

Entre l'enfance et la mort Le nouveau cinéma iranien

Jean-François Hamel

Volume 30, numéro 3, été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67090ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hamel, J.-F. (2012). Entre l'enfance et la mort : le nouveau cinéma iranien. *Ciné-Bulles*, 30(3), 18–24.

Le nouveau cinéma iranien

CINÉMAS NATIONAUX



Entre l'enfance et la mort

JEAN-FRANÇOIS HAMEL



Depuis les années 1990, la cinématographie iranienne a acquis une réputation internationale qui en fait désormais l'une des plus stimulantes au monde. Célébré pour son réalisme sans concessions, ce nouveau cinéma iranien est l'objet d'une étroite surveillance de la part des autorités politique et religieuse d'Iran intrinsèquement liées. Brimant la liberté d'expression lorsque celle-ci prend position contre le régime en place, les dirigeants ne voient pas d'un bon œil ces films qui questionnent la société et les maux qui la détériorent. La censure y est constante, en arts comme dans les médias en général, et l'information sur Internet est continuellement filtrée. Les réalisateurs du cinéma iranien contemporain — des cinéastes confirmés comme Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, mais aussi des plus jeunes, comme Samira Makhmalbaf — interrogent chacun à leur manière la souffrance d'un peuple victime de pauvreté, d'inégalités, ainsi que les nombreuses guerres (pensons au conflit Iran-Irak qui suivit la Révolution islamiste de 1979) qui l'ont déchiré. Métaphore ou lien direct avec la réalité quotidienne, l'omniprésence de la mort est abordée en filigrane à la précarité de l'existence.

La vitalité de ce cinéma ne se dément pas au fil des ans, comme le montre le succès critique, tant en Europe qu'en Amérique du Nord, d'**Une séparation** d'Asghar Farhadi. Dans ce récit d'un couple qui se sépare, doublé d'un conflit juridique opposant des milieux sociaux distincts, une femme et sa fille sont au cœur d'un dilemme. La première cherche à fuir un pays qui ne reconnaît pas ses droits. Son mari, qui souhaite rester auprès de son père malade, refuse d'accéder à sa demande, ce qu'oblige le système en place; sans le consentement de son époux au divorce, elle ne peut partir. De son côté, l'adolescente est prise entre ses parents, forcée de quitter le monde de l'enfance et d'assumer un choix qu'elle n'est certainement pas prête à faire. D'une certaine manière, c'est tout le nouveau cinéma iranien, jusqu'à **Une séparation**, qui porte son regard vers ces deux figures vulnérables, symboles d'une impuissance devant un pouvoir islamiste phalocrate. Et en effet, cette part marginalisée de la société, luttant pour sa survie, est incarnée par ces femmes et ces enfants. La scène d'ouverture du **Cercle** (2000) de Jafar Panahi résume bien cette situation : dans un hôpital, une femme vient d'accoucher d'une petite fille, ce qui lui fait craindre la réaction négative de la belle-famille qui souhaitait avoir un garçon.

Page de gauche : Jafar Panahi dans **Ceci n'est pas un film, Une séparation et Persepolis**

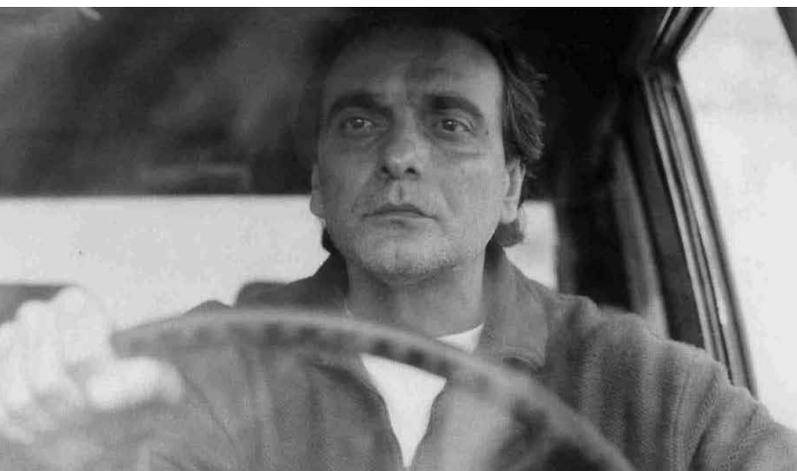
Cette extraordinaire sensibilité se situe quelque part entre le documentaire et le verbe poétique. Les deux se complètent et se répondent dans nombre de films iraniens depuis une vingtaine d'années, mais trouvent leur point de départ dès les années 1960 dans le film phare du cinéma iranien moderne, **La Maison est noire** (1962), de la poète Forough Farrokhzad. Ce troublant court métrage de 22 minutes fait pénétrer le spectateur dans une résidence de lépreux. La laideur des corps et des visages est montrée par une caméra qui saisit la vérité crue s'offrant à elle, tout en lui conférant une certaine beauté par le rythme du montage et la justesse des images. De ce petit chef-d'œuvre, Kiarostami (qui cite justement Farrokhzad dans **Le Vent nous emportera** en 1999) et ses collègues dégageront une réelle capacité à regarder la détresse en face, sans miséra-

Célébré pour son réalisme sans concessions, ce nouveau cinéma iranien est l'objet d'une étroite surveillance de la part des autorités politique et religieuse d'Iran intrinsèquement liées. Brimant la liberté d'expression lorsque celle-ci prend position contre le régime, les dirigeants ne voient pas d'un bon œil ces films qui questionnent la société et les maux qui la détériorent.

bilisme. Et l'on pourrait ajouter : non seulement la capacité, mais la nécessité de voir cette horreur. Cette grande poétesse a eu le mérite d'ouvrir la voie à un cinéma iranien clamant à la fois sa liberté et sa responsabilité devant le réel qu'il se donne le devoir de capter.

La vie n'est pas un long fleuve tranquille

Le malheur a ses mystères, il ne s'explique pas toujours; le désir de mourir non plus. Pourtant, il faut essayer de le filmer sans le trahir. C'est devant une telle ambiguïté que le spectateur est placé dans **Le Goût de la cerise** (1997) d'Abbas Kiarostami, un cinéaste qui se garde de révéler trop de détails sur la condition de ses personnages et leurs relations (n'est-ce pas là un des sujets de son récent **Copie conforme** tourné en Italie?). Il y a un homme qui veut se suicider, sans jamais que ne soit expliqué le motif de cette volonté; il erre en voiture à la recherche de quelqu'un qui accepterait de l'enterrer. Cette méditation sur l'existence humaine est accompagnée, comme



Le Goût de la cerise



Gagooman

c'est souvent le cas dans le cinéma iranien (**La Maison est noire** montrait des malades condamnés, attendant la fin), des indices de la mort à venir.

Dans **Le Goût de la cerise**, cette mort est en suspens. Dans la scène finale, le protagoniste est filmé dans un trou, couché sur le dos, les yeux tournés vers le ciel. Et c'est ainsi que s'achève sa vie au moment où le réalisateur le quitte, dans un entre-deux. Kiarostami parvient à saisir la complexité de cette situation en suivant son évolution ou son immobilité, comme le ferait un documentariste : la caméra ne sert ni à juger, ni à commenter, mais à constater l'état des choses. La structure de ses films tend à démontrer cette particularité. Elle s'harmonise en effet grâce au hasard, au fil des rencontres, des déplacements (la voiture est un objet essentiel dans le cinéma kiarostamien) et de la découverte des paysages. Dans **Ten**, sorti en 2002, Kiarostami exacerbe ce style original en confinant tout le récit à l'intérieur d'une automobile où la conductrice, roulant dans Téhéran, engage la conversation avec les passagers qui montent à bord de son véhicule. Chaque fois, c'est par le

mode interrogatif que se déploie le récit : le personnage, comme celui du **Goût de la cerise**, questionne les inconnus qu'il rencontre et fait progresser sa quête au gré des réponses et des doutes qu'il perçoit.

Le journaliste du **Vent nous emportera** appartient aussi à cette lignée. Il arrive dans un petit village avec son équipe de tournage pour assister à la mort imminente d'une vieille femme malade. Le problème, c'est que celle-ci ne meurt pas, malgré les prédictions de sa famille. En attendant cette mort annoncée, le reporter découvre les mœurs et les traditions, le travail et le quotidien de cette communauté. Il contemple l'inconnu, s'informe sur la routine du petit-fils de la mourante, un écolier très studieux. De cela découle une autre problématique intéressante, puisque le personnage central n'explique jamais les véritables raisons de sa présence. Déjà, dans **Close-Up** (1990), alors qu'un homme se faisait passer pour un célèbre réalisateur auprès d'une famille iranienne, la notion de vérité était au cœur d'une réflexion sur le simulacre. La question de la double identité traverse l'œuvre de Kiarostami, du **Vent nous emportera** à **Copie conforme**, dans lequel le cinéaste l'applique à l'œuvre d'art et sa copie. On peut dégager de ces films une thématique récurrente du cinéma kiarostamien, celle de l'apprentissage de la vie au cours duquel s'accomplit une mise en relation des êtres, des générations, de même que du passé et du présent.

Un détail s'impose dès les premiers plans du **Goût de la cerise**. Des hommes accourent vers la voiture en mouvement du personnage principal, le suppliant de les engager comme ouvriers. Le chômage est une composante essentielle du nouveau cinéma iranien, qui en traite quasi systématiquement, directement ou indirectement. C'est une grande source de désespoir et, ultimement, d'actions potentiellement répréhensibles. **Gagooman** (2002), premier film de Mohammad Rasoulof, l'aborde frontalement. Il raconte l'histoire d'un prisonnier qui, libéré après avoir épousé une femme elle aussi emprisonnée, cherche en vain un emploi. Le triste destin du personnage central peut être interprété comme une métaphore : même lorsqu'il arrive enfin à respirer l'air frais, loin des murs de la prison, Rasoulof reste enfermé, cette fois par un contexte social défavorable à son désir d'autosuffisance par le travail. Le bilan que fait le cinéaste est d'une admirable authenticité, ce que confirme l'utilisation de l'image numérique, qui accentue le réalisme cru de l'esthétique retenue.

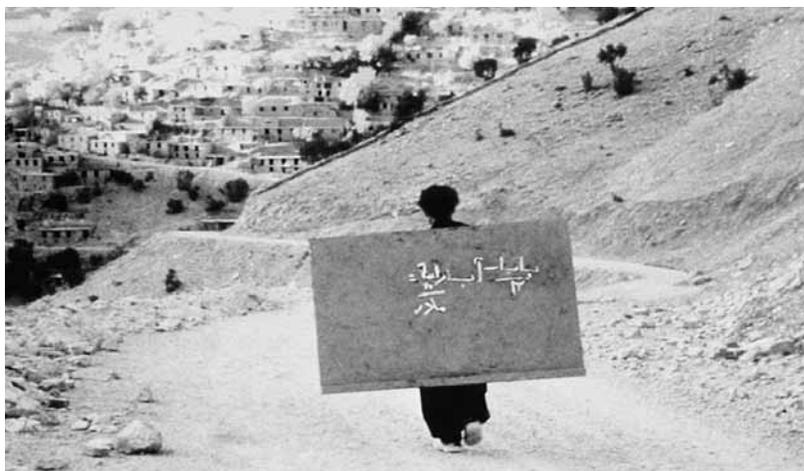
Gagooman traite aussi de la dignité perdue (jamais conquise, peut-être) d'un homme qui, dans l'épilogue, retourne en prison, faute d'avoir pu trouver sa place dans la société. Sa femme lui fait une courte visite, puis repart, le visage pensif, laissant derrière elle un mari honteux de sa condition et de son échec.

Cela évoque jusqu'à un certain point une jolie scène des **Enfants du ciel** (1997) de Majid Majidi, alors qu'un père, accompagné de son fils, parcourt à vélo les beaux quartiers à la recherche d'un emploi. Engagé pour réaliser des rénovations chez de riches propriétaires, on le voit à l'ouvrage tandis que son garçon joue avec le fils de son employeur. La scène crée un malaise chez le spectateur, qui ne sait trop comment recevoir cette scène. Le travail, comme le montrent d'autres films iraniens, est ainsi dépeint telle une véritable délivrance, laquelle permet d'assurer la survie de ces êtres fragilisés.

C'est ainsi que débute **Le Tableau noir** (2000), de la jeune réalisatrice Samira Makhmalbaf, alors qu'il ne reste plus rien à faire sinon errer à travers des terrains bombardés. Des instituteurs désargentés cherchent désespérément des élèves près de la frontière du Kurdistan, victime d'attaques aériennes. L'un d'entre eux trouvera des enfants, qui ne veulent ni lire ni écrire, faisant de la contrebande avec l'Irak; un autre croisera la route d'une bande de vieillards, marchant tant bien que mal vers leur terre natale. Le drame de tous ces malfamés, qui sentent l'ombre de la mort peser sur eux, y est raconté avec un prodigieux souci du détail: la caméra, souvent mobile, passe d'un groupe à l'autre en gardant une même objectivité. Le travail de Samira Makhmalbaf se situe dans la continuité de celui de Farrokhzad et de Kiarostami; sa vision, tout en profondeur et en poésie, s'incarne dans son cinéma, entre autres par l'importance qu'elle accorde au territoire, celui qu'elle montre comme celui parcouru par ses personnages (impossible de ne pas penser ici à Kiarostami). **Le Tableau noir** refuse toute forme de structure narrative prédéfinie et le récit semble s'insérer dans la lutte commune de tous ces personnages contre un ciel (aux sens propre et figuré) pouvant à tout moment s'effondrer sur eux et mettre un terme à cette douloureuse marche vers la finalité. Pour le spectateur, il n'y a plus vraiment de cinéma ni de protagonistes: il se sent peu à peu absorbé par ce danger omniprésent qui fait de chaque seconde un instant ultime de survie.

De la difficulté d'être né

Autre œuvre majeure du nouveau cinéma iranien, celle de Jafar Panahi rassemble un certain nombre de thématiques essentielles à sa compréhension. Les figures de la femme et de l'enfant, qu'on évoquait à propos d'**Une séparation**, trouvent chez Panahi leur expression la plus aboutie. Ses deux premiers films, **Le Ballon blanc** (1995) et **Le Miroir** (1997), relatent des parcours d'enfance traversés par la capitale (Téhéran) qui en définit l'itinéraire. La délicatesse de Panahi à leur égard est manifeste; en même temps, il ne leur épargne pas les difficultés de l'existence, et parfois même l'hostilité du monde adulte, devant lequel l'enfant est profondément seul. C'est ainsi qu'on



Le Tableau noir



Le Miroir

découvre la petite fille du **Miroir**. À la sortie de l'école, sa mère n'est pas là pour venir la chercher. Tentant de retrouver son chemin, elle monte dans un autobus, jusqu'au moment où, abruptement, elle refuse de continuer de faire l'actrice. Devant l'effarement de l'équipe de tournage, elle décide de retourner chez elle. Panahi accompagne l'enfant dans son aventure (imaginée ou réelle), captant au passage un certain état de la société iranienne. Par exemple, dans **Le Miroir**, c'est parce qu'elle ne peut pas s'asseoir à l'avant de l'autobus (les femmes sont confinées à l'arrière) que l'enfant en ratera le départ. Tandis qu'elle déambule dans les rues de Téhéran, on assiste à une discussion sur le rôle de la femme et sur le peu de valeur accordée aux tâches domestiques qui lui incombent, comparativement au travail rémunéré des hommes, ce qui ouvre un débat sur les inégalités hommes/femmes dans la société iranienne.

Dans **Le Ballon blanc**, un enfant doit retrouver le billet de banque que lui a donné sa mère pour acheter un poisson rouge. Comme dans **Le Miroir**, l'intrigue évolue au rythme de

la balade de la fillette qui, cette fois, se trouve investie d'une tâche aussi symbolique que vitale. L'idée qui sous-tend **Le Ballon blanc** est la suivante : au final, c'est un jeune Afghan qui parviendra à aider la gamine grâce à un ballon blanc, comme un signe d'espoir (et de paix, possiblement?). Ce film de Panahi, comme **Les Enfants du ciel** de Majidi, place l'enfant devant l'impossible, c'est-à-dire vis-à-vis d'une situation (économique) qui le dépasse, mais dont il subit les conséquences (et s'en sort par l'imagination). Dans le film de Majidi, le jeune garçon perd les seules chaussures que possède sa

sœur; ensemble, ils trouveront un stratagème qui leur permettra de fonctionner tous les deux avec une seule paire.

L'imagination — ou le rêve — est également l'unique porte de sortie du petit aveugle du **Silence** (1998) de Moshen Makhmalbaf (le père de Samira et aussi le scénariste du **Ballon blanc**). Tous les jours, Khorshid va travailler avec son amie, Nadereh, chez un luthier; à 10 ans, il doit déjà gagner sa vie, en plus d'assurer celle de sa mère. Encore une fois, la pauvreté se fait grandement ressentir : la mère du garçon lui ré-

Cinéma et censure

En décembre 2010, Jafar Panahi était condamné à 6 ans de prison, de même qu'à une interdiction de tourner des films et de quitter l'Iran pour 20 ans. Ce jugement faisait suite à son arrestation, en mars de la même année, pour « propagande contre le régime » après le mouvement de protestation engendré par la réélection du président Ahmadinejad en 2009. Cette situation, désavouée par la communauté internationale, illustre la volonté du régime islamiste à réglementer et à censurer les œuvres et leurs artistes. Ainsi, depuis le début de ce feuilleton judiciaire, les films de Panahi sont interdits en Iran, mais des copies DVD continuent malgré tout de circuler sur le marché noir. Et Panahi n'est pas seul à vivre sous cette tutelle autoritaire : son compatriote Mohammad Rasoulof a lui aussi été arrêté et emprisonné au cours de l'année 2010, sensiblement pour les mêmes raisons. Kiarostami, qui tourne désormais à l'étranger, a réclamé immédiatement leur libération, soutenant, comme de nombreux autres cinéastes, la lutte dans laquelle sont engagés ces artistes injustement réduits au silence pour des motifs strictement idéologiques.

Assigné à résidence depuis 2010, Panahi a malgré tout réussi à réaliser un film, intitulé **Ceci n'est pas un film** (2011), envoyé au Festival de Cannes sur une clé USB cachée dans un gâteau. Le titre l'indique clairement : ce journal filmé du réalisateur iranien n'est pas un film au sens conventionnel du terme, mais plutôt un acte de survie en des temps dangereux. La petite chronique que livre Panahi, et dans laquelle il se laisse découvrir à travers ses activités quotidiennes (un déjeuner, un appel à son avocat, etc.), est un admirable geste de résistance à l'oppression dont il est victime. Même enfermé entre quatre murs, il continue de clamer sa foi dans l'importance de prendre la parole par le biais de l'art. **Ceci n'est pas un film** est la preuve de l'extrême lu-



Jafar Panahi dans **Ceci n'est pas un film**

cidité de Panahi et de son refus d'abdiquer en se taisant ou en fuyant ce pays qu'il aimerait un jour voir heureux et émancipé.

Il faut l'apprécier, sans le comparer à ses opus antérieurs, car c'est véritablement une œuvre de combattant, qui filme pour rester en vie, refuse de renoncer à la part d'humanité et d'humanisme caractérisant depuis le tout début son travail. Aidé par le documentariste Mojбата Mirtahmasb, Panahi va jusqu'à rêver qu'il prépare le tournage d'un prochain film : il transforme son salon en laboratoire où il crée, à échelle réduite, les plans qu'il projette et les déplacements de ses personnages.

Pourtant, un sentiment de désillusion le frappe presque immédiatement, car il n'est pas sans réaliser la vacuité d'une telle entreprise. **Ceci n'est pas un film** devient alors questionnement : à quoi bon tout cela, à quoi bon ce combat? Ce glissement de la détermination à l'impuissance, malgré la force de la conviction qui habite Panahi, est émouvant. Un petit carnet qui a comme sujet la mise en scène d'un homme resté libre penseur, bien qu'il soit en prison. (Jean-François Hamel) ■ Voir autre texte à la page 41



Jafar Panahi

pète chaque matin, avant son départ, les menaces d'expulsion proférées par leur propriétaire. Comme les enfants de Panahi et de Rasoulof, celui-ci est contraint de trouver en lui-même les ressources de sa propre survie, ne recevant des adultes que des ordres (de son patron) et des implorations (de sa mère). Comme le prolongement du secours apporté par le jeune Afghan à la fillette du **Ballon blanc**, c'est un autre enfant, Nadereh, qui seul soutient Khorshid, en le guidant dans ses déplacements. Cette générosité aide l'aveugle à se débrouiller, tout en lui donnant l'occasion d'aiguiser sa sensibilité aux sons ambiants, question de compenser son handicap. La beauté du **Silence** est incarnée par la créativité dont fait preuve Khorshid et qui lui permet de s'évader de cet univers étouffant; grâce à son don musical, il parvient à inventer une scène de spectacle dans laquelle il est chef d'orchestre. Le réalisateur fait de cet instant un moment de pure magie, à mille lieues de la morosité du quotidien. Ainsi, le cinéma de Moshen Makhmalbaf, avec ses effets parfois baroquants, affiche un parti pris pour l'émerveillement et l'évasion par l'imaginaire, condition *sine qua non* pour rêver un ailleurs que le réel, trop souvent terne et brutal, semble tenir à distance.

D'évasion, c'est aussi ce dont aurait besoin l'orphelin d'**Un temps pour l'ivresse des chevaux** (2000) de Bahman Ghobadi (qui tenait l'un des rôles principaux dans **Le Tableau**

noir). Sans parents, il lui revient de prendre soin de son jeune frère handicapé qui nécessite urgemment une opération pour espérer survivre. L'argent manquant, il trouve du travail afin de pouvoir amasser la somme nécessaire à l'intervention médicale de son cadet. Le film de Ghobadi, aussi frappant qu'inoubliable, suit l'entreprise périlleuse de ce garçon plus mature que bien des adultes, bravant le froid et la guerre. Certains moments sont particulièrement marquants, comme celui où, faute de sous, il doit accompagner son frère en Irak, à dos de cheval. Le désespoir atteint alors son paroxysme: tout semble perdu, le parcours, qui se fait sous la neige et les tirs ennemis, devient de plus en plus difficile. **Un temps pour l'ivresse des chevaux** s'achève sur une incertitude qu'on peut interpréter comme l'aboutissement d'une désolation trouvant un écho dans le paysage, désertique et laborieux, que vont tenter de parcourir ces deux jeunes abandonnés.

Ce nouveau cinéma iranien, pris entre l'enfance et la mort, s'inscrit dans un tourbillon sans fin où la femme est, elle aussi, au même titre que l'enfant, condamnée à subir son existence. Ce serait là peut-être le sens du titre du film de Panahi, **Le Cercle** (2000), un sublime portrait de femmes dont personne ne veut. La roue enclenchée ne s'arrête jamais, elle se répète perpétuellement. La structure même du film adopte un mouvement circulaire. La grille de la porte de l'hôpital du premier



Le Cercle

plan, alors que, derrière, une femme est sur le point d'accoucher, fait échos aux barreaux du dernier plan qui, cette fois, montre un groupe de femmes enfermées dans une cellule de prison. Panahi filme ici une mère abandonnant son enfant, une autre qui veut avorter, une troisième qui se prostitue, sans compter un groupe de fumeuses réclamant la liberté (illusoire, bien sûr) que la société leur refuse. Ces femmes du **Cercle** ne sont pas entendues par un système qui les considère comme assujetties à l'autorité patriarcale. L'une d'elles ne peut quitter la ville parce qu'elle n'est pas accompagnée.

Kiarostami, Panahi, Makhmalbaf, Ghobadi et Rasoulof, pour ne nommer que ceux-là, pratiquent un cinéma simple, mais percutant, sans complaisance ni sentimentalisme. Devant chacun de leurs films, on est interpellé par des images d'une profonde beauté dévoilant une réalité difficile, parfois monstrueuse, qui cherche à montrer ce que le discours officiel s'efforce de cacher. C'est tout le cinéma mondial contemporain qui devrait tirer des leçons de la cinématographie iranienne tant celle-ci présente une vision singulière et juste du monde qui nous entoure. ▀

Cinéma et censure (suite)

La censure iranienne a été particulièrement active à la sortie du long métrage d'animation **Persepolis**, en 2007. Réalisée conjointement par Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi, une Iranienne immigrée en France, cette adaptation de la bande dessinée autobiographique de Satrapi raconte les péripéties d'une jeune fille de Téhéran à la suite de la Révolution islamiste de 1979. Prétendant qu'il véhiculait une perception erronée des conséquences de la Révolution islamiste, le gouvernement iranien a décidé d'en présenter une version censurée, malgré le triomphe de **Persepolis** à Cannes cette année-là (Prix du jury). Évidemment, il est facile de comprendre pourquoi le régime d'Ahmadinejad a choisi la voie de la censure : voir cette Marjane, effrontée et intelligente, ridiculiser la tenue libertine des garçons en demandant sur quelles bases reposent leur légitimité de faire la leçon aux filles est condamnable pour les autorités en place.

Par ailleurs, Satrapi n'est guère plus indulgente à l'égard de l'Occident : les séquences à Vienne, où la petite Marjane se rend lorsque la situation en Iran devient intenable, ne lui offrent pas le bonheur idyllique qu'elle avait imaginé. **Persepolis** raconte l'histoire d'une fillette cherchant quelque part un monde à sa hauteur, qui répondrait à ses exigences révolutionnaires. Mais elle habite un pays où plus le temps passe et plus s'affirme l'omnipotence des islamistes qui ont pris les rênes du pouvoir et plus les citoyens, en particulier les femmes, sont réprimés, épiés et menacés par ce régime radical. À la fois prouesse technique (par la qualité exemplaire des dessins) et critique acerbe de l'intolérance, **Persepolis** est un film brave, qui ose lever le voile sur l'injustice vécue au quotidien par les Iraniens, comme peu de films ont le courage de le faire. (Jean-François Hamel) ▀