré par la désolation de débris produits par le tremblement de terre, se trouve face au mur d'une maison détruite.

Cette séquence est un véritable triomphe de géométrisation du regard et de mise en abyme de cadrages multiples : dans le cadre projeté par le débrayage filmique, celui du photogramme, la structure plastique de la mise en scène, et notamment sa structure eidétique, se caractérise par une superposition d'au moins trois niveaux ultérieurs de cadrages : la charpente de la galerie au premier plan, qui rappelle de tout près les arcades de la peinture de De Chirico, puis le cadre de l'affiche collée au mur et traversée par une longue brèche, puis encore les châssis des portes et des fenêtres, vides à cause du séisme et s'ouvrant sur le paysage verdoyant au-delà du mur.

Tout le monde se rappelle ce qui arrive dans cette séquence à partir du photogramme qu'on vient de décrire : le point de vue construit par l'énonciation filmique outrepassa tous les niveaux de cadrage et plonge dans la nature verdoyante du paysage au-delà du mur. Ce dépassement des plans de cadrage est accompagné par une musique classique que le discours du film a déjà associée à d'autres séquences précédentes, de manière à suggérer la présence d'une isotopie entre elles : à chaque fois que le regard du protagoniste retrouve des signes de vie inattendus dans un espace marqué par la présence envahissante de la mort, la bande sonore souligne cette découverte par les notes d'une mélodie classique au volume croissant (la célèbre séquence finale du film sera caractérisée aussi par le même effet sonore). Dans le cas spécifique de la séquence que l'on est en train d'analyser, c'est en fait par des sons, et non pas par des vues, que la vie se manifeste dans la mort et réaffirme sa présence : le protagoniste entend des oiseaux chanter, cachés parmi les branches feuillues des arbres au-delà du mur.

Cette séquence se prête à plusieurs interprétations ; l'une d'entre elles, toutefois, semble particulièrement plausible à la lumière de ce qu'on vient de dire à propos du sens de la géométrisation et de l'encadrement de l'espace dans le cinéma de Kiarostami (aussi bien que dans la peinture de De Chirico). Les plans de cadrage qui se télescopent dans cette séquence sont associés à la valeur profonde de la mort, une valeur qui entraîne non seulement une valence sémantique mais aussi une valence thymique (la dysphorie de l'anéantissement) : la charpente de la galerie est tordue par la puissance destructive du séisme et vidée de toute présence humaine ; au-delà de cette charpente, l'affiche que Kiarostami a collée au mur et fendue par une lézarde (un effet visuel créé exprès par Kiarostami, comme on sait de ses témoignages extra-textuels) évoque, par le déchirement d'une image typique de l'iconographie populaire iranienne, le confort de la vie quotidienne brisée par l'imprévisibilité mortelle du séisme²² ; quant aux châssis des portes et des fenêtres, défoncés par le cataclysme, ils semblent exprimer l'impuissance de tout effort humain voué à la protection de la vie face à l'inéluctabilité de la mort.

Cependant, le film suggère qu'une réalité autre et plus profonde se cache derrière cette manifestation écrasante de la mort ; le discours filmique de Kiarostami permet à cette réalité secrète — métaphysique au sens de De Chirico — de faire surface par la mise en scène d'une dialectique entre le regard de la caméra et les cadrages qu'elle découvre dans le réel. Le regard du film — celui que le film propose à ses spectateurs — saisit d'abord la réalité à travers les cadrages produits par la culture — détruits ou abîmés par le séisme et transformés en signes de mort ; ensuite, toutefois, grâce au pouvoir d'exploration que la caméra confère au regard, ces cadrages de mort (les charpentes tordues, l'affiche fendue, les châssis abîmés) sont dépassés pour découvrir une nature qui, à la fin de la séquence, n'est encadrée que par le cadre du photogramme — et donc par le regard subjectif du cinéaste — dans un embrayage filmique qui manifeste le « secret » de la scène : dans la nature, la puissance de la vie survit aux catastrophes qui atteignent la culture et ses charpentes de sens : ...et la vie continue...²³.

²² Pour un long commentaire philosophique sur cette affiche lézardée, Jean-Luc Nancy, 2001, op. cit., p. 63.

²³ Cf. Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma; SCEREN/SNDP, 2004, pp. 56-57 : « Le sacré, chez lui [Kiarostami], est consubstantiel de la nature, mais pas de façon franciscaine où tout est également sacré dans la nature (frère eau, frère feu, frère cochon). Il se manifeste comme une sorte d'excès de présence de certains

Mais cette force de la nature, qui est la force du désir de la vie de continuer à vivre, se transmet également aux hommes : dans une autre séquence du film, on retrouve la même dialectique entre une réalité apparente géométrisée et encadrée par des cadrages multiples — réalité où se manifestent à la fois la puissance mortelle du séisme et la mortalité de tout cadrage humain — et un regard filmique qui découvre une réalité secrète, une réalité de vie se cachant à l'intérieur de celle apparente. Cependant, dans la séquence en question la vie s'opposant aux cadrages de la mort ne se manifeste pas dans la nature, mais s'incarne dans un objet humain : lorsque le regard du protagoniste/alter-ego de Kiarostami explore les débris, conduisant en même temps le regard du spectateur dans la même exploration, il croise le mur d'une maison ravagée par le cataclysme ; soudainement, une lampe à huile est placée dans le châssis défoncé d'une fenêtre par quelqu'un que le caméra ne montre pas : encore un cadre, encore un symbole de mort découvert par le regard du film, et encore un symbole de vie, une lampe où la vie veut continuer à brûler, découvert à l'intérieur de ce cadre.

6. Métaphysique des objets chez De Chirico et Kiarostami

A partir de l'exemple donné par cette séquence, le présent article se conclura par une réflexion sur le statut des objets à la fois dans la peinture de De Chirico et dans le cinéma de Kiarostami : dans les deux cas, en effet, une façon particulière de concevoir et de représenter les objets les transforme dans ce qu'on pourrait appeler des « figures métaphysiques ».

Analysant cette question du point de vue de la sémiotique greimasienne, on pourrait suggérer que le monde, tel qu'il apparaît à ceux qui en font expérience, n'est qu'une macro-sémiotique où les objets prennent du sens non seulement en tant que tels, et non seulement en relation aux sujets, car ils sont liés les uns aux autres à l'intérieur de certaines configurations objectales : ainsi, lorsqu'un objet se présente dans le monde, ou simplement y est présent, il ne signifie pas seulement en vertu de sa propre présence, ou de sa relation à un ou plusieurs sujets, mais aussi en raison des liens virtuels, potentiels, actualisés ou réels qui s'établissent avec d'autres objets ainsi qu'avec l'espace ambiant²⁴.

La peinture de De Chirico se caractérise par un désir de briser les configurations objectales du sens commun pour en proposer d'autres, où des liens inusités entre objets puissent apparaître : les objets, ainsi arrachés de leurs contextes habituels et placés à l'intérieur de configurations objectales étranges, deviennent capables d'ouvrir des possibilités de méditation sur la réalité secrète des choses, sur leur réalité métaphysique. Dans aucun passage « théorique » de De Chirico cette stratégie de défamiliarisation des objets ne s'exprime avec plus de clarté que dans le suivant, où il est question du potentiel métaphysique des meubles :

Les meubles que nous sommes habitués à voir depuis notre enfance éveillent en nous des sentiments que beaucoup d'hommes connaissent. Pourtant, autant que je sache, on n'attribue pas aux meubles le pouvoir de réveiller en nous des idées d'une étrangeté tout à fait particulière ; depuis quelque temps je sais, par expérience, que cela est souvent possible.

événements naturels qui se font légèrement remarquer sans être véritablement assignables, pour autant, comme la plupart des orages de cinéma, à une volonté rhétorique de signification. ».

²⁴ Jacques Fontanille et Alessandro Zinna, *Les Objets au quotidien*, Limoges, Pulim, 2005.

A-t-on parfois remarqué sous quel aspect singulier se montrent des lits, des armoires à glace, des fauteuils, des divans, des tables, lorsqu'on les voit tout à coup dans la rue, au milieu d'un décor dans lequel nous ne sommes pas habitués à les voir, ce qui arrive pendant les déménagements, ou dans certains quartiers, devant la porte de marchands et revendeurs qui exposent sur le trottoir les pièces principales de leur marchandise. Les meubles nous apparaissent alors dans une lumière nouvelle ; ils sont revêtus d'une étrange solitude ; une grande intimité naît entre eux, et on pourrait dire qu'un étrange bonheur flotte dans cet espace étroit qu'ils occupent sur le trottoir au milieu de la vie ardente de la ville et du va-et-vient hâtif des hommes ; un immense et étrange bonheur se dégage de cet îlot béni et mystérieux contre lequel s'acharneraient en vain les flots mugissants d'un océan déchaîné²⁵.

Cette conception du potentiel métaphysique des objets se transfigure en peinture déjà dans quelques tableaux parisiens de De Chirico, tel que *Gare Montparnasse – La Mélancolie d'un départ* – exécuté en 1914 et exposé pour la première fois à Lucerne en 1935 (huile sur toile ; 140 x 184,5 cm ; New York : the Museum of Modern Art) – où un régime de bananes occupe le coin en bas à droite de l'image ; cependant, c'est surtout lors du séjour à Ferrare, véritable ville-symbole de l'art métaphysique italien, que cette tendance de De Chirico à construire des configurations objectales dépayantes se précise et atteint son maximum d'efficacité.

Dans *Les projets de la jeune fille*, par exemple – tableau que De Chirico peignit à Ferrare, et exposa pour la première fois à Paris en 1922 chez Paul Guillaume (huile sur toile ; 47,5 x 40,3 cm ; New York : the Museum of Modern Art) – tandis que l'arrière-plan de la scène est occupé, dans la partie gauche, par une reproduction assez fidèle de l'un des bastions du château de Ferrare, le premier plan, lui, est dominé par des panneaux, l'un vertical, l'autre horizontal, traversés par des réseaux complexes de lignes droites.

Encore une fois, donc, la représentation picturale repose sur un procédé de géométrisation de l'espace, qui en révèle également les directrices multiples et contradictoires. Cependant, ce sont des objets, géants par rapport à la taille du château, qui dominent la scène picturale : le gant cloué au panneau vertical ; le cahier, la petite boîte et les bobines de fil à coudre situées sur le panneau horizontal.

Ce n'est pas la première fois que, dans la chronologie de la peinture de De Chirico, on voit apparaître un gant cloué : il avait été déjà représenté, peut-être pour la première fois, dans *Chant d'amour*, tableau peint par De Chirico à Paris en 1914 et exposé chez Paul Guillaume en 1922 (huile sur toile ; 73 x 59,1 cm ; New York : The Museum of Modern Art).

On venait de commercialiser les gants en caoutchouc et de Chirico en acheta, non pas pour s'en servir mais, comme le raconte Apollinaire, poète et ami du peintre, à cause du pouvoir évocateur de cet objet²⁶.

²⁵ Giorgio De Chirico, « Statues, meubles et généraux », *Valori plastici*, novembre. Reproduit dans Carrà et al, 1918, p. 198. Texte original en français.

²⁶ Fagiolo dell'Arco, 1984, op. cit., note à l'ill. 63.

Les projets de la jeune fille le propose de nouveau au premier plan de la scène picturale, quoique avec des variations : à Paris un gant en caoutchouc, à Ferrare un gant en cuir. Impossible de déterminer de façon définitive le sens de cet objet dans la peinture de De Chirico, justement car chaque tableau de cet artiste reconfigure les objets typiques de son imagination picturale de façon nouvelle ; cependant, cette re-configuration se construit toujours autour d'un noyau sémantique commun, une sorte de sème nucléaire associé à l'objet/figure : le gant, comme Alberto Savinio, frère de De Chirico, le suggère dans *Hermaphrodito* — un roman que Savinio écrit à Ferrare — apparaissait au peintre comme un objet à la fois dépaysant et inquiétant car, cloué au mur, il lui montrait la forme de sa propre main, la main avec laquelle il peignait, mais vidée de toute force vitale « Je regarde dans ce cadavre de main mon destin, qui n'est plus qu'une peau dégonflée », écrit Alberto Savinio dans *Hermaphrodito*²⁷.

Le gant cloué au panneau vertical devient donc une figure du destin de mort et d'anéantissement qui attend le peintre, mais sa signification ne se limite pas à celle de l'objet isolé, car son sens se dégage également du fait qu'il est placé dans une configuration objectale étrange ; à l'agencement panneau vertical/gant vide/ mort semble s'opposer, dans une sorte de système semi-symbolique²⁸, un agencement constitué par le panneau horizontal et par une série d'objets dont le sens se précise exactement par opposition au gant cloué : le cahier ouvert, les bobines de fil à coudre, la boîte fermée : ce sont des objets qui, contrairement au gant, renvoient aux activités de la vie, à ses espoirs, au sort inconnu que le destin (la boîte fermée) garde pour l'avenir. Le titre du tableau semble confirmer cette interprétation : *Le projets de la jeune fille*. La tonalité mélancolique du tableau s'origine non seulement de la présence du château de Ferrare dans le fond — référence à une des villes les plus « mystérieuses » d'Italie, à la fois par son architecture et par la présence presque constante du brouillard — mais surtout d'une configuration objectale inusitée, où les simples objets de la vie quotidienne sont perçus, agencés et représentés de telle façon qu'ils parviennent à dégager un sens profond sur le rapport entre la ténacité des espoirs de la vie et l'inéluctabilité du destin de la mort, un sens que le simple métalangage verbal n'arriverait pas à exprimer avec autant d'efficacité.

Dans plusieurs de ses commentaires sur son propre cinéma, Kiarostami a reconnu l'importance de la peinture, et surtout de la « peinture mentale », pour l'élaboration de son imaginaire et de son style cinématographique, et notamment vis-à-vis de la représentation des objets. « L'image mentale qui existe en moi, dit Kiarostami, est différente de l'image que je reproduis sur la toile. Ce que je reproduis sur la toile ne m'a pas aidé du tout ; en revanche, la peinture mentale que j'ai en moi, la mémoire, la mentalité de peintre, m'ont beaucoup aidé »²⁹. En particulier, un peu comme dans l'esthétique et dans la peinture de De Chirico, Kiarostami insiste sur le rôle que cette « mentalité de peintre » a joué dans son discours filmique en termes de capacité de représenter des objets sous des

²⁷ Fagiolo dell'Arco, 1984, op. cit., note à l'ill. 94.

²⁸ Omar Calabrese, *Lezioni di semisimbolico. Come la semiotica analizza le opere d'arte*, Sienna, Protagon Editori Toscani, 1999.

²⁹ Cité dans Laurent Roth éd., *Abbas Kiarostami – Textes, entretiens, filmographie complète*, Paris, Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, 1997, p. 27. Texte original en français.

angles inusuels : « J'avais une grand-mère, continue Kiarostami, qui, assise sur le siège arrière de la voiture, disait : -Regarde là, l'arbre, la colline...- À mon avis, à cet instant, elle me montrait une image inattendue parmi des millions d'images et d'angles différents ; elle avait fait un choix et s'en réjouissait. » (ibid.)³⁰

Dans presque tous les films de Kiarostami il y a un ou plusieurs objets qui, sélectionnés par ce regard de peintre/cinéaste, deviennent fondamentaux dans le déroulement narratif du récit filmique : le pain dans *Le Pain et la rue* [*Nan va kucheh*] (1970), le ballon dans *La Récréation* [*Zang-e tafrih*] (1972), le plateau plein de verres de thé dans *Expérience* [*Tajrobeh*] (1973), les accessoires de football dans *Le Passager* [*Mosafer*] (1974), le cahier d'écolier dans *Deux solutions pour un problème* [*Do rah-e hal baray-e yek masaleh*] (1975) ainsi que dans *Où est la maison de mon ami* [*Khaneh-ye dust kojast ?*] (1987), le costume dans *Le Costume de mariage* [*Lebasi baray-e arusi*] (1976), la roue dans *Solution* [*Rah-e hal*] (1978), le dentier dans *Rage de dents* [*Dandan-e dard*] (1980), l'appareil auditif dans *Le Chœur* [*Hamsorayan*] (1982), etc. On pourrait même suggérer que si le cinéma de Kiarostami apparaît comme si différent, presque aux antipodes du cinéma d'Hollywood, c'est parce que la grammaire narrative du cinéma hollywoodien emphatise surtout le conflit entre sujet et anti-sujet à propos d'un objet et l'action qui s'en suit, tandis que dans le cinéma de Kiarostami c'est au contraire l'exploration du lien entre le sujet et l'objet qui prend le plus souvent le premier plan du discours filmique.

Dans *Et la vie continue*, par exemple, lorsque le protagoniste/alter-ego de Kiarostami donne un passage à Monsieur Ruhi, qui avait déjà apparu dans *Où est la maison de mon ami*, le discours filmique raconte au spectateur le « voyage d'un objet » : M. Ruhi a acheté une nouvelle cuvette de wc et la place sur le porte-bagages de la voiture pour profiter du passage : à partir de cet instant, la bande sonore est occupée par la conversation entre le protagoniste et M. Ruhi, mais ce qu'on voit c'est le voyage de la nouvelle toilette vers le village de Koker... On remarque également comment M. Ruhi, dont on voit uniquement le bras droit, garde cet objet pour qu'il ne tombe pas du porte-bagages.

Dans une séquence ultérieure, le film propose aux spectateurs une nouvelle configuration objectale : sur le fond du cadrage constitué par la charpente d'une maison typique de Koker, M. Ruhi apporte une coupe d'eau au protagoniste, et on voit cette coupe former un agencement avec la cuvette dans le coin en bas à droite.

Tout autour des deux personnages la ville en ruine raconte un récit de destruction et d'anéantissement, mais ces deux objets, par le seul fait d'être placés l'un à côté de l'autre, expriment un sens qui est en quelque sorte contraire : liés à des fonctions élémentaires du corps, cette coupe pleine d'eau et cette cuvette signifient une continuation du rythme naturel de la vie au milieu de la dévastation. Dans les termes de De Chirico, la juxtaposition inusuelle de ces objets de vie quotidienne ouvre un interstice dans le réalisme de la représentation, une fente d'où un sens plus profond sur la vie et la mort peut se dégager.

³⁰ Cf. également la déclaration suivante: « Le cinéma peut considérer les choses de manière abstraite, c'est déjà fait depuis longtemps dans la peinture, dans la poésie. Dissocier la couleur verte d'une feuille d'arbre nous permet de regarder différemment la feuille. On peut attribuer le vert au ciel [...]. Avec cette dissociation, nous pouvons dans toute chose atteindre des sens nouveaux, indifférents de la réalité d'un cinéma redevable au réel » (Bergala 2004, op. cit., p. 63).

7. Conclusion : formes de rapprochement

Les images que nous venons d'analyser ont été créées par deux artistes, De Chirico et Kiarostami, très distants l'un de l'autre pour ce qui concerne la période historique dans laquelle ils vivent, le contexte socioculturel dans lequel ils opèrent, les médias qu'ils utilisent, etc. Cependant, on a essayé de montrer qu'en dépit de cette distance, lorsqu'on considère ces tableaux et ces films en tant que textes visuels, en tant que mécanismes pour l'articulation et la manifestation du sens, on peut, si on aime les comparaisons et les rapprochements, y repérer des structures similaires : l'organisation spatiale de la scène discursive, l'agencement de sa manifestation eidétique, le rôle des objets à la fois dans la construction narrative et dans sa convocation discursive, mais surtout la tendance à utiliser la scène visuelle afin de solliciter, chez le spectateur, un regard qui dépasse la réalité apparente des choses pour y découvrir un sens caché plus profond et universel.

On peut envisager plusieurs pistes pour essayer d'expliquer cet « air de famille » entre deux artistes si éloignés l'un de l'autre. En premier lieu, la piste du discours philologique : en choisissant de la suivre, il faudrait se demander si des influences communes ont pu déterminer des structures sémiotiques similaires chez les deux artistes. Toutefois, dans ce cas spécifique la piste philologique ne conduirait probablement nulle part : comme on l'a souligné au début, De Chirico et Kiarostami ne partagent pas, à première vue, le même paysage historique.

Une deuxième piste, plus intéressante pour un sémioticien, est celle suggérée par la sémiotique culturelle de Lotman³¹ : bien que De Chirico et Kiarostami vivent dans des époques et des contextes culturels différents, peut-être la similarité qu'on remarque entre certains traits de leurs discours est-elle due au fait que ces discours sont produits à l'intérieur de sémiosphères culturelles qui partagent certains mécanismes profonds de la production du sens. Formuler des hypothèses à propos de cette proximité entre la sémiosphère de De Chirico et celle de Kiarostami est très compliqué, car il serait question de formuler des hypothèses assez générales, et donc assez faillibles, sur les similarités entre les façons dont les cultures persane et italienne articulent respectivement le sens et le manifestent. On doit reporter la formulation d'hypothèses de ce genre à un autre article et à une étude plus approfondie, mais on peut suggérer d'ores et déjà, peut-être, quelques éléments de réflexion.

Plusieurs commentateurs du cinéma de Kiarostami ont suggéré qu'on peut retrouver, dans son cinéma, et notamment dans sa capacité de traitement symbolique de l'espace et des objets, ce qu'Aldo Bausani, le plus grand spécialiste italien de la culture iranienne, considérait comme l'un des éléments les plus caractéristiques de la littérature persane : la rareté des adjectifs³², la prévalence des noms et des choses devenus symboles³³. Peut-être cette tendance à créer du sens, dans la littérature comme dans les arts visuels, plus par une emphase sur la valeur symbolique des objets isolés que sur celle qu'ils prennent dans le contexte de la narration est-elle typique non seulement de la culture persane

³¹ Iouri Mikhaïlovitch Lotman, *La sémiosphère*, Limoges, Pulim, 1999.

³² Cf. ce que Carlo Carrà, un autre protagoniste de la peinture métaphysique, écrivait à propos de son art : « [...] nous croyons uniquement à la 'Peinture sans adjectifs' [...] », Carlo Carrà, *Pittura metafisica*, Florence, Vallecchi. Reproduit dans Carrà et al., éd., 1968, p. 86.

³³ Ahmad Mir-Ehssan, « Le nouveau cinéma iranien », 18-19, *Cahiers du cinéma*, 571, septembre 2002 & Marco Della Nave, 2003, op. cit., p. 26.

mais aussi, mutatis mutandis, de toutes les cultures dont l'imagination du sens a été forgée par la centralité d'un discours poétique qui prime sur le discours de la prose.

Voici, peut-être, le lien le plus profond entre la sémiotique italienne de De Chirico et celle iranienne de Kiarostami : dans les deux, le but de révéler la trame secrète de la réalité, le sens métaphysique qu'elle héberge et qu'en même temps elle cache, est attribué non pas à un discours issu de la tradition du roman (le discours de la prose), mais à un discours issu de la tradition poétique. Evidemment, il ne s'agit là que d'une généralisation extrême, qu'il faudrait spécifier et approfondir par une étude systématique.

Références bibliographiques

- Aumont Jacques et Michel Marie, *L'Analyse des films*, 2e éd. Paris, A. Colin, 2004.
- Bergala Alain, *Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma, SCEREN/SNDP, 2004.
- Calabrese Omar, *Il linguaggio dell'arte*, Milan, Bompiani, 1985.
- Calabrese Omar, *Lezioni di semisimbolico. Come la semiotica analizza le opere d'arte*, Sienna, Protagon Editori Toscani, 1999.
- Carrà Carlo, *Pittura metafisica*, Florence, Vallecchi. Reproduit dans Carrà et al., éd. 1968, 1919.
- Carrà Massimo, Waldberg Patrick et Rathke Ewald, éd., *Metafisica*, Milan, Gabriele Mazzotta Editore, 1968.
- De Chirico Giorgio, « Statues, meubles et généraux », *Valori plastici*, novembre 1918. Reproduit dans Carrà et al., éd., 1968.
- De Chirico Giorgio, « Sull'arte metafisica », *Valori plastici*, avril – mai 1919. Reproduit dans Carrà et al., éd., 1968.
- De Chirico Giorgio, « Il senso architettonico nella pittura antica », *Valori plastici*, mai – juin 1920. Reproduit dans Carrà et al., éd., 1968.
- Della Nave Marco, *Abbas Kiarostami*, 2e éd., Milan, il Castoro, 2003.
- Eco Umberto, *Trattato di semiotica generale*. Milan, Bompiani, 1975.
- Fagiolo dell'Arco Maurizio, *L'opera completa di De Chirico*, Milano, Rizzoli, 1984.
- Fontanille Jacques et Zinna Alessandro, *Les Objets au quotidien*, Limoges, Pulim, 2005.
- Greimas Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- Greimas Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- Hjelmslev Luis, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Copenaghen, Ejnar Munksgaard, 1943.
- Leone Massimo, « L'Inépuisable – Intertextualité et influence », pp. 249-262, in Marillaud Pierre et Gauthier Robert eds., *L'Intertextualité*, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, 2003.
- Lotman Iouri Mikhaïlovitch, *La sémiotique*, Limoges, Pulim, 1999.
- Mir-Ehssan Ahmad, « Le nouveau cinéma iranien », 18-19, *Cahiers du cinéma*, 571, septembre 2002.
- Nancy Jean-Luc, *L'Évidence du film*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001.
- Peirce Charles Sanders Sebastian, *Writings of Charles S. Peirce : a Chronological Edition*, ed. By Nathan Houser, 6 vols. Bloomington, Indiana University Press, 1982-2000.
- Roth Laurent éd., *Abbas Kiarostami – Textes, entretiens, filmographie complète*, Paris, Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, 1997.
- Savinio Alberto, « Primi saggi di filosofia delle arti (Per quando gli italiani si saranno abituati a pensare) ». *Valori plastici*, 2. Reproduit dans Carrà et al., éd. 1968, 1921.

Pour citer cet article : Massimo LEONE. « « Signes éternels » : l'image métaphysique selon De Chirico et Kiarostami », Actes Sémiotiques **[En ligne]**. 2014, n° 117. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5000> > Document créé le 28/01/2014

ISSN : 2270-4957