

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ASGHAR FARHADI

Une séparation



par **Joachim Lepastier**

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 : Joachim Lepastier

Iconographie : Carolina Lucibello et Lara Boso

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Un <i>wonder boy</i> iranien	2
Genèse – Construire et démêler l'écheveau	3
Contexte – Entre censure, exil et résistance	4
Découpage narratif	6
Personnages – Deux couples et trois duos	7
Écriture – Comme un récit policier	8
Mise en scène – Continuité et discontinuité	10
Plans – Mettre en scène la place du spectateur	12
Motifs – Brouiller les repères	14
Séquence – Géométrie familiale	16
Parallèles – Enfance et crises d'adultes	18
Critique – Unanimisme et lettre ouverte	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

Une séparation (Djodai-ye Nader az Simin)

Iran, 2011



Memento Films.

Réalisation et scénario : Asghar Farhadi
Image : Mahmoud Kalari
Montage : Hayedeh Safiyari
Son : Mohammad Reza Delpak, Reza Narimizadeh, Mahmoud Samakbashi, Keyvan Moghaddam
Décors : Sattar Oraki
Musique : Asghar Farhadi
Production : Negar Eskandarfar
Production exécutive : Memento Films
Distribution France : Memento Films
Durée : 2 h 03 (salle) – 1 h 58 (DVD)
Format : 1.85
Sortie France : 8 juin 2011

Interprétation

Nader : Peyman Moaadi
Simin : Leila Hatami
Razieh : Sareh Bayat
Hodjat : Shahab Hosseini
Termeh : Sarina Farhadi
Le père de Nader : Ali-Asghar Shahbazi
Somayeh : Kimia Hosseini
Madame Ghahrai : Merila Zare'i
Le juge : Babak Karimi

SYNOPSIS

À Téhéran, dans le bureau d'un juge, un couple d'une quarantaine d'années se tient face caméra. Nader et Simin cherchent à convaincre le magistrat d'entamer une procédure de divorce. De retour à leur appartement, tandis que Simin prépare ses affaires pour un départ imminent, Nader reçoit Razieh, une garde-malade qui devra s'occuper de son père, atteint de la maladie d'Alzheimer. Le tout sous le regard mutique et triste de Termeh, 11 ans, la fille de Nader et Simin.

Les premiers jours de travail sont difficiles pour Razieh qui songe même à se faire remplacer par son mari Hodjat. Non seulement elle doit toujours garder un œil sur sa fillette Somayeh, mais elle ne sait pas comment s'occuper du vieillard, incontinent et prompt à s'échapper dans la rue. Une après-midi, Nader et Termeh découvrent que le grand-père a été ligoté à son lit alors que Razieh s'est éclipse. Fureur de Nader qui, au retour de Razieh, la précipite violemment sur le palier de l'appartement, sous les pleurs affolés de Somayeh. Razieh, qui était enceinte, fait une fausse couche et Nader est accusé de meurtre, le fœtus étant considéré comme un être vivant. S'ensuit un processus judiciaire entre Nader et le couple Razieh-Hodjat pour chercher à savoir si Nader était informé de la grossesse de Razieh. C'est principalement entre Nader et Hodjat que se cristallise la guerre des nerfs, tandis que Simin cherche à trouver une solution de conciliation, qui pourrait être un dédommagement financier – dans lequel Simin voit aussi une possibilité d'émancipation future pour Razieh. Mais au moment de conclure la transaction, Razieh, prise de remords, avoue que le drame a sans doute eu lieu la veille, au moment où elle est allée récupérer le grand-père errant dans la rue. Nader et Simin ne sont pas tirés d'affaire pour autant : le lendemain, ils ont à nouveau rendez-vous au palais de justice pour finaliser leur acte de divorce. Là, le juge demande à Termeh avec quel parent elle veut poursuivre sa vie, décision douloureuse que le film ne dévoilera pas.

RÉALISATEUR

Un wonder boy iranien

Né en 1972, Asghar Farhadi peut aujourd'hui s'enorgueillir d'avoir conquis, à moins de 45 ans, les titres d'un cinéaste accompli. En seulement six longs métrages, il a obtenu plusieurs prix dans les grands festivals, la reconnaissance critique et le succès public. Avec son Ours d'or et ses prix collectifs d'interprétation au festival de Berlin 2011, son presque million de spectateurs en France¹ – score phénoménal pour un « film iranien sans stars au générique », ce qui en fait le plus gros succès commercial du cinéma de ce pays dans l'Hexagone – et son Oscar du meilleur film étranger en 2012, récompense pourvue d'une évidente valeur diplomatique, *Une séparation* est l'emblème de cette réussite sur tous les tableaux. Mais ce succès est loin d'être le seul dans une carrière qui a démarré sous les meilleurs auspices. Le cinéaste a beau être iranien, son parcours a tout d'une « success story » à l'américaine, et lui-même a tout du « wonder boy » (« enfant prodige ») du cinéma de son pays, presque à l'instar d'un Spielberg ou d'un Coppola, pour qui la pratique du cinéma a débuté dans la continuation des jeux de l'enfance. Asghar Farhadi réalise ses premiers pas avec une caméra dès l'âge de 12 ans en tournant plusieurs courts métrages en super 8 et 16 mm au sein de la Société du jeune cinéma d'Ispahan – la troisième ville d'Iran. Arrivé à l'âge des études, il choisit pourtant la voie du théâtre, pensant sans doute que la pratique de l'écriture dramatique et de la direction d'acteurs est, à cette étape de sa vie, plus essentielle que l'apprentissage technique. En 1998, à 26 ans, il obtient sa maîtrise de mise en scène théâtrale à l'université Tarbiat Modares de Téhéran. Il a mis à profit le temps de ses études pour travailler à la radio et à la télévision en écrivant notamment plusieurs scénarios et en réalisant une série documentaire très populaire, *Histoire d'une ville*. Fin 2001, quand il entame sa première collaboration professionnelle officielle pour un film de cinéma, en coscénarisant *La Basse Altitude* réalisé par Ebrahim Hatamikia, il n'est plus tout à fait un débutant. Écrit durant le contrecoup du 11-Septembre, le film met en scène un détournement d'avion sur une ligne intérieure iranienne, mais ne le traite pas tant sur le mode du cinéma d'action que de l'affrontement verbal aiguisé par les contraintes du huis clos. On peut y voir les prémises de l'écriture farhadienne, d'autant que Leila Hatami, qui joue Simin dans *Une séparation*, incarne déjà ici une figure de femme déterminée et indépendante qui s'oppose aux pirates de l'air.

Familles en crise

La première réalisation de Farhadi, *Danse dans la poussière*, installe son thème récurrent dès 2003 : celui de la crise du couple et des conséquences du divorce. Le film acquiert une réputation internationale grâce à son passage au festival de Moscou, mais reste inédit en France. Farhadi continue à tourner à un rythme soutenu. En 2004, son deuxième film, *Les Enfants de Belle Ville*, est une tragédie morale contemporaine. L'histoire est celle d'un condamné à mort de 18 ans dont la famille tente d'obtenir le pardon auprès du



Asghar Farhadi sur le tournage d'*À propos d'Elly* (2009) – Dreamlab/DR/Coll. CdC.

père d'une de ses victimes. Le film, longtemps inédit, ne sort en France qu'en juillet 2012, porté par le succès d'*Une séparation*. Ce ne sera qu'avec son troisième film, *La Fête du feu*, tourné en 2006, que le public français pourra discrètement découvrir, fin 2007, le cinéma de Farhadi. Le récit préfigure celui d'*Une séparation*, évoquant la crise d'un couple aisé vu par son aide-ménagère, qui vit pour sa part un bonheur conjugal. Mais c'est avec le film suivant, *À propos d'Elly*, que Farhadi est réellement remarqué sur la scène internationale. Ce portrait de groupe, troué par l'énigme de la soudaine disparition du personnage central, révèle aussi un portraitiste de la société iranienne, bien loin du folklore attendu. Le film est primé au festival de Berlin, où il obtient l'Ours d'argent du meilleur réalisateur. Il est aisé de voir dans le déroulé implacable de cette carrière les signes avant-coureurs du succès d'*Une séparation*, qui sera, en un an, ponctué par deux distributions de prix. D'abord, l'Ours d'or et les prix collectifs d'interprétation obtenus au festival de Berlin en février 2011. Enfin, l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, en février 2012. En douze mois, Farhadi a définitivement changé de statut. Il est propulsé dans la galaxie des grands auteurs internationaux. L'internationalisation de sa renommée lui permet, en 2013, de tourner *Le Passé*, une coproduction française au casting majoritairement hexagonal – Tahar Rahim et Bérénice Bejo – et de le présenter au Festival de Cannes. Malgré un prix d'interprétation féminine obtenu par l'actrice, le film recueille des avis plus contrastés, certains lui reprochant, outre une certaine redite d'*Une séparation*, l'adaptation occidentalisée des thématiques du cinéaste sur un mode moins tranchant. L'obstacle de la langue aurait-il cette fois gêné le réalisateur ? Depuis, Farhadi a, semble-t-il, quelque peu levé le pied. Aucun nouveau projet n'est annoncé depuis mai 2013 alors qu'il n'avait jamais laissé passer plus d'un an et demi entre chaque nouveau film. Cette pause annonce-t-elle une simple réflexion, voire une réorientation de sa carrière (cf. p. 5) ? Néanmoins, la fidélité du public à son égard – puisque *Le Passé* a réalisé sensiblement le même score en France qu'*Une séparation* – lui permet d'envisager sereinement l'écriture de nouveaux projets.

1) Précisément 968 717 entrées en France (source : *Le Film français*). Par ailleurs, le film a aussi engrangé près de sept millions de dollars aux États-Unis, là aussi une performance exceptionnelle pour un film non anglophone.

GENÈSE

Construire et démêler l'écheveau

Bien que largement apprécié et célébré, Asghar Farhadi reste un cinéaste assez secret, explicitant peu les processus de fabrication de ses films. Au détour de quelques confidences accordées dans des entretiens, il est malgré tout possible d'évoquer l'origine d'*Une séparation* et les méthodes de travail du cinéaste. Il en est ainsi dans un entretien réalisé par le critique Michel Ciment.

« Quelle est l'origine du film, comment en avez-vous eu l'idée ? »

Trois raisons m'ont poussé à réaliser *Une séparation*. La première était que mon grand-père – qui était celui du film – avait la maladie d'Alzheimer et était assisté par une servante. La seconde était de prolonger ma réflexion commencée avec *À propos d'Elly* sur le refus du jugement moral. La troisième concernait mon intérêt pour la société iranienne d'aujourd'hui. J'étais à Berlin et j'y écrivais un scénario qui devait se passer dans cette ville. Un soir, j'ai entendu une musique de mon pays et j'ai pensé à une toute autre histoire, qui se passait chez moi. Je ne pouvais pas la chasser de mon esprit et j'ai décidé de travailler sur ce récit très différent.

Vous écrivez seul vos scénarios ?

Je prends tellement de plaisir à écrire, c'est une expérience si rare, que je n'ai pas envie de la partager. Le stade de l'écriture est celui que je préfère dans le travail du film.

Aviez-vous en tête un groupe de personnages ou au contraire, l'un d'eux s'est-il imposé au départ ?

J'ai d'abord pensé à Nader puis à sa fille. »

Cet extrait¹ indique bien qu'Asghar Farhadi situe sa recherche dans l'exercice d'une écriture plutôt solitaire. Et surtout dans une inspiration qui entremêle des aspirations intimes – le rapport personnel à la maladie et à la famille – et d'autres sociétales – être le témoin de son temps. Enfin, l'anecdote du morceau de musique entendu à Berlin rappelle à quel point Farhadi reste ancré dans sa culture, quand bien même il avait déjà, avant le tournage français du *Passé*, des aspirations à réaliser un film hors d'Iran. Ce qu'indiquent aussi ces propos, c'est que Farhadi part d'idées simples qu'il va sans cesse complexifier. Il n'a pas immédiatement l'idée d'un film de groupe, ni d'un drame synthétisant plusieurs conflits – celui entre Nader et Simin, celui entre Nader et Razieh, celui entre Razieh et Hojat. C'est à partir d'un ou deux personnages que le groupe va se constituer et que chacun va acquérir son autonomie. À l'arrivée, tous les personnages sont traités à égalité.



Un travail qui ne doit pas se voir

Farhadi donne naissance à des récits sophistiqués et passionnés, mais sa grande obsession est celle de parvenir à un travail qui ne soit pas voyant, comme il le précise dans le bonus du DVD d'*Une séparation* : « Si le spectateur a l'impression de voir un documentaire, s'il a l'impression qu'il n'y a ni réalisateur, ni caméra, c'est clairement l'effet que je cherchais. (...) Sous cet aspect documentaire, j'ai voulu cacher l'omniprésence du réalisateur, de l'auteur et de l'équipe technique. » Chez Farhadi, le travail de cinéaste doit s'approcher au plus près de la complexité d'une vérité humaine, dont la logique finit par se suffire à elle-même et n'a plus besoin de porter la marque de son créateur. Si le cinéaste emploie le terme « documentaire » alors qu'il est clair que nous nous trouvons dans une fiction, c'est sans doute parce qu'il vise à peindre une situation relationnelle et affective aussi complexe que la vie elle-même. Ses films, et *Une séparation* en particulier, sont placés sous le sceau d'une réelle densité psychologique qui exige non seulement une grande attention, mais aussi une réelle participation du spectateur. Ce qui fait dire à Nicolas Azalbert dans l'entame de sa critique² pour les *Cahiers du cinéma* : « Comment rendre compte de la complexité d'*Une séparation* ? Quelle que soit l'approche tentée, comme à vouloir démêler un écheveau, le film viendra à nous dans sa totalité, tant ses différents éléments ne peuvent se séparer les uns des autres. La meilleure définition de ce film (...) pourrait d'ailleurs être celle du mot "écheveau" lui-même, si on se réfère à ses différentes acceptions. *Une séparation* serait donc "l'assemblage d'éléments concrets ou abstraits, embrouillés" qu'il met en scène, "le déroulement d'une continuité" que son montage opère et l'acte de "parler sans interruption" qu'il fait entendre. » Bien que Farhadi soit parti d'idées simples, il a fini par construire un film aussi touffu qu'une pelote d'affects et de conflits. Son travail est alors d'y construire un accès pour le spectateur et de lui donner des clés pour qu'il puisse dénouer tous les fils, toutes les lignes du récit. Si Farhadi écrit seul, son travail est aussi de transformer le spectateur en partenaire. En un sens, *Une séparation* a beau être l'œuvre d'un créateur singulier, c'est un film qui ne cesse de s'élaborer à deux.

1) « Mes personnages sont égaux devant la caméra. » Entretien réalisé par Michel Ciment le 17 février 2011. Publié dans *Positif* n°604 (juin 2011) et disponible dans le livret du DVD.

2) Nicolas Azalbert, « Démêler l'écheveau », *Cahiers du cinéma* n°668, juin 2011. Cf. aussi p. 20.

CONTEXTE

Entre censure, exil et résistance

Le cinéma iranien est l'un des plus novateurs du monde. L'attestent, du *Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami, Palme d'or à Cannes en 1996, à *Taxi Téhéran* de Jafar Panahi, Ours d'or à Berlin en 2015, les nombreux prix obtenus par ses représentants depuis les années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Mais il est aussi l'un des plus contraints par la censure. Cette épée de Damoclès planant au-dessus de la liberté des créateurs peut-elle paradoxalement agir comme un stimulant ? On imagine qu'une bonne part du travail créatif des cinéastes iraniens contemporains passe par un jeu de ruse vis-à-vis des organes officiels qui décident ou non de l'aspect « diffusable » d'un film. Asghar Farhadi s'exprime ainsi sur son rapport à la censure : « La censure n'est pas monobloc, tout dépend du fonctionnaire que vous avez en face de vous. C'est cette personne qui décide si vous pouvez tourner ou pas. C'est très diversifié. Parfois, des films qui ont l'air banal peuvent être censurés pendant des années, alors que des films dont on croit qu'ils risquent d'être interdits sont autorisés à être tournés et à sortir sur les écrans. Il n'y a pas de cahier des charges précis sur ce qui est interdit ou pas, c'est extrêmement subjectif, ça dépend des goûts et des couleurs du censeur. Dans ce filet, il y a des mailles à travers lesquelles on peut passer. Le truc, c'est de ne pas crier trop fort victoire quand on passe au travers. Il faut pratiquer ce jeu de loterie silencieusement. Heureusement pour moi, j'ai plutôt gagné au loto jusqu'à maintenant. »¹ Dans ces propos rusés peut aussi bien se lire une attitude fataliste – sur le mode « la censure, il faut faire avec » – qu'une volonté de dédramatiser – sur le mode « je sais comment présenter mes films pour être tranquille ». Farhadi ne s'inscrit pas dans une posture de rébellion, encore moins de provocation, mais en même temps il ne transige en rien sur le contenu de son film. Ce que le spectateur voit à l'écran est exactement le film que le cinéaste avait en tête. Si Farhadi avait dû se soumettre à la censure, nul doute que l'intensité des affrontements d'*Une séparation* aurait été bien moindre.



Universalité des récits

C'est en effet une autre caractéristique du cinéma iranien : il parvient à transformer en récits universels des histoires ancrées sur un terreau local. La reconnaissance internationale d'Abbas Kiarostami est advenue en 1987 avec l'un de ses premiers longs métrages, *Où est la maison de mon ami ?*, qui transformait un argument anecdotique (un écolier se rend compte qu'il a échangé son cahier avec celui d'un camarade de classe, et part le lui rendre) en conte initiatique (pour retrouver son ami, l'enfant multiplie les rencontres et les épreuves). Le succès d'*Une séparation* joue sans doute sur une même imbrication du particulier et de l'universel, mais sur un registre différent. Le film dévoile en effet une facette de la société iranienne, du côté de la sphère privée, qui bat en brèche un certain nombre de clichés liés à la lourdeur du climat politique en Iran. À découvrir les protagonistes d'*Une séparation*, on est loin de croiser de fiefés obscurantistes ou des zélotes du régime. Tout au contraire, la famille paraît plutôt éclairée et son organisation est à mille lieux d'archaïques schémas de domination de l'homme sur la femme. Nader et Simin se retrouvent dans une situation d'égalité face aux affres du divorce, chacun devant faire face à la complexité de la situation affective et sociale. C'est finalement un couple moderne, dont chaque membre est indépendant et dont le discernement est sollicité de manière aiguë. Par ailleurs, la modernité des mœurs du couple entre en résonance avec une autre modernité, plus formelle : celle des nouvelles vagues et nouveaux cinémas des années 1960 dont la « crise du couple » ou son « incommunicabilité » sera l'un des motifs favoris, que ce soit en Europe dans les films de Bergman, Antonioni ou Godard, ou au Japon, chez Mikio Naruse. En cela, le film révèle une certaine universalité quant aux tourments de la vie privée. À peu de choses près, la même histoire pourrait se passer à Paris, Londres, Sydney ou Hong-Kong. Du côté de la sphère privée, la société iranienne ne paraît pas particulièrement plus attardée que les sociétés occidentales et le film ne donne pas



l'impression aux spectateurs occidentaux qu'ils doivent aller donner des leçons d'émancipation au peuple iranien.

Une explication au large succès du film tient sans doute à cette universalité du récit, dans lequel chacun peut se projeter et examiner les raisons et les emportements des uns et des autres, loin de tout folklore, de toute « couleur locale ». Nous avons devant nous des êtres de chair et de sang qui vivent dans une société au fonctionnement tout autre – inquiétant par bien des aspects – mais l'identification fonctionne à plein. Ces personnages sont nos frères humains. Le film n'enjolive pourtant pas son contexte sociopolitique, notamment l'emprise de la religion sur la vie privée. Il le maintient plutôt sagement à distance pour mieux le laisser affleurer dans des moments critiques, comme lors de la confrontation avec la famille de l'aide-soignante ou lors des scènes chez le juge. Au moment de la sortie du *Passé*, Farhadi est revenu sur le succès d'*Une séparation* : « J'ai rencontré un public beaucoup plus large à travers le monde, et j'ai trouvé une nouvelle assise parmi les Iraniens. Ma relation avec eux s'est vraiment approfondie. (...) J'ai compris à quel point ce peuple souhaitait être reconnu pour sa culture. Malheureusement, l'image de notre pays est celle qu'ont voulu façonner les politiciens. » Ces propos confirment qu'en replaçant les contradictions humaines et citoyennes au cœur de son récit, *Une séparation* a aussi agi comme un efficace contrepoison à l'image politique imposée par les dirigeants iraniens. Et tout cela en passant avec ruse à travers les mailles de la censure étatique.

Franchir les frontières

Conséquence du succès international rencontré par le cinéma iranien depuis les années 1990, certains de ses cinéastes les plus fameux ont réussi à franchir les frontières et à adapter leurs univers et écritures à des contextes et des cultures autres. Rester le même tout en changeant d'ancrage géographique, le défi est de taille. Comme le



Le Passé d'Asghar Farhadi (2013) – Carole Bethuel/Memento Films/Coll. CdC.

dit Farhadi en évoquant les conditions de fabrication du *Passé*, « j'ai vraiment eu à cœur de ne pas travailler différemment et d'éviter que le changement du décor ou de contexte ne me fasse devenir un autre cinéaste ». Par ailleurs, il note quelques différences sensibles entre les approches françaises et iraniennes : « Les différences les plus notables tiennent aux moyens techniques, bien plus importants en France, et à la créativité collective, qui n'existe guère en Iran. Le travail est beaucoup plus partagé ici, même si les compétences sont tout à fait comparables dans les deux pays. Là-bas, tout repose sur l'initiative individuelle. Sinon, la façon de fabriquer les films est sensiblement la même. » Il serait intéressant de poser les mêmes questions à Abbas Kiarostami, dont la carrière a pris un tournant résolument international à partir du milieu des années 2000. Son dernier film « iranien », *Shirin*, date de 2008. Cette œuvre expérimentale en forme de « film-portrait » focalisé sur les visages de cent spectatrices regardant l'adaptation théâtrale d'un conte persan, était déjà, comme les films du cinéaste depuis *Le Goût de la cerise*, une coproduction française. En 2010, *Copie conforme* est produit par la société française MK2, partenaire au long cours du cinéaste, et tourné en Italie avec un couple franco-anglais en tête d'affiche, Juliette Binoche et le baryton William Shimell. Son film suivant, dernier à ce jour, *Like Someone in Love*, a quant à lui été entièrement tourné au Japon en 2012 avec une distribution locale. Parallèlement à sa carrière de cinéaste, Kiarostami a aussi investi le champ de l'art contemporain à partir du milieu des années 2000. Son exposition la plus fameuse reste celle où il établit une correspondance avec le cinéaste catalan Victor Erice sur divers médiums : vidéos, photos, installation. Là encore, la démarche, soutenue conjointement par le Centre Pompidou et le Musée d'art contemporain de Barcelone, cherche à briser les frontières tant géographiques qu'artistiques.

Après son film « français » *Le Passé*, Asghar Farhadi suivrait-il une voie similaire, loin de l'Iran ? Le temps de pause qu'il s'est accordé



Où est la maison de mon ami ? d'Abbas Kiarostami (1987) – Kanoon/Coll. CdC.

après la sortie de son dernier film témoigne sans doute d'un moment de réflexion crucial. Après avoir vécu un an en France, Farhadi « attend de voir ce que [lui] suggèrera [s]a prochaine histoire » mais ajoute : « Malgré toutes les difficultés, travailler en Iran continue de me procurer une autre sorte de plaisir. C'est comme quand vous faites de la randonnée en montagne : vous préférez les chemins les plus difficiles. À la fin de la journée, vous avez l'impression d'avoir accompli quelque chose. C'est un défi. »

Ironiquement, le cinéaste contemporain le plus ancré dans la réalité iranienne d'aujourd'hui demeure celui dont la situation est la plus inconfortable : Jafar Panahi. Condamné en décembre 2010 à six ans de prison et à vingt ans d'interdiction de tournage, il est néanmoins parvenu à réaliser depuis cette date trois longs métrages clandestins avec des dispositifs de mise en scène innovants, grâce à la miniaturisation des caméras et des téléphones portables : *Ceci n'est pas un film* en 2011, *Closed Curtain* en 2013 et *Taxi Téhéran* en 2015. Ces films ont beau avoir été tournés dans des espaces restreints comme un appartement, une maison ou une voiture, ils témoignent d'une inventivité aiguisée et d'une acuité humaine et sociale. À leur manière, ces films « contraints » par les aléas de la censure font aussi sauter de nouvelles barrières stylistiques, notamment dans l'hybridation du documentaire et de la fiction. Si Panahi semble avoir choisi la voie de la résistance et Kiarostami celle de l'exil, Farhadi se situerait sur un chemin intermédiaire. Mais tous trois prouvent, chacun avec des films très personnels, que le cinéma iranien, par l'écho mondial qu'il rencontre, demeure l'un des moins insulaires de la planète.

1) « Je veux vivre en Iran », *Le Monde*, 17 mai 2013, propos recueillis par Christophe Ayad et Ghazal Golshiri. Toutes les autres citations sont extraites du même entretien.



Le Goût de la cerise d'Abbas Kiarostami (1997) – Kanoon/Coll. CdC.



Ceci n'est pas un film de Jafar Panahi (2011) – J. Panahi Film Productions/Coll. CdC.



Taxi Téhéran de Jafar Panahi (2015) – J. Panahi Film Productions/Coll. CdC.

DÉCOUPAGE NARRATIF

La division en 14 chapitres correspond à celle du DVD édité par Memento Films.

1. Un couple dissocié (00:00:00 – 00:11:12)

Dans le bureau d'un juge. Face caméra, un couple d'une quarantaine d'années. Elle, Simin, demande le divorce. Elle veut partir à l'étranger. Son mari, Nader, réplique qu'il doit rester s'occuper de son père malade d'Alzheimer. Autre question : avec qui Termeh, leur fille de 11 ans, va-t-elle vivre désormais ? De retour dans leur appartement, Nader reçoit une jeune femme qui devra s'occuper de son père. Simin regroupe ses affaires, emprunte de l'argent puis quitte l'appartement avec deux valises à la main. Elle part s'installer chez sa mère, sous les regards dépités de Nader et Termeh.

2. Difficile prise de contact

(00:11:13 – 00:19:21)

Razieh, l'aide à domicile, arrive dans l'appartement en compagnie de sa petite fille, Somayeh, pour sa première journée de travail. Le contact est difficile entre Razieh et le vieil homme, qui la confond avec Simin. Razieh éprouve une gêne certaine à devoir changer et doucher le grand-père, incontinent.

3. Changement de poste ? (00:19:22 – 00:28:55)

Razieh annonce à Nader que pour des raisons religieuses, elle ne pourra pas continuer à assurer ce travail d'aide à domicile. Elle n'avait pas prévu d'être confrontée à l'intimité d'un vieil homme défaillant. Elle propose que son mari, Hodjat, la remplace. Lequel débarque à la banque où travaille Nader pour un informel entretien d'embauche. Le lendemain matin, surprise : Razieh revient se présenter pour le travail, indiquant qu'un créancier a fait arrêter son mari.

4. Paniques (00:28:56 – 00:39:11)

Alors que Razieh est débordée par les tâches

ménagères, le grand-père disparaît. Razieh et Somayeh courent le chercher dans la rue et le retrouvent à un kiosque à journaux. Le soir, Razieh, épuisée, manque de s'évanouir dans le bus. Le lendemain, en fin de journée, au retour de Nader et Termeh, l'appartement paraît étrangement vide. Termeh découvre avec stupeur son grand-père gisant, inconscient, en bas de son lit, le bras attaché à un montant. Il reste longtemps inanimé, mais il respire. C'est Nader qui s'occupe de lui et le ramène peu à peu à la conscience.

5. Altercation (00:39:12 – 00:45:59)

Razieh et Somayeh rentrent à l'appartement. Nader réclame immédiatement des comptes. Pourquoi Razieh a-t-elle enfermé et attaché le grand-père ? Et où est-elle partie durant ce temps-là ? Face aux réponses imprécises de Razieh, Nader la congédie. Razieh revient réclamer son salaire. Nader refuse de lui donner le moindre argent, la soupçonnant d'avoir déjà volé des billets dans le tiroir de sa chambre. Il la ramène sèchement à l'entrée, puis la repousse violemment sur le palier.

6. Compassions et éruptions

(00:46:00 – 00:53:11)

Alors qu'il va déposer Termeh chez Simin, cette dernière annonce à Nader qu'elle a reçu un coup de téléphone incendiaire concernant l'altercation et sa conséquence : Razieh est à l'hôpital. Le couple se rend aussitôt sur place et découvre que Razieh a fait une fausse couche. Ils retrouvent Hodjat, le mari de Razieh, qui n'était pas informé que c'était chez eux que sa femme travaillait. Quand il en prend conscience, son sang ne fait qu'un tour et il cherche à se battre avec Nader.

7. Confrontation judiciaire (00:53:12 – 01:01:50)

Suite au dépôt d'une plainte, Nader est accusé de meurtre car « à ce stade, on considère que c'est

un être humain ». Confrontation houleuse entre Nader et le couple Razieh-Hodjat. Nader assure qu'il ne savait pas qu'elle était enceinte. Razieh ajoute que la perte de son enfant est moins douloureuse que l'accusation de vol par Nader.

8. Circonstances atténuantes

(01:01:51 – 01:13:56)

Nader est retenu au palais de justice. Pour qu'il évite la prison, Simin fait témoigner la professeure de Termeh. Cette femme savait que Razieh était enceinte mais n'en avait pas parlé au reste de la famille. Ainsi, Nader obtient quelques circonstances atténuantes. Durant une nouvelle confrontation judiciaire, Razieh supplie le juge d'être clément avec son mari, homme dépressif et violent.

9. Reconstitution (01:13:57 – 01:23:37)

Rentré à l'appartement, Nader cherche à convaincre Termeh de sa bonne foi. Sur le palier, il montre qu'il n'a pas pu pousser Razieh jusqu'en bas de l'escalier. Il répète les mêmes gestes, en présence de Razieh et Hodjat, lors d'une reconstitution devant les policiers.

10. Inquiétude (01:23:38 – 01:30:47)

Hojat arrive inopinément au collège de Termeh. Il veut parler à la professeure de l'adolescente. Cet épisode renforce l'inquiétude de Simin, qui demande à Nader de « cesser cette guerre des nerfs » et de trouver une compensation financière. Dans la discussion, chacun réclame la garde future de Termeh.

11. L'aveu à demi-mot (01:30:48 – 01:37:44)

Alors qu'il aide Termeh à faire ses devoirs, Nader avoue qu'il avait entendu la conversation entre la professeure et Razieh à propos de la grossesse de cette dernière. Alors qu'il se rend chez le juge pour faire part de possibles futures menaces d'Hodjat,

Nader apprend que la professeure est revenue sur ses déclarations. Mais ni Nader ni Termeh ne changent les leurs, maintenant la version de l'ignorance de Nader quant à la grossesse de Razieh.

12. Compensation (01:37:45 – 01:44:53)

Simin se rend à la cordonnerie où travaille Hodjat et lui propose une compensation financière contre l'abandon de sa plainte. Ce dernier lui répond que Nader sera plus difficile à convaincre. De fait, à l'appartement, le couple montre des divergences quant à cette stratégie. Simin part furieuse, ce qui provoque les larmes de Termeh. La jeune fille réplique à son père que Simin était pourtant prête à revenir vivre avec eux. Sous le poids de la culpabilité, Nader accepte le principe de la transaction financière.

13. Le poids du mensonge (01:44:54 – 01:52:39)

Razieh avoue à Simin que la veille de l'altercation avec Nader, elle a été renversée par une voiture. C'est sans doute la vraie raison de sa fausse couche, mais leur couple a besoin de l'argent proposé par Simin pour satisfaire les créanciers. Sous le poids du mensonge – et même du blasphème, puisque Nader lui a demandé de jurer sur le Coran que c'était bien son geste qui avait provoqué la fausse couche, assertion finalement fautive – Razieh finit par craquer, ce qui provoque la rage d'Hodjat.

14. Décision suspendue (01:52:40 – 01:57:38)

Retour dans le bureau du juge qui demande à Termeh de choisir avec quel parent elle vivra désormais. Elle assure avoir pris sa décision, mais n'arrive pas à l'énoncer devant ses parents. Tous les deux sortent dans le couloir et attendent, dépités, définitivement éloignés l'un de l'autre. Le générique défile en surimpression sur ce long plan d'attente.

PERSONNAGES

Deux couples et trois duos



Une séparation met en jeu les relations constamment mouvantes entre une demi-douzaine de personnages. La complexité du récit tient aux reconfigurations permanentes qui s'opèrent sous nos yeux. C'est une architecture d'affects et de crises constamment remodelée par les quiproquos et révélations du récit. Pour synthétiser cette complexité, on peut résumer le film en raisonnant sur les groupes de personnages. *Une séparation* raconte à la fois l'histoire de deux couples – Nader et Simin, Razieh et Hodjat – et de trois duos parent(s)-enfant – Nader et son père atteint d'Alzheimer, Termeh et ses parents, Razieh et sa fillelette Somayeh. D'évidence, ces groupes ne sont pas disjoints. Trois générations doivent cohabiter sous le toit de Nader et Simin, et la crise que traverse le couple déteint forcément sur les rapports filiaux. C'est pourquoi les affects sont, pour les personnages, très difficiles à contrôler et nourrissent le drame.

Deux couples en crise

Un divorce chez Nader et Simin, couple de la classe moyenne supérieure – elle enseigne, lui travaille dans une banque. Une fausse-couche chez Razieh et Hodjat, un couple socialement plus modeste – elle est « aide à domicile » chez le premier couple, lui est cordonnier. Ces deux crises fortement imbriquées, puisque la seconde apparaît comme la conséquence de la première, vont servir de révélateur. Quels sont les rapports internes à ces deux couples ? Quels rapports entretiennent-ils l'un avec l'autre ? Malgré leurs différences sociales, qu'est-ce qui les rapproche ? Qu'est-ce qui les sépare ?

À l'intérieur de leur couple, Nader et Simin ont chacun leur indépendance, matérielle et intellectuelle. La raison intime du divorce n'est jamais explicitement indiquée. Simin évoque une installation à l'étranger et un refus de Nader de la suivre. Lequel s'affirme moins « libre » que son épouse, car dépendant de l'état de santé de son père. Mais on sent que la raison véritable du divorce est ailleurs, dans une divergence de caractères qui sera révélée durant le récit. Nader cherche constamment à ne pas perdre la face et ne rechigne guère à aller à l'affrontement, quand Simin use plutôt d'une stratégie d'empathie pour parvenir à la conciliation.

En vis-à-vis, le couple formé par Razieh et Hodjat fonctionne sur un autre mode. C'est un couple où l'on se cache davantage les choses. Ainsi, Razieh travaille en cachette de son mari, qui lui-même cache ses antécédents hospitaliers et ses problèmes de dettes. Ces révélations successives rajoutent de la tension entre eux, jusqu'à l'explosion de la scène de confrontation finale entre les deux couples. Par ailleurs, Razieh est le seul personnage pour qui les interdits religieux entreront en conflit avec son travail – est-ce que changer un vieil homme malade est un péché ? – et même avec la crise traversée par son couple : la transaction finale échoue parce qu'au moment de jurer sur le Coran, elle n'assume plus son mensonge.

Trois duos parentaux

Dans les couples, les membres s'affrontent et sont plus ou moins traités à égalité. En contrepoint, le récit s'organise aussi autour des trois duos parent(s)-enfant – Nader et son père, Termeh et ses parents, Razieh et Somayeh – où les rapports sont plus déséquilibrés. Comme l'indique lui-même Farhadi dans le bonus du DVD, ces trois « personnages [sont] affaiblis [et] n'ont pas la capacité d'agir – sauf Termeh dans la toute dernière séquence – mais ils comprennent ». En somme, ils sont à la place du spectateur : des témoins lucides mais désemparés. Néanmoins, si les rapports dans ces duos restent inégalitaires, ils ne sont pas à sens unique et permettent d'apporter des nuances aux caractères. Ainsi, Nader peut apparaître successivement rempli d'une douloureuse empathie – notamment quand il douche son père impotent – et beaucoup plus dissimulateur face à sa fille. Mais c'est aussi la gravité de cette dernière qui le conduira à baisser la garde et à avouer à demi-mot qu'il savait que Razieh était enceinte. Pareillement, la présence de Somayeh, petite fille secrète et malicieuse, agit sans doute sur le cas de conscience de Razieh, qu'on ne cesse de deviner de plus en plus tourmentée tout au long du film.

D'autres personnages symboliques

Enfin, le drame se noue avec deux autres personnages qui ont une valeur plus symbolique : la professeure de Termeh et le juge. Ce sont moins des êtres de chair et de sang que des représentants de la justice ou de l'opinion : la professeure, témoin extérieur, finit par se rétracter de manière assez fuyante quand l'affaire devient trop épineuse. Ces deux personnages n'appartiennent pas à la même catégorie que les autres. S'ils sont utiles à la fiction, ils ne le sont que comme purs agents de l'autorité et pas comme des êtres complexes à l'intériorité desquels on aurait accès. En cela, ils représentent des forces antagonistes contre lesquelles les affects des autres personnages vont devoir lutter.

ÉCRITURE

Comme un récit policier



Le titre *Une séparation* – y compris dans sa version originale, qui signifie « la séparation de Nader et Simin » – est quelque peu trompeur, car le film de Farhadi est loin d'être une simple chronique factuelle sur la fin d'un couple. Le divorce proprement dit n'est d'ailleurs l'enjeu central que des séquences d'ouverture et de conclusion – cf. p. 12 et 13 pour le statut particulier de ces deux scènes. Le cœur du film est occupé par un autre drame qui noue malgré eux deux couples de classes sociales différentes, dont l'un traverse une crise affective patente. Cette crise va exacerber les affects et les tourments : suspicion, mensonge, dissimulation mais aussi, sur un versant plus positif, des moments d'empathie et de compassion, voire de rédemption. Dans l'entretien en bonus du DVD, Asghar Farhadi évoque un autre aspect de son film qu'il décrit comme « un film policier et un film à énigmes, mais sans détective. C'est le spectateur qui joue ce rôle ». Bien qu'*Une séparation* soit loin du film de genre, sa construction dramatique emprunte au moins deux caractéristiques propres au récit policier : la mise en scène d'objets qui deviennent des indices, et le différentiel des savoirs.

Un quotidien rempli d'indices

L'environnement du film est on ne peut plus prosaïque. Toutes les scènes se déroulent dans des appartements ou des bureaux et sont rythmées par un cours du quotidien parfois harassant. Ce contexte peut sembler ingrat, mais l'écriture de

Farhadi parvient à retourner cette apparente faiblesse en réelle force fictionnelle. En effet, plusieurs fois dans le film, des actions apparemment anodines vont, rétrospectivement, se révéler cruciales. On peut citer, par exemple, le bref moment où Simin fait ses valises et compte une liasse de billets sous le regard de Termeh (à partir de 00:08:00). C'est un geste comme un autre, pas commenté dans le dialogue, pas davantage souligné par la mise en scène. Mais cette question ressurgit plus tard (à partir de 00:40:53), lors de l'altercation entre Razieh et Nader, qui soupçonne ouvertement la jeune femme d'avoir dérobé l'argent. L'irritation de Nader, qui vient de découvrir son père ligoté et abandonné, est redoublée par son soupçon.

La diversion, incertitude et effets de retardement

Disséminer des indices est important mais le dosage de leur apparition l'est tout autant. Le spectateur doit les remarquer suffisamment pour ne pas les oublier, mais pas trop afin qu'ils n'apparaissent pas trop évidents. Équilibre délicat, pour lequel Farhadi use d'une habile stratégie d'écriture, celle de la diversion. Bien souvent, en effet, les moments importants sont montrés, presque à la dérobée, comme des parenthèses au cœur de scènes plus longues. Ainsi, une grande part du suspense dramatique tient au fait de savoir si Nader est informé ou non de la grossesse de Razieh. Une scène aborde frontalement cette question, celle où

la professeure de Termeh donne les coordonnées d'un médecin à Razieh (de 00:22:18 à 00:23:25), mais elle est sciemment placée entre deux scènes de dialogue plus longues où Razieh annonce à Nader qu'elle ne veut plus travailler chez eux. L'affrontement entre Nader et Razieh, le sentiment d'incompréhension qui en découle, comme ce qu'elle dit sur leurs rapports de classes, finissent par minorer la scène entre les deux femmes. De plus, la scène est baignée d'une autre ambiguïté volontaire : alors qu'elle délivre des informations primordiales concernant Razieh, on ne sait pas s'il y a des témoins. Nader peut-il avoir entendu le dialogue ? Rien ne le dit, mais rien ne l'infirmes non plus. À la fin de la scène (à partir de 00:23:20), Termeh rentre dans le champ et va s'asseoir au fond du plan. Elle a donc entendu la conversation, mais son écoute n'est volontairement pas mise en scène : aucun gros plan ne trahit une réaction. Ce qui s'est joué dans cette scène fonctionnera à retardement, puisque ce n'est que bien plus tard (à partir de 01:30:59), au moment où Termeh cherche à faire avouer son père, que l'on comprendra que Nader a pu entendre la conversation.

Le différentiel des savoirs : un équilibre délicat

Une telle construction fait appel à une notion primordiale de la dramaturgie : le différentiel des savoirs. Dans ce drame, les personnages ne savent pas les mêmes choses. Le récit est un jeu continu



de leurres et de révélations où la tension dramatique naît de l'ambiguïté sur ce que savent réellement les personnages. Prenons deux exemples. Nader dit ignorer la grossesse de Razieh, même si on peut mettre en doute sa sincérité, surtout quand il confirme son ignorance devant le juge pour ne pas aller en prison. Et quand Razieh avoue à Simin que sa fausse couche est plutôt la conséquence d'un accident dont elle n'avait rien dit jusque-là (01:45:11-01:47:08), Simin n'en informe pas son mari et n'annule pas le dédommagement prévu, pensant sans doute que cet accord financier pourra aussi être source de soulagement, voire d'émancipation pour Razieh. Cette façon de jouer sur les différences de savoirs entre les personnages implique nécessairement le spectateur. Mais lui aussi doit être traité à l'égal des personnages. S'il doit peut-être avoir plus d'éléments en main, son avance sur les personnages, ne doit pas être excessive. Donner d'emblée trop de clefs et trop d'indices au spectateur, c'est le mettre en surplomb de l'action. Il faut, au contraire, qu'il continue à éprouver de l'empathie notamment avec des moments plus joyeux – comme pendant la partie de baby-foot montrant une éphémère camaraderie entre générations, de 00:31:45 à 00:32:48 ; cf. p. 11 – ou déchirants – quand Nader, en larmes, douche son père et évacue la mauvaise tension qui l'habite, de 00:45:05 à 00:45:59. Ces séquences sont autant de courtes plages émotives renforçant la proximité entre le spectateur et les personnages.

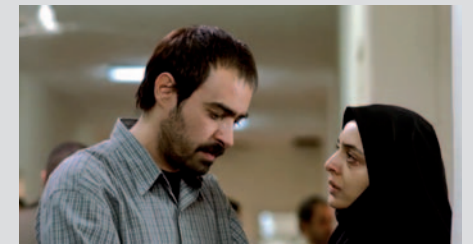
Voilà sans doute ce qui rend le travail scénaristique d'*Une séparation* si unique, savant et méticuleux : son dosage entre une écriture « par énigmes » (qui sait quoi ? qui dissimule quoi ?) et une écriture par affects (moments d'affrontements, moments de compassion, moments d'empathie). Ces écritures sont en apparence dissemblables, mais leurs dynamiques réciproques génèrent un tout éminemment dialectique sur la complexité des relations humaines.

Écriture et direction d'acteurs

On le sait, l'écriture d'un film ne s'arrête pas avec le point final mis au scénario. Sur le plateau comme dans la salle de montage, l'œuvre continue à s'écrire et à trouver sa forme. Chez Farhadi, le travail d'écriture a une autre spécificité. Il est indissociable d'un travail préparatoire mené en commun avec les acteurs. Le cinéaste évoque cette étape intermédiaire entre écriture et tournage : « Avant de tourner, j'ai passé deux mois à faire des répétitions comme pour une représentation théâtrale. Aucune caméra n'est présente et nous ne travaillons pas sur un scénario mais sur les personnages. (...) Plus tard, quand nous sommes dans les décors, nous jouons une fois ou deux la scène avant de la filmer. Pendant les répétitions, chaque comédien est mis en présence de l'ensemble de la distribution et il (ou elle) se définit et explique les raisons de tel ou tel de ses comportements. Ils argumentent leur point de vue, affirment qu'ils ont raison et que les autres ont tort. Ils jouent ainsi des scènes qui n'ont pas d'existence dans le scénario mais qui correspondent à leur personnage. En aucun cas toutefois, ils ne participent à l'écriture du film proprement dite. »¹ On peut attirer l'attention des élèves sur cette méthode originale de « pré-tournage », et débattre avec eux des bénéfices de cette démarche. Quel peut être l'apport des acteurs à la définition de leurs personnages ? De quelle manière participent-ils eux aussi à l'écriture du film ? Il s'agit surtout de faire prendre conscience que le travail de réalisation ne débute pas immédiatement avec de la prise de vues et qu'il existe une « face immergée de l'iceberg » impliquant tout un travail autour du passé ou des secrets des personnages. Ces caractéristiques ne seront pas forcément visibles à l'écran, mais permettent d'éclairer certains de leurs actes et décisions.

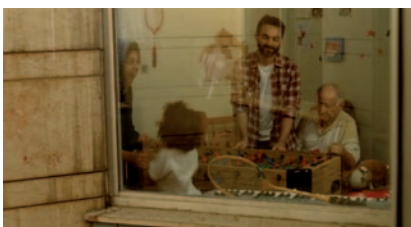
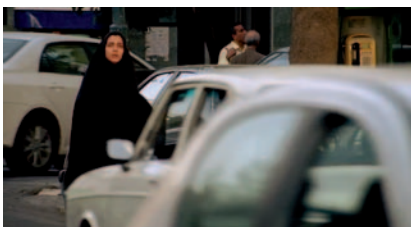
Il sera également possible d'organiser avec les élèves un atelier « à la Farhadi » qui consisterait en une répétition sans caméra, où les acteurs continuent à « chercher » leurs personnages (leurs motivations, leur psychologie, leur caractère, leurs habitudes) ; l'objectif sera d'aider les acteurs à quitter la feuille du texte écrit pour parvenir à la chair de l'incarnation.

1) Entretien avec Michel Ciment, *op. cit.*



MISE EN SCÈNE

Continuité et discontinuité



Une séparation est un film dont les principes d'écriture scénaristique et de mise en scène sont étroitement imbriqués. Difficile de savoir à quel moment les différentes décisions dramaturgiques ont réellement été prises. Tout était-il déjà sur le papier au moment où Farhadi concevait son scénario ? La construction dramatique n'a-t-elle pas continué dans la salle de montage, tant l'élaboration presque policière du récit (cf. p. 8) doit à l'ordre des scènes, à leur enchaînement, mais aussi aux scènes manquantes ? Difficile de répondre, mais il est clair que l'efficacité de cette construction a forcément été planifiée à l'écriture, poursuivie sur le plateau et perfectionnée en montage.

Pivots et leurres

La mise en scène d'*Une séparation* repose sur une tension simple, mais poursuivie tout au long du récit : un récit apparemment continu au cours duquel se font jour plusieurs discontinuités. Interrogé pour les suppléments du DVD, le cinéaste indique que l'un de ses principes d'écriture est d'interrompre chaque scène avant la fin, pour que le spectateur déduise cette dernière grâce au début de la suivante. Ce principe de déduction s'applique au film dans son entier. Ce n'est qu'au dénouement que le spectateur prend conscience que tout s'est joué dans des « creux » de l'action, dans des scènes manquantes ou des actions perçues de manière trop rapide. Cette imprécision volontaire de la mise en scène va jusqu'à désigner une

scène pivot, celle de l'altercation entre Nader et Razieh (à partir de 00:44:18). Cette scène que le spectateur croit fondamentale, comme la police (voir la reconstitution de 01:19:11 à 01:21:22), s'avèrera un leurre, le véritable basculement ayant eu lieu auparavant, au moment où Razieh poursuit le grand-père qui s'est échappé dans la rue (à partir de 00:30:51).

Tel un prestidigitateur, Farhadi use d'une technique de diversion en attirant l'attention sur des événements secondaires quand l'essence du drame se joue en arrière-plan (cf. p. 8). Si le scénario joue sur un certain tour de passe-passe narratif, qu'en est-il de la mise en scène de ces deux moments-clés de l'action ? Commençons par la scène où Razieh va chercher le grand-père dans la rue. Elle se situe durant un moment où Razieh est déjà montrée fatiguée par sa journée de travail. C'est un jour où « rien ne va » et où la suite des corvées quotidiennes est même figurée sur un mode presque comique ; il en va ainsi du moment où Somayeh traîne un sac poubelle dans l'escalier (00:29:53 – 00:30:10). La fuite du grand-père s'inscrit donc dans une suite d'avaries exacerbant la panique de Razieh, panique renforcée par un montage sec à partir du moment où elle sort dans la rue (à partir de 00:30:51). S'ensuit un court plan (00:30:57 – 00:31:00) où Somayeh rejoint le balcon et suit sa mère du regard. La suite de la séquence est filmée depuis la rue mais ce bref plan indique, subrepticement, que Somayeh a pu être

témoin de ce qui va se passer entre sa mère et le grand-père. La mise en scène de la scène dans la rue – qui dure à peine plus d'une quarantaine de secondes – reprend les codes de la filature policière. Les personnages sont vus de loin, en longue focale produisant un effet d'écrasement des distances. La bande son est entièrement colonisée par les bruits de circulation, et le va-et-vient des voitures agit comme un masque visuel. Tout cela crée un effet de menace grandissante qui pourrait frapper le grand-père alors que, comme on ne le devinera qu'au dénouement, la menace frappera, en fait, Razieh.

La scène est interrompue par une coupe franche du montage (00:31:45), embrayant sur la première vraie scène d'allégresse et de camaraderie du film. Nader, son père, Termeh et Somayeh sont réunis autour du baby-foot. La bonne humeur qui se dégage de cette partie endiablée est d'autant plus revigorante qu'elle est le premier moment de légèreté du film. La scène esquisse même une amitié possible entre Somayeh et Termeh. Un premier lien possible dans ce récit où tout n'est que rupture relationnelle, entre les parents, entre les générations, entre les classes sociales ? La scène ne dure pas plus d'une minute (jusqu'à 00:32:45) mais son effet de contraste est tel qu'elle parvient presque à lever toute l'inquiétude induite par la précédente. À 00:32:45, un bref plan montrant la partie de baby-foot à travers une fenêtre est possiblement celui du point de vue de Razieh depuis la cuisine.



Cette dernière se passe le visage au robinet d'eau froide pour reprendre ses esprits. Mais à ce moment du récit, nous mettons cela sur le compte de sa fatigue chronique, sans le lier spécifiquement à ce qu'elle vient de vivre dans la rue. C'est pourtant là que réside la cruciale scène manquante du récit : une scène manquante que l'on pourrait déduire de manière analytique – la coupe franche du montage attire l'attention sur cette ellipse – mais que nous avons oubliée de repérer de manière émotive, puisque la bonne humeur du moment a dédramatisé l'ellipse. La mise en scène joue donc d'un double mouvement, rétablissant de la continuité là où ont été marquées des discontinuités. Et c'est dans ces « sutures », voire dans ces « séparations », que viendra se jouer le cœur du drame.

Allusions et insistance : une mise en scène des émotions

Comparons maintenant ce passage avec l'autre « scène-pivot », celle de l'altercation entre Nader et Razieh. Là encore, la scène prend place dans un contexte tendu, Nader et Termeh venant de découvrir que le grand-père est resté seul, ligoté, et Razieh ayant été une première fois renvoyée de l'appartement. La scène où Nader repousse Razieh du bras est entièrement filmée depuis l'intérieur (à partir de 00:44:16), nonobstant un très bref contrepoint sur le regard implorant de Somayeh en contrebas. Cette touche volontairement mélo-

dramatique dramatise la suite de la scène. Alors que dans l'appartement, Nader rejoint son père dans la salle de bains, Termeh revient sur le palier, ouvre la porte et observe les pleurs de Razieh et Somayeh. À partir de 00:44:44, les plans épousent le point de vue de la jeune fille, à la dérobée. Les faits sont littéralement vus « entre deux portes » (cf. p. 14). Les pleurs de Razieh, le regard implorant de Somayeh, celui compassionnel de Termeh concourent à une ambiance tragique et soulignent que le drame vient de se jouer.

Autant la mise en scène de la « scène de la rue » était finalement allusive, autant celle « de l'escalier » est insistante. Dans sa technique de diversion narrative, Farhadi (cf. p. 8) ne manipule pas uniquement des composants fictionnels ou formels. Il met très clairement en scène les émotions du spectateur. Ainsi, c'est en grande partie parce qu'une séquence joyeuse vient recouvrir le moment angoissant du grand-père dans la rue que le spectateur relativise cet incident, qui s'avèrera primordial. A contrario, un incident rendu volontairement « flou » par la mise en scène – tel que le claquement de porte de Nader sur Razieh – est sciemment dramatisé, jusqu'à devenir un point de fixation, voire d'obsession, du récit.

Histoires de raccords

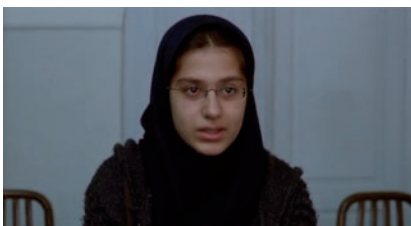
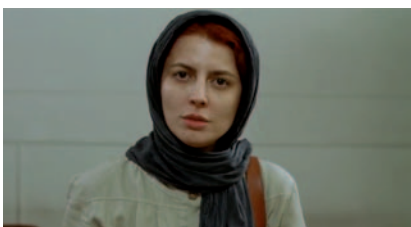
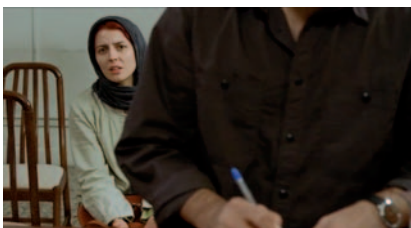
Dans une narration où l'ellipse est si primordiale, les raccords ont une importance essentielle. Le cinéaste en fait un usage tout particulier, là encore sous le signe d'une singulière dialectique entre continuité et discontinuité. Ainsi plusieurs raccords cherchent à être « invisibles », établissant d'étranges continuités entre deux moments disjoints dans le temps, et parfois même dans l'espace.

C'est le cas du raccord entre les deux scènes de reconstitution de l'altercation sur le palier. Nader rejoue d'abord la scène sous les yeux de Termeh, cherchant à convaincre sa fille (01:18:08 – 01:18:59). Puis il rentre dans l'appartement et croise le regard de son père. Il ferme la porte (01:18:05) et quand il la rouvre (01:19:11), nous sommes sur le même palier, mais le lendemain, lors de la reconstitution policière. Ce raccord dit bien sous quel signe se place le récit d'*Une séparation*, celui de l'imbrication des drames – les deux procès, celui du divorce et celui de l'agression de Razieh – qui se scellent parfois en un seul moment, dans un seul geste.

Un autre usage assez singulier du raccord a lieu dans une scène du début, qui prendra une autre signification une fois le dénouement du film connu. C'est un moment de douceur partagée entre Razieh et Somayeh. La fille se blottit contre le ventre de sa mère et tente d'écouter les mouvements du bébé à l'intérieur (00:14:03 – 00:14:41). S'ensuit un étonnant raccord. Le cadre – qui était en plan serré sur le visage de Somayeh – s'élargit soudain et montre la mère et la fille dans la cuisine, mais vues à travers l'entrebâillement de la porte, comme si elles étaient observées depuis l'extérieur de la pièce. Mais observées par qui ? Par le grand-père qui passe finalement devant la cuisine, sans leur adresser un regard ? Peut-être que oui, peut-être que non. L'ambiguïté du plan large n'est pas levée

et peut susciter des questions chez le spectateur : si le grand-père a vu la scène, qu'a-t-il pu de toute façon en déduire ? Ce raccord est donc plutôt une façon de solliciter le spectateur, soudainement mis à la place d'un témoin, un témoin qui a partagé un secret entre une mère et sa fille mais restera absent de la dramaturgie. Le montage est ainsi une façon de confirmer les objectifs poursuivis par le scénario et la mise en scène : une sollicitation active du spectateur.





PLANS

Mettre en scène la place du spectateur

Une séparation est encadré par deux séquences symétriques qui sollicitent explicitement la place du spectateur. Le film se termine là où il a commencé : dans le bureau du juge. Et à chaque fois, avec des personnages filmés frontalement : un couple dans la séquence d'ouverture, leur fille dans la séquence de conclusion. Ces personnages sont assis. Ils doivent prendre une décision qui va changer leur destin : la volonté d'engager une procédure de divorce dans la première, le choix du parent chez qui l'adolescente va désormais habiter, dans la seconde.

L'intensité de la situation est renforcée par des partis-pris radicaux de mise en scène : frontalité du cadre, assise presque immobile des personnages, présence hors-champ de la voix du juge. La tension de l'instant est signalée par la fixité du cadre et le filmage en plan-séquence. Le cadre est fixe, mais non posé : la caméra est portée et produit un léger flottement des bords de l'image, stigmatisant l'hésitation fatale du moment. Où est située la caméra ? Clairement, à la place du juge. Voilà deux séquences filmées en caméra subjective qui transforment le spectateur en juge. Mais aussi en témoin.



Un été avec Monika d'Ingmar Bergman (1953) – Svensk Filmindustri.

Prise à témoin

En effet, à y regarder de plus près, ces deux séquences ne sont pas dénuées d'ambiguïté. Dans la première, le couple doit d'abord faire face à une réticence du juge. « Ce ne sont pas des motifs recevables de divorce » est la première réplique du film (00:00:57). L'échange qui suit observe les motifs du divorce : la volonté de Simin (la femme) de partir à l'étranger, et le refus de Nader (le mari) de la suivre, parce qu'il doit s'occuper de son père en proie à la maladie d'Alzheimer. Mais Nader n'a-t-il pas fait volte-face, puisque Simin réplique devant le juge que le projet d'installation à l'étranger avait été édifié en commun, 18 mois auparavant ? Ce bref mais vif échange d'exposition est soutenu par un travail des regards où chacun des membres du couple vise l'assentiment oculaire du juge, donc du spectateur. Le dispositif, simple et efficace, acquiert presque une dimension interactive. Cette prise à témoin directe place le spectateur dans une attente particulière : il est celui qui devra être convaincu par l'un ou par l'autre des protagonistes de l'action. Le dénouement de la séquence joue sur un effet de déséquilibre. Nader se lève (à partir de 00:03:37)

et s'avance vers le bureau, sans que le cadre ne soit modifié. Il n'est plus qu'un buste mais son corps occupe toute la moitié droite du cadre et masque Simin. Puis il s'éclipse et c'est au tour de Simin de se lever. Là s'effectue un net recadrage (à partir de 00:04:10) pendant que Simin s'avance et interpelle plein cadre et les yeux dans les yeux à la fois le juge et le spectateur sur ses droits de mère : « Ce n'est pas un petit problème. Il s'agit de ma fille quand même. » Les deux parties prenantes du conflit n'ont pas été traitées de la même manière par la caméra. L'homme, sûr de son droit, s'est imposé avant tout comme une présence massive. La femme combat plutôt par sa répartie et sa détermination.

Confrontations

En termes de mise en scène, la séquence finale est une variation sur ce dispositif d'ouverture. Là, c'est la fille qui, filmée en gros plan, doit annoncer avec quel parent elle va choisir de poursuivre sa vie. Même si elle dit avoir pris sa décision, les mots n'arrivent pas à sortir. C'est l'émotion ravageuse du dilemme qui est filmée sur le visage de l'adolescente en larmes, sollicitant de manière directe l'empathie



À bout de souffle de Jean-Luc Godard (1959) – Studiocanal.

du spectateur. La séquence dure jusqu'au moment où elle pourrait sombrer dans le pathos. Quand les parents sortent du bureau, la caméra les suit, puis les scrute à distance, chacun à une extrémité du cadre, tous les deux têtes baissées et perdus dans la foule. Le spectateur n'a été qu'un bref instant dans la position du juge. Il est vite redevenu un témoin anonyme, témoin à qui on demande d'ailleurs d'imaginer la fin de l'histoire puisque le film s'arrête soudainement sur cette attente, figée dans l'éternité. Ce dispositif frontal et marqué n'est pas reconduit à d'autres endroits du récit. Ainsi, une autre scène de confrontation dans le bureau du juge entre Nader d'un côté, l'aide-soignante et son mari de l'autre (00:54:37 – 01:01:52) obéit à une mise en scène très découpée, rythmée par des jeux de regards « en triangle » entre les trois protagonistes de la scène. Par ailleurs, dans le cours du récit, les personnages du grand-père et de la fille de l'aide-soignante occupent souvent une place de témoins assistant de façon mutique aux événements. Ces personnages, placés dans une position privilégiée mais privés d'une capacité d'action à cause de la maladie ou du jeune âge, peuvent être vus comme

d'éventuels « médiateurs » entre les protagonistes et le spectateur. Si le spectateur est ainsi explicitement pris à partie dès la première séquence, sa présence reste toujours pensée – même discrètement – durant le reste du film.

Briser le quatrième mur

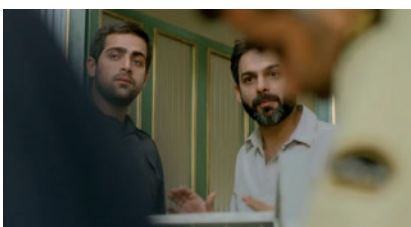
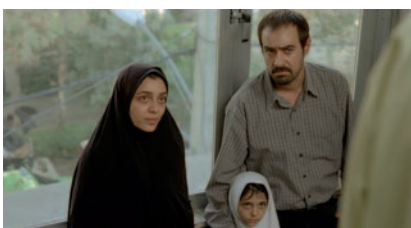
Les premières et dernières séquences d'*Une séparation* peuvent servir de point de départ à un travail pratique mené par les élèves, autour de l'idée de « briser le quatrième mur », c'est-à-dire faire fi de la séparation symbolique matérialisée par l'écran. Ce dernier n'est plus une barrière, mais un passage à la fois secret et direct entre l'univers du film et la salle de cinéma. Une présentation théorique peut d'abord être faite autour d'exemples fameux où les personnages d'un film s'adressent directement au spectateur : le regard-caméra de Monika (Harriet Andersson) dans *Un été avec Monika* d'Ingmar Bergman (1953) ou le monologue de Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) dans sa voiture au début d'*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959). On pourra d'abord recueillir les réactions quant à cette transgression des conventions dramatiques. Qu'apporte-t-elle au film ? Quel est le type d'émotion qui est sollicité chez le spectateur ? Pourquoi l'est-il de manière aussi directe ? Ces scènes sont-elles plus provocantes que le début ou la fin d'*Une séparation* ?

Mais cette question n'est pas seulement théorique et peut être vite abordée sur un mode pratique. On peut donc mener à bien l'écriture et la réalisation d'une séquence reconduisant les principes de mise en scène des séquences initiales et finales d'*Une séparation* : une confrontation en vis-à-vis mais filmée sans contre-champ et plaçant, de fait, le spectateur à la place d'un protagoniste de l'action. Les situations peuvent être diverses : un interrogatoire, un dîner, un entretien, la prise d'une photo ou une séance de pose devant un peintre, etc. Le premier choix est évidemment celui de la place de la caméra, choix qui doit faire prendre conscience aux élèves que les deux côtés d'une confrontation sont rarement équitables. On pourra également faire réfléchir

les élèves sur les moments les plus opportuns où solliciter l'attention du spectateur. Ce dernier n'a pas besoin d'être constamment interpellé. On ne filme pas nécessairement des monologues face caméra, les yeux dans les yeux. Sans doute, l'intensité de la scène sera-t-elle aiguisée si le spectateur est ouvertement pris à témoin à un ou deux moments précis du récit. Enfin, on pourra utiliser pour cette séquence diverses variantes de filmage. La première version de la scène sera d'abord filmée avec un cadre strictement fixe, puis avec des recadrages qui suivront les déplacements d'un personnage. On pourra examiner avec les élèves les différences entre la version « fixe » et la version « avec recadrages » et voir ce qu'elles impliquent au niveau de la scénographie : entrée et sortie de champ, hors-champ, masquage d'un corps par l'autre, etc.

MOTIFS

Brouiller les repères



C'est Asghar Farhadi qui le dit lui-même : *Une séparation* est un film qui vise une certaine neutralité formelle. « [Selon] Mahmoud Kalari [le chef opérateur] (...), j'avais tout fait pour qu'on ne remarque pas la caméra dans ce film ! C'était le même principe que pour les comédiens : on ne devait pas remarquer qu'ils jouaient. Et en tant que metteur en scène, je m'imposais la même règle : ne pas faire état de ma présence. »¹ Mais ce n'est pas parce que la caméra cherche à ne pas se faire remarquer que le film doit se soumettre à une réalisation passe-partout et demeurer exempt de tout motif formel. Ainsi, bien qu'il paraisse dénué de morceaux de bravoure, *Une séparation* ne repose pas entièrement sur l'intensité de la parole. Les choix de cadre, comme le rapport singulier à l'espace, y produisent des compositions de plan assez singulières qu'on peut aussi se plaisir à analyser d'un point de vue symbolique.

Une désorientation volontaire

Une séparation fait un usage très particulier de la spatialité. Le film exploite de manière originale et déroutante l'organisation spatiale de l'appartement familial dans lequel se concentre une bonne partie de l'action. Le logement est vaste et surtout, organisé autour d'une cour centrale. Cette disposition annulaire offre beaucoup de vis-à-vis et donc de possibles situations de voyeurisme et/ou de surveillance (cf. p. 16). Farhadi exploite aussi une autre caractéristique du lieu : la circularité crée très vite de volontaires effets de désorientation et de brouillage des repères. Le cinéaste ne filme pas toujours les trajectoires et les activités des uns et des autres mais leurs reflets sur les vitres, créant des effets particuliers de superposition et de transparence. Les premières images à l'intérieur de l'appartement (à partir de 00:05:17) montrent l'entrée de Simin reflétée sur la fenêtre de la chambre de Termeh, puis au gré du parcours de l'héroïne,

une vue de Nader rasant son père malade sur le balcon (à 00:05:37). Cette image suit le point de vue de Somayeh, la petite fille de Razieh, qui patiente au salon à côté de sa mère attendant d'être reçue par Nader. Là encore, l'image de Nader et de son père est captée de loin et doit traverser plusieurs vitres et reflets, ce qui lui donne un aspect presque irréel. Toutes ces images en réflexion qui paraissent presque s'écraser les unes sur les autres, montrent l'étouffante proximité entre les protagonistes de l'action tout en distordant les distances réelles entre eux. Le geste plastique n'est pas une simple coquetterie. Il figure de manière directe la désorganisation à l'œuvre dans cette famille, la déformation spatiale n'étant que le reflet – c'est bien le cas de le dire – d'un profond dérèglement affectif. On peut trouver dans le cours du film plusieurs autres exemples de ces distorsions spatiales volontaires, qu'il s'agisse d'autres scènes d'appartement ou de celle de la station-service (00:19:21 – 00:20:40).

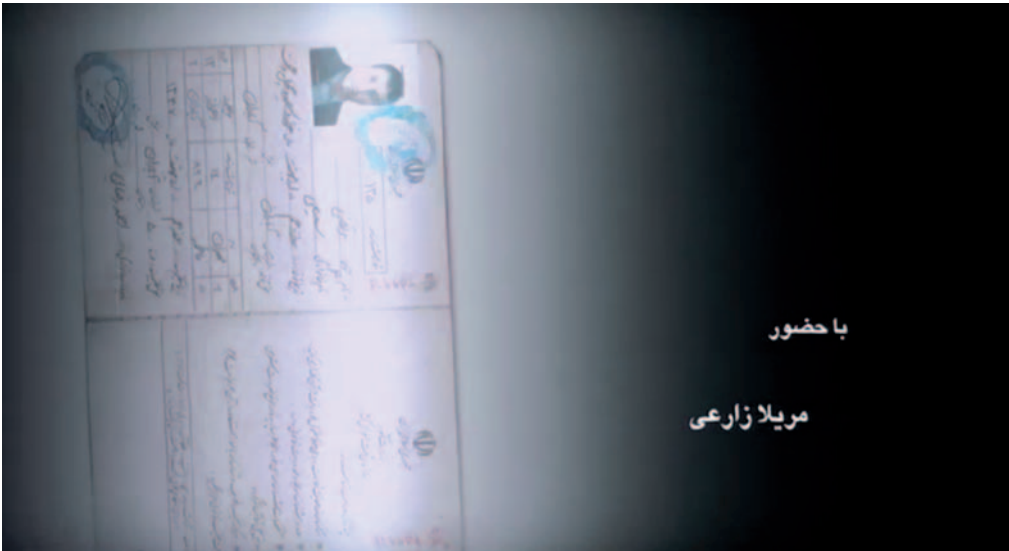
Plongées et contre-plongées

Autre élément architectural que le film exploite de manière aigüe : l'escalier de l'immeuble, dont la principale caractéristique est d'interdire un cadrage « horizontal » et de ne proposer que deux alternatives : la plongée – a priori, un cadrage autoritaire sur les personnages – et la contre-plongée – a priori, un cadrage donnant de l'autorité aux personnages. Cet espace est donc tout sauf neutre, puisqu'il favorise des cadres qui enserrant les personnages. On peut ainsi examiner avec attention les quelques plans précédant l'arrivée de Simin dans l'appartement (00:04:39 – 00:05:36). Elle bute sur des déménageurs descendant un piano et l'escalier devient un véritable parcours du combattant. Les obliques des volées d'escalier nourrissent le cadre de lignes de force contradictoires. Le personnage de Simin apparaît cerné : la rampe et le piano font obstruction ainsi que les corps des

déménageurs en amorce et en surplomb. Même si la scène est très secondaire dans le cours du récit, elle condense en un motif visuel éloquent ses principales étapes narratives : rencontrer un obstacle, affirmer sa détermination, négocier... Un autre moment crucial se déroule dans l'escalier : celui de la reconstitution de l'altercation entre Nader et Razieh (01:19:11 – 01:21:22). La disposition des lieux complexifie évidemment la grammaire ordinaire du champ-contrechamp. Quand celui-ci se joue en plongée/contre-plongée, il ne peut plus y avoir de rapport d'égalité entre les deux cadres. Razieh et sa famille se tiennent sur le palier intermédiaire. Ils sont filmés en plongée, un cadrage signifiant a priori un regard d'autorité. Nader est filmé sur le seuil de son appartement, en contre-plongée, ce qui le dote d'un surcroît d'autorité. Sauf que la mise en scène amende quelque peu ces signifiants : Razieh et sa famille occupent le cadre avec un certain équilibre. En contrechamp, le cadre autour de Nader est saturé par les amorces floues des corps des policiers obstruant les bords du champ. Aussi bien visuellement que symboliquement, l'obstruction de l'autorité renvoie plutôt à Nader. Farhadi « compense » ainsi les disparités perceptives du système plongée/contre-plongée en renversant les habituels rapports d'autorité qui deviennent plus dialectiques.

Dégager un cadre ou au contraire le saturer, relève de décisions de mise en scène discrètes mais jamais anodines. Chez Farhadi, elles permettent aussi de rompre une possible monotonie de la grammaire du champ-contrechamp et de renforcer l'intensité des échanges verbaux par de vrais contrastes visuels. La polarité dramatique ne se construit pas uniquement par l'intensité du dialogue mais par une tension sourde dans la composition des plans et du montage.

1) Entretien avec Michel Ciment, *op. cit.*



Les pistes du générique

Avant même qu'ils ne découvrent le film, il est possible de faire réfléchir les élèves sur les images du générique de début qui, en une cinquantaine de secondes, délivre déjà beaucoup d'indices sur le genre et le ton d'*Une séparation*. Le générique est souvent une œuvre en soi, un condensé visuel et graphique du film à venir. Dans le cas présent, on peut d'abord attirer l'attention sur la sobriété de la séquence. Le générique démarre apparemment de la façon la plus ordinaire : un titre sur un fond noir. Mais immédiatement survient un élément inattendu, avec une main soulevant le voile noir de l'écran et venant y plaquer des papiers d'identité. La séquence joue sur un point de vue insolite : la caméra semble placée à l'intérieur d'une photocopieuse, et l'écran devient la vitre de l'appareil. On peut même imaginer un manipulateur anonyme, caché juste derrière l'écran, l'ouvrant et le refermant à la manière d'un rideau de théâtre. Ce dispositif joue avec l'idée de « briser le quatrième mur », ou « mur invisible », entre la salle et l'univers du film. Il est possible d'amener les élèves à réfléchir sur cette notion de mise en scène, explicite dans les séquences d'ouverture et de conclusion du film (cf. p. 12). Mais on peut aussi les amener à s'interroger sur le sens de ces images, finalement proches d'une certaine abstraction. Comment interpréter ce fond noir et ce rai de lumière qui balaye l'écran à la cadence d'un métronome ? Dans quel genre de film sommes-nous ? La froideur de la machine qui enregistre des papiers d'identité puis un certificat de mariage, pourrait plutôt faire penser au prologue d'un film policier, voire d'espionnage. En quoi *Une séparation* peut-il se rattacher, même lointainement à ces deux genres ? S'il se rattache au film policier, c'est par son déroulement qui multiplie indices et révélations (cf. p. 8).

S'il se rattache au film d'espionnage, c'est par son exploration de la suspicion. Même si ces deux genres sont ramenés à l'échelle domestique et à des enjeux intimistes, il n'empêche que leurs codes infusent le récit et sont signalés par ce générique.

On peut aussi faire réfléchir les élèves à une possible lecture métaphorique. Ces images montrent littéralement un couple passé au scanner. N'est-ce pas justement le programme du film ? Enfin, ce balayage lumineux qui ne rend que brièvement visibles les photos des protagonistes, n'obéit-il pas à la même dialectique du montré et du caché qui nourrit toute la progression dramatique du film ? En allant plus loin, on pourrait même affirmer que cette lumière est à l'image d'une vérité après laquelle courent tous les personnages : elle irradie mais elle est fugace et même insaisissable.

SÉQUENCE

Géométrie familiale

Ce serait une erreur de considérer qu'*Une séparation*, drame de la parole, ne repose que sur ses dialogues. Si la parole est aussi importante, c'est parce qu'elle se révèle être le carburant d'une dynamique narrative. Comme dans toutes les tragédies, la parole génère sa propre action, à savoir des déplacements, des gestes et des postures au cœur desquels le silence peut aussi prendre place. Simultanément, les mots, les actions et les moments de non-dit font avancer la dramaturgie et finissent par former un tout indissociable. La séquence étudiée fait partie de l'exposition du film : c'est le moment où Simin quitte l'appartement familial sous les regards de son mari Nader et de leur fille Termeh, non loin du père de Nader. Si l'on considère la séquence dans son ensemble, elle est très longue. Elle dure presque six minutes (00:05:19 – 00:11:12) et met en scène tout le parcours de Simin : retour dans l'appartement, rassemblement des valises, départ. Au début de la séquence, Nader et Simin se croisent dans l'appartement, mais sans qu'il y ait d'interaction entre eux. Car Nader est occupé à recevoir Razieh pour lui expliquer en quoi consistera son futur emploi de garde-malade. Nous n'étudierons ici que la dernière partie de la séquence (00:09:23 – 00:11:12), qui met en jeu un rapport plus direct entre Nader et Simin. Analyser cette partie dans le détail de ses 27 plans permet de voir comment Farhadi utilise les ressources de l'espace domestique et use de discrets mais décisifs changements de points de vue.

Le lien défaut

Nous faisons commencer l'extrait choisi par un plan taille, saisi depuis l'extérieur de la chambre du grand-père, où ce dernier accroche la main de Simin comme s'il refusait de la laisser partir (1). Le plan suivant (2a) est raccordé dans le mouvement : Simin se baisse pour s'asseoir. La scène est silencieuse et l'attention du spectateur est clairement attirée vers le bord bas gauche du cadre, là où la main tremblante du grand-père serre le bras de Simin. Mais cette zone est vite masquée par les amorces floues des corps de Nader et Termeh, qui viennent jusqu'à obstruer tout le cadre (2b). Les deux corps partent ensuite dans des directions opposées, produisant un effet de volet qui dévoile les mains toujours serrées (2c). On entend la voix de Nader qui raisonne son père, mais lui se tient à la limite du hors-champ, seul son bras droit étant visible gauche-cadre. Contrechamp rapide sur Termeh silencieuse (3), puis retour à un plan d'ensemble (4), avec un cadrage similaire à l'initial pour bien situer les positions des quatre personnages. Suit un raccord dans le mouvement sur le déplacement de Nader et de son père, dont les corps font volet pour dévoiler Simin assise et soucieuse (5).

Changements de points de vue

Un raccord sec permet de suivre les pas déterminés de Simin dans le couloir (6a) mais la caméra ne colle pas au personnage et s'attarde sur la réaction de Nader, calé sur le seuil de la cuisine (6b). Le plan suivant (7) qui montre Simin s'éloigner avec ses valises à la main, est clairement perçu depuis le point de vue de Nader, comme l'atteste l'amorce floue du chambranle à la droite du cadre. Le rapide contrechamp sur le regard de Nader (8) confirme que les déplacements de Simin sont désormais scrutés par son mari (9-10). Ce plan, qui joue sur des effets de transparence, évoque même l'image d'une filature. Mais Nader n'est pas seul à observer Simin : le plan 12 montre Termeh en vis-à-vis, elle non plus ne quitte pas sa mère des yeux.

Triangulation des regards

À partir de ce moment s'établit un dispositif de triangulation des regards sur lequel repose tout le dénouement de la scène. Nader et Termeh, immobiles, se regardent en chiens de faïence (12 et 13 ; 15 et 16 ; 18 et 20) tout en surveillant les déplacements de Simin, à équidistance des deux. C'est, au fond, la même disposition que dans les duels de western : personnages sur leurs gardes, absence de dialogues et jeu ambigu des regards entre surveillance, intimidation et contrition. Poussons même le parallèle plus loin en évoquant les figures de « duels à trois » (parfois nommés « truels ») dans les fameux dénouements de *L'Homme qui tua Liberty Valance* (John Ford, 1962) ou *Le Bon, la brute et le truand* (Sergio Leone, 1966). Il est peu probable que Farhadi se reporte consciemment à ces scènes archétypales du cinéma ; toujours est-il que la disposition des protagonistes, à ce moment précis de l'action, peut y faire penser. Dans la conclusion de la séquence, il faut regarder avec attention les différents plans sur Simin, toujours soumise à de discrètes variations de points de vue. Farhadi la filme d'abord suivant des plans « objectifs » (14, 17, 19) la montrant dans l'entrée. Puis quand elle se rapproche de la porte, les plans épousent le point de vue de Termeh (21, 23). Ce basculement de point de vue souligne un dernier échange de regards entre la mère et la fille, que cette dernière ne parvient d'ailleurs plus à soutenir (23, 24). La figure de Simin, saisie à travers les reflets de vitrage, prend une apparence plus fantomatique, qu'on peut interpréter comme un prélude à la disparition du personnage durant le premier tiers du film – puisqu'elle ne réapparaîtra qu'à la 47^e minute. Enfin, le tout dernier plan sur Simin, sans le filtre des vitrages mais où elle passe comme une ombre, revient comme un point de vue « objectif ». Farhadi ne filme pas tant son départ qu'un lieu vide, un entrebâillement de portes sans présence humaine, qui figure clairement une absence (26). La tension de cette fin de séquence partage un autre point commun avec les situations archétypales de duels de westerns : un travail particulier sur la suspension dramatique du temps. Dans le silence pesant du moment, le moindre petit bruit, comme le frottement des habits, le roulis des valises ou la fermeture éclair du sac, vient occuper l'espace sonore et instaure l'idée d'un compte-à-rebours fatal dont l'issue sera le claquement de porte final – en hors-champ sur le plan 27 – qui sonnera comme le franchissement du Rubicon par Simin. Le poids de ces sons et la densité des regards sont autrement plus parlants que d'hypothétiques dialogues. C'est tout l'art du dosage de la parole dans le film : bien qu'elle soit profuse, abondante voire débordante, elle sait aussi laisser la place aux silences et aux sons qui valent comme des couperets.

La brièveté et l'intensité de la séquence révèlent ainsi de nets choix de mise en scène – avec deux personnages immobiles et un en constant déplacement – et de découpage – avec le basculement de points de vue objectifs vers le subjectif à la faveur d'une implacable mécanique des regards. En outre, l'efficacité de la scène tient aussi à ses choix spatiaux, qui optimisent les caractéristiques particulières d'un appartement qui est un lieu de circulation autour d'une cour centrale. Somme toute, la séquence applique à la famille de purs principes de géométrie dans l'espace. Le noyau familial y est réduit à un triangle et l'appartement à un cercle que Simin arpente plusieurs fois avant de prendre la tangente. C'est donc une fracture que met en scène cette séquence : le triangle est déséquilibré et le cercle brisé.



1



5



12



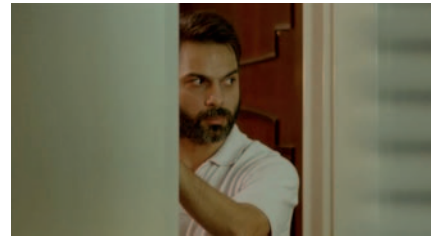
24



2a



6a



13



26



2b



6b



14



27



3



7



16



4



8



23

PARALLÈLES

Enfances et crises d'adultes

Une séparation n'est pas à proprement parler un film sur l'enfance, mais les personnages d'enfants jouent un rôle essentiel dans sa dramaturgie. De fait, la complexité du film vient aussi du regard que portent Termeh, (la fille de 11 ans de Nader et Simin, au seuil de l'adolescence) et Somayeh (la petite fille de Razieh et Hodjat), sur les crises vécues par leurs parents. Si le film appuie aussi son récit sur les différences – irréconciliables – entre les classes sociales des adultes, il esquisse au détour de quelques scènes une certaine universalité du monde de l'enfance qui ferait fi des déterminismes sociaux et culturels. Ainsi, si l'on peut établir des rapprochements entre *Une séparation* et d'autres grands films de l'histoire du cinéma, c'est avec trois d'entre eux qui mettent en scène le regard des enfants sur des drames vécus par les adultes tels que deuil, divorce ou humiliation sociale, que le rapprochement semble le plus pertinent.

Gosses de Tokyo (Yasujiro Ozu, 1932) : malice et lucidité

Le dernier film muet du cinéaste japonais Yasujiro Ozu¹ met en scène le quotidien d'une famille de classe moyenne dont les enfants font l'école buissonnière. Vertement sermonnés par leur père, les enfants découvrent – à la faveur d'une projection de films Super 8 – que leur père n'est considéré que comme un amuseur public par ses collègues de travail et son patron. Il n'est pas la personne importante qu'il prétend être ou que les enfants pourraient devenir s'ils se disciplinaient à l'école. À la différence d'*Une séparation*, ce film, à haute teneur burlesque – bagarres, grimaces, poursuites – met les enfants au premier plan tout en soulignant le contraste entre les univers enfantins et adultes. Entre les bouffonneries des gamins et les grimaces que le père fait pour s'attirer les faveurs de son patron, la gestuelle n'est pas très éloignée. Il y a pourtant un monde entre les deux attitudes, entre l'innocence des jeux et des arguties enfantines, et la

gravité des rituels de soumission, voire d'humiliation, dans le monde du travail. Donner à voir, uniquement par le recours aux attitudes, une prise de conscience du jeu social et des compromissions du monde adulte, voilà un tour de force. Si Ozu y parvient, c'est aussi par son travail autour de la grande complicité entre les deux frères qui s'affirment comme un véritable duo comique.

On peut chercher quelques traces de ce cinéma d'Ozu dans *Une séparation*, en particulier dans les brefs moments qui mettent en scène la malice de Somayeh. Il en va ainsi lorsqu'elle joue avec la bouteille d'oxygène du grand-père et le réveille soudainement en manquant de l'étouffer (00:29:06 – 00:29:32). En dehors de ce contrepoint qui allège l'atmosphère du drame, on peut citer un moment où Somayeh paraît livrée à elle-même dans les couloirs bondés du palais de justice (00:58:46 – 00:59:49). Comme Ozu, Farhadi insiste sur l'apparente solitude, voire la perte d'un enfant dans un espace saturé d'adultes affairés. Mais cette flânerie très particulière est aussi source de découvertes à la fois naïves et brutales, comme l'atteste son regard curieux et interrogatif devant les pieds enferrés d'un prisonnier, qui cherchera à acquiescer sa complicité par un sourire (00:59:35 – 00:59:49).

L'Incompris (Luigi Comencini, 1966) : tendresse et compassion

L'Incompris est un autre et fameux film tourné « à hauteur d'enfant » sous l'égide d'une rare tendresse et compassion autour des tourments du jeune âge. Il raconte comment le consul britannique à Florence cache la mort de son épouse au plus jeune de ses fils, qu'il croit protéger, tout en apparaissant insensible au chagrin du frère aîné qui masque sa tristesse par une attitude en apparence irresponsable. Si le film de Comencini s'appuie, comme celui d'Ozu, sur la grande complicité entre les deux frères, il s'avère nettement plus grave, malgré de beaux moments d'insouciance. Il bénéficie d'un cadre somptueux :



la grande demeure du consul avec ses vastes salons et jardins. Ce lieu de représentation, régenté par le père, est aussi filmé comme un domaine enfantin, un terrain de courses, de jeux et d'escapades. À cet égard, le genre du film s'infléchit du drame psychologique vers le conte, l'histoire restant finalement assez atemporelle. *L'Incompris* est un grand film sur les douleurs secrètes de l'enfance, qui met clairement en scène et en acte la rencontre entre l'enfance et la mort. Sa dramaturgie est entièrement basée sur des malentendus entre enfants et adultes. Pourquoi les enfants cherchent-ils à retenir une douleur alors que l'exprimer les libérerait ? Pourquoi les adultes, en cherchant à protéger leurs enfants, leur font-ils finalement du mal ? Ces deux questions paradoxales resteront sans réponse et aiguiseront le drame qui ira jusqu'à son issue fatale. Ainsi, les films de Comencini et Farhadi se distinguent par leurs genres. Comencini propose clairement un mélodrame où chacun ira jusqu'au bout de son destin, parfois sans retour, quand Farhadi reste dans une chronique réaliste marquée par l'esprit de négociation, afin précisément d'éviter l'irréversible du drame. Un point commun réunit cependant les deux récits, la volonté de dépendre « ce que les enfants comprennent et ce que les adultes ne voient pas ». Somayeh est ainsi souvent filmée « à hauteur d'enfant ». Son visage et ses réactions sont scrutés avec attention, tant le personnage incarne un regard a priori pur sur ce monde adulte tourmenté. Elle est régulièrement filmée en témoin muet, à l'arrière-plan des scènes, le spectateur ayant le soin d'imaginer ce qui peut se passer à l'intérieur de sa petite tête. Une autre scène peut apparaître très comencinienne par la douceur et la complicité qu'elle installe. C'est le moment où Somayeh se blottit contre le ventre de sa mère et tente d'écouter les mouvements du bébé à l'intérieur (00:14:03 – 00:14:41). A priori anodine, cette scène, en installant subrepticement le thème de la grossesse, porte en elle les germes du drame à venir. Car chez Farhadi comme chez



Gosses de Tokyo de Yasujiro Ozu (1932) – Shōchiku Eiga.



Comencini, la dissimulation d'un secret, la mort de la mère chez l'Italien, la grossesse chez l'Iranien, reste un incomparable moteur dramatique.

Child of Divorce (Richard Fleischer, 1946) : malaise et détermination

Réalisé en 1946, *Child of Divorce* est le premier long métrage de Richard Fleischer, cinéaste à l'œuvre protéiforme qui a réalisé polars, films d'aventure et drames psychologiques. Film sans stars d'à peine une heure, destiné à être projeté en double programme, il a l'économie d'une série B mais la densité d'une œuvre accomplie. Même s'il reste méconnu, le film stupéfie par la description de mœurs assez en avance sur leur temps en évoquant divorce, famille recomposée et enfant indépendant d'esprit, sans recourir à un ton moralisateur. C'est en ce sens que le dialogue avec *Une séparation* est pertinent. L'histoire est celle de Roberta – par tous surnommée Bobby –, une petite fille de huit ans qui surprend sa mère embrassant un homme inconnu dans un parc. Témoin malgré elle d'un adultère, l'enfant devient dépositaire d'un secret trop lourd à porter et le film joue sur un suspense qui va transformer une innocente petite fille en agent de la suspicion, voire de menace pour l'équilibre de sa famille... d'autant qu'après le divorce et l'installation de sa mère avec son ancien amant, Roberta ne va rien faire pour se montrer conciliante. Le film distille savamment un certain malaise, refusant les conventions d'usage comme le *happy end* et la réconciliation familiale au nom du bonheur de l'enfant, pour dresser un tableau assez réaliste de l'ennui conjugal et une critique à peine voilée de la famille américaine.

Comme *Une séparation*, *Child of Divorce* est un film âpre mais sans manichéisme, où pour reprendre la fameuse expression de Jean Renoir dans *La Règle du jeu* (1939), souvent citée à propos du film de Farhadi : « *Le plus terrible dans ce monde, c'est que chacun a ses raisons.* » En

l'occurrence, les raisons des adultes étouffent quelque peu les raisons des enfants. C'est aussi, en sourdine, le propos d'*Une séparation*, qui montre une Termeh presque « otage » de la crise de ses parents. Comme la jeune héroïne du film de Fleischer, Termeh cherche pourtant à faire valoir sa détermination et à ne pas se laisser écraser par les affects des adultes. La scène la plus marquante, à cet égard, reste celle où elle cherche à faire avouer à son père ce qu'il savait à propos de la grossesse de Razieh (01:30:47 – 01:32:50). Alors que la scène démarre sous les auspices de la quiétude, Termeh pose froidement la question à son père et lui montre bien, par ses postures comme par ses mots, qu'elle ne se laissera pas amadouer. Dans cette scène comme dans *Child of Divorce*, les raisons de l'enfant et de l'adulte sont traitées à égalité, et même avec un petit ascendant de l'enfant sur l'adulte. Cette logique d'affrontement feutré entre le monde de l'enfance et celui des adultes trouvera son point culminant dans la scène finale (01:52:40 – 01:57:41), où Termeh est sommée de choisir entre son père et sa mère. Ce choix provoque un désarroi terrible, car malgré les apparences du libre arbitre, Termeh sait qu'elle ne peut pas prendre de décision juste. Quelque part, cette décision forcément cruelle la fait entrer dans les compromissions et les dissimulations du monde adulte. C'est un moment inéluctable où l'enfant cesse d'être témoin impuissant et agit aussi sur le destin des aînés. La séquence n'est pas un simple aboutissement du drame qui vient de se jouer sous nos yeux, elle montre la mutation, presque contre son gré, d'un enfant en adulte. Une mutation qui n'a rien d'une heureuse métamorphose, et ressemble plutôt à une amère désillusion.

1) Ozu tournera en 1959 *Bonjour*, qui peut être considéré comme une variation « parlante » de ce film.



L'Incompris de Luigi Comencini (1966) – Mediaset/IFC.



Child of Divorce de Richard Fleischer (1946) – RKO Radio Pictures.

CRITIQUE

Unanimisme et lettre ouverte



« Fort et puissant », « vertigineux », « passionnant », « haletant », « poignant ». Les superlatifs n'ont pas manqué pour décrire *Une séparation*, l'un des rares films de 2011 pour lesquels la critique française a été réellement unanime. Il est cependant tout à fait possible et même légitime d'interroger cet engouement. Quelques intéressantes voix dissonantes sont ainsi trouvable sur Internet¹. À cet égard, le texte le plus intéressant est signé Guillaume Morel sur le site Critikat². Son intérêt est d'abord dans sa forme, qui prend celle d'une lettre ouverte au cinéaste. Cette lettre reconnaît les évidentes qualités d'écriture du film mais n'empêche pas l'expression d'un désaccord sur ses finalités.

« Cher Asghar Farhadi,

Vous le savez sûrement d'où vous êtes, votre film *Une séparation*, par l'ampleur de son succès, est devenu ici un événement cinématographique. (...) Je trouve cela moi-même plutôt réjouissant qu'un film sans stars, au récit âpre et venu d'un pays au cinéma trop facilement labellisé "difficile", trouve un tel écho. (...) J'ignore néanmoins si j'aime tout à fait votre film qui pourtant m'impressionne. Talent des acteurs, écriture au cordeau, intelligence du récit m'ont fait passer deux heures haletantes. Deux heures haletantes, tendues, mais qui ont aussi suscité en moi une gêne assez diffuse, qui s'est confirmée à mesure que je tentais de décortiquer votre film. Cette gêne n'est pas facile à exprimer (...) [mais elle] va me permettre de mettre à plat quelques questions de cinéma. En vous les posant, vous comprendrez que je me les pose surtout à moi-même.

Ce que le spectateur comprend, quand se dénoue votre film, c'est que sa force d'emballage se construit autour d'une scène absente. Cette scène, comme l'a écrit judicieusement Nicolas Azalbert (*Cahiers du cinéma* n° 668) "aspire" tout le film comme une force centrifuge alors qu'ailleurs votre récit est d'une grande lisibilité et l'ellipse n'y a pas grande place. Beaucoup ont évoqué au sujet d'*Une séparation* la célèbre phrase de *La Règle du jeu* de Renoir : "Le plus terrible dans ce monde c'est que chacun a ses raisons." Votre film serait à ce titre l'illustration d'un irréconciliable. Nous assistons, démunis, aux agissements de chacun qui, pris séparément, nous paraissent légitimes mais lorsqu'ils se rencontrent, disloquent relations et société dans une réaction en chaîne. *Une séparation*, un film non-réconcilié. C'est là que le bât blesse pour moi car si, effectivement, dans ce film chacun a ses raisons, elles ne sont pas traitées de manière égalitaire. Le travail d'empathie qui tend à nous faire éprouver la complexité des situations qui dictent les décisions se fait finalement au profit de Nader, votre personnage masculin accusé (peut-être à tort) d'avoir causé l'accident de Razieh, la femme chargée de veiller sur le père de ce dernier. Le film met un point d'orgue à nous expliquer les tensions qui expliquent ses bassesses. Ni bon, ni méchant, il est toujours important

que le film nous le rende ambivalent. À la fois médiocre et bon, dur et aimant, chacun peut alors être avec lui en empathie, comprendre ses mensonges et maladresses. Ce qui me trouble le plus, c'est que je ne peux pas en dire autant pour votre personnage féminin, Razieh, pourtant principale victime de votre tragique récit. Est ici en cause le principe actif de votre film, cette fameuse scène manquante, cette ellipse. Or cette scène est celle qui pourrait nous restituer l'équivoque de la situation dans laquelle est prise Razieh. Votre système ne peut que nous rendre méfiant envers elle, notamment quand nous découvrons (du point de vue de Nader, il faut le rappeler) la maltraitance envers le grand-père. À ma pauvre place de spectateur, je suis précisément privé de la scène qui me permettrait de comprendre dans quelle détresse Razieh se tient pour attacher un vieil homme à son lit. En comparaison de votre héros masculin, ses décisions et actions restent longtemps irraisonnées et dangereuses. Razieh est comme sous le coup d'une double peine : socialement dominée dans le récit, il faut encore que la mise en scène et les choix narratifs la rabaisser. Le point de vue toujours rivé à celui du dominant (ici le mâle bourgeois) a quelque chose pour moi d'intenable. Je comprends bien que le suspense du film ait été bien moins puissant si le contrepoint de Razieh (l'histoire vue à partir de sa détresse à elle) nous avait été restitué en amont du dénouement. L'efficacité d'un film peut-elle, pourtant, à ce point se faire au détriment d'un personnage de victime ? Votre film a au moins la force de réaffirmer que ce que ne montre pas le cinéma est au moins aussi important que le reste ; que selon l'expression bazinienne, "le cadre est avant tout un cache", et ce parfois pour le pire des personnages. »

Que l'on épouse ou non le point de vue du texte de Guillaume Morel, sa critique a le mérite de poser des questions dont les élèves peuvent débattre. Ce type de récit – qui cache sciemment des informations primordiales au spectateur – est-il une réelle innovation ou un simple tour de passe-passe ? Ne risque-t-il pas de nuire à « l'égalité de traitement » des personnages, revendiquée par Farhadi ? Autant de questions qui renvoient finalement chacun à sa propre morale de spectateur. Le cinéaste a voulu que le spectateur participe activement à l'appréhension de son récit. Si son film soulève des questions aussi complexes sur le regard et la morale – au risque de certaines réserves, toujours constructives – la cohérence de sa démarche n'en apparaît que plus évidente.

1) On peut aussi se reporter au texte, assez virulent, de Raphaël Lefèvre sur le site Zinzolin, *Une (cavalière) manipulation*, publié le 26 février 2012 et lisible à cette adresse : <http://www.revuezinzolin.com/2012/02/une-cavaliere-manipulation/>

2) Le texte complet est lisible à cette adresse : <http://www.critikat.com/panorama/hors-champ/lettre-a-asghar-farhadi.html>

À CONSULTER



Filmographie

Films d'Asghar Farhadi :

Les Enfants de Belle Ville, DVD, Memento Films, 2012.

La Fête du feu, DVD, Memento Films, 2011.

À propos d'Elly, DVD, Memento Films, 2011.

Une séparation, DVD, Memento Films, 2011.

Le Passé, DVD et Blu-ray, France Télévisions, 2013.

Documentaire sur le film :

Auberi Edler, *Il était une fois... Une séparation*, VOD, Arte, 2013.

<http://www.arte.tv/guide/fr/050355-000/il-etait-une-fois-une-separation>

Autour du film :

Yasujiro Ozu, *Gosses de Tokyo*, bonus du coffret DVD *Yasujiro Ozu, 5 films en couleurs*, Arte Vidéo, 2004.

Luigi Comencini, *L'Incompris*, DVD, Carlotta Films, 2011.

Richard Fleischer, *Child of Divorce*, coffret DVD *Richard Fleischer*, Éditions Montparnasse, 2007.

Abbas Kiarostami, *Où est la maison de mon ami ?*, DVD, Les Films du Paradoxe, 2007.

Bibliographie

« Mes personnages sont égaux devant la caméra », entretien réalisé par Michel Ciment le 17 février 2011, *Positif* n°604, juin 2011. Disponible dans le livret du DVD.

Nicolas Azalbert, « Démêler l'écheveau », *Cahiers du cinéma* n°668, juin 2011.

Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien : De l'ayatollah Khomeiny au président Khâdami*, CNRS Éditions, 2013.

Sitographie

Textes sur *Une séparation* et le cinéma d'Asghar Farhadi :

Phillippe Azoury, « Iran fou », *Libération*, 8 juin 2011 :

http://next.liberation.fr/cinema/2011/06/08/asghar-farhadi-iran-fou_741166

Bahar Makooi, « Asghar Farhadi et l'Iran vers la séparation ? », *Slate*, 19 juillet 2013 :

<http://www.slate.fr/story/75574/farhadi-iran>

Guillaume Morel, « Lettre à... Asghar Farhadi », *Critikat*, 20 septembre 2011 :

<http://www.critikat.com/panorama/hors-champ/lettre-a-asghar-farhadi.html>

Raphaël Lefèvre, « Une (cavalière) manipulation », *Zinzolin*, 26 février 2012 :

<http://www.revuezinzolin.com/2012/02/une-cavaliere-manipulation/>

Entretiens avec Asghar Farhadi :

« Le cinéma en Iran est fort », entretien avec Serge Kaganski, *Les Inrocks*, 16 juin 2011 :

<http://www.lesinrocks.com/2011/06/16/cinema/asghar-farhadi-le-cinema-en-iran-est-fort-1114058/>

« Je veux vivre en Iran », entretien avec Christophe Ayad et Ghazal Golshiri, *Le Monde*, 17 mai 2013 :

<http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/>

[2013/05/17/asghar-farhadi-je-veux-vivre-en-iran_3285983_766360.html](http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2013/05/17/asghar-farhadi-je-veux-vivre-en-iran_3285983_766360.html)

« Asghar Farhadi en quatre dates », entretien avec Clémentine Gallot, *Le Monde*, 17 mai 2013 :

http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2013/05/17/asghar-farhadi-en-quatre-dates_3259581_766360.html

« Entretien avec Asghar Farhadi », entretien avec Louise Burkart, *Critikat*, 14 juin 2011 :

<http://www.critikat.com/actualite-cine/entretien/asghar-farhadi.html>

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

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

Non réconciliés

Salué au festival de Berlin (Ours d'or et prix d'interprétation), aux Oscars (Oscar du meilleur film étranger, remis pour la première fois à un film iranien) et par le public français – plus de 900 000 spectateurs, soit un record pour un film exigeant et sans stars – *Une séparation* doit sa réussite à une réelle virtuosité d'écriture. Loin d'une simple chronique sur le divorce d'un couple bourgeois avec leur fille de 11 ans comme témoin, le film enchâsse brillamment deux drames, deux couples, deux classes sociales et trois générations dans un écheveau d'affects et de raisonnements que le spectateur est invité à démêler. À partir de faits a priori ordinaires, Asghar Farhadi tisse une toile d'interrogations construisant d'authentiques dilemmes moraux dont les raisons seront constamment reconsidérées par le cours de la fiction. La fascination exercée par le film tient aussi au fait qu'il invente sa propre méthode narrative où le savant agencement du scénario est alimenté par le raisonnement actif du spectateur.



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

Joachim Lepastier est critique aux *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009, après avoir mené des études d'architecture et de cinéma. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires, écrit quelques courtes fictions ainsi qu'un ouvrage sur Quentin Tarantino (aux éditions des Cahiers du cinéma). Il enseigne également au C.L.C.F. (Conservatoire libre du cinéma français).

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINEMA



CNC