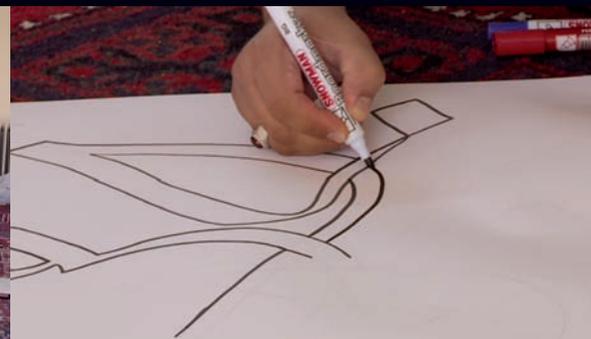


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

MEHRAN TAMADON

Iranien



par Bamchade Pourvali

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Bamchade Pourvali

Iconographe : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

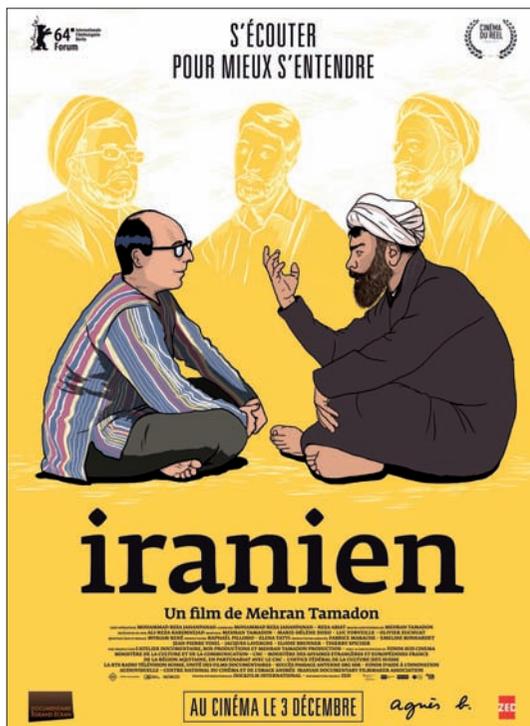
Achevé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – La démarche singulière de Mehran Tamadon	2
Personnages – Quatre religieux et un athée	3
Dispositif – Filmer l'autre	4
Contexte – Continuer un dialogue après 2009	6
Propos – « Ouvrir une petite brèche »	7
Découpage narratif	8
Récit – 48 heures de cohabitation	9
Figure – La présence furtive des femmes	10
Plans – Occuper l'espace	11
Motif – Confrontations et échanges	12
Parole – L'art de la rhétorique	14
Séquence – Figures de la modernité et du sacré	16
Critique – Un dialogue impossible ?	18
Point de vue – Comment peut-on être Iranien ?	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



Iranien

France, Suisse, 2014

Réalisation, scénario : Mehran Tamadon
Image : Mohammad Reza Jahanpanah
Son : Ali-Reza Karimnejad
Montage : Mehran Tamadon,
Marie-Hélène Dozo,
Luc Forveille, Olivier Zuchuat

*Montage son
et mixage :* Myriam René
Musique : « Le chant de Deylaman dans
le mode Dashti », poème de
Saadi

Producteurs : Rapahaël Pillosio, Elena Tatti
Production : L'Atelier documentaire,
Box Production,
Mehran Tamadon Production

Distribution : ZED
Tournage : 4 et 5 octobre 2012
Durée : 1 h 45
Format : 1.85, numérique, couleur
Sortie : 3 décembre 2014

Grand prix du festival Cinéma du réel 2014.

Interprétation

Mehran Tamadon
Morteza Babai
Ali Khosh Chashm
Rouhollah Cheikh-ol Islam
Ahmad Jokar

RÉALISATEUR

La démarche singulière de Mehran Tamadon



Né à Téhéran en 1972 de parents communistes et athées, Mehran Tamadon arrive en France à l'âge de 12 ans. Il se forme à l'École d'architecture de Paris-La Villette, dont il ressort diplômé en 2000. Son mémoire de fin d'étude a pour titre : « Monotonie et répétition, une fuite hors de la forme. » Il y aborde une question qu'on retrouvera dans son cinéma : comment la répétition peut-elle engendrer de la nouveauté ? Dans sa réflexion, il se réfère notamment aux écrits de Deleuze, Foucault et Barthes. En 1999, il participe à la création de la revue *L'Arrosoir*, consacrée aux problématiques de la ville et du territoire. Au début des années 2000, Tamadon repart vivre en Iran pendant quatre ans en se consacrant à son métier d'architecte. À partir de 2002, il donne à sa carrière une orientation résolument artistique ; lors d'une exposition d'art conceptuel au Musée d'art contemporain de Téhéran, il monte l'installation *Le Regard d'un flâneur*, une chambre composée de 60 000 photographies prises dans la ville et présentées de manière décadrée afin de souligner la vision partielle du promeneur.

Durant ces années iraniennes, Tamadon réalise à quel point la société est clivée entre les conservateurs, attachés aux valeurs religieuses et souvent issus des classes populaires, et ceux qui, issus comme lui de milieux bourgeois et intellectuels, aspirent à un mode de vie plus occidentalisé. Il décide alors de prendre une caméra pour comprendre la société religieuse de son pays. En 2004, il réalise le moyen métrage *Behesht Zahra. Mères de martyrs*. Pour ce film, le cinéaste se rend chaque jeudi pendant trois ans au cimetière de Téhéran pour filmer le rituel des mères de soldats morts durant la guerre Iran-Irak (1980-1988). C'est ainsi qu'il apprend en autodidacte son métier de cinéaste tout en s'approchant de rites qui lui étaient jusque-là inconnus. Il réalise en 2009 son premier long métrage, *Bassidji*, consacré aux miliciens de la République islamique et qui est sa première tentative de dialogue avec les défenseurs du régime. De la frontière irano-irakienne à une librairie de propagande religieuse à Téhéran en passant par une exposition dédiée à la mémoire des soldats morts durant la guerre, le cinéaste essaye de comprendre les motivations de ses interlocuteurs et sert d'intermédiaire aux questions que la population iranienne ne peut leur poser directement. Le réalisateur poursuit cette démarche avec *Iranien* en 2014, où il convie, le temps d'un week-end, quatre religieux dans une maison près de Téhéran afin de mener une réflexion sur la possibilité d'un vivre ensemble au sein d'une société laïque, respectueuse des croyances et des convictions de chacun.

De l'amitié

Avant d'entreprendre son travail cinématographique, l'architecte avait publié deux essais en persan : *Moments d'agonie* (2003) et *L'Amitié* (2005). Si le premier est une réflexion sur l'acte d'écrire, le second

se présente comme une source d'inspiration régulière de son cinéma à travers la recherche d'une relation personnelle avec son interlocuteur. Cette approche, qui a pu être qualifiée d'idéaliste, pose de nombreuses questions cinématographiques sur la manière de filmer l'autre dans sa différence et sa proximité. On évoque souvent la société civile iranienne pour la distinguer de l'image officielle qui est donnée du pays dans les médias, celle des défenseurs du régime islamique. La démarche de Mehran Tamadon étonne dans la mesure où il entreprend un dialogue avec les défenseurs de ce régime eux-mêmes, pour leur faire entendre une autre voix. C'est la raison pour laquelle son approche, importante, participe d'une révolution des mentalités présente dans la jeune génération iranienne.

« Rendre possible l'impossible »

En effet, la démarche de Tamadon n'est pas unique dans le cinéma iranien. On assiste à un mouvement similaire chez d'autres documentaristes nés en Iran mais vivant à l'étranger, comme Ayat Najafi qui, avec *No Land's Song* (2014), suit les tentatives de sa sœur Sara pour monter à Téhéran un concert de voix féminines françaises et iraniennes, malgré l'interdiction faite aux femmes de chanter devant un public d'hommes – ou mixte – depuis la révolution de 1979. Sous le titre *Football Undercover* (2007), le cinéaste, qui vit en Allemagne, avait précédemment réalisé un film sur la rencontre entre l'équipe de football féminine d'Iran et celle d'Allemagne lors d'un match amical à Téhéran. Il y a chez ces réalisateurs une volonté commune d'agir sur le réel par le cinéma, pour faire reculer les limites du possible. Ce que Mehran Tamadon traduit par l'expression « rendre possible l'impossible » ou « tordre la réalité »¹. Ne s'agit-il pas aussi de terminer une révolution commencée en 1979 ?

1) « Iranien : un dispositif cinématographique convivial », *Carnets du BAL*, n°6, 2015.

FILMOGRAPHIE

2004 : *Behesht Zahra. Mères de martyrs* (moyen métrage) – 2009 : *Bassidji* – 2014 : *Iranien*

PERSONNAGES

Quatre religieux et un athée



Si la rencontre entre le cinéaste et ses hôtes se déroule en 48 heures, sa préparation a duré deux ans. Avant que les religieux nous soient présentés, le film commence par montrer le salon de la maison de Mehran Tamadon où se dérouleront les débats. Le 3 octobre 2012, veille du tournage, le cinéaste a disposé des photographies en cercle, sur le sol, comme pour un casting. Mais il s'agit en fait de revenir sur les personnalités qui ont refusé de participer à son projet. On reconnaît parmi les photos le visage de Nader Malek-Kandi, le *pasdaran*¹ et éditeur de livres religieux présent dans *Bassidji*² (cf. p.2). Le cinéaste passe de l'image fixe à l'image en mouvement pour montrer que certains entretiens ont été filmés, bien qu'ils n'aient pas abouti à un accord. Si on reconnaît alors des éléments qu'il emploiera au cours du film, comme la photographie de la bibliothèque posée au mur lors d'une des rencontres, les dispositifs sont différents de celui d'*Iranien*. En effet, aucune des photographies n'a été prise dans la maison où aura lieu la rencontre : les réunions précédentes se sont toutes déroulées chez les religieux. Que ce soit dans une mosquée, une demeure personnelle, une librairie ou une bibliothèque, Tamadon était invité. Comme dans *Bassidji*, il était reçu. Pour ce nouveau film, il va au contraire être l'hôte, celui qui reçoit chez lui. Du générique d'ouverture à la fin du prologue, on remarque un passage de l'espace public extérieur, constitué par les rues de Téhéran, à l'espace public intérieur représenté par la mosquée, jusqu'à l'espace privé qu'incarne le salon familial. Si le cinéaste athée était présent par la voix lors de la séquence des photos, il faut attendre le jour de la rencontre avec les religieux qui ont accepté sa proposition pour qu'il apparaisse sans l'intermédiaire d'une image enregistrée. On le voit alors préparant le salon avant l'arrivée de ses invités : les trois mollahs³ Ali Khosh Chashm, Rouhollah Cheikh-ol Islam et Morteza Babaï, ainsi que le *bassidji* Ahmad Jokar.

Trois mollahs et un *bassidji*

De leur arrivée à leur départ, ces quatre soutiens du régime en place, au-delà de leur attachement aux principes qui commandent la vie sociale et politique en Iran, vont révéler des personnalités bien différentes. Le cinéaste les évoquera d'ailleurs sous l'angle de la complémentarité : « Ils se connaissent, mais deux par deux. Ils se complètent bien : l'un parle bien, un autre cuisine très bien, un autre est un bon père et fait beaucoup de blagues, le quatrième, qui est un *bassidji*, est un peu plus dur, plus sec, plus jeune aussi, donc encore un peu tête brûlée. »⁴

Des trois mollahs, Cheikh-ol Islam est le seul à porter un turban noir, ce qui le désigne comme un *seyyed*, un descendant du prophète, comme il le rappellera à plusieurs reprises en évoquant l'impôt islamique

s'appliquant à la maison du cinéaste. En arabe, son patronyme signifie « le sage de l'Islam » ; c'est également le nom qui désignait dans l'Empire ottoman les personnes chargées de la loi islamique. Il apparaît dès les premières images dans la mosquée ainsi que sur une des photos disposées en cercle lors du prologue. Il est sans doute l'une des personnalités contactées en premier par le cinéaste, et la figure la plus débonnaire du groupe, intervenant peu, se montrant réservé et bon vivant. On le verra cuisiner avec Tamadon et l'interroger sur les plats français. Sa femme, puéricultrice, se montrera intéressée, avec leur fille, par l'enseignement en France. Elle ne participera toutefois pas au débat et la séquence du cours de musique montrée sur l'ordinateur sera écourtée par son mari qui, s'apprêtant à diriger la prière, lui demande d'aller préparer le repas du soir.

Portant un turban blanc et se distinguant par sa minceur, Ali Khosh Chashm – dont le nom signifie l'« œil clément » – apparaît également sur l'une des photographies montrées avant la rencontre. Il va se distinguer à plusieurs reprises dans les débats par son pragmatisme, en se plaçant au centre de la discussion, un Coran devant lui, écoutant les différents partis avant de se prononcer. Il est montré dans la maison avec sa femme et ses deux enfants, une fille en tchador noir – Mohadesseh – et un petit garçon.

Morteza Babaï, patronyme qui signifie « du père », est l'interlocuteur principal du cinéaste, comme on le voit sur l'affiche française du film où les trois autres figures sont reléguées en arrière-fond. De fait, il se tient souvent en face du cinéaste, que ce soit dans le salon ou dans le jardin. Son physique imposant, sa barbe fournie, ses gestes et son autorité naturelle tiennent les autres religieux en respect. Il est souvent celui dont la pensée est suivie par ses collègues. On entend sa voix chanter lors d'une prière mais aussi s'égarer quand il prépare le maïs, révélant avoir été marchand et savoir comment attirer le chaland.

Jeune *bassidji*, Ahmad Jokar ne porte pour sa part ni turban ni vêtement religieux. Il apparaît d'abord comme le secrétaire de Babaï mais s'affirmera dans les dernières séquences où il enseigne la pratique des ablutions à Mehran Tamadon, et occupe la place centrale lors de l'avant-dernier débat en se prononçant contre le chant des femmes.

1) Les *pasdaran* appartiennent à l'organisation des Gardiens de la révolution islamique.

2) Les *bassidji* sont de jeunes miliciens de la république islamique.

3) Autorités religieuses, les mollahs sont docteurs de la loi coranique (cf. p. 15).

4) « *Iranien* : un dispositif cinématographique convivial », *op. cit.*



DISPOSITIF

Filmer l'autre

Les films de Mehran Tamadon trouvent leur source les uns dans les autres. C'est sur le tournage de *Behesht Zahra. Mères de martyrs* (2004) que le cinéaste rencontre des bassidji et a l'idée de son premier long métrage consacré à la milice du régime islamique. Interrogé dès le début sur sa motivation première, le cinéaste répond : « Nous vivons dans une société déchirée, composée de parties opposées, et je voulais savoir pourquoi cette distance existait entre nous. » Le film évolue au cours du tournage. Accusé de donner la parole aux forces de répression du pays, le cinéaste, après en avoir discuté avec sa monteuse, Andrée Davanture, décide d'entrer dans le cadre : « Être à l'image, c'était montrer le contrepoint. Donc si je me filmais face à eux, d'un coup, on allait voir la différence entre eux et moi, et que du coup, c'était possible de les filmer. Je ne pouvais pas que les filmer eux. Il fallait que je me filme aussi face à eux. C'était la solution que j'avais trouvée. C'était la solution que j'avais trouvée mais qui n'était arrivée qu'au milieu du tournage. »¹

C'est à la suite de cette expérience et après la contestation de 2009 en Iran violemment réprimée par les bassidji (cf. p. 6) que le cinéaste a l'idée de tourner un film sur la possibilité du vivre ensemble entre personnes de croyances et de convictions différentes. La démarche n'est pas sans poser des questions. Il est en effet impossible de se dire publiquement athée en Iran. À défaut d'être musulman chiite, comme 90% de la population iranienne, un citoyen appartient nécessairement à une confession, qu'il soit musulman sunnite, juif, chrétien ou zoroastrien. En se déclarant athée, Tamadon crée une situation inédite, qu'un citoyen résidant en Iran et dépendant des lois en vigueur dans le pays ne peut assumer sans risque. C'est le cinéma et son statut d'Iranien de la diaspora qui l'autorise à tenir ces propos. À la sortie de *Bassidji*, le cinéaste résumait la situation en ces termes : « [Les bassidji] acceptaient plus facilement ma différence, parce que l'histoire de ma vie était différente de la leur. Quelqu'un qui aurait eu le même vécu qu'eux et qui aurait refusé de penser comme eux n'aurait sans doute pas été accueilli de la même manière. Mes questions leurs paraissaient



étranges, mais elles pouvaient leur être posées parce que je ne vivais pas en Iran. »² Le refus par plusieurs religieux de la rencontre proposée par Tamadon après 2009 était motivé par le caractère impie que celle-ci représentait à leurs yeux. L'existence du film infirme pourtant l'impossibilité d'une telle rencontre et pose des questions cinématographiques sur le fait de filmer l'autre³.

Filmer l'ennemi ?

« Peut-on filmer un "ennemi" aujourd'hui sans utiliser les méthodes si souvent dénoncées de la propagande, en évitant la caricature ou la "diabolisation" de l'adversaire ou de l'ennemi ? », se demande Catherine Blangonnet dans l'editorial d'un numéro de la revue *Images documentaires* intitulé « Filmer l'ennemi ? »⁴. Deux écueils menacent en effet celui qui se livre à un tel travail : la censure ou le risque de donner la parole à une pensée jugée dangereuse, comme l'écrit par ailleurs Blangonnet en introduction : « Filmer l'ennemi, c'est donc lui donner la parole, livrer le spectateur "sans défense" à ses arguments et à ses mises en scène, lui donner un "visage humain". »

Souvent interrogé sur sa démarche, Tamadon déclare chercher à dépasser le discours idéologique pour revenir ou se diriger vers le concret. Par le « dispositif convivial » qu'il met en place dans *Iranien*, le cinéaste tente de saisir chez son interlocuteur des moments d'abandon où la langue de bois disparaît et où la réalité s'affirme dans les gestes et les expressions. Comme l'écrit Gérard Collas dans *Images documentaires*, « ce que la caméra va pouvoir saisir et qui se révélera à l'image, ce n'est donc plus ce que le personnage filmé sait – ou croit savoir – mais ce qu'il ne peut voir lui-même et que justement son discours vient cacher (y compris à lui). Cette attention portée au comportement – au sens large celui-ci peut se manifester également par de la parole – n'est pas sans rappeler l'intérêt porté par Freud au lapsus et plus généralement à tout ce par quoi l'inconscient peut faire signe »⁶. En se mettant lui-même en scène, Tamadon cherche à montrer non seulement les faiblesses et les limites de ses



interlocuteurs mais également les siennes, cherchant à construire dans ce rapport mutuel à l'autre un dialogue nouveau.

Filmer / rapprocher

Gérald Collas précise par ailleurs : « Dans le regard du spectateur sur son ennemi il y a bien souvent une implicite demande de "mise à mort", l'attente de ce moment de jubilation que le cinéaste lui offrira. » De manière significative, on trouve un refus de caricaturer de la part de Mehran Tamadon, un désir de rire avec ses hôtes et non contre eux. Convoquant les quatre religieux et les acceptant dans un cadre donné, le réalisateur dépasse la notion d'ennemi et met en pratique une vie commune. Jean-Louis Comolli souligne : « [...] Avant de filmer "son" ennemi, le documentaire est dans l'obligation d'établir une relation avec lui, exactement comme il le ferait avec n'importe quelle autre personne amie ou neutre qu'il se proposerait de filmer. » Et d'ajouter : « L'écran est un miroir, il nous sépare moins qu'il ne nous assemble. »⁷ Dans un texte postérieur où il reprend la même problématique, Comolli se demande « comment échapper à cette pente fatale du cinéma qui commande – obsession bazinienne – de filmer ensemble les adversaires et par conséquent de les rapprocher l'un de l'autre (et tous deux de moi) ? »⁸. Or c'est précisément ce rapprochement que recherche Tamadon, loin de vouloir « échapper à cette pente ». En s'incarnant devant son ennemi, il lui montre son visage ; il cherche à déjouer la vision abstraite que celui-ci pouvait avoir de lui et qu'il pouvait avoir d'eux. On retrouve ici la pensée d'Emmanuel Levinas sur le visage de l'autre qui définit l'altérité (voir ci-contre).

En ce sens, *Iranien* témoigne d'un rapport pacifique à l'ennemi, celui qui ne pense pas comme nous mais avec lequel on souhaite dialoguer et vivre ensemble. Dans son texte pour *Images documentaires*, Gérald Collas pose ainsi la question : « Peut-on affronter un ennemi sans le comprendre ? » Cette remarque est valable dans le film aussi bien pour Tamadon que pour ses invités contraints

à réviser certains de leurs jugements dans cette cohabitation qui correspond de fait à la réalité de l'Iran, même si elle ne se manifeste pas dans l'espace public entre personnes si différentes. Le cinéaste, en provoquant cette rencontre, essaye de montrer qu'il est lui aussi Iranien et qu'il y a plus de choses qui rapprochent les interlocuteurs que d'éléments qui les séparent. C'est dans ce souci d'apaisement et de rapprochement que peut se lire la dimension universelle du film même si celui-ci reste profondément ancré dans le contexte iranien.

1) « Iran : quelles réponses face à la censure ? », table ronde aux 16èmes Journées dionysiennes, « Censures », 7 février 2016.

2) Entretien avec Pierre Puchot, *Mediapart*, 16 août 2009.

3) Dans *Bassidji*, le cinéaste déclarait : « Mon objectif dans ce film est de rompre les distances, de créer un espace où des gens qui ne parlent jamais ensemble parlent enfin ensemble. Aussi simplement que ça. Rien de plus. En dehors de tout slogan et de ces pensées abstraites et utopiques... »

4) « Filmer l'ennemi ? », *Images documentaires* n° 23, 1995. Ce numéro contient également les articles de Gérald Collas et Jean-Louis Comolli cités *infra* ainsi que des contributions de François Niney (« Confondre l'ennemi sans se confondre avec lui ») et Annick Peigné-Giuly (« Comment, en quelques films, l'ennemi est entré dans le champ »).

5) Expression de Mehran Tamadon qui donne son titre à un entretien paru dans *Les Carnets du BAL* n°6, octobre 2015.

6) Gérald Collas, « Un bien mauvais sujet », *op. cit.*

7) Jean-Louis Comolli, « Mon ennemi préféré ? », *op. cit.*

8) Jean-Louis Comolli, « Comment filmer l'ennemi ? », *Trafic* n°24, hiver 1997.

Face à face

Au début de *Bassidji*, interrogé par un milicien sur sa motivation pour réaliser son premier long métrage, le cinéaste déclarait : « Nous vivons dans une société déchirée, composée de parties opposées, et je voulais savoir pourquoi cette distance existait entre nous. » En effet, en s'incarnant devant son « ennemi », le cinéaste déjoue la vision abstraite que celui-ci pourrait avoir de lui mais aussi celle qu'il pourrait se faire des personnes qui ne partagent pas son point de vue. Mehran Tamadon semble ainsi retrouver la philosophie d'Emmanuel Levinas qui voyait dans la « droiture du face à face », les conditions mêmes du langage : « L'essence du langage est la relation avec Autrui », écrivait ainsi l'auteur de *Totalité et infini* (1971). Cette relation à Autrui passe nécessairement par le visage comme « attestation de soi ». *Iranien* met en scène ce dispositif du face à face qui n'est pas uniquement celui d'une confrontation mais aussi l'occasion d'un dialogue et d'un échange. On reviendra ainsi sur la première séquence de débat (jour 1, 00:13:29 – 00:18:04) où la position des personnages dans la pièce, l'alternance de plans filmés avec deux caméras et le jeu des champs-contre-champs possèdent une valeur adverbative indéniable, donnant l'impression d'un isolement du cinéaste. On notera cependant que la scène du petit déjeuner (jour 2, 00:43:05 – 00:45:21), où les débatteurs sont cette fois côte à côte, paraît emprunte d'une vraie convivialité mais ne témoigne pas forcément d'arguments conciliables.



Bassidji de Mehran Tamadon (2009) – Aloest Distribution.



Manifestation à Téhéran, juin 2009 – O. Laban-Mattei.



Un participant ensanglanté aux manifestations – CNN.



M. Ahmadinejad à New York en 2007 – D. Zalcman.



Jeune femme criant « Allahou Akbar ! » lors des manifestations – P. Masturzo, World Press Photo Award 2009.

CONTEXTE

Continuer un dialogue après 2009

L'année 2009 a marqué la rencontre de deux événements importants en Iran : le trentième anniversaire de la révolution de 1979 qui, renversant le régime du Chah, a transformé le pays en république islamique (cf. p. 13) ; et la tenue des dixièmes élections présidentielles, le 12 juin, dans un contexte marqué par les discours bellicistes du président sortant Mahmoud Ahmadinejad défiant la communauté internationale, notamment sur la question du nucléaire. Terminé début 2009, *Bassidji* est présenté en avant-première au festival de Locarno en août 2009, devenant contemporain d'un événement imprévu : les plus importantes manifestations en Iran depuis 1979, dues aux protestations suivant la réélection contestée d'Ahmadinejad. La perception du film sera indissociable de cet événement, d'autant que les images ont joué un rôle important pendant et après des élections qui ont donné lieu pour la première fois en Iran à des débats télévisés entre les candidats. D'importantes divergences ont pu apparaître, notamment entre Mir Hossein Moussavi et le président sortant. Les Iraniens étaient autorisés durant cette période à manifester dans les rues pour exprimer leur soutien. Pour témoigner de la bonne santé du pays, 600 accréditations avaient été distribuées aux journalistes pour couvrir l'événement. L'expression « le Printemps de Téhéran », qui date d'avant les résultats du premier tour, désigne cette société civile visible au grand jour. C'est cette foule que l'on verra au lendemain des résultats du premier tour avec pour slogan « Où est mon vote ? ».

Le Mouvement vert

La couleur verte attribuée par tirage au sort au candidat Moussavi devient celle de la contestation qui prend le nom de « Mouvement vert ». Le 17 juin, les journalistes étrangers sont invités à quitter le pays. Les Iraniens prennent le relais de l'information en postant photographies et vidéos sur les réseaux sociaux. C'est ainsi que sera filmée le 20 juin 2009 la mort d'une étudiante de 26 ans, Neda Agha-Soltan, dont le visage et le prénom feront le tour du monde. Un dialogue inédit s'établit entre Iraniens de l'intérieur et de l'extérieur



La « révolution Twitter » débute à Téhéran le 13 juin 2009, au lendemain des résultats de l'élection présidentielle – DR.

du pays. Cette révolte qui apparaît comme la première « révolution Facebook ou Twitter » sera considérée comme les prémices des mouvements que connaîtront les pays arabes en 2011. La photographie par le journaliste italien Pietro Masturzo d'une jeune femme criant « Allahou Akbar ! » sur les toits de Téhéran, cri de ralliement de la jeunesse défiant le pouvoir sur son propre terrain, sera lauréate du World Press Photo Award 2009. Malgré la répression et les arrestations, les manifestations durent jusqu'en décembre 2009. Moussavi et Karoubi, les deux candidats appuyant la contestation, sont assignés à résidence en 2010. Les milieux artistiques sont également touchés. Arrêté une première fois en juillet 2009 puis en mars 2010, le cinéaste Jafar Panahi est condamné en décembre de la même année à une peine de six ans d'emprisonnement suivie de 20 ans d'interdiction de faire des films, de donner des interviews ou de quitter l'Iran. Au total, 150 personnes seront tuées au cours de ces événements.

La voix de la société civile

C'est dans ce contexte très tendu que Mehran Tamadon envisage de donner une suite à *Bassidji*. Ne parvenant pas à s'entendre avec les miliciens qu'il avait précédemment filmés, il décide de contacter des religieux pour poursuivre ce dialogue. Les démarches dureront deux ans, jusqu'en octobre 2012. Dans son film précédent, les questions aux bassidji étaient posées de manière anonyme et préenregistrées par des citoyens iraniens. Dans *Iranien*, le cinéaste est seul pour faire entendre aux religieux la voix de la société civile en rendant compte de ses contradictions et de ses avancées. Que ce soit à travers Abbas Kiarostami, Rakhshan Bani-Etemad, Jafar Panahi ou Asghar Farhadi, le cinéma iranien a souvent montré la société civile divisée entre tradition et modernité. C'est cette problématique qu'aborde également Tamadon en allant à la rencontre des défenseurs du régime islamique pour les faire réagir à travers lui et sous le regard de la caméra avec un dispositif cinématographique et critique.

PROPOS

« Ouvrir une petite brèche »



Mehran Tamadon revient sur les principes qui ont donné naissance à Iranien.

Avant de faire ce film, j'en ai fait un autre, *Bassidji*, sur la milice du régime iranien. Le film sort en 2009, une année politiquement tendue pour les Iraniens. Une grande partie de la population manifestait pour contester les résultats des élections présidentielles et dénoncer les fraudes (cf. p. 6). Ces manifestations furent violemment réprimées par ces miliciens que j'avais filmés entre 2006 et 2008. C'est dans ce contexte que j'entreprends la réalisation d'*Iranien*. Il m'a donc fallu du temps pour dépasser ma colère contre les défenseurs du régime et reprendre un vrai dialogue avec eux et les convaincre de venir devant ma caméra.

Dialoguer avec l'autre

Selon moi, dialoguer c'est d'abord faire l'expérience de l'altérité. Je ne peux pas discuter avec des gens, les plus opposés qu'ils soient, si je suis persuadé d'être du bon côté, d'avoir entièrement raison. Pour qu'il y ait dialogue, il faut des zones de porosité, une certaine curiosité pour la personne qui est en face. Il faut croire qu'il existe quelque part un fil qui relie les gens, au-delà des idéologies qui les séparent. C'est ce fil qui permet la relation. C'est peut-être ce fil que j'essaie d'attraper avec mes films ! Par ailleurs, même les gens qui défendent une idéologie que je condamne peuvent me permettre de mieux me connaître. Ils sont un miroir troublant, ils peuvent m'éclairer sur une part de moi-même que je refuse de voir. Ou encore... de façon parfois fourbe, ils mettent le doigt sur les failles et les contradictions des pensées que je défends. Il n'y a rien de plus troublant, et en même temps riche, que de se laisser déstabiliser par son adversaire politique. En outre, pour que le dialogue avance, il ne faut pas forcément chercher à gagner la discussion. Il faut accepter de faire des compromis. Le fait que j'ai lâché prise sur certaines choses fait qu'eux aussi ont lâché prise sur d'autres choses. Par exemple, lors de la deuxième journée de tournage, je me suis trouvé entraîné à faire la prière avec les mollahs et il se trouve que, dans la séquence qui a suivi, on a déroulé un papier sur le sol et on a commencé à dessiner un plan, à disposer des photos au sol, à en garder certaines pour l'espace commun, à en supprimer d'autres, à écrire des articles de loi. Si je n'avais pas participé à la prière avec eux, peut-être n'auraient-ils pas joué ce jeu après ! Pour que la situation puisse évoluer, il faut être capable de lâcher prise, de céder. Autrement dit, il faut qu'il y ait un « jeu » ! Si moi je recule, je peux espérer que l'autre recule aussi. Mais si je veux à tout prix gagner du terrain, l'autre le voudra aussi et là on arrive au clash ! C'est en ce sens que la démarche est très personnelle car elle me demande d'être capable de prendre sur moi, dans l'espoir que l'autre fasse la même chose.

Le désir de faire des films

Je suis architecte de formation. Ma culture ne vient pas du cinéma mais de l'architecture et de mes réflexions sur la ville, la société et l'espace en général. Concevoir un immeuble ou une place, c'est d'un côté inventer des formes et de l'autre imaginer les relations entre les usagers et donc raconter des histoires. Comment les gens se parlent-ils, se déplacent-ils ? L'architecte pense sans cesse à la lumière, au rythme, au parcours, autrement dit au temps et aux séquences. Dans *Iranien*, le salon est une métaphore de l'espace public. Ma caméra est l'outil qui me permet d'inventer cet espace, d'y créer d'autres relations et de déplacer ce qu'il est possible de dire publiquement. Plus concrètement, mon envie de faire du cinéma a démarré avec *Close up* (1991) d'Abbas Kiarostami. C'est avec lui que je me suis rendu compte que je pouvais agir sur le réel avec le cinéma. Cette question est celle que je pose avec mes deux films *Iranien* et *Bassidji* : comment le cinéma peut-il rendre une autre réalité possible ?

D'autres démarches documentaires

Je me suis intéressé à la démarche de réalisateurs comme Rithy Panh qui a filmé des anciens khmers rouges des années 70. Mais mes films questionnent plutôt le présent alors que Rithy Panh questionne la mémoire. Ma démarche se rapproche de celle d'Avi Mograbi qui est présent, comme moi, dans ses films. Nous avons toutefois un rapport différent au public et aux personnages de nos films. Avi Mograbi se distancie de ses personnages en rappelant sa position au spectateur tout au long du film alors que moi j'explique ma position au début et me jette ensuite dans la relation avec les mollahs, sans plus m'adresser directement au public. Je laisse ainsi le spectateur juge de la situation. Je procède ainsi parce que j'ai un accord de confiance implicite avec mes personnages : je leur adresse mes critiques au moment du tournage, lorsque je suis en face d'eux, et non dans leur dos, lorsque je fais le montage. Et c'est par mes silences, par mes hésitations, que le spectateur se rend compte de ce que je n'arrive pas à dire, de mes peurs, de mes limites...

Filmer pour l'avenir

Aujourd'hui, on ne peut pas assumer publiquement ce genre de dialogue en Iran ; je tente à travers mes films d'ouvrir une petite brèche, de rendre une nouvelle réalité possible. C'est en ce sens qu'en me référant à Foucault, je dis que la réalité de ce que je filme est pour l'avenir !

DÉCOUPAGE NARRATIF

Ce découpage est différent du séquençage du DVD édité par ZED.

Générique d'ouverture et prologue (00:00:00 – 00:07:07)

1. *Extérieur-jour. Rue de Téhéran.* Des passants s'arrêtent la main sur le cœur devant la caméra tandis que s'inscrit le générique d'ouverture. Un chant religieux nous fait comprendre que nous sommes devant une mosquée.

2. *Intérieur-jour. Mosquée de Téhéran.* Dans la salle de prière des hommes sont rassemblés. Des portraits géants de l'imam Khomeini et de son successeur, l'actuel guide suprême Khamenei, trônent dans la pièce. Des garçons et des adolescents jouent ou dorment dans les bras de leur père. Le prêche est ponctué par des slogans à la gloire de dieu et contre les ennemis de la République islamique.

3. *Intérieur-nuit. Salon.* Des photos disposées au sol montrent des religieux en présence du réalisateur. Certaines photographies s'animent pour montrer des séquences de discussion restées sans suite pendant les deux ans de préparation du film. « Peut-il exister un espace commun entre nous ? », s'interroge le cinéaste en voix off.

Première journée (00:07:08 – 00:40:24)

4. *Intérieur-matin. Salon.* Seul, Mehran Tamadon prépare le salon pour accueillir ses hôtes. Le décor devient plus traditionnel, avec un tapis au sol.

5. *Extérieur-matin. Grille de la maison.* Arrivée des deux premiers religieux : Rouhollah Cheikh-ol Islam, avec un turban noir, et Ali Khosh-Chashm, avec un turban blanc.

6. *Intérieur-matin. Intérieur de la maison.* Le cinéaste montre leurs chambres aux invités.

7. *Extérieur-matin. Jardin.* Première discussion au sujet de l'impôt islamique applicable à un bien inoccupé pendant un an. Évocation de la participation des femmes aux débats à venir.

8. *Extérieur-début d'après-midi. Grille de la maison.* Arrivée de Morteza Babaï accompagné de son disciple, Ahmad Jokar.

9. *Extérieur-nuit. Devant la maison.* Les femmes et les enfants sont montrés à l'intérieur ou à l'extérieur de la maison alors que se font entendre les premiers échanges entre les hommes dans le salon.

10. *Intérieur-nuit. Salon.* Première discussion sur la société idéale. Tamadon expose son projet : le désir d'un vivre ensemble où religieux et athées pourraient cohabiter dans un même espace. Le salon représente l'espace commun et les chambres, l'espace privé. Très vite, Babaï s'impose par son charisme et sa maîtrise de la rhétorique. Une première prière – sans le cinéaste – est filmée à l'intérieur de la maison.

11. *Extérieur-nuit. Jardin.* Les religieux se retrouvent dans le jardin après la prière, avant de reprendre la discussion à l'intérieur de la maison.

12. *Intérieur-nuit. Salon.* Les cinq protagonistes poursuivent leur conversation en s'intéressant à présent au voile et à la place de la femme dans la société.

13. *Extérieur-nuit. Jardin.* Préparation du repas. La discussion sur la place des femmes se poursuit avec Babaï. Le cinéaste fait observer que les femmes françaises sont moins maquillées et soucieuses de leurs apparences que les femmes iraniennes : l'interdit fait naître le désir de la transgression. Ce que son interlocuteur reconnaît.

14. *Intérieur-nuit. Salon.* Après le dîner, le thé est servi aux invités. Tentative de reprise du dialogue sur le voile amorcé par le cinéaste, sans succès.

15. *Extérieur-nuit. Devant la maison.* Une fois les convives retirés dans leurs chambres, le cinéaste médite seul sur cette première journée.

Deuxième journée (00:40:25 – 01:41:25)

16. *Intérieur-matin. Cuisine.* Le cinéaste et le mollah Cheikh-ol Islam discutent en préparant le repas

du midi. Le religieux apparaît sans son habit traditionnel. Ce sera aussi le cas d'Ali Khosh Chashm et Morteza Babaï. Ce dernier réapparaît avec son vêtement religieux. Dès son arrivée, il aborde le thème de la religion et du jugement dernier. Ses propos agacent les deux autres clercs, désireux de profiter du petit déjeuner. Tamadon et Babaï y sont côte à côte, les autres convives leur font face.

17. *Extérieur-matin. Jardin.* Mehran Tamadon cueille des courgettes pour le repas de midi.

18. *Intérieur-matin. Salon.* Pour la prière, les religieux ont tous repris leurs habits traditionnels. Un appel téléphonique perturbe la quiétude ambiante. Morteza Babaï est averti qu'une étudiante souhaite se séparer de son mari dont elle est enceinte. La discussion porte alors sur le mariage, l'avortement et le divorce. Le cinéaste raconte son expérience, en France, d'une vie commune avec sa future épouse, avant le mariage. La révélation surprend ses invités et laisse Babaï perplexe.

19. *Intérieur-matin. Salon.* Les protagonistes évoquent la naissance de la République islamique et commencent un jeu de société à travers des figures de la modernité et du sacré en Iran. Tamadon dit accepter les portraits de Khomeiny et de Khamenei dans l'espace public. Il souhaite savoir quelles autres effigies pourraient y être présentes. Ce premier jeu est complété par une mise en parallèle des posters des bibliothèques de chacun.

20. *Intérieur-début d'après-midi. Salon.* Le cinéaste et les religieux se retrouvent pour la sieste. Morteza Babaï apparaît à nouveau sans son vêtement traditionnel. La discussion porte sur le vide en soi et la foi. Le cinéaste s'endort sous l'œil dubitatif de Babaï.

21. *Extérieur-milieu d'après-midi. Jardin.* À l'intérieur de la maison, Khosh Chashm fait la vaisselle. Jokar nourrit les poules et arrose les plantes. Morteza Babaï, en tee-shirt, chante en préparant le maïs.

22. *Intérieur-jour. Salon.* Tamadon, à la demande de la femme de Cheikh-ol Islam, qui a étudié le métier de puéricultrice, montre la vidéo d'une séance de musique en crèche. La séance est écourtée.

22. *Extérieur-nuit. Jardin.* Le cinéaste se fait prescrire des rites d'ablutions par Jokar avant de rentrer et de participer à la prière avec les religieux.

23. *Intérieur-nuit. Salon.* Discussion autour de la société idéale. Assis face au cinéaste, Jokar domine le débat. Khosh Chashm et Cheikh-ol Islam commencent aussi à s'affirmer alors que Babaï est plus en retrait. Des points de vue différents se font jour sur la question des photographies de personnalités, de la musique et du chant féminin en public. Babaï exprime son agacement. La discussion est écourtée par la récitation d'une formule religieuse.

24. *Extérieur-nuit. Grilles de la maison.* Les invités se retirent. Babaï, sur le départ, évoque à son tour l'impôt islamique pour la maison. La parenthèse des deux jours semble refermée malgré les formules de politesse.

25. *Intérieur-nuit. Salon.* Le cinéaste range le salon et écoute seul un chant féminin.

Épilogue et générique de fin (01:41:26 – 01:45:00)

26. *Intérieur-nuit. Taxi.* De retour de l'aéroport, Mehran Tamadon s'entretient au téléphone avec sa mère. Il n'a pas pu partir. Son passeport lui a été confisqué. Les images sont floues. Le cinéaste dédie le film à sa femme et à ses deux enfants.

RÉCIT

48 heures de cohabitation

Iranien peut se décrire comme un jeu de société dont Mehran Tamadon expose l'objectif à ses invités dès leur première rencontre : définir un espace commun qui serait le salon tout en préservant l'espace privé de chacun à travers les chambres individuelles. Cette métaphore de la maison commune est significative de la part d'un cinéaste-architecte, concepteur de la maison dans laquelle se déroule le film (cf. p. 11). Cette maison va devenir un terrain de jeu. Le mot renvoie à une pluralité ainsi qu'à une liberté de parole et de mouvement qui correspondent au souhait de l'auteur de définir une société où chacun pourrait coexister avec sa propre sensibilité sans nuire à celle d'autrui.

Première approche et images intermédiaires

Au cours des 48 heures de vie commune, les relations évoluent entre les cinq personnages. Les premiers dialogues mettent à l'épreuve le dispositif général. C'est une prise de contact : la rencontre entre les participants est encore informelle et se limite à un simple face à face entre deux positions apparemment irréconciliables. Malgré le souhait de Tamadon, les femmes ne sont pas admises dans le salon. Le seul enfant qui y entrera lors de la seconde journée sera le petit garçon d'Ali Khosh Chashm, aucune des deux petites filles n'aura ce privilège. Cette discrimination souligne que le lieu est bien un espace public aux yeux des mollahs. Pendant ces deux jours, à plusieurs reprises, ils diront au cinéaste : « Imagine qu'une femme arrive dans notre assemblée. » La scène de repas marque un premier moment de remise en cause du dispositif initial et de la séparation homme-femme. Les petites filles apparaissent à l'image. Le dîner des hommes se fera cependant sans femmes ni enfants. Le thé servi dans le salon après le repas ne sera pas l'occasion d'une reprise de la conversation, jugée close par le mollah Babai. Le dispositif initial montre ainsi ses limites. Une nouvelle approche va alors se mettre en place.

En s'inscrivant dans la durée, le film dévoile d'autres facettes des hommes de foi. En découvrant deux des mollahs au petit déjeuner sans leur vêtement traditionnel et dans des scènes quotidiennes, une intimité se noue qui perdurera



tout au long de la seconde journée, comme le montreront, entre autres, la séquence de la sieste et celle de la prière en compagnie du cinéaste, ainsi que des discussions plus approfondies. À partir du deuxième jour se mettent en place ce que Tamadon nomme des « petits dispositifs à l'intérieur de ce grand dispositif qu'est la maison »¹, avec des jeux de société : les figures disposées sur la feuille blanche représentant des personnalités iraniennes du 20^{ème} siècle, mais aussi l'accrochage aux murs des photographies de la bibliothèque du cinéaste et des religieux, ou encore la rédaction d'une charte commune sur la société idéale. L'image joue un rôle déterminant lors de cette deuxième journée et permet des rapprochements. Ainsi la vidéo de la classe de musique du fils de Tamadon montrée à la femme de Cheikh-ol Islam, crée un moment inattendu. C'est en effet la seule fois qu'une femme prend la parole dans le film. L'intérêt qu'elle manifeste pour la vidéo trouble son mari qui finit par lui demander d'aller préparer le repas du soir.

Retours

Le dernier échange, qui porte sur la musique et le chant, marque un retour au dispositif de départ, celui du face à face sans image intermédiaire. Aucune mélodie ne sera entendue dans le salon en présence des religieux. Au moment du départ, le mollah Babai évoque à son tour l'impôt islamique appliqué à la maison, renouvelant la remarque de Cheikh-ol Islam la veille. Cette insistance sur l'impôt islamique permet aux religieux de rappeler à leur hôte qu'il se trouve dans un pays régi selon leurs lois et que leur tolérance a des limites. Le film apparaît comme une parenthèse qui s'ouvre et se referme symboliquement sur cette menace de l'impôt. La réalité de la société iranienne réapparaît dans la scène finale du retour de l'aéroport, qui montre à quel point une telle rencontre ne peut qu'être exceptionnelle en Iran, et qui renvoie au prologue où l'auteur évoquait la difficulté de monter son projet.

1) « *Iranien* : un dispositif cinématographique convivial », *op. cit.*

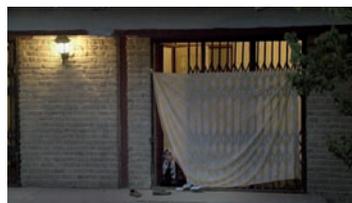


Où sont les femmes ?

Il sera possible après la projection de revenir sur la présence des femmes dans le film. Si celles qui appartiennent à la famille du réalisateur sont évoquées, en particulier dans l'épilogue, ni sa mère, ni sa femme, ni sa fille ne sont présentes à l'écran. Contrairement à elles, les femmes et filles de deux des mollahs participent au séjour, l'initiative d'inviter les épouses venant des deux religieux qui ont souhaité en faire profiter leur famille. On remarque pourtant que, contrairement à l'arrivée des hommes, celle des femmes n'est pas montrée. Il sera intéressant d'analyser les premiers plans qui permettent, comme avec des prises de vues volées, d'apercevoir par la fenêtre de la cuisine les épouses des deux mollahs préparant le repas du soir. Elles apparaissent comme confinées dans certaines pièces, puisque l'espace – public – du salon leur est interdit. En outre, l'une et l'autre sont en tchador. Si le voile de la femme de Khosh Chashm est noir, celui de l'épouse de Cheikh-ol Islam est clair avec des motifs. On notera que la fille du premier conserve le tchador noir aperçu dès son apparition quand celle du second revêt ensuite un simple foulard. Il faudra souligner enfin que le cinéaste favorise l'intrusion d'éléments féminins dans les jeux et dispositifs qu'il met en place. Ainsi, il choisit une femme libre, la poétesse Farrokhzad, dans ses portraits d'Iraniens célèbres et il montre la vidéo d'une séance en crèche animée par une musicienne. Pomme de la discorde, son désir de faire entendre aux autres une voix de chanteuse se solde par un échec, même si le morceau prévu est finalement intégré au film.

FIGURE

La présence furtive des femmes



La présence des femmes dans le film repose sur un paradoxe. Celles-ci sont le plus souvent absentes – ou présentes furtivement – à l'image. L'interdiction tacite qui leur est faite d'entrer dans le salon, lieu de débats exclusivement masculins en dépit des efforts initiaux du cinéaste, explique ce retrait. Pourtant, les échanges les concernent puisque des questions telles que le voile, le maquillage, le divorce, le mariage ou l'avortement vont être abordées. On sait que depuis la révolution islamique de 1979 (cf. p. 13), le statut des femmes iraniennes, contraintes de porter le voile, est au regard de la loi inférieur à celui des hommes. L'impossibilité de participer aux échanges ainsi que le confinement dans certaines pièces soulignent cette inégalité. Le film permet néanmoins de mettre l'accent sur une situation plus nuancée.

Dans le cadre

Une séquence servira de base à l'analyse : celle de l'échange filmé entre la femme d'un des mollahs et le cinéaste. Dans un premier temps (01:07:19), les épouses sont dans la cuisine. L'une pose une question sur les crèches en France. L'autre, voilée de noir, quitte le cadre pour éviter le champ de la caméra et n'apparaîtra plus, même si sa présence se devinera en amorce par la suite. La première épouse, puéricultrice de formation, est vue ensuite avec sa fille devant l'écran de l'ordinateur de Tamadon (01:07:43), regardant attentivement la vidéo d'un cours de musique. Un vrai dialogue a lieu autour de ces images, auquel le cinéaste se prête avec plaisir. Cependant, rejointe par Khosh Chashm puis par son mari Cheikh-ol Islam, la femme se voit signifier implicitement l'ordre de retourner à ses fourneaux (« Tu as mis le riz à cuire ? ») et l'écran reste sans autre spectateur que la petite fille qui disparaît très vite. L'interprétation de l'épisode est ambivalente. S'il illustre l'assujettissement des femmes, la délimitation des tâches et des espaces a néanmoins autorisé une ébauche de dialogue avec le cinéaste. L'expérience laisse percevoir un intérêt pour une autre culture, y compris dans une famille conservatrice. On se rend compte ainsi que la relation homme-femme n'est pas toujours liée à la subordination.

Tandis que les femmes préparent le repas du soir, Khosh-Chashm se promène dans le jardin avec son fils dans les bras ; la situation est inversée le lendemain lorsque le religieux fait la vaisselle tandis que sa femme tient l'enfant. Ce renversement renvoie à une forme d'équilibre.

Iraniennes

Si la liberté dont bénéficient les petites filles peut aussi être soulignée, un seul visage de femme apparaît sans voile : celui de la poétesse Farrokhzad. Le mot « sœur » utilisé pour la désigner sera rectifié par un sous-entendu équivoque (cf. p. 16). Mais cette image, même si elle suscite des réserves, ne sera pas retirée. En revanche, si le cinéaste réussit finalement à imposer cette figure à ses interlocuteurs, il ne parviendra pas à faire écouter un chant féminin. Tous se montrent opposés à ce que les femmes puissent chanter en public, invoquant la fréquence de leur voix et le danger qu'elles représentent.

Il est pourtant évident que les femmes tiennent aujourd'hui un rôle plus grand dans la société iranienne. Le nombre d'enfants par femme est passé de six en 1979 à deux aujourd'hui, ce qu'illustre le film. L'université, où les étudiantes sont depuis les années 2000 plus nombreuses que les étudiants, s'est ouverte à de nombreuses femmes issues de milieux modestes. En 2006, la campagne « Un million de signatures » a été lancée pour demander l'égalité homme-femme. En 2013, pour la première fois, une femme a été nommée vice-présidente. Enfin, à l'image de Farrokhzad, le pays compte de nombreuses femmes célèbres. Citons parmi elles la réalisatrice Samira Makhmalbaf, auteure de *La Pomme* et lauréate de la Caméra d'or à Cannes en 1997 ; l'avocate Shirin Ebadi, prix Nobel de la paix en 2003 ; la mathématicienne Maryam Mirzakhani, médaille Fields en 2014 ; mais aussi la plasticienne Shirin Neshat, la dessinatrice Marjane Satrapi, la comédienne Golshifteh Farahani ou la « touriste de l'espace » Anousheh Ansari. On notera cependant que ces Iraniennes ne résident plus en Iran.

PLANS



Occuper l'espace



1



2



3



4



5



6



7



8



9

La question de l'espace est au cœur du projet d'*Iranien* tel que défini par un cinéaste qui veut penser la possibilité d'une vie en commun. Tout au long du film, on assiste à une chorégraphie et à une occupation de l'espace entre des protagonistes qui n'apparaissent pas toujours comme antagonistes. Les personnages semblent se déplacer comme sur un échiquier vivant. Les corps et leur langage jouent un rôle déterminant, définissant des degrés différents de communication. Le début du film, où on voit Mehran Tamadon aménager l'espace avant de recevoir ses hôtes, témoigne de la séparation initiale des corps. Lors du premier débat, le cinéaste se retrouve face à Babai, comme ce sera souvent le cas dans le film, celui-ci apparaissant comme son interlocuteur principal (cf. p. 5). Le mollah est au centre d'un groupe avec à sa droite son disciple Jokar et à sa gauche Cheikh-ol Islam. Khosh Chashm occupe alors une position médiane, comme un arbitre, position qu'il reprendra plus tard dans le film. Les protagonistes se rapprochent toutefois dès la fin de la séquence quand le cinéaste se met à côté de ses interlocuteurs, brisant la vision de duel. Les moments de prière, de sieste ou de préparation des repas sont autant d'épisodes où l'espace séparant les religieux et le cinéaste peut se rétrécir ou au contraire, s'accroître. Ainsi, Tamadon ne participe pas aux premières prières des religieux, se retirant de la pièce. À l'inverse, il participera à la dernière, répétant les gestes de ses invités et se fondant dans le groupe saisi dans un plan d'ensemble filmé depuis la terrasse. Malgré tout, le cinéaste reste seul à la fin des deux journées, en particulier à la fin du film lorsqu'il écoute un chant féminin après le départ des religieux. D'autres scènes mettent en relation des postures différentes. Dans le jardin, Tamadon est accroupi, Babai debout ; la distance qui les sépare – ils apparaissent tous deux aux extrémités du cadre – est soulignée. L'un près du sol, à droite, est en train de préparer les brochettes

de poulet, l'autre, debout à gauche, est en train de l'observer, appuyé bras croisés à l'extrémité d'un banc. En se levant, Tamadon se retrouve en face de Babai et peut mener une discussion à égalité. À cette image fera écho ce qui se passe au moment de la sieste : Tamadon et Babai sont allongés dans le salon. Le cinéaste est encadré par Jokar et Cheikh-ol Islam qui l'observent ; une discussion s'engage sur le vide en soi et sur la foi. Tamadon s'endort sous l'œil de Babai qui, alors qu'il ne trouve pas le sommeil, semble le dominer. Au langage corporel s'ajoute le rôle important des vêtements. Le passage de l'habit religieux au vêtement civil marque une différence dans la relation et la proximité entre le cinéaste et les religieux. Babai garde la plupart du temps ses vêtements traditionnels et reste souvent assis. Deux espaces semblent alors se faire face à travers le cinéaste et lui, celui du sacré et celui du profane. En abandonnant leur vêtement au moment du petit déjeuner, Khosh Chashm et Cheikh-ol Islam semblent plus proches de Tamadon que de Babai. C'est d'ailleurs ce dernier qui montre le moins d'intérêt pour les activités proposées.

Le fait que Babai reste assis au moment de l'accrochage des images marque une différence notable avec Jokar et Cheikh-ol Islam, qui participent avec intérêt à l'installation. La moindre participation de Babai à ces jeux de société peut aussi expliquer que les autres mollahs commencent à s'affirmer dans leur prise de parole. C'est en effet après avoir montré à Tamadon les gestes des ablutions que Jokar, jusqu'ici silencieux, prend la parole en se tenant à la place de Babai... et en se montrant aussi intransigent que son maître. Cheikh-ol Islam, quant à lui, se prêtera symboliquement au jeu de la feuille blanche et des marqueurs de couleur proposé par Tamadon pour établir un trait d'union avec ses interlocuteurs et créer un espace commun ; il écrira des articles de loi qu'il estime nécessaire, se prêtant même à la calligraphie.



MOTIF

Confrontations et échanges

La « confrontation » au sens étymologique du terme – deux « fronts » face à face – est au cœur du film. Ce sont en effet deux conceptions d'organisation de la société, l'une laïque, l'autre religieuse, que montre *Iranien*. Babai cherche très souvent à écarter cette confrontation en refusant d'approfondir la conversation et en affirmant la supériorité de sa vision sur celle de son hôte. L'enjeu pour le cinéaste est de montrer qu'un dialogue est possible et qu'une confrontation peut se faire sans passer par la violence. De fait, le dialogue sera tempéré, en passant notamment par les formules de politesse iraniennes caractéristiques du « târof » qui permet d'atténuer la virulence de certaines déclarations par une courtoisie appuyée : la bienséance et l'hospitalité sont au centre du film.

Philosophie et théologie

Iranien oppose une approche philosophique à une approche théologique. Une séparation s'est opérée entre les deux modes de pensées en Occident au XVIII^e siècle avec la philosophie des Lumières, mais l'une et l'autre restent encore intimement liées dans de nombreux pays orientaux, notamment en Iran. Est-ce pour cette raison que Tamadon a souhaité comparer sa bibliothèque avec celle des mollahs ? On y reconnaît plusieurs ouvrages de la collection des éditions Gallimard, « Le monde des idées », consacrés à la philosophie et à l'histoire.

Sans surprise, on apprendra par Babai que la plupart des ouvrages des religieux sont des textes sacrés où apparaît le nom du prophète. Il demandera ainsi au cinéaste de manier ces photographies avec précaution, en évitant notamment de marcher dessus. En Iran, la pensée philosophique relève plus de la poésie ou de la mystique que de la tradition philosophique au sens occidental. Si le dialogue est malgré tout possible, c'est que le chiisme autorise le questionnement et que l'interrogation théologique fait partie de leur formation. Alors que les livres de ses invités sont en persan, ceux du cinéaste sont principalement en français et ils peuvent éveiller la curiosité des religieux. Jokar demande ainsi à Tamadon de lui lire le titre du *Livre de l'hospitalité*. Le bassidji est surpris par la résonance des mots et ne demande pas leur signification (01:02:23). On remarque que toutes ces bibliothèques se présentent sous un même format vertical. En mettant côte à côte ces photographies, le cinéaste cherche un rapprochement au-delà des différences.

Vers l'autre

Pour que la confrontation puisse se faire de manière pacifique, il faut qu'une égalité existe. Le regret que la photographie de sa bibliothèque soit plus grande que celle des religieux est significatif de la part du cinéaste, qui souhaitait afficher une parfaite égalité.



Pour se faire pardonner, il fait remarquer que l'image de leur bibliothèque est mieux placée dans le salon que la sienne. Cette inégalité éveille l'ironie de Babai qui met en doute la volonté du cinéaste de défendre une équité, parlant à plusieurs reprises de la dictature de la laïcité. Si la laïcité garantit la neutralité de l'espace public en matière religieuse, elle représente pour Babai une forme d'intolérance vis-à-vis de la croyance personnelle de chacun en interdisant les signes religieux. En parlant de laïcité, Tamadon évoque explicitement le modèle français tout en le précisant : être laïc ne signifie pas qu'on réfute l'existence de Dieu mais qu'on sépare l'expression religieuse de la vie publique, autrement dit de la « chose publique », la *Res publica*. Cela ne peut qu'être problématique dans une république islamique où la religion est le fondement du pouvoir politique (voir ci-contre). On remarque qu'en prenant la défense de celui qui souhaite manifester sa croyance, Babai prend le parti d'un individualisme qui ne peut s'exprimer librement en Iran. À plusieurs reprises, le religieux interroge Tamadon sur sa relation au sacré. Si celui-ci avoue ne pas croire en Dieu, il témoigne d'un amour de la vie qui déconcerte son interlocuteur. Le cinéaste semble en effet répondre à des principes moraux qui peuvent rejoindre un enseignement religieux sans s'y limiter. De même, dans la séquence des portraits (cf. p. 16), Tamadon montre qu'il admet les figures

importantes aux yeux de ses invités tout en se référant à d'autres personnalités s'inscrivant dans une tradition aussi légitime.

À la confrontation des idées et des images répond aussi celle des modes de vie. Le cinéaste révèle aux religieux qu'il a vécu trois ans avec sa future épouse avant de se marier. Cette situation surprend tant elle diffère de leurs préceptes, tout en répondant à certaines questions qui leur semblent insolubles sur la relation de couple. Si la confrontation est réelle dans le film, elle semble s'apaiser dans les scènes de repas mais aussi aux moments de la sieste et de la prière en commun. À travers ces passages nous quittons le registre du discours et c'est alors qu'un rapprochement peut s'opérer.

Hospitalité et hostilité

À travers la confrontation et l'échange, le film semble pourtant expérimenter les limites de l'hospitalité. En latin, « *hosti* » signifie hôte mais aussi ennemi. De fait, l'hôte est à la fois celui qui reçoit et celui qui est reçu. Chacun est à la fois l'invité et celui qui accueille. Cette notion suppose une différence autant qu'une proximité. En recevant chez lui des religieux, lui qui se dit athée, Tamadon s'ouvre à des personnes qui lui sont éloignées mais avec lesquelles il a des points communs. Le film expérimente une utopie au-delà des différences. Si, en participant à l'expérience, les religieux s'ouvrent également à l'autre, le film n'en abolit pas pour autant leurs différences. *Iranien* s'interroge sur l'altérité et pose la question de l'étranger, celui qui se manifeste par sa différence. « L'hospitalité pose la question de l'étranger, celle d'un être inconnu, qui vient du dehors, un être de passage, non conforme aux mœurs du lieu, culturellement décalé, donc "étrange", extérieur et insolite. Un être qui se distingue par sa non-sédentarité, sa langue, ses habits, ses mœurs et ses costumes. »¹ On reconnaît dans ces lignes le rôle que tient Tamadon dans le film. Il s'apparente à un voyageur, un être de passage, lui qui a construit la maison où il accueille les religieux mais où il reconnaît ne pas vivre. Ainsi, bien qu'iranien, il n'en apparaît pas moins comme un étranger qui vit en France, dépendant d'autres lois, alors qu'il souhaite être reconnu comme un citoyen à part entière. Au-delà de l'hospitalité, il y a chez lui le désir d'une égalité

par la redéfinition de lois communes avec ses invités. Mais l'hôte peut aussi être l'otage de l'autre. C'est ce qui semble arriver à plusieurs reprises au cinéaste dont la parole, si elle est entendue, n'en est pas moins contestée. La tolérance relative des convives ne vaut pas approbation et une certaine hostilité se fait sentir dans plusieurs scènes, soulignée par un silence pesant. Les paroles de Babaï comme celles de Jokar témoignent de cette violence latente. Ainsi Babaï peut-il tenir des propos comme : « Je vais te plumer » ou « Je vais te casser la jambe ». Ou Jokar dire au cinéaste : « Et si mon désir était que tu n'existes plus. Est-ce que tu l'accepterais ? » C'est cette alternance de convivialité et de tensions que le film met en scène.

La bonne distance

Nombre de critiques ont pu s'interroger sur la pertinence de la démarche du cinéaste en soulignant notamment ses moments de doute en face des religieux. Tamadon répond à ces remarques : « Il fallait que j'accepte que mon personnage ne soit pas toujours brillant, qu'il puisse ne pas être toujours à la hauteur des réponses et que c'est cela l'intérêt du film. C'est en ayant une distance par rapport à moi-même en tant que personnage, que je permets au spectateur de se retrouver aussi à la bonne distance. »² À travers *Iranien*, le désir du cinéaste était en effet de faire entendre sa différence comme d'entendre celle des religieux, en captant leurs réactions comme la sienne sans que cela ne conduise à une rupture de part et d'autre : « Là où j'ai de l'espoir, c'est qu'ils ne sont pas partis, ils sont restés jusqu'au bout, ils ont accepté la différence. (...) C'est tout ce que je demandais. Une société plurielle sera constituée d'eux, avec leurs convictions, et de moi, avec les miennes. Elle permettra que l'on puisse discuter, même si nous ne sommes pas d'accord. »³

1) Alain Montandon (dir.), *Le Livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Bayard, 2004.

2) *Carnet du BAL* n°6, 2015.

3) *Le blog documentaire*, juillet 2014.

« N'oublie pas le "islamique" »

C'est l'un des temps forts du film. Au cours d'un échange sur la société idéale né d'une réflexion sur le chant des femmes (01:37:43 – 01:39:31), le mollah Babaï se montre particulièrement catégorique. On reviendra d'abord sur la façon dont il clôt la discussion par l'invocation rituelle « Dieu est grand et Mahomet est son prophète » (01:39:26), aussitôt reprise par les voix – masculines – des autres religieux. Il n'y a plus dès lors d'échange possible et la dernière séquence de débat du film s'achève sur un contrechamp affichant un sourire résigné ; le plan suivant montre le départ des clercs dans la nuit, signifiant la fin de l'expérience. Une image qui précède de peu l'invocation (01:37:54) est associée à cette conclusion : celle de Babaï évoquant la particularité du système politique iranien en tant que « république islamique ». Le mollah insiste sur les deux termes, qu'il sépare en représentant chacun d'eux avec le pouce et l'index pour mieux les réunir et montrer leur caractère indissociable. Si l'importance de la gestuelle peut être soulignée, il faut rappeler le discours tenu à cet instant par le religieux : « Nos prescriptions sont pour une société qui a voté il y a 30 ans... Pour quoi ? La "république" "islamique". N'oublie pas le "islamique". Si un jour on en arrive à la conclusion que votre Cinquième République devienne notre Seconde République, c'est-à-dire qu'après un référendum on enlève le mot "islamique", là vous aurez le droit de donner votre avis. La minorité doit se conformer à la majorité. » Cet argumentaire qui vise à réduire l'adversaire au silence s'appuie sur un concept politique né d'un épisode essentiel de l'histoire de l'Iran : la révolution de 1979, qui a renversé l'une des plus vieilles monarchies au monde.

Des recherches seront proposées à la classe pour éclairer certains aspects de l'intervention de Babaï. Ainsi, l'allusion au

vote d' « il y a trente ans » renvoie au référendum du 1^{er} avril 1979, où 98% de la population choisissait la république islamique – sans qu'il y ait d'alternative proposée – mais aussi à l'adoption de la constitution en décembre de la même année. Rédigée et présentée par l'ayatollah Khomeiny, celle-ci fait reposer le pouvoir sur le principe du « *Velayet-e faqih* », le « gouvernement du docte religieux » incarné par un Guide de la révolution mandaté à vie, qui prend les décisions essentielles en matière politique. Un président de la République est élu pour quatre ans au suffrage universel direct, comme le Parlement et l'Assemblée des experts, qui possède le pouvoir théorique de destituer le Guide. Parmi les autres chambres, on citera le Conseil des gardiens de la constitution qui veille à la compatibilité des lois avec l'islam. Celui-ci, composé de religieux, approuve ou rejette les candidatures aux différentes élections. Le système politique iranien est destiné à garantir le caractère à la fois républicain et islamique du pouvoir. Si l'absence de partis politiques et de syndicats ne permet pas de parler d'une pluralité politique, des courants existent entre réformateurs et conservateurs, parmi lesquels ultras et modérés. Les élections législatives et présidentielles se tiennent à un rythme soutenu, encourageant une culture républicaine dont le Mouvement vert de 2009 (cf. p. 6) a témoigné.



PAROLE

L'art de la rhétorique

Les mollahs pratiquent l'art de la rhétorique. Celle-ci est affaire de passion plus que de raison : il s'agit de persuader l'autre davantage que de défendre la vérité. Si le mollah Babai l'incarne parfaitement, il admire chez le cinéaste une certaine finesse dans les règles de cet art. En témoigne le moment où Mehran Tamadon repose la question qui lui a été posée. Babai fait alors remarquer à ses collègues que le cinéaste pose cette question pour se donner le temps de réfléchir à la réponse. Comme l'écrit Arthur Schopenhauer dans *L'Art d'avoir toujours raison* : « Celui qui sort vainqueur du débat doit bien souvent sa victoire non pas tant à la justesse de son jugement quand il soutient sa thèse, qu'à l'astuce et à l'adresse avec lesquelles il l'a défendue. »¹ Le philosophe ajoute cependant : « Toutefois, en tant que joute de deux esprits, la controverse est souvent bénéfique aux deux parties car elle leur permet de rectifier leurs propres idées et de se faire aussi de nouvelles opinions. Seulement, il faut que les deux adversaires soient à peu près du même niveau en savoir et en intelligence. » Si l'échange à l'œuvre dans *Iranien* donne lieu dans ses meilleurs moments à cette mise à l'épreuve de la pensée, le débat semble malgré tout tourner court à plusieurs reprises.

Un enseignement religieux

Le débat contradictoire fait partie de la culture chiite de l'islam (voir ci-contre), ce qui la distingue du sunnisme. C'est ce que précise Ardavan Amir-Aslani dans *Iran, le sens de l'histoire* en 2016 : « Dans le chiisme, en effet, si la liberté de conscience n'est jamais totale, tout clerc diplômé d'une école de théologie, d'une Haouza, et ayant étudié auprès d'un maître reconnu, a droit au titre de "mojtahed", de docteur de la loi, d'exprimer son opinion comme bon lui semble, même au rebours d'opinions largement majoritaires. » Le religieux a ainsi accès à « la "Porte de l'Ijtihad", la liberté du commentaire ». C'est ce que rappelle Khosh Chashm quand il dit : « À l'école coranique, on critique beaucoup le pouvoir religieux sur des bases scientifiques, mais on ne peut pas rendre cela public. » Si l'interprétation est autorisée dans le chiisme, la remise en cause



de la religion, elle, n'est pas permise. Il s'agit de ramener la personne qui doute ou s'interroge sur le droit chemin. L'éloquence et la séduction, voire l'intimidation, sont les armes principales pour y parvenir. Il s'agit de marquer l'esprit de l'auditoire par son aisance et son charisme. On remarque dans cette perspective que Babai perd rarement de vue la caméra et prend en compte sa présence à plusieurs reprises. Plusieurs fois, il cherche à écourter la discussion en estimant qu'elle est close et que son adversaire doit admettre sa défaite. Il pourra aussi se montrer intimidant, utilisant termes ou expressions censés faire naître une sidération ou une terreur (cf. p. 12).

Sophismes et métaphores

Le film oppose un discours théologique abstrait à un discours philosophique concret, voire pragmatique... mais qui peut aussi paraître idéaliste. Il est d'ailleurs dénoncé comme tel par les mollahs qui retournent contre leur hôte le terme d'« idéologie » qu'il emploie d'entrée de jeu pour qualifier l'islam (cf. fiche élève p. 4). Ce retournement d'un qualificatif péjoratif en accusation contre la partie adverse est caractéristique de la rhétorique. Par ce retournement, celui qui a été désigné comme coupable devient victime. La laïcité est ainsi décrite comme une dictature qui ne dit pas son nom. Une fois la formule trouvée, Babai n'hésitera pas à la répéter en proposant des variantes. Il en viendra même, dans un parfait syllogisme, à défendre la République islamique qui aurait le mérite de penser, elle, en dictateur et d'agir en dictateur... On retrouve dans cet art de la rhétorique des métaphores filées comme celle associant la femme à un danger (cf. p. 10). Celle-ci est apparentée à une maladie, un microbe ou à un virus contre lequel il faut se protéger. Babai insiste sur la dimension scientifique de ses propos, qui auraient été démontrés et justifieraient les interdictions en vigueur dans la société. Cette menace féminine pousse même à comparer la femme à un vampire, par l'effet qu'elle produirait sur un « esprit inquiet ». Quand Tamadon parle de l'éducation comme moyen de lutter contre ce trouble, il est prié de ne pas s'occuper de cette question. En effet, en



défendant le dogme, les religieux ne peuvent espérer une réponse contraire à celle qu'ils enseignent. Il s'agit pour eux de justifier la réponse et non de la remettre en cause.

La pensée par le discours

À l'art de la rhétorique pratiqué par les religieux, Tamadon répond par une approche différente, qui s'appuie sur les propos de ses interlocuteurs pour chercher à comprendre leurs motivations et apporter la réponse qui lui semble juste. La pensée du cinéaste s'essaie et se cherche au contact de l'autre. « La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute », disait Montaigne. En provoquant cette rencontre, Tamadon veut engager un dialogue et tenter de trouver une pensée commune. Il veut faire entendre sa différence et progresser dans une réflexion partagée. C'est la raison pour laquelle il cherche à approfondir l'échange au-delà de la rhétorique. Cette démarche peut rappeler les remarques de Heinrich von Kleist dans *L'Élaboration de la pensée par le discours*, où l'auteur écrivait : « Il y a pour celui qui parle une étrange source d'enthousiasme dans le visage humain qui est en face de lui ; un regard indiquant qu'il a déjà compris une pensée à moitié exprimée nous permet souvent d'en trouver l'expression complète. »² L'approche du cinéaste est beaucoup plus ouverte : « Je peux vous aider à surmonter ces blocages », dit-il aux religieux agacés par sa vision d'une société où les rapports entre hommes et femme seraient moins contraignants.

Ces deux approches définissent deux conceptions du discours. L'une, autonome, réfléchit par elle-même. L'autre, hétéronome, obéit aux dogmes et à la tradition. Comme le dit Khosh Chasm : « Si on résonne comme cela, c'est qu'on ne connaît pas Dieu. Si on réalise que ce monde a un Propriétaire, qu'il est unique et qu'il a mis en place la Loi unique et qu'une seule religion peut gouverner... Donc les lois sociales doivent aussi être uniques. » La réponse ne peut qu'être univoque. Il est étonnant de voir que l'explication des mollahs concernant l'interdiction des chants féminins – qui serait liée à la fréquence trop aiguë des

voix – est exactement celle donnée par un religieux dans le film *No Land's Song* (2014). Il s'agit pour le cinéaste de sortir des slogans et des réponses évidentes pour ses interlocuteurs. On le voit quand il rejette l'idée d'une instance supérieure capable de dire la vérité.

Des nuances apparaissent dans le film entre des notions comme « société idéale », « société utopique », « vivre ensemble ». On devine chez Khosh Chashm un plaisir à nuancer ces questions, même si cela relève plus de la forme, autrement dit encore de la rhétorique, que d'une distinction réfléchie. L'absence de réponse par moments de la part de Tamadon est la conséquence de l'autonomie de la pensée qu'il revendique. Néanmoins, les ricanements des mollahs devant ce silence montrent qu'il s'agit pour eux d'un signe de faiblesse prouvant la limite du raisonnement du cinéaste et la supériorité de leur vision. La dernière discussion du film est intéressante. En intervenant moins, Babaï laisse les autres religieux s'exprimer davantage. C'est lui, néanmoins, qui reprend la parole et clôturé la discussion abruptement par une formule religieuse reprise par les trois autres convives (cf. p. 13).

Les mollahs et le clergé chiite

Depuis 1501, le chiisme est religion d'État en Iran. Cette branche minoritaire de l'islam se distingue du sunnisme par la présence d'un clergé hiérarchisé. S'il occupe en son sein le rang le moins prestigieux, le mollah n'en est pas moins influent dans les quartiers et auprès de la population. C'est ce que montre dans le film la relation entre Babaï et son disciple Jokar qui, jeune milicien, suit son exemple pour devenir mollah à son tour. On pourra repérer à plusieurs reprises le dévouement dont il témoigne vis-à-vis de son maître (00:12:48 ou 00:46:49), qui souligne le respect qu'inspirent les clercs dans les milieux populaires. Mais on repèrera aussi son émancipation progressive, qui le fait de plus en plus prendre part aux débats. Au-dessus du mollah se tient l'hodjatoleslam, qui possède un doctorat en théologie. Vient ensuite l'ayatollah, spécialiste de jurisprudence qui rappelle la loi coranique et promulgue des fatwas, avis religieux donnés par un spécialiste, qui ne sont pas forcément des condamnations. Au sommet de la hiérarchie se trouvent les grands ayatollahs aussi appelés *marja-e taqlid* – « sources d'inspiration ». Le film fait référence à ces deux derniers en évoquant le « référent religieux » de la jeune étudiante qui désire avorter et en montrant le « logiciel des fatwas » des ayatollahs (00:50:08) que consulte Jokar. On remarquera au passage la place non négligeable que tient la technologie (téléphones portables, ordinateur) dans le quotidien des religieux.

1) Arthur Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison*, Circé/poche, 1999.

2) Heinrich von Kleist, *L'Élaboration de la pensée par le discours*, Allia, 2016.

SÉQUENCE

Figures de la modernité et du sacré

Au milieu de la seconde journée, Mehran Tamadon propose à ses invités un jeu consistant à définir la place de certaines images dans l'espace public. Pour cela, il dispose sur une feuille blanche dépliée au sol des portraits photographiques de personnalités iraniennes du présent et du passé (00:57:51 – 00:59:35). L'enjeu, pour les débatteurs, est de se mettre d'accord sur la présence symbolique de certaines de ces figures dans un espace commun dont les contours seront eux-mêmes symboliquement tracés par le cinéaste.

Portraits

La séquence, qui compte huit plans, s'ouvre avec trois inserts qui frappent immédiatement le spectateur. La première effigie (1) est celle d'une femme artiste : la poétesse Forough Farrokhzad¹. Son image en noir et blanc, sans voile, visage mélancolique posé sur sa main droite et regardant l'objectif, suscite immédiatement une réaction méprisante hors-champ. « C'est qui cette "sœur" ? », demande Ali Khosh Chashm. « La poétesse Forough, je crois », répond Jokar. « C'est une sœur ou... », poursuit-il, laissant sa phrase en suspens. Le sous-entendu graveleux est confirmé par des rires et par une mise en garde, une voix exprimant un « vous n'avez pas assez travaillé sur vous » réprobateur et révélateur. Succède au portrait de la jeune femme celui de l'ayatollah Khomeiny, premier guide suprême de la République islamique (cf. p. 13) et de son successeur actuel Ali Khamenei, dont les visages côte à côte (déjà repérables au plan 1 sur un autre cliché) s'inscrivent cette fois au milieu des couleurs du drapeau national (2). La proximité d'une figure du féminisme en Iran et des portraits officiels des hauts représentants du pouvoir politique iranien ne peut manquer de saisir le spectateur. Au portrait des deux religieux succède le visage de l'ancien Premier ministre du Shah, Mohammad Mossadegh² (3), héros de l'indépendance

économique du pays qui a nationalisé le pétrole iranien de 1951 à 1953 avant d'être renversé par un coup d'État de la CIA. Une lueur inquiète semble traverser son regard.

Jouer le jeu ?

Le gros plan suivant ne cadre plus un portrait mais une main qui, en persan, calligraphie avec soin les mots « société utopique » (4a) pour définir l'enjeu de cette disposition des portraits sur la feuille blanche. Le plan se met en mouvement, révélant progressivement (4b) que le dessinateur est le mollah Cheikh-ol Islam, qui accepte de « jouer le jeu », ce que confirme la fin du panoramique du bas vers le haut captant sa bonne humeur (4c). Tamadon dessine un carré rouge en expliquant la règle du jeu à ses invités : « C'est notre salon commun. Dans ce salon, il y a un mur. On met ce que vous voulez sur ce mur. Et je mets ce que je veux ici » (5a). Le plan moyen le montre en train de dessiner sous le regard de plus en plus attentif de Jokar (5b) alors que Cheikh-ol Islam, à la gauche du cadre, continue à calligraphier les mots qui donnent son titre au jeu. Le contre-champ est révélé par un autre plan moyen donnant à voir les mollahs Babaï et Khosh Chashm qui écoutent le cinéaste (6a) tandis que Cheikh-ol Islam poursuit son travail de calligraphe (6b). Un plan plus large montre ensuite les cinq personnages ensemble dans le décor, pour la seule fois de la séquence (7a) et confirme l'intérêt de tous pour l'entreprise, le cinéaste maintenant un contact visuel (7b) avec son interlocuteur le plus rétif, Babaï, dont la distance physique, en dépit du sourire, fait sens. L'image souligne la blancheur des murs en écho à celle de la feuille posée au sol. Bientôt ces murs seront couverts par les photographies géantes des bibliothèques des participants (9, qui appartient à la séquence suivante) : c'est dans ce nouveau décor



1



4b



2



4c



3



5a



4a



5b

que le jeu reprendra. En attendant, le cinéaste cadre la feuille de papier (8a) en adoptant un point de vue qui pourrait être celui de Babai, dont on entend les paroles résonner : « C'est intéressant, dit-il, que tu aies apporté plusieurs photos des mêmes personnages pour nous représenter. Alors que les tiennes sont variées. » Le religieux émet ainsi à nouveau un doute sur l'honnêteté de Tamadon. Lorsque ce dernier se lève (8b), sa brève disparition du cadre paraît traduire le souhait de mettre en cause le statisme de la situation.

L'histoire en partage

Au total, les plans qui cadrent l'ensemble des images proposées par le cinéaste frappent par une opposition entre la couleur et le noir et blanc. Toutes les images officielles, celles des martyrs et des dirigeants religieux, sont en couleur. Il s'agit d'images que l'on trouve sur les murs de la ville, dans les mosquées ou les administrations. À l'inverse, les visages des poètes, écrivains, politiciens ou théologiens convoqués correspondent à des images que l'on rencontre plus souvent dans des livres ou des films. On repère ainsi un autre portrait de Mossadegh en manteau long, la tête appuyée sur sa main droite, mais aussi une image du romancier et traducteur Sadegh Hedâyat, auteur de *La Chouette aveugle* (1936), regardant l'objectif d'un air rêveur, ou du poète et journaliste Ahmad Chamlou de profil, cheveux blancs, placé à côté du portrait des deux guides suprêmes. Enfin, on reconnaît toujours en noir et blanc près de la calligraphie de Cheikh-ol Islam, une photographie en costume et cravate du théoricien politique Ali Chariati, mort deux ans avant la révolution. Ces plans montrent la feuille de papier qui se détache sur les tapis posés au sol. Les couleurs et les motifs de ces derniers mettent en valeur le blanc de la feuille. On pense irrésistiblement au « *haft sin* », la nappe traditionnelle du nouvel an iranien, qui représente sept éléments commençant par la lettre « s » en persan. Par la succession d'un plan large (7) et d'un plan rapprochés (8), le cinéaste semble opérer une mise en abyme entre la pièce où se trouvent les protagonistes et le salon représenté sur la feuille blanche, lequel est censé représenter la société dans son entier. C'est une approche à la fois ludique et démiurgique qu'il propose ainsi. Ce jeu peut s'apparenter à celui d'un musée imaginaire et met en avant

ce qui relève du non-dit dans l'histoire. En effet, le reproche fait par Babai de la répétition des mêmes figures religieuses au regard de la variété des images chères à Tamadon, renvoie bien à la réalité de l'espace public iranien.

À l'exception de la réaction suscitée par le portrait de Forough Farrokhzad, aucune de ces images n'est pour le moment commentée. Elles le seront par la suite quand il s'agira de les classer et de décider lesquelles seront gardées. Certaines figures seront critiquées (Farrokhzad, Hedâyat, Mossadegh) et l'une d'elles écartée (Hedâyat), mais toutes sont connues des participants, ce qui témoigne d'une histoire partagée, bien qu'elle ne soit pas représentée dans l'espace public iranien. On notera enfin que de nombreux cinéastes de la jeune génération revendiquent les figures de la modernité avancées par Tamadon. Ainsi, le portrait de Farrokhzad apparaît dans *Red Rose* (2009) de Sepideh Farsi et dans *My Tehran for Sale* (2009) de Granaz Moussavi. On retrouve des photos de Hedâyat, Mossadegh ou Chamlou dans *Les manuscrits ne brûlent pas* (2013) de Mohammad Rasoulof. Et c'est sur un poème de Chamlou, « *Shabaneh* » (« *Nocturne* ») écrit après le coup d'État de 1953 et mis en musique par le chanteur Farhad sous le titre « *Ye Shab-e Mahtab* » (« *Une nuit au clair de lune* ») que se termine *Pour un instant, la liberté* (2009) d'Arash T. Riahi.



6a



8a



6b



8b



7a



9



7b

1) Poétesse et cinéaste (1935-1967), auteure du court métrage *La Maison est noire* (1962) sur une léproserie de Tabriz.

2) Ce docteur en droit (1882-1967) fut le premier chef de gouvernement élu démocratiquement en Iran.

CRITIQUE

Un dialogue impossible ?

Sélectionné au festival de Berlin et au Cinéma du réel à Paris où il remporta le Grand prix, *Iranien* a suscité des réactions contraires, à la fois intéressées et perplexes. La démarche du cinéaste fut jugée par certains naïve, voire inconséquente. Ces réactions sont surtout motivées par le sentiment d'un échec de l'expérience alors que, pour d'autres critiques, le dialogue a bien eu lieu, même s'il est écourté à la fin ; le film témoignerait ainsi d'un échange riche d'enseignements sur des visions différentes et même d'une réussite, quand sur certains points les mollahs admettent le point de vue de leur hôte ou émettent des avis contraires entre eux.

Un relativisme aveugle ?

L'une des critiques les plus sévères est celle de Jean-Philippe Tessé dans les *Cahiers du cinéma* n°706 de décembre 2014. « L'idée : engager le dialogue et faire plier les mollahs enténébrés sous le poids des Lumières. La raison triomphe contre l'obscurantisme fascistoïde : on va voir ce qu'on va voir. Sauf que rien ne se passe comme prévu. Aux premières escarmouches, notre champion est dans les cordes, recule, accuse les coups, tandis que ses challengers comptent les points en ricanant. La rhétorique des fâcheux ayatollahs serait-elle si puissante qu'elle mouche d'un coup de barbe la chandelle des Lumières ? C'est bien ce que semble nous dire le film : pas si facile de contrer les arguments des partisans de la charia, quand ils attaquent de front les valeurs de tolérance, de laïcité, de démocratie, de droits de l'homme et la prétention occidentale à les ériger comme universels. Vraiment ? Impossible, vraiment, de faire valoir un minimum de raison, de détruire leurs grotesques thèses pseudo-scientifiques, de signaler leurs contradictions, de renvoyer leur socle théorique à ce qu'il est, à savoir une somme de superstitions ? Certes le réalisateur reste ferme sur ses convictions, mais il n'enregistre que son propre ébranlement et la jubilation de ses opposants (pourtant

pas des flèches), si bien que le film chemine benoîtement vers un relativisme aveugle où ce sont les absolutistes qui s'amusent comme des petits fous ».

En ne voyant dans *Iranien* qu'un pugilat, qu'un combat entre deux conceptions irréconciliables du monde, le critique ne prête-t-il pas cependant au cinéaste une intention qui déforme en partie son projet ? L'objectif de Tamadon est en effet de définir les conditions d'une vie commune et non nécessairement de faire plier son adversaire. L'enjeu est de lui faire accepter sa différence en montrant qu'il est lui aussi capable d'accueillir une vision différente du monde. L'opposition pointée par Jean-Philippe Tessé ne rend donc pas compte du titre du film, qui s'applique à égalité à chaque participant et non au cinéaste seul.

Déboussoler le spectateur occidental

Parallèlement, l'une des critiques les plus équilibrées sur le film prend justement acte de la frustration du spectateur, dont l'attente supposée n'est pas satisfaite. Pour Mathilde Blottière, dans *Télérama* du 16 décembre 2014, « l'expérience a tout pour titiller le mollah, déboussoler le spectateur occidental et faire enrager tous ceux pour qui dialoguer revient à collaborer ». La critique poursuit : « Tamadon nous représente à l'écran, nous, citoyens des démocraties occidentales. C'est à travers lui que nous voilà, pour la première fois de notre vie sans doute, en pleine joute oratoire avec l'ennemi (...). Par crainte de se voir accuser de manipulation ou par volonté iconoclaste de bousculer nos certitudes, il a donc laissé au montage les silences embarrassés de son "personnage". Résultat : on enrage et c'est bien ce qui rend le film passionnant : saurions-nous, à la place de l'auteur, river leurs clous aux suppôts de l'obscurantisme *made in Persia* ? » Au-delà de ce jeu de rôles, la journaliste souligne qu'« à défaut d'idées communes, il s'agit pour les cinq interlocuteurs de s'accorder sur



quelques valeurs et principes fondamentaux. Histoire de pouvoir vivre ensemble ». Accepter d'être minoritaire et donner le sentiment d'une défaite font donc partie du jeu : il s'agit surtout de faire accepter sa différence à l'autre.

Répondre par le cinéma

Complémentaire semble être la réflexion de Jacques Mandelbaum dans *Le Monde* du 21 mars 2014 qui, s'il souligne lui aussi une déception, reconnaît que l'intérêt d'*Iranien* réside précisément dans la documentation de l'échec de l'utopie qu'il propose. Aussi le critique écrit-il : « Il faut pourtant l'avouer, ce "Loft" de la dernière chance ne distille aucun suspense, ne réserve aucun retournement de situation, ne garantit aucune victoire. [...] On est en territoire connu : les filles, mêmes absentes, restent de délirants objets de fantasme, et les garçons montrent leurs muscles en campant sur leurs positions. Tamadon, sous couvert d'un rôle désarmant (je suis candide et je me fais morigéner), tire donc incroyablement son épingle du jeu. Son corps [...] se révèle un conducteur subtil de la violence inouïe faite en Iran à la raison et à quiconque s'en réclame. La fiction de la maison commune a fait long feu : reste le documentaire qui montre pourquoi, comme on ne l'a jamais montré d'aussi près. » Cette position est finalement assez proche de celle de la revue *Positif*, qui écrivait dès mai 2014 : « Bien que les islamistes, tenaces, souriants et plus rodés au débat que leur hôte, ne cèdent en rien à ses arguments, l'intelligence, l'humour et l'enjeu d'un débat si important font du bon cinéma. »¹ Le point de vue sera précisé six mois plus tard par Vincent Thabourey, qui parlera d'un « grand film humaniste » en soulignant dans le n° 646 de la revue que son intérêt se situe, au-delà des discours et des argumentaires, dans ce qu'il montre de la société par des moyens proprement cinématographiques, fût-ce de façon discrète : « À la colère, Mehran Tamadon préfère répondre



par le cinéma. Le hors-champ auquel sont condamnées les épouses en dit plus long que n'importe quel discours, mais autant sur la société iranienne que sur la nôtre. »

Au pays des Lumières

Enfin, la réception du film a souvent été l'occasion de réflexions sur la solitude du cinéaste en face des quatre religieux et sur les échos fictionnels que cette situation suscite. En témoigne le beau titre « Quatre mollahs et un entêtement »² choisi par la journaliste du *Monde* Noémie Luciani. Mais aussi Camille Brunel, qui avait intitulé sa critique sur le site *Accreds* le 11 février 2014 : « Avec *Iranien*, Mehran Tamadon veut révolutionner l'Iran à lui seul. » On pouvait lire sous sa plume : « *Iranien* n'est rien moins qu'une adaptation à l'envers des *Lettres persanes* de Montesquieu, mâtinée d'un peu d'*Esprit des lois*. » Et la critique d'ajouter : « *Iranien* captivé (...) son spectateur à la façon d'une fiction. Les quatre hommes sont de vrais personnages, chacun avec leurs caractères : le plus gentil se révèle celui que le sexe terrifie le plus, un autre est plutôt gourmand, aime la bonne chère, c'est le plus tolérant ; un autre parle très peu, et laisse simplement éclater par instants son seul désir, qui est de convertir "l'Occidental" à l'islam ; quant au plus intégriste des quatre, il ressemble à ce qu'on appelle un vrai méchant de cinéma. » D'autres critiques soulignent cette dimension fictionnelle, comme Raphaëlle Pireyre qui reste chez les philosophes des Lumières mais passe de Montesquieu à Voltaire pour titrer « *Candide* chez les mollahs » sur le site *Critikat* en décembre 2014 : « Ce cadre sans illusion à un récit optimiste amène à percevoir le film comme un conte philosophique, dans lequel le Persan élevé au pays des Lumières revêt le costume de *Candide* pour soumettre les présupposés de la société iranienne à un principe de table rase et pour utiliser comme arme (à double tranchant, certes) face aux conceptions d'une morale rigoriste,

l'étonnement radical. » Dans cette perspective, le site *Zéro de conduite* a consacré un dossier au film montrant son intérêt pédagogique. David Larre, l'auteur du dossier, se réfère à des textes philosophiques, évoque *Utopia* de Thomas More ainsi que les dialogues de Platon. On remarquera enfin que, si les articles consacrés au film dans la presse sont plutôt courts, *Iranien* a donné lieu a contrario à de longs entretiens avec le réalisateur, comme si le dialogue mis en scène par *Iranien* avait fait naître chez le spectateur comme chez les critiques un désir de prolonger la conversation, comme un trait d'union entre deux mondes. Comme l'écrit Laurent Carpentier en titre d'une interview réalisée pour *Le Monde* : *Iranien* est de toute évidence un film « qui libère la parole » .



1) Eithne O'Neill, *Positif*, n°639, mai 2014.

2) Noémie Luciani, « Quatre mollahs et un entêtement », *Le Monde*, 5 avril 2016.

3) Laurent Carpentier, « *Iranien*, le film qui libère la parole », *Le Monde*, 25 février 2015.

POINT DE VUE

Comment peut-on être Iranien ?



Gabbeh de Mohsen Makhmalbaf (1996) – DR.



Gabbeh de Mohsen Makhmalbaf (1996) – DR.



Au travers des oliviers d'Abbas Kiarostami (1994) – MK2.



Où est la maison de mon ami d'Abbas Kiarostami (1987) – Ali Reza Zarrin.



Le vent nous emportera d'Abbas Kiarostami (1999) – DR.

Par son titre, dont on remarquera sur l'affiche qu'il ne comprend pas de majuscule, le film interroge la nature d'une appartenance à un même pays qui ne se traduit pas nécessairement par une citoyenneté égale. En effet, si Mehran Tamadon est bien Iranien, y compris au regard de la loi iranienne puisqu'il est né de parents iraniens, il n'est pas considéré par ses interlocuteurs comme un citoyen iranien au sens véritable du terme, c'est-à-dire vivant sous la loi de la République islamique. Cette inégalité se voit nettement quand Jokar dit du cinéaste, sur un ton vengeur : « Durant 2 500 ans vous avez profité, maintenant, c'est à notre tour. » C'est oublier que la révolution iranienne de 1979 a été menée également par des libéraux et des militants de gauche athées avant d'être confisquée au profit d'un seul courant, au moment notamment de la guerre Iran-Irak qui vit le développement de différents corps paramilitaires dont celui des *bassidji* et la fin de la pluralité des partis en Iran. C'est donc une vision partielle qui est donnée par Jokar, le *bassidji*. Tout l'enjeu du film est de revendiquer une même citoyenneté dans l'espace public, quelles que soient les croyances de chacun. Le cinéaste exprime cet objectif au début du film : « Et moi, je suis un Iranien qui ne pense pas comme eux. Je leur dis que je rêve d'un Iran où il y a une place pour des gens comme moi. Je leur dis que je suis, moi aussi, iranien. Peut-il exister un espace commun entre nous ? » Il le redira par la suite dans les échanges avec les religieux.

On remarque que malgré leurs différences, les protagonistes du film partagent des références ainsi qu'une même langue. On connaît les critères qui définissent une nation selon Ernest Renan, dans son discours « Qu'est-ce qu'une nation ? » prononcé en 1882. La langue était minimisée¹ par l'historien au profit d'un passé commun et d'une même volonté de vivre ensemble. La langue semble toutefois importante dans le cas du film, car elle détermine le dialogue enregistré. Si à travers des références communes un même passé transparait, la question est celle d'un désir de vivre ensemble au présent et dans l'avenir. En effet, l'Iran n'a connu que deux systèmes politiques : la monarchie et la république islamique. Les Iraniens n'ont été que sujets ou citoyens d'un régime mêlant parlementarisme et théocratie. L'enjeu du film est de définir une citoyenneté qui ne soit plus assujettie à une république religieuse. Il revient aussi à définir ce que signifie être iranien aujourd'hui. Dans un dialogue à la fin de *Bassidji*, le cinéaste interpellait le *pasdaran* et éditeur de livres religieux, Nader Malek-Kandi, en lui demandant ce qu'il pensait de lui. « Tu es un bon garçon ! », lui répondait ce dernier. « Comment est-ce possible », lui faisait remarquer Mehran Tamadon, « puisque je ne suis pas croyant comme vous ? ».

Deux tendances contraires

La culture iranienne, vieille de 2 500 ans, est traversée par des influences contraires. Les deux principales concernent la religion ancienne du pays, le mazdéisme, dont Zarathoustra fut l'un des réformateurs, et le chiisme duodécimain, religion d'État depuis le XVI^e siècle à travers la dynastie safavide. Si une influence est passée de l'une à l'autre, elles relèvent cependant de deux approches différentes : d'un côté le culte de la nature et donc de la vie propre au mazdéisme, qui se retrouve dans la célébration du nouvel an iranien au printemps à travers la fête de Norouz, et de l'autre le culte du martyr et du deuil au cœur du chiisme duodécimain, qui se manifeste surtout lors des cérémonies de l'Ashoura et dans le théâtre traditionnel iranien, le *Ta'zieh*, qui relate la mort de l'imam Hossein.

On remarque ces deux influences dans le cinéma d'Abbas Kiarostami ou de Mohsen Makhmalbaf qui, en tournant dans des régions reculées de l'Iran, retrouvent cet élément ancien et païen de la culture iranienne. Dans *Gabbeh* (1996), Makhmalbaf s'intéresse à la tribu nomade des *Ghashghaïs* vivant au sud-ouest de l'Iran, célèbres pour leurs tapis appelés *gabbeh*, nom qui dans le film désigne aussi une jeune fille désireuse de retrouver celui qu'elle aime. Dans une scène, l'oncle de la jeune fille dit : « La vie est couleur. » On voit à l'image des laines de couleurs. Puis « La mort est... » L'écran est alors recouvert par une image de laines noires. De même Kiarostami, à travers les films de la trilogie de Koker, *Où est la maison de mon ami ?* (1987), *Et la vie continue* (1992), *Au travers des oliviers* (1994), a montré une autre image de l'Iran et opéré une sortie du deuil, après le tremblement de terre de 1991 qui avait ravagé la région où avait été tourné le premier film. Il revenait aussi sur l'affirmation de la vie dans *Le Goût de la cerise* (1997) et *Le Vent nous emportera* (1999), qui utilisent l'un comme l'autre l'écran noir pour mieux revenir à la couleur. En invoquant l'amour de la vie devant la peur de la mort, Mehran Tamadon rejoint cette vision apaisée. Elle se traduit dans les scènes de jardin, quand un enfant grimpe dans les arbres ou quand Jokar nourrit les poules, mais aussi à travers les scènes de cuisine ou la fascination partagée pour le feu qui rappelle la « fête du Feu » célébrée chaque année, la veille du dernier mercredi de l'hiver.

1) « La langue invite à se réunir ; elle n'y force pas. Les États-Unis et l'Angleterre, l'Amérique espagnole et l'Espagne parlent la même langue et ne forment pas une seule nation. Au contraire, la Suisse, si bien faite, puisqu'elle a été faite par l'assentiment de ses différentes parties, compte trois ou quatre langues. » Cf. Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, avant-propos de Gil Delannoï, Berg international, 2016.

À CONSULTER



Filmographie

Films de Mehran Tamadon :

Mehran Tamadon, *Bassidji*, streaming et VOD, Doc Alliance Films, 2013.

Mehran Tamadon, *Iranien*, DVD, ZED, 2015.

Sur la société iranienne :

Negar Azarbayjani, *Une femme iranienne*, DVD, Outplay, 2015.

Rakhshan Bani-Etemad, *Mainline* et *Sous la peau de la ville*, DVD, Doriane Films, 2011.

Asghar Farhadi, *Une séparation*, DVD et Blu-ray, Memento Films, 2011.

Abbas Kiarostami, *Le Goût de la cerise*, DVD, MK2, 2008.

Mohsen Makhmalbaf, *Gabbeh*, DVD, MK2, 2008.

Jafar Panahi, *Le Cercle*, DVD, Cinéma indépendant, 1998 ; Jafar Panahi, *Taxi Téhéran*, DVD, Memento Films, 2015.

Marjane Satrapi, *Persepolis*, DVD, Diaphana, 2007.

Bibliographie

Critiques du film :

Jacques Mandelbaum, « Mehran Tamadon : “J’ai eu besoin d’aller à la rencontre de mes ennemis” », *Le Monde*, 21 mars 2014.

Jean-Philippe Tessé, *Cahiers du cinéma* n° 706, décembre 2014.

Vincent Thabourey, *Positif* n° 646, décembre 2014.

À propos du film :

« *Iranien* : un dispositif cinématographique convivial. Mehran Tamadon en dialogue avec Guillaume le Gall », *Carnets du BAL* n° 6, « Avant l’image, des dispositifs pour voir », éditions Textuel, Centre national des arts plastiques, octobre 2015.

Autour du film :

Ardavan Amir-Aslani, *Iran, le sens de l’histoire*, Éditions du Moment, 2016.

Jean-Louis Comolli, « Comment filmer l’ennemi ? », *Trafic*, n° 24, hiver 1997.

Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2015.

Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle, *De l’hospitalité*, Calmann-Lévy, 1997.

Ernest Renan, *Qu’est-ce qu’une nation ?*, Berg international, 2016.

Arthur Schopenhauer, *L’Art d’avoir toujours raison*, Circé/poche, 1999.

Alain Montandon (dir.), *Le Livre de l’hospitalité. Accueil de l’étranger dans l’histoire et les cultures*, Bayard, 2004.

Heinrich von Kleist, *L’Élaboration de la pensée par le discours*, Allia, 2016.

Sitographie

Entretiens :

Camille Brunel et Thomas Fioretti, « L’entretien qui espère. Discussion avec Mehran Tamadon, auteur d’*Iranien* », *Independencia*, février 2015 : <http://www.bottegazero.com/independencia216/spip.php?article1012>

Dorothee Lachaud, « *Iranien*. Rencontre avec Mehran Tamadon », *Le blog documentaire*, juillet 2014 :

<http://leblogdocumentaire.fr/2014/07/17/retour-au-reel-iranien-rencontre-avec-mehran-tamadon>

Pierre Puchot, « *Bassidji*, mon enquête de trois ans au cœur des miliciens iraniens », *Mediapart*, 16 août 2009 :

<https://blogs.mediapart.fr/edition/les-docs-ont-la-parole/article/160809/bassidji-mon-enquete-de-trois-ans-au-coeur-des-mi>

Jacques Mandelbaum, « Mehran Tamadon : “J’ai eu besoin d’aller à la rencontre de mes ennemis.” », *Le Monde*, 20 mars 2014 :

http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/20/mehran-tamadon-j-ai-eu-besoin-d-aller-a-la-rencontre-de-mes-ennemis_4386059_3246.html

Dossiers :

« Filmer l’ennemi ? », *Images documentaire* n° 23, 4^e trimestre 1995 :

<http://www.imagesdocumentaires.fr/Filmer-l-ennemi.html>

Le dossier comprend des textes de Catherine Blangonnet, Gérald Collas, François Niney, Annick Peigné-Giuly et Jean-Louis Comolli.

David Larre, « Dossier d’accompagnement pédagogique », *Zéro de conduite*, décembre 2014 :

http://www.zerodeconduite.net/iranien/dossier_pedagogique.html

Sur l’histoire et l’actualité du cinéma iranien :

Bamchade Pourvali, *Cinéma(s) d’Iran* :

www.cinemasdiran.fr

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Un espace commun

Avec *Iranien*, son deuxième long métrage, Mehran Tamadon va à la rencontre des défenseurs du régime islamique d'Iran afin de leur exposer sa différence. Athée, né de parents communistes, vivant en France après avoir quitté l'Iran à l'âge de 12 ans, le cinéaste cherche à montrer qu'il est possible d'être Iranien autrement. Fortement marqué par les événements de 2009, le documentaire se présente sous la forme d'une cohabitation de deux jours entre le cinéaste et quatre religieux, dans une villa en dehors de Téhéran où s'engage une réflexion sur la laïcité, la société idéale, la place des hommes et des femmes mais aussi le doute et la foi. Architecte de formation, Tamadon cherche à concevoir un espace commun et pose de nombreuses questions cinématographiques, sur la manière de filmer l'autre, l'éloignement et le rapprochement des corps, l'art de la rhétorique, les figures de la modernité et du sacré, ou la citoyenneté. Au cours du séjour, on assiste à une évolution de la relation entre le cinéaste et les religieux, qui parviennent progressivement à un échange plus direct. Si l'expérience montre ses limites, elle témoigne d'une volonté de repenser la relation à l'autre en insistant autant sur les points communs que sur les différences. C'est la raison pour laquelle le film, profondément ancré dans un contexte iranien, témoigne d'une dimension universelle.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Bamchade Pourvali est titulaire d'une thèse de doctorat sur l'essai filmé obtenue à l'Université de Paris-Est Marne-la-Vallée en 2014. Auteur de livres sur Chris Marker (*Cahiers du cinéma*, 2003), Jean-Luc Godard (Séguier, 2006), Wong Kar-wai (*L'Amandier*, 2007) ainsi que d'un dossier sur *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (site du CNDP, 2010), il anime depuis 2012 le ciné-club « Les Samedis du cinéma iranien » au Nouvel Odéon et dirige le site *Cinéma(s) d'Iran* consacré à l'histoire et à l'actualité du cinéma iranien.

Avec le soutien du Conseil régional



CNC