

Cinq conditions pour faire l'expérience de la poésie

Every Angel Is Terrifying par Shahin Parhami

Setrag Manoukian

Numéro 272, été 2020

Iran : Poésie / images

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93918ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Manoukian, S. (2020). Compte rendu de [Cinq conditions pour faire l'expérience de la poésie / *Every Angel Is Terrifying* par Shahin Parhami]. *Spirale*, (272), 51–55.

SETRAG MANOUKIAN
TRADUCTION DE LUBA MARKOVSKAIA

CINQ CONDITIONS POUR FAIRE L'EXPÉRIENCE DE LA POÉSIE

Avec *Every Angel is Terrifying*, le cinéaste irano-montréalais Shahin Parhami présente sa plus récente exploration de la création artistique. Ce long métrage offre un point de départ pour réfléchir aux rapports entre poésie et images. Il permet ainsi de formuler cinq conditions indispensables pour aborder la poésie lyrique dans l'Iran contemporain.

1. LA POÉSIE COMME ESPACE DE DÉTERRITORIALISATION

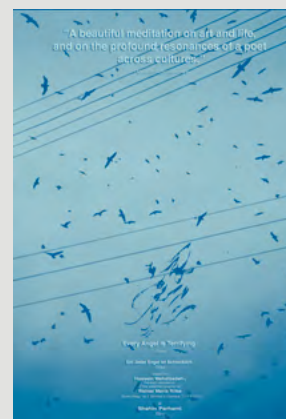
C'est un lieu commun maintes fois répété : les Iraniens entretiennent une relation particulière avec la poésie en raison de leur tradition poétique séculaire et de sa pertinence sans cesse renouvelée dans leur vie de tous les jours. En ressassant ces poncifs, les journalistes se servent de la poésie pour tenter d'éclairer la réalité iranienne, tandis que les érudits prétendent saisir l'âme du pays à travers les vers persans. Faisant contrepoids à ces idées reçues, le film de Parhami déplace les frontières de l'art poétique pour en faire l'espace d'une réflexion existentielle.

Le titre *Every Angel is Terrifying* (« Tout ange est terrible ») est un vers tiré des *Élégies de Duino*, la célèbre suite de poèmes lyriques de Rainer Maria Rilke, rédigée en allemand en 1922. Le film fait alterner des traductions persanes des *Élégies* et des *Sonnets à Orphée* de Rilke avec des épisodes de la vie quotidienne du traducteur, le poète Hossein Mehdizadeh. Rilke, l'un des plus célèbres poètes européens du début du xx^e siècle, a traduit en images les enjeux existentiels de son temps. Marqué par le nihilisme nietzschéen, mais avec davantage de *pathos* que de critique, il attribuait à la poésie la tâche d'élucider l'existence humaine, tout en constatant l'impuissance du langage à remplir une telle mission. Face à l'angoisse effroyable qui terrasse celui qui rencontre un ange – une apparition insoutenable de puissance –, seule la poésie, même défaillante, peut rendre compte de telles visions grâce à la figuration.

La poésie de Rilke se rattache à l'Iran par des trajectoires multiples. Sans doute inspiré lui-même par l'islam, Rilke a influencé à son tour les études européennes sur les traditions islamiques du savoir, en particulier les travaux de l'orientaliste français Henry Corbin. Celui-ci s'est penché sur le rapport de la philosophie islamique à l'imaginaire comme organe de perception et sur les anges comme passeurs indispensables de ce mode de connaissance par les images, qui associe l'appréhension affective au

EVERY ANGEL
IS TERRIFYING

SHAHIN PARHAMI
2020



LA PUISSANCE DE LA POÉSIE RÉSIDERAIT AINSI DANS SA CAPACITÉ À ÉMOUVOIR EN PROVOQUANT LA JOIE, LA TRISTESSE OU LA COLÈRE PAR LE BIAIS DES IMAGES QU'ELLE CONVOQUE.

discernement rationnel. Inversement, Sadegh Hedayat, Ahmad Shâmloô et d'autres écrivains et poètes iraniens du xx^e siècle ont lu Rilke et ont reconnu dans ses questionnements leur propre sentiment de perte existentielle et esthétique face à la vie, à la nature et à Dieu. Aujourd'hui, près d'un siècle plus tard, le film de Parhami montre à quel point ces trajectoires sont indissociables, rendant futile toute tentative de situer la poésie dans un espace national et d'opposer l'Orient à l'Occident. Le film reprend la quête de Rilke et réunit des langues et des lieux variés en une approche de l'expérience poétique conçue « pour » l'Iran, dans l'esprit d'un certain « *cosmopolitisme iranien* », pour employer une expression de Milad Odabaei.

2. LA POÉSIE COMME TRANSFIGURATION DE LA LUMIÈRE

Dans *De rythme et de raison*, Justine Landau soutient que la philosophie islamique confère à l'organe de l'imagination le pouvoir d'influencer les humeurs et les gestes des individus. Dans la tradition persane, explique-t-elle, la poésie est perçue comme l'art d'ordonner des propositions imaginaires, et possède donc la faculté de concrétiser des images qui, une fois correctement disposées, peuvent transformer les situations et les êtres. La puissance de la poésie résiderait ainsi dans sa capacité à émouvoir en provoquant la joie, la tristesse ou la colère par le biais des images qu'elle convoque.

Les images d'un film étant façonnées par la lumière, il faut avant tout concevoir ce pouvoir affectif de la poésie en rapport avec les palettes chromatiques des séquences cinématographiques. Le premier cadre du film montre un chien errant sur une route de campagne, sous un ciel gris – un paysage aux teintes chaudes, des bruns et des jaunes vaporeux. Le chien hésite, les yeux rivés vers l'extérieur du cadre. La caméra suit son regard et se braque sur un arbre mort – un clin d'œil à un vers de Rilke –, avant de revenir vers le chien, qui regarde désormais droit devant. Les images passent au noir et blanc, et les yeux du chien se posent sur le visage d'un poète endormi, qui ouvre les yeux et regarde par la fenêtre de son appartement, dévoilant un paysage de gratte-ciel contre un arrière-plan montagneux, sous le ciel brumeux de l'aube. La métropole iranienne se réveille, et le « *cinéma de poésie* », pour emprunter la formule de Pasolini, se reconnaît immédiatement à ce montage en vision « *subjective indirecte libre* ».

L'alternance entre les séquences en couleur et celles en noir et blanc se poursuit tout au long du film, marquant une distinction entre les images de l'ailleurs et la banalité du réel. Dans les scènes en noir et blanc, la caméra suit le poète tandis qu'il rencontre un étudiant, donne un cours, se rend dans un studio d'enregistrement pour réciter un poème, et rentre chez lui le soir venu. Une trame de fond tissée des sons de la circulation, de sonneries de téléphones cellulaires et d'autres bruits ambiants témoigne du caractère prosaïque de son environnement quotidien. Les séquences en couleur montrent des images de forêts, de rivières, de bords de mer et de ruines, accompagnées d'une bande sonore lyrique et de la voix hors champ du poète récitant ses traductions de Rilke. Par moments, le poète apparaît en bordure du cadre ou derrière une fenêtre de train, soulignant le parallélisme entre les vers qu'il déclame et les images, tout en faisant sentir l'abîme infranchissable entre le langage humain et l'immédiateté de la perception.

Cette tension entre l'insaisissable ailleurs et la banalité du quotidien se résout en une ultime séquence présentant une troisième palette de couleurs, plus froide celle-ci, composée de teintes rouges et vertes. À la fois terre à terre et d'une abstraction sublime, ce troisième point de vue sur la lumière opère une transformation existentielle. Le soir, de retour à la fenêtre du début du film, la caméra cadre deux chandeliers rouges allumés, tandis que le poète discute à voix basse, sur un ton tantôt confessionnel, tantôt farceur, avec une figure de l'ombre (serait-ce un ange?). D'un coup, l'ambiance mélancolique du film se dissipe, et une légèreté inédite marque l'aboutissement de l'expérience poétique.



P-44

Shahin Parhami

EVERY ANGEL IS TERRIFYING
2020

Image fixe tirée du film

3. LA POÉSIE COMME DISPOSITIF

Les auteurs des traités poétiques du classicisme persan affirment que l'art du poète se compose à parts égales de prouesse technique et d'inspiration, cette dernière étant conçue comme une trajectoire de l'extérieur vers l'intérieur. L'atteinte de l'équilibre entre savoir-faire et inspiration conférerait à la poésie le pouvoir de transformer l'humeur de ceux et celles qui l'écoutent.

**POUR QUE LE
POUVOIR DE LA
POÉSIE PUISSE
OPÉRER, LE POÈTE
DOIT ÊTRE EN
MESURE DE SE
RECONNAÎTRE
DANS LE DÉSIR
D'UN PUBLIC. EN
IRAN – DANS LE
PASSÉ COMME
AUJOURD'HUI –,
LE CONTEXTE
PÉDAGOGIQUE A
SOUVENT FOURNI
UN TEL AUDITOIRE.**

Every Angel is Terrifying est le portrait du poète en être sensible. Dans un coin de la fenêtre qui apparaît au début du film en noir et blanc, on aperçoit le reflet d'une vidéo YouTube qui montre Dennis Hopper, figure de proue de la contre-culture américaine, lisant en anglais les *Lettres à un jeune poète*. Rilke conseille au poète en devenir de plonger en son for intérieur pour se poser la question : « *Suis-je vraiment contraint d'écrire ?* » Si la réponse est affirmative, le jeune poète doit se dévouer corps et âme à sa pulsion d'écriture, y sacrifier sa vie s'il le faut. L'héroïsme de l'esprit romantique européen rencontre ici le mythe américain de l'autocréation – le tout reflété dans une vitre de Téhéran – et présente la poésie comme la pulsion créatrice d'un « je ». Loin de la vision de la poésie comme équilibre entre inspiration et savoir-faire, la conception rilkéenne retient l'inspiration tout en abandonnant les techniques de versification au profit de la quête d'une cadence dictée par les pulsions intérieures du poète.

Dans ce film, le pouvoir de la poésie laisse place à une interrogation sur ses limites. Les deux composantes du dispositif poétique s'opposent en une dualité jamais résolue. Le « je » est le lieu d'une quête tourmentée d'expression personnelle, tandis que le savoir-faire est délégué aux technologies visuelles et sonores en tant que moyens de communication désincarnés. Le poète répond à l'appel de Rilke/Hopper en exprimant sa pulsion d'écriture à travers des récitations pleines d'emphase et des postures et des regards empreints de *pathos*. Si les scrupuleuses traductions de Rilke produites par Mehdizadeh témoignent d'une grande maîtrise technique, la prouesse poétique est ici assignée à la technologie – à l'exception du contexte pédagogique, que nous aborderons plus loin. La caméra et le montage fournissent à l'être sensible les formes visuelles nécessaires pour traduire l'intensité de ses sentiments. Dans de nombreuses séquences, les écrans et les technologies font apparaître et entendre les conditions qui dictent l'impératif poétique. Tout au long du film, les fenêtres d'appartements, de restaurants et de trains, tout comme les pare-brise de voitures et les portes d'ascenseurs, sont autant d'écrans qui circonscrivent les discussions du poète. Souvent, comme chez Rilke, ces écrans sont aussi des miroirs qui renvoient des images, mettant en relief les contingences et les distorsions de la communication. Le poète doit en découdre avec ces barrières, car il lui est impossible d'accéder directement à sa propre conscience. Ainsi, les écrans sont ici dotés de ce que Samuele Collu a appelé une « *opacité imaginative* » : plutôt que d'assurer la transparence du moi, ils multiplient les points de vue.

Parallèlement à cela, le film souligne sans cesse à quel point le poète dépend des technologies vocales pour entrer en contact avec les autres et avec lui-même. Dans la scène centrale, le poète déclame des vers devant un micro dans un studio d'enregistrement. C'est ce dispositif qui permet de jeter un pont entre le noir et blanc quotidien et la séquence en couleur qui suit : en révélant l'origine de la voix hors champ, le film montre que les médiations technologiques rendent possible l'ailleurs. La plupart des discussions du poète se tiennent au téléphone, et les spectateurs n'ont accès à la voix des autres qu'à travers ses réponses. Ces médiations sont

ainsi présentées comme autant d'échos dans la caisse de résonance de son intériorité. Toute l'information qu'il reçoit témoigne de l'impuissance des pulsions du « je ». La nouvelle de la mort subite de la mathématicienne iranienne Maryam Mirzakhani, lauréate de la médaille Fields, devient une réfraction de sa finitude existentielle. L'emploi de la technologie comme médium poétique désincarné trouve son aboutissement dans une conversation téléphonique qui a lieu lors de la séquence d'ouverture, à l'aube. L'interlocuteur anonyme que l'on perçoit seulement par le truchement de la voix du poète est une personne avec qui celui-ci avait entretenu une relation profonde, désormais rompue. Cette personne aimerait discuter, mais il rétorque qu'il a déjà tout dit, qu'il craint que d'en dire davantage le blesserait, qu'il est trop occupé... Le « je » refuse de s'abandonner, entravant l'échange. Tout au long du film, le poète reçoit plusieurs autres appels de ce spectre surgi de son passé, puis, dans la scène finale, la binarité opposant la pulsion du « je » à la technologie se résout lorsque l'ombre de l'interlocuteur se matérialise, déclenchant l'avènement de l'expérience poétique.

4. LA POÉSIE COMME UNE ÉCOLE DU DÉSIR SANS « JE »

Pour que le pouvoir de la poésie puisse opérer, le poète doit être en mesure de se reconnaître dans le désir d'un public. En Iran – dans le passé comme aujourd'hui –, le contexte pédagogique a souvent fourni un tel auditoire. Dans le film, deux scènes d'enseignement abordent les deux composantes du dispositif poétique que sont la prouesse technique et l'inspiration. Dans l'une de ces scènes, le poète donne un cours sur la traduction d'un poème où il est question de chandelles et d'amants, tiré du *Divan occidental-oriental* de Goethe, un recueil qui reprend les procédés stylistiques des poètes classiques persans. Grâce à la philologie, il éveille chez ses étudiants une sensibilité pour le savoir-faire poétique. Dans une autre scène, filmée à travers la fenêtre d'un café, il explique à un étudiant, qui semble l'aduler, qu'un poème de Rilke n'a été parachevé que dans sa version persane, « *comme si l'âme du poème s'était épanouie dans une nouvelle forme et avait trouvé ainsi un nouveau souffle [...]. Moi, je n'y suis pour rien : le poème allemand contenait déjà en germe l'idée de cette traduction, et il fallait simplement qu'un quidam le traduise vers le persan. Il se trouve que c'est moi qui l'ai fait, mais ç'aurait tout à fait pu être quelqu'un d'autre.* » Ici, la notion néo-platonicienne de la manifestation, sans doute infléchie par la théorie de la traduction de Benjamin, permet de résoudre la dualité entre pulsion et technique qui caractérise la poésie : pour que le dispositif soit efficace et pour qu'il suscite le désir, le « moi » doit être dépouillé de son « je ».

Dans une troisième discussion avec un étudiant qui le reconduit à la maison, le poète va encore plus loin dans sa dépersonnalisation du désir. Pour illustrer le talent des lauréats de la médaille Fields, comme celui de la défunte Maryam, il raconte une histoire qu'il a entendue quand il étudiait les mathématiques : après s'être escrimé pendant deux ans à tenter de résoudre un problème géométrique hautement complexe, un professeur de maths l'a mentionné au passage à un lauréat de la médaille Fields, qui lui en a immédiatement donné la solution. Tout en célébrant le génie individuel, ce récit sert à montrer que les mathématiques sont une forme supérieure du savoir intuitif qui, contrairement à la poésie de Rilke, ne repose pas sur une pulsion personnelle, mais bien sur des solutions formelles normalisées. Les mathématiques seraient donc une sorte de poésie qui troquerait l'exploration du moi contre une capacité à reconnaître de façon schématique des structures récurrentes. Après tout, Omar Khayyâm était mathématicien.

5. LA POÉSIE COMME PROFANATION

Every Angel is Terrifying met en scène l'expérience poétique dans une optique de déterritorialisation, où l'ici et l'ailleurs peuvent momentanément converger, à condition que l'inspiration et la maîtrise formelle s'unissent pour donner lieu à une pédagogie du désir dépourvue de sujet désirant. Telles sont les conditions préalables pour éprouver l'expérience poétique contemporaine en Iran, et sans doute aussi ailleurs. Mais dans le film, la transformation ne peut avoir lieu qu'à la fin, lorsque la figure de l'ombre se matérialise. D'un coup, la conception de la poésie comme domaine sacré d'une sensibilité transcendante, élégiaque – cultivée par Rilke comme par le personnage du poète – se dissipe, et l'expérience poétique devient un geste de profanation, au sens où l'entend Agamben. La frontière entre l'abstrait et le concret se dissout. S'agit-il d'un ange, du spectre de Maryam, d'une projection du poète, ou encore de quelqu'un qu'il n'a pas vu depuis longtemps et qui, depuis, s'est fait couper les cheveux ? Tandis que les chandelles (les amants ?) brûlent à la fenêtre, un tube des années 1960 joue en arrière-plan : « *Je ne sais pas pourquoi, tout d'un coup, tu t'es coupé les cheveux, aïe aïe aïe* ». La mélodie, accompagnée par les feux d'artifice que l'on aperçoit par la fenêtre, désamorce toute prétention métaphysique et prépare le terrain à l'expérience du plaisir.