



**HAL**  
open science

## **Cinéma réflexif: une tendance iranienne (Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf et Jafar Panahi)**

Anna Mezencev

► **To cite this version:**

Anna Mezencev. Cinéma réflexif: une tendance iranienne (Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf et Jafar Panahi). Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03257136

**HAL Id: dumas-03257136**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03257136v1>**

Submitted on 10 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS I PANTHEON-SORBONNE

ECOLE DES ARTS DE LA SORBONNE

**CINEMA REFLEXIF : UNE TENDANCE IRANIENNE**

**(Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf et Jafar Panahi)**

PAR

ANNA MEZENCEV

MASTER 2 CINEMA AUDIOVISUEL

RECHERCHE, ESTHETIQUE ET CREATION

SOUS LA DIRECTION DE M. JOSE MOURE

JUIN 2020

# TABLE DES MATIERES

|   |              |
|---|--------------|
| <b>Introduction</b> .....   | <b>p.4</b>   |
| <b>I. Aux origines d'une tendance</b> .....                                 | <b>p.12</b>  |
| 1. <b>Une histoire complexe du cinéma iranien</b> .....                     | <b>p.12</b>  |
| 1.1 1900-1979 : avant la révolution .....                                   | p.12         |
| 1.2 1979 : le tournant de la Révolution Islamique .....                     | p.14         |
| 1.3 Où en est-on aujourd'hui ? .....  | p.16         |
| 2. <b>Réflexions autour d'une identité esthétique iranienne</b> .....       | <b>p.19</b>  |
| 2.1 Des précurseurs au <i>Motefavet</i> .....                               | p.19         |
| 2.2 Modernité : entre liens et indépendance .....                           | p.21         |
| 3. <b>Vers un cinéma qui « se met en scène »</b> .....                      | <b>p.26</b>  |
| 3.1 L'histoire du cinéma comme sujet .....                                  | p.26         |
| 3.2 La place du cinéma dans la société iranienne .....                      | p.28         |
| 3.3 Condamnation et introspection .....                                     | p.29         |
| <b>II. La réflexivité comme « sujet d'étude »</b> .....                     | <b>p.31</b>  |
| 1. <b>Remettre en question la nature de l'image cinématographique</b> ..... | <b>p.31</b>  |
| 1.1 « Miroirs, que voit-on ? » .....  | p.31         |
| 1.2 <i>Close up</i> , exemple d'inclassable .....                           | p.37         |
| 1.3 De la citation à l'expérimentation .....                                | p.41         |
| 2. <b>Une démarche pédagogique</b> .....                                    | <b>p.49</b>  |
| 2.1 Prendre le temps de se confronter .....                                 | p.49         |
| 2.2 « Expliquer le cinéma » .....   | p.54         |
| 2.3 Faire apparaître les limites .....                                      | p.58         |
| 3. <b>Interroger la fonction du réalisateur</b> .....                       | <b>p.62</b>  |
| 3.1 Kiarostami, ouvrir la voie .....  | p.63         |
| 3.2 Makhmalabaf, le questionnement essentiel .....                          | p.66         |
| 3.3 Panahi, de la négation à la réappropriation .....                       | p.68         |
| <b>III. Examen d'une société à travers le sujet cinéma</b> .....            | <b>p.75</b>  |
| 1. <b>Identifier un spectateur iranien</b> .....                            | <b>p.75</b>  |
| 1.1 Faire « parler de cinéma » dans un pays censuré .....                   | p.76         |
| 1.2 L'Iran au sens large .....  | p.77         |
| 1.3 Et la capitale ? Et les jeunes ? .....                                  | p.79         |
| 2. <b>Analyse d'une attraction</b> .....                                    | <b>p.83</b>  |
| 1.1 La figure de l'imposteur, porte d'entrée vers le cinéma ? .....         | p.83         |
| 1.2 Du cinéma comme élévation sociale au « social concret » .....           | p.86         |
| 1.3 Réalisateur, un statut à part ? .....                                   | p.88         |
| 3. <b>Mener à une prise de conscience</b> .....                             | <b>p.91</b>  |
| 3.3 Nouvelle forme de « direction » .....                                   | p.92         |
| 3.4 Donner des clefs .....  | p.95         |
| <b>Conclusion</b> .....   | <b>p.100</b> |
| Annexes .....   | p.105        |
| Bibliographie .....   | p.107        |
| Filmographie .....  | p.111        |

Ce mémoire a été réalisé dans des circonstances particulières durant l'épidémie de Covid 19, sans accès aux bibliothèques, ainsi qu'avec des possibilités de déplacements tout à fait limitées.

Je remercie M. José Moure, ainsi que Nino Bouhnik pour son précieux soutien.



« On ne peut pas juste dire [que] c'est un film iranien. Ce film est une réflexion sur le pouvoir du cinéma<sup>1</sup>. » Nanni Moretti

## Introduction

En 1990, Abbas Kiarostami réalise le célèbre *Close up*. Les critiques, comme les cinéphiles, dirons de ce film qu'il marque un tournant dans l'histoire du cinéma moderne<sup>2</sup>. Ce que nous dirons à minima, c'est que *Close up* sera le premier de nombreux films iraniens qui s'intéresseront au cinéma, réalisés par Abbas Kiarostami lui-même mais également par Mohsen Makhmalbaf et Jafar Panahi. Ainsi, entre 1990 et 2017, nous ne comptons pas moins d'une dizaine de films, si ce n'est plus, « mettant en scène » le cinéma à différents niveaux. Mais pourquoi un tel engouement autour du « sujet cinéma », au sein d'un même pays, et sur une période donnée ?

---

<sup>1</sup> Nanni Moretti à propos de *Close up* dans son court-métrage *Le jour de la première de Close up*, 1996.

<sup>2</sup> Laurent Rigoulet. « Pourquoi *Close up* est l'un des chefs d'œuvre d'Abbas Kiarostami », *Télérama*, 21 décembre 2009 [<https://www.telerama.fr/cinema/gros-plan-sur-close-up-un-chef-d-oeuvre-signé-abbas-kiarostami,50758.php>] (page consultée le 10 mai 2020).

Lorsque le cinéma « se met en scène » ou « se prend pour sujet », peu importe encore la manière de le faire, on parle à priori de « cinéma réflexif », ou plus récemment de « métacinéma ». Mais qu'est-ce donc déjà que le « cinéma réflexif » ? Jacques Gerstenkorn, enseignant à l'Université Lumière-Lyon 2 écrit : « Le champ de la réflexivité paraît de prime abord si foisonnant que l'on doute de pouvoir baliser le paysage<sup>3</sup> ». Jean-Marc Limoges, enseignant en cinéma à l'Université de Laval (Québec) explique alors pourquoi ce terme serait complexe à définir :

« Le terme « réflexion » contient, en effet, deux acceptions – l'une « psychique », l'autre « physique » (cette dernière acception pouvant être prise dans un sens « propre » et un sens « figuré ») –, sur lesquelles reposent toutes les confusions subséquentes<sup>4</sup>. »

Ainsi, ce dernier écrit déjà :

« Le terme peut être pris dans son acception *physique* : le film, par un jeu de *miroir* (que celui-ci soit concret ou abstrait), *réfléchit quelque chose...* soit *en lui* (le dispositif de production réputé hors cadre ou encore un pan – passé, présent ou futur – de l'histoire qu'il raconte), soit *hors de lui* (la salle, les spectateurs ou encore d'autres films qui lui préexistent)<sup>5</sup> ».

C'est certainement en considérant uniquement la réflexivité dans cette première acception que certains chercheurs et théoriciens tendent à assimiler réflexivité et « mise en abyme », alors que cette dernière n'en est finalement qu'une des nombreuses manifestations. Ainsi simplifiée, la notion se doublerait d'une certaine superficialité, considérant alors qu'elle se manifeste seulement parce que, ou dès lors, qu'un film « montre », « reflète » et « cite ». Il s'agirait alors simplement de figuration et/ou de citation, sans mise en questionnement ou problématisation quelle qu'elle soit.

---

<sup>3</sup> Jacques Gerstenkorn, *À travers le miroir* (notes introductives). Paris, Vertigo, n° 1, Le cinéma au miroir, 1987, p.7.

<sup>4</sup> Jean-Marc Limoges. « Robert Lepage : cinéaste moderne ? », *Nouvelles vues* [<http://nouvellesvues.org/robert-lepage-cineaste-moderne/>] (page consultée le 10 mars 2020).

<sup>5</sup> *Ibid.*

L'argumentaire d'un appel à contribution lancé dans le cadre de la tenue d'un colloque

« Métafiction et réflexivité au cinéma » énonce quant à lui :

« La réflexivité peut s'appréhender, à la suite de Robert Stam (p. 159), comme l'inscription de procédés visant à attirer l'attention du spectateur ou du lecteur sur l'artificialité et la fictionnalité de la représentation<sup>6</sup> ».

Robert Stam est un théoricien de cinéma américain et auteur de *Reflexivity in Film and Culture*<sup>7</sup> (1985). Ainsi, par la mise à distance envisagée dans une idée brechtienne, il serait question de faire réfléchir le spectateur quant à la manipulation dont il est victime, autrement dit un des aspects constitutifs du cinéma dit « moderne ». Or, cela pourrait induire que les films réflexifs sont ainsi tous modernes, et nous pourrions ici nous retrouver dans une assimilation de ces deux « grands » termes protéiformes. Or, comme l'argumentaire du colloque le souligne en citant un exemple proposé par Stam lui-même, le phénomène de la réflexivité dans l'art plus largement n'est pas propre à notre modernité, et encore moins à la post modernité à laquelle on l'associe le plus souvent au cinéma. En effet, dès l'ère du muet, on peut identifier ce retour du cinéma sur lui-même : citons par exemple l'opérateur englouti par l'objectif de la caméra dans *The Big Swallow* (James Williamson, 1901). On observe la même tendance dans *L'Homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929) ou, plus récemment dans des œuvres documentaires comme *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961), dans lesquelles les cinéastes apparaissent directement à l'image afin de dévoiler le processus de filmage. Bien que ces œuvres soient particulièrement expérimentales ou documentaires, on peut

---

<sup>6</sup> « Métafiction et réflexivité au cinéma », *Calenda*, publié le jeudi 27 décembre 2018 [https://calenda.org/530350] (page consultée le 8 mars 2020).

<sup>7</sup> Robert Stam, *Reflexivity in Film and Littérature : from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Michigan, UMI Research Press, « Studies in cinema », 1985.

légitimement concevoir qu'un film dit « classique » puisse également être réflexif, dans une autre mesure, en ce qu'il mettrait en scène le cinéma sans pour autant chercher à briser la croyance du spectateur, en figurant un tournage, des acteurs etc. Comme le résume Jean-Marc Limoges, « le film classique pourrait être réflexif mais illusionniste, tandis que le film moderne doit être réflexif et anti-illusionniste<sup>8</sup> ». Cependant, bien que la réflexivité soit donc une des caractéristiques du cinéma moderne, elle ne s'y cantonne pas, et plus encore, elle lui précède. Il est donc important de saisir le lien qui unit ces notions mais de ne pas les confondre pour autant. L'argumentaire confirme ainsi :

« [La réflexivité] souvent se limite à des jeux d'auto-désignation de la fiction comme fiction ou des mécanismes procédant de l'artifice, sans déboucher sur une mise en questionnement du médium par lui-même et sur une problématisation du caractère fictionnel de l'œuvre<sup>9</sup>. »

Néanmoins, reprenant l'idée d'une seconde acception associée au terme, Limoges avance :

(...) le film, par un jeu d'esprit, *réfléchit* à ou *sur* quelque chose, en l'occurrence – parce qu'il « se regarde » dans un « miroir » –, au(x) film(s) ou au cinéma, ou encore *fait réfléchir* celui qui le regarde à sa condition de spectateur<sup>10</sup>.

Ce dernier dresse un tableau pour synthétiser sa réflexion<sup>11</sup>. Les films seraient ainsi « réflexifs » en ce qu'ils se prennent pour sujet pour se contempler ou/et pour réfléchir sur eux-mêmes et/ou sur lui. Autrement dit, il est donc possible d'aller plus loin.

L'argumentaire de l'appel à contribution énonce :

« Par comparaison, la métafiction (...) implique la production d'un discours critique sur l'œuvre en tant qu'œuvre de fiction, et sur le médium lui-même. La métafiction relève donc d'une approche plus élaborée (...)»<sup>12</sup> »

---

<sup>8</sup> Limoges. *loc. cit.*

<sup>9</sup> Appel à contribution. *loc. cit.*

<sup>10</sup> Limoges. *loc. cit.*

<sup>11</sup> Annexe 1.

<sup>12</sup> Appel à contribution. *loc. cit.*

Ainsi, comme le met en lumière Limoges au cours de son raisonnement <sup>13</sup>, dans son ouvrage *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains* (2001), Marc Cerisuelo pose quant à lui cette définition de ce qu'il considère comme « métafilm » :

« [le métafilm] est une fiction qui prend pour objet le cinéma en représentant les agents de la production (acteurs, cinéastes, scénaristes, producteurs, etc.) » et qui « procure une connaissance d'ordre documentaire ou vraisemblable, et élabore un *discours critique* à propos du cinéma<sup>14</sup> »

Ainsi, nous le constatons, le métacinéma implique intrinsèquement une dimension critique. Plus encore, comme nous le démontre Cerisuelo qui s'intéresse précisément aux « métafilms américains », le terme « méta » est davantage associé aux productions venant des Etats-Unis, qui avec ces nombreux films mettant en scène le mythe du cinéma hollywoodien ont souvent pour but premier de dénoncer les dessous du milieu. Nous pouvons citer *Mirage de la vie* de Douglas Sirk (1959), ou encore *All about Eve* de Joseph L. Mankiewicz (1950). Puis plus récemment, nous retrouvons ce discours critique dans des films cette fois considérés comme « post-modernes » : *Mullholland drive*, David Lynch (2001), *Maps to the stars*, David Cronenberg (2014), *Once upon a time in Hollywood*, Quentin Tarantino (2019) ... Ainsi, la dimension critique « méta » permettrait également d'effectuer des mises à jour sur le cinéma au sens large et son évolution au fil des siècles.

Cependant, il existe bien entendu d'autres manières de mettre en scène le cinéma, moins directement critiques du système, comme c'est souvent davantage le cas des films d'auteurs européens. Il pourra être question de suivre la vie d'un tournage comme dans *La nuit américaine* de François Truffaut (1973), ou de s'intéresser à un

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, L'œil vivant, 2001, 359 pages.

cinéaste « en crise » comme dans *Huit et demi* de Federico Fellini (1963), dans une dimension plus psychologique et personnelle, comme Pedro Almodovar y a eu recours à plusieurs reprises, notamment dans son dernier film *Douleur et Gloire* (2019). Le cinéma apparaît ainsi davantage comme une toile de fond ou comme un prétexte pour aborder des comportements et états humains, que l'occasion d'une véritable critique de lui-même, et encore moins d'une réelle observation « documentaire » du milieu. C'est pourquoi la réflexivité est davantage rattachée à une conception auteuriste européenne, et le métacinéma à une production américaine. En effet, bien que la réflexivité puisse également « faire réfléchir », elle ne comporte pas nécessairement cet aspect critique que contient le métacinéma. Ces deux notions peuvent alors être rapprochées, cependant elles ne contiennent pas la même intensité et nécessitent de fait d'être différenciées.

En essayant de faire le distinguo parmi ces notions, nous constatons que bon nombre de divergences existent quant à la définition exacte de ces deux termes, dont le postulat de départ est trop souvent formé à partir d'un point vue occidental. Et l'Iran dans tout ça ? Le cinéma iranien fait partie depuis quelques années des cinématographies mondiales les plus remarquables, avec une présence importante et régulière dans les différents festivals internationaux. Bien qu'on tende à rapprocher le cinéma iranien d'une conception auteuriste européenne, sur le plan géopolitique l'Iran reste identifié comme un régime autoritaire hostile à toute forme de culture provenant de l'Occident. Ainsi, la cinématographie iranienne est intrinsèquement liée à son régime. Cependant si le métacinéma se définit ouvertement par sa dimension critique du monde du cinéma, nous constatons qu'il n'est évidemment pas possible de procéder de la sorte en Iran, où la production cinématographique est largement contrôlée. Plus encore, il existe en Iran un cinéma populaire « de masse » qui s'est justement construit comme alternative à

Hollywood, tout en respectant des règles islamiques. Il y a donc déjà plusieurs paramètres à prendre en compte dans le cadre d'une étude du cinéma iranien, et d'autant plus dans l'idée d'un retour de celui-ci sur lui-même. Nous prendrons alors le parti du cinéma réflexif, en ce qu'il demeure donc plus « large ». Mais comment ces cinéastes iraniens s'y prennent-ils pour mettre en scène et réfléchir le cinéma ? Dans quelle mesure peut-on parler d'une tendance proprement iranienne de cinéma réflexif ? Plus encore, à quoi cela revient de mettre en scène le cinéma au sein d'un pays qui entretient un rapport tout à fait trouble à ce dernier ? Finalement, dans quelle mesure un retour du cinéma sur lui-même peut devenir une forme d'introspection iranienne ?

Ainsi, l'ambition de ce mémoire n'est aucunement de prendre part au débat quant aux définitions des termes « réflexivité » et « métacinéma », mais bien de s'intéresser précisément à la manière dont des cinéastes iraniens vont s'y prendre pour « mettre en scène » le cinéma. Néanmoins, dans le but de légitimer une véritable tendance en la matière, il nous importait quand même de tenter de qualifier ce que ces cinéastes « font », ou de s'affilier à une notion préexistante, ne serait-ce que pour pouvoir comparer. C'est ainsi que nous nous apercevons d'une compartimentation somme toute assez « occidentale » de ces termes, point qui sera précisément intéressant dans le cadre de notre sujet.

Enfin, afin de répondre à ces questions, nous avons choisi de constituer un corpus avec les films que nous considérons comme étant parmi les plus significatifs, et qui présentaient déjà des similitudes entre eux. Il s'agit de *Close up* (1990) et *Au travers des oliviers* (1994), tous deux réalisés par Abbas Kiarostami, mais également de *Salam Cinema*, réalisé par Mohsen Makhmalbaf en 1995, ainsi que de trois films signés Jafar Panahi : *Ceci n'est pas un film* (2011), *Taxi Téhéran* (2015) et *Trois visages* (2017). Un

corpus secondaire regroupera les autres œuvres de ces trois cinéastes que nous évoquions précédemment, ainsi que des œuvres réalisées par d'autres cinéastes iraniens avant, ou après eux, et qui pourront venir enrichir notre réflexion.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à une histoire complexe du cinéma iranien, ainsi que sur ce qui semble faire son identité. De là, nous pourrons alors mieux envisager les racines de cette volonté de mettre en scène le cinéma. Dans un second temps, nous tenterons de confronter les films de notre corpus aux différentes manifestations physiques de la réflexivité actuellement recensées, afin de voir dans quelle mesure les cinéastes du corpus se les accaparent ensuite, toujours dans le but de mieux comprendre comment ils mettent en scène, à leur manière, le cinéma. Enfin, nous nous pencherons sur la façon dont ce cinéma réfléchit sa place dans la société iranienne, et ce qu'il peut ainsi révéler de celle-ci.



## **I. Aux origines d'une tendance**

Prenant le parti de nous concentrer sur une manière singulière dont certains films iraniens mettraient en scène le cinéma, il semble nécessaire de revenir sur l'histoire particulière de celui-ci en Iran, pour mieux comprendre ce qu'il est à travers la façon dont il s'est construit. Autrement dit, il s'agit de pouvoir ensuite se pencher sur une appropriation proprement iranienne de la réflexivité « en connaissance de cause ».

### **1. Une histoire complexe du cinéma iranien**

Le cinéma iranien naît officiellement en 1900 lors d'un voyage en Europe de Mozzafareddine Shah, Shah d'Iran de 1896 à 1907, et plus précisément de la présence de ce dernier à une projection organisée lors de l'Exposition Universelle en France. Convaincu à l'issue de celle-ci, il chargera son photographe de se procurer une caméra. C'est après l'acquisition d'un appareil de marque Gaumont que sera tourné le premier film iranien par ce dernier à Ostende. Non pas introduit en Iran par un opérateur Lumière, le cinéma sera ainsi lié au pouvoir politique dès son apparition. Le cinéma était d'abord un art de cour et un divertissement destiné à une minorité élitiste avant de se démocratiser à l'occasion de la révolution constitutionnelle de 1906. Plusieurs salles sont peu à peu construites et des courts-métrages y sont projetés. Puis, l'Iran se voit ensuite confronté au rétablissement progressif d'une monarchie

forte avec la chute du Shah et sa succession par son héritier, Ahmad Shah. C'est un régime autoritaire qui est finalement restauré en 1921 après le coup d'état de Reza Khan. Bien que l'activité cinématographique s'intensifie entre 1920 et 1930, que des cinémas continuent d'ouvrir et que des films étrangers à grand spectacle soient projetés, l'instabilité des régimes provoquent des retours en arrière et des premières interdictions. Enfin, les religieux craignent que le cinéma, venu d'Occident, n'introduise une idéologie qui s'attaquerait à la foi.

C'est seulement dans les années trente, à la fin de l'ère du muet, que le cinéma devient véritablement un art de masse avec des films principalement tournés en Inde. En 1931, le premier long métrage tourné sur le sol iranien voit le jour. Il s'agit d'*Abi et Rabi* (1930), comédie burlesque de Ovanes Ohanian. Deux ans après, c'est au tour de *La fille de la tribu de Lor* (1933), premier film parlant signé Abdelhossein Sepanta. Le cinéma traverse ensuite une période dramatique entre 1936 et 1948, les aides publiques sont supprimées et la production interrompue. Il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour pouvoir parler d'une industrie cinématographique iranienne. La majorité des productions est alors dominée par un cinéma populaire et commercial dit « *Farsi* ». En parallèle, des intellectuels commencent à se tourner vers le cinéma et réalisent des premiers documentaires. Cependant, ceux-ci sont vite censurés malgré la volonté de « modernisation » prônée par les Pahlavi, successeurs de la dynastie Qajdar. En effet, en 1963, la « Révolution blanche » est initiée par Mohammad Reza Pahlavi, Il s'agit d'un programme de modernisation non violente de la société iranienne à travers des réformes économiques et sociale. Un département cinéma est alors créé en 1964 au sein du ministère de la culture,

ainsi que plusieurs autres institutions. En 1966, une école de cinéma et de télévision est fondée à Téhéran, et en 1969, le département du *Kanoun* pour la jeune création est confié à Abbas Kiarostami, C'est dans cette impulsion que naît, en réaction directe à ce cinéma *Farsi*, le cinéma « *Motefavet* » dit « différent », autour d'une nouvelle vague de jeunes réalisateurs iraniens dont Abbas Kiarostami. *La vache (Gav, 1969)*, de Darius Mehjui, signe la naissance officielle de ce qu'on nommera « la Nouvelle Vague iranienne ». L'autre film important de 1969 est *Queysar*, de Massoud Kimiani avec l'acteur Behrouz Vossoughi. Il s'agira du premier film plus qualitatif à accéder au box-office. Ces années représentent une décennie d'œuvres majeures et connaissent alors une exposition croissante dans les festivals internationaux. Un festival national est alors créé par le Shah qui tente de faire oublier l'oppression qu'il impose à des artistes emprisonnés. En 1970, l'Iran ne compte pas moins de 400 salles de cinéma, et des premiers films sont présentés dans les prestigieux festivals de Cannes et de Berlin.

En 1979, le Shah est contraint de s'exiler en Egypte, et l'Ayatollah Khomeyni, en Turquie depuis 1964, fait son grand retour en Iran. Sous cette influence anti-Shah et anti-occidentale, des salles de cinéma sont incendiées. Les films réalisés avant la révolution et les films étrangers sont également censurés. Le guide dit « ne rien avoir contre le cinéma », mais être « contre la corruption » dans celui-ci. Les interdits religieux refont alors surface : représentation des femmes, nudité, sujets sociaux etc. Plus encore, l'Ayatollah Khomeini veut contrôler et islamiser les arts. Ainsi, « vidée » de son idéologie occidentale, la technique du cinéma en elle-même l'intéresse. Cette nouvelle appropriation du

cinéma par le régime marque le début des contradictions entre censure et développement du cinéma à travers cette idée de « modernisme islamisé ». Une nouvelle politique publique de la culture est adoptée, un comité pour la Révolution culturelle se met en place et le ministère des Arts et de la Culture devient alors ministère de la Culture et des Orientations islamiques, en charge de promouvoir un cinéma dit précisément « islamique ». Le cinéma doit ainsi permettre d'éduquer la population en se mettant au service de l'islam. Agnès Devictor explique :

« Celui-ci ne demande au cinéma ni de refléter la réalité, ni de diffuser un message révolutionnaire, ni d'inventer le monde radieux au futur, il l'utilise pour visualiser le mode de fonctionnement d'une société où le comportement des individus respecterait scrupuleusement le code de l'islam, code que la République islamique tentait par ailleurs de définir de manière plus précise et approfondie.<sup>15</sup> »

L'autre ambition de cette nouvelle politique culturelle est d'offrir une alternative au cinéma étranger. Seuls les cinéastes participant à la propagande peuvent alors travailler, c'est ainsi que certains renonceront à leur indépendance comme Massoud Kimiai qui deviendra directeur de chaîne. C'est également pour promouvoir ce cinéma que Mohsen Makhmalbaf devient d'abord cinéaste, même si ses positions changeront. Le cinéma se résume alors à des sujets révolutionnaires, religieux, idéologiques, produisant peu d'œuvres de qualité. Beaucoup d'artistes et de cinéastes choisissent alors l'exil. Kiarostami fera quant à lui le choix de rester, une décision qui sera très controversée. Les cinéastes qui ont quitté le pays continuent de critiquer le pouvoir iranien depuis leurs pays

---

<sup>15</sup> Agnès Devictor. *La censure des mœurs dans le cinéma de la République islamique d'Iran* In : Public et privé en Islam : Espaces, autorités et libertés [en ligne]. Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2002 [<https://books.openedition.org/irmc/275?lang=fr>] (page consultée le 20 mars 2020).

d'asile et le cinéma iranien intérieur tente alors de se défendre avec des œuvres destinées à améliorer son image.

Les années quatre-vingt sont marquées par la guerre Iran-Irak. Les films sont à présent des films sensationnalistes, suivant une idéologie d'encouragement de l'effort de guerre. Cette période favorisera l'émergence d'une seconde vague de cinéastes, menée par Amir Naderi, Abbas Kiarostami, mais également Mohsen Makhmalbaf. A la fin du conflit, et à la mort de Khomeini, le ministre de la culture Mohammad Khatami, en poste depuis 1982, crée la Fondation du Cinéma *Farabi*, une organisation semi-gouvernementale qui fournit des financements aux cinéastes et entame une politique d'ouverture culturelle. Cependant ce dernier démissionne finalement en 1992, jugé trop tolérant envers les non-islamiques. La droite iranienne impose un retour à une vision stricte de la production culturelle islamique et une phase de « reconstruction » commence. Néanmoins, le cinéma iranien a à présent noué des liens dans le monde entier, et malgré le renforcement des contrôles, continue de se développer. C'est dans ce contexte que naissent les films de notre corpus.

Les années 2000 voient quant à elles l'émergence d'une nouvelle génération de jeunes cinéastes parmi lesquels se trouve Jafar Panahi, Dès ses premiers films engagés destinés « aux enfants », ou parade pour contourner la censure, Jafar Panahi s'est rapidement affiché comme une figure particulièrement critique du régime. En effet, c'est avec *Le Cercle* (2000), qu'il commence à l'attaquer frontalement à travers une dénonciation de la condition féminine en Iran. Le film sera aussitôt interdit par les autorités. Très vite, l'oppression des femmes, la liberté individuelle et la

répression sont parmi ses thèmes de prédilection, comme en témoignent encore *Le Miroir* (1997) et *Hors-jeu* (2006), largement plébiscités en Occident, mais toujours censurés dans leur pays d'origine. A l'exception du *Ballon blanc* (1995), réalisé d'après un scénario d'Abbas Kiarostami dans la lignée de ses réalisations pour enfants, aucun de ses autres films n'a pu voir le jour sur les écrans iraniens. Si dans les premiers temps de l'après révolution, les textes de loi concernant la production cinématographique restaient assez peu précis et se référaient à la « morale islamique », la censure se durcit en 2005 sous le conservateur Mahmoud Ahmadinejad avec la création de la Haute Instance du Cinéma, un désengagement économique de l'État, une limitation des diffusions, ainsi que de l'arrestation de nombreux cinéastes. Après quelques épisodes judiciaires des suites de ses diverses prises de positions, Jafar Panahi est à son tour emprisonné en mars 2010. On lui reproche, entre autres, de préparer, avec le réalisateur Mohammad Rassoulof, un film sur le mouvement de protestation populaire « mouvement vert » née en réaction à la réélection de Mahmoud Ahmadinejad grâce à une fraude massive. Après une libération sous caution, il sera finalement condamné à six ans d'emprisonnement pour « propagande contre le régime », assortis, donc, d'une interdiction de quitter le territoire ou de prendre la parole en public, et surtout d'une interdiction de réaliser des films pour une durée de vingt ans. Une peine inédite et complètement démesurée, ou la censure poussée à son paroxysme, témoignage d'une ferme volonté du régime de passer le réalisateur sous silence. Bien que la condamnation de Jafar Panahi soit absolument inédite, la censure est encore très présente sous le régime actuel de Hassan Rohani, même si elle demeure quelque peu floue. Nombre de cinéastes déplorent en effet l'absence d'explication concrète la rendant tout à fait imprédictible et arbitraire, à la manière de Kambozia Partovi, coréalisateur de *Pardé* (*Closed*

*curtain*, 2013). Ce dernier défend l'idée que le film serait davantage évalué selon les intentions prêtées aux porteurs de projet<sup>16</sup>. Dans les faits, un premier contrôle s'effectue sur présentation du scénario ainsi que des documents préparatoires. Puis, si le tournage est autorisé à l'issue de celui-ci, il doit se dérouler « selon le respect des mœurs islamiques ». Enfin, c'est donc le film terminé, ainsi que le matériel promotionnel, qui est examiné de près et approuvé ou non. La censure peut déjà sévir sous la forme de réduction des aides, puis sous une forme plus « directe », à savoir des interdictions de tournage ou des interruptions, ou encore des interdictions de diffusion, ainsi qu'une inscription sur « liste noire ». Comme ce fut le cas plus tôt, de nouveaux cinéastes quittent alors le pays, dont Mohsen Makhmalbaf en 2004. Kiarostami commencera également à tourner à l'étranger. Panahi choisi quant à lui de rester, même après sa condamnation. C'est le seul des cinéastes du corpus qui n'a jamais quitté l'Iran. Néanmoins, aujourd'hui les outils numériques tendent à rendre la censure de plus en plus caduque. Le coût de production est réduit, et le piratage physique et digital permet aux films de circuler au-delà des circuits officiels comme c'est le cas des films de Jafar Panahi auxquels nous nous intéresserons. En effet, ce dernier a réalisé plus de longs-métrages depuis sa condamnation que durant sa période de « semi-liberté ».

La production cinématographique iranienne a toujours été dépendante des différents pouvoirs en place et de la vision que ceux-ci avaient du médium, mais également des utilisations qu'ils en ont faits. Plus encore, le cinéma a toujours

---

<sup>16</sup> Clarisse Fabre. « À Téhéran, trois cinéastes qui ont choisi de rester racontent », *Le Monde*, 27 juin 2013, [[https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/27/a-teheran-trois-cineastes-qui-ont-choisi-de-rester-racontent\\_3438077\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/27/a-teheran-trois-cineastes-qui-ont-choisi-de-rester-racontent_3438077_3246.html)] (page consultée le 4 mars 2020).

été soumis à une censure, qui s'est durcie avec le temps et demeure encore aujourd'hui. Aussi, on ne peut pas parler d'un seul cinéma iranien, considérant déjà la production nationale et commerciale intérieure qui aura ainsi peu de valeur cinématographiquement parlant, puis, celle « en marge », qui essaye de contourner la censure. C'est ce cinéma-là qui nous intéressera.

## 2. Réflexions autour d'une identité esthétique iranienne

D'après Agnès Devictor, « la censure a contribué au développement d'une expression plus subtile, une « modernité cinématographique à l'iranienne<sup>17</sup> ». Il s'avère ainsi intéressant de revenir sur cette « expression », que cette dernière qualifiera aussi de « langage iranien<sup>18</sup> », ainsi que sur cette « modernité cinématographique à l'iranienne ». En effet, il s'agira alors de réfléchir à ce qu'est le cinéma iranien d'un point de vue plus directement esthétique, en revenant sur ses origines et sur les influences qui sont entrées en jeu dans son élaboration.

Bien qu'on parle du cinéma *Motefavet* comme étant « le grand cinéma moderne iranien », des premiers auteurs commencent en réalité à émerger avant lui, inspiré par la poésie et la littérature. Nombre d'entre eux sont en effet des intellectuels qui vont se tourner vers la création cinématographique afin de traduire leur engagement politique. C'est ainsi que la poétesse Forough Farrokhzad et l'écrivain et cinéaste Ebrahim Golestan qui travailleront ensemble, seront

---

<sup>17</sup> Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien : De l'ayatollâ Khomeyni au président Khâtami*. Paris, Éditions du CNRS, 2004, 310 pages.

<sup>18</sup> Agnès Devictor, « L'invention d'un langage », *Rétrospective Amir Naderi au Centre Pompidou* (5 avril-17 juin 2018), p.23.



considérés par certains comme les parents du cinéma moderne. Cette dernière réalisera *La maison est noire* (1962), un documentaire sur des lépreux qui sera considéré comme une des pierres fondatrices de la Nouvelle Vague iranienne. A noter que *Le vent nous emportera*, titre d'un film de Kiarostami, est tiré d'un de ses poèmes. Golestan a également ouvert la voie au cinéma d'auteur iranien avec des œuvres s'inscrivant contre le pouvoir en place. Dans ses films, symbole et ironie permettent de contourner la censure qui commence à affecter les artistes. On dit également du critique et réalisateur Farokh Ghaffari qu'il est un des premiers à produire des films plus qualitatifs par rapport à ceux de l'époque, bien que l'on cite aussi Parviz Kimiavi. Enfin, Sohrab Shahid Saless serait le premier réalisateur iranien à imposer un style avant Kiarostami et Makmalbaf qui reconnaîtront son influence. Peu importe l'apport précis de chacun sur lesquels il semble complexe de se mettre d'accord, ces derniers ont marqué l'attention de critiques, les considérant comme l'avant-garde du cinéma moderne.

A la suite de ces précurseurs, c'est donc le cinéma *Motevafet*, ou « différent », qui s'est affirmé en réaction plus directe aux productions de type *Farsi*. Ce cinéma « progressiste » s'oppose à la politique du Shah et met en scène les enjeux sociaux. Il témoigne du quotidien dans le pays en passant par des méthodes documentaires, le rendant déjà particulièrement « moderne » dans une acception plus commune du terme. Rose Issa, cinéaste iranienne, décrit le *Motefavet* :

« Iranian cinema has its own distinct cinematic language that champions the poetry in everyday life and the ordinary person by blurring the boundaries between fiction and reality, feature film with documentary ».<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Rose Issa, « Real Fictions », *Haus der Kulturen der Welt*, 2007  
[[http://archiv.hkw.de/en/dossiers/iran\\_dossierroseissa/kapitel2.html](http://archiv.hkw.de/en/dossiers/iran_dossierroseissa/kapitel2.html)] (page consultée le 15 avril 2020).

Plus précisément, dans la continuité de la voie ouverte par les pionniers, il s'agit d'utiliser l'implicite pour montrer « l'inmontrable » en suivant l'exemple de la poésie iranienne qui utilisait ellipses et figures de styles. Il s'agirait alors des racines de cette « modernité à l'iranienne » évoquée par Agnès Devictor, ou déjà de cette forme d'« expression » particulière. Enfin, cette dernière définit plus précisément ce cinéma :

« Un travail sur les rythmes, les cadres, les distances, le questionnement de l'espace et la durée, l'exploration de l'intime et la disponibilité au social, et particulièrement la mise en question du regard passif du spectateur en affirmant la présence explicite de la mise en scène<sup>20</sup> ».

Le *Motefavet* expérimente à bien des aspects, s'inscrivant ainsi dans l'idée du cinéma moderne en ce qu'il définirait à minima ces films qui rompent avec les règles narratives et les codes dominants jusqu'alors. Plus encore, celui-ci est indéniablement marqué par l'influence du cinéma européen car nombre de réalisateurs de l'avant-garde avaient étudié en Italie et en France. Il s'avère intéressant de réfléchir cette « modernité à l'iranienne » au regard de la modernité d'un point de vue plus occidental, pour toujours mieux cerner ce cinéma iranien auquel nous nous intéresserons.

Comme évoqué en introduction, la modernité, de même que la réflexivité, est un terme protéiforme au point que les deux termes sont justement souvent confondus. Bien qu'on associe souvent le premier film « moderne » à *Voyage en Italie* (1954) de Rossellini, et/ou plus largement le néoréalisme comme berceau de la modernité cinématographique, la première véritable indépendance revendiquée par rapport au cinéma classique se place du côté de la Nouvelle Vague française, dont l'influence

---

<sup>20</sup> Devictor, *loc. cit.*

trouvera un écho dans le monde entier, dans cette idée d'un renouveau et d'un dépassement des codes préétablis. Ainsi, même si la qualification de « Nouvelle Vague » iranienne vient de celle-ci, le cinéma *Motefavet* est bien différent et se rapproche davantage du Néoréalisme. Bien qu'on puisse effectuer quelques rapprochements, Nouvelle Vague française et Nouvelle Vague iranienne n'ont ni tout à fait les mêmes modalités de naissance, ni le même développement. Bien que la Nouvelle Vague européenne ait une naissance en partie contextuelle, en Iran, ce besoin de cinéma différent répondait plus directement à une nécessité de réagir au régime et aux fractures du pays, mais également de trouver la forme la plus adéquate possible afin de contourner la censure. En effet, qu'est-ce que cela implique de « revendiquer » un nouveau cinéma « libre » dans un pays qui ne l'est pas ? Le *Motefavet* ne pouvait alors pas être aussi virulent que le fut la Nouvelle Vague qui entendait « tuer » le cinéma classique. Toutefois, il était bien question d'apporter une alternative aux productions commerciales *Farsi* de qualité « médiocres » et complètement distanciées de la réalité.

Plus que de rompre avec le classicisme, sera souvent qualifié de « moderne » un film dont les processus formels deviennent manifestes au contraire d'une certaine transparence. Plus encore, il ne s'agit plus de donner au spectateur l'illusion d'un monde fictif mais au contraire, de perturber sa réception, voire de le ramener régulièrement à la fabrication du film qu'il voit. C'est plus précisément en cela que nous pouvons assimiler la réflexivité à la modernité car cette dernière est réflexive en ce qu'elle donne à rappeler la conception même du film. Face à une « pensée déclarative », le spectateur est alors renvoyé à sa propre capacité de pensée, à son propre point de vue. La plus grande différence avec le cinéma classique se situe donc certainement en ce que le

cinéma moderne entend soustraire le regard du spectateur à tout effet de domination, pour aller vers une autonomisation de sa pensée.

Abbas Kiarostami est avec Amir Naderi un des grands représentants iraniens associés au cinéma moderne, bien qu'on ait en réalité du mal à le classer entre modernisme, post modernisme ou même art conceptuel, ce qui témoigne de la multiplicité des approches possibles concernant son œuvre. Dans *Kiarostami, le cinéma revisité*, Frédéric Sabouraud explique néanmoins :

« L'impression d'être face à une proposition esthétique qui remet en cause un certain nombre de conventions, tant sur le plan du scénario que de la mise en scène, a vite contribué à classer ses films dans le camp des « modernes »<sup>21</sup> ».

Jean-Michel Frodon nuancera quant à lui :

« Si Kiarostami a toujours reconnu sa dette envers le néo réalisme italien, le cinéma de François Truffaut et le grand cinéma moderne iranien qui s'est développé dans les années 60, avec un attachement particulier à Saless, il va imposer sa propre manière de filmer<sup>22</sup>. »

Kiarostami est le réalisateur de la première œuvre de notre corpus d'un point de vue chronologique. Nous retrouverons son influence à différents degrés divers sur les autres films auxquels nous nous intéresserons, et plus particulièrement sur ceux de Jafar Panahi. Il est alors d'autant plus intéressant de relever une certaine indépendance du cinéaste vis à vis du cinéma moderne, et ainsi même celui que l'on qualifierait de proprement iranien, afin d'éviter certains carcans, et de tâcher de comprendre toujours plus précisément ce cinéma auquel nous nous attachons.

---

<sup>21</sup> Frédéric Sabouraud, *Abbas Kiarostami, Le cinéma revisité*, PU Rennes, Le spectaculaire, 2010, 322 pages, p.11.

<sup>22</sup> Jean Michel Frodon. « A la fin du XX siècle, Abbas Kiarostami était le plus grand artiste de cinéma », *Slate*, 5 juillet 2016 [<http://www.slate.fr/story/120601/mort-abbas-kiarostami>] (page consultée le 6 février 2020).

Comme nous l'avons dit, dans les films modernes, l'enjeu n'est plus de convaincre le spectateur, mais de l'amener à réfléchir sa propre position. Reprenant l'idée même de « position » dans l'idée d'une distance physique entre le spectateur et les personnages dans le but de déclencher quelque chose en lui, on pense par exemple l'utilisation de longues prises de vues panoramiques comme dans les scènes finales de *Et la vie continue* (1992) et *Au travers les oliviers* devant lesquelles le film « lâche » le spectateur. Une première distanciation s'opère ainsi par l'éloignement, mais également à travers la durée des plans, laissant le spectateur face au « vide ». En effet, en réaction à un cinéma classique qui craint les temps morts, Kiarostami semble au contraire les collectionner. Il fait plus précisément partie de ces cinéastes dits « modernes » qui prennent le parti d'un minimalisme certain, voire d'une « retenue relative et volontaire de la mise en scène<sup>23</sup> ». Au regard de ce qu'est la réflexivité telle que la définit Robert Stam<sup>24</sup>, c'est-à-dire de révéler l'artifice et de rappeler la fiction, Kiarostami, nous donne lui, très peu à voir ou à « rappeler ». Il est justement ici davantage question de très peu montrer que de révéler ce qui serait caché.

Enfin, comme Kiarostami l'explique dans *10 on Ten*, il ne parvient pas à dire s'il est réalisateur ou même metteur en scène : « La réalité existe avant moi<sup>25</sup> ». De même, que chez lui, les acteurs sont précisément des non-acteurs, toujours dans l'idée d'une recherche de réel, ou disons, de plus de naturel. Sa position « moderne » semble davantage résider dans cette idée de confronter le plus possible à une idée du réel afin de l'interroger toujours plus tel qu'il peut apparaître au cinéma, plutôt que de rappeler ce qui est artificiel ou relèverait de l'acte de création. Cependant il ne s'agit évidemment

---

<sup>23</sup> Sabouraud, *op. cit.*, p.10.

<sup>24</sup> Stam, *op. cit.*

<sup>25</sup> Déclaration d'Abbas Kiarostami dans *10 on Ten* (Abbas Kiarostami, 2004).

pas d'une illusion du « réel » comme le feraient les classiques... Abbas Kiarostami a lui-même évoqué à plusieurs reprises sa vision de la modernité. A Jean-Luc Nancy, il parle d'ailleurs plus précisément de « nouveau cinéma » :

« Je ne supporte pas le cinéma narratif, je quitte la salle. Le seul moyen d'envisager un nouveau cinéma c'est de considérer davantage le rôle du spectateur. Il faut envisager un cinéma inachevé et incomplet pour que le spectateur puisse intervenir et combler les vides, les manques. Au lieu de faire un film avec une structure solide et impeccable. Il faut affaiblir celle-ci -tout en ayant conscience qu'on ne doit pas faire fuir le spectateur ! La solution est peut-être d'inciter justement le spectateur à avoir une présence active et constructive. Je crois davantage à un art qui cherche à créer la différence. La divergence entre les gens plutôt que la convergence où tout le monde serait d'accord. De cette manière, il y a une diversité de pensée et de réaction. Chacun construit son propre film<sup>26</sup> ».

Ce cinéma « inachevé », c'est ce que Kiarostami appellera le « cinéma mi-fabriqué », ou ce cinéma qui nous renvoie à l'idée de l'*Oeuvre ouverte*<sup>27</sup> de Umberto Eco : le récepteur participe à l'œuvre de façon active et sa collaboration est nécessaire. Chez Kiarostami, c'est donc bien une nouvelle relation au spectateur qui est constitutive d'un cinéma nouveau. Néanmoins, plus que de le faire s'interroger, il s'agirait de lui conférer un véritable « rôle ». Plus encore, on notait déjà cette difficulté du cinéaste à se définir comme tel. En effet, cette place devient chez Kiarostami une place possible parmi tant d'autres puisque le spectateur pourrait lui aussi « faire son film » et ainsi se substituer au cinéaste. Ainsi, nous pouvons résumer ce qui nous intéressera pour la suite de notre développement par le fait que le cinéaste s'interroge en permanence sur le cinéma, autant sur celui qui le fait que sur celui qui le reçoit, même lorsqu'il ne le met pas directement en scène. Enfin, Abbas Kiarostami a marqué le Septième art à travers des modalités de tournage de plus en plus minimalistes, preuve encore de son indépendance, mais également de sa volonté d'innover, encore et toujours.

---

<sup>26</sup> Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert Editeur, 2001 p.30.

<sup>27</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, Points Essai, 1962, 320 pages.

Bien que partageant des caractères avec le cinéma européen qui l'a sans conteste influencé dans son évolution, le cinéma iranien a développé un langage cinématographique qui lui est propre. Nous pouvons parler plus précisément d'un langage esthétique humaniste, qui participera largement d'une « modernité à l'iranienne ». Ainsi, tout en y gardant un certain attachement, Abbas Kiarostami est parvenu à prendre son indépendance par rapport au cinéma moderne, ainsi qu'avec ce cinéma « différent ». Nous pouvons à minima affirmer que sa participation d'un « nouveau cinéma », s'est avérée particulièrement singulière, interrogative voire expérimentale, si ce n'est donc qu'il a bien initié une post-modernité...

### **3. Vers un cinéma qui « se met en scène »**

Le cinéma iranien a « une histoire à rebondissements », entre morts et renaissances, comme très peu de pays en ont une, du moins en Occident. C'est ainsi qu'elle a rapidement été envisagée comme sujet même de certains films, ce qui peut apparaître là encore relativement « moderne », dans le sens répandu du terme.

*Hadji Agha, acteur de cinéma* (Ovanes Ohanian, 1934) met en scène un réalisateur à qui l'on confie la mission de filmer un conservateur hostile au cinéma. Ce dernier, découvrant son reflet, changera d'avis sur le médium. Ce film est un des premiers films iraniens, pourtant il a déjà l'ambition de mettre en lumière, sur le registre comique, le conflit entre tradition et modernité, mais également de réconcilier le cinéma avec le peuple et les religieux. Le film s'inscrit néanmoins dans l'élan de ladite « modernisation » initiée par les Pahlavi, et on peut donc encore y voir une forme d'emprise du régime sur la création.

Mohsen Makhmalbaf fera référence à cette oeuvre en réalisant *Il était une fois le cinéma* (1992). Ce film met en scène l'histoire de Nassereddin Shah, Shah d'Iran, qui déteste le cinéma jusqu'au jour où il découvre le premier film parlant, *La fille de la tribu de Lor*. Ce dernier tombe amoureux de l'héroïne du film et décide alors de devenir acteur pour la retrouver. En confrontant un roi au cinéma, Makhmalbaf pose en réalité la question de la censure au regard de l'art. Ce film permet de tisser un lien entre deux règnes et deux cinémas. Il sera quant à lui interdit. Plus encore, le film de Makhmalbaf revêt la forme d'une reconstitution historique, bien que fictionnalisée, et intègre même des extraits de plusieurs œuvres qui ont marqués l'histoire du cinéma iranien. Enfin, *Il était une fois le cinéma* sera le premier film d'une trilogie que le cinéaste a consacré au Septième art à l'occasion du centenaire de celui-ci. Il est intéressant de noter que Makhmalbaf a une histoire personnelle assez complexe, autant avec la politique de son pays qu'avec le cinéma. Ayant d'abord travaillé au service de la Révolution Islamique dont il sera finalement largement déçu, il se positionnera ensuite contre celle-ci à travers ses films, qui seront censurés. Makhmalbaf réalisera ensuite *L'Acteur* (1993), mettant en scène un acteur qui a toujours voulu se consacrer au cinéma d'auteur mais qui se retrouve obligé de s'associer à de grosses productions pour pouvoir survivre financièrement. Là encore, le cinéaste porte un certain regard sur l'industrie cinématographique iranienne à travers le destin de son protagoniste.

Comme Makhmalbaf, certains cinéastes iraniens ressentent ainsi le besoin d'interroger le cinéma au regard des relations complexes qu'il entretient avec les différents régimes politiques de leur pays, et ce jusque dans ses capacités à les transcender. En effet, en l'absence de presse libre, et ne pouvant être véritablement



brandi comme un véritable instrument de contre-pouvoir du fait de la censure, le cinéma s'est doté d'une dimension symbolique en devenant le principal vecteur de communication, ou moyen de « témoigner ».

Cette dimension symbolique du cinéma s'observe au sein même de la société iranienne. C'est ce que montrera le dernier film de la trilogie de Makhmalbaf, *Salam Cinema*, mais c'est avant tout ce que Kiarostami révèle avec *Close up*. Le cinéaste était sur le point de tourner un film complètement différent lorsqu'un fait divers a retenu son attention : épris de cinéma et de littérature, un homme s'est fait passer pour un célèbre réalisateur, ce même Mohsen Makhmalbaf, auprès d'une famille de Téhéran, et leur a soutiré une petite somme d'argent avant d'être finalement démasqué. Nous le constatons, le cinéma est profondément ancré dans la société iranienne, si « mystérieuse » d'un point de vue occidental, sur laquelle ce film lèvera donc le voile. Ainsi, *Close up* sera le premier film à réellement faire de la question de la place du cinéma dans la société iranienne contemporaine un véritable « sujet », sujet que nous retrouverons dans la plupart des œuvres de notre corpus.

Enfin, le film de Kiarostami se démarque également par sa construction complexe. En effet, celui-ci se compose d'une partie documentaire dans laquelle le cinéaste interroge les différents partis et filme le procès de l'accusé, alternant avec une reconstitution de cette affaire. Il interroge en quelque sorte la réalité des faits, ainsi que ses propres images. Un court-métrage, *La nuit ou il a plu*, réalisé en 1967 par Kamran Shirdel est souvent considéré comme une anticipation de *Close up*. En effet, celui-ci met en scène une équipe de cinéma qui reconstitue un fait divers. Ainsi, il s'agit là déjà de mettre en scène le cinéma à l'étape du tournage et

d'expérimenter autour d'un dispositif qui lui est propre. Nous identifions donc déjà des racines de cette tendance dite « réflexive » à laquelle nous nous intéresserons et qui serait assez « complète ». En effet, à partir de *Close up*, le cinéma devient un vrai sujet de fond, et ce sous divers aspects, tout en ne cessant à la fois d'expérimenter sa forme. Plus encore, l'expérimentation n'est plus seulement envisagée afin de contourner la censure et le cinéma semble s'interroger dans sa forme pour lui-même.

Si le premier film de notre corpus réalisé par Jafar Panahi voit le jour tardivement par rapport aux autres œuvres qui y sont regroupées, celui-ci, comme les autres films du cinéaste, nous le verrons, trouve de nombreux échos avec celles-ci. « Que reste-il à un cinéaste interdit de filmer ? », c'est la question que Jafar Panahi se pose dans *Ceci n'est pas un film*, réalisé avec son ami documentariste Mojtaba Mirtahmasb au lendemain de sa condamnation. Dans ce film, le cinéaste se prend directement pour sujet au sein de son propre appartement de Téhéran. Ce questionnement identifié par Panahi peut finalement revenir à interroger le cinéma sur des questions essentielles : qu'est-ce qu'être cinéaste, qu'est-ce qu'un film, et qu'est-ce que le cinéma ? Cette introspection, au départ personnelle, devient par ce biais, celle du cinéma.

Les précédents films de Panahi, réalisés à la même période que ceux de notre corpus signés par Kiarostami et Makhmalbaf ne se consacraient pas au cinéma. C'est cette sanction qui l'a poussé à s'y confronter directement. Le cinéaste s'est retrouvé à constater ce qui lui restait après qu'on lui ait confisqué la plupart de son matériel, ainsi que face à lui-même, se regardant en tant que réalisateur dans un miroir. De même que la contrainte mène à repenser la manière de faire du cinéma, l'interdiction totale peut alors amener à une introspection de celui-ci. Ses films suivants aborderont tous le

cinéma ou le mettront en scène selon des modalités variées et originales. Panahi va ainsi interroger le cinéma à différents niveaux, autant du point de vue de la création que d'un point de vue sociétal et politique. Comme une mise à jour, le cinéaste ouvre un questionnement : où en sommes-nous maintenant ? Ainsi, la manière de concevoir ses films change déjà, du fait de ses nouvelles modalités de création, puis Panahi développe une pensée plus directement critique à l'égard de la société et du régime en place au sein de son pays, nous offrant un nouveau point de vue intéressant.

Ainsi, revenir sur l'histoire cinématographique iranienne permet de mieux comprendre les origines du cinéma auquel nous nous intéressons. D'abord mue par une nécessité sociale, le cinéma iranien, tout en prenant en compte la censure, deviendra le symbole ou le porte-parole « camouflé » d'une pensée contestataire, se forgeant par là une certaine identité iranienne au sens large, bien que certains cinéastes comme Kiarostami s'en éloigneront petit à petit. Enfin, c'est aussi cette histoire particulière et la relation étroite qu'entretient le cinéma avec la société qui a participé à ce que dernier devienne un sujet en lui-même pour ces cinéastes « sociaux ». Ceux-ci vont alors mettre en scène l'évolution du cinéma, ainsi que les différents aspects qui le caractérisent. Ainsi, cette vague de films apparus à partir du centenaire du cinéma peut apparaître comme l'occasion de dresser un bilan de la situation depuis la révolution islamique. Enfin, repenser la façon de faire du cinéma, pour en partie contourner la censure, a participé à interroger ses moyens mêmes, au-delà de cette nécessité première. C'est ainsi que tout naturellement, nous pouvons réussir à justifier les origines probables d'une création iranienne en termes de cinéma réflexif, et ce dans une dimension plus « complète » de celui-ci.

## **II. La réflexivité comme « sujet d'étude »**

Nous allons à présent tenter de voir comment les cinéastes de notre corpus procèdent plus concrètement afin d'effectuer ce retour du cinéma sur lui-même que nous tentons de qualifier de « réflexif » dans une dimension particulièrement complète. Pour cela, nous partirons d'un autre tableau proposé par Jean-Marc Limoges<sup>28</sup>, reprenant et complétant la typologie établie par Jacques Gerstenkorn, et qui vise à recenser les différentes manifestations, déjà physiques, de la réflexivité, dont on pourra ensuite envisager une dimension plus profonde au cas par cas.

### **1. Remettre en question la nature de l'image cinématographique**

D'après Jean-Marc Limoges, nous pourrions envisager la réflexivité en deux grandes branches principales : la réflexivité cinématographique et la réflexivité filmique. Intéressons-nous déjà à la réflexivité cinématographique. Celle-ci peut elle-même se diviser en deux autres sous-catégories : la réflexivité dite « simple » (au sens étroit) et l'autoréflexivité. En simplifiant, la première se caractériserait par le fait de faire figurer ou ressentir « un » dispositif (ou « un » acteur etc), qui se rattacherait à la diégèse, tandis que la deuxième ferait figurer ou ressentir « le » dispositif (ou « l' » acteur même etc), se rattachant à la fabrication du dit film. Cette dernière configuration renvoie à la position de Robert Stam quant à la révélation de l'artifice et serait celle du film dit « moderne ».

---

<sup>28</sup> Annexe 2.

Constitué uniquement d'un enchaînement de plans sur les visages de spectatrices regardant un film dans une salle de cinéma, *Shirin*, réalisé en 2008 par Abbas Kiarostami, est sans doute un de ces films qui agit le plus comme un pur « miroir » en continu de notre propre visionnage, d'autant plus si l'on voit ce film en salle. Nous nous retrouvons ici face à une manifestation de réflexivité dite simple car il s'agit donc de faire ressentir un dispositif (ici énonciatif).

*Ceci n'est pas un film* est quant à lui un exemple très concret d'autoréflexivité, sans pour autant que celle-ci n'intervienne dans l'idée de « révéler la fiction », puisqu'il s'agit d'un film documentaire introspectif dans lequel Jafar Panahi se prend lui-même pour sujet. Ici, nous ressentons et nous voyons les véritables dispositifs utilisés, ainsi que la vraie « équipe » constituée du duo de réalisateurs, dans une dimension plus « directe ». Dans *Taxi Téhéran*, il s'agira également de nous faire ressentir la propre caméra pivotante fixée au tableau de bord, mais également de nous montrer d'autres appareils qui enregistreront des images du film. Toutefois, là encore les dispositifs ne semblent pas utilisés dans le but de nous rappeler la fabrication d'une fiction, puisque ce n'est pas tant à cela dont il s'agit de nous faire adhérer ici. Bien qu'on puisse au premier abord envisager la réflexivité à la suite de ce que Robert Stam ou dans le but de révéler la fiction, elle n'est ici pas conçue ainsi, ou du moins pas si simplement.

*Au travers des oliviers* est un exemple de fiction à première vue assez « classique » en termes de réflexivité à nouveau dite « simple ». En effet, Kiarostami met cette fois en scène le tournage d'un film, faisant figurer dispositifs et équipe de film. Cependant, le film s'ouvre avec une séquence dans laquelle un certain Mohamed Ali Keshavarz, s'adressant directement à la caméra, se présente en tant qu'acteur et annonce

qu'il va interpréter le rôle du réalisateur au sein du film que nous nous apprêtons à voir. Ce passage recourrait cette fois bien à l'autoréflexivité dans le but d'indiquer au spectateur qu'il va voir une œuvre de fiction. La réalité est ensuite contaminée par la fiction qui prend place au sein de la même prise, avec l'arrivée de Mme Shiva, assistante du réalisateur fictif, qui le prie de venir la rejoindre. Du réel nous « basculons » alors dans la fiction. Toutefois, nous n'aurons ensuite plus aucun signe de fabrication du film, pas même à la fin pour nous prévenir d'un épilogue, en écho à cette introduction. Ce cas de figure nous paraît toutefois assez minime pour parler d'un film proprement « autoréflexif » comme le serait dans un autre genre *Ceci n'est pas un film*.

Nous retrouverons cette idée de « basculement » de manière plus troublante dans la dernière partie de *Pardé*, réalisé par Jafar Panahi en 2013. Le film met en scène un écrivain reclus et rejoint par un couple de fugitifs, lorsque soudain la fiction bascule donc dans ce qui semble alors être « le réel », quand Jafar Panahi lui-même fait irruption et « arrête le film » que nous sommes en train de voir, ne parvenant plus à en diriger les protagonistes. En effet, ceux-ci quittent en quelque sorte leur rôle et redeviennent ainsi des acteurs en attente de direction. Le film, qui n'était jusque-là pas même proprement réflexif, le deviendrait soudain, et même autoréflexif en ce que les individus apparaissent à présent en tant qu'eux-mêmes, acteurs et réalisateurs. Ainsi, on peut là encore penser à cette volonté de nous révéler la vérité, le tournage derrière la fiction. Cependant cela reste ici assez ambigu, du fait notamment de la dimension métaphorique que revêt ce film, souvent considéré comme le pendant fictionnel de *Ceci n'est pas un film*. A travers ce nouvel exemple, nous nous demandons décidément dans quelle mesure, mais également à quelle fin, appréhender l'autoréflexivité dans ces films.

Si elle servait à prévenir de la fiction à venir dans *Au travers des olivier*, ici la présence d'un individu sous sa véritable identité au sein de ce que nous identifions jusque-là comme étant une fiction va venir changer la « nature » du film en cours, ou la contrarier. Plus encore, le « véritable individu » peut être présent dans la diégèse du début à la fin du film, maintenant une ambiguïté permanente, comme c'est par exemple le cas dans *Trois visages*. En effet, dans ce film, Panahi, comme les protagonistes principales, apparaît à nouveau à l'image sous sa propre identité, alors qu'il s'agit pourtant là d'une fiction. En effet, au premier visionnage nous pouvons être quelque peu tiraillé entre le fait de considérer le vrai individu pour ce qu'il est et la croyance de la fiction dans laquelle celui-ci intervient. Toutefois, dans ce dernier exemple, Panahi ne fait aucunement référence à cette fiction dans laquelle il s'est inséré dans l'idée de la briser. Plus encore, lorsque sa mère l'appelle, il lui dira même ne « pas être en train de tourner un film » ...

Jafar Panahi apparaissait en réalité déjà dans *Au travers des oliviers* dans sa véritable fonction puisqu'il était à cette époque l'assistant de Kiarostami, mais il n'était pas encore reconnaissable pour un spectateur. C'est seulement si l'on regarde le casting du film que l'on s'aperçoit que la plupart des protagonistes incarnaient aussi leur propre rôle. Cependant nous n'avons aucun moyen de le savoir au moment du visionnage, d'autant plus que l'acteur principal s'était précisément présenté comme un acteur au début du film. Cela nous amène à nous interroger une nouvelle fois de l'ampleur du réel dans la fiction. Plus encore, ce film revient sur le tournage d'un film réel réalisé précédemment par Kiarostami, *Et la vie continue*. Mais, d'autant plus si le réalisateur à l'image est en réalité lui-même est un acteur, dans quelle mesure l'histoire de ce tournage est-elle alors authentique ? Celui-ci est de toute façon reconstitué. Enfin, même

l'individu réel qui prend place au sein d'une narration en partie inventée joue inévitablement à « lui-même » plus qu'il « n'est » réellement. Ainsi, ni la présence de véritables individus dans le film, ni le fait de revenir sur un fait passé avéré, n'est finalement gage de vérité quant à la nature de l'image.

Dans *Pardé* de nouveau, c'est la soudaine apparition d'une caméra qui vient également opérer ce basculement vers le réel, ou du moins vers une impression de réel, car aucune trace matérielle de fabrication du film n'interférerait jusque-là dans cette « parfaite fiction ». En effet, cette caméra, braquée sur les protagonistes, incarnerait celle qui enregistrerait l'image depuis le début du film. Dans ce sens, elle serait bien « le » dispositif même du film que nous voyions jusque-là. Il s'agirait alors d'accéder à un nouveau point de vue qui nous offrirait un certain recul sur celui qui était jusqu'à présent le nôtre, nous dévoilant par la même occasion la création même du film que nous regardions jusque-là. Cependant cette caméra figurée ne serait-elle pas surtout présente afin de nous faire réfléchir quant à l'idée même de caméra ? En effet, celle-ci ne nous est pas révélée en se rendant sensible ou parce que nous ne la verrions depuis un miroir directement. Ici, la caméra semble plutôt se dédoubler, provoquant une forme de distance qui nous empêche d'adhérer complètement à la révélation du dispositif. Quoiqu'il en soit, Panahi parvient à instaurer à nouveau un doute quant au réel dispositif de son film par ce qu'il nous donne à voir, et donc encore et toujours quant à la nature des images que nous voyons. On peut évoquer une réflexivité simple jouant le jeu de l'autoréflexivité, ce qui ajoute une nuance aux catégories du tableau de Jean Marc Limoges.

*Salam Cinema* s'ouvre quant à lui en nous donnant à ressentir sa propre caméra qui semble positionnée sur le toit d'une voiture en marche. Tous les regards sont



braqués sur elle, et donc sur nous spectateurs. On découvrira finalement qu'un caméraman était assis sur le toit de la voiture afin de filmer la foule. Il s'agit donc très probablement du dispositif que nous ressentions jusque-là, et que nous voyons maintenant depuis un nouveau point de vue. C'est du moins ce qui semble être mis en place par Mahmalbaf, tout comme Panahi qui nous dévoilait cette caméra dans *Pardé*. Mais comment appréhender là encore cet appareil qu'on nous donnait ici d'abord à ressentir comme « la » caméra du film, et qu'on nous donne à présent à voir depuis un autre point de vue ? Cette même caméra que nous ressentions et voyons à présent, se « retourne contre nous » et l'opérateur « nous filme » à présent directement. Le spectateur se retrouve alors face à ce qui est censé être l'envers du décor au cinéma, à savoir une caméra en action, qui est ici précisément brandie dans sa direction. Cependant, comment « lire » cette image ?



Identification du dispositif précédemment ressenti,  
*Salam Cinema*, (Mohsen Makhmalbaf, 1995) [00 :01 :35]



Opérateur « nous filmant »,  
*Salam Cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) [00 :01 :46]

En effet, nous nous retrouvons donc « filmé » par cette probable caméra que nous ressentions jusqu'à présent, mais également dans une situation de parfait miroir au sens figuré du terme, puisque cette caméra fait écho à celle actuelle du film qui la capte elle-même. Là encore, le dispositif se dédouble.

Ainsi, dans ce film qui s'évertue à multiplier les points de vue, les « miroirs » interrogent réellement. On peut ainsi évoquer une confusion ultime entre « les » vrais dispositifs du film, et ceux qui apparaissent mais ne sont pas utilisés déjà, mais surtout entre eux et ceux qui seraient même potentiellement complètement factices et toujours destinés à incarner « l'idée de ». Bien qu'il soit au fur et à mesure plus facile d'identifier certains opérateurs et de leur associer des points de vue, Makhmalbaf montre à travers ce dispositif tout à fait évolutif, qu'il y a définitivement matière à s'interroger sur « ce qu'on voit » et sur ce qu'on « nous donne à voir ». Nous aurions évidemment pu multiplier les cas de figures tant les films de notre corpus regorgent de situations ambiguës comparables à celles que nous venons d'évoquer, cependant ces différents exemples nous permettent déjà largement d'entrevoir bien des nuances et des limites associées aux termes de réflexivité dite simple et d'autoréflexivité auxquels nous souhaitons nous confronter avant de poursuivre notre réflexion.

Après ces différents exemples et les questionnements qu'ils font naître par cette confrontation à une typologie, il semblerait que *Close up*, que nous n'avons pas encore évoqué puisse résumer ce qui vaudrait finalement pour tous les films de notre corpus ou presque. En effet, celui-ci est souvent considéré comme un film « insaisissable ».

*Close up* présente au moins deux « types » d'images, ou à priori deux « natures » d'images différentes. Considérons déjà celle de « fiction », ou la reconstitution du fait

réel, c'est à dire de la rencontre entre Sabzian et la mère de famille, jusqu'à l'arrestation de celui-ci. Cependant, Abbas Kiarostami va beaucoup plus loin puisque la partie de fiction reconstituée que nous voyons est précisément (re)jouée par les réels partis impliqués dans la véritable histoire : l'imposteur et la famille. Cela peut ainsi faire écho à ces « fictions » mettant en scène de véritables individus sous leur propre identité. Néanmoins, nous n'aurions pu ne rien en savoir et « rentrer » dans la fiction, car celle-ci reste « convaincante ». Nous observons à ce stade déjà deux niveaux de lecture possible, que l'on soit au courant ou non du fait divers.

Kiarostami choisi ensuite d'incorporer des images dites « documentaires » qui viennent alterner et finalement compléter la fiction-reconstitution. En effet, celui-ci est derrière sa caméra et interroge différents intervenants. On retrouve alors entre autres les mêmes individus que dans ladite « fiction ». Nous parlons d'images dites « documentaires » car celles-ci peuvent parfois paraître particulièrement mises en scène, notamment lorsque Kiarostami se rend au tribunal et s'entretient avec le personnel qui n'a pas l'air au courant de la démarche mais n'éprouve pourtant aucun étonnement face à la présence de la caméra. De même, le procès se déroule à la convenance de la mise en scène décidée par le réalisateur. Quelle est la part de mise en scène et la part de réel reportage dans ces images pourtant « documentaires » ? En réalité, nous les assimilons à des images « documentaires », par comparaison avec celles que nous associons à la fiction, en ce que ces images en ont « l'apparence ». En effet, il s'agit tout simplement d'un format d'entretien avec Kiarostami lui-même qui pose ses questions, accentué souvent par la présence d'une perche assumée. Ces images contrastent complètement avec la partie « fiction » qui ne présente au premier abord aucun signe de fabrication et dans laquelle les personnages ont leur autonomie, dans le sens où ils ne sont pas

consignés dans un rapport d'entretien. On peut ainsi remettre en question ces images dites documentaires, tout comme cette reconstitution fictionnalisée qui conserve finalement une véritable valeur documentaire puisqu'elle reconstitue les « véritables faits » en présence des vrais protagonistes. Ainsi, elle ne ferait que compléter les images plus « brutes », mais toujours dans le but d'approcher au plus la vérité de cette affaire. Dans l'autre sens, des images mises en scène selon des modalités plus « documentaires » sont régulièrement utilisées dans des films ou des séries télévisées dans le but de donner une certaine épaisseur.

On retrouve ensuite cette idée de « basculement » évoquée plus tôt : comme au procès filmé sur le mode « documentaire », nous apercevons plus tard une perche en haut au centre de l'image alors que nous sommes dans la partie « fiction ». Cette perche, faussement maladroite est pour Kiarostami un moyen de faire prendre conscience au spectateur que ce qu'il pensait être une fiction ; ou certes une reconstitution fictionnalisée ; est une mise en scène, dont ce dernier se rend compte alors qu'il est toujours « dans la fiction ». En effet, cette fiction est construite de la même manière que la partie « documentaire » (une caméra, une perche...) au sein de ce « tout documentaire » sur l'affaire. Autrement dit, Kiarostami souligne finalement l'artifice de la fiction au spectateur, mais il parvient par la même occasion à montrer que celui-ci se confond avec celui de l'image documentaire. Si *Close up* apparaît ainsi comme le summum de la cohabitation entre la fiction et le documentaire, Kiarostami les confronte jusqu'à la révélation afin de remettre en question l'illusion de la fiction et un certain formatage du documentaire. En effet, le cinéaste « imite » d'un côté le documentaire en laissant apparaître, voire en amplifiant les signes de fabrication, et de l'autre la fiction en effaçant au contraire tout ce qui pourrait rappeler la genèse du film. Autrement dit,

qu'il s'agisse d'une fiction ou d'un documentaire, les deux « types » d'image voulus sont créés par des dispositifs similaires.



Perche assumée dans l'image dite « documentaire »,  
*Close up* (Abbas Kiarostami, 1990) [00 :18 :00]



Perche légèrement identifiable dans la dite « fiction »,  
*Close up* (Abbas Kiarostami, 1990) [01 :06 :23]

Ainsi Kiarostami nous montre que nous ne sommes jamais sûrs des images que l'on nous donne à voir. Finalement tout est affaire de manipulation à travers la mise en place de procédés par les cinéastes et la réception de « codes » que le spectateur a intégré inconsciemment. Selon le cinéaste, la frontière est alors très mince entre restitution de la réalité et fiction, en ce que toute fiction demeure un enregistrement du réel mis en scène, de même que tout « documentaire » reste dépendant d'un certain point de vue adopté à un instant précis et que le comportement des individus peut notamment être altéré par la présence de la caméra.

Arrivé à ce stade, on remarque que c'est paradoxalement à travers la difficulté de classer nos films par rapport à ce tableau ; lui-même pourtant proposé afin de rendre la notion de réflexivité plus concrète ; que nous constatons que les cinéastes de notre

corpus exploitent cette dernière d'une manière bien plus complexe. Plus encore, il est précisément question pour nos cinéastes de montrer que rien n'est immuable à travers cette exploitation de l'ambiguïté, qui relève de ce « langage » iranien, mais à présent adaptée à un cinéma qui se mettrait précisément en scène lui-même. Ainsi, les ambiguïtés vont directement participer à remettre en question la nature de l'image cinématographique même et définitivement problématiser cette idée de « réflexion » simplement physique. Plus encore, dans ces films, les « miroirs » ne renvoient pas une image précise mais la remettent perpétuellement en question. Ainsi, il s'agit plus concrètement de « saisir » le spectateur et d'amorcer à minima une forme de « vigilance » dans son inconscient, plus que de lui révéler précisément l'artificialité, au moins dans certains cas, car ceci suggérerait en effet qu'on ait tranché quant à la nature de l'image et qu'on lui révèle alors « la vérité ».

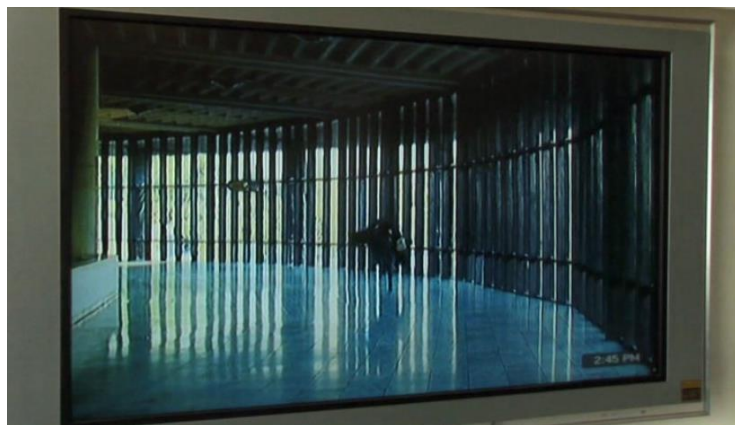
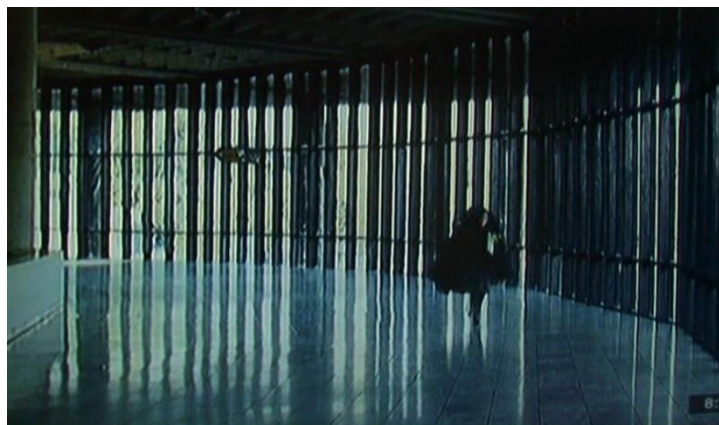
Bien que l'on se rende ainsi compte que les films de notre corpus semblent donc échapper à une forme plus précise de classification en termes de réflexivité, nous choisissons tout de même de nous pencher sur la seconde catégorie que le tableau de Jean-Marc Limoges présente, autrement dit celle de la « réflexivité filmique ». Il s'agit à présent de films qui font écho à d'autres, qui en feraient le remake, ou encore qui donnent directement à voir une autre œuvre sous la forme de ce qu'on nomme « mise en abyme ».

De nombreux films de notre corpus « citent » verbalement d'autres films ; nous y reviendrons ; néanmoins, en termes de citation proprement filmique, ce n'est pas le cas. On peut éventuellement rapprocher *Au travers des oliviers* de *La nuit américaine*, réalisée par François Truffaut vingt ans auparavant, avec notamment cette séquence

dans laquelle l'actrice, saoule, ne cesse d'oublier son texte. Dans le film de Kiarostami, ce sont en effet les interprètes, qui plusieurs fois, ne parviennent pas à dire la phrase attendue. Néanmoins, *Au travers des oliviers* est quand même bien différent de *La nuit américaine*. Ici le plateau de tournage est un plateau de fortune au beau milieu d'un village isolé, alors qu'il s'agit d'un grand studio de cinéma avec des décors impressionnants dans le film de Truffaut. De même, il n'y a pas de stars chez Kiarostami, et l'équipe technique est très réduite contrairement à tous les départements incarnés chez Truffaut. Le parallèle reste en ce sens tout de même intéressant afin d'identifier des différences culturelles. Mise à part ce possible rapprochement, relevant toutefois davantage de l'inspiration que de la citation, on remarque que les films de notre corpus ne citent pas d'autres films existants. Dans *Salam Cinema*, deux passages « citent » plus globalement les films d'action à l'américaine. Dans le premier, le réalisateur demande aux individus venus auditionner de mimer une scène de guerre, puis, lors du deuxième, le montage deviendra très rapide, couplé avec le traitement sonore, nous donnant alors une impression de « pastiche » du cinéma d'action américain. Mise à part cela, nous parlerons davantage d'inspirations et d'héritages à l'échelle de notre corpus, qui se manifestent entre les réalisateurs même. On retrouve par exemple chez Panahi le dispositif de la voiture initié par Kiarostami, ou encore ces étendues de paysages qui font sa signature. Les films intègrent cependant « filmiquement » d'autres films, souvent réalisés par leur propre réalisateur. Dans *Ceci n'est pas un film*, Jafar Panahi présente, sur sa télévision, des extraits de ses propres films *Sang et or* (2003), *Le Miroir*, ainsi que *Le Cercle* qu'il commente, ainsi que des scènes coupées. On peut ici parler de « mise en abyme » puisque des extraits des films apparaissent à l'écran, au moment même où nous voyons cet autre film du cinéaste sur notre propre écran. Pendant quelques instants, le cadre de la télévision vient même jusqu'à se confondre avec celui



de l'image. Nous notons alors que Panahi dépasse déjà la pure mise en abyme et expérimente autour du cadre de l'image cinématographique.



Le cadre de la télévision se confond petit à petit avec le cadre du film,  
*Ceci n'est pas un film* (Jafar Panahi, 2011) [00 :37 :25] / [00 :37 :27]

Ensuite, il s'agit surtout de la réelle particularité de construire un film dans un autre, ou d'en introduire d'autres de différentes façons, dépassant alors la pure mise en abyme. Nous parlerons ici d'« emboîtement » selon différentes acceptions. Avec la trilogie de *Koker* ou de *Gilan* (les deux noms sont utilisés), bien que celle-ci fut établie à posteriori, Kiarostami présente un exemple particulièrement parlant d'« emboîtement ». Dans *Et la vie continue*, un réalisateur revient sur les lieux de tournage de son précédent film alors qu'un tremblement de terre a eu lieu. Plus précisément, il part à la recherche de celui qui fut son acteur dans *Où est la maison de mon ami*, véritable film réalisé par Abbas Kiarostami en 1987. Kiarostami construit donc ce nouveau film sur le précédent qu'il inclue dans sa nouvelle fiction. Plusieurs des personnages de *Et la vie continue* vont alors citer le précédent film, et le réalisateur montrera l'affiche de celui-ci sur laquelle apparaît le jeune comédien, à trois reprises. Le nom de ce dernier sera également cité, ainsi que celui du personnage qu'il incarne.



Au-delà de la citation verbale ou des objets promotionnels, le précédent film est présent plus « concrètement » sous la forme de ce que nous pouvons appeler « empreinte » à travers les lieux de tournage d'*Où est la maison de mon ami* que le protagoniste traverse. De la même manière, Kiarostami revient sur les lieux de tournage du *Gout de la cerise* (1997) dans *10 on Ten* (2004). Dans *Au travers des oliviers*, dernier film de la trilogie, c'est le même principe d'emboîtement d'un film existant dans un autre puisqu'ici il s'agit d'un film se voulant revenir sur le tournage de *Et la vie continue*. On retrouve cette idée d'« empreinte » à travers les décors et les acteurs de ce précédent film qui apparaissent dans celui-ci. Mais surtout, *Au travers des oliviers* va même jusqu'à inclure une scène de *Et la vie continue* dont il entend donc raconter la genèse. Cependant, il ne s'agit pas ici de réellement insérer au montage la scène de ce précédent film, mais bien de reconstituer ce qui aurait été son tournage. En effet, bien que visuellement, la ressemblance soit troublante, si l'on visionne et ces deux scènes à la suite, elles s'avèrent finalement bien différentes. Une forme de doute était déjà instauré dès lors qu'*Au travers des oliviers* entendait revenir sur la genèse de *Et la vie continue*, mais à posteriori. En effet, il s'agit donc encore d'une reconstitution, et là encore, l'authenticité de celle-ci est remise en question. Quoiqu'il en soit, les emboîtements conçus de cette manière apparaissent comme de vrais jeux de miroir dont Kiarostami a le secret.



Scène issue de *Et la vie continue*,  
(Abbas Kiarostami, 1992) [00 :56 :33]



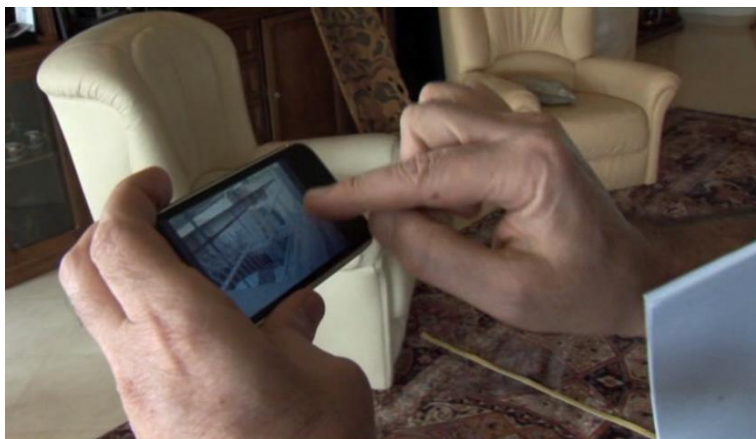
Reconstitution de la scène de *Et la vie continue*,  
*Au travers des oliviers* (Abbas Kiarostami, 1994) [01 :11 :45]

Dans *Ceci n'est pas un film*, il est au contraire question pour Jafar Panahi d'un film qu'il n'a justement pas pu tourner. Néanmoins, celui-ci choisit de l'intégrer autant que possible, comme pour tenter de le faire vivre, à travers ce film-ci. Le cinéaste décide alors de lire scénario de ce projet dont il organise schématiquement le tournage en délimitant des espaces au sein de son propre salon.

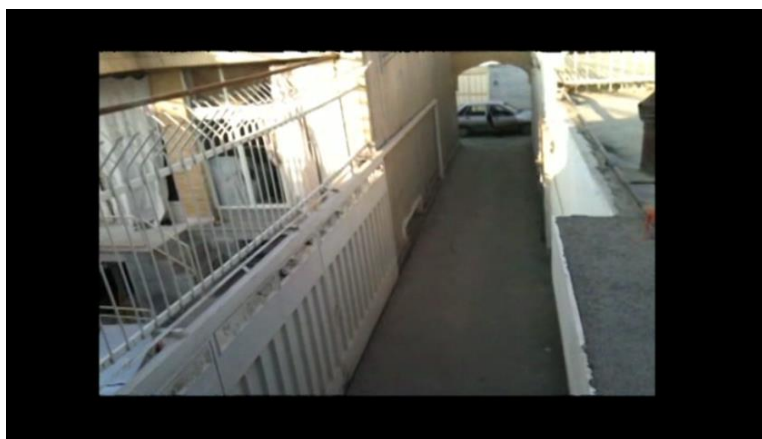


Jafar Panahi délimitant son salon afin de figurer l'espace de son film avorté,  
*Ceci n'est pas un film* (Jafar Panahi, 2011) [00 :20 :49]

Ce projet de film peut être vu comme une genèse potentielle du film *Trois visages* qu'il réalisera six ans après car il présente en effet de nombreuses similitudes avec ce dernier. On peut évoquer l'empreinte de ce prochain film, par anticipation cette fois, ou autrement dit « en germe ». Panahi va jusqu'à montrer des vidéos des décors qu'il avait choisis pour le tournage de son film avorté. De la mise en abyme, ce sont directement des rushes, qui vont être intégrés dans le corps filmique du présent film. Panahi poursuit ainsi son appropriation de la mise en abyme, vers un dépassement de celle-ci, en intégrant autant que possible de manière « sensible » et perceptible son projet de film dans le corps de celui-ci.



Vidéo des décors en abyme,  
(*Ceci n'est pas un film*, Jafar Panahi, 2011) [00 :22 :04]



Vidéo des décors intégrée au corps du film,  
(*Ceci n'est pas un film*, Jafar Panahi, 2011) [00 :22 :10]

Reprenant cette idée de film « en germe », en partie par l'intégration de différentes images au montage, nous pouvons ensuite évoquer le « film amateur » intégré dans le film « d'auteur ». Ainsi, dans *Taxi Téhéran*, la nièce de Panahi débute le tournage de son court-métrage avec son petit appareil photo hybride. On a la présence d'un « futur » film, ou là encore d'un film « en germe », ou au moins d'un film en cours de tournage dans le présent film, bien qu'il s'agisse donc d'un film amateur. Là encore,

Panahi utilisera au montage des rushs issus de celui-ci qui lui permettent à minima de varier les points de vue assez statiques des caméras fixées dans la voiture. Dans *Ceci n'est pas un film*, Panahi est filmé lui-même en train de filmer avec son téléphone portable, et certaines de ses vidéos seront là encore intégrées dans le corps du film final. Enfin, *Trois visages* s'ouvre directement avec un « film » amateur dans le présent film, d'autant plus que celui-ci est véritablement mis en scène par la jeune fille à travers ce faux suicide. Nous notons par ailleurs que celui-ci est filmé à l'horizontal, ce qui n'est pas le format habituellement rattaché au cinéma. Les images issues de différents mediums et de différentes qualités vont se comparer, ou cohabiter. Nous sommes alors en présence d'un cinéma qui se réfléchit et s'alimente de différentes images provenant de plusieurs appareils, créant par l'effet du montage une certaine hybridation de l'image.

Lorsque toujours dans *Trois visages*, « le film réel » commence, la vidéo de Marziyeh se poursuit au son alors que nous voyons à présent Jafari qui la regarde sur son téléphone. Nous entendons à présent le son de la vidéo, sans en voir l'image. Comme dans *Shirin*, « le film dans le film » est maintenant présent à travers le son et la lumière qui se diffuse ici sur le visage de l'actrice. Plus précisément, dans *Shirin*, il était question de contenir le film que voient les spectatrices uniquement au son tout du long. Enfin, toutes ces expérimentations permettent d'interroger la relation image et son, ainsi que la capacité de projection du spectateur.



Vidéo de Marziyeh,  
*Trois visages* (Jafar Panahi, 2017) [01 :35 :00]



Behnaz Jafari regardant cette même vidéo,  
*Trois visages* (Jafar Panahi, 2017) [00 :07 :07]

Un second, ou un troisième film et ainsi de suite, peut plus ou moins sensiblement apparaître dans le film principal, comme autant de jeux de miroirs plus élaborés que la « simple figuration » ou même de la citation filmique comme pur clin d’œil ou effet de style. C’est ce que nous avons appelé « emboîtement », selon différentes acceptions. A travers ces pratiques, il s’agirait finalement de remettre en question ce qui a été fait, d’expérimenter dessus, mais également d’imaginer de nouvelles manières de faire, afin de remettre en question l’image, toujours. De plus, on peut imaginer que tout cela soit également un moyen de revenir sur un film qui n’aurait pas pu voir le jour du fait du contexte de diffusion ou qui aurait moins de chance de le voir, comme celui amateur.

Finalement, nous nous rendons compte que les films de notre corpus interrogent immédiatement la nature même de l’image cinématographique, mais également sa mutation vers des formes hybrides auxquelles participent entre autres l’émergence des nouvelles technologies. Ainsi, les cinéastes nous confrontent à des images « différentes », et qui ne se semblent se référer à aucune autre, sinon qu’entre elles.

## 2. Une démarche pédagogique

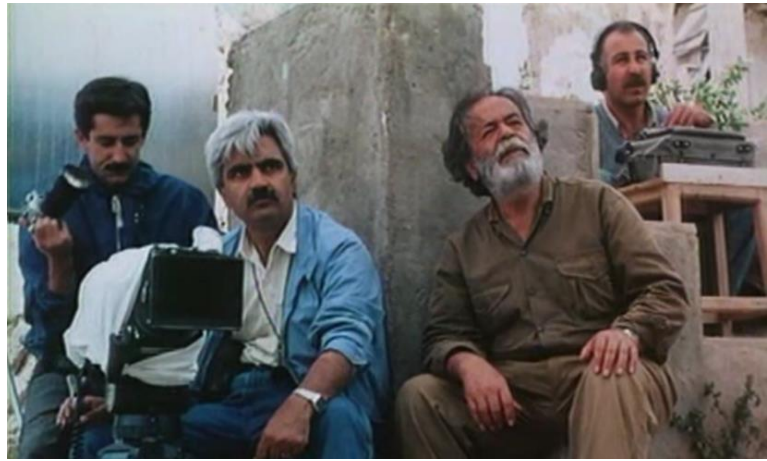
Ces images différentes ou ambiguës peuvent ainsi nous faire « marquer un temps », celui de l'ajustement de notre regard. L'idée de « marquer un temps » peut rappeler ce que nous disions à propos du cinéma de Kiarostami précédemment : celui-ci prend le temps de laisser les choses advenir.

*Au travers des oliviers* est, comme on l'a dit, le film de notre corpus qui met scène un tournage de la manière la plus « classique » qu'il soit, bien que celui-ci ne ressemble pas non plus complètement aux tournages de cinéma tels qu'on se les imagine souvent, du fait de son minimalisme. Après une séquence d'introduction prenant place lors de castings, nous suivons Mme Shiva, assistante du réalisateur et sorte de femme de l'ombre, à travers ses tâches en amont du tournage. Puis, une fois sur le plateau, nous « assistons » véritablement au tournage d'une scène qui sera finalement répétée dix fois à l'échelle du film. Le point de vue adopté nous donne l'impression, durant les premières prises au moins, de visionner une suite de rushes, d'autant plus que l'on voit Shiva qui « clappe ». Puis, toujours dans cette première configuration, nous découvrons ensuite le contre champ de la scène qui révèle à présent l'équipe du film, nous plaçant maintenant du point de vue des interprètes. Ce champ contre champ prend ici une valeur de miroir entre la « scène » et l'envers du décor. Kiarostami nous offre à travers ces deux points de vue une vision complète du tournage.





Scène du point de vue de l'équipe  
*Au travers des oliviers* (Abbas Kiarostami, 1994) [00 :14 :26]



Contrechamp sur l'équipe  
*Au travers des oliviers* (Abbas Kiarostami, 1994) [00 :14 :49]

Nous remarquons également, dans l'idée de ce visionnage de « rushes », que lorsque la scène se joue, nous avons le sentiment qu'il s'agit du film même que nous voyons. Cela nous ramène aux ambiguïtés précédemment évoquées, mais également à ces idées d'emboitements.

Le parti pris de prendre le temps de nous montrer les différentes prises de la scène, chaque fois ou presque précédées d'un « clap », qui souvent recouvrera même la totalité de l'écran, sera éclairant à bien des égards. En effet, à force de répétitions, nous prenons connaissance de tout le déroulé de l'enregistrement d'une scène, à commencer donc, par le clap. Nous apprenons un vocabulaire précis : « moteur », « silence », « ça tourne au son », « action », « coupé ». Kiarostami prend également le temps de nous montrer plusieurs fois le réalisateur qui communique à l'issue de l'échec d'une prise et donne ses directives pour celle à venir, dirige ses acteurs... Par le choix de la répétition, il s'agit non seulement pour Kiarostami de tenter de rendre le spectateur plus attentif, mais également plus « actif ». En effet, nous nous surprenons à retenir petit à petit les répliques, les déplacements, ou même à anticiper les erreurs que l'acteur peut reproduire. Nous nous apercevons maintenant lorsque le cadre change légèrement, nous

devenons plus sensibles aux nuances en tous genres. Enfin, plus qu'une simple observation, Kiarostami parvient petit à petit à inclure le spectateur et le faire en quelque sorte « jouer » le jeu du tournage.

La répétition peut également rendre le spectateur plus attentif à ces moments de « off » car ceux-ci sont précisément différents de ce que nous avons vu jusqu'à présent et apportent une forme de nouveauté. Kiarostami nous permet ainsi d'observer les départements qui s'affairent, anticipent la suite : prévoir des films, reconduire l'acteur et aller en chercher un autre... Cette observation devient presque documentaire. Nous pouvons également relever cette attention particulière envers les objets et appareils utilisés par chaque département et qui font d'ailleurs office de miroir avec de nombreux plans intervenants cette fois dans *Salam Cinema*.



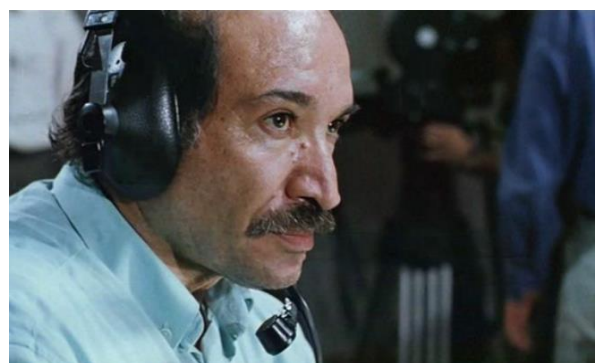
Projecteur lumineux dans *Au travers des oliviers*,  
(Abbas Kiarostami, 1994) [01 :14 :41]



Projecteur lumineux dans *Salam Cinema*  
(Mohsen Makhmalbaf, 1995) [00 :25 :35]



Ingénieur du son dans *Au travers des oliviers*,  
(Abbas Kiarostami, 1994) [01 :15 :12]



Ingénieur du son dans *Salam Cinema*  
(Mohsen Makhmalbaf, 1995) [00 :48 :41]



Il apparaît intéressant que des gros plans, forme cinématographique par excellence, soient ici consacrés à des appareils, mais plus précisément à des appareils de cinéma. Plus encore, ces gros plans contrastent avec ces moments où notre regard est plus libre, et durant lesquels Kiarostami nous laisse observer ce qui se passe, si l'on souhaite regarder finalement. Lorsque nous percevons l'équipe s'affairer du point de vue distancié de Hossein à travers les fentes de la terrasse, Kiarostami nous laisse la possibilité d'observer « par le trou de la serrure », et par cette occasion attise notre curiosité. Pour Hossein aussi cette observation est bénéfique puisque c'est ce qui le sauve de ce silence imposé par sa partenaire qui refuse de lui parler. Ainsi, « l'action » n'est donc définitivement pas du côté du couple qui ne communique pas, mais c'est bel et bien cette observation de tournage qui est proposée.



Vie de plateau observée par Hossein,  
*Au travers des oliviers* (Abbas Kiarostami, 1994) [01 :04 :22]

Enfin, Kiarostami ne s'arrête pas à la réussite de la scène. Après cela, il s'agit de prendre une pause, puis de ranger le matériel. Le cinéaste ne souhaite pas nous révéler les coulisses du cinéma de manière fantasmée ou synthétique, en nous montrant uniquement

ce qui pourrait apparaître comme « intéressant ». Kiarostami exploite ici davantage l'idée du « temps morts » entre les prises, comme entre les « actions » dans un film dit classique. Ces temps morts s'avèrent finalement indispensables puisqu'il s'agit en réalité de temps de préparation, d'organisation, de gestion des problèmes en tous genres, comme il en était question en amont. Kiarostami nous donne alors à voir le cinéma au travail de manière concrète et pratique, sans oublier ce qui lui est cher, à savoir « la vraie vie » qui est ici celle d'un tournage. C'est dans cette idée que cette « vie » qui se déroule devant nous peut nous devenir familière. Ainsi, on relève déjà plusieurs manières d'intégrer le spectateur à travers l'observation.

*Ceci n'est pas un film* est également un film qui repose en partie sur son propre tournage. En effet, les réalisateurs prennent là encore le temps de préparer, de s'interroger, d'essayer. Ainsi Mojtaba cherche son angle, verbalise ses hésitations et change de place, de même que Panahi l'interroge par exemple quant à la luminosité. Autant de paramètres techniques préparatifs que les cinéastes prennent le parti de conserver au montage, si ce n'est de mettre en scène. Là encore, une forme d'inclusion du spectateur se met subtilement en place. Nous avons la sensation, par cette proximité de dispositif mais également humaine, d'être avec eux et de partager les idées qu'ils évoquent quant à leur mise en scène.

En nous confrontant à ce que nous ne connaissons pas, ce que l'on imaginait autrement, ou « que l'on ne garderait pas au montage », c'est comme si les cinéastes nous initiaient à un nouveau regard possible, en nous permettent de cette façon d'élargir, voire de compléter notre vision. Plus encore, par cette observation d'un tournage et de son « réel » fonctionnement, de sa préparation jusqu'aux aspects plus logistiques, nous

découvrons les dessous concrets du cinéma et de son application. Le traitement documentaire de ce réel, peut ainsi enclencher un certain apprentissage.

Dans le prolongement de cette observation « documentaire » du cinéma, les cinéastes vont souvent jusqu'à prendre le parti d'expliquer directement, ou de faire expliquer différents paramètres. Cela peut commencer par des détails, avec des outils, comme dans *Au travers des oliviers* où Mme Shiva explique l'utilité du clap à quelqu'un qui lui pose la question : « *C'est utilisé pour identifier les prises* », avant de l'employer à de très nombreuses reprises comme nous l'avons constaté précédemment. Dans *Salam Cinema*, le cinéaste dit à un jeune garçon : « *Prend ça, c'est un clap* ». Ce dernier aurait pu simplement lui remettre l'objet, toujours dans cette idée de faire figurer des outils, mais il s'agit ici d'identifier verbalement ce qui est utilisé, de donner un nom à ce qui est utilisé. Plus encore, le réalisateur fait écrire le jeune garçon dessus, lui fait brandir et rectifie sa position, ce qu'il répétera avec une jeune fille. Ainsi, il apprend aux candidats à utiliser des outils et les fait participer directement au processus de fabrication même du film.

Dans *Close up*, Kiarostami lui-même explique à l'accusé ce qu'est un gros plan (« close-up » en anglais). Le cinéaste lui transmet un vocabulaire, comme un prolongement de ce vocabulaire répété dans *Au travers des oliviers*, mais ici de manière plus directe et complète, lui apprenant par la même occasion une forme esthétique. Par cette intervention, Kiarostami provoque une double satisfaction chez le spectateur : en effet, non seulement il apprend ce terme, mais le cinéaste lui révèle en même temps la signification derrière le titre du film.



Kiarostami explique le « gros plan »,  
*Close up* (Abbas Kiarostami, 1990) [00 :29 :06]



Gros plan appliqué sur Sabzian  
*Close up* (Abbas Kiarostami, 1990) [01 :16 :30]

Plus précisément le cinéaste explique à l'accusé, et donc au spectateur, le dispositif technique qui sera à l'œuvre pendant le procès : une caméra tournée vers lui, et une vers les juges. A travers un mouvement de caméra furtif, nous découvrons une partie de celui-ci, ou celui destiné à Sabzian. Nous avons ici tenté d'assembler les images que Kiarostami nous donne à voir afin de se le figurer plus concrètement encore.



Assemblage de plans reconstituants le dispositif du procès,  
*Close up* (Abbas Kiarostami, 1990) [00 :55 :11]/[00 :55 :18]/[00 :55 :19]

Nous découvrons ainsi la mise en scène minimaliste voulue par Kiarostami qui régira ces longs moments constitutifs du film. Une trajectoire d'apprentissage est

définitivement mise en place. Kiarostami, comme le ferait un enseignant, aborde en premier lieu la théorie avant de passer à la pratique, à l'image de l'exemple du gros plan qui est appliqué de plus en plus près. C'est comme si le cinéaste amorçait déjà le projet de *10 on Ten*, documentaire dans lequel il propose littéralement dix leçons de cinéma. Kiarostami était en effet un passionné de transmission, et un pédagogue confirmé. Il a d'ailleurs animé plusieurs stages pratiques, des ateliers, des débats et des échanges avec aussi bien des savants et des étudiants, que des enfants.

Dans *Ceci n'est pas un film*, Jafar Panahi explique quant à lui à son ami un projet qu'il souhaite réaliser depuis son appartement et qui sera donc précisément *Ceci n'est pas un film*. A défaut de pouvoir tourner, il va lire le scénario de son projet avorté, schématiser les décors et jouer les dialogues. Panahi explique donc à la fois sa mise en scène pour *Ceci n'est pas un film* précisément, mais également celle de son film encore au stade du scénario en le mimant ensuite. Là encore, nous retrouvons cette idée de mise en pratique qui intervient après la « théorie ». Enfin, quand le cinéaste diffuse ses précédentes réalisations sur sa télévision comme nous l'avons vu précédemment, ce dernier les commente, ou les « explique » littéralement, comme s'il donnait un cours. L'enseignement nous parvient décidément à de nombreux niveaux, par l'observation et la répétition, mais également par l'explication plus poussée et sa mise en pratique, ou encore à travers une forme d'analyse à posteriori. Enfin, dans *Salam Cinema*, c'est encore un autre cas de figure : Makhmalbaf nous donne plusieurs fois à voir des opérateurs se rapprocher des candidats et les filmer avant de nous transmettre ensuite des images qui semblent précisément être celles filmées par ces derniers. Là encore, le doute peut subsister quant au véritable dispositif à l'œuvre, et ces opérateurs ne pourraient être que des « idées » des réels dispositifs comme nous l'avons abordé plus

tôt. Toutefois, il semblerait quand même que l'on assiste ici à une forme de « préparation » puis de mise en pratique, dans le prolongement de Kiarostami, mais à présent à travers la simple association des différentes images au montage. En effet, à force d'observation et d'explications, nous sommes peut-être devenus plus aptes à remarquer ce genre de procédés. Autrement dit, à force de stimulations variées, nous pouvons à présent tirer des conclusions sans que le dispositif à l'œuvre ne nous soit décidément verbalement expliqué.



L'opérateur se place  
*Salam Cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) [00 :21 :07]



Gros plan issu de la caméra de l'opérateur,  
*Salam Cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) [00 :21 :12]

Ainsi, nous constatons que tous les films du corpus, qu'ils soient proprement documentaires ou disons plus « libres », témoignent de manière singulière et unique d'une vraie volonté pédagogique en termes de cinéma. En effet, les cinéastes nous confrontent à de véritables processus de création, d'une manière particulièrement complète. Le film peut en effet parfois se faire devant nous, voir même « avec nous », mais il est alors indispensable que nous en comprenions les mécanismes à l'œuvre.

A force d'observation et d'apprentissage, ce sont aussi des limites, plus ou moins concrètes de ce cinéma qui finissent par nous apparaître.

Dans *travers des oliviers* une première jeune fille retarde les missions de Shiva car elle veut porter la robe de son choix plutôt que la tenue qui lui a été choisie. On peut également citer le premier acteur qui, par timidité, n'arrive pas à s'adresser à une fille. Puis, c'est surtout le conflit amoureux entre les jeunes interprètes qui empêche la réussite de ladite scène puisque la jeune fille refuse de donner la réplique à son partenaire. Enfin, Hossein n'arrive pas à « mentir » quant au nombre de morts du tremblement de terre indiqué dans son texte. Dans *Ceci n'est pas un film*, Jafar Panahi montre une scène coupée de son film *Le Miroir*, dans lequel sa très jeune actrice a soudainement décidé d'arrêter de jouer et quitté le bus dans lequel se déroulait la scène. On notera au passage que Panahi décide d'adapter sa séquence à la situation et de se servir de la réaction de la jeune fille : on pense évidemment à la méthode Kiarostamienne avec les non-acteurs. Dans *Salam Cinema*, une jeune fille refuse d'interpréter une mère de famille car celle-ci préfère un rôle plus proche de ce qu'elle est dans la vie. Ces exemples témoignent donc d'une dimension humaine importante inhérente à la création : les interprètes ne sont pas des machines et peuvent être tout à fait imprévisibles. A noter que cela est ici souvent mis en scène avec une pointe d'humour car, il faut bien l'avouer, ceux-ci font régulièrement des caprices. C'est aussi ça le cinéma.

Dans *Au travers des oliviers* à nouveau, plusieurs aléas propres à un tournage sont évoqués par différents membres de l'équipe : le temps qui passe, la météo qui risque de changer, l'épuisement du stock de films... Ces différentes contraintes ne sont pas à

prendre à la légère car elle peuvent entraver le bon déroulement du tournage voire même l'interrompre complètement. Ainsi, à la fin de *Close up*, c'est une perte de son qui intervient alors que Kiarostami et son technicien filment, à la manière d'une caméra cachée, la sortie de prison de Sabzian et ses retrouvailles avec Makhmalbaf. Surtout lorsqu'il est précaire, un dispositif ne tient parfois qu'à un fil. Cependant en ayant en mémoire l'éventuelle marge de mise en scène des images dites « documentaires » de *Close up*, nous pouvons nous demander s'il s'agit d'une réelle coupure de son. Cependant pourquoi garder ce passage si cette panne est réelle ? Certainement parce qu'elle sert encore une fois cette dimension « documentaire ». En revanche, la mise en scène volontaire de « l'accident » pose question. Celui-ci permettrait à Kiarostami de nous révéler les limites de son dispositif miniature à l'œuvre, également en ce qu'elles « documentent » : « Arrête d'enregistrer, on ne peut pas... On vient juste de perdre le son. C'est soit la prise jack soit le micro... ». Cette panne fait également écho à une perte d'image intervenant dans *ABC Africa*. Mettant en parallèle ces deux exemples, nous nous rendons bien compte qu'il s'agit de confronter le spectateur à des limites techniques, mais également de l'amener à s'interroger au-delà de celles-ci, comme ici sur les disjonctions images et son. En effet, dans *10 on Ten*, Kiarostami propose cette fois ouvertement de tenter l'exercice en proposant une scène de *Ten* sans le son, puis sans l'image. Enfin, nous pouvons également citer la fin de *Taxi Téhéran*, lorsque la caméra est dérobée par des malfrats : nous perdons l'image, néanmoins le son demeure.

Avec *Ceci n'est pas un film*, Panahi exploite les limites inhérentes à sa situation de condamné : une simple caméra en guise de dispositif, le coréalisateur du film pour toute équipe, ainsi que son propre domicile comme décor unique. Avant même que son ami le rejoigne chez lui, Panahi se met déjà en scène et montre comment cette solitude



peut affecter l'acte créatif notamment en termes de logistique. Par exemple, à travers un faux départ de sa chambre pour ensuite revenir récupérer la caméra posée sur un meuble, Panahi insiste sur le fait qu'il doit nécessairement aller reprendre la caméra s'il veut que celle-ci capte son arrivée dans une autre pièce car autrement elle ne pourra pas le suivre dans son déplacement. Ainsi, même s'il aurait suffi de déplacer la caméra et de rejouer son entrée dans une autre pièce en raccordant tout cela au montage, nous pouvons interpréter cette action comme un moyen de nous faire avant tout ressentir que la caméra ne peut pas le suivre car il est à ce moment encore seul. Il doit alors se débrouiller pour être à la fois l'opérateur et le sujet filmé, même si cela doit passer par une succession de plans fixes. Cette fois-ci, Panahi n'explique pas directement, mais tente bien ici de nous faire ressentir les modalités créatives précaires de son film. On peut ici évoquer une sorte de mise en scène de la contrainte par un effet d'accentuation. Avec *Taxi Téhéran*, les limites se trouvent dans l'impossibilité pour Panahi de pouvoir filmer « en extérieur ». Le dispositif de la voiture, repris à Kiarostami, est une alternative pour lui afin de sortir et filmer la société. Néanmoins, il se doit d'être discret pour ne pas se faire repérer. Ainsi, la caméra est ici une caméra miniature fixée au pare-brise qui ne peut que pivoter et pas réellement se déplacer. Un passager se méprend même sur la statut de la caméra qu'il prend pour une caméra de surveillance. Il la fait alors pivoter, permettant ainsi de nous montrer la marge de mouvement possible avec ce dispositif qui régira le film. On ressent alors ici, de façon ludique, le dispositif tout à fait compact à l'œuvre. Panahi est donc limité à cette configuration, à ces points de vue, en plus de la géographie de la voiture qui avec ces fenêtres imposent dès lors des cadres préexistants mais également un intermédiaire supplémentaire entre le dedans et le dehors. Le cinéaste se doit alors d'être imaginatif dans la conception de son film, notamment pour varier les points de vue. Il utilisera des images tournées par d'autres avec des appareils mobiles

dont il ne peut se servir afin d'éviter d'être vu en train de filmer. De plus, il est en quelque sorte contraint de s'intégrer lui-même à la mise en scène, s'il souhaite véritablement diriger le film. De ce fait, la position de chauffeur qu'occupe Panahi devient donc primordiale pour alors être au plus près de la conception de son film. En revanche, cette attitude distante à l'image, sur lequel laquelle nous reviendrons ultérieurement, peut également témoigner d'une certaine obligation pour le cinéaste d'être présent à l'écran bien que ce ne soit finalement pas sa volonté première.

Les cinéastes mettent en scène, ou accentuent, certaines limites du cinéma, sous différentes formes, et à différents niveaux, afin de nous « apprendre » toujours plus concrètement sur celui-ci. Plus encore, ces limites nous permettent d'autant plus de nous interroger sur des questions essentielles d'un point de vue théorique ou esthétique, comme l'importance du son et de l'image par exemple. Ainsi, la fameuse perche qui apparaît dans ladite « fiction » de *Close up* peut être identifiée comme une « limite » du cinéma, qui relèverait ici de l'accident de tournage, afin d'interroger le statut même de l'image cinématographique. Enfin, il s'agit également de nous faire prendre conscience de la contrainte créative et ainsi de nous faire réfléchir sur les possibilités que ces limites peuvent faire émerger.

Ce qui est définitivement original, c'est l'ambivalence ou la pluridisciplinarité que revêtent les œuvres des cinéastes de notre corpus. En effet, non seulement ils nous confrontent à des images et des structures ambiguës, ou différentes, afin d'amorcer une nouvelle forme d'éveil, puis ils parviennent ensuite à nous « montrer » et nous expliquer de manière pédagogique « le cinéma », tant au travers de la fiction que dans le documentaire. En nous initiant à un nouveau regard, les cinéastes parviennent

réellement à nous faire réfléchir et nous interroger quant au cinéma à travers ces différents exemples cités précédemment, qui peuvent s'apparenter à des cas « pratiques ». Autrement dit, les réalisateurs nous sollicitent, et ce grâce à deux niveaux de lecture : des questionnements plus ou moins conscients d'abord, complétés ensuite d'une démarche à visée pédagogique.

### **3. Interroger la fonction du réalisateur**

Si le cinéma se réfléchit, ne serait-ce que dans sa première acception, cela implique de faire figurer celui qui « dirige », à savoir le réalisateur. Plus encore, si on remet en question le cinéma, on peut alors interroger la fonction du réalisateur. En effet, la figure du réalisateur apparaît dans chacun des films de notre corpus. Plus encore, Kiarostami, Makmhlabaf et Panahi apparaissent sous leur propre identité, ce qui participe à perturber notre adhésion à la fiction comme expliqué précédemment. Notons que plusieurs réalisateurs iraniens avaient auparavant déjà fait l'expérience de jouer dans leurs films, que ce soit en interprétant eux-mêmes des cinéastes au sein d'une fiction comme Ovanes Ohanian dans *Haji Aqa, acteur de cinéma* (1933), Kamran Shirdel dans *La nuit où il a plu* (1967), ou dans leur propre rôle comme Abolfazl Jalili dans *Une histoire vraie* (1991). Il s'agirait d'un procédé déjà récurrent dans le cinéma iranien, cependant nous tenterons ensuite de voir plus précisément comment cette figure du réalisateur se réfléchit dans les films au sein de ce système.

Dans *Les Premiers* (1984) et *Devoirs du soir* (1989), Abbas Kiarostami se mettait en scène au sein de ses films sous les traits d'un maître d'école. Nous pouvons d'emblée effectuer un rapprochement avec la fonction du maître qui « dirige », et celle du réalisateur. Puis, après s'être intéressé à la figure de l'enfant, Kiarostami s'emparera de celle du cinéaste avec des personnages réalisateurs. Un lien intéressant s'opère entre ces deux figures qui se définissent par une certaine observation du monde chez le cinéaste. En effet, selon lui, le réalisateur est un grand observateur, et cela même plus qu'un « réalisateur » à proprement parler. Kiarostami remet sans cesse en question son rôle et son implication dans l'acte de réalisation : il estime « agencer » certes, mais il ne « réalise » pas plus qu'il ne « met en scène ». Le cinéaste le dit, la réalité existe avant lui<sup>29</sup>.

Dans *Et la vie continue*, le personnage principal est un réalisateur. Plus exactement, il se présente comme le réalisateur d'*Où est la maison de mon ami*, film précédemment réalisé par Abbas Kiarostami lui-même. Kiarostami choisit donc ce personnage pour incarner l'auteur de son propre film au sein de cette nouvelle fiction qu'il construit sur son film précédent. Ce même personnage de réalisateur réapparaîtra dans *Au travers des oliviers*, entendant revenir sur le tournage de *Et la vie continue*, à travers cette idée d'« emboîtement » évoquée précédemment. Dans *Au travers des oliviers*, on a à présent affaire à ce véritable acteur qui, dans cette scène d'introduction ambiguë, averti qu'il va quant à lui interpréter le réalisateur, ce qui revient de nouveau à faire de lui le soi-disant réalisateur de *Et la vie continue* qui serait donc tourné ici. Autrement dit, en emboîtant ses films les uns dans les autres et en impliquant précisément le tournage de l'un dans un autre, Kiarostami aurait dû apparaître à l'écran

---

<sup>29</sup> Déclaration d'Abbas Kiarostami dans *10 on Ten* (Abbas Kiarostami, 2004).

afin de rendre ces configurations plus justes. A la place, il semble là encore se dédouaner de sa position réelle de réalisateur en recourant à des « doubles écraniques », cependant face à la complexité de ces enchevêtrements nous pouvons nous demander si ces « doubles » le représentent vraiment.

On peut imaginer que Kiarostami se pense lui-même dans ces personnages de réalisateurs sans pour autant rentrer dans la copie déjà physique. Il paraît alors intéressant de commencer par comparer les deux figures de réalisateurs l'une par rapport à l'autre : se ressemblent-elles ? Tout d'abord, ce qui est assez notable, c'est que ces derniers ne paraissent justement pas tant se définir comme des réalisateurs. Dans *Et la vie continue* déjà, il est davantage question de l'homme, plutôt que du réalisateur au travail. Dans *Au travers des oliviers*, bien que le cinéaste soit montré sur son lieu de travail, ce n'est cependant pas tant à travers son statut de réalisateur que le personnage semble s'épanouir. Ce qui caractérise vraiment les deux réalisateurs, c'est leur humanité : les deux personnages sont proches du peuple et vont à sa rencontre. Finalement, eux-mêmes s'écartent de la fonction de réalisateur telle qu'on l'entend. Puis, lorsque le réalisateur « tourne », celui-ci travaille selon des paramètres qui rappellent la manière de travailler de Kiarostami lui-même dont le cinéaste a témoigné plusieurs fois. Ainsi, il ne s'agit pas de Kiarostami en personne, cependant nous pouvons légitimement envisager l'idée d'un double écranique.

Dans *Close up*, Kiarostami assume cette fois-ci davantage être le réalisateur de ce film, puisque sa voix dirige la partie dite « documentaire ». Nous pouvons en déduire que c'est parce qu'il n'a pas inventé cette histoire et qu'il se contenterait alors seulement de recueillir les déclarations de chacun pour approcher une vision plus globale de l'affaire. Là encore, le cinéaste ira « à la rencontre », ici de Sabzian en prison, mais il

apparaîtra dans cette scène de manière tout à fait partielle. En effet, c'est une autre figure de réalisateur que Kiarostami décide de mettre à l'honneur dans ce film, il s'agit de celle de l'usurpateur. Kiarostami éprouverait-il une certaine proximité avec le personnage de Sabzian ? Il peut à la fois se reconnaître en étant ce spectateur de cinéma, et par ailleurs de la vie, mais également à travers celui qui fait croire par la mise en scène. Ainsi, une forme de dualité s'instaure entre les deux hommes. Plus encore, c'est autour de la personnalité de Makhmalbaf, réalisateur populaire et contemporain de Kiarostami, que ce dernier concentre son film et participe une nouvelle fois à brouiller les pistes. Finalement nous avons donc trois figures de réalisateurs au sein du même film. Les trois cohabitent, mais il y a-t-il de la place pour tous ? Qui est le vrai réalisateur ici ? L'usurpateur, qui a pensé ce plan, et donc créé sa mise en scène, ou même celui qu'il prend pour modèle, Makhmalbaf ? Ou bien celui qui « réalise » ce présent film, bien que celui-ci entende surtout « reconstituer » ? Cela revient à interroger ce qui est le propre de la fonction d'un réalisateur. Enfin, à travers la manière dont Sabzian « joue » au réalisateur, celui-ci fournit en effet une véritable prestation d'acteur en interprétant son propre rôle en plus d'imposer sa mise en scène. Finalement, Sabzian occupe trois positions à tour de rôle : spectateur, acteur, réalisateur, ou du moins « metteur en scène ». En effet, selon Kiarostami, chaque individu, qu'il soit réalisateur, acteur ou spectateur, est susceptible d'occuper chaque position. Nous reviendrons plus tard sur la figure de l'usurpateur, récurrente dans les films du corpus, néanmoins nous relevons donc déjà ici comme celui-ci « joue » et signe sa propre mise en scène, comme ce sera le cas de la jeune Marziyeh qui met en scène son suicide dans *Trois visages*.

Kiarostami n'a ainsi cessé de remettre en question sa place de différentes manières, en ce qu'elle peut donc en devenir une parmi tant d'autres. Ainsi, dans *ABC*

*Africa*, son assistant le filme lui-même en train de capter la vie se déroulant devant lui. Nous pouvons encore nous demander qui est le vrai réalisateur lorsque Kiarostami est à la fois « filmeur-spectateur » et sujet filmé. Enfin, avec *Ten* (2002), réalisé à bord d'une voiture avec deux mini caméras fixées sur le tableau de bord, le cinéaste questionne à nouveau sa place, cette fois par son absence même du véhicule.

Mohsen Makhmalbaf intervient dans plusieurs de ses films, notamment dans *Un instant d'innocence* (1996). Dans *Salam cinema*, réalisé un an auparavant, il se met déjà en scène sous sa propre identité mais selon une méthode tout à fait particulière. En effet, à mesure que le film avance, Makhmalbaf apparaît comme un réalisateur tyrannique, à l'opposé de ce que Sabzian dit à son sujet dans *Close up*. Nous pouvons effectuer un rapprochement avec cette forme de « dédouanement » évoqué avec Kiarostami, bien que le cinéaste dirige pourtant ici les castings de son prochain film. Nous revenons alors à ces ambiguïtés et la façon dont il faille considérer un réalisateur « dans son propre rôle » au sein de nos films. Questionné sur ce choix d'attitude dans un entretien, Mohsen Makhmalbaf déclarera lui-même : « Dans Salam Cinema, il y avait en fait deux Makhmalbaf. Il y avait celui qui campait [un] rôle (...) et il y a un autre Makhmalbaf, posté derrière la caméra<sup>30</sup>. » Plutôt que de se dédouaner de son statut de réalisateur, nous retrouvons davantage l'idée du réalisateur qui se dédouble, pouvant être à la fois acteur et réalisateur. En se mettant ainsi en scène, Makhmalbaf interroge ensuite l'influence du réalisateur sur les individus venus auditionner. Puis, lorsqu'il cède sa place aux jeunes

---

<sup>30</sup> Philippe Gajan. « Entretien : Mohsen Makhmalbaf », *24 images*, Numéro 85, 1996, p.10–13 [https://www.erudit.org/fr/revues/images/1996-n85-images1080729/23573ac/] (page consultée le 22 février 2020).

filles afin qu'elles auditionnent elles-mêmes les candidats suivants, nous retrouvons cette idée d'échange des positions, ici même au sens propre du terme.



Makhmalbaf auditionnant les jeunes filles  
*Salam Cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) [00 :47 :25]



Les jeunes filles à la place de Makhmalbaf  
*Salam Cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) [01 :05 :28]

Plus encore, ces deux jeunes filles, deviennent malgré elles actrice en reproduisant l'attitude de Makhmalbaf lorsqu'elles auditionnent à leur tour les candidats. Autrement dit, alors qu'elles deviennent « actrice/réalisatrice » par le fait de diriger les candidats, Makhmalbaf devient quant à lui spectateur de ce qui se joue sous ses yeux. Quoi qu'il en soit, ce dernier se retrouve alors confronté, dans le film même, à son « miroir », ou plutôt à celui de l'image qu'il leur a lui-même renvoyé. Tout au long du film, nous sommes donc régulièrement face à de multiples jeux de miroirs ; à l'image de ces nombreux miroirs que nous voyons dans le studio ; qui interrogent toujours ce qui nous est transmis par les cinéastes.

Comme nous l'évoquions précédemment, le grand nombre d'appareils photo lors de la séquence d'ouverture de *Salam Cinema*, interroge quant aux points de vue, mais également sur la fonction même du réalisateur. En effet, une multiplication des dispositifs implique une multiplication des opérateurs, et par conséquent une



multiplication de potentiels réalisateurs, puisqu'ils ne sont certainement pas tous sous la direction de Makhmalbaf. Par ailleurs, nous retrouvons grâce à cette multitude d'appareils l'idée de « filmeur filmé » évoquée plus haut. Un lien s'instaure entre la séquence d'ouverture et le corps du film lors des castings. En effet, deux aspects constitutifs de la fonction du réalisateur s'affrontent. D'un côté les « réalisateurs-opérateurs » qui documentent cet événement et de l'autre le réalisateur « dirigeant », « chef d'orchestre » représenté par Makhmalbaf lui-même durant la phase de casting. Dans l'imaginaire collectif, un réalisateur est souvent associé à une caméra. De ce fait quelle est la place de Makhmalbaf dans le film ? Où se situe la place du réalisateur ? Quoi qu'il en soit, nous constatons qu'avec *Salam Cinema*, Mohsen Makhmalbaf interroge volontairement la fonction du réalisateur en deux points essentiels : l'image et la direction (d'acteur), ou la mise en scène.

Si nous avons vu que Kiarostami fait appel à des doubles écraniques, et Makhmalbaf à une certaine posture tyrannique du réalisateur, Panahi utilise quant à lui sa condamnation afin de questionner son statut de réalisateur. Dans *Ceci n'est pas un film*, plus que dans aucun autre film de notre corpus, Jafar Panahi assume complètement d'apparaître sous sa propre identité, nous dévoilant même son intimité. Il est presque de tous les plans, que ce soit lorsqu'il se filme lui-même ou lorsque son ami le filme. Cependant qu'en est-il de son statut de réalisateur là encore ? Comment concilier les deux, d'autant plus lorsque Mojtaba Mirtahmasb, réalisateur de documentaire confirmé, lui donne des directives sur la façon de se placer quant à la caméra ? Face à ces deux réalisateurs, lequel des deux l'est finalement le plus ? La question de la coréalisation se pose, déjà amorcée par Kiarostami qui a travaillé avec son assistant sur *ABC Africa*, ou

encore avec les différents opérateurs de *Salam Cinema*. Cependant, Panahi est-il encore réalisateur aujourd'hui ? Officiellement en tous cas, non. « Je ne suis plus réalisateur » : à travers sa déclaration, davantage destinée à dresser le bilan de sa situation, Panahi verbalise cette interrogation autour de son statut actuel de réalisateur en Iran. Plus précisément, peut-il encore l'être en étant le sujet même de ce présent film, étant « assujetti » à cette terrible sanction ? Ici l'interrogation quant à son propre statut va donc de pair avec sa condamnation, de la même manière que Panahi a commencé à mettre en scène le cinéma dès lors qu'il s'est retrouvé interdit d'en faire.

Plus encore, nous pourrions dire que Panahi se donne réellement « en spectacle » quand il va jusqu'à s'allonger au sol et jouer les personnages de son scénario. Lorsqu'il s'interrompt soudainement, contrarié, « A quoi bon ? », joue-il là encore la « comédie » ? Il est probable que le cinéaste amplifie sa situation afin de transmettre ce qui le tourmente. In fine, nous en revenons une fois de plus à questionner la place du réalisateur, ne serait-ce qu'à travers la seule personne de Panahi. En effet, le film nous montre à la fois le réalisateur à l'origine du projet donnant ses consignes, l'acteur, mais également le citoyen et même l'homme dans son intimité, par exemple lorsqu'il est au téléphone avec ses proches. Cet homme dans sa vie personnelle, peut également être celui de *Et la vie continue* voyageant avec son fils. Dans tous les cas, une chose est sûre, Panahi parvient à se démultiplier, incluant la question de l'homme « dans l'artiste ». À mesure que le film avance, et plus particulièrement durant la seconde partie de celui-ci, le cinéaste sera de plus en plus impatient quant à son envie de pouvoir filmer l'extérieur. Comme une volonté insatiable de pouvoir retrouver cette sensation de réalisateur, plus seulement cantonné aux moyens qui lui sont propres, Panahi est comme attiré par l'extérieur. Là encore nous retrouvons l'idée du filmeur filmé lorsque son ami le filme

sur son balcon en train de capter l'effervescence de la ville qui ne nous sera donc que très partiellement montrée à l'échelle du film. Cependant, la situation va se retourner contre le filmeur lorsque Panahi tourne son appareil vers Mojtaba, lui-même toujours en train de le filmer. Le filmeur devient le filmé et le filmé devient le filmeur. Nous retrouvons au passage ces cohabitations de différents régimes d'images.



Jafar Panahi filmeur  
*Ceci n'est pas un film* (Jafar Panahi, 2011) [00 :59 :29]



Mojtaba Mirtahmasb filmeur  
*Ceci n'est pas un film* (Jafar Panahi, 2011) [00 :59 :32]

Puis, les rôles s'inversent au point que Panahi redevienne lui-même le cinéaste filmeur jusqu'à la fin du film. Si ce dernier s'inspire de ce qui a déjà été fait avant lui, il expérimente plus concrètement ces questionnements au travers de sa propre situation.

Nous observons qu'à partir de *Ceci n'est pas film*, et ce jusqu'à son dernier film *Trois Visages*, Panahi apparaîtra toujours sous sa véritable identité même dans ses films dits de fiction. Se mettre en scène devient alors une façon de pouvoir marquer sa condamnation, afin qu'elle puisse être visible comme un stigmate. Dans *Pardé*, nous pouvons nous contenter de percevoir le personnage du romancier comme un alter égo du cinéaste jusqu'à qu'il décide finalement d'entrer véritablement dans la fiction en interrompant le film. Dans *Taxi Téhéran* au contraire, Panahi apparaît dès le début du

film, mais peine à assumer son identité lorsque des passagers le reconnaissent. Est-ce encore une façon d'incarner sa condamnation, à travers le fait qu'il ne puisse pas « s'exprimer en son nom » ? Ou bien est-ce davantage dû au fait, comme évoqué précédemment, qu'il doit être dans la voiture s'il souhaite diriger le film ? Une fois de plus, nous pouvons enfin nous demander dans quelle mesure il « conduit » réellement le film puisqu'il apparaît là encore à l'image.

Avec *Trois visages*, nous assistons à nouveau à un dédoublement de Panahi au sein d'une fiction. En effet, le réalisateur apparaît sous sa propre identité, cependant, il ne se met pas en scène de la même manière que dans ses films précédents. En effet, à l'instar du réalisateur de *Et la vie continue*, il est ici sur les traces d'une jeune fille portée disparue. Quand sa mère lui téléphone, celui-ci lui répond qu'il n'est pas en train de tourner un film. Là encore, nous retrouvons ces ambiguïtés quant à la manière dont il faille considérer le cinéaste, mais également quant à la nature du film même. Panahi indique à cette dernière qu'il n'est pas en train de réaliser de film, alors qu'il réalise bien le film que nous sommes en train de voir. Le réalisateur peut ici vouloir une nouvelle fois se dédouaner de l'acte de réalisation. Pourtant, c'est bien du côté de sa façon d'apparaître à l'écran que nous notons un changement. En effet, Panahi retarde son arrivée au sein de la fiction, de même qu'il est très peu actif durant tout le film à l'opposé de Jafari qui « court » partout. De plus, il n'est plus de tous les plans, et lorsqu'il y est donne la sensation d'un personnage « passif » à l'image de sa non-intervention lors de l'altercation entre Jafari et Marziyeh. Il n'est pas là lorsque la dispute éclate, et ne s'interpose pas non plus une fois qu'il est sur place, préférant rester à l'écart. De la manière, lorsqu'un vieil homme qui discute avec Behnaz Jafari demande à parler à Panahi, ce dernier a préféré rester dormir dans sa voiture plutôt que d'accompagner son

amie. Finalement cette mise à distance, ne serait-elle pas plutôt une manière pour le cinéaste de se réapproprier petit à petit son rôle de réalisateur, derrière la caméra, préférant laisser ses personnages de fiction reprendre leur autonomie ? Cette présence passive à l'image, et ce de manière ostentatoire, pose définitivement question. Il s'agit en effet d'une présence bien différente de *Pardé*, dans lequel le cinéaste bloquait la fin du film, le condamnant à l'inachèvement. Or dans *Trois visages*, Panahi est bien présent depuis le début, mais s'effacera progressivement de l'image au point de complètement disparaître.

En effet, avec le dernier plan du film, Panahi pousse l'effacement de son personnage à son paroxysme au point qu'il ne soit lui-même plus signifié au sein de la fiction. Ce dernier plan est un plan subjectif, dont le cadre de la caméra semble se confondre avec le cadre du pare-brise de la voiture. Nous observons une fissure (probablement causée par le jet de pierre du frère de Marziyeh), en bas à droite de ce que nous pouvons appeler « l'écran pare-brise ». Panahi nous trouble alors en donnant l'illusion que la caméra filme depuis la voiture : nous entendons en hors champs plusieurs bruits appartenant à la fiction comme la voix de Jafari, les bruits de l'embrayage ou encore la portière qui claque. Cependant, lorsque l'actrice sort de la voiture, un basculement s'opère. Nous avons la sensation que le cadre de l'écran ne représente plus tant celui du pare-brise mais bel est bien celui d'une caméra, en l'occurrence celle du film. En effet, ni Marziyeh, ni les trois voitures qui emprunteront ce chemin sinueux ne feront attention au véhicule de Panahi. Soudain, c'est comme si « l'écran pare-brise » qui était jusque-là bien concret et signifié par la fissure, s'effaçait au profit du cadre de la caméra de cinéma, où comme dans une fiction « traditionnelle »

les personnages ne sont pas censés remarquer sa présence pour que le spectateur puisse adhérer à l'histoire.



Marziyeh s'en allant rejoindre Jafar  
*Trois visages* (Jafar Panahi, 2017) [01 :33 :54]



Les voitures arrivant sur le chemin,  
*Trois visages* (Jafar Panahi, 2017) [01 :35 :25]

Nous pouvons noter que cette fissure rappelle celle du pare-brise à la fin de *Close up*. Peut-être est-ce la même qui a inspirée Panahi ? Quoiqu'il en soit, par ce biais, le cinéaste continue de questionner sa place en tant que réalisateur que ce soit à l'écran ou derrière la caméra. Alors qu'il incarnait dans la fiction un réalisateur (sous sa véritable identité), il reprend soudainement par cette dernière séquence sa place de « vrai » réalisateur, c'est-à-dire celle de son propre film, dans une dynamique de réappropriation.

A partir d'un questionnement tout à fait personnel quant à son rapport à la création, Kiarostami a permis d'ouvrir la voie et de questionner la fonction du réalisateur au sein de son propre film. Les cinéastes de notre corpus ont en commun de prolonger chacun à leur façon les différentes pistes lancées par ce dernier. Le dédoublement de la figure du cinéaste, point récurrent de nos différents films, semble ici être une piste inévitable quant au processus réflexif et interrogatif sur leur place au sein de ce système créatif.

Il semble inenvisageable, chez les réalisateurs de notre corpus, de « réfléchir le cinéma » au sens large sans interroger l'image cinématographique, ainsi que celui qui la produit, ou non justement. Ainsi, si l'on doute de la nature de l'image et quant à la présence de vrais réalisateurs à l'écran, nous pouvons alors en toute logique douter de la véritable fonction de celui qui la « réalise », ainsi que des paramètres engagés dans sa conception. Les cinéastes interrogent le cinéma, l'expliquent, et enfin, se remettent en question eux-mêmes. Se verraient-ils décidément plus pédagogues que réalisateurs ? Nous pouvons à minima nous demander, si plus que de simples cinéastes, il ne faille finalement pas davantage les considérer comme des « passeurs » ?

### **III. Examen d'une société à travers le sujet cinéma**

Après s'être interrogé quant à l'image cinématographique ainsi que sur « ce qui fait le cinéma » à l'étape de fabrication du film à travers entre autres l'intervention du réalisateur, il s'agit de considérer à présent l'autre versant du cinéma, c'est-à-dire la réception. Il s'agit de faire de la réception un sujet propre, à la manière dont *Shirin* mettait en scène des spectateurs de cinéma, dans ce pays particulier. Nous parlerons plus exactement ici d'un spectateur-amateur au sens large, comprenant notamment celui qui veut devenir acteur. En effet, il est à présent question d'aborder le cinéma à travers les nombreux hommes présents dans les films de notre corpus, sans pour autant qu'ils ne soient des acteurs de la production, mais des individus qui souvent « gravitent » autour et surtout, qui en « parlent ».

#### **1. Identifier un spectateur iranien**

Peu importe leur profondeur, ce sont de nombreux échanges à propos du cinéma qui prennent place au sein de ces films, intégrant souvent des citations d'œuvres ou d'acteurs comme évoqué précédemment, mais également des dialogues qui peuvent à première vue paraître tout à fait insignifiants. Nous allons donc nous intéresser à une véritable volonté de mettre en scène ces échanges, ainsi qu'à l'importance de faire « parler de cinéma » ceux qui n'appartiennent pas, ou pas encore, à cette industrie, qui plus est dans un pays qui censure la parole.



Au début de *Close up*, le chauffeur de taxi ne connaît pas ce « Makhmalbaf » dont le journaliste lui parle car il « n'a pas le temps pour le cinéma ». Cet échange ne mène à rien de plus entre les deux hommes et semble surtout servir à introduire la situation du film au spectateur. Toutefois, n'y aurait-t-il pas un autre intérêt, si ce n'est donc ici narratif, dans le fait de montrer quelqu'un qui « ne connaît pas » le cinéma ? À travers cette séquence d'ouverture à première vue anodine, nous remarquons que c'est deux sortes de professions qui s'affrontent : l'une « utile » représentée par le chauffeur de taxi, à l'opposé de celle de cinéaste, souvent réduite à l'idée de divertissement. Nous n'avons pas tellement d'exemple en Occident, où lorsque des films « font parler » des personnages de cinéma, de littérature, ou encore d'art en général, il s'agit souvent d'individus qui s'y connaissent, y sont particulièrement sensibles, ou sont eux-même artistes. Ainsi, il semblerait y avoir dans ce cinéma iranien autant de place pour les cinéphiles que pour les néophytes. En effet, le « voyou » peut en savoir tout autant, si ce n'est plus que le « bourgeois ». Par exemple, Omid, le vendeur clandestins de dvds cinéophile de *Taxi Téhéran* incarne bien le fait même qu'un « illégal » s'y connaisse. A travers son activité, Omid a acquis une connaissance certaines, qui fait de lui un bon « distributeur » car il ne vend pas ses dvds comme n'importe quelle autre marchandise. Dans *Close up*, Sabzian est au chômage et vit dans une grande précarité, pourtant il est très cultivé en matière de cinéma. Le cinéma ne semble pas réservé à une certaine classe privilégiée de la population. Est-ce dû au fait que les iraniens s'y intéressent davantage même lorsque la connaissance de celui-ci est loin de leur donné ? Quoi qu'il en soit, ces divers profils et dialogues variés intriguent, et plus encore, vont participer à dessiner des spectateurs iraniens à travers leur rapport et la connaissance qu'ils ont de leur cinéma, mais également de celui qui se fait dans le reste du monde.

Mais de quel cinéma parlent tous ces gens ? Quel cinéma connaissent-ils (ou ne connaissent-ils justement pas) ? En effet, parler de cinéma en Iran, revient à évoquer le cinéma dit « officiel », ou bien celui en marge du pouvoir. A quoi reviendrait le fait de réfléchir le cinéma iranien dans des films sans considérer la situation de son industrie cinématographique, son histoire, ainsi que la censure exercée ? C'est Jafar Panahi qui s'y confrontera le plus explicitement car il n'a plus à passer de contrôle du fait de sa condamnation.

Dans *Trois visages*, les habitants de ce petit village reculé reconnaissent immédiatement l'actrice iranienne Behnaz Jafari qui tient le rôle principal dans une série télévisée. Les villageois demandent aussitôt autographes et photos à cette dernière qui apparaît comme une « vraie star » entourée de ses « fans ». Cependant, ils ne reconnaissent pas Jafar Panahi, à l'inverse du vendeur cinéphile de *Taxi Téhéran*. « *Je l'ai déjà vu quelque part cette dame [...] Mais pas ce monsieur, je ne le connais pas* ». Jafar Panahi est un des cinéastes iraniens parmi les plus célèbres en Occident mais demeure inconnu pour beaucoup au sein de son propre pays. Ce dernier dira que « *les gens reconnaissent davantage les acteurs que les réalisateurs* », ce qui se vérifiera aussi avec la famille qui se fait arnaquer par Sabzian dans *Close up* car elle ils ne savent pas à quoi ressemble Makhmalbaf. Néanmoins, cette constatation prend un sens différent en Iran. En effet, le peuple reconnaît davantage les grandes figures promotionnelles du cinéma étatique mais pas les auteurs « indépendants » qui s'éloignent de la ligne de conduite officielle. Cependant, nous pouvons être troublés que les gens ne connaissent même pas Panahi, et ce malgré sa condamnation pourtant absolument inédite. Enfin, quand des villageois demandent à Jafari de leur révéler le dénouement de la série dans

laquelle elle joue, celle-ci leur répond : « *Comme d'habitude ça finira par un deuil.* » A travers cette réplique, Panahi dénonce ce formatage des séries étatiques qui continuent d'aliéner une partie de la population, à travers la voix même d'une de leurs actrices.

Plus encore, Jafar Panahi met en lumière les contradictions et les mœurs quelques peu datées de son pays. D'un côté les villageois adulent Behnaz Jafari et sa série télévisée, et de l'autre rejettent et blâment la jeune fille qui veut être actrice à Téhéran. Finalement, qu'il s'agisse des différences de langage ou des codes utilisés par les villageois pour assurer la circulation de leurs routes, Panahi met en scène un microcosme qui dénote par rapport à nos sociétés actuelles. Un vieil homme pose des questions à propos de Téhéran comme s'il s'agissait d'un autre pays « *Il fait quel temps à Téhéran ?* ». Ces individus nous apparaissent comme des « laissés pour compte ». Ceux-ci attendent de l'aide quant à leurs problèmes quotidiens, mais cela ne vient pas, alors ils se raccrochent à leurs croyances. Ainsi, ce même homme demande à l'actrice de remettre à Panahi le « bout de peau » de son fils dans le but que le cinéaste le donne à Vossoughi, acteur qu'il idolâtre sans se souvenir de son nom, dans l'espoir d'assurer un avenir à ses descendants. Cependant celui-ci ignore que Vossoughi a fui l'Iran il y a bien longtemps. Le vieil homme demande à ce que Panahi s'en occupe « lorsqu'il ira à l'étranger » : là encore, le cinéaste confirme que le vieil homme n'est pas au courant des interdictions de circulation auxquelles sont sujets plusieurs artistes en Iran, dont lui. Panahi met ainsi en scène le fossé qui existe entre la dure réalité à laquelle il est confronté et la parfaite ignorance d'une partie de la population. Le fait qu'une partie de la population, même reculée, ne connaisse pas le cinéma de Panahi, ou ce cinéma plus indépendant, renseignerait sur sa place dans la société, et le rapport entretenu avec celle-ci. Néanmoins, les villageois ne sont pour autant pas montrés comme des partisans du

régime, mais plutôt comme des gens maintenus à distance par leur position géographique, et déconnectés de la réalité. C'est d'ailleurs pour cette raison que Panahi va tourner dans ces villages, pour pouvoir filmer sans être vu et reconnu et par cette occasion d'échapper à sa propre condamnation.

Enfin, à travers la réclusion imposée au personnage de la vieille actrice qui fait écho à sa situation, Jafar Panahi déplore les conséquences de la Révolution sur le milieu artistique, mais également sur ces villageois qui ont pourtant connus ces deux époques mais ne semblent pas avoir conscience de ces changements, ou s'y soient soumis quelque peu inconsciemment.

Dans *Taxi Téhéran*, nous retournons à la capitale (chronologiquement c'est l'inverse puisque ce film est antérieur à *Trois visages*). Plusieurs films de Panahi sont ici cités par les passagers. Bien que très peu visibles en Iran, ces films engagés font partie intégrante du quotidien de ceux qui les connaissent. Cependant comment les connaissent-ils justement, quand ceux-ci sont majoritairement censurés ? À travers ce dispositif du taxi qui traverse la ville, *Taxi Téhéran* fait partie de ces films qui trouve leur ancrage directement au sein de la société. C'est également le film de Jafar Panahi qui abordera le plus frontalement la censure sous différents aspects, à travers des séquences on ne peut plus explicites. Nous la retrouvons déjà à travers l'activité de Omid qui propose à la location des films interdits en Iran à un étudiant en cinéma. Cette séquence permet ainsi de mentionner les circuits parallèles en Iran, permettant un accès aux films étrangers et officiellement censurés. Il s'agit là d'un aspect du cinéma que nous ne connaissons pas en France : le régime iranien maintient le pays éloigné de toute forme de culture et de représentations occidentales, mais un cinéma parvient à circuler

néanmoins grâce à des circuits illégaux. Nous avons bien des circuits de streaming en Occident, cependant cela évite simplement de payer pour voir un film, mais pas de nous donner accès à des films qui nous seraient censurés. Omid déclare : « *Je fais une activité culturelle. Ces films ne sortent pas en Iran. Comment les étudiants peuvent-ils les voir ?* ». En Iran, ce marché noir fait donc entièrement partie de la vie des iraniens s'ils veulent accéder à des films censurés dans leur pays. Shahram Mokri, réalisateur iranien explique :

« Il faut savoir que le cinéma hollywoodien représente un immense marché en Iran, l'un des plus grands au monde avec l'Inde et la Chine. C'est du piratage, du marché noir, mais avec un réseau très actif. Comme l'Iran n'applique pas le copyright, on a accès aux films mainstream juste après leur sortie. C'est aussi le cas des films d'auteurs (...)»<sup>31</sup>. »

Les blockbusters cités dans *Taxi Téhéran* ne vont pas sans rappeler *Salam Cinema*, où ce sont également des films et des acteurs américains qui sont à présent évoqués par les candidats auditionnés. Bien que celui-ci soit censuré, des iraniens connaissent bien ce cinéma extérieur, en partie grâce à ce type de circuits.

Le client de Omid est donc un de ces jeunes nés après la Révolution Islamique et qui a grandi avec ce nouveau régime, ainsi qu'avec le développement des nouvelles technologies et donc des circuits parallèles. Ainsi, il paraît habitué à se procurer des films de cette façon puisqu'il parvient facilement à avoir ce qu'il désire. Cependant, nous pouvons nous interroger à propos de la lucidité de l'étudiant : a-t-il conscience des effets de la censure s'il devait lui aussi réaliser un film ? En effet, celui-ci demande des conseils à Jafar Panahi alors que ce dernier est précisément interdit de filmer. De sa

---

<sup>31</sup> Déclaration de Mani Haghighi In : Michael Patin. « Fous d'Iran : le renouveau du cinéma iranien », *Trois couleurs*, 28 novembre 2018 [<https://www.troiscouleurs.fr/cinema/fous-diran-le-renouveau-du-cinema-iranien/>] (page consultée le 10 mars 2020).

position de spectateur à celle de réalisateur, il n'aura pas les mêmes facilités à contourner l'interdit.

Une autre séquence emblématique de *Taxi Téhéran* est également particulièrement éclairante en ce qu'elle aborde directement les règles de la censure appliquée à la création cinématographique. Il s'agit de celle dans laquelle Panahi échange avec sa petite nièce, elle aussi née bien après la révolution, et se destinant également à la réalisation de films. Jafar Panahi revient ici à une mise en scène particulièrement didactique à travers le choix de la discussion avec un enfant. Celle-ci permet ainsi de témoigner très simplement de la multitude des conditions imposées par la censure qui intervient dès l'écriture même d'un film. En effet, la petite fille énumère à son oncle les différents critères abordés par son enseignante de cinéma pour qu'un film soit « diffusable ». Plus encore, à la manière des films pour enfants du *Kanoun*, le choix de la discussion avec un enfant permet de mettre en lumière toute l'hypocrisie et les incohérences de la manœuvre à travers les questions posées par la petite fille qui ne comprend pas tout : « *C'est quoi la noirceur ? Elle dit qu'il ne faut montrer que la réalité mais que quand elle est lourde ou compliquée il ne faut pas la montrer, je ne comprends pas ce qu'il faut montrer ou pas* ». En effet, le cinéaste dénonce et tourne en dérision les multiples conditions imposées par le régime à travers la longue énumération de l'enfant qui semble ne plus en finir de réciter son cours : « *Pour être diffusable, un film doit tenir compte des critères suivants : respect du voile et de la décence islamique, aucun contact entre les hommes et les femmes, pas de noirceur, pas de violence, pas de cravate pour les personnages positifs, pas de prénom persan pour les personnages positifs, préférer les prénoms sacrés des prophètes...* » Le mot même de « censure » sera employé directement par la jeune fille, et ce de manière

particulièrement ironique, puisqu'il est question dans les directives données par sa professeure, de « censurer soi-même ». Plus encore, c'est par son détachement et son ironie en opposition avec le sérieux de l'enfant qui cherche réellement à comprendre ces règles que Panahi témoigne d'une réelle lucidité quant à l'absurdité de la censure, ainsi que d'une forme paradoxale d'indépendance nouvelle qui lui permet d'aborder tout cela aussi explicitement. Toujours dans une démarche autant didactique que critique, le cinéaste recourt à un nouvel « exemple concret », en citant son voisin, pour remettre en question les qualités inhérentes à un personnage dit « positif ». Sa nièce répondra tout naturellement : « *Et si on veut que ce soit un personnage positif on change du tout au tout* ». A travers cette déclaration, le cinéaste dénonce l'hypocrisie de la censure qui n'hésite pas à dénaturer un personnage afin qu'il corresponde à l'idéologie du régime. Enfin, sa petite nièce aborde un évènement conflictuel chez ses voisins dont elle a « tout filmé » ; la relève est assurée ; avant de faire remarquer à son oncle : « *Tu es réalisateur, tu devrais savoir qu'il n'est pas diffusable* ». Encore une fois, le cinéaste ironise sur sa propre situation : il n'a « pas su » éviter la censure, ou plutôt il n'a pas voulu se plier aux interdits, et a été condamné pour cela.

Plus que des « spectateurs », Jafar Panahi identifie des citoyens iraniens. Plus encore, le cinéaste lève ici le voile sur une population iranienne profondément divisée, ne serait-ce déjà qu'entre la capitale et le reste du pays, à travers les disparités qui existent en terme de connaissances du cinéma, lui-même pluriel. En effet, la censure exercée par le régime sur la production cinématographique participe directement à renforcer les ignorances de certains quand les alternatives qui se développent clandestinement nourrissent les connaissances d'autres, créant de vrais décalages au sein de la population iranienne, selon leur tranche d'âge, leur situation géographique etc.

Plus encore, la production audiovisuelle étatique, utilisée comme un modèle de représentation islamisée de la société, asservit davantage les individus qui n'ont accès qu'à celle-ci. Enfin, Panahi semble interpeller plus précisément le spectateur iranien quel qu'il soit quant à sa conscience réelle de cette censure, peu importe le degré auquel celui-ci y est personnellement confronté, et par la même occasion interroge ses concitoyens sur ce qu'il se passe plus globalement au sein de son pays.

## **2. Analyse d'une attraction**

Cette idée de faire « parler » de cinéma, nous le remarquons, va plus loin et peut être affublé d'un second sens. Il s'agit d'approfondir cette idée déjà révélatrice. En effet, c'est ensuite un attrait particulièrement marqué pour le cinéma qui est mis en scène au sein de ces films. Ainsi, dans *Au travers des oliviers*, un tas de jeunes filles s'agglutinent autour du réalisateur et lui demandent : « *On passera à la télé ?* ». Le cinéma a toujours attiré les foules, jusque-là rien de très étonnant. Cependant, dans *Salam Cinema*, c'est plus de mille personnes qui sont venues aux auditions alors que Makhmalbaf n'a besoin que d'une centaine de figurants. Très vite, c'est alors la cohue autour du cinéaste qui est lui-même pris à parti et bousculé. La scène devient alors surréaliste : la foule renverse la grille et envahit la propriété. Certaines personnes tombent, sont piétinées, et on entend même crier « *Vous allez la tuer !* ». Nous pourrions penser à une scène de débarquement ou à un événement national, alors qu'il s'agit simplement un casting. Cette image devient alors symbolique de cet attrait pour le cinéma en Iran mis en scène dans les différents films de notre corpus et qui prend parfois des proportions démesurées, au point que certains se créent un personnage pour espérer



s'insérer dans cette industrie. C'est ce que nous appellerons « la figure de l'imposteur ».



La foule envahit la propriété,  
*Salam Cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) [00 :04 :51]

Dans *Salam Cinema* déjà, lors de la phase de casting, il y a cet homme qui se fait passer pour un mal voyant. Celui-ci dit dormir dans un parc depuis deux jours dans l'attente de cette journée. A un degré nettement plus élevé, nous avons évidemment le célèbre usurpateur de *Close up* qui se fait passer pour le cinéaste Mohsen Makhmalbaf auprès d'une famille bourgeoise de Téhéran. Celui-ci s'est inventé une identité, une histoire, ainsi qu'un projet de film. Enfin, il y a également Marziyeh, la jeune comédienne de *Trois visages* qui met en scène son suicide dans une vidéo destinée à l'actrice Behnaz Jafari afin de la faire venir dans son village. Nous constatons que certains ne se pose aucune limite. Dressant ce même constat dans trois films de notre corpus, et malgré un écart de plus de vingt ans entre le premier film et le dernier, nous pouvons nous interroger quant à l'origine de cette manière d'agir, quitte à choquer

l'auditoire. Mais d'où vient donc cette forme de « pathologie » ? De plus, comment évaluer ou du moins envisager de manière saine leur rapport au cinéma ? Ce qui peut parfois plutôt s'apparenter à un besoin d'attention, s'accompagne-t-il d'une réelle passion pour le Septième art ?

Le faux aveugle de *Salam Cinema* cèdera rapidement aux larmes sans parvenir à s'expliquer devant le cinéaste lorsque celui-ci lui demandera pourquoi il veut faire du cinéma. En effet, dès que Makhmalbaf entre dans le vif du sujet, beaucoup de candidats déchantent, et perdent leurs moyens. Bien que le cinéaste soit volontairement exigeant lors de ces castings, il parvient par ce biais à rapidement déceler les réelles motivations des candidats. A travers les castings, Makhmalbaf, et par conséquent le spectateur, accède à un véritable panel de la société iranienne qui ne semble finalement pas tellement intéressé par le cinéma, si ce n'est afin d'en faire partie, et qui à la manière du premier candidat de *Salam Cinema*, s'y destinent souvent « aveuglément ». Ainsi, dans *Trois visages*, bien qu'elle paraisse réellement talentueuse, comme en témoigne sa prestation d'actrice, Marziyeh ne souhaiterait-elle pas par cette occasion quitter son village isolé, ainsi que les hommes violents de sa famille hostiles à toute forme d'art ? La jeune fille paraît prête à tout pour arriver à ses fins, mais son désir de cinéma ne sera toutefois pas remis en question jusqu'à la fin du film. Plus encore, à l'inverse des villageois, elle connaît Jafar Panahi et, surtout, celle-ci a été reçue « avec de très bonnes notes », au conservatoire de Téhéran. Dans *Close up*, Sabzian lit *Le cycliste*, le livre du film de Mohsen Malhmalbaf, avant d'avoir l'idée d'usurper l'identité de ce dernier. Là encore, il semble particulièrement connaître l'œuvre du cinéaste, a également vu des films de Kiarostami, et semble avoir une connaissance sensible de l'art en général. Il citera notamment Tolstoï. Cependant, Sabzian est pauvre et a faim.

Bien que ces deux derniers exemples soient nuancés, il apparaît que la passion « saine » du cinéma ne soit pas aussi évidente à identifier, au point qu'elle devienne un enjeu pour ces films qui mettent en lumière le pouvoir attractif du cinéma au sein de la population. De ce que nous constatons, les promesses d'une carrière artistique semblent à Téhéran autant fantasmées que celles d'une carrière de footballeur professionnel dans d'autres pays du monde.

Ainsi, le cinéma représenterait cette idée de l'élévation sociale que ce soit par la pratique artistique ou bien par la démonstration d'un intérêt certain. Dans *Close up*, le fils de la famille dit : « *Je m'intéresse au cinéma. Je préfère la pratique artistique que vendre du pain* ». Cette phrase résume l'idée d'une élévation par le métier artistique, à l'inverse d'un métier utilitaire, comme ici le fait de vendre de pain, qui ne trouve pas grâce à ses yeux. Le pain comme nourriture du pauvre est ici associé à une certaine classe sociale. Nous pouvons également penser au chauffeur de taxi de *Close up*, qui lui au contraire, ne voyait pas « l'utilité » du cinéma. Dans *Au travers des oliviers* à nouveau, Hossein, jeune comédien qui était maçon avant de faire le comédien, refuse de reprendre son ancienne activité ne serait-ce que le temps de déblayer la route afin que Shiva et lui puissent se rendre sur le plateau : « *Je ne veux plus être maçon. Je vais travailler comme acteur dans votre film mais pas comme maçon* ». Nous retrouvons là encore l'opposition d'un métier manuel à une pratique intellectuelle ou artistique. Nous constatons que cette envie d'élévation sociale, s'accompagne d'un dénigrement de certaines professions qui nécessitent le travail des mains. Ce retour à un métier manuel serait vécu comme un échec pour Hossein, une façon de ne pas avoir réussi, d'autant

plus aux yeux de celle qu'il aime. On peut évoquer l'idée d'une pression sociale forte qui finalement touche tous les milieux sociaux.

Cependant, nous constatons ce n'est pas n'importe quelle profession dont il s'agit lorsque les individus évoquent une carrière artistique. C'est bien du cinéma dont il est question, mais souvent aussi dans l'idée d'un cinéma qui rapporte de l'argent et qui peut sauver de la misère. Dans *Au travers des oliviers*, l'homme qui interprétait le professeur dans *Ou est la maison de mon ami* demande à Shiva si elle peut lui trouver un petit rôle dans le film, mais celui-ci assume complètement son désintérêt pour le cinéma : il le voit comme un moyen d'obtenir un petit peu d'argent en ces temps difficiles. Celui-ci dira : « *Comme je vous disais, je n'aime pas vraiment les films, le cinéma et l'art en général. Mais avec ce tremblement de terre et tous nos problèmes...* », ce à quoi Shiva répondra : « *Bien-sûr* ». Le cinéma devient alors proprement « social » au sens où il vient apporter une aide financière concrète. Dans *Close up*, Sabzian avait faim, et en convoquant le cinéma, il s'est littéralement vu offrir un repas. Dans *Trois visages*, le peuple pense qu'un « homme important » comme Panahi les aidera à régler leurs problèmes. Dans *Salam Cinema*, le cinéma est même envisagé comme l'un des meilleurs moyens concrets pour quitter l'Iran. En effet, une jeune femme se confie au réalisateur : « *Si je suis dans votre film, je pourrais peut-être avoir un visa* ». Une telle annonce a de quoi surprendre de notre point de vue d'occidentaux, de même que celle-ci semble quant à elle surprise lorsque le réalisateur lui dit que pour être prise, il faut jouer.

Finalement, quelque que soit les motivations de chacun, tous voient dans le cinéma un moyen de pouvoir changer leur situation sociale, et tous les moyens semblent permis pour y parvenir.

Allant de pair avec un intérêt croissant pour le cinéma, la figure du réalisateur se dote d'une nouvelle dimension aux yeux de la population. En effet, dans plusieurs films de notre corpus, nous retrouvons cette image d'un cinéaste entouré, adoubé, convoité. Cependant, celui-ci ne s'érige pas ici en « star » mais demeure un homme simple envers ceux qui viennent à lui et qui leur rend bien en allant à la rencontre des citoyens de son pays. Cet homme « simple » prend le bus, à la surprise de la mère de famille dans *Close up*, mais vient également chercher Sabzian en scooter et l'accompagne demander pardon à la famille en fin de film. Tout comme Jafar Panahi, qui en chauffeur de taxi dans *Taxi Téhéran* utilise une voiture désuète à la grande stupéfaction de sa nièce. Dans *Close up*, Sabzian va jusqu'à déclarer : *Un réalisateur [...] s'intéresse à d'autres classes sociales et ne considère pas être différent des gens ordinaires, [il est] humble et proche des gens* ». En l'occurrence, ce cinéaste proche du peuple est ici Kiarostami qui s'intéresse à ce fait divers en allant personnellement à la rencontre de Sabzian en prison. Nous notons ici un point commun de plus avec Panahi, dont le film *Trois Visages* s'inspire également d'un fait divers. Les cinéastes prouvent une nouvelle fois qu'ils sont en lien avec leur société, et que celle-ci est à bien des égards leur source d'inspiration. Ces réalisateurs qui dans la fiction sont proches du peuple comme le sont Panahi ou Kiarostami peuvent bien être vues comme les alter égos de ces derniers. Dans *Au travers des oliviers*, le cinéaste profite d'une pause dans le tournage pour aller se mêler aux enfants qui sont venus regarder. Il leur demande s'il peut franchir la ligne qui les sépare, dans une forme d'égalité et de respect mutuel, et vient s'asseoir parmi eux. Il commence à les interroger sur leurs leçons, comme le ferait un professeur bienveillant ; ce qui ne va pas s'en rappeler les premiers films de Kiarostami pour le

Kanoun ; sans hiérarchie de profession. Que ce soit dans *Au travers des oliviers* ou dans *Et la vie continue*, le réalisateur rencontre énormément de gens avec lesquels il engage le dialogue au cours de sa route, ce qui sera d'ailleurs réexploité par Panahi dans plusieurs de ses films.

Dans *Salam Cinema*, une jeune fille affirme quant à elle qu'« *un artiste est plus humain* ». Nous constatons un certain respect pour les artistes de la part de la population car ceux-ci seraient dotés d'une sensibilité supérieure. Dans *Close up*, Sabzian ajoute dans ce sens que Makhmalbaf est « *un réalisateur qui comprends la souffrance d'une société* ». Dans la même idée, c'est en effet à Jafari et à Panahi que Marziyeh lance son appel à l'aide car ils seraient plus aptes à la comprendre, contrairement aux villageois ou même à sa propre famille.

Dans *Close up*, Sabzian déclarera également à propos de Makhmalbaf : « *Je l'admire pour les films qu'il offre à la société et la souffrance qu'il dépeint dedans. Il parle pour moi et décrit ma souffrance* ». Plus encore que de saisir et de comprendre les maux de la population, le réalisateur parvient à « retranscrire ». C'est bien pour cette raison que la famille abusée compte sur Kiarostami pour aller au bout de l'affaire car « *le journaliste n'a pas tout dit* ». Ils font donc davantage confiance à Kiarostami pour rétablir la vérité plutôt qu'à un journaliste. Le cinéaste se voit alors confié une responsabilité démesurée : celle de rétablir la vérité. Pourtant, comme nous l'avons vu précédemment, les cinéastes eux-mêmes la remettent perpétuellement en cause. Dans *Trois visages*, malgré ses doutes permanents, Jafari fait tout de même confiance au regard de Panahi et à son expertise concernant une possible coupe dans la vidéo de Marziyeh qui prouverait qu'il s'agit d'une mise en scène. Jafari s'en remet à son regard de cinéaste qui serait plus à même de percevoir ce genre de détail. Celui-ci détiendrait

donc une forme de vérité là encore, chose ironiquement retournée par Panahi lorsque nous comprenons que cette vidéo était bien une imposture. Une façon finalement amusante et subtile pour Panahi, de montrer à la population que le réalisateur peut, tout comme le commun des mortels, se tromper.

Le cinéaste devient finalement une sorte de « surhomme » capable de déplacer des montagnes. Dans *Trois visages*, le vieil homme compte sur Panahi pour sa mission sacrée. Dans *Salam Cinema* c'est précisément au cinéaste que la jeune femme qui souhaite quitter l'Iran pour retrouver celui qu'elle aime, confie son plan. Celui-ci devient un porteur d'espoirs et se retrouve chargé d'une dimension héroïque. Pour nuancer cette dimension « héroïque », nous pouvons au moins en venir à l'idée d'un cinéaste comme un « représentant fantasmé » d'un peuple en quête d'humanité, au contraire de celui qui a chassé la vieille actrice dans *Trois visages*. Dans la même idée, Makhmalbaf explique ainsi à propos de *Salam Cinema* :

« Dans *Salam cinéma*, il y avait en fait deux Makhmalbaf. Il y avait celui qui campait le rôle du fasciste, un personnage autoritaire qui impose sa vision, sa manière de voir et de faire les choses; il y a un autre Makhmalbaf, posté derrière la caméra, démocrate, qui critique et impose une réflexion sur le fascisme et l'autoritarisme<sup>32</sup>. »

Ici, le tyran incarne le régime iranien. Makhmalbaf se place quant à lui en « démocrate ». C'est donc le cinéaste derrière la caméra qui est en réalité ce « dirigeant rêvé ». La dimension politique et sociale du film est confirmée, au-delà du questionnement quant à la place du réalisateur amorcée plus tôt. Un cinéma, qui au-delà de se réfléchir lui-même, en termes de création, se pose finalement comme rempart face au régime iranien, surpassant définitivement par la même occasion la simple idée de divertissement.

---

<sup>32</sup> Gajan, *op. cit.*, p.10-13

Ainsi, bien plus que la simple mise en scène de connaissances ou non d'un certain type de cinéma, c'est la passion du Septième art qui se retrouve au cœur d'un réel questionnement au sein de ces films. D'un côté, il y a ceux qui sont véritablement passionnés et de l'autre ceux qui voient parfois le cinéma comme leur ultime planche de salut afin de changer de vie. Finalement, nous constatons que chaque élément qui se rapporte de près ou de loin au cinéma, à commencer par le réalisateur lui-même, cristallise en Iran tous les espoirs d'une certaine partie de la population.

### **3. Mener à une prise de conscience**

Faire « parler de cinéma » dans ces films permet donc de mettre en lumière une société iranienne. Bien que certains dialogues soient complètement mis en scène, comme nous l'avons évoqué précédemment, ces cinéastes instaurent néanmoins le doute au point que nous ne sachions jamais réellement quel est le degré de vérité. D'autres dialogues nous apparaissent d'emblée plus « vrais », comme c'est le cas avec les non-acteurs au sens large, bien que là encore ils puissent vraisemblablement nécessiter une certaine mise en scène afin que ceux-ci se saisissent de toute leur portée, ou afin de contourner la censure. Au fil de notre réflexion, il nous paraît alors indéniable, que le cinéaste et plus le généralement le cinéma, sont dotés d'une aura particulière aux yeux de la population, favorisant ainsi ce lien privilégié qui se tisserait entre eux. Cependant, il s'avère intéressant de s'interroger plus précisément sur le rôle et la participation du cinéaste quant aux nombreuses confessions qu'il reçoit de ses concitoyens au sein de ces films. Adopte-t-il toutefois une attitude particulière quant à ses interlocuteurs



souvent dans le besoin ? Ces questionnements permettent également de nous interroger sur une certaine, ou nouvelle forme de direction d'acteurs, et plus particulièrement encore lorsque ces personnes ne le sont précisément pas.

En effet, on le disait, dans *Close up*, ce sont aussi bien l'accusé que la famille qui font confiance à Kiarostami et se livrent à lui. Nous pouvons toutefois nous questionner quant à la véracité des propos de ces derniers, qui face à une caméra pourraient vouloir davantage défendre leur point de vue. Plus encore, Kiarostami réussit surtout la prouesse de les faire rejouer ensemble cette affaire. Mais comment s'y est-il pris ? Bien que nous pouvons imaginer que l'idée d'apparaître dans un film ait suffi à les convaincre, nous pouvons tout de même nous interroger quant à une attitude particulière employée par les cinéastes pour obtenir la confiance des gens et à les mener à la « confession » au sens large.

Dans *Au travers des oliviers*, le personnage du réalisateur joue la carte de la proximité avec son équipe. Celui-ci s'intéresse à son équipe, l'interroge, et devient l'oreille attentive sur le plateau, ce qui est bien rare pour un réalisateur qui n'a d'habitude pas de temps pour chacun durant un tournage. Le cinéaste dialogue avec Hossein pour comprendre ce qui ne va pas, s'inquiétant aussi bien de sa fatigue que de sa colère ou de sa déception. Il pousse ainsi le jeune homme à parler de sa situation amoureuse et va même jusqu'à faire l'entremetteur entre ce dernier et la jeune fille qu'il courtise. Est-ce pour les besoins du film, ou par pure philanthropie ? Dans ce film comme dans *Et la vie continue*, le réalisateur fait littéralement parler les gens qu'il rencontre à plusieurs reprises, même lorsque ceux-ci n'y étaient absolument pas disposés et s'y refusaient d'abord. Bien qu'on ne sache pas vraiment à quel point la mise

en scène est pensée, cela fait écho à la direction d'acteur selon Kiarostami. En effet, celui-ci, démarrait la caméra sans que ces derniers le sachent et leur posait des questions tout en progressant dans le scénario.

C'est ainsi directement à Kiarostami, ou grâce à Kiarostami, que Sabzian se livrera autant lors de son procès dans *Close up*. Ici, le dispositif tout entier du cinéaste est entièrement consacré à Sabzian. Kiarostami lui offre ainsi un second procès, dans lequel il peut légitimement justifier son imposture au regard de sa passion pour le cinéma. La présence de la caméra, alors qu'elle est braquée sur lui, ne semble pas intimider l'accusé. Au contraire, elle lui donnerait ici de l'importance, celle dont il avait finalement besoin : « *Vous êtes mon audience* » dira Sabzian à Kiarostami. Ce dernier lui dira quant à lui : « *Cette caméra est là pour que tu puisses dire des choses* ». Ainsi, non seulement Kiarostami parvient à imposer son dispositif et sa mise en scène lors du procès, mais plus encore, ceux-ci favorisent justement la libération de la parole de l'accusé. Le cinéaste se place comme un accompagnateur de la parole des opprimés, référence directe à la théorie de la maïeutique de Platon, ce qui par conséquent vient une fois de plus prouver le statut particulier du cinéaste.

Dans *Salam Cinema*, Makhmalbaf adopte une méthode radicalement différente en choisissant donc d'incarner ce personnage caricatural, tout comme le sont ses propos : « *Vous pouvez être acteur si vous pouvez rire ou pleurer* ». Ainsi, il provoque des situations et des échanges particulièrement intenses afin de faire ressortir les véritables convictions de chacun des participants. Il les met en compétition et les pousse dans leurs retranchements. Cependant le travail qu'il fait avec eux devient salutaire dans le sens où face à l'évidence qu'ils ne sont sans doute pas faits pour être acteurs, ils finissent en pleurs. Ainsi, Makhmalbaf tenterait de leur ouvrir les yeux quant à leur véritable

motivation. Si pour certains, le processus de travail s'arrête net, pour d'autres cette audition apparaît comme une véritable expérience personnelle.

Ainsi, comme était perçu le philosophe dans la Grèce antique, le réalisateur apparaît comme un être à part dans la société, capable d'en faire ressortir les travers, de la même manière qu'il est tout de suite capable d'identifier l'imposture du premier candidat dans *Salam Cinema*. Il devient pour la population une forme de réceptacle à leurs problèmes. Plutôt qu'un « dirigeant rêvé », le cinéaste (qu'il soit devant ou derrière la caméra) « dirige » ses (non) acteurs afin que ceux-ci se livrent. Nous pouvons mettre en parallèle la démarche que le réalisateur effectue dans ses films avec ses sujets, avec celle que les cinéastes de notre corpus font avec le spectateur. En effet, celui-ci nous amène à nous interroger autant sur le cinéma que sur nous même, notamment à travers le travail qu'il effectue avec les candidats.

Tout comme ces derniers qui sont d'une certaine manière « manipulés », Makhmalbaf manipule également notre perception, ou du moins la dirige avec cette idée d'un « nouveau regard » que nous avons évoquée dans une partie précédente. Encore une fois, nous constatons qu'un film ne peut être neutre. Chaque élément participe à alimenter l'idée voulue par le cinéaste. Qu'il s'agisse de la mise en scène ou du cadrage, comme dans *Close up*, rien n'est laissé au hasard. Dans *Salam Cinema*, sous couvert d'une certaine spontanéité ou facilité apparente de dispositif, se profile un dispositif réfléchi et particulièrement efficace. Cependant, quelle est la portée de ce processus de mise en scène ? Les cinéastes conduisent bien le spectateur quelque part, mais où ?

Comme nous l'amorçons plus tôt, il serait au moins question de mener à regarder autrement, de regarder au-delà de ce qu'on nous donne à voir, et de s'interroger, de manière globale sur l'image qu'on nous soumet. Cette réflexion va

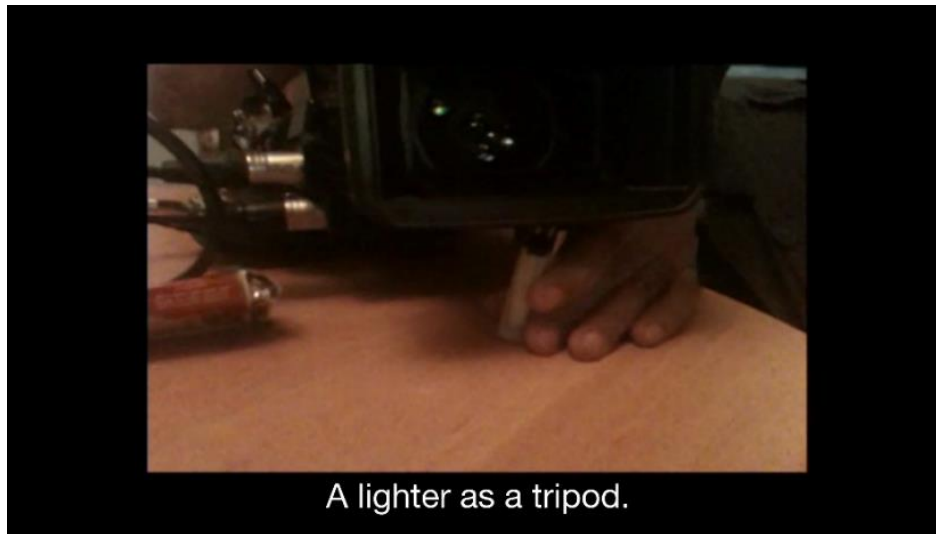
finalement de pair avec un regard critique que les cinéastes souhaitent amorcer sur la société. Il s'agirait de s'interroger sur celle-ci et sur ce que nous ne voyons pas. Le but serait alors d'extraire les individus de « l'effet de masse », ici incarné par ce cinéma étatique iranien ; qui peut faire écho au cinéma narratif classique dans une moindre mesure ; instrumentalisé par le régime, afin de révéler les rouages du « vrai cinéma », et par cette occasion ceux de la société entière.

Ainsi, par cette démarche, les cinéastes amènent le spectateur, et plus particulièrement le spectateur iranien, vers une révélation individuelle à travers celle du cinéma. Autrement dit, il s'agit de lui faire prendre conscience de sa propre existence, de le faire s'interroger sur ce qu'il voit ou sur ce qu'il sait, mais aussi sur ce qu'il veut.

Une fois cette découverte faite, que nous reste-t-il ? Que peut-on en déduire ? Loin de nous laisser sur ces questionnements peut être abruptes, fidèles à leur trajectoire initiée depuis le départ, les cinéastes nous incitent alors à aller plus loin.

Reprenant l'idée de cette mise en scène pédagogique mise en lumière dans une précédente partie, il s'agit finalement de donner de vraies clefs au spectateur afin que celui-ci, encore plus que d'apprendre ou de « participer » indirectement à la création, créer réellement à son tour. Plus que des clefs, ce sont même de véritables « leçons » que donnera Kiarostami dans *10 on Ten*, film construit en dix épisodes pour dix leçons de cinéma. De la même manière, *Ceci n'est pas un film* s'illustre comme un manifeste de cinéma guérilla, autrement dit ces films produits avec très peu de moyens financiers ou matériels et portés par de petites équipes. Nous pouvons citer l'exemple du briquet

et du paquet de cigarettes en guise de trépied. A nouveau, un gros plan nous permet de voir de près un dispositif, ici particulièrement original.



Un briquet en guise de trépied,  
*Ceci n'est pas un film* (Jafar Panahi, 2011) [00:59:57]

L'idée véhiculée par Panahi serait celle que nous pouvons tous faire des films, et ce quel que soit les moyens utilisés. Le cinéaste nous présente ainsi des dispositifs ultra compacts et faciles d'utilisation, à la manière de Kiarostami qui faisait l'éloge de la caméra numérique dans *10 on Ten*. Enfin, c'est aussi ce qui est insinué par le jeune voisin de Panahi quand celui-ci dit qu'il peut également faire un film avec son portable. Comme le dit Mani Haghighi, réalisateur iranien :

« Aujourd'hui, n'importe qui peut faire un film avec son iPhone et le diffuser sans intermédiaire. Et c'est exactement ce qui se passe, parce qu'en Iran tout le monde veut être cinéaste !<sup>33</sup> »

Voilà sans doute pourquoi les écrans, caméras, portables, ou même plus récemment les réseaux sociaux occupent une telle place dans la société et dans les films de notre corpus. En effet, ils peuvent assurer une chaîne cinématographique alternative à eux-mêmes.

---

<sup>33</sup> Patin, *loc. cit.*

Enfin, en Iran, plus qu'ailleurs, les nouvelles technologies incarnent l'espoir d'un contre-pouvoir accessible au plus grand nombre. Nous pouvons citer Marziyeh qui crée son « propre film » à l'iPhone et le diffuse dans l'espoir de porter un véritable message. Ainsi le cinéma est un véritable vecteur, voir un instrument de contestation. « -Continue à filmer ! -Quoi ? -Moi, au cas où on m'arrête aussi ! Les images seront là ! » rétorque Mojtaba Mirtahmasb à Jafar Panahi dans *Ceci n'est pas un film*. Le documentariste sera justement arrêté quelques temps après, en septembre 2011, suspecté par le régime d'être un correspondant de la BBC à Téhéran. Lorsque ce dernier quitte le domicile de Panahi, il propose de lui laisser la caméra sans l'éteindre afin qu'elle continue de tourner. « *Ce qui compte c'est que les caméras restent allumées.* » : le cinéma doit continuer, même s'ils se font arrêter. Autrement dit, avis aux successeurs...

Enfin, qu'il soit mis au service de la contestation ou non, il s'agit au moins d'insuffler un élan « pratique », ou plus globalement une appréhension consciente de l'art. Comme un avertissement, les cinéastes tentent, à travers ces films, de montrer que le cinéma n'est pas une fin en soi, et que se ruer désespérément vers lui dans l'espoir d'un avenir meilleur peut-être vain. On accède alors à une forme de discours critique sur le cinéma, ou sur ses dérives s'il n'est pas motivé par une envie passionnée et réelle. Ce discours iranien à destination de sa population peut d'ailleurs trouver un écho en Occident, dans le fait de toucher chacun d'entre nous et ce de manière universelle. Ainsi, ces clefs que nous donnent les cinéastes ne sont pas seulement destinées à délivrer un savoir, mais sont bel et bien destinées à poursuivre cette réflexion de façon active et afin que chacun puisse s'y confronter de manière réelle. Autrement dit, il s'agit de passer d'une appropriation théorique à une appropriation plus pratique et concrète du cinéma pour ainsi trouver par ce biais une forme d'indépendance culturelle et artistique.

A la manière dont les cinéastes « manipulent » leurs sujets-protagonistes pour les faire parler ou mettent en scène ces échanges, nous pouvons nous demander si conduire le spectateur à une prise de conscience n'est finalement pas contradictoire avec l'idée d'un cinéma moderne, qui entendrait donner plus de liberté ? Cependant, la finalité reste de pouvoir amener le spectateur, à travers l'expérience de ces films, à une certaine émancipation. Ces films se placeraient alors comme des intermédiaires entre un cinéaste et la population et permettraient, à travers le point de vue de l'artiste, de réactualiser le regard du spectateur. Ainsi, nous pourrions déjà être plus aptes à se saisir ensuite d'un autre film, si l'on envisage ceux-ci comme des formes d'apprentissage dans la réception de films même. Enfin, comme nous le disions, les réalisateurs nous donneraient bien des clefs pour réaliser des films nous-mêmes, si nous relevons les différents éléments dits « pratiques » au sein de ces films. Plus globalement, n'est-ce pas finalement une volonté assumée et à la fois quelque peu déguisée de la part des cinéastes, que d'aiguiser notre regard sur le monde et de nous faire en prendre conscience, toujours dans cette idée d'offrir une forme d'indépendance à son public ?

En clôturant ce retour du cinéma sur lui-même en s'intéressant à présent à la manière dont il est reçu, connu ou fantasmé en Iran, c'est une véritable introspection de la société iranienne qui devient possible quand celle-ci n'est pas directement visée. Le sujet cinéma peut ainsi devenir un prétexte pour révéler ce qui ne pourrait être dit directement de cette société, tout comme il peut l'interroger au regard de sa propre réflexion sur lui-même dans l'idée d'un retour complet sur le médium, en ce que la réception va de pair avec la création. En effet, il n'y a pas de cinéma sans public, et en

Iran plus encore, cinéma et société sont profondément liés. Enfin, la mise en scène, élément essentiel de nos films, se double d'une subtile direction des individus, visant à atteindre la visée révélatrice et émancipatrice de nos films. Cependant, au regard de la censure encore exercée par le régime, le désir d'émancipation par le cinéma ne peut se faire sans certaines précautions. Comment inciter, insuffler un élan, qui par la force des choses devient ici politique, lorsque le régime actuel contrôle chacune des œuvres produites ? Une équation inconcevable pour nous occidentaux, qui pourtant s'avère devenir en Iran un terreau de cinéastes, et une force de propositions souvent reconnues dans le monde.



## Conclusion

La notion de réflexivité présentera toujours le risque, à travers ces nombreux films qui d'une façon ou d'autre peuvent s'y rattacher, simplement parce qu'ils « montrent » et/ou « citent », de contenir dans son champ des films qui n'effectueraient pas un « véritable retour du cinéma sur lui-même ». Si nous en restons là, un certain déséquilibre peut subsister. C'est aussi ce qui peut tromper quant à la superficialité apparente de cette notion, alors que nous le constatons, les différentes figurations peuvent très justement ouvrir la voie, sur, et à, plusieurs aspects. Ainsi, nous constatons qu'il reste compliqué de « délimiter » comme de « légitimer » la réflexivité, de même que les tentatives de classification peuvent finalement s'avérer contestables. Cependant, comme ce fut le cas ici, celles-ci peuvent permettre de révéler les différences et particularités de chaque cinéaste à travers leur vision du cinéma. Toutefois, il faut avouer que le cinéma iranien, plus qu'un autre peut-être, présente nombre de spécificités qui peuvent favoriser l'identification de ce genre d'appropriation.

En effet, à travers notre réflexion, il s'agissait d'approcher la façon dont les cinéastes iraniens de notre corpus mettent en scène le cinéma, le réfléchisse, autant dans sa fabrication que de sa réception. Du fait de son étroite relation avec la société, mettre en scène le cinéma en Iran peut permettre de faire le point, autant sur le passé du pays que sur le présent, mais est également un moyen d'envisager le futur par l'expérimentation et la démocratisation des savoirs et de la pratique. Toutefois, bien que

le cinéma soit ancré de manière quasiment viscérale à la société iranienne, il n'en est pas pour autant incompréhensible pour nous occidentaux, bien au contraire. En effet, les iraniens savent bien que leurs films ont plus de chance d'être vus à l'étranger que dans leur propre pays. Enfin, ce que nous relevons au travers de cette étude, c'est que la place accordée par ces cinéastes au spectateur quel qu'il soit devient un aspect constitutif de cette « tendance » que nous entendons légitimer. À partir du « mi fabriqué » de Kiarostami qui attend du spectateur qu'il complète le film par sa réception, il s'agit ensuite ici de l'inciter à son tour à la création au sens large, en lui donnant toujours des moyens plus concrets pour cela. On pourrait alors évoquer un « cinéma réflexif extensif », car celui-ci se réfléchit par rapport à sa situation et son influence, mais interroge et explique aussi les moyens qui lui sont propres, de même qu'il permet ainsi de faire réfléchir les spectateurs quant aux leurs, toujours dans l'idée d'un dépassement qui se poursuit au-delà du cinéma même.

Cependant, le récent film iranien, *Pig*, réalisé en 2018 par le cinéaste Mani Haghighi prouve encore une fois comme tout est amené à évoluer et que cette tendance que l'on s'est précisément attachés à définir n'est finalement peut-être bien poursuivie à l'heure actuelle que par Jafar Panahi. Nous pouvons ainsi douter de sa pérennité. Étonnement validé par le bureau de la censure, et sorti seulement un an après *Trois Visages*, *Pig* prend également le cinéma pour sujet, pourtant les deux films sont complètement différents. Le film met en scène un cinéaste en crise dans un où les cinéastes influents sont assassinés. Cependant, celui-ci ne semble pas intéresser le

meurtrier. Il faut dire qu'il n'a plus d'autorisation de tourner. « Serait-il à ce point has been ?<sup>34</sup> » : si le synopsis est assez cocasse, le reste du film l'est tout autant.

Dans ce film, sont à nouveau présents des acteurs de la production cinématographique au sens large, mais également de véritables cinéastes, dont Mani Haghighi lui-même. Plus précisément, ce dernier va jusqu'à mettre en scène sa propre mort. Par ailleurs, le film inclue des citations, mais également des mises en abyme, autrement dit, autant d'ingrédients proprement réflexifs. Cependant, son traitement diffère radicalement de celui des cinéastes étudiés au cours de ce mémoire. En effet, le plus flagrant est certainement que l'utilisation de ces procédés n'a ici rien de pédagogique ou même de didactique : nous n'apprenons pour ainsi dire « rien », ou que très peu de choses quant à l'utilisation de ces procédés dans le processus créatif. De la même manière, le film ne semble pas tendre vers une certaine « expérimentation » telle que nous l'entendons maintenant. En effet, *Pig*, présente par exemple des passages plus abstraits, cependant le cinéaste prend le parti, peut-être plus convenu, de l'imaginaire de son personnage. Ainsi, l'ambiguïté sera ici moindre, ni encore moins l'occasion d'interroger l'image cinématographique directement. Le film présente également des plateaux de tournage, mais il s'agit de productions importantes, en studio, avec costumes. Il s'agit ici, nous le devinons, de projets validés par les censeurs, autrement dit, de cet « autre » cinéma iranien. Ce film nous montre donc les choses sous un angle nouveau, en confrontant toujours ces deux pans du cinéma iranien, celui indépendant étant à présent symbolisé par la figure du cinéaste interdit de tournage. De plus, le

---

<sup>34</sup> Clarisse Fabre. « Pig : un serial killer chez les cinéastes iraniens », *Le Monde*, 5 décembre 2018 [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/12/05/pig-un-serial-killer-chez-les-cineastes-iraniens\_5392826\_3476.html] (page consultée le 14 mai 2020).

traitement n'a rien de « documentaire » et est au contraire tout à fait parodique. Les situations, comme les comportements des protagonistes sont particulièrement caricaturales. Il s'avère alors intéressant de retrouver ici cette dimension critique d'un cinéma davantage rattaché au « méta », ainsi que des emprunts aux films de genre américains. En effet, le protagoniste de *Pig* n'est pas sans rappeler le personnage du « Dude » dans *The big Lebowski* (Joel et Ethan Coen, 1998). De même, que nous retrouvons des scènes ensanglantées dignes d'un film de Quentin Tarantino avec notamment les « porcs » écrit sur les fronts des cinéastes assassinés qui peuvent faire écho aux scalpes d'*Inglorious Basterds* (2009). Les citations prennent alors une dimension nouvelle, associées ici à une forme critique constitutive du film. N'oublions pas que le réalisateur de *Pig* est un enfant de la révolution qui a donc eu accès à une culture de l'extérieure à travers les circuits clandestins. Il est également intéressant de noter que Mani Haghighi a travaillé avec Kiarostami et n'est autre que le petit fils de Ebrahim Golestan, un des pionniers du cinéma *Motefavet*. Ainsi, il est alors amusant de constater que ce dernier a participé à l'élaboration d'un cinéma dit « différent » et que deux générations plus tard, son petit-fils semble se diriger vers un cinéma qui flirterait avec quelque chose de plus « grand public », tout en conservant néanmoins une dimension décalée et définitivement critique.

Nous sommes donc une nouvelle fois confronté au fait que cinéma et régime demeurent liés en Iran puisque ce film est une véritable satire de la société iranienne. Cependant, là non plus, il ne se limite pas seulement au cadre iranien, et s'attaque finalement plus largement aux nouveaux modes de vie de nos sociétés actuelles. Enfin, *Pig* peut en effet être conçu comme une forme de réunion entre une appétence iranienne du cinéma dit réflexif au sens large, et une ouverture vers des codes « méta » plus

proches des productions américaines. Ce film nous démontre ainsi comment tout est amené à évoluer au sein de ce pays en effervescence permanente cinématographiquement parlant. Enfin, à l'heure où la censure semble perdre de son efficacité, où les cinéastes sont de plus en plus ambitieux et originaux, que réserve l'avenir pour cette tendance précise ? Trouvera-t-elle un second souffle, à travers une prochaine génération de cinéastes, poursuivant le travail de Panahi, ou bien ne représente-elle finalement plus qu'une mouvance, une certaine façon de penser le cinéma qui a marqué les dernières décennies du cinéma iranien ? Enfin, suivant les pas de Haghghi, de nouveaux cinéastes se réapproprient-ils cette façon de « penser le cinéma » au sein leurs films ? Pourrait-on ainsi plutôt évoquer la fin d'une tendance, et le début d'une autre ? Quoi qu'il en soit, le sujet cinéma ne semble pas avoir fini d'être exploité, et les cinéastes iraniens de nous étonner...

## ANNEXE 1

|  |  |   |
|--|--|---|
| Sens « physique » (miroir)                                 | Sens « <b>propre</b> »                         | Le film réfléchit <i>concrètement</i> (à l'aide d'un miroir) quelque chose        |
|  | Sens « <b>figuré</b> »                         | Le film réfléchit <i>métaphoriquement</i> quelque chose                           |
| Sens « psychique » (penser)<br>ou « <b>philosophique</b> » | Réfléchir <i>à</i> ou <i>sur</i> quelque chose | Le film réfléchit <i>à</i> ou <i>sur</i> quelque chose (au film ou sur le cinéma) |
|  | <i>Faire</i> réfléchir à quelque chose         | Le film <i>fait réfléchir</i> (le spectateur) à quelque chose                     |

Tableau proposé par Jean-Marc Limoges<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Tableau proposé par Jean-Marc Limoge dans « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus », *Les Actes de la Sesdef* (La Société des études supérieures du Département d'Études françaises de l'Université de Toronto), 2008 [<http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf>] (page consultée le 2 mars 2020).

## ANNEXE 2

| RÉFLEXIVITÉ   |  |  |   |
|---|--|--|---|
| RÉFLEXIVITÉ<br>CINÉMATOGRAPHIQUE  |  | RÉFLEXIVITÉ<br>FILMIQUE  |   |
| AUTORÉFLEXIVITÉ<br>Affiche ou rend sensible<br>« le » dispositif même   | RÉFLEXIVITÉ<br>Affiche ou rend sensible<br>« un » dispositif   | RÉFLEXIVITÉ<br>HÉTÉROFILMIQUE  | RÉFLEXIVITÉ<br>HOMOFILMIQUE                                       |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>° Montrer ou rendre sensible la caméra même</li> <li>° Montrer ou rendre sensible le micro même</li> <li>° Montrer ou rendre sensible l'envers du décor même</li> <li>° Adresse ou regard à la caméra même</li> <li>° Apparition d'un acteur en lui-même</li> <li>° Film sur le tournage du film même</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>° Montrer ou rendre sensible une caméra</li> <li>° Montrer ou rendre sensible un micro</li> <li>° Montrer un envers de décor</li> <li>° Adresse ou regard à une caméra diégétique</li> <li>° Apparition d'un personnage jouant un acteur</li> <li>° Film sur le tournage d'un film</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>° Clin d'œil</li> <li>° Citation</li> <li>° Allusion</li> <li>° Parodie</li> <li>° Pastiche</li> <li>° Remake</li> <li>° Hommage</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>° Mise en abyme</li> </ul> |

Tableau proposé par Jean-Marc Limoges<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Tableau proposé par Jean-Marc Limoges dans « Robert Lepage : cinéaste moderne ? », *Nouvelles vues* [<http://nouvellesvues.org/robert-lepage-cineaste-moderne/>] (page consultée le 10 mars 2020).

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

CERISUELO, Marc. *Hollywood à l'Écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 359 p. (L'œil vivant).

CHEROUX, Clément et Jean-Michel FRODON. *Jafar Panahi images/nuages*. Paris, Filigranes Editions / Centre Pompidou, 2016, 120 p. (Hors Collection).

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spectaculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1997, 247 p. (Poétique).

DEVICTOR, Agnès. *Politique du cinéma iranien, de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami*. Paris, CNRS Editions, 2004, 328 p.

DEVICTOR, Agnès. *L'Iran mis en scènes*. Paris, Espaces & Signes, 2017, 94 p. (Ciné Voyage)

FEVRY, Sébastien. *La mise en abyme filmique - Essai de typologie*. Liège, Céfal, 2000, 175 p. (Grand écran petit écran).

GENEVRAY, Jérôme. *Cinéma guérilla – mode d'emploi*. Paris, Dunod, 2012, 216 p. (Hors Collection).

GESTENKRON, Jacques. *À travers le miroir (notes introductives)*, Paris, Vertigo, n° 1, Le cinéma au miroir, 1987.

HAGHIGHAT, Mamad et Frédéric SABOURAUD. *Histoire du cinéma iranien*. Paris, Bibliothèque Publique d'Information (BPI) Centre Georges Pompidou, 1999, 250 p.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Le Réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours, Farrago, 2000, 107 p. (Farrago).



ISHAGHPOUR, Youssef. *Kiarostami II, dans et hors les murs*. Paris, Circé, 2012, 119 p. (Circé Poche).

KEY, Hormuz. *Le Cinéma iranien: L'image d'une société en bouillonnement*. Paris, Karthala, 1999, 312 p. (Hommes et sociétés)

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck, 2013, 448 p. (Esthétique).

MOURE, José et N.T. BINH. *Documentaire et fiction allers-retours*. Paris, Les Impressions nouvelles, 2015, 192 p. (Caméras Subjectives).

MOUREN, Yannick. *Filmer la création cinématographique: Le film art poétique*. Paris, L'Harmattan, 2009, 242 p. (Champ visuels).

RAGEL, Philippe. *Abbas Kiarostami, Le cinéma à l'épreuve du réel*. Crisnée, Yellow Now, 2008, 239 p. (Côté Cinéma).

SABOURAUD, Frédéric. *Abbas Kiarostami, Le cinéma revisité*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 322 p. (Le Spectaculaire Cinéma).

STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature : From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Michigan, Colombia University Press, 1985, 320 p. (Studies in cinema).

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres, Routledge, 1984, 188 p. (New Accents)

### **Mémoires et thèses**

ALIKHANI, Mohammad Mohsen. *Les restrictions et les créativités artistiques dans le cinéma iranien*. Thèse de doctorat en Arts, Cinéma, sous la direction de Daniel Serceau, Paris, École doctorale Arts plastiques, esthétique et science de l'art, 2016.

BAGHERI GRIFFATON, Asal. *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire, stratégies des réalisateurs, analyse sémiologique*. Thèse de doctorat Linguistique et Sémiologie, sous la direction de Anne-Marie HOUDEBINE, Paris, Faculté des sciences humaines et sociales Université Paris Descartes, 2012, 377 p. [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00747693/document>]

HUMPHRIES, Reynold. *Le cinéma auto-réflexif et la place du spectateur*, Thèse de 3ème cycle: Sociologie et sémiologie des arts et des littératures, sous la direction de Christian METZ, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1979, 273 p.

MOUSAVY, Ladan, 2015. *La censure dans le cinéma post-révolutionnaire iranien (1979-2015)*. Mémoire de recherche Cinéma, sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2015, 318 p.

### **Ressources en ligne (ouvrages, revues, articles et autres)**

DEVICTOR, Agnès. La censure des mœurs dans le cinéma de la République islamique d'Iran In : Public et privé en Islam : Espaces, autorités et libertés, Tunis, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2002 [<http://books.openedition.org/irmc/275>] (consulté le 15 mai 2020).

DEVICTOR, Agnès, « L'invention d'un langage » In : Rétrospective Amir Naderi au Centre Pompidou, p.23 [[https://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/dilome-master-cinema-ufr03/Actualite/Amir\\_Naderi\\_BROCHURE.pdf](https://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/dilome-master-cinema-ufr03/Actualite/Amir_Naderi_BROCHURE.pdf)] (consulté le 25 février 2020).

FABRE, Clarisse. « Pig : un serial killer chez les cinéastes iraniens », *Le Monde*, 5 décembre 2018 [[https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/12/05/pig-un-serial-killer-chez-les-cineastes-iraniens\\_5392826\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/12/05/pig-un-serial-killer-chez-les-cineastes-iraniens_5392826_3476.html)] (consulté le 14 mai 2020)

GAJAN, Philippe. « Entretien : Mohsen Makmalbaf », *24 images*, vol. 85, hiver 1996-1997, [<https://www.erudit.org/fr/revues/images/1996-n85-images1080729/23573ac/>] (consulté le 22 février 2020)

HAMEL, Jean-François. « Lorsque le récit devient autoréflexif : mises en abyme », *Ciné-Bulles*, vol. 29, n°4, automne 2011, [<https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2011-v29-n4-cb1819998/64979ac/>] (consulté le 8 janvier 2020).

LIMOGES, Jean-Marc. « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus », *Les Actes de la Sesdef* (La Société des études supérieures du Département d'Études françaises de l'Université de

Toronto), 2008. [<http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf>]  
(consulté le 2 mars 2020).

LIMOGES, Jean-Marc. « Robert Lepage : cinéaste moderne ? », *Nouvelles vues*,  
[<http://nouvellesvues.org/robert-lepage-cineaste-moderne/>] (consulté le 10 mars 2020)

RIGOULET, Laurent. « Pourquoi Close up est l'un des chefs d'œuvre d'Abbas  
Kiarostami », *Télérama*, 21 décembre 2009 [[https://www.telerama.fr/cinema/gros-  
plan-sur-close-up-un-chef-d-oeuvre-signé-abbas-kiarostami,50758.php](https://www.telerama.fr/cinema/gros-plan-sur-close-up-un-chef-d-oeuvre-signé-abbas-kiarostami,50758.php) ] (page  
consultée le 10 janvier 2020)

### **Autres ressources en ligne**

« Métafiction et réflexivité au cinéma », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le jeudi  
27 décembre 2018, [<https://calenda.org/530350>] (page consultée le 8 mars 2020)

Dossier de presse, *Ceci n'est pas un film*, Kanibal Films [PDF en ligne] Disponible  
sur : [http://kanibalfilms.fr/wp-content/uploads/2014/05/Dossier-Press-CECI-N-EST-  
PAS-UN-FILM.pdf](http://kanibalfilms.fr/wp-content/uploads/2014/05/Dossier-Press-CECI-N-EST-PAS-UN-FILM.pdf) [téléchargé le 10 décembre 2019]

Dossier de presse, *Taxi Téhéran*, Memento Films Distribution [PDF en ligne]  
Disponible sur : [http://www.memento-films.com/assets/epk/press/taxi-  
teheran\\_press.pdf](http://www.memento-films.com/assets/epk/press/taxi-teheran_press.pdf) [téléchargé le 10 décembre 2019]

Dossier de presse, *Trois Visages*, Memento Films Distribution [PDF en ligne]  
Disponible sur : [http://www.memento-films.com/assets/epk/press/trois-  
visages\\_press.pdf](http://www.memento-films.com/assets/epk/press/trois-visages_press.pdf) [téléchargé le 15 novembre janvier 2020]

## FILMOGRAPHIE

### Corpus principal

KIAROSTAMI, Abbas. *Close up*, 1990, 90 minutes.

KIAROSTAMI, Abbas. *Au travers des oliviers*, 1994, 103 minutes.

MAKHMALBAF, Mohsen. *Salam cinema*, 1995, 75 minutes.

PANAHI, Jafar. *Ceci n'est pas un film*, 2011, 76 minutes.

PANAHI, Jafar. *Taxi Téhéran*, 2015, 82 minutes.

PANAHI, Jafar. *Trois visages*, 2018, 101 minutes.

### Corpus secondaire

HAGHIGHI, Mani. *Pig*, 2018, 99 minutes.

KIAROSTAMI, Abbas. *Et la vie continue*, 1992, 91 minutes.

KIAROSTAMI, Abbas. *ABC Africa*, 2001, 85 minutes.

KIAROSTAMI, Abbas. *10 on Ten*, 2004, 88 minutes.

KIAROSTAMI, Abbas. *Shirin*, 2008, 109 minutes.

MAKHMALBAF, Mohsen. *Il était une fois le cinéma*, 1992, 90 minutes.

MAKHMALBAF, Mohsen. *L'acteur*, 1993, 86 minutes.

PANAHI, Jafar. *Pardé (Closed curtain)*, 2011, 106 minutes.

### Autres films

ALMODOVAR, Pedro. *Douleur et gloire*, 2019, 113 minutes.

FELLINI, Federico. *Huit et demi*, 1963, 138 minutes.

GODARD, Jean-Luc. *Le mépris*, 1963, 105 minutes.

GODARD, Jean-Luc. *Bande à part*, 1964, 97 minutes.

GODARD, Jean-Luc. *La chinoise*, 1967, 99 minutes.

HOMAYOUN, Nader Takmi. *Iran, une révolution cinématographique*, 2006, 98 minutes.

KIAROSTAMI, Abbas. *Où est la maison de mon ami*, 1987, 87 minutes.

KIAROSTAMI, Abbas. *Ten*, 2002, 84 minutes.

LYNCH, David. *Mulholland drive*, 2001, 147 minutes.

MAKHMALBAF, Mohsen. *Un instant d'innocence*, 1996, 78 minutes.

MANKIEVICZ, Joseph L. *All about Eve*, 1950, 138 minutes.

MORETTI, Nanni. *Le jour de la première de Close up*, 1996, 7 minutes.

NIZAN, Jean-Marie. *Cinéma iranien, la dernière vague*, 2011, 52 minutes.

PANAHI, Jafar. *Où en êtes-vous, Jafar Panahi ?* 2016, 20 minutes.

SHIRDEL, Shirdel. *La nuit ou il a plu*, 1967, 35 minutes.

TARANTINO, Quentin. *Once upon a time in Hollywood*, 2019, 160 minutes.

TRUFFAUT, François. *La nuit américaine*, 1973, 116 minutes.

TRUFFAUT, François. *Le dernier métro*, 1980, 133 minutes.

WILDER, Billy. *Boulevard du crépuscule*, 1950, 115 minutes.

