

ARASH T. RIAHI

Pour un instant la liberté



L'AVANT FILM

- L'affiche** 1
La liberté, à quel prix ?
- Réalisateur & Genèse** 2
Arash T. Riahi, réfugié politique

LE FILM

- Analyse du scénario** 4
À la croisée des destins
- Découpage séquentiel** 6
- Mise en scène & Signification** 7
La force de la sobriété
- Personnages** 10
Deux par deux
- Analyse d'une séquence** 12
Scène de chambre
- Analyse d'une séquence** 14
Ensemble mais séparés
- Bande-son** 16
Chansons et musiques pour vivre mieux

AUTOUR DU FILM

- L'Iran d'Ahmadinejad** 17
- Le passage de la frontière au cinéma** 19
- Bibliographie & Infos** 20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Remerciements : Les Films du Losange, Arash T. Riahi.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2012.

SYNOPSIS

Iran, de nos jours. Azi, sept ans, et son frère Arman, cinq ans, fuient le pays en compagnie de leur cousin Mehrdad et son meilleur ami, Ali. Mais la route est longue et les périls nombreux pour qui souhaite passer clandestinement la frontière. En chemin, ils rencontrent la famille Golshiri, un couple et leur petit garçon déterminés à refaire leur vie en Europe. Pour déjouer l'attention de la police politique, ils empruntent un passage à travers les montagnes et, avec l'aide d'un guide, franchissent à cheval la frontière avec la Turquie. Après une halte sur les rives du lac de Van, le groupe peut enfin rejoindre la capitale.

L'arrivée à Ankara apporte bientôt son lot de désillusions. Ali, Mehrdad et les enfants doivent gagner l'Autriche où vivent les parents de ces derniers ; mais l'attente des papiers est longue et la décision des autorités incertaine. Persécutés par le régime iranien, Hassan (Golshiri) et sa famille réclament en vain l'asile politique auprès de l'ONU. À l'hôtel, ils font la connaissance d'Abbas et Manu, deux réfugiés affrontant les difficultés quotidiennes avec optimisme et humour.

En quête d'argent facile, l'hôtelier informe les services secrets iraniens, installés en Turquie, de la présence de clandestins dans son établissement. Un soir, Ali, Azi et Arman sont conduits de force dans une geôle et soumis à l'interrogatoire des agents iraniens. Avertis de l'enlèvement, Mehrdad et sa petite amie Yasmine obtiennent leur libération auprès des autorités diplomatiques. Plus tard, leurs titres de séjour en main, Ali et les enfants s'envolent pour l'Autriche tandis que Mehrdad reste aux côtés de Yasmine. Accablé par les refus de l'administration, Hassan s'immole par le feu devant les bureaux de l'ONU, laissant son épouse et son fils rentrer seuls en Iran. Manu, dont la demande d'asile a été acceptée par une ambassade, achète des faux papiers pour que son ami l'accompagne en Allemagne. À la frontière hongroise, les douaniers découvrent la supercherie et renvoient Abbas en Iran, où il est fusillé. De son côté, Manu parvient à Berlin.



L'AFFICHE

La liberté, à quel prix ?

Il y a d'abord deux mots du titre, en lettres énormes, qui captent l'attention : « LA LIBERTÉ », ainsi que deux visages d'enfants également surdimensionnés au premier plan. Les deux enfants se serrent l'un contre l'autre dans une attitude affectueuse qui évoque celle d'un frère pour sa sœur. Leur ressemblance est accentuée par une tenue vestimentaire similaire – bonnets blancs, écharpes et blousons gris. Sans doute déclenchée par la grimace du garçon qui gonfle ses joues, l'hilarité de la fille contraste avec la rigueur du climat suggérée par le décor, un plateau de haute montagne et ses sommets recouverts de neiges éternelles. Entre le titre et les visages en gros plan, un groupe se déplace à cheval, acheminé par deux guides à pied. Contre les cavaliers sont blottis trois enfants, parmi lesquels figurent le frère et la sœur du premier plan – leurs bonnets blancs signalent leur présence en tête de la troupe. Impossible pourtant de distinguer les traits des personnages : détachées sur le fond clair du paysage, les silhouettes acquièrent d'emblée une dimension abstraite.

S'agit-il d'une excursion touristique ? Rien n'est moins certain... La phrase à droite de l'affiche évoque « un subtil équilibre entre humanisme, humour et tragédie. » Le titre apporte des informations supplémentaires sur la tonalité du film. C'est d'abord une antithèse : la liberté ne saurait par nature être réduite à un instant, et la tragédie annoncée réside peut-être dans cette contradiction. Les lettres, en alphabet perso-arabe puis français, sont recouvertes de rayures et rappellent les graffitis des prisonniers. Elles annoncent aussi la scène où le jeune Kian dessine des motifs d'enfant sur la fenêtre de sa chambre d'hôtel. Prenant « à la lettre » la citation du magazine *Variety*, l'affiche instaure ainsi un équilibre entre plusieurs éléments antagonistes. Présage ordinaire de sérénité, le bleu du ciel est ici entaché par la graphie des lettres qui suggère l'incarcération, la privation des libertés. Dirigeant leurs regards vers un horizon hors champ, les voyageurs laissent derrière eux un

pays qu'ils ne parviendront jamais tout à fait à quitter. Entre humour et tragédie, une frontière se dessine que le film avec ses personnages pourront peut-être franchir.

Pour un instant la liberté est réalisé par un cinéaste inconnu en France, Arash T. Riahi. Le prix remporté au Festival des films du monde de Montréal indique que c'est son premier long métrage de fiction. Dans la barre des « crédits », Amnesty International, le Réseau Éducation Sans Frontières et la Fédération Internationale des ligues des Droits de l'Homme (F.I.D.H.) apportent leur soutien à un film qui fait de la liberté et de sa défense son thème central.

PISTES DE TRAVAIL

- Étudier la toute première impression que donne l'affiche : couleurs froides, neige, bonnets blancs...
- Montrer comment l'affiche joue sur l'articulation de trois éléments : les mots LIBERTÉ très visibles en haut, les deux enfants joueurs et rieurs en bas. Entre les deux, la colonne de cavaliers qui s'oppose à la joie des enfants comme à l'idée de liberté : personnages et chevaux transis, fatigués, lents, repliés sur eux-mêmes... Une apparente lenteur plutôt qu'un élan libérateur.
- Quels détails cherchent à valoriser le film aux yeux d'une certaine catégorie de spectateurs ? L'alignement de récompenses dont les lauriers d'or rappellent les palmes de Cannes... La citation élogieuse d'un critique, à droite de l'affiche. Pourquoi citer le journal et non le critique ? Qu'est-ce que « *Variety* ».

RÉALISATEUR GENÈSE

Arash T. Riahi, réfugié politique



Filmographie

- 1999 : *Die Unmöglichkeit* (*L'Impossibilité*, c.m)
- 2000 : *Reformel (Informel*, c.m)
- 2004 : *Die Souvenirs des Herrn X* (*Les Souvenirs de M. X*, doc.)
- 2005 : *Mississippi* (c.m)
- 2006 : *Exile Family Movie* (doc.)
- 2008 : *Ein Augenblick Freiheit* (*Pour un instant, la liberté*)
- 2009 : *Momentum : What drives you* (série T.V documentaire)



Pour un instant la liberté, Behi Djanati Atai lors des essais.

Une enfance entre rires et larmes

Arash T. Riahi naît le 22 août 1972, à Ispahan. Son enfance se déroule dans un environnement familial opposé fermement à la monarchie du Shah d'Iran. Socialiste de conviction, le père est arrêté par les autorités et condamné à une peine de cinq ans de prison. Son fils n'a alors que deux ans. « L'image de mon père derrière les barreaux de sa cellule est le premier souvenir que je garde de mon enfance », confie le cinéaste¹. Tous les mois, Arash et sa mère vont à Téhéran pour lui rendre visite. Un autre souvenir, plus heureux, lui demeure en mémoire. Son cousin aîné, qui vit à Téhéran, profite de sa présence dans la capitale pour l'initier à la lecture des bandes dessinées – parmi lesquelles figure la collection complète des albums de Tintin. Entouré par une famille aimante et nombreuse, le petit garçon grandit sans présence paternelle mais goûte aussi les plaisirs et les divertissements des enfants de son âge, si bien qu'il reconnaîtra plus tard : « Mes films sont le reflet de ce mélange. Ils contiennent chacun des moments de larmes et des moments de joie. »¹

L'année 1979 marque la fin du régime dictatorial du Shah. L'arrivée au pouvoir de l'imam Khomeini est accueillie avec enthousiasme par les adversaires de la monarchie, mais elle ne satisfait pas toutes les sensibilités politiques d'un pays qui compte, en plus de groupes religieux influents, plusieurs factions d'obédience libérale, marxiste, anarchiste et laïque. Le père, qui a purgé sa peine, poursuit les actes de dissidence. Il mène dès lors avec sa famille une vie clandestine. Pour ne pas éveiller les soupçons du voisinage qui ignore tout de ses opinions politiques, il conduit chaque matin son fils sur le chemin de l'école avant de passer la journée avec lui au marché ou dans les salles de cinéma. À l'âge de neuf ans, Arash quitte définitivement l'Iran et gagne la Turquie où, pendant trois mois, lui et ses parents attendent que le statut de réfugié politique leur soit accordé en Autriche. Son frère et sa sœur étaient trop jeunes pour faire le voyage ; ils attendirent donc un an avant de rejoindre la famille, accompagnés par leur cousin et son meilleur ami. De cette situation naîtra l'histoire de *Pour un instant la liberté*.

Un apprentissage fructueux

« Le cinéma a toujours occupé une place importante dans ma vie, même si je n'ai jamais eu le projet de devenir cinéaste avant la fin de l'adolescence. Chaque semaine, la télévision iranienne proposait un film : tout jeune, j'ai découvert les films de Kurosawa, qui demeure ma plus grande source d'inspiration, et des films de guerre yougoslaves connus à l'époque sous le nom de " films de partisans ". Ce choix s'ex-

pliquait simplement parce qu'il n'y avait pas de femmes à l'image. » À l'école, Arash T. Riahi suit des cours d'initiation à la pratique des médias et se familiarise aux métiers de l'image et du son. À seize ans, il réalise avec son meilleur ami un court métrage en 35mm qu'ils proposent au Festival du film étudiant d'Autriche (Austrian Student Film Festival). L'accueil tiède que lui réserve le comité de sélection ne décourage pas le jeune homme, qui réitère sa candidature l'année suivante avec une nouvelle réalisation. La persévérance porte ses fruits et trois ans plus tard, il obtient enfin une récompense.

Parallèlement à ses activités d'apprenti réalisateur, Arash T. Riahi entame des études de médecine « comme tout jeune homme iranien qui se respecte »¹ mais sa passion pour la pratique et la théorie du cinéma occupe tous ses esprits. À l'Université de Vienne, il suit un cursus d'études filmiques et participe à des ateliers d'écriture de scénario. Ses travaux attirent bientôt l'attention de la télévision autrichienne (ORF) : c'est le début d'une collaboration hebdomadaire au cours de laquelle Arash approfondit les techniques de la réalisation et du montage. Délaissant la médecine, il fonde en 1998 avec quelques amis sa propre société de production baptisée Golden Girls. Courts métrages et documentaires pour la télévision constituent l'essentiel de ses activités. Plusieurs projets personnels voient également le jour. *Les Souvenirs de M. X* (2004) est un long métrage documentaire réalisé en « hommage aux cinéastes amateurs, à leur rêve de cinéma et leur désir de trouver, dans la morne et quotidienne existence, une vérité unique. »² *Exile Family Movie* (2006) se distingue par son contenu ouvertement autobiographique : le cinéaste compose un film à partir d'images tournées pendant douze ans à l'occasion de réunions familiales en Autriche et en Arabie Saoudite.

Le passage à la fiction

Pour un instant la liberté est la première fiction d'Arash T. Riahi qui n'avait jusqu'alors réalisé que des documentaires, des spots publicitaires, des clips musicaux et des courts métrages expérimentaux. L'histoire est de toute évidence personnelle, mais le cinéaste ne souhaite pas la réduire à sa seule dimension autobiographique : « J'y ai intégré quelques faits vrais. La crise d'hypothermie du petit garçon dans la montagne m'est réellement arrivée. J'ai également un souvenir exact de la liasse de billets cachée dans la doublure de ma chaussure. Mais le film concerne d'abord le parcours de mon frère et ma sœur. »¹ De façon plus générale, Arash T. Riahi conçoit son film comme « un hommage à tous ceux qui ont vécu de telles souffrances et qui sont même morts pour un instant de liberté »². L'inspiration autobiographique ne contredit pas la portée universelle du propos : un même souci d'exactitude et de réalisme guide sans distinction ses travaux documentaires et son projet de fiction. Pour enrichir le scénario et les personnages, le cinéaste entreprend plusieurs voyages de recherche en Turquie, dans la province de Van limitrophe avec l'Iran. Sur place, il rencontre des réfugiés qui lui font part de leur expérience et des tortures perpétrées par les services secrets iraniens sur leur personne. Plusieurs entretiens avec des membres d'ONG humanitaires sont également réalisés. Cette recherche d'authenticité transparaît également dans le choix des principaux interprètes. Le casting dure plus d'un an et demi, Arash T. Riahi exigeant des comédiens perses qu'ils parlent farsi sans aucun accent ; mais le contenu politique du film contraint certains acteurs à ne pas apparaître au générique sous leur nom véritable. Il faut dire que le projet dérange les plus hautes instances de la diplomatie iranienne : le consulat tente ainsi d'interrompre les premiers jours de tournage qui ont lieu dans la région d'Erzurum,

à l'est de la Turquie. « Par chance, notre producteur a réussi à convaincre le maire de la ville qu'il aurait tout intérêt à nous laisser tourner sur place. »². À Ankara puis Vienne et enfin Berlin, l'équipe ne connaîtra pas d'autres obstacles.

Pour un instant la liberté sort le 9 janvier 2009 dans les salles autrichiennes et trois semaines plus tard en France. Le film, qui a coûté environ trois millions et demi d'euros, n'enregistre pas de recettes significatives, mais la critique salue unanimement le mélange d'humour et de gravité qui lui confère son ton si particulier. Plusieurs fois récompensé pour ses travaux antérieurs, Arash T. Riahi obtient quelques mois avant la sortie officielle le prix du Meilleur Film au Festival de la Viennale (2008). Il revient au documentaire l'année suivante et réalise sept épisodes d'une série télévisée consacrée au sport, *Momentum : What drives you. Everything will not be fine* est le titre de son nouveau projet, un documentaire sur les foyers pour femmes battues en Autriche qui doit sortir en 2013.

1) Propos recueillis par Arthur Mas lors d'un entretien accordé par Arash T. Riahi, à Cannes en mai 2012.

2) Cf. Dossier de presse du film.





ANALYSE DU SCÉNARIO

À la croisée des destins



Inspiré de faits réels, *Pour un instant la liberté* retrace le parcours de ceux qui ont fui leur pays d'origine pour une vie nouvelle en Europe. Ali, Mehrdad, Azi et Arman veulent atteindre l'Autriche mais doivent d'abord passer par la Turquie. Leur route croise celle d'Hassan, Laleh et Kian, également à destination de l'Europe. À ces deux trajectoires s'ajoute celle d'Abbas et Manu, deux clandestins iranien et kurde vivant à Ankara.

Un récit en trois temps

Le premier acte (séq. 2 à 12) débute *in medias res*. Difficile à première vue d'établir les liens de parenté qui unissent entre eux les personnages. S'il ne fait aucun doute qu'Arman et Azi sont frère et sœur, qui, d'Ali ou de Mehrdad, en a la responsabilité ? Le récit élude la traditionnelle exposition des personnages pour se concentrer sur les étapes du voyage. L'enchaînement des séquences 2 à 12 répond de fait à un itinéraire précis. Une fois le passeur rémunéré (2), le groupe doit prendre l'autocar (3) pour rejoindre le mini van où les attend Ahmad, le guide de haute montagne (7). En parallèle, la famille Golshiri accomplit un parcours similaire. Acheminés par deux hommes à travers les montagnes (4), Hassan, Laleh et Kian attendent que le mini van vienne les récupérer (6) pour les conduire à une prochaine étape : et c'est à la séquence 8 que les deux groupes se réunissent. Le deuxième temps du voyage montre les personnages traverser à cheval les montagnes qui les séparent de la frontière (10). Après une escale sur les rives du lac de Van, ils peuvent enfin rejoindre Ankara en autocar (12). Véritable road movie, ce premier acte alterne scènes de déplacement et moments de pause, comme ces nuits passées chez Ahmad (9), dans la montagne (11) ou sur les sièges de l'autocar (12). C'est dans ces contretemps que le film approfondit le passé des personnages : le contrôle inopiné du car par la milice iranienne apporte au spectateur des informations sur Ali (5).

Dans la longue seconde partie (séq. 13 à 42), le road movie laisse bientôt place à la chronique d'une vie clandestine. Au mouvement incessant des personnages, s'est substitué l'immobilisme de ceux qui ne peuvent parvenir à destination. L'omniprésence de la police dans les rues de la ville (13, 21) contraint certains à rester dans leur chambre d'hôtel, lieu privilégié d'une action en surplace (14, 20, etc.). Dormir (16), se laver (17) et manger (22) deviennent les préoccupations vitales des réfugiés, et l'argent un combat quotidien : pour quelques sous, Laleh vend sa radio (30) et fait le ménage dans l'hôtel (32) ; Ali et Mehrdad récupèrent une somme confiée à M. Pifko par les parents d'Azi et Arman (22) ; Manu vole la caisse de l'hôtelier (39). Dans cette logique de survie, c'est la temporalité même du récit qui s'en trouve modifiée. Le temps du voyage était linéaire, chaque séquence représentant une étape



à franchir sur la carte de géographie. Celui de la chronique est cyclique, fondé sur la répétition des jours et des événements. Les échecs successifs d'Hassan auprès de l'ONU (18, 32, 35) traduisent la monotonie des journées qui se suivent et se ressemblent, et l'impuissance du personnage à aller contre son destin.

Le dénouement (43 à 50) s'enclenche tragiquement à partir de l'immolation d'Hassan (43) et scelle la séparation des protagonistes que le scénario avait auparavant réunis. Les derniers conflits se résolvent : l'hôtelier tente de régler sa dette envers Laleh (43) ; Ali et Mehrdad se réconcilient (45). Après l'obtention des papiers (44), Ali et les enfants gagnent l'Autriche (49) tandis que Mehrdad reste à Ankara avec Yasmine (47). Manu arrive à Berlin sans Abbas (48), qui est renvoyé en Iran où retournent aussi Laleh et Kian. Sur place, la veuve assiste au départ de migrants pour l'Europe (50). Les deux derniers plans (51) sont une reprise de la première séquence et referment ainsi le film dans une boucle parfaite.

Vies parallèles

Trois intrigues se recourent ou se répondent autour de thèmes et de situations communs. Le parcours des Golshiri rejoint celui d'Ali, Mehrdad et les enfants (8) avant de prendre une direction opposée à la fin du film (50). Si Abbas et Manu échangent quelques propos avec Ali et Hassan (14, 17, 19), ils poursuivent cependant un trajet parallèle. Le film établit des correspondances entre les différentes histoires. Le moment où Abbas discute avec sa femme au téléphone (24) rappelle la séquence où Azi et Arman rejoignent leurs parents depuis une cabine (16). La descente de police devant l'ONU annonce celle dans la chambre d'Abbas et Manu (21). Le passage à tabac des deux amis dans le bus (28) trouve un écho dans la torture d'Ali par un agent secret (32). La répétition des événements constitue le temps cyclique de la chronique analysé précédemment.

Le scénario ne se contente pas de mettre en perspective ces intrigues. Il intègre aussi, au sein de chaque histoire, un conflit qui oppose entre eux les protagonistes. Hassan est déterminé à

obtenir le statut de réfugié politique, au détriment de Laleh qui lui reproche de ne plus s'occuper d'elle (26). Ali n'accepte pas que Mehrdad place son plaisir individuel avant ses responsabilités familiales (40). Le réalisme d'Abbas s'oppose à l'idéalisme de Manu (31). Chaque séquence confronte deux conceptions antagonistes de la liberté. Les personnages poursuivent un même but mais leur caractère les singularise et compromet l'équilibre de la communauté. C'est le drame de Manu, qui condamne son ami alors qu'il souhaitait le sauver (46). Le film se présente ainsi comme la photographie d'un instant à la fois collectif et individualiste.

PISTES DE TRAVAIL

- Le spectateur comprend-il tout ce qui se passe dans la première partie (séq. 2 à 12) ? Qui sont les personnages ? D'où viennent-ils ? Que font-ils ? Qu'ont-ils en commun ? Peut-on parler de road movie ?
- Comment se rejoignent-ils dans le second volet (séq. 13 à 42) ? Forment-ils une communauté ? Comment se regroupent-ils ? Aussi disparates soient-ils, qu'ont-ils en commun ? Comment définir leur mouvement : rectiligne, circulaire, répétitif ?... Ces mouvements sont-ils identiques ?
- La troisième partie (séq. 43 à 50) peut-elle être considérée comme la synthèse des deux premières ? Les personnages forment-ils un bloc cohérent et leurs mouvements vont-ils dans le même sens ?
- Par cette construction, le réalisateur ne contrevient-il pas aux habitudes du film choral, où s'opère une synthèse qui s'achève en happy end ? À quoi répond cette construction ?

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Générique puis intertitre : « Ce film s'inspire de faits réels ». Un peloton d'exécution fusille trois individus. Fin générique (titre, réalisateur).

2 – 0h02'00

Azi et son frère jouent aux billes. Leur cousin Mehrdad les prend en photo. Un passeur vient pour récupérer son dû auprès d'Ali et du grand père.

3 – 0h03'36

Dans l'autocar, Azi joue à la morte avec Mehrdad. Un voisin lui donne sa casquette rouge. Armin est assis sur Ali.

4 – 0h04'42

Deux hommes conduisent un couple et son fils à travers la montagne.

5 – 0h05'38

L'autocar est arrêté par des soldats. Doivent descendre Ali, Arman et l'homme à la casquette qui fuit pour occuper les soldats et se sacrifie, permettant à Ali et Arman de rejoindre le car.

6 – 0h09'24

Kian et ses parents découvrent une épave d'automobile.

7 – 0h10'48

Un mini van attend les passagers. Séparation d'avec les grands parents.

8 – 0h12'17

Le mini van rejoint Kian et ses parents.

9 – 0h13'56

Nuit chez Ahmad, le conducteur.

10 – 0h15'09

Le groupe traverse à cheval la frontière turque.

11 – 0h17'19

Nuit dans la montagne. Arman est transi de froid.

12 – 0h19'54

Escale sur les rives du lac de Van. Dans le bus, Azi regarde la photo de ses parents.

13 – 0h21'43

Arrivée à Ankara.

14 – 0h22'47

À l'hôtel, première rencontre avec Manu et Abbas. La chambre des Golshiri est miteuse.

15 – 0h25'18

Manu et Abbas cherchent une chambre à louer. Ils confient leurs souvenirs.

16 – 0h27'26

Azi et Arman appellent leurs parents depuis une cabine. Première nuit à l'hôtel.

17 – 0h30'17

Devant le bâtiment de l'ONU, Abbas fait répéter son allemand à Manu. L'hôtelier épie Laleh sous la douche. Ali, Mehrdad et les enfants rencontrent Yasmine, qui les conduit devant les bureaux. Hassan choisit d'y passer la nuit. À l'hôtel, Laleh et Kian s'inquiètent de son absence.

18 – 0h36'19

Le lendemain matin, Ali et Mehrdad retrouvent Yasmine et se disputent gentiment ses faveurs. Un fonctionnaire de l'ONU apprend à Hassan que lui et sa famille seront conduits dans un village frontalier.

19 – 0h38'12

Discussion entre Hassan, Abbas et Manu, qui tue un cygne de ses mains.

20 – 0h40'32

Pour son anniversaire, Hassan offre à sa femme une radio pour « écouter les stations iraniennes. »

21 – 0h42'33

Descente de policiers devant l'ONU. Manu et Abbas plument le cygne dans la chambre, où la police, informée par un témoin, fait irruption.

22 – 0h45'13

Visite chez M. Pifko, qui transmet à Azi et Arman l'argent de la part de leurs parents. Soirée au manège. Manu et Abbas cuisinent le cygne.

23 – 0h47'40

Un agent des services secrets iraniens soudoie l'hôtelier pour qu'il dénonce les réfugiés. Nouvelle nuit à l'hôtel dans la chambre des Golshiri. Manu pend à l'extérieur les restes du cygne, dont les plumes s'envolent.

24 – 0h50'07

Abbas discute avec son épouse au téléphone. Manu appelle sa famille au Kurdistan et leur ment sur sa situation.

25 – 0h52'44

Laleh invite des compatriotes dans sa chambre pour écouter les informations iraniennes. À côté, les enfants consultent un atlas. Ali et Mehrdad discutent du passé en Iran.

26 – 0h55'55

Les Golshiri écoutent de la musique iranienne à la radio. Laleh se sent à l'étroit dans sa vie de réfugiée. Azi, Arman et Kian s'amusent dans le couloir.

27 – 0h58'51

Abbas et Manu se parfument dans un supermarché. En discothèque, Yasmine embrasse Mehrdad sous l'œil gêné d'Ali.

28 – 1h00'39

Dans le bus, Abbas et Manu sont roués de coups par une bande.

29 – 1h03'23

Kian chante une chanson à son père. Ali change les vêtements d'Arman sous le regard moqueur d'Azi. Irruption de la police. Ali, Azi et Arman passent la nuit dans une cellule.

30 – 1h06'11

En rentrant à l'hôtel, Mehrdad et Yasmine apprennent l'enlèvement. Le jeune homme tente de joindre les bureaux de l'ONU, en vain. De son côté, Laleh vend son poste de radio à l'hôtelier.

31 – 1h07'37

Discussion cocasse entre Abbas et Manu.

32 – 1h09'44

Pour gagner un peu d'argent, Laleh fait le ménage dans l'hôtel. Discussion entre Hassan et le fonctionnaire de l'ONU. Mehrdad doute de son avenir. Les services secrets iraniens interrogent Ali et le torturent.

33 – 1h12'33

Laleh enfle une robe prêtée par la voisine. Elle découvre par hasard que le statut de réfugié politique leur a été refusé par l'ONU. Hassan rentre dans la chambre.

34 – 1h14'28

La demande d'asile de Manu auprès de l'ambassade d'Allemagne a été acceptée, pas celle d'Abbas.

35 – 1h15'28

Devant les bureaux de l'ONU, Hassan vole les papiers d'une femme. Pourchassé par la foule, il s'automutile avec un canif, sous les yeux de sa femme et son fils.

36 – 1h17'41

Manu avec Abbas. Kian avec son père. Mehrdad

avec Yasmine. Dans leur cellule, Ali raconte à Azi et Arman une histoire pour qu'ils s'endorment.

37 – 1h19'20

Mehrdad et Yasmine auprès de M. Pifko : ils cherchent à obtenir la libération d'Ali et des enfants.

38 – 1h19'57

Kian épie une conversation entre ses parents.

39 – 1h21'09

Manu fait croire à un incendie pour mieux voler la caisse de l'hôtelier ; le jeune garçon de la réception est son complice. Avec l'argent Manu peut acheter une fausse carte de séjour pour Abbas.

40 – 1h23'28

L'hôtelier brutalise le garçon qui a participé au vol. À son retour à l'hôtel, Ali accuse Mehrdad de les avoir abandonnés. Puis il fond en larmes.

41 – 1h25'26

Au marché aux puces, Manu achète un appareil photo et un walkman. Il se prend en photo devant une Mercedes pour l'envoyer à sa famille. Puis il donne à Abbas sa carte de séjour.

42 – 1h27'11

Hassan n'a pas réussi à dissimuler sa véritable identité auprès des fonctionnaires de l'ONU. Dans les jardins, Mehrdad confie à Yasmine qu'il redoute leur séparation. Laleh et Kian silencieux dans leur chambre.

43 – 1h29'50-52 (long fondu au noir)

Hassan s'immole par le feu devant l'ONU. Le journal télévisé annonce sa mort. Laleh lit en pleurant la lettre de suicide. L'hôtelier lui transmet de l'argent par l'entremise du garçon, mais elle refuse.

44 – 1h32'57

Ali, Azi, Arman et Mehrdad obtiennent leurs titres de séjour. Au Kurdistan, le voisinage de Manu regarde les photos qu'il envoie en guise de nouvelles.

45 – 1h34'27

Préparatifs avant le départ. Ali confesse sa jalousie à Mehrdad.

46 – 1h35'33

Contrôle des papiers dans le train à la frontière hongroise : ceux d'Abbas sont refusés. Il prie Manu d'appeler sa femme et de lui raconter la vérité.

47 – 1h38'07

À l'aéroport, Mehrdad choisit de rester avec Yasmine.

48 – 1h39'00

Arrivé à Berlin, Manu appelle la femme d'Abbas. Il imagine son futur dans la capitale.

49 – 1h40'09

Ali, Azi et Arman arrivent en Autriche. Retrouvailles avec les parents.

50 – 1h41'28

Retour en Iran pour Laleh et Kian. Ils croisent d'autres réfugiés en partance pour l'Europe. Abbas est des trois fusillés de la séquence I (on reconnaît la femme).

Intertitre : « À mon frère Arman et à ma sœur Azadeh ».

51 – 1h43'26

Générique de fin puis visage d'Azi.

Durée totale du film en DVD : 1h46'33

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

La force de la sobriété



Liberté et enfermement

Si la composition du film en trois temps – le road movie, la chronique, le dénouement – obéit d'abord aux exigences du scénario (cf. « Analyse du scénario », p. 4), elle propose aussi par ses choix de mise en scène un traitement de l'espace spécifique à chaque partie. Dans le premier volet, les personnages doivent franchir une à une les étapes qui les conduiront à Ankara. La mobilité des prises de vue s'accorde ici avec leurs déplacements ; l'intention du cinéaste n'est pas d'enregistrer l'action dans un cadre rigide, mais plutôt d'en accompagner le déroulement par la technique du travelling et du panoramique. Selon une distinction couramment employée dans le domaine de l'analyse filmique, le cadre n'est pas centripète mais centrifuge. Arash T. Riahi privilégie une approche empathique de la mise en scène qui entend restituer les sentiments et les émotions éprouvés par les personnages. Son style, précise-t-il, « n'est pas formaliste, il est émotionnel. Mes films s'adressent d'abord au cœur du spectateur. »¹. Dans cette perspective, les incidents qui jalonnent le voyage – du contrôle inopiné de l'autocar par la milice (5) à la rigueur des températures en haute altitude (11) – imposent aux séquences un découpage heurté en *jump cut*, sans raccord véritable entre les plans. Au plus près de l'action, la caméra n'ignore pas pour autant l'immensité des paysages traversés par le groupe. Gravissant une montagne à la nuit tombée, Ali, Mehrdad, Hassan, Laleh, Ahmad et les enfants apparaissent à l'écran telles de frêles silhouettes écrasées par la fatigue du voyage et la difficulté de la tâche.

Le passage du road movie à la chronique entraîne un changement dans la mise en scène. Auparavant mobile sur son axe, la caméra tend à se stabiliser à mesure que la situation du groupe s'immobilise dans l'attente d'un visa. La dimension oppressante des lieux clos (hôtel, chambres, bureau de l'ONU, prison, etc.) appelle une série de plans dominés par les surcadrages. Fenêtres, portes, embrasures, palissades, barreaux de prison et rampes d'escaliers composent un espace qui enferme les personnages davantage qu'il ne les libère (cf. « Analyse d'une séquence », pp. 12 et 14). Le choix de prises de vue en plongée qui écrasent les perspectives de l'image est là pour accentuer cet étouffement. L'horizon semble absent de cet univers, et le ciel est rarement filmé dans les scènes d'extérieur : devant la caméra du cinéaste, Ankara apparaît comme une ville étouffante où il ne fait pas bon s'attarder lorsque l'on est en situation de fragilité comme le sont les réfugiés (28).

Le dénouement articule les deux approches de l'espace dramatique précédemment exposées. Les personnages reprennent leur route, dans des directions parfois opposées les unes aux autres : Manu et Abbas s'acheminent vers l'Allemagne (46), Ali et les enfants s'envolent pour l'Autriche (47) tandis que Laleh et Kian retournent en Iran (50). Une nouvelle fois la caméra accompagne leurs déplacements ; mais la présence des fenêtres et des grilles surcadrant l'arrière-plan suggère que pour certains d'entre eux l'issue du voyage ne sera pas heureuse.

Des contes pour s'endormir

Une séquence frappe par la brièveté de ses plans et l'absence de raccords justifiant leur enchaînement (36). En moins de deux minutes sont rassemblés les protagonistes de l'intrigue, à l'exception de Laleh. Perdu dans ses pensées, la nuit, Manu dirige son regard à travers la fenêtre de sa chambre. Au plan suivant, le petit Kian dort paisiblement dans son lit pendant que son père veille à ses côtés et observe les lumières projetées en motifs sur le mur. Succèdent le visage d'Abbas aux yeux clos, puis celui de Mehrdad que contemple mélancoliquement Yasmine, avant qu'Ali ne raconte à Azi et Arman une histoire dans la geôle où ils sont retenus prisonniers : « Un jour, des méchants sont venus chercher les parents des enfants. Mais les parents furent

plus malins et ils leur échappèrent. Les enfants partirent alors à leur recherche. Ils cherchèrent, cherchèrent... puis le sommeil eut raison d'eux. Et dans leurs rêves, les enfants continuèrent à les chercher jusqu'à ce qu'ils les retrouvent enfin. » Le conte fonctionne comme métaphore du film tout entier mais il éclaire aussi le sens de la séquence en question. Par son truchement, Ali espère que les enfants trouvent dans le sommeil une échappatoire à leur situation. Sa position de veilleur rappelle celle de Yasmine aux côtés de Mehrdad assoupi, mais également celle suggérée par le découpage lorsque le visage endormi de Kian succède au regard baissé de Manu. C'est ce raccordement de deux espaces pourtant éloignés – la chambre de Manu et l'hôtel des Golshiri – qui révèle la mise en scène intrinsèque de la séquence et sa signification profonde. Manu n'a jamais parlé à Kian ; peut-être ne l'a-t-il même pas aperçu lorsqu'il quittait l'hôtel en compagnie d'Abbas (14). Mais une condition commune relie les deux réfugiés, que le montage de la séquence rend perceptible : malgré la distance, le regard de Manu semble se déposer sur le visage de Kian comme on veille un enfant au chevet de son lit. Le passage qui va de Hassan levant les yeux au plafond à Abbas fermant les yeux de fatigue reproduit un effet similaire. Les couples de personnages – Manu avec Kian, Hassan avec Abbas et Yasmine avec Mehrdad – auquel s'ajoute le trio composé d'Ali, Azi et Arman font de *Pour un instant la liberté* un film choral où les intrigues et les destins se répondent, même silencieusement.

Des sons suggestifs

Un coup de feu détonne hors champ et déclenche les larmes d'Ali qui a regagné en hâte l'autocar après le contrôle des *Pasdarans* (5). Dans la maison d'Ahmad, le guide de haute montagne, les enfants écoutent avec inquiétude le hurlement des loups qui n'apparaissent pas à l'écran (9). À l'hôtel, le petit Arman peine à trouver le sommeil, troublé par les aboiements des chiens en provenance de la rue (16). Ces scènes en apparence anecdotiques dévoilent un aspect fondamental de *Pour un instant la liberté*. Sobriété et efficacité sont les maîtres mots de la mise en scène qui, en accord avec le scénario, sollicite d'abord les capacités déductives du spectateur. Le son a un pouvoir de suggestion que l'image seule ne possède pas, trop encline à proposer une représentation sans nuance de la réalité. S'il ne fait aucun doute que le fuyard a été abattu par la milice à la fin de la séquence 5, une simple détonation suffit pourtant à surpasser en intensité les fusillades traditionnelles du cinéma d'action. Un même élan de pudeur gouverne le dernier plan du film (50). La caméra cadre en travelling-avant Abbas face au peloton d'exécution. Lorsque retentit l'ordre de mise à feu, l'image se fige sur le visage encore souriant de la future victime. Inutile pour le cinéaste de montrer l'impact des balles et les plaies sanglantes ; le spectateur connaît le sort du personnage, faisant le lien avec le premier plan dont cette scène ultime est la reprise. Une fois encore le son relaie l'image et accentue ses effets. Ni complémentarité, ni accompagnement de l'un avec l'autre : le son fait image. Si, pour reprendre l'expression de Claudel, certains artistes ont un œil qui écoute, Arash T. Riahi est de ces cinéastes pour qui l'oreille voit.

Photographies et clichés en tous genres

Plusieurs photographies circulent dans *Pour un instant la liberté*. La deuxième séquence du film voit la grand-mère proposer à ses petits-enfants la photographie de leurs parents, qui ne semble pas attirer leur attention. Quelques temps plus tard, dans le van, Ali confie à Azi et Arman le précieux cliché (7) que la petite fille regarde avec attention dans le car pour Ankara

(12). Manu, lui, a trouvé une astuce pour ne pas inquiéter ses proches sur sa situation réelle de réfugié. Muni d'un appareil photographique instantané, le jeune homme pose en complet gris à côté d'une berline de luxe trouvée au gré de ses déambulations dans la ville (41). Le champ visuel de l'appareil Polaroid se confond dans le plan avec celui de la caméra qui cadre la scène, et l'image ainsi proposée prend des allures de réclame publicitaire pour un nouveau modèle Mercedes. Quand Manu récupère la photo fraîchement développée, la caméra révèle par son changement de position la nature véritable de l'endroit où a lieu la supercherie : non plus le décor stéréotypé d'une réussite sociale exemplaire, mais un taudis où s'amoncellent les détritiques. Sur la bande-son, la musique qui accompagne la séquence s'évanouit par ralentissement de son tempo, soulignant par cet effet la déception qu'une telle révélation provoque chez le spectateur.

La mise en scène d'Arash T. Riahi articule dans un mouvement dialectique le cliché idéalisé et le fragment de réalité, l'image mentale qu'un personnage se fait de sa situation et la représentation de cette situation enregistrée par la caméra, le champ et le contrechamp. Le drame naît de la non-coïncidence entre le fantasme et le réel, et le film se présente comme une variation sur le thème romanesque des illusions perdues. Pourtant, la résolution de l'intrigue ne propose pas de morale. Manu, qui a entraîné par sa négligence le renvoi d'Abbas en Iran, parvient *in fine* à Berlin où il poursuit ses chimères (48). À la sortie de la gare, il s'imagine tour à tour dans la peau d'un homme d'affaires, d'un vendeur de saucisses et d'un amoureux transi. Les plans qui se succèdent annulent les précédents, dessinent au contraire les aspirations contradictoires du personnage, projections mentales semblables aux instantanés que le jeune homme envoie à sa famille pour dissimuler la réalité de sa condition (44). Manu est bien ce personnage incapable de porter un regard lucide sur le monde. La mise en scène ne le juge pas, le film se contente simplement de pointer ses faiblesses.

1) Propos recueillis par Arthur Mas lors d'un entretien avec Arash T. Riahi à Cannes en mai 2012.

PISTES DE TRAVAIL

- Chercher les différents types d'écriture entre les trois volets du film : début (séq. 2 à 12), milieu (séq. 13 à 42), dénouement (séq. 43 à 50) : mouvement dans une même direction apparente, de type centripète, dans la première, immobilité, piétinement dans la seconde, mouvements contradictoires, voire centrifuges dans la dernière...
- Prolonger les remarques et réflexions ci-contre sur la présence de la photographie dans le film. À quels moments intervient-elle ? Pour quel usage ? Qui est à l'origine de ces images dans le film et pourquoi ont-elles été produites ?
- Imaginez la lettre que Manu (séq. 44) aurait pu envoyer au lieu des photos ? Quel moyen (lettre ou photos) était le plus facile ?
- Quel rôle joue la scène d'exécution qui ouvre et ferme le film ? Ne change-t-elle pas la tonalité et la résonance de l'ensemble du film ?
- La fin du film est-elle une fin heureuse ou non ? Pourquoi ? Pourquoi ce choix du réalisateur ?



PERSONNAGES

Deux par deux



Ali et Mehrdad

Un mystère plane sur le passé d'Ali. Chargé par le grand-père de prendre soin des enfants (séq. 2), il ne semble pas pour autant entretenir de liens de parenté avec la famille. Le doute s'installe lorsque, contraint de décliner son identité, celui-ci soutient qu'il est le frère d'Arman malgré les réserves du chef de la milice¹ qui ne décèle aucune ressemblance physique entre les deux (5). Quel douloureux secret renferme ce personnage qui, revenu en vitesse dans l'autocar avec Arman, fond en larmes au moment où des coups de feu retentissent au loin ? La séquence 25 nous apprend qu'Ali a perdu ses parents, exécutés par les autorités du régime. C'est par amitié pour Mehrdad – et sans doute aussi par horreur du pouvoir actuel en Iran – que le jeune homme choisit de participer au périple. Séduits par la beauté des filles à leur arrivée en Turquie (13), Ali et Mehrdad forment un tandem inséparable que l'arrivée de Yasmine va mettre à l'épreuve. En jetant son dévolu sur Mehrdad (27), la jeune femme suscite moins la jalousie d'Ali à l'encontre de son meilleur ami qu'elle ne le prive désormais de sa compagnie. Dans un accès de colère et d'amertume, Ali reproche à Mehrdad de s'être éloigné de lui et des enfants : « Si j'avais su ce qu'était l'amitié pour toi, je n'aurais jamais quitté l'Iran. » (40). Plus tard, il s'excusera auprès de lui en reconnaissant sa « jalousie » (45) : rien dans ses propos ne précise pourtant qui, de Mehrdad ou de Yasmine, était l'objet de la rivalité.

1) Les *Pasdaran* (en français « Gardiens de la Révolution ») ont pour ordre d'arrêter, de torturer, et même d'exécuter les opposants politiques au régime iranien.

Azi et Arman

Azadeh, ou Azi, et son frère Arman sont séparés de leurs parents depuis l'enfance. Élevés par leurs grands-parents et leur cousin Mehrdad, ils vont enfin rejoindre leurs père et mère, installés en Autriche loin de la tyrannie du régime iranien. Azi et Arman sont des enfants facétieux, toujours enclins aux plaisanteries dans les moments les plus difficiles et rarement conscients du péril auquel leur situation les expose. La séquence 2 les voit jouer aux billes tandis qu'Ali et le grand-père reçoivent du passeur les indications nécessaires à la traversée. Pour leur famille, il s'agit avant tout de les détourner d'une réalité que des enfants de leur âge ne pourraient tolérer : en un mot, de les divertir. Dans l'autocar, la petite fille joue à la morte, provoquant l'inquiétude de son cousin (3). Interrogé sur son identité par un soldat, Arman ajoute : « Ma grand-mère, quand je fais des bêtises, elle m'appelle Armani. » (5). Azi et Arman portent un regard d'innocence sur le monde. À leurs yeux, les frontières de la carte de géographie semblent aisément franchissables (9, 25). Mais ce regard est aussi le plus à même de pointer les absurdités des sociétés modernes. Dans la chambre, Azi demande à Ali : « Pourquoi les gens ont besoin de papiers pour être avec leurs parents ? » (16). La question appelle difficilement de réponse.



Hassan et Laleh

Dans une vallée aride et rocailleuse, **Hassan**, **Laleh** et leur fils **Kian** s'acheminent vers le point de rendez-vous indiqué par le guide (4, 6). Méfiante, Laleh fait part de son inquiétude à son mari : elle croit que les passeurs leur ont tendu un piège. De son côté, Hassan garde son optimisme et prend soin de reconforter son épouse tout en poursuivant le périple. Couple uni dans l'adversité malgré des caractères opposés, Hassan et Laleh choisissent l'exil car ils se sentent persécutés par le régime iranien : leur première préoccupation est de réclamer le statut de réfugié politique auprès de l'ONU pour commencer une nouvelle vie en Europe. L'arrivée à Ankara leur fait entrevoir une liberté qu'ils ne pouvaient espérer dans leur pays : « *Dire que je peux embrasser ma femme sans me faire arrêter !* », déclare Hassan après avoir tenté de déposer un baiser sur les lèvres de Laleh (13). Mais lorsque la réalité de leur condition les rattrape, les antagonismes ne peuvent que s'exacerber. Le conflit entre Laleh et Hassan (26) oppose deux conceptions de la liberté : celle, politique, que l'on doit conquérir pour soi et ses proches (Hassan) ; celle, idéale, d'une épouse qui rêve enfin de « *romantisme* » (Laleh). L'issue tragique de leur intrigue s'accomplira à la séquence 43, lorsque Hassan s'immolera par le feu devant les bureaux de l'ONU.

Abbas et Manu

Déjà à Ankara quand arrivent les autres personnages, **Abbas** et **Manu** forment le couple de personnages le plus cocasse du film. Rien pourtant ne présageait la naissance d'une telle amitié. Ancien professeur de littérature ayant quitté l'Iran pour des raisons que l'on imagine politiques, **Abbas** est un homme d'âge mûr, un intellectuel qui souffre de vivre loin de son épouse (24). Kurde d'Irak dont les seules connaissances de la langue perse lui servent à complimenter les femmes iraniennes (14), **Manu** est un jeune homme aussi imprévisible et inconséquent qu'Abbas est sage et réfléchi. Devant les bureaux de l'ONU où les deux amis attendent un hypothétique rendez-vous, Abbas inculque à Manu quelques phrases en allemand pour faire illusion devant les autorités, mais celui-ci préfère entonner une chanson (17). Leur différence est d'abord d'ordre philosophique : le premier se réclame d'une conception réaliste de l'existence quand le second se définit comme un idéaliste (31). Pour Manu, peu importe que les événements ne se déroulent pas comme il l'avait souhaité ; son ingéniosité et son audace le sortiront toujours d'un mauvais pas : tuer un cygne pour apaiser sa faim (19), mentir à ses proches sur sa situation réelle (24), acheter au marché noir une fausse carte d'identité pour Abbas (39), etc. Ses actions auront pourtant des conséquences malheureuses. En faisant croire à son ami que ses papiers sont en règle, Manu entraînera malgré lui son arrestation à la frontière hongroise (46) et son renvoi en Iran, où il sera fusillé (50).



L'hôtelier et Yasmine

Ils s'ignorent d'un bout à l'autre du film, mais ont en commun un élément significatif : ils sont turcs tous les deux, et représentent chacun une figure antagoniste de la société turque dans ses rapports avec l'étranger. Cupidité, lâcheté et voyeurisme caractérisent le comportement de **l'hôtelier**. Lors de sa première apparition, celui-ci se montre indifférent au sort des réfugiés et refuse de les accueillir dans son établissement (14). Le départ d'Abbas et Manu concomitant à l'arrivée du groupe l'oblige cependant à concéder à Ali, Mehrdad et les enfants la chambre laissée vacante par les deux amis. Quant aux Golshiri, ils obtiendront une place en payant le bakchich de rigueur, un billet discrètement glissé entre les pages du registre à la réception. Chaque fois que l'hôtelier entre en scène, il se trouve en relation avec de l'argent – à l'exception du moment où il épie Laleh sous la douche (17). À la séquence 23, il dénonce les réfugiés aux services secrets iraniens moyennant un pourboire. Plus tard, il achète à Laleh son poste de radio après en avoir marchandé le prix (30) : il ne voudra pourtant lui remettre l'argent qu'à la fin du film, par l'intermédiaire du garçon de la réception (43). Mais la veuve, mue par un élan de fierté, refusera la somme réglée.

Yasmine s'oppose en tout point à l'hôtelier. Généreuse, elle offre un repas aux réfugiés et court à la pharmacie lorsque Azi se plaint d'avoir mal au ventre (18). Solidaire, elle est aux côtés de Mehrdad lorsque ses cousins et son meilleur ami sont capturés par la police politique (32, 36, 37). Incarnation d'une jeunesse militante aux valeurs humanistes, Yasmine est aussi un objet de convoitise pour les deux garçons (22) : et c'est à ses côtés que Mehrdad choisit de finir l'aventure (47).

PISTES DE TRAVAIL

- Les personnages ont été, sur ces pages, groupés deux par deux. Ce groupement vous paraît-il justifié ?
- Vous semble-t-il possible de regrouper les personnages autrement ? Proposer d'autres solutions.
- Étudier comment, dans le groupement ci-contre, chaque couple de personnages a à la fois des points communs, parfois superficiels (Yasmine et l'hôtelier) et surtout des oppositions.
- Pourquoi le cinéaste montre-t-il nettement ces oppositions plutôt que ce qui rassemble l'ensemble des personnages ?
- Quels sont vos personnages préférés ? Pourquoi ? (Il serait intéressant de faire développer ces choix pour les mettre en relation avec la signification que chacun donne au film dans son ensemble...).

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Scène de chambre

Séquence 26, de 0h55'55 à 0h58'50

Ahmad, le guide de haute montagne, a pris soin de mettre en garde les réfugiés : « *Ne faites confiance à personne, autant à la police turque qu'aux services secrets iraniens.* » Arrivés à Ankara, Hassan, Laleh, Ali, Mehrdad et les enfants doivent trouver rapidement une cachette pour éviter le contrôle des autorités locales. L'hôtel s'impose comme un refuge sûr, avant que de nouvelles péripéties ne viennent transformer le lieu en un espace d'enfermement et d'étouffement. La séquence 26 met en scène le conflit qui oppose Laleh à son mari. Lui se rend chaque jour devant les bureaux de l'ONU pour réclamer le statut de réfugié politique ; mais son obstination le conduit en retour à négliger ses responsabilités familiales. Elle rêvait de liberté en Turquie, loin des interdits du régime islamique ; mais sa réclusion dans la chambre d'hôtel reproduit inévitablement le mode de vie des épouses iraniennes dépendantes de leurs maris.

Plans 1 à 3

Dans la chambre, Laleh et Kian attendent le retour d'Hassan tandis qu'Aziz et son frère jouent bruyamment dans les couloirs de l'étage (1). L'insouciance des enfants tranche avec l'inquiétude de la femme qui ne prête qu'une oreille distraite à la question de son fils : « *Maman, tu l'aimes plus cette musique ?* » (2). Cette musique, entendue depuis le poste de radio, est celle qu'Ahmad avait offert aux Golshiri au cours d'une escale, avec cette recommandation : « *Si vous avez le mal du pays, regardez le crépuscule et écoutez la cassette de l'exilé.* » Dans les yeux de Laleh (3a, 5 non reproduit) point une mélancolie qui contredit les conseils du guide : s'il est admis que la musique adoucit les mœurs, l'air qui rappelle le pays abandonné ne peut apaiser le cœur d'un exilé. Le panoramique au plan 3 découvre une fenêtre aux carreaux recouverts de peinture, sur lesquels ont été griffonnés des motifs en étoile (3b). Par leur schématisation, ceux-ci pourraient évoquer les dessins des prisonniers sur les murs de leurs cellules.

Plans 4 à 10

Le raccord dans l'axe de la caméra du plan 3 au 4 prépare l'entrée en scène de Hassan par le bord gauche du cadre, tandis qu'un léger panoramique de droite à gauche anticipe son irruption dans la pièce. Kian salue rapidement son père puis s'enfuit hors champ, laissant les adultes à leur discussion. La position de la caméra correspond ici au quatrième mur¹ de l'espace dramatique, et le spectateur de cinéma assiste à la scène comme devant une pièce de théâtre. Le jeu et les déplacements des acteurs confirment cette impression : lorsque, au plan 6, Hassan apprend à son épouse qu'il veut se rendre à une manifestation, celle-ci se redresse en retirant le châle qui recouvre ses épaules, accentuant par ce geste l'indignation de sa réaction. La dispute peut alors commencer, dans un champ contrechamp qui oppose Hassan à Laleh. Le passage d'un plan à l'autre sert un échange de réprimandes et de justifications : Laleh reproche à Hassan de ne pas se préoccuper d'elle (7), lui

se défend au contraire d'œuvrer pour le bien et l'avenir de sa famille (8). D'une mise en scène théâtrale, nous passons à une mise en scène cinématographique où les expressions des personnages sont scrutées en plan rapproché. Si les acteurs cohabitent dans le même cadre, leurs visages sont cependant relégués alternativement dans le flou qu'une mise au point de l'objectif déplace, tantôt au second plan (8a), tantôt au premier (8b). Au cours de la confrontation, rares sont les moments où leurs yeux se rencontrent, chacun jetant son regard dans la direction opposée (8a) ; accablé par les critiques (9), Hassan finit par baisser les yeux (10).

Plans 11 à 17 (non reproduit)

Comme précédemment pour les plans 3 et 4, le raccord du plan 10 au 11 s'effectue dans l'axe de la caméra, accompagné par le panoramique de droite (11a) à gauche (11b) qui découvre la porte de la chambre, entrouverte. Le changement d'échelle de plan a deux explications. Exaspérée par l'attitude de son mari, Laleh quitte le champ par le côté droit du cadre. Son retrait met ainsi un terme au découpage en plan très rapproché présent dans les prises précédentes. Le raccord dans l'axe prépare aussi l'entrée en scène d'Ali, Mehrdad et Yasmine. Hilares, ceux-ci viennent demander aux Golshiri de garder Aziz et Arman en leur absence (12, bref plan de coupe d'Hassan non reproduit, et 13). Ignorant la scène de ménage qui s'est jouée devant nous, Ali porte d'abord son regard vers Laleh (13) qui détourne aussitôt le sien pour couper court à la conversation (14). La reprise du plan 13 au 15 montre un changement d'expression sur le visage d'Ali, conscient dès lors d'intervenir au milieu d'une dispute. Un échange s'établit alors entre Ali et Hassan (16, 17 non reproduit), avant le départ du trio.

Plans 18 à 21

Postée devant une fenêtre, Laleh tourne le dos à son mari – et au spectateur (18). Sa détermination n'a pourtant rien à voir avec de l'orgueil. « *J'aimerais beaucoup que tu me laisses t'aider* », déclarera-t-elle à Hassan dans un moment d'affection en lui touchant la main (19). Il faut être deux pour qu'un amour existe, et c'est sans doute la raison pour laquelle Hassan rejoint enfin son épouse dans le plan (19), après la confrontation en champ contrechamp. L'heure est à la réconciliation, mais un long et lent travelling arrière qui découvre la façade de l'hôtel prend soin d'inscrire le couple dans l'encadrement de la fenêtre, comme emprisonné dans une cellule (20) – impression redoublée par le surcadrage que dessinent les autres fenêtres du bâtiment. Dès lors, le plan final des trois enfants qui rient dans le couloir (21) ne doit pas être compris comme un contrepoint comique à une séquence dominée par la gravité : il affirme plutôt l'incapacité irrémédiable des enfants à comprendre le monde des adultes, de la même façon qu'Ali ne peut exprimer à Hassan et Laleh sa compassion.

¹ Au théâtre, le quatrième mur est l'écran imaginaire qui sépare l'acteur du spectateur, parallèle au mur de fond de la scène.



1



Maman,
tu l'aimes plus, cette musique ?

2



Si, mon chéri.

3a



3b



4



Je n'irai manifester
pour personne.

6



Pour une fois, tu pourrais
te préoccuper de ta famille.

7



8a



Tout ça, je le fais pour nous.
Pour qu'on soit plus heureux.

8b



Comment oses-tu dire ça ?
Je passe mon temps enfermée ici.

9



Nous aurions pu rester en Iran,
comme tant d'autres.

10



Parce qu'ils ont fait changer
les choses jusqu'à présent ?

11a



11b



Excusez-nous.

13



14



15



Oui. Prenez votre temps.

16



18



19



20



21

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Ensemble mais séparés

Séquence 32 de 1h09'44 à 1h12'32

Dans *Pour un instant la liberté*, rares sont les séquences qui entrelacent dans un même mouvement les différents parcours des protagonistes, réunis dans la souffrance de leur condition mais séparés pourtant par les événements. En témoigne la séquence 32, exemplaire dans sa capacité à rassembler en moins de trois minutes le destin de huit personnages – seuls Abbas et Manu manquent à l'appel. Laleh et Kian restent à l'hôtel pendant qu'Hassan tente une fois encore d'obtenir un visa auprès de l'ONU ; devant les bureaux du haut-commissariat, Mehrdad et Yasmine attendent une audience pour alerter M. Pifko de l'enlèvement d'Ali et des enfants, retenus prisonniers par les services secrets iraniens. Le découpage conjugue ainsi deux aspects représentatifs de la mise en scène du film : à la succession de plans brefs qui isolent et retiennent chaque personnage dans son espace respectif, répond un montage établissant des correspondances entre les intrigues.

Attente, refus

Laleh, qui a vendu le poste de radio que son mari lui avait offert pour son anniversaire, s'astreint désormais aux tâches ménagères de l'hôtel pour quelques sous supplémentaires. Le plan 1 la montre accroupie en train de récupérer les toilettes avec une éponge. L'utilisation d'un angle de vue en plongée répond à une double intention. Selon une règle couramment observée dans le cinéma classique, elle produit une impression d'écrasement de la perspective qui enferme le personnage dans un espace étroit, ce qui correspond tout à fait à la situation de Laleh au moment de la prise. Ce faisant, le plan 1 inaugure une série de plongées qui parcourt la séquence comme un motif essentiel : Kian jouant avec ses petites voitures sur un tapis près de la réception (3 non reproduit, 5) ; Hassan discutant dans le bureau avec le fonctionnaire (7) ; un groupe d'individus emmitoufflés dans leurs couvertures devant le bâtiment de l'ONU (8) ; Mehrdad et Yasmine serrés l'un contre l'autre (10) ; Ali mis à terre par l'agent iranien (21, 27 non reproduit). Aux plans 2 et 4 (non reproduit), Laleh traverse le hall de l'hôtel et passe à côté de son fils, trop occupé à s'amuser avec ses jouets pour réaliser la difficulté de la situation dans laquelle lui et ses parents se retrouvent. Le champ contrechamp des plans 5 et 6 introduit un cloisonnement des espaces qui rend inopérante toute communication entre la mère et son fils : si les plans 3 et 5 correspondent au point de vue de Laleh – sa tête est aperçue en amorce (5) –, l'attention du garçon rivée à la petite voiture qu'il tient dans sa main empêche toute possibilité de raccord par le regard. Adossée à une affiche, Laleh n'a plus qu'à fermer les yeux avant de jeter son regard dans le vide, hors champ (6). Dans cette mise en scène qui emprisonne les personnages dans un périmètre asphyxiant, la présence de peintures vantant la beauté des paysages de la Turquie apporte inévitablement une touche d'ironie cruelle (2, 6). Majesté de la nature et du règne

animal, couleurs éclatantes avec lesquelles la mer, la forêt et la montagne sont représentées : l'esthétique des affiches publicitaires est parfois bien éloignée de la réalité qu'endurent les protagonistes.

Un fondu au noir sépare les plans 6 et 7 – il interviendra à nouveau entre les plans 7 et 8, puis au plan 27. Hassan parle avec le fonctionnaire de l'ONU (7). La scène est privée de dialogue, mais la gestuelle de l'homme qui lève les mains au ciel révèle son désespoir de voir sa requête ainsi refusée. La brièveté du plan souligne l'aspect répété de la situation, le fondu au noir son issue inexorable : il n'y a pas grand chose à espérer pour Hassan, semble nous dire le réalisateur. Dehors, plusieurs individus passent la nuit devant le haut-commissariat (8). La présence des grilles à l'arrière-plan, accentuée par le travelling arrière qui creuse la profondeur de champ, annonce la geôle où sont interrogés Ali et les enfants (15) et suggère une claustration permanente des personnages, à l'intérieur comme à l'extérieur. Associé aux voix de Mehrdad et Yasmine, l'enchaînement des plans 8 et 9 déconcerte le spectateur qui n'aperçoit la source des voix qu'au plan 10. Les amoureux sont réunis dans le même cadre mais ne se regardent pas, et les mots de la jeune femme n'apportent qu'un réconfort illusoire. Adossé à un muret de béton, Mehrdad évoque par sa position celle de Laleh au plan 6.

Interrogatoire

Un mouvement incessant traverse la scène de l'interrogatoire. Il trouve sa justification dans l'état de fébrilité et de panique qui secoue les personnages du drame. Le cadre n'est plus centripète mais centrifuge : le mouvement ascendant de la caméra du pistolet au visage d'Ali (11) est relayé par la sortie de champ à l'arrière-plan du tortionnaire, dans le bord gauche du cadre. Les champs-contrechamps des plans 13/14 et 19/20 sont balayés par des travellings latéraux qui oscillent de gauche à droite, et inversement. Même lorsque la caméra reste fixe sur son axe, une mise au point de l'objectif du second au premier plan continue dans l'image le mouvement laissé en suspens (16). Impossible pour les enfants de partager le même espace qu'Ali : un homme les retient près de lui (12, 16, 18) tandis qu'un troisième procède à l'interrogatoire (13, 17). Si Azi parvient *in extremis* à se défaire de son emprise pour porter secours à Ali (22, 23 et 25 non reproduits), l'interrogateur à la veste beige s'empresse de la ramener à lui (26). Le découpage interdit tout raccordement entre les plans, et la transition de 19/20 et 25/26 se fait *cut*, sans solution de continuité, véritables faux raccords. L'effet décuple la violence de la scène ; il prend soin aussi de séparer ceux qui souhaitent impérieusement être réunis.



1



2



5



6



7



8



aller en Europe avec eux...

9



10



11



12



Mon frère, tu sais que c'est illégal de rester ici sans permis de séjour.

13



14



ils n'ont qu'à venir ici ! Compris ?

15



Ecoute, c'est pas toi qui nous intéresses.

16



17



Imbécile !

18



Tu vas te souvenir du numéro, fils de pute !

19



Tu vas te souvenir du numéro, fils de pute !

20



21



Ali ! Laissez Ali tranquille ! Laissez-le !

22



26

BANDE-SON

Chansons et musiques pour vivre mieux



Dire de la musique qu'elle adoucit les mœurs n'est pas un simple dicton pour les protagonistes du film d'Arash T. Riahi. Confrontés aux difficultés les plus grandes, assaillis par la faim, le froid et la fatigue, battus, humiliés et exploités, Ali, Mehrdad, Abbas, Manu et les autres n'ignorent pas pour autant les vertus curatives de la musique et du chant : un baume pour le cœur et l'esprit. Quelques instants avant le départ pour Ankara, sur les rives du lac de Van, Ahmad fait au groupe une dernière recommandation : « *Si vous avez le mal du pays, regardez le crépuscule et écoutez la cassette de l'exilé.* » (12). Laleh se souviendra du conseil, au risque de regretter parfois la vie qu'elle menait en Iran (26). Manu, lui, n'éprouve aucune nostalgie. Dans les rues de la ville, au marché aux puces ou dans la file d'attente pour accéder aux bureaux de l'ONU, le jeune homme poursuit ses rêves de réussite sans la moindre hésitation. Optimisme et insouciance sont ses principaux traits de caractère. Rien d'étonnant à l'entendre chanter : « *Les filles, crois-moi, ça va ça vient, ma fleur, crois-moi, elle va elle vient quand le printemps arrive enfin.* » (17). Les paroles semblent avoir été écrites pour lui, de même que le titre de la chanson qu'il écoute sur son baladeur, « *You can win if you want* », un standard de la musique pop des années 1980 (41).

La référence à Ahmad Châmlou

Les musiques et chansons approfondissent la connaissance que le spectateur a des personnages car elles traduisent leurs sentiments, leurs émotions et leurs pensées. Elles enrichissent aussi la signification même du film, et leur choix ne relève sûrement pas du hasard. Au générique de fin, Arash T. Riahi inclut une chanson intitulée « *Ye Shabe Mahtab* » – en français « *Une nuit au clair de lune* » – et interprétée par le chanteur iranien Farhad. Cette chanson est la mise en musique de « *Shabaneh* » – en français « *Nocturne* » –, un poème d'Ahmad Châmlou. Considéré en Iran comme l'un des grands poètes du XX^e siècle, Châmlou a marqué la littérature de son temps par la modernité de son style, la simplicité de ses images et le ton engagé de son propos. Sa prédilection pour une poésie à la fois lyrique et militante le rapproche de certains surréalistes français (Aragon, Éluard), de Maïakovski ou de Nazim Hikmet. Incarcéré à la prison de Qasr après le coup d'État de 1953 instaurant le régime du Shah, Châmlou rédigea plusieurs poèmes parmi lesquels figure « *Nocturne* ». Le symbolisme des vers est explicite : « *Une nuit de pleine lune/La lune vient dans un rêve/Et elle me sort de prison/Comme un papillon/Qui me prendrait dans son vol/Vers la nuit noire/Jusqu'à l'aurore éclatant sur la ville/Avec une torche sanglante.* » Le cinéaste ne pouvait ignorer le contexte dans lequel le poème fut écrit, Châmlou bénéficiant dans son pays d'une popularité comparable à celle de Victor Hugo à son époque. À travers la voix du chanteur et les mots du poète, c'est bien à tous les opprimés du régime iranien qu'Arash T. Riahi souhaite s'adresser. Si la fin tragique d'Abbas accentue la gravité du dénouement, l'image de la petite Azi souriante associée aux paroles de la chanson apportent cependant une touche d'espoir : « *Et puis une nuit viendra la lune/Des sommets jusqu'aux vallées/Et elle sèmera partout le rire/Une nuit viendra la lune* ».

PISTES DE TRAVAIL

• « *Si vous avez le mal du pays, regardez le crépuscule et écoutez la cassette de l'exilé.* » On peut faire rechercher tous les moments où l'un ou l'autre personnage écoute (entend) de la musique, chante ou chante et chercher ce qu'il ressent à ce moment-là.



L'Iran de Mahmoud Ahmadinejad

Alors que *Persépolis* (M. Satrapi, V. Paronnaud, 2007) remontait aux persécutions de l'époque du Shah puis de Khomeiny, *Pour un instant la liberté* s'inscrit dans la première décennie du XXI^e siècle, dans les premières années de la présidence de M. Ahmadinejad.

Un climat politique tendu

Au milieu des années 2000, le peuple iranien rejoint les urnes pour élire son nouveau président. Plusieurs partis s'affrontent dans un contexte de crise politique et sociale. Au pouvoir depuis 1997, Mohammad Khatami connaît en 2001 une réélection triomphale aussitôt contestée par les conservateurs qui, avec l'appui du Conseil des gardiens de la Constitution, invalident certaines candidatures de ses représentants aux municipales de 2003 et aux législatives de 2004. Destabilisé par ces échecs électoraux, le gouvernement déçoit les attentes et la crédibilité du mouvement réformiste aux présidentielles de 2005 s'en trouve affaiblie. Khatami, dont la Constitution interdit un troisième mandat, laisse la place à trois candidats de son parti. Face à eux, l'ancien président Hachemi Rafsandjani et le maire conservateur de Téhéran, Mahmoud Ahmadinejad, se présentent comme les principaux adversaires du premier tour.

M. Ahmadinejad est l'outsider des élections. Issu d'une famille modeste, il suit en 1976 un cursus à l'université de science et de technologie de Téhéran et participe deux ans plus tard à la formation d'une association islamique des étudiants. Durant la guerre opposant l'Iran à l'Irak (1980-1988), il devient instructeur auprès des *Bassidj*, force paramilitaire « de mobilisation de la résistance » fondée par Khomeiny pour fournir aux troupes iraniennes des jeunes volontaires. Il intègre en 1986 le corps des Gardiens de la Révolution (*Pasdaran*), bien que son rôle exact au sein de l'organisation ne soit pas connu. À la fin de la guerre, il fait ses débuts en politique et enchaîne les responsabilités : gouverneur général de la province du Kurdistan, puis d'Ardabil, il doit quitter ses fonctions en 1996 avant l'élection de Khatami. Ses candidature et élection aux municipales de 2003 sont favorisées par une contestation grandissante de la population devant l'échec des politiques de libéralisation. Deux ans plus tard, Ahmadinejad fédère les mécontents de l'ère rafsandjanienne et khatamiste : le 24 juin 2005, les électeurs lui accordent 62 % de leurs suffrages contre 36 % à Rafsandjani.

Un nationaliste au pouvoir

La victoire d'Ahmadinejad repose sur des soutiens nombreux et influents, au premier rang desquels figure celui de l'Ayatollah Ali Khamenei, Guide Suprême de la Révolution et successeur de Khomeiny. Des responsables militaires issus des *Pasdaran* et des *Bassidj*, des membres du clergé chiite et de l'Alliance des bâtisseurs de l'Iran islamique sont quelques autres de ses alliés. Ces appuis ne sauraient pourtant ni justifier son élection – celle-ci étant d'abord liée à l'incapacité des reconstruc-teurs (Rafsandjani) et des réformateurs (Khatami) à redresser la situation du pays –, ni expliquer la conduite de son mandat. Le discours d'Ahmadinejad est moins d'ordre religieux ou révolutionnaire que national. Sa croyance et sa pratique de la foi, si elles sont connues, demeurent circonscrites à la sphère privée. Sur le plan des mœurs, il se prononce pour la présence de femmes dans les stades de football, et ses opinions libérales sur le port du voile lors des manifestations sportives n'ont pas manqué de susciter le désaccord des plus hautes autorités cléricales. Ahmadinejad, explique Fariba Adelkhah, « insiste désormais sur le "souci de l'autre", la "bienveillance" (*mehrvarzi*), une notion qui n'a rien d'islamique en elle-même, qui procède du persan et non de l'arabe, et qui renvoie donc implicitement à l'héritage culturel national. Elle implique l'idée d'une vie publique ou collective apaisée¹. »

Cette solidarité sociale influence aussi et surtout la politique économique du président. Le 15 janvier 2006, Ahmadinejad soumet au Parlement son premier budget annuel, qui propose une augmentation de 27% des dépenses de l'État par rapport à l'année précédente. D'autres mesures concernent le blocage des prix des grands produits de base, l'abaissement des taux d'intérêt bancaire et l'augmentation des prêts à la consommation pour les familles modestes et les petites entreprises. Le ministère du Travail décrète quant à lui une augmentation des salaires de 40%. Cet interventionnisme a soulevé l'inquiétude de la Banque centrale et de la commission de l'Économie et des Finances devant le risque d'inflation. Au sein de la classe politique, réformateurs et conservateurs désapprouvent le dirigisme étatique du gouvernement, et tous s'accordent sur le bilan économique catastrophique d'Ahmadinejad au terme de son mandat.

C'est donc dans un contexte tendu que se déroulent les présidentielles de 2009. Candidat à sa propre succession, M. Ahmadinejad affronte au second tour Mir Hossein Moussavi, le

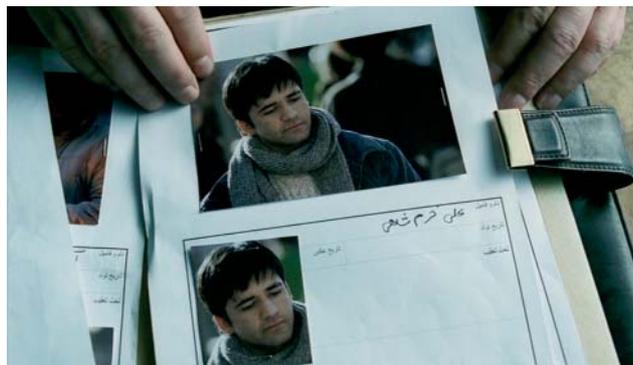
favori de l'opposition. Le 13 juin, l'annonce des résultats officiels donnant gagnant Ahmadinejad avec plus de 62% des voix éveille les soupçons de fraude électorale. Le candidat réformateur dénonce des « irrégularités visibles et nombreuses » et demande le recompte des suffrages, sans succès. Des soulèvements populaires se déclenchent à Téhéran et dans d'autres grandes villes du pays en protestation contre la réélection du président sortant : c'est la « Révolution verte », terme emprunté à la couleur du parti de Moussavi. Le 19 juin, Ali Khamenei réclame le retour à l'ordre mais laisse les milices réprimer les manifestations dans le sang. Cent cinquante personnes meurent durant les protestations, des milliers sont emprisonnées et parfois torturées.

Des relations internationales conflictuelles

Le thème phare de la présidence de M. Ahmadinejad demeure incontestablement la revendication du droit pour l'Iran de se doter de l'énergie atomique. Cette revendication, déjà assumée par son prédécesseur, trouve dans le discours souverainiste du nouveau président une tribune exemplaire. Ses interventions sont régulièrement accueillies par le slogan de la foule : « L'énergie atomique est notre droit irréfutable ! » Israël, les États-Unis et l'Union Européenne sont en revanche loin de partager cet avis. Les provocations répétées d'Ahmadinejad concernant l'existence de « l'État sioniste » – Israël doit être selon lui « rayé de la carte » – et la véracité de la Shoah – selon lui un mythe ! – ainsi que son soutien au Hamas et au Hezbollah ne sont pas pour rassurer la communauté internationale sur ses intentions réelles. Plusieurs sanctions ne tardent pas à tomber sur Téhéran qui refuse d'observer la résolution du Conseil de sécurité des Nations unies concernant la prolifération des armes nucléaires (25 septembre 2009). Son indifférence aux propositions de l'Agence internationale de l'énergie atomique (A.I.E.A.) précipite l'isolement diplomatique du pays, ses deux principaux alliés – Russie et Chine – ayant approuvé les exigences de l'Agence. En 2010, une nouvelle résolution de l'ONU visant à réguler le programme nucléaire iranien entraîne une surveillance accrue de certaines entreprises iraniennes et des mouvements de marchandises en provenance ou à destination du pays. L'année suivante, des manifestants saccagent les bureaux de l'ambassade britannique à Téhéran en signe de protestation contre les sanctions économiques imposées au régime.

La réélection contestée d'Ahmadinejad et la cruauté de la répression durant la Révolution verte ont poussé les opposants politiques qui avaient échappé aux arrestations à quitter le pays pour la Turquie, destination privilégiée des réfugiés iraniens. En 2010, le Haut Commissariat pour les Réfugiés de l'ONU (UNHCR) dénombre près de 6 000 Iraniens à Ankara et dans les villes provinciales. La loi turque refuse cependant le droit d'asile aux ressortissants de pays non européens, et contraint ceux-ci de s'adresser au bureau local du HCR dans l'attente qu'un pays membre de l'Union Européenne le leur accorde. À cela s'ajoutent des conditions de vie éprouvantes pour les réfugiés, interdits de travail mais devant régler deux fois par an des frais de résidence d'un montant de 200 euros. Ces obligations, contrairement aux règles du droit européen, n'ont pas manqué d'attirer les critiques de la Cour Européenne des droits de l'homme (CEDH). La Turquie, qui entretient des relations cordiales avec l'Iran, n'a jamais désapprouvé officiellement les exactions des agents secrets iraniens à l'encontre des réfugiés sur son sol.

1) Fariba Adelkhah, « Iran. De l'islamisme révolutionnaire au nationalisme. », Universalia 2006, pp.206-209.



La Révolution verte en Iran.



Le passage de la frontière au cinéma

À l'instar de *Pour un instant la liberté*, de nombreux films ont fait du franchissement de la frontière un enjeu fondamental de leur intrigue. Expression par excellence du cinéma américain, le western a retracé les grandes étapes de la Conquête de l'Ouest, lorsque la frontière séparant la civilisation des terres encore inexplorées a été peu à peu repoussée vers la côte pacifique. Mieux qu'aucun autre genre, le film d'espionnage a reflété les tensions de la Guerre Froide autour des limites entre blocs soviétique et américain. Aujourd'hui, à l'heure de la mondialisation des échanges économiques et humains, quelle signification peut encore revêtir l'existence d'une frontière ?

Le mythe de la Frontière

En 1893, Frederick Jackson Turner développe une théorie¹ qui va bouleverser la compréhension traditionnelle de l'histoire des États-Unis. Pour Turner, l'identité du peuple américain s'est construite autour de l'existence d'une frontière (*Frontier*) délimitant la civilisation agricole des terres vierges de l'Ouest. Mais à la fin du XIX^e siècle, la Conquête de l'Ouest est achevée et la Frontière transformée inévitablement en mythe. Il revient à la littérature, et surtout au cinéma, de reprendre l'histoire de cette Amérique aux « prairies merveilleuses » et aux « terres extraordinairement fertiles ». Les grands westerns de John Ford (*Le Convoi des braves*, 1950), de Raoul Walsh (*La Piste des géants*, 1930) ou de Howard Hawks (*La Rivière Rouge*, 1948) relatent chacun une étape décisive du dépassement de la Frontière. Le western demeure un genre essentiellement mélancolique car il chante le « Paradis perdu » de l'Amérique : aussitôt traversée, la frontière se doit d'être reportée pour que survive la légende d'un âge d'or à jamais révolu.

Affrontements

La frontière ne recouvre pas seulement un aspect symbolique. Elle est aussi, et surtout, le lieu d'un affrontement réel, la limite à franchir ou ne pas franchir. Adapté du roman éponyme du Colonel Rémy, *La Ligne de démarcation* (C. Chabrol, 1966) retrace l'action de la Résistance dans un village du Jura situé entre la zone libre et celle occupée par l'armée allemande. C'est surtout dans le film d'espionnage que la frontière joue un rôle dramaturgique prépondérant. Si Alfred Hitchcock donna au genre ses lettres de noblesse (*Une femme disparaît*, 1938 ; *Correspondant 17*, 1940), ce n'est qu'après la guerre que celui-ci connaît un véritable essor. Son sujet, qui relate les relations et

affrontements entre nations ou systèmes politiques, correspond en tout point aux inquiétudes suscitées par la Guerre Froide. Immortalisé sous les traits de James Bond (*Bons baisers de Russie*, 1963), l'espion est ce héros exposé aux plus grands périls dès qu'il s'approche du Rideau de Fer.

Frontière et immigration

Un symbole perdue entre le western d'antan et la réalité géopolitique du XX^e siècle : le passage de la frontière reste indissolublement lié à la promesse de la démocratie. Quelle que fût son histoire avec le peuple amérindien, les États-Unis ont été et demeurent le premier pays d'accueil des populations émigrées fuyant la pauvreté et la guerre de leurs pays d'origine. Le centre d'immigration d'Ellis Island offre son décor à plusieurs films, comme en témoignent certaines séquences d'*America America* (E. Kazan, 1963) et du *Parrain 2* (F. Coppola, 1974). La Statue de la Liberté qui domine le paysage matérialise la frontière délimitant le Vieux du Nouveau Monde. En Europe, les frontières séparant les États-nations et leurs territoires respectifs disparaissent au profit d'un « espace de liberté, de sécurité et de justice » entre les pays. Mais les conditions de vie des immigrés n'en sont pas pour autant facilitées, et le cinéma se fait l'écho de leur désespérance (*Eden à l'Ouest*, C. Gavras, 2008). D'autres réalisations, plus militantes, insistent sur le sort des clandestins sur le sol européen. C'est le cas de *Qu'ils reposent en révolte* (2011), documentaire de Sylvain George sur le démantèlement de la « jungle » de Calais.

1) Frederick J. Turner, *L'Importance de la Frontière dans l'Histoire américaine*, P.U.F, 1963.

Bibliographie

Sur Arash T. Riahi

et Pour un instant la liberté

- Positif n°576, février 2009 (Élise Domenach)
- *Marianne*, 24 janvier 2009 (Allan Kaval)
- *Le Figaro*, 28 janvier 2009 (Marie-Noëlle Tranchant)
- *Télérama*, 28 janvier 2009 (Mathilde Blottière)
- *Les Échos*, 29 janvier 2009 (Emmanuel Hecht)
- *L'Humanité*, 28 janvier 2009 (Jean Roy)
- *La Croix*, 28 janvier 2009 (Arnaud Schwartz)
- *Paris Match*, 8 février 2009, entretien avec Arash T. Riahi (Catherine Schwaab)
- Dossier de presse téléchargeable sur le site d'Unifrance Films : < www.unifrance.org >

Histoire, culture et société

- Djamshid Assadi (dir.), *L'Iran sous la présidence de Mahmoud Ahmadinejad. Bilan et perspectives*, L'Harmattan, 2009.
- Thierry Coville, *L'Iran, la révolution invisible*, La Découverte, 2007.
- Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien : de l'ayatollah Khomeiny au président Khâtami*, CNRS Éditions, 2004.
- Daniel Dormoy et Habib Slim (dir.), *Réfugiés, immigration clandestine et centre de rétention des immigrés clandestins en droit international*, Éditions Bruylant, 2008.
- Denis Duez, *L'Union européenne et l'immigration clandestine. De la sécurité intérieure à la construction de la communauté politique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008.
- Sepideh Farkhondeh, *Société civile en Iran. Mythes et réalités*, L'Harmattan, 2008.
- Mamad Haghighat, avec la collaboration de Frédéric Sabouraud, *Histoire du cinéma iranien, 1900-1999*, BPI du Centre Pompidou, 2000.
- Hormuz Kéy, *Le Cinéma iranien. L'Image d'une société en bouillonnement*, Khartala, 2000.
- Toumany Mendy, *L'Immigration clandestine. Mythes, mystères et réalités*, L'Harmattan, 2009.
- David Rigoulet-Roze, *L'Iran pluriel. Regards géopolitiques*, L'Harmattan, 2011.
- Jean-Paul Roux, *Histoire de l'Iran et des iraniens, des origines à nos jours*, Fayard, 2006.
- Michel Taubmann, *La Bombe et le Coran. Une biographie du président iranien Mahmoud Ahmadinejad*, Éditions du Moment, 2008.
- Sur les réfugiés politiques, entre autres, site UNHCR/The UN Refugee Agency : < www.unhcr.at > [C'est le site cité par le D'Presse pour la page 13 qui parle des réfugiés. Il y en a peut-être d'autres...].

Vidéographie

Pour un instant la liberté, d'Arash T. Riahi, DVD zone 2, Pal, langues : français, anglais, persan. Sous-titres : français. Arte Éditions, 2010..

Ankara, capitale de la Turquie

Au cœur de l'Anatolie où elle s'étend à près de 1000m d'altitude, la terrienne Ankara est la capitale de la Turquie et la deuxième plus grande ville du pays après la mégalopole Istanbul, dont la situation géographique et l'histoire lui ont toujours volé la vedette.

Ses origines historiques remontent pourtant à l'époque des Hittites (IIe millénaire av J.C), avant que les Phrygiens, les Perses, les Galates puis les Macédoniens n'habitent tour à tour le site et construisent sur un petit piton volcanique le village fortifié d'Ancyre qui donnera son nom à la future métropole. À la prospérité de la *Pax Romana* succède la rigueur des périodes byzantine et ottomane, obligeant Ankara à développer son activité artisanale : la laine des chèvres d'Angora travaillée par les artisans locaux devient une source d'exportation fameuse. À la fin du XIX^e siècle, la ville bénéficie de l'essor des chemins de fer ottomans qui la relie à Istanbul. En mars 1920, quelques mois avant la signature du traité de Sèvres scellant la défaite et le démantèlement de l'Empire ottoman, Mustafa Kemal dit Atatürk choisit Ankara pour siège du Comité national turc et de son mouvement de résistance. La nouvelle assemblée se tient le 23 avril, mais ce n'est qu'à la fin de la guerre turco-grecque qu'Ankara est confirmée dans son rôle de capitale, le 13 octobre 1923.

Le choix d'Ankara comme capitale de la République turque s'explique de plusieurs manières. À la fin de la Première Guerre mondiale, Istanbul est occupée par les Alliés et sa position stratégique nécessairement fragilisée. Elle est aussi, et peut-être surtout, symboliquement rattachée à l'ancien régime, car ancienne capitale des empires romain, byzantin et ottoman. Atatürk tourne délibérément le dos à la vieille ville et entreprend, avec l'aide de l'urbaniste allemand Hermann Jansen, l'aménagement d'Ankara pour que celle-ci satisfasse aux fonctions d'une vraie métropole. Ankara se présente tout à la fois comme une ville moderne et ancienne ; on peut y visiter des vestiges romains – entre autres, un temple où est gravé le testament d'Auguste –, une mosquée byzantine du XIV^e siècle et des monuments contemporains. La croissance de sa population a été particulièrement rapide : elle est passée de 74 000 habitants en 1927 à plus de 5 millions de nos jours (Istanbul en compte près de 13 millions).

Pression et censure sur le cinéma iranien

L'arrivée au pouvoir de Mahmoud Ahmadinejad en 2005 a entraîné un renforcement de la censure à tous les échelons de l'activité cinématographique, qui s'est manifestée ces dernières années sous plusieurs formes. Le Ministère de la Culture a ainsi créé une Haute Instance du cinéma qui exerce un contrôle sur toutes les institutions cinématographiques du pays. Présidée par Ahmadinejad en personne, cette instance progouvernementale se compose en outre du ministre de la Culture et de plusieurs réalisateurs en sympathie avec le pouvoir. Sous son impulsion, la production a vu ses chiffres doubler (de 100 à 200 films par an), mais il s'agit pour l'essentiel de films de propagande qui accaparent les quarante salles de cinéma autorisées à la projection dans le pays. Dans ce contexte de surproduction et de surdistribution, un cinéma qui ne répondrait pas aux exigences commerciales et idéologiques n'a plus la possibilité de s'exprimer, quand bien même il aurait passé astucieusement le contrôle de la censure.

La « Maison du cinéma » de Téhéran est la cible principale de ces mesures. Le principal syndicat du 7^{ème} art iranien, qui comptait 5 000 membres de tous les métiers de l'image et du son, a vu ses subventions disparaître avant sa dissolution forcée le 3 janvier 2012. Cette décision constitue le point d'orgue de la répression du gouvernement envers le cinéma indépendant. En octobre de l'année précédente, Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof furent condamnés à six ans de prison et vingt ans d'interdiction de réaliser des films. Les deux cinéastes, qui avaient manifesté leur opposition à la réélection d'Ahmadinejad en 2009, étaient soupçonnés de préparer un film sur le soulèvement populaire de la « révolution verte ». Auréolés de plusieurs récompenses à Cannes (*Le Ballon blanc*, 1995), Venise (*Le Cercle*, 2000) et Berlin (*Hors jeu*, 2006), les films de Panahi n'ont pourtant jamais passé le contrôle de la censure en Iran. Aujourd'hui la clandestinité demeure la seule solution pour les réalisateurs indépendants qui ne souhaitent pas opter pour l'exil ou le silence. Assigné à résidence avant sa condamnation, Jafar Panahi a réalisé son dernier film chez lui et l'a transmis aux sélectionneurs du Festival de Cannes en 2011. Il a pour titre *Ceci n'est pas un film*.

Presse

Une galerie de portraits truculents

« Comme son cousin protégé Aman des bruits de mitraillettes, le cinéaste (qui raconte en partie le périple de sa propre famille) nous protège des arrestations, des tortures et du désespoir des migrants, en jouant de contrepoints musicaux et de dialogues incongrus. Les yeux ouverts sur ces violences, sur la collusion entre le gouvernement turc et les services secrets iraniens, [il] livre une galerie de portraits truculents à la Kusturica [...] Tous traversent le film comme des boules de feu, d'humour et de blessures. »
Élise Domenach, *Positif*, n°576, février 2009.

Entre humour et angoisse

« Le réalisateur restitue parfois avec humour, toujours avec talent et humanité, la condition d'exilé, de fugitif, donnant à voir la joie de la liberté enfin conquise mais voisine de l'angoisse lorsque surgit un uniforme, ou lorsque les rêves de nuit blanche s'évanouissent dans les méandres consulaires. *Pour un instant la liberté* fait partie de ces films rares et nécessaires, propres à ajuster le regard que nous portons sur le monde. »
Allan Kaval, *Marianne*, 24 janvier 2009

Des acteurs spontanés

« [...] des vastes paysages montagneux au grouillement citadin d'Ankara, le film a une belle ampleur dramatique, et il est habité par des personnages forts, vivants, attachants. Arash T. Riahi se révèle un excellent directeur d'acteurs, notamment avec les enfants. La petite Elika Bozorgi, dans le rôle d'Azi, a une grâce, une sensibilité, une insolence, qui rayonnent sur ce film sombre. La spontanéité de l'enfance, sa faculté à vivre intensément l'instant, que ce soit dans la tristesse des séparations irrémédiables, la crainte ou l'espoir, expriment mieux que toute démonstration la condition des exilés iraniens. »
Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, 28 janvier 2009

Autobiographique mais universel

« [...] Sa première œuvre de fiction est bien sûr nourrie d'éléments autobiographiques et du fruit de nombreuses recherches, de rencontres avec ceux qui, comme ses parents il y a vingt-cinq ans, continuent à entreprendre ce périple sans retour, ni garantie. Mais *Pour un instant la liberté* est avant tout une histoire forte, centrée sur des personnages magnifiques et pourtant ordinaires, confrontés à la faim, à l'exil, au risque des représailles – notamment aux arrestations des services iraniens opérant en Turquie –, s'exposant à tout perdre, parfois jusqu'au tragique, en attendant que tombe le couperet d'une décision bureaucratique et que leur soit – ou non – délivré leur sésame. »
Arnaud Schwartz, *La Croix*, 28 janvier 2009



Quand le documentaire rencontre le réalisme poétique

« Comme dans *The Road to Guantanamo*, de Michael Winterbottom, l'approche documentaire est privilégiée, au point qu'Arash T. Riahi a voulu une distribution parlant farsi alors que son film ne risque pas de sortir en Iran. Pourtant ce documentariste [...] a tenu simultanément à s'éloigner de ses sources. Revendiquant l'apport du réalisme poétique, il a soigné le cadre et le montage, gardant toujours ses distances avec le reportage. C'est au cœur du spectateur qu'il s'adresse d'abord. C'est la compassion portée aux personnages qui donne envie de s'intéresser à leur histoire et c'est l'écriture comme le jeu des comédiens et la mise en scène qui apportent la subtilité nécessaire. »
Jean Roy, *L'Humanité*, 28 janvier 2009

Deux cinéastes tutélaires

« [Arash T. Riahi] maîtrise cette première fiction en gardant la juste distance entre le témoignage et l'émotion. Lorsque celle-ci est trop forte, il botte en touche vers la dérision. Tantôt il penche du côté du sobre Turc Yilmaz Güney, tantôt vers les rivages du baroque Serbe Emir Kusturica. Comment ne pas sourire lorsque deux personnages faméliques se lancent dans la capture d'un cygne pour se mitonner un ragoût « à la sauce réfugiée » ? *Pour un instant la liberté* a été primé par plusieurs festivals, le dernier en date étant celui du film d'histoire de Pessac. Ce n'est que justice. »
Emmanuel Hecht, *Les Échos*, 29 janvier 2009

Une épopée tragique de l'Iran d'aujourd'hui

« [...] Ce sujet-dossier recèle a priori bien des pièges, du pensum bien-pensant à la fresque démonstrative. Arash T. Riahi les évite tous, montrant un grand talent de conteur. Fidèle à certains traits identitaires du cinéma iranien – la veine néoréaliste, la présence des enfants, victimes innocentes du monde des adultes –, il tisse la chronique d'une saison en enfer. D'une précision documentaire quand il s'agit de dénoncer la cruauté d'un monde cloisonné, le film prend un souffle romanesque pour dire le prix exorbitant de l'exil. Ainsi cette scène poignante où un père de famille s'immole devant l'ONU, dans l'espoir que ses proches obtiennent enfin un visa. »
Mathilde Blottière, *Télérama*, 28 janvier 2009

Générique

Titre original *Ein Augenblick Freiheit*
Titre français *Pour un instant la liberté*
Production Les Films du Losange
Pi Film, Wega Film
Producteurs Michael André
Veit Heiduschka
Michael Katz
Margaret Ménégoz
Arash T. Riahi
Réalisation
Scénario et dialogues Arash T. Riahi
Directeur de la photographie Michael Riebl
Ingénieur du son Mohsan Nasiri
Montage Karina Ressler
Musique Karuan
Costumes Monica Buttinger
Décors Christoph Kanter

Interprétation

Ali Navid Akhavan
Mehrdad Pourya Mahyari
Azi Elika Bozorgi
Arman Sina Saba
Hassan Payam Madjilessi
Laleh Behi Djanati Atai
Kian Kamran Rad
Abbas Said Oveissi
Manu Fares Fares
Jasmin Ezgi Asaroglu
L'hôtelier Cengiz Bozkurt
M. Pifko Johannes Silberschneider

Année 2007
Pays Autriche / France / Turquie
Distribution Internationale Les Films du Losange
Film 35mm
Format 1.85 : 1
Durée 1h50'
Durée (DVD) 1h46'33
Visa 116 985
Sortie France 28 janvier 2009
Sortie Autriche 9 janvier 2009

Palmarès

Prix Lux du Parlement Européen 2009, 3^{ème} édition.



DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Arthur Mas, titulaire d'un Master 2 de Lettres Modernes, termine une thèse sur les derniers films de Jean-Luc Godard (1998-2010). Il collabore également à la revue en ligne *Independencia.fr*.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des **vidéos d'analyse avec des extraits des films** et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation
de votre Conseil général

