

# L'appropriation Politique De L'espace Filmique Du Cinéma Iranien Postrévolutionnaire

Myriam korbi

Doctorante à l'école Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma  
Université de Carthage, Tunisie

## ABSTRACT

Cet article vise à explorer la relation entremêlée et ambiguë entre l'Art et le Pouvoir dans le cinéma Iranien, plus particulièrement à l'appropriation politique de l'espace filmique Iranien postrévolutionnaire.

Nous allons essayer de comprendre comment l'espace filmique est utilisé à des fins politiques.

Ce travail de recherche a l'ambition de répondre aux questions suivantes :

- Comment le cinéma Iranien a-t-il été utilisé comme outil politique dans le contexte postrévolutionnaire ?
- Comment le cinéma Iranien postrévolutionnaire s'approprie-t-il politiquement l'espace filmique pour exprimer des discours sociaux et politiques, tout en naviguant dans les contraintes, et les restrictions imposées par le régime islamique ?

**KEYWORDS :** (Politique, Cinéma Iranien, Espace filmique, Sémiologie.)

## I. INTRODUCTION

Le cinéma Iranien est reconnu pour sa richesse narrative et son esthétique particulière et unique. Suite à la révolution de 1979, le cinéma en Iran a subi des transformations radicales et profondes, devenant un moyen d'expression culturelle et politique.

De nombreuses études ont analysé l'évolution du cinéma Iranien après la révolution, mettant en lumière l'impact de la politique Iranienne et les stratégies narratives employées par les cinéastes pour contourner les restrictions et la censure. Cependant, peu de recherches ont exploré en profondeur l'appropriation politique de l'espace filmique dans ce contexte.

La question centrale de cet article est d'explorer la relation entremêlée et ambiguë entre l'Art et le Pouvoir dans le cinéma Iranien. Cette exploration en profondeur de la relation complexe entre l'Artistique et le Politique, met en lumière les interactions subtiles et parfois contradictoires entre ces deux sphères.

Ce travail de recherche se concentre sur l'impact de cette relation complexe sur l'espace filmique, et ses enjeux esthétiques, symboliques et politiques qui en découlent.

Nous nous interrogerons sur les moyens par lesquels les cinéastes manipulent l'espace pour véhiculer des messages politiques subtils et critiques.

Cet article vise à comprendre comment l'espace filmique est utilisé à des fins politiques et à examiner cette utilisation comme outil de critique politique.

Nous analyserons différents films représentatifs pour identifier les techniques cinématographiques mises en place et les messages implicites véhiculés par ces espaces.

Nous posons les hypothèses suivantes :

- Le cinéma Iranien postrévolutionnaire utilise des métaphores pour contourner la censure et critiquer les injustices sociales et politiques d'une manière implicite et indirecte.
- Les éléments esthétiques récurrents dans le cinéma Iranien postrévolutionnaire, tels que les espaces urbains et les espaces naturels..., créent une représentation réaliste et symbolique de la société Iranienne, donnant à voir une critique sociale subtile.
- La représentation du corps de la femme dans le cinéma Iranien postrévolutionnaire est codifiée et politisée pour naviguer dans les limites et les restrictions imposées par le régime, tout en révélant les contradictions et les tensions au sein de la société Iranienne.
- La représentation de la négation du corps dans le cinéma Iranien postrévolutionnaire sont utilisées comme des moyens pour dénoncer la violence et la répression de l'État, tout en explorant les dilemmes éthiques et moraux.

**Nous explorerons les questions suivantes :**

- Comment le cinéma Iranien a-t-il été utilisé comme outil politique dans le contexte postrévolutionnaire ?
- Comment les cinéastes Iraniens utilisent-ils l'espace pour représenter l'oppression et la résistance ? Quels symboles et métaphores émergent de cette utilisation de l'espace ?
- Comment le cinéma Iranien postrévolutionnaire s'approprie-t-il politiquement l'espace filmique pour exprimer des discours politiques ?
- Comment le cinéma Iranien postrévolutionnaire utilise-t-il l'esthétique, la symbolique et la représentation du corps pour exprimer des discours politiques et sociaux subversifs, tout en naviguant dans les contraintes imposées par le régime autoritaire ?
- Quels sont les procédés filmiques et les stratégies narratives et visuelles utilisés par les cinéastes pour transmettre leurs messages politiques ?

Pour répondre à nos questionnements et à notre problématique, le plan de l'article sera comme suit :

**Chapitre 1 : La politique du cinéma Iranien postrévolutionnaire**

1.1. Le cinéma Iranien postrévolutionnaire

1.2. La censure et la réglementation cinématographique

**Chapitre 2 : L'esthétique et la symbolique de l'espace filmique**

2.1. Les éléments esthétiques récurrents du cinéma Iranien

2.2. L'espace filmique Iranien : ensemble de codes et de signes

**Chapitre 3 : La représentation du corps dans l'espace filmique Iranien**

3.1. Le corps tabou de la femme contrôlés, codés et politisés

3.2. La négation du corps dans l'espace filmique

Conclusion  
Bibliographie

**Chapitre 1 : la politique du cinéma Iranien postrévolutionnaire**

**1.1. Le cinéma Iranien postrévolutionnaire**

**Entre (1979-1983) : La reconstruction**

Le pays a connu une période de chaos et de destruction juste après la révolution de 1979. Le cinéma n'a pas échappé à ce fléau.

En effet, de nombreux studios et salles de cinéma ont été fermés ou détruits.

Les premiers films de cette période étaient souvent réalisés dans des conditions difficiles. La guerre, la révolution et la reconstruction étaient des sujets omniprésents dans les scénarios.

Des films de propagande produits dans les années 1980, ont cherché à soutenir le régime islamique et à glorifier les martyrs de la révolution. Ces films étaient souvent très idéologiques et étaient utilisés pour renforcer la loyauté envers le régime.

**Entre (1984-1990) : La consolidation**

Le gouvernement, au milieu des années 80, a mis en place des politiques pour soutenir l'industrie cinématographique.

En effet, il a accordé des subventions et a créé des festivals de cinéma pour promouvoir ses films dans le monde. C'est en cette période que l'industrie cinématographique iranienne avait commencé à se remettre de la révolution. Le cinéma Iranien a connu une période de transition vers des thèmes plus universels et plus larges, y compris les questions sociales et les relations interpersonnelles.

Des réalisateurs importants ont émergé dans cette période comme Abbas Kiarostami, Mohsen

MAKHMALBAF, Amir NADERI et Jafar PANAHI et bien d'autres.  
C'est ainsi qu'est née la renommée internationale du cinéma Iranien.

### **Entre (1990-1997) : La censure**

L'industrie cinématographique a été sujet à la fin des années 80 à une surveillance plus étroite, en effet, des restrictions et des censures ont été renforcées sur les sujets et les scènes jugées immorales ou politiquement incorrectes. Malgré tout cela, certains réalisateurs ont réussi à échapper et à contourner la censure en utilisant des allégories et des métaphores.

### **Entre (1997-2005) : La libéralisation**

Cette période a été marquée par l'élection de Mohammad KHATAMI, en tant que président en 1997. Ce dernier a entamé une période de réformes politiques et sociales avec une censure moins stricte et plus de liberté d'expression. Les films de cette période nous renvoient aux tensions et aux défis sociopolitiques, et économique auxquels la société Iranienne était confrontée, c'est ainsi que des sujets tabous comme la prostitution, la drogue, la corruption, et la condition des femmes ont été abordés.

### **De (2005-présent) : La résistance**

En 2005, le gouvernement Iranien a resserré une fois de plus sa surveillance sur l'industrie cinématographique par l'élection de Mahmoud Ahmadinejad. Ce dernier a établi des obstacles comme des refus de financement, des arrestations et des poursuites judiciaires.

Malgré toutes ces contraintes et ces pressions (censure, difficultés économiques, concurrence de l'industrie cinématographique occidentale), certains réalisateurs continuent à faire des films qui critiquent et mettent en question le gouvernement et la société Iranienne.

Aujourd'hui, le cinéma Iranien continue à produire des films qui ont été acclamés sur la scène internationale, notamment *Une séparation*, d'Asghar Farhadi, (2009), *Le Client*, d'Asghar Farhadi, (2016), *Taxi Téhéran*, (2015), *Un homme intègre*, de Mohamed Rasoulof, (2018) et bien d'autres.

## **1.2. La politique de la censure**

La censure est un aspect élémentaire, c'est l'intervention la plus spécifique et distinctive de la politique culturelle de l'Iran. Elle traduit, le contrôle exercé par l'état sur l'industrie cinématographique, elle a existé depuis la naissance du cinéma en Iran, mais les points auxquels elle s'attache aient changé selon l'idéologie du système politique en place.

Depuis la révolution islamique, la censure est devenue plus sévère en raison de l'application des lois islamiques de la charia, le gouvernement a mis en place un dispositif complexe et innovant dans sa forme.

L'islamisation de l'Art, en particulier le cinéma, donne à voir une censure puritaine extrême, non seulement sur l'image filmique, mais aussi dans le processus de production et de consommation.

Le but principal de cette politique, est de forger une image filmique conforme à la morale islamique.

Tous les choix esthétiques du film doivent être conformes aux normes islamiques. Si on note une insistance sur un élément mal approprié qui provoque une émotion qui trouble le sentiment pur du récepteur, le film sera automatiquement interdit.

La production cinématographique doit se soumettre à une réglementation basée sur le respect des normes islamiques et sur le contrôle des mœurs.

En ce qui concerne les interdits sur les vêtements, les spécificités culturelles Iranienne islamiques ne ciblent pas uniquement les femmes, mais les hommes et les enfants aussi.

Pour les femmes, tout le corps doit être couvert (sauf le visage et les mains). Les matières et les coupes qui révèlent et mettent en valeur le corps de la femme sont interdits, et chaque changement de vêtements dans le film doit être justifié.

Pour les hommes, le port de la cravate ou du nœud papillon est strictement interdit car ils renvoient à la culture occidentale (sauf pour les personnages négatifs).

Cette politique a des répercussions intenses dans l'esthétique cinématographique.

La réglementation de 1996, révèle ce que tous les textes précédents résumaient en conformité à la morale islamique et clarifie ce qu'est une image cinématographique conforme aux normes de l'islam et témoigne de la mise en place de codes et de contraintes de l'image de la femme.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> DEVICTOR, Agnès, *Politique du cinéma iranien : de l'ayatollah Khomeiny au président Khâtami*, Paris, CNRS éditions via Open Edition, 2013, p.160.

La réglementation accrue de l'état est basée sur le respect des normes islamiques et sur le contrôle des mœurs. Elle intervient dans le contrôle du processus de la production (de la préparation, au tournage jusqu'à la distribution et l'exploitation)

La réglementation de 1996 énonce à propos des périodes de projection que « *les films qui ont un caractère politique, d'une grande valeur, auront droit aux meilleures périodes de l'année* ». <sup>2</sup>

## **Chapitre 2 : L'esthétique et la symbolique de l'espace filmique**

### **2.1. Les éléments esthétiques récurrents du cinéma Iranien**

Le cinéma Iranien postrévolutionnaire se distingue par son style unique et ses éléments esthétiques distinctifs, plusieurs éléments esthétiques récurrents marquent ce cinéma, notamment : l'espace naturel, l'espace urbain, la figure de l'enfant, la folie, la symbolique, la métaphore.

- **L'espace rural :**



Figure 1: Les grandes montagnes



Figure 2: Le paysage aride

La question du paysage est très rependue dans l'espace filmique du cinéma Iranien, l'image filmique de la nature (comme les montagnes et les déserts) attire et éblouit le spectateur par les vues de paysages qui suscitent des émotions esthétiques fortes (le beau, l'agréable, le sublime, le pittoresque...).

Ces espaces offrent des vues spectaculaires, les sommets enneigés, les vallées profondes et les sentiers de montagne étroits sont autant de décors qui ont été utilisés pour créer des scènes dramatiques ou poétiques.

Ces paysages splendides sont souvent représentés avec des plans larges pour montrer la beauté des vastes et immuables paysages de l'Iran, ainsi que les petits villages et les maisons traditionnelles.

Dans ce cadre, vient l'exemple de film *Le Vent nous emportera* d'Abbas Kiarostami, (1999) qui donne à voir une esthétique particulière à travers les paysages montagneux.

Dans ce film, où l'action se déroule dans un petit village situé dans les montagnes de la province de Kermanshah, à l'ouest de l'Iran, le protagoniste, un reporter, est venu dans le village pour documenter les coutumes funéraires locales.

Ces espaces sont utilisés pour explorer les traditions, les valeurs et les modes de vie de la communauté rurale, ils sont souvent associés à des lieux de simplicité, de tranquillité et de tradition.

*Le goût de la cerise*, d'Abbas Kiarostami, (1997) est parmi les films Iranien qui utilisent les paysages désertiques pour créer une esthétique particulière.

Le protagoniste parcourt le désert à la recherche d'une personne qui accepterait d'enterrer son corps s'il réussit à se suicider.

Les personnages sont souvent filmés dans ces espaces en petits plans pour souligner leur insignifiance face à la nature.

- **L'espace urbain, une symphonie urbaine :**

Les espaces urbains sont aussi des éléments esthétiques récurrents du cinéma Iranien, ils montrent la ville comme un personnage principal du film, les grandes villes d'Iran sont souvent filmées pour révéler l'identité et le

---

<sup>2</sup> DEVICTOR, *Politique...* Op. cit. p.168.

patrimoine de l'architecture perse par les grandes mosquées de céramiques bleue et les bâtiments historiques. Ceci donne à voir une esthétique urbaine propre de l'Iran.

Les espaces urbains sont aussi utilisés pour explorer les tensions entre les classes sociales et les inégalités économiques.

Ces espaces sont souvent présentés avec des plans larges, révélant des lieux dynamiques, de mouvement, d'activité et en constante évolution avec des ponts et des bâtiments modernes.

De nos jours, les films urbains en Iran sont en pleine essor, où la ville de Téhéran occupe une place centrale.

De nombreux réalisateurs comme Jafar Panahi, Mohammed Rasoulof, Saeed Roustaei, Abbas Amini, Ali Abbasi, et bien d'autres ... dévoilent des images des citadins et des espaces urbains en pleine transformation et en pleine mutation.

Ces derniers abordent les questions politiques et sociales de la ville, où ils évoquent la ville avec un angle nouveau en soulignant son côté sombre et obscur.

Dans ce cadre, plusieurs théoriciens se sont intéressés aux espaces urbains dans le cinéma Iranien, Agnès Devictor a exploré comment les cinéastes Iraniens représentent les espaces urbains dans leurs films, elle décrit la ville comme étant *une capitale en effervescence*<sup>3</sup>.

Voici quelques exemples de films Iraniens qui abordent la ville de Téhéran de point de vue sociopolitique et utilisent les paysages urbains qui renvoient à une symphonie urbaine afin de créer une esthétique particulière :

Dans *Séparation*, d'Asghar Farhadi, (2011), l'action se déroule principalement à Téhéran, le cinéaste utilise les paysages urbains pour créer une atmosphère oppressante et étouffante, où les personnages évoluent dans des rues étroites et des immeubles encombrés.

Les scènes extérieures de la ville sont assez significatives, dans lesquelles on voit la séquence de l'homme âgé, atteint d'une maladie d'Alzheimer, perdu dans les rues de la ville, et l'infirmière qui sort pour le chercher.

Cette séquence nous renvoie à l'errance d'une société malade par la restriction et l'oppression du système en place. D'autres cinéastes, évoquent l'espace de la ville avec un angle nouveau, en montrant le côté vulnérable, fragile et sensible des femmes, ceci reflète un regard masculin dominant sur les rapports homme/femme dans l'espace, on peut ainsi classer les lieux en espace féminin, notamment les espaces intérieurs, fermés, ou la cour de la maison, et espace masculin notamment les espaces extérieurs, ouverts comme la ville, les rues, le café.

Dans le film *Sang et or*, de Jafar Panahi, (2003), le cinéaste met au premier plan un vétéran de la guerre Iran-Irak, où Hossein travaille comme livreur de pizza, mais l'accès à l'intérieur des maisons est toujours refusé à l'homme, sauf à la fin du film, chez un client de retour des États-Unis, qui vit au dernier étage d'une des plus hautes tours de la ville. Le film insiste sur la géographie de Téhéran qui oppose les quartiers riches du Nord et les quartiers pauvres du Sud.

À plusieurs reprises, le spectateur suit ce trajet avec le protagoniste, ce dernier est montré toujours en moto, sans protection (ne portant pas son casque), ce qui nous renvoie à une figure vulnérable.

Les scènes de circulations, où c'est complètement l'anarchie, reflètent à la loi de la jungle.

Dans *Taxi Téhéran* de Jafar Panahi, (2015), le film se déroule entièrement dans la ville de Téhéran, il a été tourné à l'intérieur d'un taxi en mouvement, les rues, les bâtiments et les gens de la ville sont filmés à travers les fenêtres du taxi, permettant une immersion totale dans l'environnement urbain de Téhéran.

Pour conclure, ces films montrent très souvent des déplacements, des parcours, des mouvements, des trajets, et on voit très rarement des scènes calmes et tranquilles.

Ces films nous révèlent une lutte entre l'humain et cette grande ville ; cet espace extrêmement contraint, contrôlé, voir réprimé (où s'exprime un ensemble d'actions, de réactions vis-à-vis du pouvoir).

## **2.2. L'espace filmique Iranien : ensemble de codes et de signes**

Le cinéma Iranien se distingue particulièrement par sa richesse visuelle et symbolique. Les réalisateurs utilisent souvent la couleur et les objets du quotidien comme des symboles puissants, par exemple une fenêtre peut symboliser la liberté ou la restriction et la porte peut évoquer des thèmes de transition et de changement, les palettes de couleur dans les films Iraniens sont minutieusement choisies pour véhiculer un message ou une émotion bien particulière...

---

<sup>3</sup> DEVICTOR, Agnès, *L'Iran mis en scènes*, Paris, espaces&signes, 2017, p.28.

Dans ce cadre, vient l'exemple du film *Au revoir*<sup>4</sup>, de Mohammed Rasoulof, réalisé en 2011, l'atmosphère générale du film renvoie à l'enfermement et à la vision pessimiste de l'auteur pour lutter contre l'injustice et l'oppression politique, Rasoulof montre la ville de Téhéran comme étant une grande prison.

En effet, rien n'est lancé au hasard dans sa mise en scène, chaque élément et tout choix artistique, qu'il soit de lumière, d'ombre, de couleur ou d'accessoire, nous renvoie à une connotation symbolique.

Les figures suivantes sont des imprimés écrans du film :



*Figure 3* : Imprimé écran du film *Au revoir*, de Mohammad Rasoulof, (2011)



*Figure 4* : Imprimé écran du film *Au revoir*, de Mohammad Rasoulof, (2011)

On voit une ambiance lugubre où le noir domine, des lignes verticales et horizontales qui se convergent dans tous les sens et entourent le personnage féminin, en effet tout cela renvoie à l'enfermement, l'angoisse, la frustration du protagoniste et à son état psychique.

Dans ces plans, rien n'est anodin, et tous les éléments de la mise en scène confirment le concept de l'enferment.

Tous les éléments de la mise en scène confirment la vision pessimiste du réalisateur par rapport aux pouvoirs politiques mis en place.

Dans *Un homme intègre*, de Rasoulof, (2017), l'auteur met en scène un espace poétique, avec des couleurs de palette grise, évoquant un paysage triste, comme le montrent la figure ci-dessous.



*Figure 5* : Imprimé écran du film *Un homme intègre*, de Rasoulof, (2017)

Rasoulof met en scène la corruption en utilisant des images symboliques et métaphoriques : l'image des poissons morts flottants dans l'eau est très récurrente dans le film, elle est utilisée pour symboliser la mort de l'écosystème naturel et de la communauté locale, à cause de la corruption et de la cupidité.



*Figure 6* : Image métaphorique des poissons morts flottant dans l'eau

En effet, la mise en scène de Rasoulof donne à voir un espace poétique, symbolique et métaphorique pour dénoncer l'injustice, l'oppression, et la corruption du système politique.

Pour conclure, l'espace filmique dans ces films, est utilisé comme étant un moyen de représentation politique et sociale. Il s'agit d'un espace métaphorique, austère, lugubre et angoissant, mettant en évidence une ambiance

<sup>4</sup> Le film tourne autour d'une jeune femme avocate, enceinte de quelques mois, elle se retrouve seule car son mari journaliste vit dans la clandestinité, humiliée, harcelée, constamment surveillée et traquée par les autorités, et se sentant étrangère dans son pays natal, elle décide finalement de s'en fuir.

parfaite de huis clos, avec une palette de couleur sombre, ces plans renvoient aux labyrinthes, ils font surgir des sensations de frustration, d'enfermement et d'angoisse.

### Chapitre 3 : La représentation du corps dans l'espace filmique Iranien

#### 3.1. Le corps tabou de la femme contrôlés, codés et politisés

La représentation de la femme est un sujet délicat dans le cinéma Iranien, il ne cesse d'évoluer au fil des années, suivant les changements de la société Iranienne<sup>5</sup>.

Dans les années qui ont suivi la révolution, l'image de la femme est passée, de la femme soumise, obéissante, limitée à des petits rôles (mère/ fille pieuse) à l'image de la femme à personnalité forte, courageuse, indépendante, qui lutte et résiste aux normes sociales oppressives.

La représentation de la femme et de son corps, sont associés aux enjeux du pouvoir, de la censure, ainsi que les normes culturelles en vigueur en Iran<sup>6</sup>.

En effet, la présentation de la femme dans l'espace cinématographique Iranien est fortement influencée par les codes de contraintes stricts, à savoir l'hijab (le voile islamique, imposé par les Conventions et les lois iraniennes.), les actrices doivent toujours apparaître voilées, même dans les espaces privés.

Des cinéastes comme Jafar PANAHI, Mohamed RASOULOF, Asghar FARHADI, Samira MAKHMALBAF, ont mis à l'écran des personnages féminins complexes et diversifiés, explorant des thèmes comme la liberté, l'indépendance, l'identité, la sexualité, la violence et de la résilience dans une société en constante évolution.

La mise en scène du corps de la femme repose sur la décence et la pudeur. Les femmes sont souvent représentées avec des vêtements amples et couvrants, avec des couleurs ternes, conformément aux contraintes islamiques de modestie.

Les cinéastes évitent très souvent de montrer des scènes de nudité, ou de contact physique ou de proximité entre hommes/femmes.

Certains réalisateurs ont réussi à trouver des moyens créatifs pour explorer des sujets sensibles tout en respectant les limites et restrictions culturelles et religieuses.

Dans ce cadre, Asal BAGHERI<sup>7</sup>, évoque la création d'un nouveau langage<sup>8</sup> de codes et signification du cinéma Iranien, où elle a démontré qu'un nouveau langage s'est établi entre le cinéma Iranien et son public, c'est-à-dire un moyen de contournement des frontières et des restrictions.

Asal BAGHERI a formalisé la morphologie des rapports homme/femme à travers quatre grands axes<sup>9</sup> : les gestes, les médiateurs, les ajouts techniques et les espaces.

Prenons l'exemple de *Foulard Bleu* de Rakhshan Bani Etemad, (1994) où la sensualité du corps féminin voilé est montrée à travers ses pieds nus, filmés en gros plans, Asal BAGHERI cite l'exemple de la femme traversant une flaque d'eau pour atteindre les pieds chaussés de son amant, soulignant la nudité féminine par métonymie. La scène est subtile grâce à l'annonce de la lune, la musique exaltante et la transition vers l'extérieur de la maison, révélant la nuit de nocces.



Figure 7 : Capture d'écran du film *Foulard Bleu* de Rakhshan Bani Etemad, (1995)

De même, dans *Friday Afternoon*, de Mona Zandi Hagigi (2006), la réalisatrice filme les pieds nus d'une femme

<sup>5</sup> KHALILI MAHANI, Najmeh, « Beyond tradition and taboo: Women of Iranian Popular Cinema: Projection of Progress », *Off Screen*, Volume 10, numéro 7, Juillet 2006. Consulté le 25 Avril 2022 sur : <https://bit.ly/3N7pl9M>.

<sup>6</sup> DEVICTOR, Agnès, « Corps codés, corps filmés : le contrôle du corps des femmes dans le cinéma de la République islamique d'Iran. » *Culture & Musées*, n°7, 2006, p.p. 117-134. Consulté le 26 Avril 2024.

<sup>7</sup> Asal BAGHERI, Chercheuse Iranienne, l'intitulé de sa Thèse de doctorat : *Les relations homme/femme dans le cinéma Iranien post-révolutionnaire, stratégies des réalisateurs, analyse sémiologique*, 2012

<sup>8</sup> <https://bit.ly/4a00q1o>

<sup>9</sup> CF. BAGHERI, Asha, *Les relations hommes/femme dans le cinéma iranien post-révolutionnaire, stratégies des réalisateurs, analyse sémiologique*, Thèse de doctorat sous la direction de Anne-Marie HOUDEBINE, Université René Descartes - Paris 5, 2012.

en sandales, aux ongles peints, exprimant la sensualité et la coquetterie du personnage féminin attendant son amant devant la porte.

Asal BAGHERI ajoute que certains réalisateurs tels que Jafar Panahi, Abbas Kiarostami et bien d'autres ... ont recours aux personnages d'enfants pour leur accorder des rôles de médiateurs, de passeurs d'émotions et d'affections entre deux personnages de sexe opposé, ce qui marque le développement de la relation.

Dans le film *An Umbrella for Two* d'Ahamd Amini, (1999) des scènes érotiques sont évoquées, d'abord, on voit un père et sa fille debout à côté d'une femme jouant du piano, ensuite, on voit le mari caressant les cheveux de sa fille, puis, la caméra se déplace vers le visage de l'homme, ayant une expression presque obscène, et se concentrant sur les mains de la femme au piano.

Dans cette scène, le contact physique entre le couple se fait par l'intermédiaire de la fille à travers les caresses.

Pour conclure, malgré les restrictions strictes qui concernent la représentation de la femme, cette dernière s'impose à l'écran et révèle une présence sensuelle forte et imprévue.

### 3.2. La négation du corps dans l'espace filmique

La négation du corps dans l'espace filmique du cinéma Iranien est associée à la représentation des restrictions et des limitations imposées par la société et par les politiciens.

Cette représentation se manifeste de différentes manières, à savoir les espaces confinés, les lieux abandonnés, qui soulignent le vide créé par la politique oppressive et la manière dont elles peuvent occulter la liberté des citoyens. Ces espaces, dépourvus de vie, et d'activité humaine, renvoient au désespoir, à la souffrance et à la mélancolie, que les Iraniens peuvent ressentir dans une société aussi répressive, tyrannique et autoritaire.

En effet, ces représentations symboliques servent à illustrer les contraintes physiques, émotionnelles et psychologiques auxquelles les personnages sont confrontés dans leur quête de liberté. La mise en scène des espaces confinés, est l'un des dispositifs les plus utilisés pour représenter la négation de l'espace dans le cinéma Iranien.

On utilise très souvent, des espaces fermés avec des intérieurs étroits, comme les maisons, les prisons, les écoles, les usines... pour créer une atmosphère angoissante.

Ces espaces restreints deviennent par la suite des métaphores, des contraintes sociales et des normes qui étouffent les personnages et qui représentent également le poids et la lourdeur, du système et la difficulté à échapper à ses contrôles.

Dans *Les nuits de Mashhad*, d'Ali Abbasi, (2022) le protagoniste, Said, (ancien vétéran de la guerre), décide d'assassiner toutes les prostituées de la ville, afin de purifier la ville sainte de toutes formes de corruption morale.

L'utilisation, de l'espace filmique dans ce film est liée aux aspects culturels et religieux. En effet, on remarque que toutes les scènes de massacre, sont précédées de scènes divines et de prières dans les grandes et splendides mosquées aux ornements bleus de l'architecture perse.



Figure 8 : Scènes de prière dans *Les nuits de Mashhad*, d'Ali Abbasi, (2022)



Figure 9 : Scènes de prière dans *Les nuits de Mashhad*, d'Ali Abbasi, (2022)



Figure 30 : Scènes de prière dans *Les nuits de Mashhad*, d'Ali Abbasi, (2022)

Le protagoniste, justifie ses crimes scandaleux sous prétexte de la religion et il fait même des prières avant d'effectuer ses crimes.

Ces lieux religieux sont représentés de manière à montrer leurs rôles dans la négation de l'espace.

Les choix artistiques du cinéaste s'approprient et justifient cette idéologie. En effet, les symboles religieux, les lieux cultes et sacrés sont montrés comme un appui et un justificatif pour massacrer les femmes prostituées et les éliminer de la société sous prétexte de libérer et purifier la ville de ces formes de corruption morale.

Dans les scènes où le protagoniste circule avec sa moto aux alentours de la grande place (située sur la grande rue de la ville), en cherchant une nouvelle victime et en observant et regardant tout autour de lui et dans toutes les directions, le cinéaste utilise une musique menaçante accompagnée du bruit de la moto.

Le son dans ces séquences, est utilisé comme un élément énonciateur qui renvoie à un danger qui va se produire dans les séquences suivantes.

Toutes les victimes sont tuées et massacrées de la même manière, les cadavres sont ensuite jetés et débarrassés dans des lieux abandonnés, après l'atrocité de ces actes, le protagoniste ne manque pas d'appeler les policiers pour les récupérer.

Ce film possède une dimension politique qui règne tout au long de la projection. Ceci a été même mentionné explicitement par le personnage du juge du tribunal sacré.

Dans cet œuvre, on voit que la foule est divisée en deux parties :

- Celle qui soutient le coupable et le considère comme un héros, qui purifie la ville par des actes courageux et héroïques. Dans ce propos, on peut citer un des personnages du film, qui est la mère d'une des victimes de l'assassin, pleurant sa fille et dénonçant avec amertume le comportement de la police qui couvre ce coupable, car il nettoie les rues à leurs places.
- Et celle qui s'oppose et dénonce fortement les crimes scandaleux du protagoniste, à savoir le journaliste qui a tout fait pour révéler la vérité au public.

## II. CONCLUSION

Pour conclure, nous avons examiné dans cet article la relation complexe entre l'Art et le pouvoir dans le contexte du cinéma Iranien. Les analyses de films effectuées ci-dessous, ont révélé que les cinéastes Iraniens utilisent des métaphores et des symboles pour contourner la censure et dénoncer ainsi les injustices sociales et politiques indirectement, de manière implicite. Les espaces urbains et naturels servent comme des toiles de fond à des représentations réalistes et symboliques de la société Iranienne, offrant ainsi une critique sociale et politique subtile. Nous avons pu confirmer notre première hypothèse selon laquelle le cinéma Iranien utilise des métaphores pour contourner la censure et critiquer les injustices sociales et politiques de manière implicite.

Les éléments esthétiques récurrents, notamment les espaces urbains et naturels, ont effectivement été utilisés pour créer des représentations réalistes et symboliques de la société Iranienne, confirmant notre deuxième hypothèse. Nous avons pu aussi confirmer la troisième hypothèse, concernant la représentation codifiée et politisée du corps de la femme, qui a été également vérifiée, révélant les contradictions et tensions au sein de la société Iranienne. Enfin, la quatrième hypothèse sur la négation du corps comme moyen de dénonciation de la violence et de la répression a été également justifiée.

Dans cet humble travail de recherche, nous avons tenté dans la mesure du possible de répondre aux questions initialement soulevées, afin d'essayer de comprendre et d'assimiler la relation mitigée dans ce cinéma Iranien tant controversé et sujet à de vives polémiques.

Tout ceci nous a amenés à nous ouvrir sur de nouveaux horizons tant Artistiques qu'intellectuels, afin de stimuler une progression continue et d'accentuer la dynamique du cinéma toujours en perpétuelle évolution.

## BIBLIOGRAPHIE

### Cinéma Iranien

1. BERGALA, Alain, ABBAS KIAROSTAMI, France, Cahier du cinéma, 2004. DABASHI, Hamid, Gros plan : cinéma iranien, passé, présent et futur, Royaume-Uni, Verso, 2001.
2. DEVICTOR, Agnès, FRODON, Jean-Michel, Abbas Kiarostami, l'œuvre ouverte Paris, Gallimard, 2020.
3. DEVICTOR, Agnès, L'Iran mis en scènes, Paris, espaces&signes, 2017.
4. DEVICTOR, Agnès, Politique du cinéma iranien : de l'ayatollah Khomeiny au président Khâtemi, Paris, CNRS éditions via Open Edition, 2013.
5. ZEYDEBADI-NEJAD, Saeed, The politics of Iranian Cinema : Films and Society in the Islamic Republic, London & New York, Routledge, 2010.

### Thèse et mémoire

1. CF. BAGHERI, Ashal, Les relations hommes/femme dans le cinéma iranien post-révolutionnaire, stratégies des réalisateurs, analyse sémiologique, Thèse de doctorat sous la direction de Anne-Marie HOUDEBINE, Université René Descartes - Paris 5, 2012.

2. DEVICTOR, Agnès, « Corps codés, corps filmés : le contrôle du corps des femmes dans le cinéma de la République islamique d'Iran. » *Culture & Musées*, n°7, 2006, p.p. 117-134. Consulté le 26 Avril 2024.
3. KHALILI MAHANI, Najmeh, « Beyond tradition and taboo: Women of Iranian Popular Cinema: Projection of Progress», *Off Screen*, Volume 10, numéro 7, Juillet 2006. Consulté le 25 Avril 2024 sur : <https://bit.ly/3N7p19M>.