

Perspective : cinéma iranien Après la révolution : le cinéma iranien aujourd'hui

Miriam Rosen

Volume 13, Number 4, Fall 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33869ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rosen, M. (1994). Perspective : cinéma iranien : après la révolution : le cinéma iranien aujourd'hui. *Ciné-Bulles*, 13(4), 20–25.

Après la révolution: le cinéma iranien aujourd'hui

par Miriam Rosen

En octobre 1989, un certain Hossein Sabzian, chômeur, profitant d'une confusion d'identité, se fit passer auprès d'une riche famille de Téhéran pour le réputé cinéaste Mohsen Makhmalbaf. Il fut rapidement démasqué, et l'histoire de son usurpation d'identité manquée et de son arrestation fut publiée dans un hebdomadaire à grand tirage; elle y attira l'attention d'un autre cinéaste connu, Abbas Kiarostami, qui décida d'en faire un film.

Kiarostami allait commencer un autre tournage, mais il réussit à convaincre son producteur d'envoyer l'équipe du film à la prison où Sabzian était détenu, et les autorités judiciaires, y compris le juge religieux commis à l'affaire, de le laisser filmer le procès, une première en Iran; enfin, il persuada tous les intéressés, accusé, victimes, policiers et journalistes de participer à la reconstitution de ce qui s'était passé au procès.

Ce véritable «passage à travers le miroir» devint **Close-up** (*Nema-ye nazdik*, 1990), un film où il est impossible de distinguer le documentaire de la fiction, en grande partie grâce à l'extraordinaire capacité de Kiarostami de plier la réalité à ce qu'elle devrait être!

D'abord présenté au Festival du film «Fajr» (qui signifie «l'aube») de Téhéran en 1990, où il obtient le Prix du jury, **Close-up** fit ensuite la tournée des festivals européens et nord-américains, gagnant notamment le Grand Prix à Montréal en 1990 et à Dunkerque en 1991.

Bien qu'il soit un film inclassable, **Close-up** est pourtant caractéristique à maints égards du cinéma iranien d'aujourd'hui, ne serait-ce que par son utilisation du gros plan. Selon Kiarostami, «le gros plan implique qu'on s'approche le plus possible de quelqu'un. Si l'on considère l'affaire Sabzian de loin, on

pense que Sabzian est un escroc, un charlatan, etc. Mais cadré en gros plan, on s'aperçoit que ce n'est pas vrai. J'ai placé une caméra, visible pour le spectateur, à l'avant de la cour pour filmer tout ce que Sabzian pouvait vouloir dire; c'est la caméra de l'art, celle qui permet aux gens de parler de leurs problèmes personnels car c'est ce qui est important.» Dans la vingtaine de films que Kiarostami a réalisés — courts métrages éducatifs, longs métrages documentaires, films de fiction — la caméra scrute les aspects extraordinaires de la vie quotidienne. Cela est vrai aussi pour plusieurs films iraniens actuels; comme si l'écran était le miroir de la société, les cinéastes examinent les détails du présent et du passé, exorcisent les cauchemars collectifs de la domination européenne, du règne du shah, de la guerre Iran-Irak, et expriment les angoisses individuelles, qui se révèlent tout aussi universelles que spécifiquement iraniennes.

Si **Close-up** pousse à la limite le mélange du documentaire et de la fiction, le cinéma iranien, et l'art persan en général, ne sépare pas le vécu de l'imaginé, les événements réels et les apparences subjectives. Cette juxtaposition des faits et de la fiction implique une technique souple, qui laisse tant de place à l'improvisation que le tournage finit souvent par faire partie du film. C'est ainsi qu'à la fin de **Close-up**, le vrai Mohsen Makhmalbaf accueille Sabzian à sa sortie de prison et l'emmène, à sa demande, rendre visite à la famille auprès de laquelle Sabzian s'était fait passer pour lui. La caméra les suit, on perd le son — «c'est la seule prise» se lamente Kiarostami — remplacé par de la musique pendant le reste de la séquence.

Dans le **Mariage des élus** (*Arusi-e khuban*, 1989) de Makhmalbaf, on voit lors d'une scène de rue nocturne de vrais agents de police attaquer les acteurs, puis le caméraman et le metteur en scène. Dans les trois sketches du **Colporteur** (*Dastforoush*, 1987), certains personnages, assumant une existence autonome, reviennent d'un sketch à l'autre comme dans le **Décatalogue** de Kieslowski. Cette conception de l'art comme spectacle et comme artifice fait partie de la culture traditionnelle de l'Iran, des farces populaires appelées *siah-bazi*, des pièces *tazaiyeh* qui mettent en scène le martyr de l'iman shiite Hussien comme des contes inspirés par l'épopée pré-islamique du Livre des rois (*Shah-named*). À vrai dire, l'esthétique très élaborée et la composition très structurée de ces films montrent bien que même si le tournage a comporté une grande part d'improvisation, l'œuvre achevée est rien moins qu'improvisée. Ainsi,

Filmographie
d'Abbas Kiarostami:

- 1973: *A Dress For the Wedding Ceremony*
- 1974: *The Passenger*
- 1978: *The Report*
- 1987: *Où est la maison de mon ami?*
- 1989: *Homework*
- 1990: *Close-up*
- 1992: *Et la vie continue*
- 1994: *À travers les oliviers*

pour **Close-up**, non seulement Kiarostami a-t-il fait avancer la date du procès, mais il a passé dix heures à filmer une procédure qui prend normalement une heure, après quoi il a encore tourné du métrage supplémentaire, notamment de l'accusé s'adressant directement à la caméra installée juste devant lui.

Quelques réalisateurs

Abbas Kiarostami a étudié les beaux-arts; il a été affichiste, illustrateur de livres d'enfants et réalisateur de films publicitaires avant de devenir cinéaste à part entière. En 1989, il fut chargé de mettre sur pied une équipe de production à l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et adolescents, qui est resté sa base.

Comme lui, beaucoup de cinéastes iraniens sont des autodidactes ou viennent d'un autre métier. Bahram Beizai qui, à 54 ans, peut être considéré comme le doyen des cinéastes actuels, fut critique de théâtre et de cinéma dans les années 50; il est l'auteur d'une vingtaine de pièces et d'essais sur le théâtre indien, chinois et japonais qui font autorité. Lui aussi a réalisé ses premiers films à l'Institut pour le développement intellectuel.

Massoud Kimiai (1943) et Amir Naderi (1945) sont tous deux autodidactes. Orphelin, Naderi grandit dans les Abadan, port du sud du pays où il a tourné plusieurs de ses films; il n'alla pas plus loin que l'école primaire et fit toutes sortes de métiers, de concierge à projectionniste, avant de devenir photographe de plateau, assistant-monteur, assistant-réalisateur, et de réaliser, pour l'Institut, son premier court métrage en 1971. Mais les cinéastes plus jeunes ne sont pas nécessairement les produits d'une école de cinéma. Certains, comme Kayanoush Ayyari et Abolfazl Jalili, viennent du mouvement super 8 «cinéma libre»; d'autres, comme Sayed Ebrahimitar, Varouzh Karim-Masihi et Kambouzia Partoui ont d'abord été assistants ou scénaristes. Mohsen Makhmalbaf est venu au cinéma... par la prison; il a en effet été emprisonné quatre ans au milieu des années 70 pour activités anti-gouvernementales en tant que membre de l'opposition religieuse. Après la révolution et une brève période au comité central des moudjahidines, il commença à écrire pour la radio, puis pour le théâtre et le cinéma. En 1981, il fonda le bureau des arts de l'organisation pour la propagation de la pensée islamique, et tourna l'année suivante le premier de ses dix films à ce jour, **le Repentir de Nassouh (Tobe-ye Nassoh)** qui traite du péché et de la rédemption dans l'Islam.

Ces antécédents très variés expliquent chez les cinéastes une conception peu spécialisée, sinon artisanale, de la production, l'utilisation fréquente d'acteurs non professionnels, une grande part de souplesse et d'improvisation. Beaucoup écrivent leurs propres scénarios, plusieurs, notamment Beizai, Kiarostami, Naderi et Ayyari, font le montage de leurs films, et Makhmalbaf apparaît au générique de ses derniers films non seulement comme réalisateur, scénariste et monteur mais aussi comme décorateur! En outre les cinéastes, en particulier ceux qui sont associés à l'Institut, collaborent les uns avec les autres: Naderi a écrit le scénario du court métrage de Kiarostami **l'Expérience (Tajrobe)**, 1975), Kiarostami celui de **la Clé (Kelid)**, 1989) d'Ibrahim Foruzesh, tandis que Beizai a monté plusieurs films de Naderi. C'est le film de Naderi **le Coureur (Devandeh)**, 1985) qui a fait connaître à l'étranger le «nouveau cinéma iranien»; il a été sélectionné aux festivals de Venise, Londres, Nantes, Tokyo, Hong Kong, San Francisco et Sydney, et a connu une distribution commerciale aux États-Unis et en Europe. Naderi lui-même s'était déjà exilé à New York où il a réalisé **Manhattan By Numbers**.

Le Coureur est l'histoire d'un enfant qui grandit dans les rues d'Abadan, la ville natale de Naderi; c'est à la fois une autobiographie néoréaliste et un récit allégorique sur la recherche de la liberté qui se situe dans le prolongement des films précédents de Naderi.

De même si son dernier film, **la Vie continue (Zendegi va digar hich)**, 1992) a gagné le Prix Rossellini à Cannes et fait «découvrir» Kiarostami, celui-ci, à 52 ans, a derrière lui 20 ans de production régulière. La continuité est en fait un aspect essentiel du «nouveau cinéma» iranien, qui n'est pas sorti tout armé de la cuisine de la révolution, même si c'est l'impression qu'on en a en Occident. Comme le souligne Kiarostami, «les vrais cinéastes ont les mêmes préoccupations après qu'avant; réaliser des films est une entreprise personnelle, et s'ils la prennent au sérieux, ils vont faire la même chose qu'ils faisaient avant. Ce sont ceux qui n'avaient pas une vision, des préoccupations personnelles qui ont changé.»

Un retour en arrière

Le cinéma a été amené en Iran au début du siècle non par des représentants d'Edison ou des frères Lumière, mais par le shah Mozaffareddine, qui avait découvert le cinématographe Gaumont en Europe lors d'une première visite en 1900. Des salles ouvrirent peu

Filmographie de Bahram Beizai:

- 1970: *Uncle With a Moustache*
- 1971: *Downpour*
- 1972: *The Journey*
- 1973: *Stranger and Fog*
- 1976: *The Crow*
- 1978: *The Legend of Tara*
- 1981: *The Death of Yazdgerd*
- 1985-1989: *Bashu the Little Stranger*
- 1988: *Maybe Some Other Time*
- 1992: *Travellers*

Filmographie de Massoud Kimiai:

- 1968: *Come*
- 1969: *Gheysar*
- 1970: *Reza, the Motorcyclist*
- 1971: *Dash Akol*
- 1972: *The Balouch*
- 1973: *Soil*
- 1975: *The Deer*
- 1978: *Journey of The Stone*
- 1982: *The Red Line*
- 1986: *Blade and Silk*
- 1989: *The Lead*
- 1991: *The Sergeant*
- 1991: *Snake Fang*
- 1993: *Wolf Trace*



Gav (la Vache) de Dariush Mehrjui, 1969

après, mais les films étaient tous importés; à part les bandes d'actualités, il n'y eut de production locale qu'à partir des années 30, encore fut-elle interrompue par la guerre de 1939. Une production commerciale se développa à partir des années 50, et un mouvement d'avant-garde vit le jour en 1958 avec **Centre-ville** (*Jonub-e shahr*), un film de Farrokh Gaffary. Mais c'est vers la fin des années 60 que deux films, **la Vache** (*Gav*, 1969) de Dariush Mehrjui, et **César** (*Qaysar*, 1969) de Massoud Kimiai, signalèrent la naissance de ce qu'on allait appeler le «nouveau cinéma iranien». Les cinq années suivantes virent fleurir une activité très productive, qui demeurait cependant marginale et restait soumise aux fluctuations de la politique du régime Pahlavi, qui tantôt subventionnait les cinéastes de talent pour se donner une image libérale à l'étranger, tantôt les censurait pour des raisons de politique intérieure. Le ministre de la Culture, beau-frère du shah, n'expliquait-il pas en 1964: «L'armée défend les frontières du pays, et le gouvernement celles de la pensée.»

Les salles commerciales, elles, programmaient toujours des mélés, des comédies musicales et des films

d'action, tant iraniens (environ 60 films par an au début des années 70) qu'importés, de Hollywood, de Rome, de Bombay et de Hong Kong.

Avec la détérioration de la situation économique vers le milieu des années 70, la production cinématographique chuta dramatiquement: en 1978, un an avant la chute du shah, elle était tombée à 20 films. Le cinéma n'en demeurait pas moins pour l'opposition religieuse le symbole des valeurs anti-islamiques et de l'intrusion étrangère. En 1978, l'incendie du cinéma Rex à Abadan fit près de 400 victimes. Le gouvernement en accusa aussitôt les fondamentalistes, mais l'opinion publique y vit plutôt une provocation anti-religieuse de la police secrète, la redoutable Savak. De toute façon, le sens de l'attentat était clair pour tout le monde, et les cinémas devinrent une des cibles favorites de la violence anti-gouvernementale; près de 180 d'entre eux furent brûlés ou fermés pendant la révolution. Le jour où les troupes de Khomeiny prirent le pouvoir, le *New York Times* annonçait que le plus grand cinéma de Téhéran allait rouvrir «mais ne montrerait que des films non immoraux.»

Filmographie de:
Kianush Ayyari:

1985: *The Monster*
1986: *The Specter of Scorpion*
1988: *Beyond the Flames*
1989: *The Magnificent Day*
1992: *Two Halves of an Apple*
1993: *The Abadanies*

En fait, les quelques mois qui suivirent la chute du shah furent une période de libéralisation sinon de libération du cinéma et des autres arts. La disparition de la censure du régime Pahalavi a permis l'importation de fruits naguère défendus du cinéma politique, des classiques soviétiques à **la Bataille d'Alger**, à **Z** et à **Mahomet le messager** de Moustapha Akkad. Les cinéastes, le public, le nouveau gouvernement étaient tous optimistes, mais peut-être pas pour les mêmes raisons: les cinéastes espéraient voir s'ouvrir une nouvelle ère de liberté, le public attendait de nouveaux films, tandis que le gouvernement se rendait compte que dans un pays où le taux d'analphabétisme dépasse 80 p. 100, le cinéma serait un excellent véhicule des idées de la révolution. «Nous ne sommes pas contre le cinéma, la radio ou la télévision, déclarait l'Ayatollah Khomeiny dans son premier discours à son retour d'exil en 1979. Le cinéma est une invention moderne qui devrait servir à éduquer le peuple, mais comme vous le savez, il a servi à corrompre notre jeunesse. Nous sommes contre le mauvais usage qu'ont fait du cinéma des dirigeants traîtres aux intérêts du peuple iranien.»

Ce fut évidemment le point de vue du gouvernement qui l'emporta, encore qu'il ne fut pas toujours clair; Amir Naderi déclarait vers la fin des années 80: «Les slogans changent constamment, les dirigeants aussi; les intellectuels et les cinéastes ne savent pas ce qui leur est permis.»

Afin d'orienter le cinéma vers «les objectifs et les valeurs islamiques», une véritable chaîne de censure fut établie pour contrôler la production aux stades du synopsis, du scénario, du choix des acteurs et des techniciens, du film terminé et de sa cote. Les films antérieurs à la révolution qu'on avait pu modifier pour qu'ils s'accordent à la nouvelle conjoncture furent distribués. «Nous devons montrer des films conformes aux valeurs islamiques», expliquait un exploitant de Téhéran; «quand le crayon-feutre ne suffit pas, on coupe.» Mais les films commerciaux du temps du shah étaient irrécupérables, et leurs réalisateurs, scénaristes et vedettes se retrouvèrent sur la liste noire. Dariush Mehrjui lui-même, pourtant catapulté vers le succès par l'admiration déclarée de Khomeiny pour **la Vache**, vit son film **la Cour de l'école (Hayat-e poshte madraseh, 1980)** bloqué par la censure; il choisit de quitter le pays.

Dans ces conditions, l'année 1979 fut, selon l'expression du critique Houshang Golmakani, «l'année des opportunistes». Les cinéastes qui étaient disposés à suivre la ligne révolutionnaire reçurent les moyens

de le faire. Il en fut ainsi jusqu'au début des années 80, mais les films, souvent la version «révolutionnaire» de projets antérieurs à la révolution, bourrés d'action et de violence pour pallier l'absence de vedettes et de sexe, n'offraient pas ce que le public était disposé à consommer, et le gouvernement comprit — assez vite, rétrospectivement — que cette politique n'allait pas fonctionner. Un ex-membre du Conseil d'inspection des scénarios et des films, l'hajjatoleslam Golmochammadi, observa que «ce n'est pas parce qu'un scénario ne contient rien qui offense l'Islam qu'il fera un bon film.» En 1983, le ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, dont l'industrie cinématographique dépendait depuis un an, élabora un plan triennal destiné à hausser le niveau de la production, à régénérer le marché local, et à rendre les films iraniens compétitifs avec ceux des grands pays producteurs. La fondation Farabi pour le cinéma, qui distribuait les fonds de l'État aux producteurs privés, reçut le monopole de l'importation et de l'exportation des films. Le prix des billets fut augmenté et les taxes municipales diminuées et la production put bénéficier de prêts à long terme. Des fonds en devises permirent l'achat d'équipement et de matériel et une nouvelle classification des films favorisa la distribution des films de qualité. Fondé en 1983, le Festival du film «Fajr» se tient chaque année pour commémorer l'anniversaire de la révolution. Ses ambitions internationales furent quelque peu contrecarrées par les exigences de la censure — les cinéastes étrangers n'avaient évidemment aucune raison d'exposer leurs films à ses ciseaux — et les organisateurs s'aperçurent rapidement que le cinéma iranien n'était pas encore en mesure de soutenir la comparaison, et moins encore d'entrer en compétition avec le reste du monde, et les sections étrangères du festival furent supprimées.

Elles furent rétablies en 1986, quand le cinéma post-révolutionnaire a commencé à trouver ses assises. En 1985, les recettes des films iraniens (lourdement subventionnés) avaient dépassé celles des films étrangers sur le marché national. À l'étranger, ils commençaient, grâce aux efforts de la fondation Farabi et à la décision du gouvernement en 1986 de soutenir le cinéma de qualité, à être présentés dans les festivals. En 1990, les films iraniens totalisèrent 330 sélections, des programmes spéciaux leur furent consacrés aux festivals de Pesaro, de San Sébastien, de Nantes au Festival de films pour enfants de Giffoni et une série de 17 films, la plus importante à ce jour, fut présentée à UCLA.

Ces cinq dernières années, la production a de nouveau atteint le chiffre de 80 films, et fait notable, surtout

*Filmographie
d'Amir Naderi:*

- 1970: *Goodbye, Friend*
- 1971: *Impasse*
- 1973: *Tangsir*
- 1974: *Waiting*
- 1974: *Harmonica*
- 1975: *An Elegy*
- 1976: *Requiem*
- 1976: *Made in Iran, Made in America*
- 1980: *Search One (L.V.)*
- 1981: *Search Two (L.V.)*
- 1985: *The Runner*
- 1985: *Water, wind and sand*
- 1993: *Manhattan by Numbers*



Travellers de Bahram Beizai

pour un pays du tiers-monde, ce sont en majorité des films bien accueillis par le public, tant en Iran qu'à l'étranger. Ils sont aussi très différents les uns des autres, non seulement par les situations et les thèmes, ce qui est normal dans un pays aussi varié géographiquement, ethniquement, économiquement et socialement, que par les genres — films d'époque, policiers, comédies de mœurs. Le nombre de films sur et pour les enfants s'explique en partie — les cinéastes le reconnaissent — par les contraintes de la censure, mais il reflète aussi la tradition littéraire et cinématographique iranienne, et le fait que 45 p. 100 de la population a moins de 18 ans.

Les films historiques — **le Lion de pierre** de Massoud Jafari Jozani et **le Navire Angelica** de Mohammad Reza Bozorghia — tentent de décoloniser l'histoire de l'Iran. Les films de guerre, qui fleurirent pendant la longue guerre avec l'Irak, ont fait place à une réflexion plus nuancée, souvent anti-militariste, sur ses lendemains, comme en font foi **le Mariage des élus** de Mohsen Makhmalbaf ou **Dans les chemins de l'amour** de Khosrow Sinai.

En dépit d'une censure qui interdit de montrer les cheveux ou toute autre partie du corps des femmes susceptible d'éveiller le désir des hommes, beaucoup de films abordent la question des femmes ou leur

donnent un rôle dominant. Deux femmes, Rakhshan Bani Etemad (1954) et Puran Derakhshandeh (1951), figurent depuis la fin des années 80 dans le peloton de tête des cinéastes; toutes deux viennent de la télévision. Derakhshandeh en particulier aborde les problèmes les plus actuels des femmes, dans une perspective strictement sociale plutôt que politico-religieuse.

En Iran comme ailleurs, la télévision a exercé une forte influence esthétique: intérieurs trop éclairés, travail de la caméra simplifié, montage rapide. Qui-conque se souvient des premiers films de Mehrjui, **la Vache** et **le Cycle**, du noir et blanc granuleux de l'un et des couleurs agressivement symboliques de l'autre, sera frappé dans **Hamoun** par l'aspect plus évidemment spectaculaire, et dans son film précédent, **les Locataires** (1987) par le style téléromanesque. On trouvera toujours cependant la beauté de la lumière et du paysage, les couleurs vives, la texture des vêtements et des objets traditionnels, avec en plus aujourd'hui les sombres couleurs de la ville, qui s'imposent en conséquence de l'industrialisation d'un côté, du code islamique du vêtement de l'autre. Le gros plan comme choix social et psychologique se traduit par une immédiateté visuelle obtenue par la concentration de l'action au premier plan ou dans des espaces clos, et par une interprétation très gestuelle

héritée du théâtre, autant que par les gros plans proprement dits. Une telle technique n'autorise guère l'idéalisation: si, comme l'explique Kiarostami, le gros plan révèle les difficultés des gens, il révèle aussi leurs faiblesses. La caméra ne recule ni devant la cruauté ni devant la souffrance, et si les histoires d'enfants se prêtent souvent à une innocence rédemptrice, celles qui mettent en scène des adultes, singulièrement dans les films de Makhmalba, ont rarement des fins heureuses.

La culture cinématographique qui les accompagne est tout aussi importante pour le cinéma que les films eux-mêmes, et c'est sans doute la caractéristique la plus remarquable du cinéma post-révolutionnaire: il y avait de bons films et de bons cinéastes sous le règne du shah, mais pas l'intérêt populaire d'aujourd'hui. Le festival s'est tenu en 1992 dans 14 salles de Téhéran, et les dix premières journées à elles seules ont attiré 420 000 spectateurs, et il n'est pas le seul; il y a des festivals du film éducatif, du 8 et du 16 mm, du court métrage et même, depuis 1987, du film rural. Les quelques 300 cinémas du pays sont tout à fait insuffisants et le gouvernement a entrepris d'en doubler le nombre. Seulement à Téhéran, il y a environ 500 000 propriétaires de magnétoscopes, 5000 clubs vidéo (et un marché noir florissant de cassettes pornographiques). L'édition de livres sur le cinéma se porte bien, la télévision a programmé une histoire du cinéma iranien en 28 parties, et l'émission *le Calendrier des images* présente des entrevues avec des cinéastes et des critiques. Les 60 000 exemplaires de la revue *Film Monthly* ne suffisent pas à la demande, c'est la pénurie de papier qui empêche d'augmenter le tirage.

Le cinéma reste la forme la plus populaire de distraction de masse parce qu'il est bon marché, que les programmes de télévision sont très mauvais et qu'il n'y a plus de boîtes de nuit. L'analphabétisme reste élevé, et «peut-être cela tient-il aussi, note Kiarostami, à la répression politique; les gens sont démoralisés et se réfugient au cinéma.» Au-delà de ces raisons négatives, cependant, il n'y a pas de doute que les films réalisés aujourd'hui en Iran éveillent un écho dans le public. Il est significatif que Hossein Sabzian, le héros de *Close-up*, ait cru trouver la clé du succès non dans la personnalité d'une vedette de l'écran, encore moins d'un athlète ou d'un homme politique, mais dans celle d'un cinéaste. Le cinéma semble représenter en Iran, plus que dans d'autres pays, une forme d'expression culturelle véritablement enracinée dans l'expérience collective; il perpétue non seulement la culture pré-révolutionnaire, mais

une tradition d'une société qui n'a jamais connu au long de son histoire une véritable liberté politique. «Nous devons, affirme Bahram Beizai, faire des films que le public interprétera comme il l'entend... et l'État aussi.»

La censure iranienne a pour mission, en principe, de protéger la religion, le chef de l'État et le bien des citoyens; en pratique, elle affecte surtout la représentation de la femme. On a donc le choix soit d'éviter entièrement les histoires comportant des femmes, soit de situer l'action dans le passé ou à la campagne, parce que le costume traditionnel permet, comme l'exige la censure, de cacher les cheveux et de dissimuler le corps des femmes, et qu'elles soient dehors ou dans la maison, parmi les étrangers, des amis, avec leur famille ou même seules — puisqu'elles sont de toute façon toujours devant les yeux des spectateurs.

En général, le tchador témoigne continuellement d'une réalité imposée; au demeurant ces contraintes font probablement la force du cinéma iranien, post comme pré-révolutionnaire, parce que la réalité imposée, et la nécessité de la surmonter, sont le terrain sur lequel se rencontrent forcément les cinéastes et le public. «La censure est partout, observe Ebrahim Golestan, écrivain et cinéaste en exil, la tâche de l'artiste est de la contourner.» ■

Cet article doit beaucoup à Mamad Haghgha qui, pendant les années où il a présenté le Festival de films iraniens à Paris, m'a permis, comme à bien d'autres, de voir des films et de rencontrer des cinéastes; il a mis à ma disposition sa vaste documentation, et m'a prodigué explications, traductions et encouragements avec une inépuisable générosité.

Solution des mots croisés de la page 8

A	N	U	L		N	E	R	O	L	10
U	V	E	R	U	V	T		D	H	9
	L	J			E	N	I	L	V	8
V	P		V	E	L	V		V	T	7
B		D	I	N		L	N		S	6
V	R	E	P	O	P	V	O	S		5
B	I		E	M	U	T	S	O	C	4
I	V	S	S	E		V	I	R	V	3
N	L	F		N	L		D	E	R	2
O	C		U	V	E	R	E	H	C	1
										10
										9
										8
										7
										6
										5
										4
										3
										2
										1