

Le cinéma iranien contestataire à l'ère du mouvement « Femme, Vie, Liberté »

Auteur : Lambrechts, Charlotte

Promoteur(s) : Monvoisin, Frédéric

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité approfondie

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/26023>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

LE CINÉMA IRANIEN CONTESTATAIRE
À L'ÈRE DU MOUVEMENT « FEMME, VIE, LIBERTÉ »

Mémoire présenté par Lambrechts Charlotte
en vue de l'obtention du grade de
Master en arts du spectacle,
à finalité approfondie (master international)

Année académique 2025 - 2026

In the massacre of my words
they've beheaded my last line
and blood ink-like is hitting paper

Ali Abdolrezaei, « سانسور »¹

¹ « Censorship », traduit du persan par Abol Froushan, 2009.

Pour les femmes, pour la vie, pour la liberté

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
PREMIÈRE PARTIE : CADRE HISTORIQUE ET POLITIQUE	9
1.1. Évolution du cinéma iranien : entre contraintes et création	11
1.2. Le mouvement « Femme, Vie, Liberté »	25
DEUXIÈME PARTIE : LE CINÉMA COMME PROLONGEMENT DE LA LUTTE POUR LA LIBERTÉ	39
2.1. La famille comme microcosme de la société pour critiquer le régime : Les Graines du figuier sauvage de Mohammad Rasoulof	41
2.2. Road movie, humour et esthétique de la clandestinité : Un simple accident de Jafar Panahi	59
TROISIÈME PARTIE : LES FEMMES COMME FIGURES DE RÉSISTANCE	75
3.1. Personnage féminin entre désir et transgression : Mon Gâteau préféré de Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha	77
3.2. La danse comme résistance : La Femme qui en savait trop de Nader Saeivar	95
CONCLUSION	111
BIBLIOGRAPHIE	119
FILMOGRAPHIE	127
TABLE DES MATIÈRES	129
ANNEXES	131

INTRODUCTION

Présentation du sujet

Le 16 septembre 2022, Mahsa Jîna Amini¹ décède des suites de son arrestation violente par la police des mœurs,² pour port de voile non conforme à la loi. La mort de cette jeune étudiante iranienne déclenche une vague de manifestations inédite en Iran, donnant naissance au mouvement « Femme, Vie, Liberté ». La lutte contre le port obligatoire du voile et l'oppression des femmes iraniennes se transforme rapidement en un véritable soulèvement contre le régime tout entier, dépassant les frontières de la lutte féministe. Le mouvement s'élargit effectivement à une contestation politique plus large, et s'inscrit dans une histoire plus longue de résistance, articulant toutes les luttes et mobilisant toutes les classes sociales autour d'une revendication commune : le renversement de la République islamique. L'émergence de ce mouvement marque un tournant majeur dans l'histoire contemporaine iranienne. Il fait rapidement l'objet d'une répression violente de grande ampleur de la part des autorités iraniennes, causant des centaines de morts.

Dans ce contexte, le cinéma iranien subit lui aussi une transformation importante. Celui-ci, contrôlé et censuré depuis sa naissance, voit émerger des cinéastes indépendants qui refusent désormais de négocier avec la censure, et choisissent de tourner leurs films clandestinement et d'affronter directement le régime. Ces films clandestins s'inscrivent dans le prolongement du mouvement « Femme, Vie, Liberté » qui influence leurs formes et leurs thématiques, et servent d'espaces de revendication en déplaçant la contestation de la rue vers l'écran. Ce cinéma témoigne d'une véritable réciprocité entre art et politique, par les rapports qu'il entretient avec la contestation politique récente.

Ce mémoire s'intéresse à la manière dont le cinéma iranien indépendant post-Mahsa Amini porte en lui le mouvement « Femme, Vie, Liberté » et ses revendications, et dans quelle mesure il est influencé par celui-ci, à travers l'analyse des formes, des récits, des modes de représentation et du contexte de réalisation de quatre films tournés clandestinement en Iran : *Les Graines du figuier sauvage* (دانه‌ی انجیر معابد, *Dāne-ye anjir-e ma'ābed*, 2024) de Mohammad Rasoulof, *Un simple accident* (یک تصادف, *Yek tasadof-e sadeh*, 2025) de Jafar Panahi, *Mon Gâteau préféré* (کیک محبوب من, *Keyk-e mabbub-e man*, 2025) de Jafar Panahi.

¹ Dans ce mémoire, nous utiliserons principalement le nom de « Mahsa Amini », forme la plus couramment employée dans les médias et la littérature académique. Toutefois, il convient de préciser que son nom complet est « Mahsa Jîna Amini ». Son premier prénom kurde, Jîna, n'a pas été enregistré à l'état civil car il est interdit par l'administration iranienne (se référer au chapitre 1.2.).

² La police des mœurs ou police de la moralité, créée en 2005 sous le double mandat de Mahmoud Ahmadinejad, est la police religieuse d'Iran chargée de faire respecter les coutumes islamiques, notamment le respect du code vestimentaire islamique. Son objectif est de combattre « l'invasion culturelle occidentale » (se référer au chapitre 1.2.).

2024) de Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeche, et enfin *La Femme qui en savait trop* (*The Witness*, *Shahed*,³ 2024) de Nader Saeivar.

État de la recherche

Depuis la Révolution islamique de 1979, les règles et contraintes imposées au cinéma iranien se sont accentuées, notamment concernant la représentation des femmes, le respect des normes religieuses, et la critique du régime. Ces restrictions mènent à l'émergence d'une esthétique particulière permettant aux réalisateurs de contourner la censure tout en traitant de sujets sensibles. De nombreuses recherches et études portent sur l'histoire du cinéma iranien, sa politique, la comparaison du cinéma iranien pré- et post-révolutionnaire, son évolution sous la censure islamique et les stratégies de contournement adoptées par les cinéastes, ainsi que l'évolution des rôles féminins à l'écran et de la représentation des femmes dans le cinéma iranien pré- et post-révolutionnaire. Parmi ces auteurs, il convient de citer Hamid Naficy, Hamid Reza Sadr, Gönül Dönmez-Colin, Maryam Ghorbankarimi, Agnès Devictor, Shohini Chaudhuri, Hormuz Kéy, Mamad Haghighat, Hamid Dabashi, Shahla Lahiji, Saeed Zeydabadi-Nejad, Ziba Mirhosseini, ou plus récemment Asal Bagheri et Bita Ebrahimi.

Ces différents travaux démontrent que le cinéma iranien a souvent, voire toujours, été contraint et soumis à la censure, et que celle-ci s'est fortement intensifiée après la Révolution islamique. Le cinéma s'est alors progressivement réinventé, en élaborant des stratégies de contournement de cette censure, et a développé un langage cinématographique propre et une esthétique de l'implicite, de la suggestion, de la métaphore, du hors-champ, induits par ces restrictions. Cependant, le cinéma émergent après la mort de Mahsa Amini reste encore peu étudié, en raison du caractère récent de cet événement et du fait que ce cinéma est en pleine construction. Comme une grande partie de la littérature sur le cinéma iranien et la création sous censure se concentre majoritairement sur une période allant jusque dans les années 2000, ce travail s'inscrit dans la lignée de ces ouvrages et étend la recherche à la période 2022-2025, dont la documentation concernant le cinéma se résume pour l'instant à quelques articles scientifiques, des articles de presse et de revues de cinéma. Cependant, la genèse du mouvement « Femme, Vie, Liberté », sa chronologie, ses enjeux et les dynamiques de la contestation ont été documentés dans de nombreux ouvrages, tels que ceux de Marine Courtade et Mortaza Behboudi, et de Chowra Makaremi.

Ce choix de sujet découle d'un attrait personnel pour l'Iran qui s'est construit progressivement, ainsi qu'un désir croissant de découvrir son cinéma de manière approfondie. La mort de Mahsa Amini en 2022 a constitué pour moi un événement particulièrement marquant, ce qui a profondément

³ Le titre original en alphabet perso-arabe n'a pas pu être vérifié avec certitude dans les sources consultées, nous retenons ici la translittération « *Shahed* » ainsi que les titres internationaux.

renforcé ma réflexion et mon intérêt pour les enjeux politiques et sociaux de ce pays. C'est dans ce contexte que s'inscrit ce travail, ainsi que dans un intérêt pour les dynamiques contemporaines de contestation politique, les enjeux liés aux représentations cinématographiques des luttes féministes, et les formes de résistance artistique dans des contextes de crise, notamment à travers le cinéma. Il répond également à une volonté de contribuer, à mon échelle et à travers les études cinématographiques, à la réflexion sur ces enjeux et à la visibilité de la lutte des femmes iraniennes et du peuple iranien en général.

Problématique et hypothèses

Ce mémoire interroge donc l'impact du mouvement « Femme, Vie, Liberté » sur le cinéma iranien indépendant contemporain, tant au niveau de ses formes que de ses récits. Il étudie également la manière dont les réalisateurs utilisent leur cinéma pour illustrer et prolonger cette lutte contre la République islamique, afin de comprendre comment les revendications du mouvement se traduisent sur le plan artistique. Il est également question d'analyser dans quelle mesure les conditions clandestines de tournage influencent la mise en scène, la narration et les modes de représentation, ainsi que d'interroger si ce cinéma conduit à une redéfinition des figures féminines à l'écran.

Ce mémoire repose sur plusieurs hypothèses. La première est que la mort de Mahsa Amini, en marquant un tournant décisif dans la société iranienne, impacte profondément les cinéastes et leur manière de créer, et les mène à réévaluer leur position face à la censure et surtout à ses conséquences. Les cinéastes iraniens commençaient déjà depuis plusieurs années à s'affirmer de manière plus directe, à refuser de demander les autorisations de tournage, et à exprimer leur volonté de créer malgré la censure, mais ce n'était qu'un début. Le Mouvement vert de 2009, événement majeur dans l'histoire iranienne contemporaine,⁴ ouvrait déjà la voie à un cinéma *underground* et plus engagé. Mais ce travail postule que le mouvement « Femme, Vie, Liberté » de 2022 confirme véritablement cette rupture et ce basculement d'un cinéma de la suggestion et du contournement à un cinéma de l'affrontement, directement critique envers le régime iranien. La deuxième hypothèse de ce mémoire est que les conditions de clandestinité et de répression transforment les formes filmiques elles-mêmes, influençant les choix esthétiques, narratifs et les modes de production, et créant une esthétique propre à ce cinéma *underground*. Enfin, la troisième hypothèse suppose que les personnages féminins occupent désormais une place centrale dans ces films, devenant des figures majeures de résistance politique et sociale.

⁴ Se référer aux chapitres 1.1 et 1.2.

Corpus

Afin d'analyser les transformations du cinéma iranien indépendant dans le contexte du mouvement « Femme, Vie, Liberté », ce mémoire s'appuie sur un corpus principal composé de quatre films représentatifs sortis en 2024 et 2025 : *Les Graines du figuier sauvage* de Mohammad Rasoulof, *Un simple accident* de Jafar Panahi, *Mon Gâteau préféré* de Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha, et *La Femme qui en savait trop* de Nader Saeivar. Le choix de ces films repose d'abord sur leur inscription directe dans le contexte politique et social marqué par la mort de Mahsa Amini et l'émergence du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Tous entretiennent, d'une manière ou d'une autre, un lien explicite avec les manifestations de 2022 et leurs conséquences, que ce soit à travers les thématiques abordées, les figures féminines mises en scène, l'intégration d'images réelles des manifestations, ou encore leur critique frontale des violences et des mécanismes de contrôle exercés par la République islamique. Ces œuvres ont également en commun leurs conditions de production. Réalisés clandestinement en Iran sans autorisation officielle du régime, ces films témoignent d'un nouveau rapport à la censure et aux risques encourus par les cinéastes indépendants iraniens. Leur existence même constitue une forme de résistance politique, dans un contexte où la création artistique reste fortement surveillée et encadrée. Aucun d'entre eux n'a obtenu d'autorisation de projection dans leur pays d'origine, et tous les réalisateurs ont subi les conséquences de leur prise de parole à travers leur cinéma. Appartenant tous à la catégorie des films *underground* ou clandestins, ils ont été réalisés par des cinéastes affirmant leur opposition au régime et leur soutien au mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Inspirés des manifestations et stimulés par le courage de la nouvelle génération qui lutte contre la République islamique, ils portent tous en eux le mouvement « Femme, Vie, Liberté » et ses revendications.

Ces films font l'objet d'une analyse détaillée, et chacun permet d'approfondir un ou plusieurs aspects particuliers de la problématique. *Les Graines du figuier sauvage* aborde la question de la répression du mouvement « Femme, Vie, Liberté » et brouille la frontière entre réalité et fiction en insérant des vidéos réelles du mouvement. *Un simple accident* propose un débat sur la justice, la vengeance ou le pardon qui suivent le traumatisme carcéral, et offre un aperçu des stratégies créatives d'adaptation aux conditions de tournage clandestin. *Mon Gâteau préféré*, tourné clandestinement pendant les manifestations, et *La Femme qui en savait trop* mettent tous les deux en scène des figures féminines actives et résistantes, en rupture avec les normes et rôles traditionnels et religieux qui leur sont assignés, ainsi qu'avec les injonctions qui pèsent sur elles. *La Femme qui en savait trop* rend également hommage directement aux victimes du mouvement « Femme, Vie, Liberté », à nouveau par l'intégration de vidéos réelles, ainsi que par la mise en scène de la danse comme arme de résistance face à un système patriarcal et autoritaire dont la justice arbitraire est au service des hommes. À ces quatre œuvres s'ajoutent d'autres films, mobilisés ponctuellement à titre d'exemples, afin d'enrichir la recherche, sans en faire une analyse détaillée.

Bien qu'ils soient des films de fiction, ils abordent tous d'une manière ou d'une autre des questions profondément ancrées dans la réalité de la société iranienne, et se basent sur des faits historiques réels, à savoir les manifestations liées au mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Dans le cinéma iranien, la frontière entre fiction et réalité est souvent très fine. Ces quatre films sont étroitement liés à leur contexte socio-politique, et certains adoptent une approche proche du documentaire, notamment par l'utilisation d'images d'archives intégrées au montage, ou simplement par le fait qu'ils racontent les réalités de la société dans laquelle ils sont nés.

Ce mémoire se concentre volontairement sur des films réalisés en Iran, dans un contexte de création directement lié aux contraintes imposées par la République islamique, plutôt que sur des œuvres de la diaspora iranienne, ces dernières n'étant pas confrontées aux mêmes limites et contraintes, et leurs réalisateurs ne prenant pas les mêmes risques et ne faisant pas face aux mêmes conséquences. Ce choix permet d'étudier des films produits dans un contexte de censure et de répression qui expose les réalisateurs à des risques importants, ce qui influence directement leur forme et leur narration. Pour certains réalisateurs du corpus, à savoir Mohammad Rasoulof et Nader Saeivar, l'exil est devenu une conséquence de leur prise de position et de leur engagement politique par leur cinéma.

Méthodologie et annonce du plan

Pour étudier ces œuvres et les enjeux du contexte iranien contemporain, ce mémoire mobilise une approche à la fois historique, politique et esthétique, combinée à une analyse filmique détaillée. Cette recherche s'appuie sur des ouvrages et travaux universitaires consacrés au cinéma iranien, aux politiques de censure, aux études de genre et aux représentations des femmes, ainsi que sur des articles scientifiques, des revues de cinéma, des entretiens avec les réalisateurs, des documentaires et des articles de presse portant sur le cinéma iranien contemporain et le mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Parmi ceux-ci, les travaux de Shohini Chaudhuri, Agnès Devictor, Asal Bagheri, Gönül Dönmez-Colin, Hormuz Kéy, Chowra Makaremi, et Bita Ebrahimi sont notamment mobilisés. Après une première partie théorique replaçant le cadre historique et politique, les deux parties suivantes prennent la forme d'analyses filmiques détaillées : narration, mise en scène, thèmes abordés et symboles visuels sont étudiés afin d'en dégager les enjeux socio-politiques. Ces analyses sont complétées par une contextualisation des œuvres incluant le parcours des réalisateurs et leur situation actuelle, leur engagement politique, ainsi que leurs œuvres antérieures. Elles s'appuient également sur les travaux de recherche consacrés à ces questions afin de lier le contexte social, politique et culturel de l'Iran, donc le contexte de production dans lequel les films s'inscrivent, avec les choix opérés dans les films.

La première partie de ce mémoire vise à contextualiser les objets d'étude dans une histoire plus large permettant de comprendre comment l'esthétique du cinéma iranien s'est construite depuis des décennies en lien avec le contexte socio-politique du pays. Le chapitre premier de cette partie retrace l'évolution du cinéma iranien des années précédant la Révolution islamique (1950) au Mouvement vert (2009), en analysant comment et pourquoi la censure se met en place, ainsi que la manière dont les réalisateurs y ont fait face et l'ont contournée. Le deuxième chapitre de cette partie explore les enjeux du mouvement « Femme, Vie, Liberté », en relatant les événements qui ont suivi la mort de Mahsa Amini, ainsi que ceux qui ont mené à l'émergence du mouvement. Dans la deuxième partie, à la lumière des derniers films de Mohammad Rasoulof et Jafar Panahi, il est question d'analyser comment les réalisateurs, influencés par le soulèvement récent de la population, ont changé leurs manières de faire afin de se libérer des contraintes qui leur sont imposées depuis toujours, et de proposer une critique frontale du régime, tout en soutenant le mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Enfin, la troisième partie se concentre sur deux films, *Mon Gâteau préféré* et *La Femme qui en savait trop*, mettant au centre de leur narration des figures féminines actives et résistantes, mettant en péril l'ordre social établi. En rupture avec un cinéma dont la censure a toujours invisibilisé les femmes et une société qui les a toujours opprimées, les films de Maryam Moghaddam, Behtash Sanaeeha et Nader Saeivar rompent avec les rôles traditionnels attribués aux femmes dans une société patriarcale, religieuse et autoritaire, et mettent en scène des figures féminines intrépides qui remettent en cause les normes qui leur sont imposées. Les quatre films de ces deux dernières parties rendent tous hommage au mouvement « Femme, Vie, Liberté », initié et mené par les femmes.

Si les changements sociaux et politiques de l'histoire iranienne ont toujours eu un impact sur le cinéma, reflétant la société et ses tensions, et au vu de l'influence du récent Mouvement vert de 2009 sur cette production cinématographique devenant alors plus directe, dans quelle mesure le mouvement « Femme, Vie, Liberté » impacte-t-il le cinéma iranien contemporain et ses réalisateurs, et constitue-t-il une rupture pour ce cinéma, passant du contournement et de la négociation à un cinéma de l'affrontement ?

PREMIÈRE PARTIE :
CADRE HISTORIQUE ET POLITIQUE

1.1. ÉVOLUTION DU CINÉMA IRANIEN : ENTRE CONTRAINTES ET CRÉATION

Évolution du cinéma en Iran, de Mohammad Reza Pahlavi à Ali Khamenei

Pour comprendre comment le cinéma iranien en est arrivé là où il est aujourd'hui, avec des réalisateurs tels que Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof, entre autres, qui refusent désormais de se conformer aux exigences de la censure et décident de réaliser des films de manière clandestine en affrontant directement le régime, il est nécessaire de se replonger dans le contexte historique du cinéma iranien depuis les années précédant la Révolution islamique de 1979,⁵ et d'explorer comment et pourquoi la censure s'est mise en place, ainsi que la manière dont les réalisateurs y ont fait face.

Cinéma sous le dernier Shah d'Iran, Mohammad Reza Pahlavi

Mohammad Reza Pahlavi, dernier Shah d'Iran, règne de 1941 à 1979. Inspiré par le modèle occidental, il engage une politique de modernisation du pays, ce qui creuse un fossé entre les élites urbaines et les populations rurales. Cette modernisation est vécue par une partie de la population comme une occidentalisation forcée, ce qui contribuera au mécontentement menant à la Révolution de 1979. Dans ce contexte, le cinéma subit lui aussi l'influence occidentale. Des années 50 à la Révolution, il est largement dominé par le genre du *filmfarsi*, littéralement « cinéma persan ». Ce terme est utilisé de manière critique pour désigner un cinéma d'exploitation populaire, caractérisé par des mélodrames et des films d'action, généralement de faible qualité, imitant les films de Bollywood. Ces films mettaient en scène des personnages très stéréotypés et mêlaient danse, chant, action, violence et scènes de sexe.⁶ La femme y était souvent réduite à un objet sexuel,⁷ sauvée par un homme la remettant sur le droit chemin. Ces films commerciaux populaires étaient vus comme vulgaires voire immoraux, et pour les musulmans fervents, aller au cinéma à cette époque était un péché, notamment à cause de la manière dont les femmes y étaient représentées.⁸

Parallèlement, à la fin des années 60, se développe le *sinemay-e motefavet*, un « cinéma différent », connu aussi à l'étranger sous le nom de Nouvelle Vague iranienne. C'est le début de la politisation du

⁵ La Révolution islamique a renversé le Shah d'Iran, Mohammad Reza Pahlavi, et transformé le pays en République islamique le 11 février 1979, avec l'Ayatollah Rouhollah Khomeini au pouvoir.

⁶ Asal Bagheri Griffaton, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire, stratégie des réalisateurs, analyse sémiologique*, thèse de doctorat sous la direction de Anne-Marie Houdebine-Gravaud, Université Paris Descartes, soutenue le 9 mai 2012, p. 22.

⁷ La représentation des femmes dans ces films correspond à la théorie de Laura Mulvey sur la définition des personnages féminins par leur « *to-be-looked-at-ness* », leur « qualité à être regardée ». Sa théorie décrit la manière dont les médias visuels dominants ont historiquement sexualisé les femmes, les réduisant à des objets visuels passifs destinés à être regardés par un spectateur présumé hétérosexuel et masculin. Laura Mulvey soutient que le cinéma hollywoodien classique est construit sur la division entre : les hommes comme porteurs du regard (du *male gaze*) et les femmes comme objet de spectacle. Les personnages masculins sont actifs et mènent l'histoire, contrôlent le récit, tandis que les personnages féminins sont passifs et érotisés afin de procurer un plaisir visuel tant aux personnages masculins qu'aux spectateurs (Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, Londres, Palgrave Macmillan, 1989, p. 14-26).

⁸ Gönül Dönmez-Colin, *Women, Islam and Cinema*, Londres, Reaktion Books, coll. « Locations », 2004, p. 96.

cinéma. Ces films sont connus pour leur position politique et leur critique du régime Pahlavi, certains de manière subtile tels que *La Vache* de Dariush Mehrjui (گاو, *Gāv*, 1969) et *Un simple événement* de Sohrab Shahid Saless (يك اتفاق ساده, *Yek ettefaqh-e sadeh*, 1973), et d'autres plus frontaux comme *Gheisar* de Massoud Kimiai (قيصر, *Qeysar*, 1969). Les cinéastes de ce nouveau cinéma, influencés par la Nouvelle Vague française et le néo-réalisme italien, s'intéressent à la vie quotidienne et aux gens ordinaires, avec un style plus réaliste. *La Vache* de Mehrjui et *Un simple événement* de Shahid Saless rompent tous les deux avec les attractions courantes du *filmfarsi* par la simplicité de leurs récits. Malgré cette rupture, *La Vache* reçoit un accueil favorable du public populaire, ce qui remet en question la croyance selon laquelle les spectateurs n'aiment que les films de divertissement pur.⁹ Ce film, poétique et philosophique, critique subtilement le régime en mettant en avant les régions rurales qui vivent dans la pauvreté et la précarité. Ce film fut d'abord censuré à sa sortie, car il montrait une image d'un Iran rural qui entraînait en contradiction avec le discours officiel de modernité et l'image idyllique que Mohammad Reza Pahlavi voulait projeter du pays. Il fut finalement autorisé suite à sa reconnaissance internationale permise par une sortie clandestine du pays,¹⁰ à condition de préciser que l'histoire se déroulait avant la dynastie Pahlavi.¹¹ Le réalisateur d'*Un simple événement*, quant à lui, ne comprend pas cette fuite hors du réel des films commerciaux des années 50 et souhaite rendre compte du quotidien d'un jeune garçon et du lent écoulement du temps de sa vie, sans réelle intrigue. Jafar Panahi explique dans une interview que Sohrab Shahid-Saless n'a reçu les autorisations et donc la pellicule que pour un court-métrage. Il a dès lors dû l'économiser en réduisant au minimum le nombre de prises. Panahi ajoute qu'il contourne donc le système en place, et que c'est constamment le cas pour les cinéastes iraniens.¹² Les réalisateurs de ce « cinéma différent » filment la vie, mélangent fiction et réalité et travaillent avec des acteurs non professionnels, à la manière des néo-réalistes italiens.¹³

Révolution islamique de 1979

À la veille de la Révolution, le cinéma iranien est en crise, à l'image du pays. La production est en baisse, le chômage augmente pour les métiers du cinéma, les coûts de production sont élevés, et le pays est envahi par des films étrangers. En 1978, la production cinématographique iranienne se résume à 15 films.¹⁴ Le cinéma, considéré comme symbole de la dépendance culturelle à l'égard de l'Occident et comme source de décadence et de « corruption morale », devient la cible des islamistes qui s'en

⁹ Hormuz Kéy, *Le cinéma iranien : L'image d'une société en bouillonnement. De La Vache au Goût de la cerise*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Hommes et Sociétés », 1999, p. 23-24.

¹⁰ Margaux Baralon, « Dans la fabrique à hauts risques du cinéma iranien », *Trois Couleurs*, 19 septembre 2025 [consulté le 29 avril 2026].

¹¹ Saeed Zeydabadi-Nejad, *The Politics of Iranian Cinema: Film and society in the Islamic Republic*, Londres, Routledge, coll. « Iranian Studies », 2009, p. 34.

¹² Parviz Jahed, « Independent Cinema and Censorship in Iran - Interview with Jafar Panahi », dans Parviz Jahed, *Directory of World Cinema: Iran*, Bristol, Intellect, coll. « Volume 12 », 2012, p. 14-23.

¹³ Hormuz Kéy, *op. cit.*, p. 54-48.

¹⁴ Asal Bagheri, *op. cit.*, p. 24.

prennent au *filmfarsi* et aux films étrangers.¹⁵ En 1978, la moitié des salles de cinéma sont incendiées dans tout le pays et les professionnels du cinéma liés au pouvoir précédent ou redoutant l'avènement d'un régime hostile au cinéma quittent le pays.¹⁶

Le 11 février 1979, l'ayatollah Rouhollah Khomeini arrive au pouvoir et la République islamique est proclamée, mettant fin à plus de 2500 ans de monarchie. Lors de son célèbre discours du 2 février 1979 au cimetière de Behesht-e Zahrâ, le Guide suprême¹⁷ de la nouvelle République islamique s'exprimait au sujet du cinéma :

Nous ne sommes pas opposés au cinéma [...], ce à quoi nous nous opposons est le vice [...] Le cinéma est une invention moderne, qui devrait être utilisée dans le but d'éduquer le peuple, mais comme vous le savez, au lieu de cela, il a été utilisé pour corrompre nos jeunes. C'est ce détournement du cinéma auquel nous sommes opposés.¹⁸

Contre toute attente, Khomeini prévoit de soutenir le cinéma et lui reconnaît un rôle social positif, malgré la question de l'interdiction des images en islam.¹⁹ Le *filmfarsi* et les films étrangers sont tout de même rejetés au profit d'un nouveau cinéma « pur », devant être débarrassé de la « corruption morale » et de l'obscénité du cinéma pré-révolutionnaire et occidental.²⁰ La République islamique veille à mettre en valeur une culture « islamisée » à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Dès le 18 avril 1980, elle impose une « révolution culturelle », visant notamment à islamiser les institutions et universités. La censure cinématographique iranienne, plus restrictive que le code Hays,²¹ interdit tout comportement contraire à la morale islamique, toute scène d'amour explicite ou d'intimité, ainsi que tout vêtement soulignant le corps des femmes²² et impose évidemment le port du voile à l'écran.

Avec l'avènement de la République islamique naît donc un nouveau cinéma, « épuré de la “corruption morale” venue d'Occident, conforme aux normes islamiques et en rupture avec le cinéma de l'ancien régime », visant à projeter les valeurs de la société islamique et l'exemple à suivre.²³ Des thèmes tels que la promotion des valeurs familiales, la chasteté ou encore l'esprit de sacrifice sont encouragés.²⁴ De nombreux cinéastes pré-révolutionnaires sont arrêtés et leurs projections interdites. 2200 films étrangers autrefois autorisés sont ré-examinés et seuls 200 reçoivent un permis de

¹⁵ Agnès Devictor, « La censure des mœurs dans le cinéma de la République islamique d'Iran », *Public et privé en Islam*, édité par Mohamed Kerrou, Tunis, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2002, p. 293.

¹⁶ Agnès Devictor, « Une politique publique du cinéma. Le cas de la République islamique d'Iran », *Politix*, vol. 16, n° 61, 2003, p. 155.

¹⁷ Le Guide suprême de la République islamique, ou Guide de la Révolution, est le chef d'État iranien, et le plus haut responsable politique et religieux de la République islamique (devant le président de la République qui assure la fonction de chef du gouvernement).

¹⁸ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien : de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 24.

¹⁹ Agnès Devictor, « Une politique publique du cinéma », *op. cit.*, p. 155.

²⁰ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, *op. cit.*, p. 88.

²¹ Le code Hays, ou *Motion Picture Production Code*, est un ensemble de règles de censure morale imposé au cinéma hollywoodien de 1934 à 1966.

²² Adrien Cluzet, « Le clair-obscur du cinéma iranien », *Le Monde diplomatique*, novembre 2024, p. 12 [consulté le 24 janvier 2026].

²³ Agnès Devictor, « Corps codés, corps filmés : contrôle du corps des femmes dans le cinéma de la République islamique d'Iran », *Culture & Musées*, n° 7, 2006, p. 118

²⁴ *Ibid.*, p. 119.

projection. La production cinématographique se ralentit considérablement et il n'y a plus aucune importation de films étrangers.²⁵ Hamid Reza Sadr parle de la période 1978-1982 comme « l'âge le plus flou de l'histoire du cinéma iranien. »²⁶ La guerre Iran-Irak qui s'étend de 1980 à 1988 n'arrange rien à cette diminution de la production et les films de cette période sont principalement des films de propagande magnifiant cette « guerre sainte » et glorifiant les martyrs, afin d'inciter les jeunes à aller se battre. Ces films de guerre se développent tellement qu'un nouveau genre appelé « cinéma de la défense sacrée » est créé.²⁷

Censure : incertitudes et incohérences

Durant les premières années de la République islamique, la censure politique, qui avait lourdement affecté le cinéma sous le Shah, persiste mais change de cibles : les personnages royalistes, athées, communistes ou pro-occidentaux sont alors dépeints comme des personnages négatifs. Une fois toutes ces forces politiques autres qu'islamistes éliminées, la censure commence à se concentrer sur la « conformité à l'islam », dont la signification n'est pas explicite dans les textes.²⁸ En effet, le problème de cette « islamisation », qui remplace l'occidentalisation sous le Shah, est son manque de clarté. Avant la Révolution, les réalisateurs savaient exactement ce qui était interdit, mais depuis 1979, tout est vague. Les règles dépendent d'une personne responsable à un moment donné avec des moments de relâchement entre deux ministres,²⁹ de nombreuses directives sont transmises oralement et aucun texte ne définit clairement ce qu'est cette « conformité à la morale islamique ». Ce caractère imprécis renforce le pouvoir arbitraire des censeurs.³⁰

Ce qui est certain est que la censure se concentre principalement sur le contrôle des mœurs, porté alors à son paroxysme, et sa principale préoccupation est la représentation des personnages féminins. Ces femmes doivent être pieuses, chastes et pures, porter le voile ou le *tchador*,³¹ un manteau large pour couvrir leurs formes, et ne pas porter de maquillage. Elles ne peuvent ni être filmées en gros plan, ni en mouvement pour éviter de dévoiler une quelconque forme, et tout regard direct vers un homme, que ce soit un personnage masculin dans le film ou le spectateur, donc un regard caméra, est interdit.³² De nombreuses règles concernent également le montage, le cadrage, la lumière et les

²⁵ Gönül Dönmez-Colin, *op. cit.*, p. 96.

²⁶ Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema: A Political History*, Londres, I.B. Tauris, 2006, p. 169 : « Because of these initial difficulties in the transition from pre-revolutionary cinema to the new Iranian cinema, the period from 1979 to 1982 is considered the vaguest age of Iranian cinema history. » (Citation originale, traduit par nous).

²⁷ Bitā Ebrahimi, *Femmes et cinéastes dans l'espace public iranien (1968-2023) : les paradoxes de la création*, thèse de doctorat sous la direction de Brigitte Rollet et Kristian Feigelson, Université Paris-Saclay, soutenue le 21 octobre 2025, p. 120-121.

²⁸ Agnès Devictor, « Corps codés, corps filmés », *op. cit.*, p. 119.

²⁹ Asal Bagheri, *op. cit.*, p. 36.

³⁰ Agnès Devictor, « Une politique publique du cinéma », *op. cit.*, p. 171.

³¹ Le *tchador* est un voile qui couvre la tête et le corps, laissant le visage apparent.

³² Asal Bagheri, *op. cit.*, p. 45.

couleurs. Par exemple, la couleur noire est la couleur chiïte,³³ et est donc réservée aux personnages croyants positifs et ne peut pas être utilisée pour des personnages négatifs. La couleur rouge, quant à elle, est interdite car trop voyante et considérée comme érotique. Une lumière tamisée est interdite car elle évoque l'intimité et la sensualité, sauf dans des scènes qui présentent des personnages négatifs. Le montage doit éviter de provoquer la moindre sensation, que ce soit par des images trop évocatrices ou par un rythme trop rapide.³⁴

Mais de nombreux éléments restent imprécis, et aucune définition claire d'un « cinéma islamique » n'aboutit. Dès lors, les réalisateurs, en constante négociation avec les règles et « désireux de flatter un régime islamique qui ne cessait de se renforcer »,³⁵ auto-censurèrent leurs œuvres, coupant les passages susceptibles de choquer le régime islamique. Et dans la mesure où la censure touche principalement la représentation des femmes, leur inclusion dans les films était le problème majeur des cinéastes. Leurs personnages se limitaient alors à des rôles de mères et d'épouses fidèles, ou disparaissaient complètement. Hamid Naficy identifie trois phases de la présence des femmes dans le cinéma iranien. La première, qui débute au début des années 80, est caractérisée par leur absence totale. « Les images de femmes non voilées disparaissent, et l'autocensure de l'industrie cinématographique restreint la présence des femmes. »³⁶ Ensuite, vers le milieu des années 80, elles apparaissent surtout en arrière-plan, « cantonnées à des rôles domestiques, rarement protagonistes. »³⁷ Et enfin, depuis la fin des années 80, leur présence est plus puissante, et elles occupent des rôles plus importants devant et derrière la caméra.³⁸ Les trois premières réalisatrices ayant ouvert la voie à de nombreuses autres sont Rakhshan Bani-Etemad, Pouran Derakhshandeh et Tahmineh Milani.³⁹

En plus de ces incertitudes, les réalisateurs font face à des incohérences. Le cinéma étant destiné à une audience, il doit respecter les règles destinées à l'espace public, même lors de scènes se déroulant dans l'espace privé.⁴⁰ Une actrice doit donc porter le voile à l'écran, même si elle joue une scène se déroulant dans le foyer de son personnage, lieu où elle serait dévoilée dans la réalité. De plus, comme le contact entre un homme et une femme est interdit, deux acteurs jouant un couple marié ne peuvent se toucher à l'écran, même dans leur domicile, car ils ne sont pas mariés dans la réalité. Il en va de même pour les contacts entre une mère et son fils adolescent. Les normes islamiques de la censure

³³ Le chiïsme est la deuxième branche la plus importante de l'islam, après le sunnisme.

³⁴ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, *op. cit.*, p. 109.

³⁵ Hormuz Kéy, *op. cit.*, p. 87.

³⁶ Bitā Ebrahimi, *op. cit.*, p. 148.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Maryam Ghorbankarimi, *The Evolution of Women's Representation in Iranian Cinema*, A Colorful Presence, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 64.

⁴⁰ Asal Bagheri, « The Image of Women », dans Parviz Jahed, *Directory of World Cinema: Iran 2*, Bristol, Intellect, coll. « Volume 35 », 2017, p. 384.

affaiblissent donc le réalisme des films. De plus, le cinéma devant « présenter de manière visible et exemplaire les normes de la société islamique iranienne », ⁴¹ il ne peut pas représenter fidèlement la réalité. Agnès Devictor dit du « cinéma islamisé » qu'il « recouvre alors une fonction de propagande, projetant la norme islamique comme norme du comportement que chaque individu doit respecter. » ⁴² Les cinéastes doivent alors être habiles pour tenter de réduire ces incohérences et rester aussi fidèle que possible à la réalité sans se faire censurer. Comme le soulignent Agnès Devictor et Asal Bagheri, cette situation crée un décalage entre la réalité sociale et sa représentation cinématographique, empêchant le cinéma d'être le « miroir anthropologique » de la société. ⁴³ Cette problématique sera plus amplement développée dans le chapitre consacré au film *Mon Gâteau préféré*.

La période Khatami

Les premières mesures précises arrivent lorsque Mohammad Khatami, réformateur, est élu ministre au ministère de la Culture et de l'Orient islamique (MCOI) ⁴⁴ en 1982. Il le reste jusqu'en 1992. ⁴⁵ Le cinéma iranien bénéficie alors d'un léger assouplissement de la censure qui devient plus explicite. Khatami est d'ailleurs considéré comme trop tolérant envers les non-islamiques. Mais dès son départ du ministère, le peu de liberté acquise disparaît. En 1996, Ezatollah Zarghami, conservateur, devient responsable du cinéma au ministère et un nouveau code de censure est mis en place, ⁴⁶ beaucoup plus rigoureux que celui de 1982 rédigé sous Khatami. ⁴⁷ Ce code de 95 pages interdit notamment :

Des personnages négatifs avec des noms qui ont des origines islamiques ; le port de vêtements serrés par les femmes ; montrer plus que le visage ou les mains au-delà du poignet des femmes ; la multiplicité des habits portés par des personnages, qui peut inciter à la culture de consommation ; l'utilisation des vêtements qui pourrait créer une nouvelle tendance pour mettre des habits occidentaux ; le gros plan du visage de la femme ; le contact physique entre un homme et une femme ; l'utilisation d'un langage grossier. un portait [sic] négatif des personnels de l'armée, de la police, des gardiens de la révolution, des bassidji ; l'utilisation des musiques qui ressemblent à des chansons connues, iraniennes ou étrangères ; les scènes dans lesquelles quelqu'un est attaqué avec une arme ; fumer des cigarettes ou des pipes ; un portrait sympathique des criminels ; le triomphe du mal contre le bien, du cruel contre l'humain, du non éthique contre le comportement éthique, que cela soit [montré dans le film] directement ou indirectement. ⁴⁸

⁴¹ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, *op. cit.*, p. 9.

⁴² *Ibid.*, p. 263.

⁴³ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁴ Le MCOI, créé en 1982, remplace le ministère de la Culture et des Arts du régime Pahlavi, créé en 1940, et succède à différents ministères en charge de la culture depuis la révolution, tous caractérisés par leur instabilité et leur absence de projet dans le secteur. (Agnès Devictor, « Une politique publique du cinéma », *op. cit.*, p. 157.)

⁴⁵ Agnès Devictor, « Corps codés, corps filmés », *op. cit.*, p. 130.

⁴⁶ Ce code explicite ce que tous les autres textes résumaient sous le terme de « conformité à la morale islamique ». Il détaille, dans ses annexes, ce qu'est une image cinématographique conforme à l'islam et à la « morale islamique », et témoigne de l'emprise du contrôle des mœurs et de la codification de l'image de la femme à l'écran, comme aucun autre code auparavant. (Agnès Devictor, « Une politique publique du cinéma », *op. cit.*, p. 171).

⁴⁷ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

En 1997, Khatami est cette fois élu président de la République islamique d'Iran et le restera jusqu'en 2005, portant un discours basé sur la liberté d'expression et de la culture. Tout en respectant les lois de l'islam, il réduit à nouveau les effets de la censure.⁴⁹ Avec son ministre de la culture progressiste Ataollah Mohajerani, Khatami permet la réapparition de personnages de femmes plus nuancés, ou de thèmes comme l'université et l'engagement politique des étudiants.⁵⁰ Les femmes peuvent désormais apparaître avec moins d'interdictions, le maquillage est toléré, les règles sur le port du voile à l'écran s'assouplissent légèrement, et elles peuvent jouer des rôles de femmes fortes et socialement actives, prenant des décisions pour leur famille et dans la société. En effet, à la fin des années 90 et au début des années 2000, les femmes obtiennent plus de libertés dans le cinéma, certaines actrices décrochent des rôles centraux dans des films commerciaux,⁵¹ et Samira Makhmalbaf réalise à seulement 17 ans *La Pomme* (سیب, *Sib*, 1998) qui contribue à redéfinir l'image des femmes. Pendant cette période, de nombreux projets en attente reçoivent enfin le feu vert, comme *Deux Femmes* de Tahmineh Milani (دو زن, *Do zan*, 1999).⁵² Ces souplesses donnent vie à un cinéma social (*sinemay-e ejtemaei*) qui se focalise sur les problèmes sociaux, politiques et culturels.⁵³ Lorsque la guerre avec l'Irak se terminait en 1988 et que l'ayatollah Khomeini décédait l'année suivante, laissant place à l'ayatollah Ali Khamenei, le cinéma iranien assistait déjà à un retour à des films plus réalistes et engagés politiquement. Les cinéastes avaient la volonté de porter un message social et de dire la vérité, c'est le début du réalisme poétique.⁵⁴

Mais en 2005, Mahmoud Ahmadinejad, conservateur, est élu président et la censure se durcit à nouveau. Les films sociaux, féministes et laïcs sont interdits.⁵⁵ Hossein Saffar Harandi, ministre de la culture et de l'orientation islamique de 2005 à 2009, définit le « cinéma permis » (*sinemay-e mobaah*) comme « quelque chose qui ne provoque aucune transgression ou bénéfice, aucun avantage ni désavantage, qui ne doit porter aucun regard critique sur quoi que ce soit, et dont le public ne doit rien avoir à penser en sortant de la salle de cinéma. »⁵⁶ Autrement dit, un cinéma totalement neutre, dénué de toute réflexion, ce qui mène à considérer comme offensants tous les films déviants par rapport à cette définition. En plus de ces nombreuses restrictions, les procédures pour la validation du scénario puis pour l'obtention des permis de tournage et de diffusion auprès du MCOI peuvent prendre énormément de temps.⁵⁷

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁵¹ Asal Bagheri, « The Image of Women », *loc. cit.*

⁵² Gönül Dönmez-Colin, *op. cit.*, p. 100.

⁵³ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁴ Hamid Reza Sadr, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁵ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶ Parviz Jahed, « Independent Cinema and Censorship in Iran », *loc. cit.* : « something that could causes no transgression or benefit, no advantage nor disadvantage, and it mustn't have a critical outlook towards anything, and the audience should be left with nothing to think about when leaving the cinema. » (Citation originale, traduit par nous).

⁵⁷ Hormuz Kéy, *op. cit.*, p. 269-270.

Paradoxe de la censure : créativité et stratégies de contournement

Face à la censure et ses incohérences, les cinéastes se trouvent face à deux possibilités : soit ils s'y plient pour éviter les représailles et se placent donc du côté de l'idéologie du régime, soit ils s'adaptent et contournent les interdits par des ruses diverses, afin de conserver leur intégrité artistique et morale. Cette seconde option mène à la création d'un nouveau langage cinématographique et d'une esthétique propre au cinéma iranien, imaginés par des cinéastes en négociation permanente avec ces contraintes et réinventant leurs limites. Paradoxalement, la censure ne fait pas que limiter le cinéma, mais façonne profondément son esthétique, ses récits et ses formes. Agnès Devictor confirme que « [l]es interdits visuels ont incontestablement contribué à créer un style de tournage et à donner ses caractéristiques au cinéma iranien. La structure même du film, ses cadrages, son montage, ses couleurs sont affectés par cette "moralisation" imposée à l'image. »⁵⁸ Pour Abbas Kiarostami, par qui le monde a découvert le cinéma iranien notamment grâce à sa Palme d'or en 1997 pour *Le Goût de la cerise* (طعم گیلان, *Ta'm-e gilās*, 1997), « les restrictions qu'à imposées la Révolution au cinéma iranien ont été utiles pour ce cinéma et l'ont secoué quelque part. » Il ajoute :

Personnellement je pense que ces restrictions ont été à l'origine de la réflexion des cinéastes iraniens, afin de trouver les meilleurs moyens de communication par l'image. L'élimination des banalités et de la perversion des films *farsis* d'avant la Révolution dans le cinéma iranien a augmenté la qualité de ce cinéma. L'interdiction de l'entrée illimitée des films étrangers, mise en place avant la Révolution, a favorisé l'épanouissement de la production cinématographique en Iran.⁵⁹

Héritage de la poésie iranienne

Tout d'abord, comme le rappelle Hormuz Kéy, la société iranienne est d'essence poétique et la culture iranienne a toujours manifesté son attachement à la poésie. L'auteur explique qu'après l'invasion arabe de la Perse débutée en 633, l'Iran alors islamisé est plongé dans une dictature politique et religieuse, et étant donné que « l'islam n'éprouve aucune sympathie pour les arts de la peinture, de la sculpture, de la musique et de la poésie »,⁶⁰ personne ne peut les pratiquer sans un contrôle strict. Suite à ces interdits, les artistes iraniens se réfugient dans cette poésie qui offre un langage fait d'allusions et d'évocations métaphoriques. La censure en Iran est donc ancestrale et date déjà de cette période de l'invasion arabe, lors de laquelle de nombreux livres sont jetés ou brûlés, et les dialectes iraniens sont interdits, « pour ne pas mettre en danger la religion et langue des Arabes. »⁶¹ Cette censure, faisant partie du quotidien, évolue petit à petit en auto-censure. Hormuz Kéy ajoute : « [c]'est pourquoi il n'est

⁵⁸ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, op. cit., p. 108.

⁵⁹ Hormuz Kéy, op. cit., p. 174.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 209-210.

⁶¹ *Ibid.*, p. 227-228.

point de poète ou d'écrivain iranien qui, depuis plus de 1000 ans, ait projeté une lumière crue sur la société de son époque sans être censuré. »⁶² L'auteur expose ensuite que « [l]e cinéma iranien est né et a évolué dans ce milieu poétique. De façon consciente ou inconsciente, le cinéaste iranien a subi une influence profonde et la poésie, la littérature mystique ou ésotérique ont soutenu sa création cinématographique. »⁶³ Le célèbre film d'Abbas Kiarostami, *Où est la maison de mon ami ?* (خانه دوست کجاست, *Khāneh doust kojāst ?*, 1987) est d'ailleurs dédié au poème « Neshani » de Sohrab Sepehri.⁶⁴ Par l'utilisation de la métaphore, de la narration indirecte et de l'implicite, le cinéma iranien parvient à représenter la réalité tout en échappant à la répression.⁶⁵

Stratégies de contournement

Mais les cinéastes iraniens ne se limitent pas à un langage indirect et métaphorique. Le cinéma iranien adopte toute une série de stratégies pour contourner les contraintes auxquelles il est confronté, contraintes qui ne se résument d'ailleurs pas à la censure d'État. Shohini Chaudhuri, dans son livre *Crisis Cinema in the Middle East*, explore les différents obstacles auxquels les réalisateurs de pays en crise, et notamment d'Iran, sont confrontés. Elle met l'accent sur la multiplicité de ces entraves à la liberté d'expression, dont les contraintes économiques, technologiques, institutionnelles et politiques, les facteurs religieux ou sociétaux, etc.⁶⁶ Ensuite, l'autrice développe que la créativité de ces artistes est façonnée par ces contraintes, et elle parcourt les différentes stratégies ou « solutions créatives » utilisées pour les contourner. Parmi celles-ci, l'utilisation d'enfants comme personnages principaux et leurs interactions platoniques afin de dépasser les contraintes liées au genre, le recours au cinéma d'animation notamment pour remédier aux difficultés d'accès à certains lieux de tournage ou préserver l'anonymat, l'exploitation d'images d'archives remontées dans un long-métrage, l'emploi du genre du *road movie* ou de véhicules en mouvement, ou encore l'humour. Les trois dernières stratégies seront développées dans les prochains chapitres. En revanche, Chaudhuri insiste sur le fait qu'affirmer que la censure et les autres contraintes intensifient la créativité est problématique, car c'est une façon de tolérer ces violations de droit.⁶⁷ Il est important de garder à l'esprit que ces contraintes restent avant tout un frein à la création libre.

Abbas Kiarostami a souvent utilisé des enfants comme personnages principaux de ses films, évitant alors de nombreux problèmes liés à la censure. À travers les personnages des deux garçons de *Où est la maison de mon ami ?* (1987), Kiarostami dénonce le traitement que l'adulte, considéré comme

⁶² *Ibid.*, p. 229.

⁶³ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁶ Shohini Chaudhuri, *Crisis Cinema in the Middle East : Creativity and Constraint in Iran and the Arab World*, Londres, Bloomsbury Academic, 2022, p. 5.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 2.

modèle, réserve à l'enfant dans la société iranienne. Hormuz Kéy explique que cet adulte « assujettit l'enfant à un ensemble pesant de devoirs, interdictions et obligations qui n'ont d'autre finalité que la création de sujets obéissants, dociles, devant intégrer avec perfection la notion d'autorité pour devenir, plus tard, à leur tour, autoritaires. »⁶⁸ Le réalisateur utilise ici la famille comme métaphore d'un système plus grand afin de remettre en question les fondements de la société iranienne, comme le conservatisme général, le manque de libertés et principes démocratiques, ainsi que l'absence totale de dialogue entre les générations.⁶⁹ Cette utilisation de la famille pour critiquer un système plus grand est également utilisée par Mohammad Rasoulof dans *Les Graines du figuier sauvage*, qui fera l'objet d'un prochain chapitre.

Jafar Panahi, sur les traces de son mentor Kiarostami, utilise cette même stratégie pour exposer les contraintes auxquelles est confrontée la société ou les difficultés rencontrées par les femmes dans ce système patriarcal, à travers les yeux d'enfants comme dans *Le Ballon blanc* (بادکنک سفید, *Badkonake sefid*, 1995) ou *Le Miroir* (آینه, *Ayneh*, 1997). Dans *Le Miroir*, Mina tente de rentrer chez elle toute seule et dans le bus, elle assiste à des conversations de femmes concernant leurs conditions de vie. Par l'intermédiaire de cette petite fille, de son innocence et de son histoire plutôt anodine, Panahi livre un commentaire sur le manque de liberté des femmes iraniennes dans la société contemporaine. Agnès Devictor montre que l'enfant devient le substitut de l'adulte, permettant au cinéma d'aborder des questions politiques ou de société impossibles à aborder dans un autre cadre. Elle ajoute :

Le monde de l'enfance, tout comme celui de l'école, représente alors un ordre social en miniature, où s'exercent les mêmes principes d'ordre et de désordre, de pouvoir, de système normatif que dans la société. L'enfant devient alors un prétexte pour une réflexion politique.⁷⁰

Kiarostami et Panahi ont également souvent organisé leurs films autour de la voiture et du genre du *road movie*. Pour le premier réalisateur, c'est le cas de *Ten* (ده, *Dah*, 2002) ou du *Goût de la cerise*. Panahi utilise cette technique dans *Taxi Téhéran* (تاکسی, *Taxi*, 2015) ou encore dans *Un simple accident* (2025). La voiture, en tant que lieu intermédiaire entre espace privé et espace public, permet un cadre de liberté d'expression propice à des conversations intimes traitant de sujets sensibles ou controversés, tels que les droits des femmes en Iran.⁷¹ Cet espace permet aussi à des réalisateurs comme Panahi de tourner clandestinement, en y cachant la caméra. Cet intérêt pour la voiture sera développé dans le chapitre consacré au dernier film de Jafar Panahi. Pour Kiarostami, l'attrait pour la voiture est double : d'abord, le fait d'être assis côte à côte, plutôt que face à face, encourage les gens à parler plus librement, puisqu'ils ne peuvent établir un contact visuel que lorsqu'ils le souhaitent. Ensuite, la mobilité de la

⁶⁸ Hormuz Kéy, *op. cit.*, p. 107-108.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁰ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, *op. cit.*, p. 181.

⁷¹ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 134.

voiture compense la caméra relativement statique et offre un arrière-plan varié. Avec *Ten*, il est le pionnier de l'utilisation de cette mise en scène.⁷²

Cinéma indépendant, clandestin, *underground*

À partir des années 2000, la censure s'assouplit progressivement, et les cinéastes commencent à explorer de nouvelles thématiques. Le cinéma donne à voir de nouveaux personnages, exclus jusqu'à présent des écrans. L'étudiant et l'université, autrefois tabous au cinéma, apparaissent et avec eux les contestations étudiantes deviennent un nouveau sujet. Ce personnage de l'étudiant, dont il sera question dans le chapitre consacré au film *Les Graines du figuier sauvage*, est « porteur d'espoir politique et symbole de promotion sociale. »⁷³ Le personnage du mollah apparaît également, autrefois absent par peur des représailles de la censure. Son image est désacralisée et apparaissent au cinéma des personnages négatifs de religieux.⁷⁴

Le cinéma dit *underground* apparaît en 2009 dans le sillon du Mouvement vert, en protestation à la réélection frauduleuse du conservateur Mahmoud Ahmadinejad, soutenu par le Guide suprême Ali Khamenei à la présidence de la République. Ce cinéma se caractérise par un tournage clandestin, sans autorisation officielle du régime, dans l'espoir d'être diffusé dans les festivals internationaux, seule voie d'accès à un public pour ce type de films. Ces films sont souvent réalisés dans l'urgence, avec un budget limité et une équipe réduite.⁷⁵ Mohammad Rasoulof et Jafar Panahi font partie des figures majeures de ce cinéma clandestin et n'ont cessé de créer malgré leurs nombreux problèmes avec les autorités iraniennes : interdictions de travail, arrestations, emprisonnements.⁷⁶ Ce cinéma naît de la désobéissance civile des cinéastes iraniens et de leur refus de se soumettre aux règles dictées par le gouvernement. Son développement est une conséquence directe de la censure d'État.⁷⁷

Agnès Devictor rappelle que si certaines œuvres dénonçant l'évolution politique et sociale du pays ont parfois été autorisées, parfois après des mois ou des années de censure, aucune de celles-ci ne s'était jamais attaquée frontalement au régime, à la morale islamique ou au Guide suprême.⁷⁸ Aujourd'hui, cela a changé et en dépit des interdictions, une nouvelle génération de réalisateurs radicaux commence à briser les tabous et à s'attaquer directement au système. La mort de Mahsa Amini en septembre 2022, jeune étudiante iranienne tuée par la police des mœurs pour port du voile non

⁷² *Ibid.*, p. 133.

⁷³ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁷⁵ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 10-11.

⁷⁶ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *Confluences Méditerranée*, n° 134 (3), 18 novembre 2025, p. 35-36.

⁷⁷ Parviz Jahed, « Underground films », dans Parviz Jahed, *Directory of World Cinema: Iran 2*, *op. cit.*, p. 326-330.

⁷⁸ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, *op. cit.*, p. 265.

conforme à la loi, marque un tournant pour l'histoire de l'Iran et son cinéma. Le mouvement « Femme, Vie, Liberté », dont les enjeux et le déroulement seront développés dans le chapitre suivant, naît alors et avec lui un cinéma qui s'inscrit dans cette dynamique de contestation du régime, refusant de soumettre ses scénarios au ministère de la Culture et de l'Orientation islamique afin d'obtenir les autorisations de tournage requises. Depuis 2022, le nombre de films réalisés en dehors du circuit des autorisations officielles a fortement augmenté, et comme l'explique Asal Bagheri, pour de nombreux cinéastes, longtemps contraints de composer avec la censure, « il ne s'agit plus de négocier avec les autorités mais de s'affranchir totalement des procédures officielles. »⁷⁹

Parmi ces films figurent *Les Graines du figuier sauvage*, *Un simple accident*, *Mon Gâteau préféré* et *La Femme qui en savait trop*. Il convient également de citer Ali Asgari et ses films *Chroniques de Téhéran* (آیه های زمینی, *Ayeh haye zamin*, 2023) et *Divine Comedy*⁸⁰ (کمدی الهی, *Komedi-e elahi*, 2025), *Les Manuscrits ne brûlent pas* (دستنوشته ها نمی سوزند, *Dast-neveshtehaa nemisoozand*, 2013) de Mohammad Rasoulof, *Critical Zone* (منطقه بحرانی, *Mantagheye bohrani*, 2023) d'Ali Ahmadzadeh, ou encore *Creation Between Two Surfaces* (خلق بین دو سطح, *Khalq-e beyn-e do sath*, 2019) de Hossein Rajabian, pour n'en citer que quelques-uns. Ces nombreux films sont scrutés par les autorités avec suspicion, et sont considérés comme des menaces au régime et des conspirations contre le gouvernement, utilisant le terme « *soft war* » (guerre douce).⁸¹

Conclusion

En résumé, sous l'Iran des Pahlavi, qui succèdent à la dynastie Qadjar, le cinéma subissait déjà une censure. Celle-ci, principalement politique, l'empêchait de projeter toute image rétrograde du pays.⁸² À cette époque, le cinéma pré-révolutionnaire se divisait en deux catégories : le *filmfarsi* ou cinéma commercial, et un cinéma « différent », tourné vers la politique. Ce dernier, inspiré de la Nouvelle Vague française et du néo-réalisme italien, était connu pour sa critique du régime du Shah et son style réaliste, abordant la vie quotidienne de gens ordinaires.

Après la Révolution, le Guide suprême de la nouvelle République islamique, l'ayatollah Khomeini, désire soutenir le cinéma à condition qu'il soit islamisé et donc « épuré » de toute « corruption morale » et de toute influence occidentale. S'ensuit une période de flou concernant les règles à suivre pour les cinéastes et la définition de ce « cinéma islamique », intensifiée par la guerre Iran-Irak (1980-1988). La censure se concentre principalement sur le contrôle des mœurs, et la

⁷⁹ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 43.

⁸⁰ Les titres de films conservés en anglais sont ceux ne disposant pas de titre officiel francophone.

⁸¹ Parviz Jahed, « Underground films », *loc. cit.*

⁸² Agnès Devictor, « Une politique publique du cinéma », *op. cit.*, p.154.

représentation des personnages féminins. Celle-ci, toujours incertaine, mène également à de nombreuses incohérences. Ce n'est qu'en 1982 que des mesures claires émergent avec Mohammad Khatami au ministère de la Culture et de l'Orientation islamique. À partir de là, les règles oscillent entre intensification et assouplissement, en fonction des ministres qui se succèdent.

Petit à petit, en négociant avec les contraintes, un cinéma social plus réaliste et humain voit le jour, représenté par des cinéastes ayant la volonté de représenter les difficultés et la vie quotidienne de leur peuple. Influencé par la poésie iranienne et ses métaphores, une esthétique propre au cinéma iranien se développe afin de contourner les règles de censure, et représenter le quotidien par un réalisme poétique. Face à la censure et ses incohérences, de nombreux cinéastes commencent petit à petit à s'affranchir de celle-ci en contournant les interdits par des stratégies diverses et variées, qui deviennent la signature du cinéma iranien. Devictor expose alors que cette censure a, paradoxalement, « permis au cinéma d'exalter encore davantage son pouvoir évocateur, capable, au-delà de tous les interdits, d'atteindre l'indicible et "l'irreprésentable" ». ⁸³

Progressivement, ce cinéma gagne du terrain et repousse ses limites. Si bien qu'en 2009, en parallèle du Mouvement vert, un cinéma *underground*, clandestin, commence à se développer de manière significative, représenté par des films plus frontaux, critiquant le régime de manière directe. Les cinéastes *underground* refusent de continuer à se plier aux règles dictées par la censure et le gouvernement, et démontrent « l'irréductibilité du cinéma au code de censure. » ⁸⁴ Ali Asgari explique qu'en cessant de demander les autorisations de tournage, les réalisateurs, libérés de la censure, peuvent refléter davantage la réalité de la société iranienne. ⁸⁵

Ce cinéma contestataire et subversif reprend de plus belle à la mort de Mahsa Amini en septembre 2022, s'inscrivant alors dans la continuité du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Tous ces films « rompent avec le style allusif, traditionnellement toléré par la censure iranienne. Ils choisissent un langage frontal, où la réalité est exposée sans détour. » ⁸⁶ Asal Bagheri note que la détermination de cette nouvelle génération de cinéastes se traduit par une capacité à surmonter la peur, à l'image de cette jeunesse iranienne qui se soulève contre le régime. ⁸⁷ Dès lors, comment la mort de Mahsa Amini constitue-t-elle un point de non-retour, autant pour la société iranienne que pour son cinéma ? Et quels sont les enjeux de ce mouvement « Femme, Vie, Liberté » ?

⁸³ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, *op. cit.*, p. 264-265.

⁸⁴ Agnès Devictor, « Corps codés, corps filmés », *op. cit.*, p. 130.

⁸⁵ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 43.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

1.2. LE MOUVEMENT « FEMME, VIE, LIBERTÉ »

Naissance du mouvement « Femme, Vie, Liberté »

Point de départ : la mort de Mahsa Jîna Amini

Le 13 septembre 2022, Mahsa Jîna Amini (figure 1, en annexe),⁸⁸ une jeune étudiante iranienne d'origine kurde de 22 ans, en visite à Téhéran avec sa famille, est arrêtée par la police des mœurs pour port du *hijab*⁸⁹ non conforme à la loi. Le 16 septembre, elle décède à l'hôpital Kasra après trois jours de coma qui ont suivi sa garde à vue (figure 2).⁹⁰ Les médecins de l'hôpital affirment que la patiente souffrait d'une hémorragie cérébrale quand elle a été admise d'urgence.⁹¹ Plusieurs témoins attestent avoir vu la police battre violemment la jeune femme, notamment dans le fourgon la conduisant au poste. Elle aurait également été violée dans ce même véhicule. Les autorités contestent évidemment cette version, et parlent d'un problème cardiaque soudain, puis d'une maladie du cerveau. Les parents de Mahsa démentent ces affirmations, attestant que leur fille était en pleine santé en arrivant à Téhéran.⁹² Après sa mort, les autorités prévoient une ambulance pour le rapatriement de la dépouille. Ce sont finalement trois ambulances qui partent, faisant des détours pour semer la confusion. À l'intérieur d'une d'entre elles, des agents de la sécurité essayent de convaincre les parents de Mahsa de déclarer publiquement que la jeune fille souffrait de problèmes de santé. Lorsque le corps de Mahsa arrive plus tôt que prévu à Saqqez, au Kurdistan d'Iran, la famille de Mahsa refuse qu'il soit enterré directement, comme l'avait prévu le gouvernement.⁹³ Les habitants des villes voisines se rendent alors en masse sur place pour empêcher l'enterrement immédiat de Mahsa et préparer une grande cérémonie, malgré l'encerclement de la ville par les Gardiens de la Révolution.⁹⁴ Les funérailles de l'étudiante rassemblent des centaines de personnes au cimetière Aïchi et se transforment en contestation politique, en un « mouvement majeur dans la société civile iranienne, spontané, enthousiaste, qui va se heurter à la dureté d'un régime intraitable. »⁹⁵ Lors de l'enterrement, les femmes retirent leur voile et le brandissent du poing, un geste inédit dans l'histoire de la République islamique (figure 3). Les manifestants scandent « À bas la dictature », « À bas la République islamique » et « Femme, Vie, Liberté ». Ce dernier slogan,

⁸⁸ Toutes les figures se trouvent en annexe, classées par chapitre.

⁸⁹ Le *hijab* est un voile qui couvre la tête des femmes en laissant leur visage apparent.

⁹⁰ Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *Femme, vie, liberté : Un reporter infiltré au cœur de la révolte iranienne*, Monaco, Editions du Rocher, coll. « Documents », 2025, p. 13 (édition numérique, chapitre « Sogand » (la numérotation des pages différant de l'édition imprimée, le chapitre est précisé à chaque citation afin d'en faciliter la localisation)).

⁹¹ Chowra Makaremi, *Femme ! Vie ! Liberté ! Échos d'un soulèvement révolutionnaire en Iran*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2023, p. 8 (édition numérique, chapitre « 15 septembre 2022 » (la numérotation des pages différant de l'édition imprimée, le chapitre est précisé à chaque citation afin d'en faciliter la localisation)).

⁹² Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *loc. cit.*

⁹³ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 19 (chapitre « 17 septembre 2022 »).

⁹⁴ Les Gardiens de la révolution sont une organisation paramilitaire de la République islamique d'Iran dépendant directement du Guide suprême.

⁹⁵ Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *loc. cit.*

déjà entendu dans les rues en 2013 et 2014,⁹⁶ est inspiré du slogan féministe kurde « *Jin, Jîyan, Azadî* » utilisé en Turquie vingt ans plus tôt⁹⁷ ou sur le front syrien.⁹⁸ Il est ensuite adopté à Sanandaj, la capitale de la province iranienne du Kurdistan, avant d'atteindre l'université de Téhéran. Des rassemblements ont également lieu devant l'hôpital Kasra.⁹⁹

Le mouvement « Femme, Vie, Liberté » naît alors, demandant la suppression de la loi sur le *hijab* obligatoire, ainsi que d'autres formes de discrimination et d'oppression envers les femmes iraniennes. Le mouvement fait rapidement l'objet d'une répression violente de grande ampleur par les autorités iraniennes, qui sera notamment illustrée dans *Les Graines du figuier sauvage* de Mohammad Rasoulof, causant d'importantes arrestations ainsi que la mort de nombreuses personnes. Mais les femmes n'ont pas peur, elles retirent leur *hijab* et dansent autour, le brûlent, ou pratiquent le *gisuboran*¹⁰⁰ le poing levé. Mais la répression se durcit de plus en plus. Les policiers abandonnent rapidement leurs balles à blanc et tirent désormais à balles réelles sur la foule. L'accès à Internet est également progressivement restreint, les autorités font disparaître les images des réseaux sociaux et forcent les contestataires à supprimer leur compte. Le régime veut véritablement cacher ce soulèvement au reste du monde et effacer toute trace du mouvement. Les manifestants persévèrent les jours suivants et continuent de scander « Mort au dictateur ». De nombreuses personnes, dont des journalistes, sont tuées ou disparaissent. Dans les quelques semaines suivant le début du mouvement « Femme, Vie, Liberté », plus de 25 000 jeunes sont emprisonnés.¹⁰¹

Évolution du soulèvement

Mahsa Amini n'est évidemment pas la seule femme décédée dans des conditions obscures ou ayant subi des violences lors de son arrestation. Le film *La Femme qui en savait trop* de Nader Saeivar rend notamment hommage dans son générique à Nika Shakarami, 16 ans, disparue le 20 septembre 2022 lors d'une manifestation et retrouvée morte neuf jours plus tard. Les funérailles, prévues le 2 octobre, jour de son 17^e anniversaire, n'ont pas lieu. La maman de Nika raconte aux médias persanophones à l'étranger que la dépouille de sa fille a été volée par les autorités.¹⁰² Son visage devient également l'un

⁹⁶ « En 2013, quand Sakine Cansiz Narjes (Sara) Fidan Dogân (Rojbîn), Leyla Saylemez (Ronahî) ont été assassinées ici à Paris, on a entendu ce slogan dans les rues de Paris, ainsi qu'à Koban, à Rojava, mais aussi au Kurdistan d'Iran à partir de 2014-2015. » (Hawzhin Baghali, Chowra Makaremi et Rezvan Zandieh (propos recueillis par Pourhossseini Behrang et Lamarche-Vadel Gaëtane), « Iran : "Femme, vie, liberté" », *Multitudes*, n° 89(4), 2022, p. 23).

⁹⁷ Le slogan « Femme, Vie, Liberté » est historiquement né de la lutte des femmes kurdes pour leurs droits en Turquie dans les années 2000.

⁹⁸ Ce slogan est réutilisé par les femmes kurdes de Syrie lors de la guerre civile syrienne débutée en 2011.

⁹⁹ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 15 (chapitre « 16 septembre 2022 »).

¹⁰⁰ Signifiant « se couper les cheveux », le *gisuboran* est d'abord un des rituels du deuil dans la culture iranienne. Depuis 2022, les Iraniennes l'utilisent pour protester contre le traitement des femmes dans leur pays.

¹⁰¹ Claire Billet et Mohamad Hosseini, « Femme, vie, liberté - Une révolution iranienne », *ARTE France, Artline Films, Mebdi Karami Films*, 2023 [consulté le 10 février 2026].

¹⁰² Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 61 (chapitre « 5 octobre 2022 »).

des symboles de la lutte des femmes iraniennes pour la liberté (figure 4). Chaque nouvelle victime de la police des mœurs devient une icône, « un martyr célébré aux yeux du peuple », ¹⁰³ et les cérémonies de deuil sont l'occasion de vastes rassemblements anti-régime. Ces cérémonies jouaient déjà un rôle crucial lors de la Révolution islamique de 1979. Dans la culture iranienne, le quarantième jour de deuil est important, ¹⁰⁴ les manifestations se muaient alors au rythme des quarantièmes. Depuis octobre 2022, le mouvement ne fait que s'amplifier de quarantième en quarantième. Le deuil devient alors un catalyseur politique et insurrectionnel important. C'est pour cette raison que l'interdiction des funérailles par le régime, leur escamotage ou la confiscation des dépouilles sont devenus des techniques de contrôle. ¹⁰⁵

Le 30 septembre 2022, nommé le « vendredi sanglant », ¹⁰⁶ une nouvelle vague de répression est déclenchée par le gouvernement iranien. Une manifestation a lieu à Zahedan suite au viol par un agent de police de Maho Baloch, ¹⁰⁷ une adolescente baloutche. À la sortie de la prière, les fidèles se dirigent vers le commissariat qui fait face à la mosquée, et les forces de l'ordre tirent sur la foule. Ce massacre fait 66 morts, dont des enfants, et des centaines de blessés. ¹⁰⁸ Suite à ce drame, des manifestations éclatent tous les vendredis à Zahedan. Ce « vendredi sanglant » crée une réelle solidarité nationale, rassemblant toutes les ethnies d'Iran : les Perses, les Turcs, les Arabes, les Turkmènes, les Baloutches, les Kurdes, les Lors, etc. Ces minorités religieuses et ethniques n'ont jamais été intégrées par le système, qui les a toujours discriminées. Cette ségrégation a été renforcée avec la Révolution islamique. Mais après ce 30 septembre 2022, l'unité du peuple iranien est inédite. Tous soutiennent le Baloutchistan, une des 31 provinces iraniennes dans laquelle s'est déroulé le désastre. ¹⁰⁹ Tout comme pour le slogan « *Jin, Jîyan, Azadî* », venant du Kurdistan pour ensuite être traduit et réapproprié en persan (« *Zan, Zendegi, Azadi* »), cet événement indique le changement de mentalités que porte cette révolte. Le mouvement « Femme, Vie, Liberté » fait bouger les lignes sociales marquées jusque-là par une forte xénophobie. Cette solidarité inter-ethnique devient une véritable arme de contestation. ¹¹⁰

Le 10 octobre 2022, presque un mois après la mort de Mahsa Amini, Armita Abbasi (figure 5), 21 ans, est arrêtée à Karaj lors d'une manifestation et détenue pendant 100 jours. Son procès a lieu en

¹⁰³ Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

¹⁰⁴ Le temps du deuil en islam est progressif et rythmé par des recueils au 3^e, 7^e, 40^e jour puis à chaque anniversaire de la mort du défunt. Le 40^e jour (*cheblom*) marque l'acceptation de la perte. Selon certaines interprétations, l'âme du défunt reste proche du corps pendant 40 jours, marquant une période de transition avant le jugement final. Dans le hadith, il est écrit que la terre pleure un croyant pendant 40 matins. Depuis des décennies, ces commémorations, simples rituels au départ, se sont transformées en instrument d'expression politique, permettant de préserver la mémoire des personnes tuées ainsi que de maintenir la dynamique de la contestation. Les femmes y sont en première ligne, organisant ces rassemblements.

¹⁰⁵ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 107-108 (chapitre « 26 octobre 2022 »).

¹⁰⁶ En rappel du « vendredi noir » (ou massacre de la place Jaleh), le 8 septembre 1978, désignant la répression violente d'une manifestation contre le Shah à Téhéran faisant plus de 60 morts et 200 blessés. Ce jour représente le point de départ de la Révolution islamique en septembre 1978.

¹⁰⁷ Le nom de l'adolescente n'a pu être vérifié avec certitude en raison de l'absence de sources traduites du persan.

¹⁰⁸ Marjane Satrapi (dir.), *Femme Vie Liberté*, Paris, L'Iconoclaste, 2025, p. 69.

¹⁰⁹ Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

¹¹⁰ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 41 (chapitre « 29 septembre 2022 »).

janvier 2023 et elle est ensuite libérée début février après avoir entamé une grève de la faim en prison pour dénoncer « les conditions inhumaines et indignes dans lesquelles elle est détenue ainsi que le harcèlement et les violences subies. »¹¹¹ Quatorze autres détenues la suivent, toutes semblent avoir subi des violences sexuelles. Les manifestations se poursuivent et au bout de quatre mois de révolte, 522 personnes, dont 44 enfants, sont tuées.¹¹² Des centaines de cas d'empoisonnements collectifs par des gaz toxiques surviennent dans des écoles de filles. Ces attaques chimiques sont orchestrées à travers tout le pays. Il s'agit de « véritables expéditions punitives » car ces écolières et lycéennes sont très actives dans le mouvement et le régime en a peur.¹¹³ Il utilise alors « la violence punitive officielle et silencieuse, l'intimidation par l'exemple ». ¹¹⁴ La militante féministe Masih Alinejad, exilée aux États-Unis, fait le lien entre ces empoisonnements et le début des manifestations. Selon elle, le vice-ministre de l'Éducation aurait avoué que « des centaines d'écolières [étaient] maintenant empoisonnées en Iran pour les empêcher de manifester ». ¹¹⁵ L'objectif des autorités est de faire peur aux jeunes filles qui ont osé enlever leur voile dans leur établissement et participer à leur manière au mouvement « Femme, Vie, Liberté ». ¹¹⁶ Mais cela ne suffit pas à les réduire au silence. Le mouvement ne cesse de s'amplifier. En avril 2023, la police iranienne installe des caméras de vidéosurveillance dans les lieux publics afin de repérer les femmes non voilées. Les femmes reçoivent alors une contravention par SMS indiquant la date et le lieu de l'infraction. Celles-ci risquent des coups de fouet, de la prison, et de la rééducation dans des centres de la police des mœurs.¹¹⁷ Un an après la mort de Mahsa Amini, le 1^{er} octobre 2023, Armita Garawand (figure 6), une étudiante d'origine kurde, est violemment arrêtée dans le métro de Téhéran car elle ne porte pas de voile. Sa mère confirme la version officielle de l'accident dû à une chute, lors de ce qui ressemble à un témoignage forcé. Le 28 octobre, la mort d'Armita est confirmée après un mois de coma à l'hôpital Fajr de Téhéran.¹¹⁸

Deux ans après la mort de Mahsa, Ahou Daryaei devient le nouveau symbole de la révolution et du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Le 2 novembre 2024, cette étudiante et mère de deux enfants se déshabille pour protester devant l'université islamique Azad à Téhéran, après s'être fait déchirer ses vêtements par des agents de sécurité car elle ne portait pas correctement son voile (figure 7). Une vidéo de cet événement, filmée clandestinement,¹¹⁹ est relayée par des médias iraniens basés à l'étranger, mais la plupart des médias iraniens officiels ne mentionnent pas l'incident. Seule une capture d'écran floutée

¹¹¹ Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *op. cit.*, p. 66 (chapitre « Somayeh et Mehdi »).

¹¹² Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 130 (chapitre « 25 novembre 2022 »).

¹¹⁵ France 24, « En Iran, plusieurs centaines d'écolières victimes de mystérieux empoisonnements », *France 24*, 1^{er} mars 2023 [consulté le 18 février 2026].

¹¹⁶ Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *op. cit.*, p. 63. (chapitre « Somayeh et Mehdi »).

¹¹⁷ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 138 (chapitre « 3 décembre 2022 »).

¹¹⁸ Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

¹¹⁹ Les forces de l'ordre arrêtent les étudiantes de manière aléatoire et fouillent les téléphones pour vérifier si ce genre de vidéos existent. C'est pourquoi les jeunes femmes savent qu'elles doivent filmer discrètement.

a fuité sur le compte Telegram d'une chaîne d'information, ainsi qu'un article évoquant un « acte indécent » commis par une étudiante. Ahou Daryaei a ensuite été embarquée, elle se serait faite violer et frapper pendant son arrestation. Elle est internée le soir même dans un hôpital psychiatrique de Téhéran. Le 19 novembre 2024, elle est libérée grâce à la vague de manifestations et la mobilisation internationale que son arrestation a provoquées, mais diagnostiquée malade et tenue à une obligation de soins dans un hôpital psychiatrique.¹²⁰

Répression du régime

Depuis la mort de Mahsa Amini, les autorités ont commis toutes sortes de violations des droits humains pour étouffer ce soulèvement. Dès les premières manifestations, le régime a répondu avec violence, accompagnée de discours mensongers sur les causes de la mort des manifestants, évoquant des suicides ou des accidents. De nombreuses arrestations arbitraires ont eu lieu, et « des actes de torture et des mauvais traitements ont été infligés à des milliers de prisonniers détenus, dont des mineurs. »¹²¹ Embarqués de force dans les fourgons de police, certains manifestants ont été violés et torturés. Une fois arrivés dans les lieux de détention, le cauchemar se poursuit, allant jusqu'à la peine de mort pour avoir manifesté. Comme le précise Amnesty International, « depuis l'émergence du mouvement "Femme, Vie, Liberté", le recours à la peine de mort a doublé en Iran : 2023 est l'année présentant le nombre record d'exécutions depuis huit ans. »¹²² Cette année-là, l'Iran a exécuté au moins 800 personnes, selon le rapport annuel d'Iran Human Rights, sur la base de procès injustes.¹²³ Durant ces procès, les manifestants, privés d'avocat, sont accusés d'être en guerre contre Dieu et sont donc condamnés à mort.¹²⁴ Ces condamnations servent à instiller la peur pour étouffer le mouvement, tout comme les viols et les violences sexuelles, armes de répression du régime, qui visent principalement les femmes, en première ligne du mouvement.

Depuis septembre 2023, la peine pour les femmes portant mal ou ne portant pas le voile est passée de 2 mois à 10 ans de prison. Cela représente désormais autant que pour un crime de sang. En mars 2024, un rapport du Conseil des droits de l'Homme de l'ONU parle de « crimes contre l'humanité »¹²⁵ pour qualifier la violente répression des manifestations, majoritairement pacifiques. De plus, l'accès à Internet et aux réseaux sociaux est sévèrement restreint afin de contenir les

¹²⁰ ARTE, « Iran : femme, vie, nudité », *Le dessous des images*, 27 janvier 2025 [consulté le 18 février 2026].

¹²¹ Amnesty International, « Deux ans après le soulèvement « Femme, Vie, Liberté », la répression se poursuit en Iran », *Amnesty International*, 13 septembre 2023 [consulté le 9 janvier 2026].

¹²² *Ibid.*

¹²³ Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *op. cit.*, p. 70 (chapitre « Somayeh et Mehdi »).

¹²⁴ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 122 (chapitre « 11 novembre 2022 »).

¹²⁵ En particulier des meurtres, des empoisonnements, des actes de torture, des viols et d'autres formes de violence sexuelle, des persécutions, des disparitions forcées et d'autres actes inhumains. (Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *op. cit.*, p. 89 (chapitre « Conclusion »).

manifestations et de poursuivre la répression à l'abri des regards, mais aussi pour empêcher le partage d'informations entre citoyens et de contrôler l'information. Les jeunes utilisent alors des Virtual Private Networks (VPNs)¹²⁶ pour contourner la censure, ou des applications comme Telegram, réseau sécurisé, indépendant et difficile à décrypter. Le régime fait usage de propagande, en tentant d'incriminer les manifestants pacifiques, les qualifiant d'individus dangereux et violents.¹²⁷ Le régime menace également les Iraniens de la diaspora, qui expriment leur soutien aux manifestants en Iran, d'arrêter leurs parents vivant sur place et de les enfermer à la prison politique d'Evin, connue pour des pratiques de torture.¹²⁸

Inscription du mouvement dans une histoire plus longue

Contexte iranien depuis la Révolution islamique de 1979

Cette colère n'est pas nouvelle, et la mort de Mahsa Amini n'est que l'étincelle qui fait exploser une contestation latente. En effet, « le soulèvement populaire qui a lieu en Iran reflète la rage de la population face à des décennies d'oppression ».¹²⁹ La mort de cette jeune femme rouvre une plaie qui date de l'instauration de la République islamique, le 11 février 1979. Comme l'explique Chowra Makaremi, anthropologue française d'origine iranienne, cette révolte s'installe dans la durée et est « en résonance avec des séquences de l'histoire postrévolutionnaire iranienne ».¹³⁰ Pour elle, cette révolte convoque d'autres séquences de l'histoire, et est éclairée par d'autres mouvements, d'autres luttes, et d'autres violences. « Cette rage s'enracine dans une histoire plus longue ».¹³¹

Dès le 8 mars 1979, journée internationale des droits des femmes, la République islamique d'Iran connaît sa première manifestation de femmes. Ce jour-là, elles sont des milliers à manifester à Téhéran contre l'imposition du port du voile par Khomeini, mais pas seulement. Ces femmes demandent la liberté et l'égalité, car à l'aube de la révolution, elles sont oubliées malgré le discours progressiste de Khomeini à la fin de l'année 1978, avant son arrivée au pouvoir. Pour ces dernières, « sans la libération des femmes, la Révolution n'a aucun sens ».¹³² La police tente de faire reculer les manifestantes, en tirant des coups de feu en l'air, et certains fanatiques religieux réagissent violemment à ces manifestations. Les rassemblements sont même rejoints par des musulmanes voilées, l'une d'elles

¹²⁶ Les VPNs protègent les utilisateurs en cryptant leurs données et en masquant leurs adresses IP. Les jeunes peuvent alors accéder à du contenu géographiquement limité grâce à des serveurs dispersés dans le monde entier.

¹²⁷ Amnesty International, « Iran : huit méthodes de répression des autorités contre les manifestantes et manifestants », *Amnesty International*, 4 octobre 2022 [consulté le 9 janvier 2026].

¹²⁸ Diane Regny, « Iran : “Si vous n'arrêtez pas, nous arrêterons vos parents” ou comment Téhéran menace ses ressortissants à l'étranger », *20 minutes*, 7 janvier 2023 [consulté le 18 février 2026].

¹²⁹ Amnesty International, « En Iran, les femmes qui défient le port obligatoire du voile risqueraient 10 ans de prison », *Amnesty International*, 26 juillet 2023 [consulté le 19 février 2026].

¹³⁰ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 7 (chapitre « Introduction »).

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Sylvina Boissonnas et Claudine Mulard, « Mouvement de Libération des Femmes Irlandaises », *Année Zéro*, Editions des femmes - Antoinette Fouque, 1979 [consulté le 17 février 2026].

affirmant qu'elle est prête à quitter sa religion si Khomeini continue comme ça. Cette lutte féministe englobe le droit de travailler, la liberté de la presse et de parole, ainsi que l'égalité de salaire pour travail égal. Suite à cette manifestation du 8 mars, Khomeini déclare le lendemain que le port du voile n'est pas obligatoire mais recommandé, mais cette première victoire ne dure pas.¹³³ Le voile est progressivement imposé à toutes les femmes iraniennes, dès l'âge de neuf ans, dans les administrations publiques début 1979, puis dans la rue fin 1981.¹³⁴ En 1983, la peine prévue par le Code pénal peut aller jusqu'à 74 coups de fouet pour celles qui ne respectent pas cette obligation, le *hijab* étant alors obligatoire dans tous les espaces publics.¹³⁵ En 2005, sous Ahmadinejad, la police de mœurs est créée pour faire respecter la loi islamique dans les rues,¹³⁶ celle qui tuera Mahsa Amini 17 ans plus tard. Mais cette manifestation du 8 mars 1979, bien que réunissant plusieurs milliers de femmes contre le port obligatoire du voile, ne s'est pas pérennisée en un mouvement.¹³⁷

Historique des manifestations récentes contre le régime

Depuis quelques années, la colère des Iraniens s'intensifie et en 2009, suite à la réélection frauduleuse d'Ahmadinejad, les Iraniens se soulèvent. Ce Mouvement vert, violemment réprimé, provoque une véritable crise de légitimité du régime. C'est d'ailleurs suite au soutien à ce mouvement que les réalisateurs Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof sont arrêtés et condamnés. Depuis, les réseaux sociaux voient défiler de nombreuses images de gestes contestataires destinés à défier le régime : les vidéos de femmes dansant sur la chanson « Happy » de Pharrell Williams, le hashtag « #LibertéFurtive » qui consistait à retirer son voile très rapidement devant des membres de l'autorité, des vidéos de personnes faisant tomber le turban des mollahs¹³⁸ avant de s'enfuir, ou encore commettant des suicides devant les caméras.¹³⁹ C'est à partir de ce moment que le « processus de radicalisation de la République islamique »¹⁴⁰ commence, Khamenei et Ahmadinejad prenant conscience du potentiel de mobilisation des manifestants. Le régime tente de reprendre contrôle, notamment en imposant de nouvelles mesures restrictives concernant le port du voile.

En 2017 émerge l'un des mouvements marquants de la lutte des femmes, les « filles de rue de la Révolution ». Ce mouvement est initié par Vida Movahed, montée sur une boîte électrique de la rue de

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Nicolas Lepoutre, « La condition féminine en République islamique d'Iran en 1979 », *Lumni Enseignement*, 14 mars 2024 [consulté le 17 février 2026].

¹³⁵ Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *op. cit.*, p. 12 (chapitre « Sogand »).

¹³⁶ Véronique Chalmet, « En 1979, des Iraniennes manifestent contre le port obligatoire du voile », *Lumni Enseignement*, 07 mai 2024 [consulté le 17 février 2026].

¹³⁷ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 48. (chapitre « 2 octobre 2022 »).

¹³⁸ Chefs religieux islamiques.

¹³⁹ ARTE, *op. cit.*

¹⁴⁰ Marie Ladier-Fouladi (propos retranscrits par Jonathan Chalier), « La génération “Femme, vie, liberté” », *Esprit*, n° 4, avril 2023, p. 39.

la Révolution, brandissant son voile au bout d'un bâton (figure 8).¹⁴¹ Cette jeune femme apparaît également dans le générique de *La Femme qui en savait trop*. D'abord un geste de résistance individuelle, il devient très vite politique et est repris par d'autres jeunes femmes, mais aussi par des hommes. Depuis 2019, d'autres mobilisations contre le régime se développent, comme « les mères d'Aban »,¹⁴² la colère des familles du vol PS 752 de l'Ukraine Airlines,¹⁴³ ou encore les « mercredis blancs ». ¹⁴⁴ Face aux mouvements de protestation depuis 2017, « les *Bassidji* (miliciens civils) et les *Pasdar* (les gardiens de la révolution) ont commencé à tuer des citoyens iraniens ». ¹⁴⁵ Khamenei affirme alors que ceux-ci ne sont pas Iraniens car ni islamiques, ni révolutionnaires, et méritent donc d'être tués. ¹⁴⁶ Durant la crise du covid, la révolte s'éteint un peu, mais reprend de plus belle à la mort de Mahsa Amini.

Le mouvement « Femme, Vie, Liberté » : rupture pour la société

La mort de Mahsa Amini comme point de non-retour

Le 16 septembre 2022, « [l']assassinat de Jina Mahsa Amini est apparu comme la limite du supportable, que l'État théocratique avait franchie »¹⁴⁷ et la jeunesse à l'origine du mouvement opte pour une opposition frontale, confrontant l'autorité du Guide suprême de la République islamique d'Iran. Sa mort représente le drame de trop, et Mahsa devient « un symbole de l'oppression des femmes exercée par la République islamique d'Iran et de la brutalité du régime. »¹⁴⁸ La violence arbitraire dont la police des mœurs a fait preuve envers Mahsa fait exploser aux yeux des Iraniens la violence sociale, politique et économique de l'État.¹⁴⁹ Les manifestations qui ont suivi ont permis à de nombreuses femmes d'ouvrir les yeux sur leur condition. Pour l'activiste iranienne Mojgan Keshavarz, « cette révolution féministe est une première au monde. Personne ne l'oubliera. [...] Tant que les Iraniennes ne seront pas libres, le pays dans son ensemble ne le sera pas non plus ». ¹⁵⁰ La mort de Mahsa Amini est l'étincelle qui allume une révolution. Le mouvement « Femme, Vie, Liberté » ouvre alors une brèche

¹⁴¹ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 50. (chapitre « 2 octobre 2022 »).

¹⁴² Aussi appelé les « Mères de novembre » (le mois d'Aban correspondant à novembre dans le calendrier persan), ce mouvement est formé par des mères dont les enfants ont été tués lors des manifestations de novembre 2019 en Iran. Celles-ci réclament justice pour leurs enfants et font face à la répression du régime. La République islamique coupe Internet pendant une semaine.

¹⁴³ Ce vol devait relier Téhéran à Kiev, est abattu le 8 janvier 2020 par deux missiles des Gardiens de la révolution. 176 personnes se trouvaient à bord. Ce crime du régime ainsi que ses mensonges constituent les prémisses de la révolte de 2022.

¹⁴⁴ Des jeunes filles enlevaient leur voile blanc dans l'espace public et diffusaient leurs photos sur Internet.

¹⁴⁵ Marie Ladier-Fouladi, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Marie Ladier-Fouladi, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁸ Amnesty International, « Iran : les manifestations depuis la mort de Mahsa Amini violemment réprimées », *Amnesty International*, 21 septembre 2022 [consulté le 19 février 2026].

¹⁴⁹ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 15 (chapitre « 15 septembre 2022 »).

¹⁵⁰ Amnesty International, « “Pour la première fois de nos vies, nous étions libres” : des Iraniennes racontent le soulèvement », *Amnesty International*, 4 octobre 2023 [consulté le 19 février 2026].

irréparable dans les fondements de la théocratie : dans l'esprit des Iraniens, quelque chose a été rompu depuis sa mort et il n'y a pas de retour en arrière possible.¹⁵¹

Bien que ce ne soit pas la première fois que des manifestations éclatent en Iran, cette révolte est particulière. D'abord dans le sens où elle traverse toutes les classes sociales, communautés ethniques et religieuses, et rassemble autant les hommes que les femmes. Ensuite car cette lutte féministe englobe toutes les autres luttes, que ce soit concernant la hausse des prix, le non-respect de la démocratie, ou les mouvements sociaux des classes populaires. Et enfin car l'objectif aujourd'hui n'est pas d'obtenir des réformes comme ce fut le cas dans le passé, mais un changement de régime. De plus, le peuple iranien, et plus spécifiquement les femmes et les jeunes, a pris conscience de son pouvoir et a décidé de s'en servir. Quelque chose de fondamental a changé, les Iraniens sortent dans la rue, désobéissent à la loi islamique et la présence de leur corps dévoilé dans les rues devient un signe de protestation. En parallèle, le régime a pris conscience de son échec, et sa violence ne provient plus d'une position de force, mais de faiblesse. La peur a changé de camp et il ne lui reste plus que les armes et la violence. La répression de plus en plus violente dévoile la fragilité du régime face à cette jeunesse déterminée.¹⁵² Les manifestants n'ont plus peur de rien, leur rage est plus forte, et leur détermination à lutter pour leurs droits et pour ceux de toutes les femmes est plus forte que la peur de la répression.¹⁵³ Le mouvement se caractérise également par l'engagement de la jeune génération, essoufflée du manque de libertés dans l'espace public et de la propagande du régime. Cette génération Z, presque oubliée par le régime qui la pense dépolitisée, utilise les réseaux sociaux comme une véritable arme contre la République islamique. Actuellement, grâce à ceux-ci, la diffusion est rapide et massive, ne permettant pas d'encadrement et surtout de contre-discours préparé par la République islamique. Les réseaux sociaux permettent aux Iraniens de briser la censure et de reprendre le contrôle du réel. Ils donnent la parole à ce que le régime muselle. Tout le monde peut désormais s'exprimer, ce qui inquiète le régime.¹⁵⁴ Cette importance des réseaux sociaux sera amplement développée dans le chapitre consacré aux *Graines du figuier sauvage* de Mohammad Rasoulof.

Un mouvement qui engage toutes les franges de la population

Le mouvement « Femme, Vie, Liberté » n'est pas un mouvement de femmes. Chowra Makaremi développe :

En Iran, le refus du voile est le refus d'une ségrégation de genre beaucoup plus vaste et totalisante, et du contrôle masculin de l'espace public, dont le *hejab* est la manifestation la plus visible. Pour autant, cette révolte sous la

¹⁵¹ Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

¹⁵² Claire Armitstead, « Azar Nafisi, author of Reading Lolita in Tehran: "Women in Iran have discovered their power and decided to use it" », *The Guardian*, 27 octobre 2022 [consulté le 17 septembre 2025].

¹⁵³ Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *op. cit.*, p. 37 (chapitre « Ehsan »).

¹⁵⁴ Rachida El Azzouzi, « Narges Mohammadi, prix Nobel iranienne de la paix : "Les murs de cette prison ne pourront pas étouffer ma voix" », *Mediapart*, 6 décembre 2023 [consulté le 4 avril 2026].

bannière « Femme Vie Liberté » n'est pas un mouvement de femmes. C'est très visiblement un mouvement qui engage toutes les franges de la population : hommes et femmes des petites et grandes villes, des quartiers riches et des banlieues pauvres. Les hommes ne sont pas les alliés des femmes qui demandent des droits – on n'en est plus là –, tous et toutes manifestent contre le pouvoir, en retournant son symbole théocratique le plus immédiat. Enlever ou brûler son voile en public est un acte politique qui affirme, avec la plus grande économie de moyens, qu'on monte au créneau et qu'on défie l'ordre établi. Non plus de façon cachée, à travers des subversions et des contournements habiles, comme les Iraniens en ont pris l'habitude depuis tant de décennies, mais frontalement, et en public. Dans ce sens, quand les femmes brûlent leur voile et que les hommes les applaudissent, ce ne sont pas les hommes qui soutiennent les femmes dans leur lutte, ce sont les femmes qui agissent pour elles et aussi pour les hommes – qui n'ont pas de voiles à brûler, c'est-à-dire de symbole clair et reconnaissable de refus.¹⁵⁵

En effet, dès les premiers jours du soulèvement, les hommes rejoignent les femmes qui manifestent. Par le passé, les manifestations étaient souvent genrées. Ce qu'il se passe aujourd'hui est assez inédit. Même des musulmanes pratiquantes, issues de milieux traditionnels et portant le *tchador*, participent à ces manifestations. Ce soutien de la classe traditionnelle est un symbole fort et une grande source d'espoir pour la génération « Femme, Vie, Liberté ». Une solidarité féministe se crée, allant au-delà des divisions entre les religions. Le mouvement étudiant se redéfinit également comme féministe : « [l]e féminisme s'impose comme force et forme politiques de contestation au sein de la société civile »,¹⁵⁶ ce qui révèle la force du basculement en cours.

De plus, la mort de Mahsa Jîna Amini est au croisement de plusieurs formes de domination, d'où la dimension intersectionnelle du mouvement. Son premier prénom kurde, Jîna, n'a pas été enregistré à l'état civil car il est interdit par l'administration iranienne. La langue kurde ne peut pas être enseignée à l'école, et les panneaux dans cette langue sont interdits dans l'espace public. Cette discrimination envers certaines minorités ethniques, Jafar Panahi l'aborde déjà dans son film *Le Miroir* en 1997. Mahsa, comme beaucoup de jeunes femmes à Téhéran, portait son voile de manière négligée le jour de son arrestation. Mais son origine kurde, révélée par l'accent de son frère venu la défendre, a pu conduire les agents de police à considérer « qu'ils pouvaient faire ce que la police iranienne fait si souvent avec les corps kurdes : se défouler sans crainte des conséquences. »¹⁵⁷ Les agressions racistes ordinaires sont courantes en Iran, et toutes les minorités nationales, ethniques ou religieuses subissent cette violence quotidienne.¹⁵⁸ À sa mort, tous ces groupes se solidarisent, créant une unité nationale inédite, comme après le « vendredi sanglant ». Le mouvement s'étend donc aux 31 provinces iraniennes, et la diaspora, représentant cinq à huit millions d'Iraniens, vient également amplifier les revendications. Toutes régions et catégories sociales confondues protestent contre le meurtre de Mahsa Amini, ainsi que contre quatre décennies de maltraitance envers les femmes et le peuple iranien en général. Le mouvement « Femme, Vie, Liberté » est donc historique, et a été plus fédérateur que tous les précédents.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 26 (chapitre « 21 septembre 2022 ») (souligné par nous).

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 52 (chapitre « 2 octobre 2022 »).

¹⁵⁷ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 16 (chapitre « 16 septembre 2022 »).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 17 (chapitre « 16 septembre 2022 »).

¹⁵⁹ Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

Une révolte féministe qui vise tout un régime

Les manifestants s'indignent évidemment face à l'omniprésence de la police des mœurs et face aux lois discriminatoires comme celle sur le port obligatoire du *hijab*, en vigueur depuis la Révolution de 1979.¹⁶⁰ Mais ils se battent surtout pour plus de liberté, d'égalité, et contre les violences d'État, les discriminations envers les femmes, et la répression du régime des mollahs. Les Iraniens ont soif de démocratie, de liberté, et de laïcité. Même certains musulmans fervents se rendent compte que l'islam politique ne mène à rien. Ces manifestants ne se soulèvent pas contre la religion, mais contre le gouvernement religieux.¹⁶¹ Et parmi toutes ces revendications, les questions économiques, les grèves des ouvriers, les soulèvements des étudiants ont aussi leur place. C'est pourquoi « Femme, Vie, Liberté » est un mouvement féministe inclusif et intersectionnel,¹⁶² porté par un slogan universel. La nouveauté, c'est qu'aujourd'hui « toutes les luttes sont liées car elles portent la même revendication qui est la demande du renversement du régime. »¹⁶³ Effectivement, parmi les différents slogans, on ne retrouve aucune demande de droits, de libertés publiques, ou d'améliorations économiques, comme si aucune amélioration n'était possible. Ce qui est crié, c'est « Mort au dictateur », « À bas Khamenei », ou encore « À bas la République islamique ». Les manifestants exigent le renversement de la République islamique d'Iran et un changement de régime. L'enjeu de la contestation n'est donc ni l'abolition de la loi sur le port obligatoire du voile, ni l'abolition de la police des mœurs, bien que cette dernière soit à l'origine de la confrontation. Les manifestants ne sont visiblement pas dans une logique de demande à leur gouvernement, comme l'explique encore Chowra Makaremi. Ceux-ci souhaitent la fin de la dictature.¹⁶⁴

Le voile comme symbole de l'oppression du régime

Le voile est l'élément idéologique de contrôle de la République islamique, le symbole du régime. C'est à travers la capture du corps des femmes que le pouvoir s'exerce. En rendant obligatoire son port, la République islamique s'approprie le corps des femmes, et gagne du pouvoir. Il est un pilier du régime islamique, de la dictature religieuse, et est devenu la première préoccupation du pouvoir. Le système de violence physique exercée par la police des mœurs, ainsi que des institutions comme l'école et les médias, enseigne aux Iraniennes et Iraniens que la femme voilée est la norme. Le voile est devenu le symbole de l'islam politique.¹⁶⁵ Comme l'explique Narges Mohammadi, militante iranienne des droits humains et prix Nobel de la paix (2023), « [l]e voile obligatoire a fait partie dès le commencement du

¹⁶⁰ Amnesty International, « Iran : les manifestations depuis la mort de Mahsa Amini violemment réprimées », *op. cit.*

¹⁶¹ Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

¹⁶² Hawzhin Baghali *et al.*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁴ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 136-137 (chapitre « 3 décembre 2022 »).

¹⁶⁵ Hawzhin Baghali *et al.*, *op. cit.*, p. 30.

projet théologique et politique de la République islamique, non pas comme un objet religieux ou culturel, mais comme un outil d’emprise politique à travers lequel ce régime asservit et opprime la société tout entière. »¹⁶⁶

Les femmes ont enlevé leur voile pour la première fois ensemble lors des funérailles de Mahsa Amini.¹⁶⁷ Leïla Taül, enseignante à l’université de Genève et spécialiste de la question de genre et d’islam, explique que « les Iraniennes contestent un ordre social basé sur un fondement “patriarcal” et une “sacralisation du voile” ». ¹⁶⁸ Pour elle, « l’activisme islamiste diffuse à grande échelle la thèse du voile obligatoire en se fondant sur un argumentaire d’autorité religieuse pour contrôler le corps des femmes et en même temps les instrumentaliser en tant que porte-étendard de leur idéologie. »¹⁶⁹ On assiste à une réelle « colère contre les symboles même [*sic*] du régime de la République islamique ». ¹⁷⁰ Ensuite, ce que les femmes rejettent n’est pas le voile en soi, mais l’obligation de le porter. Il ne s’agit donc pas du vêtement, mais de la charge et l’obligation qui lui est attribuée. Makaremi ajoute que le corps des femmes, et jamais celui des hommes, est alors transformé en un support sur lequel s’inscrivent les valeurs d’une société. Les femmes deviennent les incarnations ambulantes de la loi islamique. C’est pour cette raison que la censure cinématographique se concentre principalement sur le port du voile et la représentation des femmes. Lorsque les femmes enlèvent et brûlent leur voile, c’est pour défier frontalement, en public, l’ordre établi. Elles utilisent le symbole du voile pour contester le régime dans son ensemble, et non uniquement sa domination sur les femmes. Car, comme l’explique Masih Alinejad, « le port du voile obligatoire est un outil utilisé par la République islamique pour opprimer toute la société et la contrôler à travers les femmes. »¹⁷¹ Dès lors, les femmes ne luttent pas contre un bout de tissu, mais contre l’un des symboles les plus visibles de l’oppression.

Conclusion

Le mouvement « Femme, Vie, Liberté », inscrit dans une histoire plus longue de contestation et d’oppression depuis la Révolution islamique de 1979, marque un tournant majeur dans l’histoire contemporaine iranienne. La mort de Mahsa Amini, au croisement de plusieurs formes de domination, rassemble tous les Iraniens et Iraniennes autour d’une même revendication : le renversement de la République islamique et la fin de plus de quatre décennies d’oppression. Mais le mouvement ne transforme pas uniquement la société, il bouleverse également les représentations cinématographiques.

¹⁶⁶ Rachida El Azzouzi, *op. cit.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Assiya Hamza, « Les Iraniennes dénoncent “le patriarcat sacralisé à travers le voile” », *France 24*, 21 octobre 2022 [consulté le 18 février 2026].

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Pierre-Louis Caron, « Manifestations en Iran : “La colère traverse les classes sociales, c’est inédit”, estime l’historien Jonathan Piron », *France Info*, 22 septembre 2022 [consulté le 28 avril 2026].

¹⁷¹ Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

La génération « Femme, Vie, Liberté » qui s'impose dans les rues et s'oppose aux abus du régime, notamment en franchissant la ligne rouge du port du voile, ouvre la voie aux cinéastes qui transgressent à leur tour les règles qui leur sont imposées. Le mouvement a donc un impact direct sur le cinéma iranien contemporain qui, en retour, soutient et prolonge la lutte dans ses récits.

DEUXIÈME PARTIE :
LE CINÉMA COMME PROLONGEMENT
DE LA LUTTE POUR LA LIBERTÉ

2.1. LA FAMILLE COMME MICROCOSME DE LA SOCIÉTÉ POUR CRITIQUER LE RÉGIME : *LES GRAINES DU FIGUIER SAUVAGE* DE MOHAMMAD RASOULOF

Introduction

Dans ce contexte de crise et de répression accrue en Iran, une nouvelle génération de cinéastes se dirige vers un cinéma protestataire et clandestin. Ce « cinéma d'urgence », comme Mamad Haghighat le nomme, répond aux règles imposées par le régime auxquelles les réalisateurs refusent désormais de se plier, « [s]achant que de toutes façons le régime ne laissera pas sortir leurs films sur les écrans en Iran ».¹⁷² C'est dans cette veine que s'inscrit le nouveau film de Mohammad Rasoulof, dont l'histoire se déroule au début des manifestations du mouvement « Femme, Vie, Liberté ».

Les Graines du figuier sauvage (2024) raconte l'histoire d'une famille iranienne dont le père, Iman, vient d'être nommé enquêteur au tribunal révolutionnaire de Téhéran après plus de 20 ans comme juriste. Ce nouveau poste s'accompagne d'un pistolet pour assurer sa protection et celle de sa famille, et l'oblige à signer des condamnations à mort, dont il questionne la légitimité, de dissidents présumés, sans preuve ni le temps de prendre connaissance des dossiers. En parallèle, ses deux filles Rezvan et Sana découvrent petit à petit l'ampleur des manifestations liées au mouvement « Femme, Vie, Liberté » et deviennent témoins de la répression du régime lorsque leur amie Sadaf est touchée par un tir de chevrotine. Najmeh, la mère, coincée entre son mari et ses filles, tente de préserver l'équilibre familial. La disparition de l'arme d'Iman marque un tournant dans le récit, faisant basculer son propriétaire dans la paranoïa la plus totale, suspectant sa propre famille. Suite à cela, celle-ci commence à s'effondrer progressivement, opposant les filles d'un côté, animées par un germe de rébellion, et leur père de l'autre, considérant leur engagement comme hostile au régime.

L'histoire du film de Rasoulof, réalisé en 2024 en réaction au meurtre de Mahsa Amini, est étroitement liée à son contexte de production. En effet, le tournage s'est déroulé clandestinement entre décembre 2023 et avril 2024. Les images ont ensuite été secrètement transportées jusqu'en Allemagne pour leur projection. Au moment de la mort de Mahsa Amini, le réalisateur était en prison, arrêté en juillet 2022 avec son collègue Mostafa al-Ahmad.¹⁷³ Il explique n'avoir pu observer le mouvement « Femme, Vie, Liberté » qu'à travers son impact sur la prison, et une fois libéré sept mois plus tard, il avait l'impression de ne rien savoir sur ce qu'il s'était passé. Il commence alors à se documenter, enquêter, discuter avec les jeunes de cette génération, regarder des vidéos, et il finit par écrire le scénario

¹⁷² Mamad Haghighat, « Iran : vers un cinéma d'urgence ! », *Positif*, n° 760, juin 2024, p. 68.

¹⁷³ « Il leur est reproché d'avoir posté un appel avec le hashtag #putyourgundown [...] demandant aux forces de sécurité iraniennes de ne plus menacer les civils avec leurs armes, dans le cadre des manifestations de colère qui se multiplient dans le pays » (Didier Péron, « Répression Iran: le cinéaste Mohammad Rasoulof, ours d'or à Berlin en 2020, incarcéré pour sa trop grande liberté de parole », *Libération*, 9 juillet 2022 [consulté le 11 avril 2026]).

des *Graines du figuier sauvage*.¹⁷⁴ Rasoulof réalise ce film majoritairement à distance, dirigeant le tournage via FaceTime en utilisant une connexion enregistrée sous un autre nom.¹⁷⁵ Un scénario de secours a également été prévu pour éviter les soupçons en cas de contrôle. L'équipe pouvait alors prétendre tourner un tout autre film, et les femmes remettaient rapidement leur voile.¹⁷⁶ Par moments, le réalisateur restait dans une voiture non loin du tournage, afin d'être plus proche de la scène.

Ce n'est qu'une fois le film en post-production que les autorités ont découvert l'implication de Rasoulof dans le projet. Condamné en mai 2024 à huit ans de prison pour des peines accumulées mais non exécutées, pour « collusion contre la sécurité nationale », le cinéaste décide dans l'urgence de quitter l'Iran, entamant un long et dangereux périple à pied à travers les montagnes.¹⁷⁷ Peu de temps après, le film, également sélectionné pour l'Oscar du meilleur film international, fut présenté en Compétition officielle du Festival de Cannes, où il reçoit le prix spécial. Véritable objet de résistance, il ne sera malheureusement jamais projeté officiellement en Iran. Bien que *Les Graines du figuier sauvage* ait été principalement produit en Allemagne¹⁷⁸, il n'en reste pas moins iranien pour son réalisateur et ce qui compte surtout pour lui est que son message soit entendu.¹⁷⁹ Le montage et la post-production ont été réalisés entre l'Allemagne et la France, alors que le réalisateur était en fuite, incapable de donner des nouvelles pendant plusieurs jours. Le fait que ce film existe, finalisé la veille de sa projection officielle au Festival de Cannes, relève du miracle.¹⁸⁰

Plusieurs membres de l'équipe ont subi de fortes pressions. Les actrices Mahsa Rostami (Rezvan), Niousha Akhshi (Sadaf) et Setareh Maleki (Sana) se sont exilées et vivent désormais à Berlin. Soheila Golestani (Najmeh) est toujours en Iran et a été libérée sous caution après avoir été emprisonnée pour « corruption et propagande contre le régime ». Le directeur de la photographie, Pooyan Aghababaei, s'est fait saisir son matériel suite à une perquisition et est désormais interdit de quitter le territoire,¹⁸¹ et le technicien du son s'est fait confisquer son passeport alors qu'il tentait de se rendre au Canada.¹⁸² Mohammad Rasoulof, aujourd'hui exilé en Allemagne, explique qu'il n'a pas eu d'autre choix que de partir afin de continuer à faire des films. Il espère aujourd'hui pouvoir avoir un

¹⁷⁴ Philippe Rouyer et Yann Tobin, « Entretien avec Mohammad Rasoulof, *Positif*, n° 763, septembre 2024, p. 10-14.

¹⁷⁵ Saeed Kamali Dehghan, « Iranian Oscar nominee Mohammad Rasoulof: "After my arrest, I told myself: don't hold back" », *The Guardian*, 23 janvier 2025 [consulté le 11 avril 2026].

¹⁷⁶ Rebecca Leffler, « Mohammad Rasoulof on taking on Iran's oppressive regime with "The Seed Of The Sacred Fig": "Just have hope" », *Screendaily*, 2 décembre 2024 [consulté le 11 avril 2026].

¹⁷⁷ Saeed Kamali Dehghan, *op. cit.*

¹⁷⁸ Coproduction allemande (Run Way Pictures) et française (Parallel 45).

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Rebecca Leffler, *op. cit.*

¹⁸¹ Philippe Rouyer et Yann Tobin, *loc. cit.*

¹⁸² Saeed Kamali Dehghan, *op. cit.*

impact plus important au-delà des frontières de son pays, alors qu'il avait pourtant toujours refusé de partir pour mieux dénoncer le régime des mollahs depuis l'Iran.¹⁸³

Au début de sa carrière, le réalisateur était moins direct dans sa critique du régime, utilisant un langage métaphorique. Son film *The White Meadows* (کشتزارهای سپید, *Keshtzar haye sepid*, 2009) est une critique plus subtile de la République et de ses abus depuis la Révolution de 1979.¹⁸⁴ Ce film lui vaudra tout de même une condamnation à six ans de prison, réduits plus tard à un an avec sursis, pour « propagande contre le régime », ainsi que 20 ans d'interdiction d'écrire et réaliser des films et de quitter le territoire ou de donner des interviews aux médias. Jafar Panahi, monteur de ce film, subit le même sort.¹⁸⁵ Rasoulof explique que ce langage métaphorique lui permettait de contourner les interdictions, mais il finit par comprendre qu'il ne faisait qu'alimenter la censure, et décide donc de ne plus se retenir. Après son arrestation en 2010, il réalise *Au revoir* (به امید دیدار, *Bé omid é didar*, 2011), nouvelle critique du régime. Pour lui, les allégories sont l'esthétique de la tyrannie, et les récents bouleversements ayant changé la donne, la narration devient beaucoup plus explicite.¹⁸⁶ À cela s'ajoute l'intérêt grandissant du public pour ces films mettant en lumière les problèmes sociaux, culturels, moraux et religieux de l'Iran.¹⁸⁷ Ses films lui ont valu plusieurs arrestations et peines de prison. Après *Un Homme intègre* (لرد, *Lerd*, 2017), il lui est interdit de quitter le territoire, et en 2019, il est condamné à un an de prison pour « propagande contre la République islamique d'Iran ».¹⁸⁸ Il écope ensuite d'un an de prison en 2020 pour *Le Diable n'existe pas* (شیطان وجود ندارد, *Sheytân voddjoud nadârad*), tourné clandestinement et s'attaquant au manque de liberté d'expression et au caractère arbitraire de la peine de mort.¹⁸⁹ En 2023, invité en tant que membre du jury « Un certain regard » au Festival de Cannes, il n'est pas autorisé à quitter le pays.

La famille comme microcosme de la société

Le cinéma iranien a souvent utilisé des histoires individuelles pour évoquer des problématiques collectives, créant ainsi une forme de critique sociale indirecte. Gönül Donmez-Colin, dans son livre *Women, Islam and Cinema* (2004), développe :

¹⁸³ Jean-Philippe Guerand, « Les Graines du figuier sauvage », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 714, juin 2024, p. 160.

¹⁸⁴ Le film raconte l'histoire d'un homme qui récolte depuis 1979 les larmes d'habitants d'îles isolées, au cœur d'un immense lac salé. Au cours de son voyage, il est témoin de sociétés soumises à des normes sociales et religieuses oppressives. Ces larmes qui représentent métaphoriquement la misère et la souffrance de la population rurale iranienne, servent à soigner un vieil homme, qu'on suppose être le Guide suprême. Elles sont le moteur de la République islamique, et leur collecteur est un symbole de la religion, recueillant les peines du peuple tout en lui offrant du réconfort.

¹⁸⁵ Saeed Zaydabadi-Nejad, « Political films », dans Parviz Jahed, *Directory of World Cinema: Iran 2*, *op. cit.*, p. 296-325.

¹⁸⁶ Saeed Kamali Dehghan, *op. cit.*

¹⁸⁷ Ali Moosavi, « Contemporary social drama », dans Parviz Jahed, *Directory of World Cinema: Iran 2*, *op. cit.*, p. 132-139.

¹⁸⁸ Didier Péron, *op. cit.*

¹⁸⁹ Adrien Cluzet, *loc. cit.*

La famille occupe une place centrale dans les films de la plupart des pays musulmans, où elle apparaît souvent comme un microcosme du système social et joue un rôle déterminant dans la construction de l'identité nationale. Elle sert également de mécanisme permettant de fusionner les valeurs religieuses, sociales et politiques à travers la représentation des femmes dans des rôles définis par leurs relations avec des figures masculines.¹⁹⁰

Dans *Les Graines du figuier sauvage*, Mohammad Rasoulof traite des troubles contemporains de l'Iran à travers leur intériorisation par la famille. Le film opère donc une critique du régime à travers cette micro-société représentant l'État. Les rapports d'autorité et de domination sont traduits par la hiérarchie familiale, et le contrôle est insidieusement dissimulé sous l'apparence de l'amour.¹⁹¹ Chaque membre de cette famille, dont l'histoire personnelle est indissociable de celle du pays, représente une facette de la société iranienne :

Iman incarne le régime totalitaire paranoïaque ; Najmeh est figée dans le rôle d'une femme conservatrice mais prisonnière de ses chaînes, qui sait au fond d'elle que la rébellion de ses filles représente le progrès ; Rezvan symbolise le changement imminent ; et Sana réalise, à travers la dissidence de sa sœur, qu'elle aussi ne peut plus se taire.¹⁹²

Les filles, confrontées à une autre réalité via les réseaux sociaux, sont les incarnations du mouvement « Femme, Vie, Liberté », de cette jeunesse qui refuse de se soumettre au régime tyrannique. Tout au long du film, on ressent le poids omniprésent de la religion qui dicte les actions et décisions de chacun. Najmeh fait de nombreuses allusions à la foi, dans laquelle « il n'y a pas de questions, c'est une intime conviction. »

Transposition du conflit politique dans l'espace domestique

Les manifestations en réaction à la mort de Mahsa Amini sont alors également transposées au sein de cette famille, dans laquelle les parents font partie du système et leurs filles deviennent peu à peu des opposantes dans ce conflit familial de plus en plus exacerbé.¹⁹³ Rezvan et Sana, prenant progressivement conscience de ce qu'il se passe dans les rues, veulent embrasser cette liberté dont elles sont témoins dans les vidéos des manifestations. Ces personnages féminins, dans le récit comme dans la réalité, vont fragiliser ces structures de pouvoir,¹⁹⁴ devenant les figures centrales de la contestation. Leur rôle d'étudiante est également important. Agnès Devictor explique que ce personnage, « porteur d'espoir politique et symbole de promotion sociale » émerge à partir des années 2000 dans le cinéma

¹⁹⁰ Gönül Dönmez-Colin, *op. cit.*, p. 13 : « Family is pivotal to films from most Muslim countries, often as a microcosm of the social system, and is instrumental in creating a national identity. Family also functions as a mechanism to merge religious, social and political values through the representation of women in roles defined by their relationships with male figures. » (Citation originale, traduit par nous).

¹⁹¹ David Mouriquand, « Cake & Figs: How the spirit of Mahsa Amini lives on in two Iranian films challenging state despotism », *Euronews*, 16 septembre 2024 [consulté le 25 septembre 2025].

¹⁹² *Ibid.* : « Iman embodies the paranoid totalitarian regime; Najmeh is sclerosed in the role of a conservative-minded but shackled woman, who deep down knows that her daughters' rebellion represents progress; Rezvan represents change waiting to happen; and Sana realises through her sister's dissent that she too can no longer "sit down". » (Citation originale, traduit par nous).

¹⁹³ Hubert Niogret, « Les Graines du figuier sauvage », *Positif*, n°s 761-762, juillet 2024, p. 68.

¹⁹⁴ Saeed Kamali Dehghan, *op. cit.*

iranien, tout comme la reconnaissance de l'existence sociale et politique de l'université, autrefois taboue.¹⁹⁵

Rezvan et Sana sont extrêmement soudées et solidaires entre elles (figure 1), mettant en avant la sororité puissante au cœur du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Elles vont finalement se dresser contre l'autorité de leur père, opérant une rupture entre les deux générations, en même temps que le mouvement résiste face à la République islamique. La première confrontation a lieu lors d'un dîner de famille animé, quand Rezvan fait remarquer que ce ne sont que des mensonges à la télévision. Iman maintient la version officielle concernant la mort de Mahsa Amini et sa fille lui rétorque qu'il croit le système car il en fait partie, qu'il veut le préserver à tout prix.¹⁹⁶ Lors de cette première altercation, Najmeh est tiraillée entre les deux camps. Comme l'explique Mohammad Rasoulof, en tant que mère, elle veille à maintenir la paix dans la famille en contrebalançant les propos de chacun. En effet, le réalisateur explique que dans la famille iranienne, les mères sont les gardiennes de la paix, dévouées jusqu'au sacrifice, mettant souvent leurs propres besoins de côté. Najmeh sera pendant tout le film déchirée entre sa profonde loyauté envers son mari et son inconfort grandissant face aux actions de celui-ci.¹⁹⁷

À la fin du film, lorsque Sana s'apprête à tirer sur son père et qu'il se retrouve enseveli sous les décombres, le spectateur se retrouve face à une illustration de la victoire de cette génération sur le pouvoir, symbolisé par la main d'Iman sortant des gravats et son arme juste devant celle-ci (figure 2).¹⁹⁸ Cette arme est pour Mohammad Rasoulof le symbole même du pouvoir, un objet sans lequel son personnage ne se sent pas en sécurité.¹⁹⁹ Cette image est suivie de plusieurs vidéos réelles des manifestations, dont il sera question au point suivant, symbolisant l'espoir et le soutien que le réalisateur exprime à travers son film à la lutte du peuple pour l'abolition de la République islamique.

En plus de permettre une critique indirecte du régime, cette transposition du conflit politique dans l'espace domestique assure la sécurité de l'équipe. Cette intrigue privée permet au réalisateur de filmer dans un seul lieu, l'appartement familial. La réduction de l'État islamique à l'échelle de la famille ramène ainsi l'espace de tournage à leur lieu de vie, le rendant plus discret et plus sûr.

¹⁹⁵ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, *op. cit.*, p. 270.

¹⁹⁶ « Tu sais pas, papa. Parce que tu es dedans. Tu y crois. Tu veux le préserver coûte que coûte. »

¹⁹⁷ Saeed Kamali Dehghan, *op. cit.*

¹⁹⁸ Sana a volé l'arme de son père plus tôt, et ce dernier, avant de partir à la campagne, s'en procure une autre.

¹⁹⁹ Philippe Rouyer et Yann Tobin, *loc. cit.*

Le film s'ouvre sur une image très forte : les balles de l'arme qu'Iman reçoit, symbole du pouvoir et de la répression (figure 3). Plus tard, le film montre un plan sur les vêtements d'Iman et son pistolet parmi eux (figure 4), exprimant qu'il fait désormais partie de sa vie quotidienne, sans plus de séparation entre sa sphère professionnelle et familiale. Les deux espaces se confondent, tout comme les dynamiques de pouvoir et de domination à l'intérieur de chacun d'eux. Tout au long du film, Iman, suivi par Najmeh, justifiera et légitimera les actes et décisions de l'État, notamment par la religion, mais aussi par la diabolisation des manifestants.²⁰⁰ Au fur et à mesure que ses filles se dressent contre lui, Iman va progressivement perdre son autorité, ce qui sera souligné par la disparition de son arme, symbole même de son pouvoir. Cette perte de légitimité va le faire sombrer dans la paranoïa et la violence. En parallèle, l'État est affaibli par les manifestations qui tentent d'inverser le rapport de force. Face au soulèvement, il ne lui reste plus que la violence de sa répression. Progressivement, les vidéos montrant cette violence se multiplient sur les réseaux sociaux, établissant un parallèle entre l'intensification de celle-ci et l'aggravation de la psychose d'Iman qui devient la personnification du régime et de son système répressif. Rasoulof confirme que la paranoïa du régime iranien découle de sa perte de légitimité, et que reconnaître ses erreurs risquerait de fragiliser son autorité.²⁰¹

Alors que sa paranoïa ne cesse d'augmenter, son autorité de père va se confondre avec celle de l'État. Lorsqu'il commence à douter de ses filles, il organise un interrogatoire chez son ami Alireza, travaillant aussi pour le gouvernement. Ce dernier va reproduire exactement les méthodes utilisées lors des interrogatoires en prison. « Émissaire d'une théocratie autoritaire, il en devient l'instrument, dans sa vie professionnelle mais aussi et surtout dans sa vie privée. »²⁰² Après avoir été fouillées et contrôlées à l'entrée de la maison de l'interrogateur, les filles se font bander les yeux et doivent ensuite répondre à des questions par écrit, n'apercevant la feuille qu'en transparence à travers leur bandeau (figures 5 à 7). Jafar Panahi, en parlant de son expérience en prison, décrit exactement ces interrogatoires de cette manière. Il raconte que c'est sur cela qu'il se base pour son film *Un simple accident* dont il sera question dans le chapitre suivant. Le même type de méthodes sera utilisé par Iman dans leur maison de campagne lorsqu'il exige des aveux de la part de la voleuse. À ce moment-là, il place une caméra et filme les aveux de sa femme qui se dénonce à la place de ses filles, criant qu'il n'a peur de personne alors qu'il cherche désespérément son arme (figure 8). Cette peur se traduit par la violence, et le fait se comporter exactement comme le gouvernement qui filme des aveux forcés. Cette incarnation du

²⁰⁰ Iman à ses filles : « Ces trainées veulent se promener à poil. »

Najmeh à ses filles : « Ce ne sont pas des gens, mais des voyous, attention à ne pas vous mêler à eux. »

²⁰¹ Saeed Kamali Dehghan, *op. cit.* : « The Iranian establishment's paranoia stems from its loss of legitimacy, Rasoulof says. Admitting its mistakes would undermine its authority. » (Citation originale, traduit par nous).

²⁰² Adrien Corbeel, « Les Graines du figuier sauvage : L'ennemi est à la maison », *Surimpressions*, janvier - février 2025, p. 15.

pouvoir et de la violence répressive par Iman, permet à Rasoulof de critiquer le régime par la figure du père, donc moins frontalement.

Appartenance au système : entre loyauté et conflit moral

Iman, pris dans l'engrenage du système et le défendant corps et âme, en est en fait prisonnier. Lorsqu'il questionne la légitimité du premier mandat d'exécution qu'il doit signer, il se rend vite compte qu'il n'a pas le choix s'il veut garder son poste. Bien que réticent au début car cela va à l'encontre de sa morale, il finit par privilégier son statut social et sa sécurité. Il justifiera ensuite sa décision par la religion, en prononçant ces mots : « *Je me sou mets à celui qui se soumet à Toi. Je combats celui qui Te combat. Jusqu'au Jour dernier.* » Il justifie d'ailleurs aussi l'arrestation de Mahsa Amini par la « loi divine du pays ». Najmeh l'aide à apaiser sa conscience, *leur* conscience, en lui faisant remarquer que si c'est un ordre du procureur ce n'est plus entre ses mains, et que « le travail, c'est le travail », ce qui mène à une déresponsabilisation des actes d'Iman. Najmeh lui fera remarquer que son travail l'a changé, devenant un agent de cette machine répressive. Mais elle aussi est constamment prise dans cette contradiction entre ses valeurs, ses croyances, et son obéissance au régime, qui s'exerce par le biais de son obéissance à son mari. À de nombreuses reprises, on sent qu'elle n'est pas en paix avec son discours, ses choix, sa position par rapport à ses filles. Elle en fait d'ailleurs part à son mari lorsqu'elle exprime son désir de prendre Rezvan dans ses bras et d'embrasser Sana. Pourtant, elle reste dans la retenue, car elle soutient pleinement Iman. Pour essayer de réduire cette opposition, elle va se renseigner secrètement sur le sort de Sadaf, blessée pendant une manifestation puis arrêtée à sa résidence. Elle contacte une amie dont le mari travaille pour le gouvernement afin d'obtenir des informations, et lui demande de ne pas en parler. Avant son arrestation, elle avait déjà pris le temps de la soigner à la demande de ses filles, en cachette chez eux. Lors de cette longue séquence,

[...] la délicatesse de l'opération évoque [...] une admirable humanité, car Najmeh, semblable au bon samaritain, n'a aucune raison d'éprouver de la compassion pour cette inconnue qu'elle soupçonne de détourner ses filles de leur devoir et de participer aux manifestations contre le régime théocratique (le film soutient assurément l'idée que la République islamique n'a pas vicié la conscience morale des femmes autant que celle des hommes).²⁰³

Le regard de Najmeh dans cette scène traduit une grande terreur, se disant que cela aurait pu arriver à l'une de ses filles. Ce moment, où elle est directement confrontée à la violence du régime, marque un moment de bascule pour cette mère, qui se rend compte de la brutalité du système dans lequel ses filles grandissent (figures 9 à 11).

Le cinéma iranien revient souvent sur la question du choix éthique et de la conscience morale. Un des grands exemples est *Le Goût de la cerise* (1997) d'Abbas Kiarostami qui aborde la question du suicide, interdit par l'islam car la vie est un don de Dieu et l'être humain n'en est pas le propriétaire

²⁰³ Alain Masson, « Les Graines du figuier sauvage », *Positif*, n° 763, septembre 2024, p. 6-8.

absolu. Mohammad Rasoulof, dans un entretien avec René Marx, soutient que ce qui est à l'origine de ces récits, c'est « la domination idéologique d'un pouvoir totalitaire qui met en place un système de valeurs, de croyances, qu'en tant qu'individu on ne partage pas ». Cet individu se trouve alors dans une contradiction permanente se manifestant dans tous les aspects de sa vie, entre ses propres convictions, ses valeurs morales, et ce qui lui est imposé par la société. Ces histoires naissent de cette même problématique : comment résister quand « tout est organisé pour qu'en tant qu'individu vous soyez contraint de prendre des décisions contraires à votre propre morale, de décider contre vous-même ». Rasoulof, obsédé par la vie de ces individus qui travaillent pour le système, s'interroge dans ce film sur les liens entre les deux.²⁰⁴ Cette thématique du dilemme moral revient également dans *Un simple accident* de Jafar Panahi dont il sera question dans le chapitre suivant. Celui-ci s'exprimait déjà sur ce sujet à la sortie de *Hors jeu* (آفساید, *Offside*, 2006), expliquant que les personnes travaillant pour le régime sont prisonniers du système, prises dans un engrenage. Elles finissent donc par faire des choses contraires à leur morale.²⁰⁵

Intrusion du mouvement « Femme, Vie, Liberté » par des inserts de vidéos réelles

Mélange entre réalité et fiction

Dans *Les Graines du figuier sauvage*, tout se mélange : le public et le privé, l'État et la famille, mais aussi le réel et la fiction. Tout au long du film sont intercalées des vidéos réelles des manifestations du mouvement « Femme, Vie, Liberté », provenant des réseaux sociaux utilisés par les deux jeunes filles. Mohammad Rasoulof joue ici avec la frontière entre fiction et réalité, atteignant un réalisme presque documentaire qui représente le mouvement de manière directe, à l'aide d'images d'actualité. Le réel surgit dans la fiction du film par l'intermédiaire de Rezvan et Sana, qui regardent les images des manifestations à l'insu de leurs parents. Ces images réelles seront tantôt montrées via leurs téléphones ou la télévision (figure 12), tantôt directement intégrées au montage (figure 13). En dehors de ces images réelles incorporées au récit, les manifestations restent toujours en hors-champ, et seuls les cris des manifestants, scandant « À bas le dictateur ! » « À bas la théocratie ! », parviennent à pénétrer l'appartement familial.

Cette porosité entre fiction et réalité, héritée du cinéma de la Nouvelle Vague iranienne et son intérêt pour le réalisme, se retrouve souvent dans le cinéma iranien. Abbas Kiarostami, par exemple, ne cesse d'interroger dans ses films leur propre statut à l'aide d'une mise en abyme ou une mise en évidence du dispositif cinématographique. C'est le cas de *Close-Up* (نمای نزدیک, *Nema-ye nazdik*, 1990), Et

²⁰⁴ René Marx, « Entretien avec Mohammad Rasoulof », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 715, septembre 2024, p. 152.

²⁰⁵ Shiva Rahbaran, *Iranian Cinema Uncensored: Contemporary Film-makers since the Islamic Revolution*, Londres, I.B. Tauris, 2016, p. 167.

la vie continue (زندگی و دیگر هیچ, *Zendegui va digar hitch*, 1991), *Au travers des oliviers* (زیر درختان زیتون, *Zir-e derakhtān zeytoun*, 1994), ou encore *Le Goût de la cerise*. Mais ce même procédé se retrouve également dans *Un Instant d'innocence* de Mohsen Makhmalbaf (نون و گلدون, *Nūn o goldūn*, 1996) et dans *Le Miroir* de Jafar Panahi (1997). Dans *Close-up* et *Un Instant d'innocence*, de vrais événements sont montrés, et les acteurs jouent leur propre rôle.²⁰⁶

Ce changement du régime des images a plusieurs effets. D'abord, celles-ci ont une fonction de preuve documentaire au sein du récit. Cette « image-preuve » permet d'ancrer la fiction dans une réalité précise, celle de l'actualité du pays, et de donner une valeur d'authenticité au récit. Les images fictionnelles sont alors alimentées par ces vidéos réelles qui partagent l'esthétique du *cinéma-vérité*. Shohini Chaudhuri indique que selon Kari Andén-Papadopoulos, « “l'esthétique vérité” des vidéos citoyennes “renforce l'effet de 'réalité' et de 'proximité' déjà si puissamment signifié par le sentiment de voir les événements du point de vue impliqué de ceux qui ont vécu ou subi une crise au moment même où elle se déroulait”. »²⁰⁷ Chaudhuri continue en citant Hamid Naficy qui, établissant un parallèle avec le *Third Cinema*²⁰⁸, affirme que « l'esthétique de l'imperfection » des vidéos du Mouvement vert en Iran a renforcé leur pouvoir de témoignage.²⁰⁹ De plus, à l'aide de ces fragments de vidéos, le film donne de la visibilité à une multitude de perspectives différentes, dans lesquelles les manifestants racontent leurs histoires. Cela permet de replacer cette intrigue privée au sein d'une multiplicité d'histoires similaires. Enfin, cette forme de témoignage par les manifestants, ce récit de première ligne, donne au film un caractère direct et frontal, complétant la protestation indirecte générée par la fiction. Joshka Wessels explique, au sujet de la Syrie, qu'alors que la résistance créative antérieure constituait « une protestation indirecte et codée contre le régime autoritaire », le fait d'être témoin était une protestation directe.²¹⁰ *Les Graines du figier sauvage* couple les deux formes de protestation, directe et indirecte.

Importance des réseaux sociaux : entre résistance et contre-discours

Comme cela a déjà été évoqué dans le chapitre précédent, les réseaux sociaux ont occupé une place importante dans les différents soulèvements que l'Iran a connus ces dernières années, principalement depuis les manifestations du Mouvement vert en 2009. De nos jours, toute personne possédant un téléphone portable peut documenter une crise et partager instantanément des images en

²⁰⁶ Ali Moosavi, *loc. cit.*

²⁰⁷ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 30 : « As Kari Andén-Papadopoulos writes, the “vérité aesthetic” of citizen videos “heightens the effect of 'realness' and 'closeness' already so powerfully signified by the sense of viewing events from the involved perspective of those who lived or experienced a crisis as it was actually happening”. » (Citation originale, traduit par nous).

²⁰⁸ Le « Troisième Cinéma » est un mouvement cinématographique latino-américain des années 1960-70, théorisé par Fernando Solanas et Octavio Getino, qui s'oppose au cinéma commercial hollywoodien (premier cinéma) et au cinéma d'auteur européen (deuxième cinéma). Ce cinéma Privilégie le réalisme social, le documentaire et une narration non linéaire, brisant les codes de divertissement classiques.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

ligne,²¹¹ devenant alors un « *citizen journalist* », pour reprendre le terme de Chaudhuri,²¹² qui rappelle l'importance du témoin dans les régions où les médias d'État ne sont pas dignes de confiance pour rendre compte des événements de manière fiable. Internet donne accès à un vaste contenu documentant les crises, à partir de perspectives diverses, comme ce fut le cas pour la mort de Neda Agha-Soltan, tuée par les forces de sécurité lors des protestations de 2009.

Effectivement, comme le souligne Masih Alinejad, journaliste, écrivaine et militante iranienne exilée aux États-Unis, les réseaux sociaux permettent aux Iraniens de briser la censure et de reprendre le contrôle du réel. Ceux-ci donnent la parole à ce que le régime muselle et offrent un espace où tout le monde peut s'exprimer, ce qui fait peur au régime.²¹³ Les réseaux sociaux sont un véritable contre-pouvoir et une arme de résistance. C'est pourquoi une des stratégies récurrentes de répression du régime islamique est de contrôler, limiter voire suspendre complètement l'accès à Internet et aux réseaux sociaux. Cette méthode est évoquée dans le film de Rasoulof lors de la rentrée des filles au lycée. Sana, ne pouvant pas y accéder à cause d'une manifestation, au cours de laquelle les lycéennes scandent « Femme, Vie, Liberté », essaye de joindre sa sœur mais n'y parvient pas car le réseau est sûrement coupé.²¹⁴ De cette manière, la République islamique peut limiter la circulation des informations et prendre le contrôle du récit par les médias officiels, empêcher la coordination des manifestants entre eux et donc contenir la protestation, et réprimer ceux-ci en silence, dans l'impunité et l'abri du regard international. Les Iraniens en ont d'ailleurs encore subi les lourdes conséquences en décembre 2025 lors des dernières manifestations contre le régime, débutées le 28 décembre. Suite à celles-ci, le régime a réduit considérablement l'accès à Internet, aboutissant à un *blackout* presque total le 8 janvier 2026, se poursuivant encore aujourd'hui.

Par l'exposition à ces images, la conscience politique des filles se réveille petit à petit et fait germer une graine de rébellion en elles, comme le fait remarquer Najmeh à son mari : « [L]es filles ont grandi, elles ont des opinions, des questions. » Les réseaux sociaux jouent un rôle important dans cette construction, tout comme dans la contestation. En effet, dans les manifestations, les images filmées par les citoyens ont joué un rôle central et leur relais via Internet et plus particulièrement les réseaux sociaux a été déterminant. Par cette circulation numérique, ces images amateurs deviennent une forme de résistance. La question de l'information dans les régimes totalitaires est évidemment décisive, comme le rappelle René Marx. Ici, les jeunes filles du film accèdent secrètement à des informations leur permettant de comprendre les événements, en contournant la censure par des VPNs.²¹⁵ Ces

²¹¹ À condition qu'il n'y ait pas de restriction dans l'accès à Internet et à ces réseaux.

²¹² Shohini Chaudhuri définit le « journaliste citoyen » comme une personne ordinaire, prise au cœur d'une crise et contrainte d'en témoigner, apportant ainsi un point de vue de l'intérieur « ascendant » qui contraste avec les perspectives extérieures « descendantes » des entreprises de presse professionnelles (*Ibid.*, p. 27).

²¹³ Claire Billet et Mohamad Hosseini, *op. cit.*

²¹⁴ Sana à sa mère : « Je crois qu'ils suspendent le réseau pendant les manifs. »

²¹⁵ René Marx, *loc. cit.*

informations permettent de rétablir la vérité en contrant le discours officiel des autorités, qui est un discours de propagande. Pour le cinéaste des *Graines du figuier sauvage*, « la jeunesse iranienne est aujourd'hui insensible à la propagande et au discours dominant dans lequel le régime a lourdement investi », ²¹⁶ dû à l'influence de ces réseaux. Les jeunes filles du film sont très conscientes de ce qui tient de mensonge, et ce qui tient de la réalité. ²¹⁷ Et même si la République islamique tente de les filtrer et les contrôler, la génération Z prouve de jour en jour qu'elle réussira toujours à contourner cette censure. ²¹⁸

Le discours officiel et les informations vues sur les réseaux sociaux entrent en conflit, symbolisé par la première confrontation entre Rezvan et son père lors d'un dîner de famille, scène déjà décrite précédemment. Dans cette scène, la jeune femme réagit aux mensonges qui se disent à la télévision, ce à quoi son père répond que c'est l'ennemi qui la persuade de cela, en lui « bourrant le crâne ». Rezvan se justifie en disant qu'elle vit dans ce pays et qu'elle voit de ses propres yeux que ce n'est pas la vérité, elle a vu ses amies se faire frapper et arrêter. Iman parle de « dérapages », explique que le monde est contre eux, que c'est un complot, et maintient que les informations de sa fille sont fausses et que Mahsa n'a pas été tuée par la police. Pourtant, ils refusent d'ouvrir une enquête, « ils tuent tous ces gens pour nier l'avoir tuer, elle. » Plus tôt, Najmeh défendait déjà le discours officiel, refusant de croire à une autre version. Pour elle, Mahsa Amini était malade et a eu une attaque, car c'est ce qu'ils disent à la télévision, mais c'est comme si elle essayait de se persuader elle-même, pour réduire sa dissonance cognitive. Étant maintenant aux côtés du régime par le biais de son mari, elle ne peut que choisir de croire cette version, afin de ne pas devenir complice de cet assassinat. Cela renvoie à cette question du dilemme moral évoquée plus haut.

Cette « guerre perpétuelle » de l'information, Mohammad Rasoulof en parle, exprimant que les Iraniens aspirent à communiquer, à recevoir et émettre alors que le pouvoir souhaite les isoler, à « transformer l'Iran en une île enfermée dans une idéologie, une pensée qui représente le reste du monde comme une menace. » Son film montre que les personnes qui veulent s'ouvrir au monde sont de plus en plus nombreuses, quand la minorité qui détient le pouvoir est de plus en plus réduite.

À l'intérieur de [...] cet isolement constitué par les parents avec l'asservissement idéologique et religieux, les enfants de cette famille, avec ce téléphone qu'elles ont perpétuellement, malgré tous les filtres créés par le gouvernement pour réduire l'accès à l'extérieur, ont, grâce aussi au VPN, la possibilité de s'informer, de se forger une conscience, d'accéder à un monde autre que celui où les parents veulent les enfermer. ²¹⁹

C'est également via ces réseaux sociaux que les manifestants peuvent diffuser les photos, noms, adresses et numéros de téléphone de ceux qui travaillent pour le régime, comme c'est le cas pour la

²¹⁶ Philippe Rouyer et Yann Tobin, *loc. cit.*

²¹⁷ Sana en envoyant une vidéo de la répression à sa sœur : « Ils se font tabasser ! Et ces bobards à la télé ! »

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ René Marx, *loc. cit.*

fiche d’Iman dans le film. Chowra Makaremi explique que ces tactiques sont de plus en plus courantes pour neutraliser les forces de répression. Il arrive aussi que les maisons des miliciens soient marquées d’une croix ou d’un slogan, pour les dissuader de sortir.²²⁰

Le film comme outil de contextualisation de ces images et archive de la crise

Ces images naviguent sur les réseaux sociaux dans un flux continu et infini d’informations, parfois sans contexte. Celles-ci ne font que circuler, au lieu de communiquer. Le film de Mohammad Rasoulof permet de les contextualiser en les intégrant dans une histoire qui se déroule en un lieu et temps précis. Leur réarrangement dans un récit fictionnel au sein d’un film, tout en gardant leur caractère réel, leur apporte du sens et donc un plus grand impact sur le public. Dès lors, ces images isolées communiquent au sein d’une narration, au lieu de simplement circuler dans un flux inépuisable. Car aujourd’hui, de telles images seules n’ont plus d’effet sur le spectateur pour qui, comme le souligne Leshu Torchin, « [l]a simple exposition de la souffrance ne suffit pas ; il existe [...] un besoin de stratégies pratiques : transformer les images en récits percutants pour rendre le témoignage convaincant et le cibler stratégiquement afin de mobiliser les publics cibles de la manière souhaitée. »²²¹ En définitive, tout comme ces vidéos réelles alimentent la fiction et l’ancrent dans une actualité concrète, le récit, réciproquement, contextualise ces images éparses.

Pour Jacques Derrida, philosophe français, « le désir d’archiver est hanté par la menace de la destruction ».²²² En effet, les archives dans ces régions de crise sont souvent en mauvais état, voire inexistantes, en raison des conflits, de la censure, des *blackouts* d’Internet, des confiscations de téléphones, etc. Dans ces conditions, de nombreux cinéastes utilisent ces fragments de vidéos pour en faire des films, se rapprochant alors du journalisme.²²³ Ces stratégies d’archivage émergent « comme une forme de résistance créative pour ceux dont l’histoire est contestée et inégalement représentée. »²²⁴ Le rôle des cinéastes, situés à distance temporelle et spatiale des événements, est alors de « collecter, réorganiser et préserver les documents existants afin de raconter de nouvelles histoires du passé qui trouvent un écho dans le présent. »²²⁵ Ces images, censurées par le gouvernement iranien, bénéficient

²²⁰ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 31 (chapitre « 22 septembre 2022 »).

²²¹ Shohini Chaudhuri, *op.cit.*, p. 35 : « Mere exposure of suffering is not sufficient; there is, she emphasizes [Leshu Torchin], a need for practical strategies – shaping images into powerful stories to make testimony compelling and targeting it strategically to mobilize specific audiences in desired ways. » (Citation originale, traduit par nous).

²²² *Ibid.*, p. 192 : « In fact, Derrida suggests that the desire to archive is haunted by the threat of destruction » (Citation originale, traduit par nous).

²²³ *Ibid.*, p. 28.

²²⁴ *Ibid.*, p. 191 : « Archival strategies arise out of these crises, as a form of creative resistance for those whose histories are contested and unevenly represented. » (Citation originale, traduit par nous).

²²⁵ *Ibid.*, p. 192 : « The filmmakers's roles are similar to that of a historian or curator, collecting, rearranging and preserving existing materials to tell new stories about the past in ways that resonate with the present. » (Citation originale, traduit par nous).

d'une vie après la mort en trouvant une place pour s'exprimer au sein du film de Mohammad Rasoulof, qui devient alors une archive du conflit.

Le recours aux images d'archives comme stratégie de sécurité

Ensuite, l'intervention de ces images d'archives par l'intermédiaire des écrans de téléphone traduit une volonté du réalisateur de protéger son équipe. Comme dit précédemment, chaque minute de tournage constituait un risque important pour tous les participants. Dans ces conditions de surveillance accrue et de forte répression, il était difficilement envisageable voire impossible d'organiser le tournage de ce genre de scènes de manifestations dans les rues. De plus, ces événements s'étant réellement produits et ayant été abondamment documentés, il n'est pas nécessaire de les recréer et il suffit d'intégrer ces vidéos au montage. Mohammad Rasoulof utilise donc ces images déjà existantes, pour éviter de devoir les filmer lui-même, et donc de prendre des risques considérables. Il lui reste alors le travail du montage de ces vidéos existantes au sein de son film, lui permettant de travailler malgré les contraintes qui lui sont imposées. Les autres scènes, plus intimes, ont alors été filmées depuis l'appartement familial, la voiture, ou dans un lieu isolé à la campagne. En comparaison avec les films intégralement composés d'archives dont parle Shohini Chaudhuri, permettant aux réalisateurs d'éviter les contraintes telles que l'accès limité aux lieux de tournage et donc de travailler depuis l'étranger,²²⁶ Rasoulof mélange les deux, alternant entre montage d'archives et tournage réel discret pour éviter les représailles. Internet permet aussi au réalisateur d'avoir accès à son public, en quelque sorte, à défaut de pouvoir le rencontrer dans les salles où ses films auraient été projetés. Cela lui permet d'avoir des retours, et une preuve que ses films sont vus en Iran, même si ce n'est jamais par la voie officielle.²²⁷

Au-delà des images : une présence diffuse du mouvement

Le mouvement « Femme, Vie, Liberté » n'apparaît pas uniquement au travers de ces inserts de vidéos réelles. Ses revendications se manifestent ponctuellement tout au long du film, par certains gestes ou commentaires qui exposent le climat de contraintes dans lequel vivent les femmes iraniennes, et le poids des règles qu'elles doivent constamment respecter. Lorsque la famille mange au restaurant pour fêter la promotion d'Iman, les jeunes filles vérifient si leur voile est mis correctement dès que le serveur arrive. À cause de ces règles vestimentaires, elles sont en constante auto-surveillance. Dans une autre scène, Rezvan, Sana et Sadaf vont acheter leur uniforme pour l'école. L'une d'elles exprime qu'elle déteste les vêtements amples qui leur sont imposés, et essaye alors de faire ajuster sa tenue pour qu'elle tombe mieux, que ce soit plus joli. Les Iraniennes essayent constamment de faire plier un peu les règles, de repousser leurs limites pour grappiller un peu de liberté où elles peuvent, tout en restant très

²²⁶ *Ibid.*, p. 210.

²²⁷ René Marx, *loc. cit.*

prudentes. À la maison, Rezvan demande à sa mère de lui épiler les sourcils plus fins, ce à quoi cette dernière répond : « Pour que tu ressembles à une trainée ? ». Ensuite, elle dit à Sana de retirer son vernis à ongles avant que leur père rentre, car elle ne veut pas de problème. Lors de cette même discussion, Najmeh explique à sa fille qu'elle doit respecter les règles de la famille, et une fois partie, celles de son mari. Rezvan, révoltée, répond : « [c]'est ça, j'obéirai à mon mari. Je vivrai quand pour moi ? » Après cette discussion avec ses filles, Najmeh la raconte à son mari, étonné d'apprendre que ses filles veulent mettre du vernis et se teindre les cheveux. Bien que sa femme lui explique que le monde a changé et que les jeunes pensent différemment, celui-ci rétorque que Dieu et ses lois sont restés les mêmes. Najmeh suggère alors qu'il passe plus de temps avec elles, pour « travailler sur leurs idées. »

Par d'autres dialogues, il apparaît clair que les femmes doivent perpétuellement se sacrifier pour les hommes, leur statut social ou leur carrière. Lorsque Iman est promu, Najmeh explique à ses filles qu'elles doivent maintenant être davantage exemplaires : « [v]ous devez respecter certaines choses pour ne pas nuire à votre père », puis renchérit : « [l]e moindre manquement de votre part sera vite dénoncé. » Ces « choses » concernent le port du voile, leurs allées et venues, leurs fréquentations et paroles, ainsi que ce qu'elles postent sur les réseaux sociaux. Ce rôle de la femme sacrificielle est effectivement récurrent dans le cinéma iranien et montre à quel point c'est toujours le comportement des femmes qui déshonore les hommes, dont le comportement ou la parole ne sont jamais remis en cause. Ceci sera exemplifié dans un prochain chapitre consacré au film *La Femme qui en savait trop* de Nader Saeivar. Enfin, l'ardeur du mouvement « Femme, Vie, Liberté » transparait avec la chanson « Baraye » de Shervin Hajipour, devenue l'hymne des manifestants,²²⁸ qu'Iman entend depuis la voiture d'une femme dévoilée (figure 14). Cette scène se déroule juste après que son nom ait été diffusé par les manifestants. Il prend peur et part précipitamment. À nouveau, un parallèle peut être établi entre la peur d'Iman face à cette femme et la chanson qu'elle écoute, et la peur du régime à l'égard des manifestants.

Esthétique et choix de mise en scène induits par le contexte de production

Mise en scène de la peur et du contrôle parfois invisible mais omniprésent

Plusieurs éléments de mise en scène viennent renforcer le propos du réalisateur et traduire visuellement et formellement ce qui a été abordé précédemment. Le film, par sa construction, met en scène la tension constante dans laquelle vivent les personnages, induite par cette surveillance permanente bien que souvent invisible. Il est en effet truffé de regards inquiets, de silences, de

²²⁸ Cette chanson, écrite et publiée au début des manifestations, est composée de tweets postés par différents manifestants qui expliquent ce qui les amène à contester le régime dans la rue. Le 29 septembre 2022, deux jours après l'avoir postée sur les réseaux sociaux, Shervin Hajipour est arrêté pour avoir manifesté son soutien aux émeutiers et sa solidarité avec les ennemis en publiant la chanson sur les réseaux sociaux sans en obtenir l'autorisation.

conversations discrètes ou interrompues, de retenues dans les paroles, de messes basses et chuchotements, voire de conversations privées par messages envoyés depuis la même pièce, tout cela derrière des portes fermées ou à peine entrouvertes, et des rideaux tirés (figures 15 à 17), illustrant un climat de méfiance. Les deux jeunes filles, et ensuite leur mère, commencent à intérioriser cette censure, à l'image de la population iranienne face aux interdits, et de ses réalisateurs développant parfois une auto-censure inconsciente dans leur travail. Pour prendre un exemple du film, lorsque Rezvan et Sana appellent Sadaf pour obtenir des informations sur le déroulement des manifestations dans sa résidence, elles chuchotent et tentent de masquer le bruit des slogans provenant du téléphone.

Ensuite, la durée du film atteint presque trois heures, ce qui permet, selon le réalisateur, de ressentir l'arrière-plan de ce « terrain tyrannique, totalitaire, dans lequel cette histoire prend forme. » Ce temps est nécessaire pour laisser le spectateur s'imprégner de ce contexte avant de s'intéresser aux enjeux de chacun de ces personnages.²²⁹ Il est également pertinent de noter que la chambre des filles est plutôt dans les tons mauves, couleur emblématique du féminisme,²³⁰ alors que la chambre des parents est plutôt éclairée en rouge : couleur du danger, de la violence, de la colère, du pouvoir, de l'interdiction (figures 18 et 19). Les papillons au mur de la chambre de Rezvan et Sana peuvent être interprétés comme un symbole de liberté, de métamorphose de celles-ci devenant adultes. Le motif du papillon revient également dans *La Femme qui en savait trop*, au mur du salon cette fois, lorsque Ghazal entame sa danse dans la scène finale, symbole d'espoir et de résistance de la génération « Femme, Vie, Liberté ». ²³¹

Esthétique de l'enfermement

La mise en scène et le choix des décors contribuent également à construire une esthétique de l'enfermement, et construisent un espace carcéral progressif. Presque l'intégralité de la première partie du film est tournée en intérieur, dans cet appartement clos et morcelé. Comme le souligne Alain Masson, les portes se referment sur les différentes pièces de leur appartement et sur l'extérieur, qui n'est regardé qu'en écartant légèrement un rideau (figures 20 et 21). Il continue en expliquant que cette manière de traiter l'espace préfigure l'entrée du film dans le tragique, qui conduira la famille dans cette maison isolée à la campagne, refermée par un lourd portail, dans laquelle Najmeh et ses filles seront enfermées dans des cachots par Iman, avant d'aboutir dans les ruines labyrinthiques où se déroulera la scène finale.²³² Les ruines de cette scène finale sont pour le réalisateur une métaphore de son pays, « magnifique mais en ruine, avec un mausolée qui jette son ombre sur le village. »²³³ Cet enfermement

²²⁹ René Marx, *loc. cit.*

²³⁰ Lors de leur premier grand rassemblement à Londres en 1908, les Suffragettes anglaises de la Women's Social and Political Union (WSPU) adoptent officiellement la couleur mauve, symbole de dignité et de sang royal (avec le blanc (pureté) et le vert (espoir)). Le violet est aussi le mélange du bleu et du rose, couleurs traditionnellement attribuées aux genres, ce qui en fait une couleur neutre.

²³¹ Se référer au chapitre 3.2.

²³² Alain Masson, *loc. cit.*

²³³ Philippe Rouyer et Yann Tobin, *loc. cit.*

dans un espace claustrophobique traduit l'oppression du système théocratique et ses règles religieuses, menant à la révolte pour acquérir la liberté. Ces éléments sont renforcés par le voile qui enferme davantage les personnages féminins du film. Celles-ci ne portent pas leur voile à l'intérieur, ce qui représente un affront pour la censure cinématographique, bien que fidèle à la réalité. Mais dès qu'elles sortent, et même pour regarder par la fenêtre elles doivent le remettre (figure 21) ou faire attention à ne pas être vues par les voisins (figure 16).

Choix induits par le contexte de production

D'autres éléments de mise en scène sont la conséquence des conditions clandestines dans lesquelles le film est tourné, traduisant le contexte contraint de réalisation du film. Comme chaque minute de tournage constituait un risque pour la vie et la liberté du réalisateur et son équipe, celui-ci devait tout anticiper pour assurer sa protection. Ces conditions donnent donc naissance à une mise en scène calculée, et un tournage presque exclusivement en intérieur. Mohammad Rasoulof explique : « [p]arce que je travaille de manière clandestine, au moment de l'écriture, je pense déjà à la dimension pratique de la réalisation. Donc les restrictions de décors et les lieux de tournage se plient aux limites qui sont les miennes. »²³⁴ Sa mise en scène est évidemment conditionnée par les circonstances, mais dans ce cas-ci, comme c'était impossible de tout prévoir au millimètre près, la pression constante ressentie par le réalisateur sur le plateau a finalement guidé ses choix : « je pense que cette urgence, cette nervosité s'est insufflée dans le film. [...] Tous les décors, je les avais déjà vus, les repérages étaient faits, je savais où j'allais tourner. J'étais donc presque prêt à chaque fois que j'arrivais sur le plateau, mais je devais par ailleurs montrer une grande souplesse. »²³⁵ Comme énoncé précédemment, les scènes d'extérieur sont soit montrées par l'intermédiaire des vidéos réelles sur les réseaux sociaux, soit prennent place en dehors de Téhéran, où « nous sommes plus tranquilles pour tourner [...] dans des endroits un peu reculés. » De manière évidente, les histoires de Rasoulof vont dans ces directions, et ce dernier confie : « [t]out ce que j'écris est lié aux restrictions dans lesquelles je me trouve. À moi d'en faire bon usage. Je ne suis pas libre de faire tout ce que je veux, mais ce sont ces restrictions qui m'indiquent un chemin. »²³⁶

Pour les mêmes raisons, il aurait été compliqué de filmer les actes violents de la répression, comme lorsque Sadaf se fait tirer dessus. Ces éléments restent donc en hors-champ et n'apparaissent qu'à travers leurs conséquences ou le son des manifestations. Le film s'attarde longuement sur la scène où Najmeh soigne cette jeune fille blessée par un tir de chevrotine, par un plan rapproché qui témoigne de l'horreur de la blessure, et par extension de la férocité de la répression.²³⁷ Cette violence d'État est ici

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Alain Masson, *loc. cit.*

suggérée plutôt que montrée. Cependant, Mohammad Rasoulof la donne à voir à d'autres moments, par l'interposition des vidéos réelles, ce qui confirme que le réalisateur n'évite pas de montrer la violence par choix, mais plutôt par contrainte et impossibilité de tourner certaines scènes.

La voiture joue également un rôle important dans le cinéma iranien, élément qui sera amplement développé dans le chapitre consacré au film *Un simple accident* de Jafar Panahi. Celle-ci constitue un espace ambigu entre sphère privée et sphère publique, permettant un léger assouplissement des règles et favorisant les échanges à l'abri des regards. Dans *Les Graines du figuier sauvage*, la plupart des discussions importantes y ont lieu, comme lorsque Najmeh rencontre son amie pour tenter d'obtenir des informations sur le sort de Sadaf. C'est également dans une voiture qu'Iman confie à son collègue la perte de son arme, et que celui-ci lui apprend qu'il risque six mois à trois ans de prison pour cela (figures 22 et 23).

Enfin, le film ne donne à voir aucune scène intime. La tendresse que Najmeh porte à Iman s'incarne dans les scènes où elle lui coupe les cheveux, lui rase la barbe, lui applique de la crème sur le visage, lui prépare son petit déjeuner, etc. (figure 24). Ces gestes se substituent à tout moment d'intimité explicite, qui reste tabou dans le cinéma iranien, et donc uniquement suggéré.²³⁸ Les lampes de chevet rouges de la chambre parentale supposent l'érotisme entre Iman et Najmeh (figure 25). Cette couleur est d'ailleurs interdite dans le cinéma iranien pour cette signification.

Conclusion

Les Graines du figuier sauvage de Mohammad Rasoulof, réponse directe à la vague de manifestations provoquée par la mort de Mahsa Amini, critique le régime par l'intermédiaire de la famille, miniature de la société iranienne, où s'exercent les mêmes rapports d'autorité et dynamiques de pouvoir que dans la société. Cette utilisation de la famille comme métaphore d'un système plus grand montre comment la violence et l'idéologie du régime s'infiltrant dans la sphère privée, et comment cette structure est fragilisée par l'irruption du mouvement « Femme, Vie, Liberté », représenté à l'écran par des inserts de vidéos réelles.

« Le *Ficus religiosa* est un arbre au cycle de vie atypique. Ses graines chutent sur d'autres arbres dans des déjections d'oiseau. Des racines aériennes en surgissent et croissent vers le sol. Puis, ses branches enlacent le tronc de l'arbre hôte jusqu'à l'étrangler. Enfin, le figuier sauvage se dresse, libre de son socle. » Cette description, placée en ouverture du film, est une métaphore du système théocratique qui s'enracine dans un autre système, celui de la famille, jusqu'à progressivement l'étouffer, le remplacer. À la suite de cette définition apparaît la première image du film : huit cartouches déposées sur la table

²³⁸ Saeed Kamali Dehghan, *op. cit.*

avec le contrat de travail d'Iman, les graines de cette violence qui commencent à germer. Dans ce climat, Rezvan et Sana incarnent la révolte et le mouvement « Femme, Vie, Liberté », et tentent de résister face à ce système qui réduit de plus en plus leurs libertés.

Les Graines du figuier sauvage apparaît comme un cri important contre la société patriarcale et la théocratie autoritaire, non seulement par son contenu, mais également par son existence même qui tient du miracle. Le film en soi est un acte de résistance par tous les interdits qu'il transgresse, en plus des propos qu'il soutient. Il marque aussi la confrontation entre modernité et tradition, sur laquelle Rasoulof met l'accent en parlant de son pays qui, malgré des apparences modernes, garde des valeurs traditionnelles encore bien présentes dans les mentalités. Il convient aussi de souligner que Mohammad Rasoulof et son équipe incarnent le prix à payer pour représenter la vérité, mettant tout en jeu pour que la voix de leur peuple ne soit pas réduite au silence.

2.2. ROAD MOVIE, HUMOUR ET ESTHÉTIQUE DE LA CLANDESTINITÉ : UN SIMPLE ACCIDENT DE JAFAR PANAHİ

Introduction

Un simple accident de Jafar Panahi (2025) suit Vahid, un mécanicien qui croit reconnaître l'homme qui l'a torturé en prison, Eghbal « l'éclopé », au bruit du grincement de sa prothèse. Voulant se venger, il le kidnappe le lendemain pour l'enterrer vivant dans le désert. Mais pris de doutes, ayant toujours été interrogé en prison les yeux bandés, il décide d'aller consulter ses anciens co-détenus pour l'aider à l'identifier et décider de ce qu'ils vont faire de lui. Le film se transforme alors en *road movie* où Vahid, avec son éclopé enfermé dans une malle à l'arrière de son van, traverse Téhéran pour obtenir l'avis de son ami Salar, qui l'envoie chez Shiva, photographe de mariage en pleine séance avec Goli et Ali. Ces derniers vont ensuite chercher Hamid. Ce périple est semé d'embûches et les anciens prisonniers, hantés par le traumatisme de leur incarcération, n'arrivent pas à se mettre d'accord. Le groupe se sépare et après l'avoir fait avouer, Shiva et Vahid finissent par relâcher Eghbal, qui reviendra se venger plus tard. *Un simple accident* remporte la Palme d'or du Festival de Cannes 2025 ainsi que le prix de la citoyenneté²³⁹. Le film est une co-production avec Les Films Pelléas et a été co-écrit avec Nader Saeivar, réalisateur de *La Femme qui en savait trop*, Shadmehr Rastin et Mehdi Mahmoudian, rencontré par Panahi en prison. Ce dernier a été à nouveau arrêté fin janvier 2026 puis libéré sous caution mi-février après 17 jours de détention. Il attend son procès.²⁴⁰

En 1995, Jafar Panahi obtient la Caméra d'or à Cannes pour son premier long métrage, *Le Ballon blanc* dont le scénario est écrit par Abbas Kiarostami. Il réalise ensuite *Le Miroir* en 1997, pour lequel il obtient le Léopard d'or au Festival international du film de Locarno. C'est à partir des années 2000 qu'il commence à s'attirer des ennuis, en rompant avec les récits d'enfance et en révélant des vérités sur la société de manière plus frontale. *Le Cercle* (دایره, *Dāyereh*, 2000), qui reçoit le Lion d'or à la Mostra de Venise, dénonce la condition des femmes en Iran, *Sang et or* (طلای سرخ, *Talāye sorkh*, 2003), prix spécial du jury « Un certain regard » à Cannes, expose les inégalités sociales et la pauvreté, et *Hors jeu* (2006), Ours d'argent à la Berlinale, révèle la ségrégation sexiste et l'interdiction pour les femmes d'assister aux matchs de football en Iran.

²³⁹ Cette récompense distingue un film de la sélection officielle qui porte un regard éclairé sur notre société et incarne des valeurs de solidarité, de justice et d'humanisme. Un film qui éveille les consciences et interroge le monde qui nous entoure. Cette récompense célèbre un cinéma engagé, qui nourrit la réflexion et inspire le changement.

²⁴⁰ Sam Bodrojan, « Jafar Panahi Will Go to Prison and Write Another Movie », *Paper*, 27 février 2026 [consulté le 27 février 2026].

En mars 2010, Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof sont arrêtés alors qu'ils réalisaient un film sur le Mouvement vert qui a suivi l'élection présidentielle de 2009.²⁴¹ Panahi est incarcéré pendant 86 jours et libéré après avoir entamé une grève de la faim pour protester contre sa détention arbitraire.²⁴² Les deux réalisateurs sont ensuite condamnés en décembre à six ans de prison pour « propagande contre le régime » et à une interdiction de 20 ans d'écrire et réaliser des films, de donner des interviews aux médias et d'entrer en relation avec des organisations culturelles étrangères.²⁴³ Depuis 2010, Jafar Panahi continue de créer en secret et d'envoyer ses films clandestinement à des festivals à l'étranger. Interdit de faire des films, il réalise en 2011 avec Mojtaba Mirtahmasb depuis son domicile *Ceci n'est pas un film* (این فیلم نیست, *In film nist*). En 2013, il réalise *Closed Curtain* (پرده, *Pardeh*) avec Maryam Moghaddam comme actrice principale, et en 2015 il se transforme en chauffeur de taxi pour créer *Taxi Téhéran*, entièrement filmé depuis sa voiture, qui reçoit l'Ours d'or à la Berlinale en son absence.²⁴⁴

En juillet 2022, il est à nouveau incarcéré à la prison d'Evin pendant sept mois, les autorités ayant finalement décidé de lui faire purger sa peine prononcée en 2010, et est libéré sous caution en février 2023 après une seconde grève de la faim.²⁴⁵ Son expérience en prison l'inspirera pour le scénario d'*Un simple accident*. En 2025, il quitte l'Iran pour la première fois depuis 15 ans pour présenter son film à Cannes, ému de pouvoir à nouveau découvrir son film avec un public. Lorsqu'il remporte la Palme d'or, il est accusé d'avoir « donné une image sombre du pays ». ²⁴⁶ Il a récemment été condamné par contumace²⁴⁷ à un an de prison pour des « activités de propagande » contre l'État, peine assortie d'une interdiction de voyager de deux ans et d'adhésion à tout groupe politique ou social.²⁴⁸

Jafar Panahi : créer à tout prix

Jafar Panahi a toujours refusé de se plier à la censure. Dans un entretien avec Parviz Jahed datant de 2008 (publié en 2012), il confiait déjà ne pas accepter que des images de ses films soient supprimées ou déplacées.²⁴⁹ Il affirme qu'il n'a jamais abandonné une idée à cause de la censure, ni pris en considération les lignes rouges et tabous du cinéma iranien. Il ajoute : « [s]i je crois en quelque chose

²⁴¹ « Au revoir de Mohammad Rasoulof », *Cahiers du cinéma*, n° 667, mai 2011, p. 14.

²⁴² Lucas Minisini, « Jafar Panahi dans "Le Monde", un cinéaste qui a toujours bravé la censure du régime de Téhéran », *Le Monde*, 1^{er} octobre 2025 [consulté le 2 mai 2026].

²⁴³ Rafi Pitts, « Dernière minute pour Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof », *Cahiers du cinéma*, n° 663, janvier 2011, p. 67.

²⁴⁴ Bahar Makooi, « "Je ne peux vivre qu'en Iran", la promesse de Jafar Panahi après son film clandestin », *France 24*, 30 septembre 2025 [consulté le 2 mai 2026].

²⁴⁵ Lucas Minisini, *op. cit.*

²⁴⁶ Ghazal Golshiri, « Les ruses de Jafar Panahi pour tourner "Un simple accident" en Iran : "Tous ensemble avec notre matériel, nous tenions dans deux voitures" », 30 septembre 2025 [consulté le 4 mai 2026].

²⁴⁷ Être condamné par contumace signifie qu'une personne est jugée et condamnée pour un crime en son absence, suite à un refus de comparaître ou une fuite. Jafar Panahi devrait purger sa peine à son retour en Iran, après la promotion de son film.

²⁴⁸ RTBF, « Le cinéaste iranien Jafar Panahi, Palme d'Or 2025, condamné à un an de prison », *RTBF*, 1^{er} décembre 2025 [consulté le 14 mai 2026].

²⁴⁹ Parviz Jahed, « Independent Cinema and Censorship in Iran », *loc. cit.*

et que je décide de le réaliser, je mettrai tout en œuvre pour y parvenir, à moins que ce ne soit physiquement impossible, par exemple si je ne parviens pas à obtenir le budget nécessaire. »²⁵⁰ Il produit souvent ses propres films pour épargner les producteurs car, la plupart du temps, c'est sur eux que les censeurs font pression.²⁵¹ Aujourd'hui, il maintient cette position : « [j]'ai 65 ans, je n'ai jamais écouté la censure, ce n'est pas maintenant que je vais commencer à le faire »²⁵² Dans ses deux premiers films, *Le Ballon blanc* et *Le Miroir*, les personnages principaux étaient des enfants pour ne pas attirer l'attention de la censure. Cette tendance, courante dans le cinéma iranien, est un héritage des films du néo-réalisme italien dans lesquels la figure de l'enfant joue un rôle central.²⁵³ Jafar Panahi a d'ailleurs vu *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica (*Ladri di biciclette*, 1948) lorsqu'il était étudiant, film qui l'a affecté plus que n'importe quel autre.²⁵⁴ Mais à partir de son troisième film, Panahi décide de révéler la réalité de la société, sans détour, à travers des personnages adultes. *Le Cercle* est sa première critique frontale et explicite.²⁵⁵ Panahi explique : « [c]omme je m'intéressais de plus en plus aux problèmes sociaux aigus, j'ai dû m'éloigner du point de vue de l'enfant. Les personnages ont grandi et leurs difficultés sont devenues plus complexes, ce qui devait se traduire par des propos plus forts. »²⁵⁶

Mais cette vérité brute n'est pas acceptable pour le régime, qui cherche alors à la dissimuler. Instruit par l'expérience du *Cercle*, Panahi renonce d'abord à demander les autorisations de tournage dans la rue,²⁵⁷ puis se tourne rapidement vers le cinéma indépendant. Ce cinéma *underground*, Parviz Jahed le caractérise par une indépendance financière, une réticence à s'affilier au système dominant de production cinématographique, une ignorance des conventions cinématographiques imposées par le gouvernement, et le fait d'aborder des sujets controversés et des tabous.²⁵⁸ Ces tabous concernent souvent la politique, la religion, le sexe, et les critiques des dirigeants politiques et religieux.²⁵⁹ Shohini Chaudhuri ajoute que ces films sont

[...] tournés illégalement, sans autorisation officielle, et diffusés clandestinement dans le pays d'origine, lors de festivals à l'étranger ou sur Internet. Réalisés dans l'urgence, avec un budget limité et une équipe réduite, les films *underground* comportent de nombreux risques personnels, professionnels et juridiques, ce qui explique l'absence de

²⁵⁰ *Ibid.* : « If I believe in something and I choose to make it, I will put my all into making it happen, unless it was physically impossible, such as if I couldn't secure a budget for it. » (Citation originale, traduit par nous).

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² RTBF, *op. cit.*

²⁵³ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 58.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵⁵ Clément Chéroux et Jean-Michel Frodon, *Jafar Panahi : Images / Nuages*, Paris, Filigranes, Centre Pompidou, coll. « Hors Collection », 2016, p. 14.

²⁵⁶ Gönül Dönmez-Colin, *op. cit.*, p. 164 : « As I was increasingly interested in acute social problems, I had to get away from the child's point of view. The characters have grown up and their difficulties have become more sophisticated, which needed to be expressed in stronger statements. » (Citation originale, traduit par nous).

²⁵⁷ Jean-Michel Frodon, « Rencontre / Jafar Panahi : « Le refus de l'injustice, comme un sanglot réprimé », *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004 (propos recueillis à Cannes en mai 2003), p. 30-31.

²⁵⁸ Parviz Jahed, « Underground films », *loc. cit.*

²⁵⁹ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 6-7.

générique pour protéger l'identité des participants. Leurs sujets sont souvent tabous ou sensibles, abordant des thèmes jugés "inappropriés par l'État et ses restrictions à la liberté d'expression".²⁶⁰

L'arrivée des petites caméras digitales dans les années 90 ainsi que l'essor d'Internet facilitent le développement de ce cinéma *underground*.²⁶¹ Comme il n'existe aucun financement pour les cinéastes indépendants qui souhaitent avoir la liberté d'exprimer leurs propres idées et ne pas suivre les règles, les cinéastes se tournent souvent vers des producteurs ou distributeurs étrangers, par manque de possibilité et de liberté dans leur pays. Mais malgré ces obstacles, Milad Khosravi, producteur de *Chroniques de Téhéran* d'Ali Asgari (2023), affirme : « [n]ous avons le désir de créer de l'art, et l'art trouve toujours son public. »²⁶² Pour Jafar Panahi, le succès de ses premiers films lui a donné les moyens de produire les suivants.²⁶³

Pour *Un simple accident*, Panahi a veillé à ce que le spectateur réfléchisse encore au film lorsqu'il sort du cinéma, que le film continue d'évoluer en dehors de la salle. C'est pour cette raison qu'il laisse le spectateur avec cette fin ouverte. Cette volonté de susciter la réflexion du public est totalement contraire à ce que Hossein Saffar Harandi définissait comme « cinéma permis »,²⁶⁴ ce qui a évidemment eu des conséquences. Mais le réalisateur ne s'est jamais laissé abattre et pour lui, l'important est de continuer à faire des films, peu importe les conséquences :

Mon premier intérêt a toujours été le cinéma et de pouvoir donner écho aux réalités de la société dans laquelle je vis. En fait, dans des systèmes fermés, il est difficile de relater la réalité. On fait face à de nombreux obstacles, mais ce qui est important est de rester intègre dans son travail et de continuer à travailler. Bien sûr, cela apporte son lot de problèmes, mais j'ai accepté de payer ce prix-là.²⁶⁵

Il ajoute qu'il a toujours trouvé des solutions pour s'adapter et réaliser ses films, envoyant le message qu'il est impossible de priver un artiste de liberté, car celui-ci est capable de réfléchir de manière créative. Pour lui, faire des films est une nécessité vitale, et malgré toutes les charges qui pèsent contre lui, il refuse de se résoudre à l'exil. Il adore son pays et ne se voit pas vivre ailleurs. De plus, sa famille, ses proches et ses collègues y sont, alors pourquoi pas lui. Et même s'il sait que « [q]uand on travaille dans un pays comme l'Iran, on sait que ne pas se soumettre à la censure a un prix », il déclare : « [s]'ils veulent me remettre en prison, j'irai [...] et j'en ressortirai avec un nouveau scénario. »²⁶⁶ Il est toutefois

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 10-11 : « By "underground films", I mean films shot illegally, without official permits and distributed secretly in the home country, at festivals abroad or on the Internet. Produced on the run, with a limited budget and small crew, underground filmmaking entails numerous personal, professional and legal risks, so many films lack credits to protect participants' identities. Their subject matter is often taboo or sensitive, dealing with subjects thought 'inappropriate by the state and its restrictions on expression and free speech'. » (Citation originale, traduit par nous).

²⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁶² Rebecca Leffler, « How Iranian cinema continues to take flight in the face of relentless government oppression », *Screendaily*, 10 décembre 2024 [consulté le 29 septembre 2025] : « We have a desire to create art, and art has a way of finding its audience. » (Citation originale, traduit par nous).

²⁶³ Jean-Michel Frodon, *loc. cit.*

²⁶⁴ Il le définit comme un cinéma qui ne doit porter aucun regard critique sur quoi que ce soit, et dont le public ne doit rien avoir à penser en sortant de la salle de cinéma (se référer au chapitre 1.1.).

²⁶⁵ Mathieu Magnaudeix, « Entretien avec Jafar Panahi, Palme d'or à Cannes », *À l'air libre*, Mediapart, 30 septembre 2025 [consulté le 8 mars 2026].

²⁶⁶ Sam Bodrojan, *op. cit.*

conscient que sa notoriété internationale et cette Palme d'or le rendent plus difficile à faire taire, car tout ce qui lui arrive se déroule désormais aux yeux du monde entier. Pour cette raison, il se doit de porter la voix de, et défendre ceux qui ne bénéficient pas de cette reconnaissance et protection internationales.²⁶⁷

Une mise en scène sous contrainte

Son dernier film s'inscrit dans cette trajectoire de résistance et transgression, dans la continuité de ce cinéma façonné par la contrainte, créé dans un pays où les conditions de production deviennent indissociables de la forme filmique. *Un simple accident*, comme tous les films de Panahi depuis 2010, a été réalisé entièrement clandestinement. À l'avant-première de son film à Paris, le réalisateur explique :

En fait, il fallait être un peu expérimenté pour pouvoir faire ce film-là. Si je n'avais pas fait les cinq films précédents, je n'aurais pas eu l'expérience nécessaire pour pouvoir faire celui-ci de cette manière-là. C'est vrai que pour ce film, j'aurais pu aller voir les autorités [pour] demander les autorisations nécessaires pour mon scénario, mais [...] il y a la censure. [...] J'étais sûr et certain que de toute façon le sujet que je voulais travailler n'allait pas avoir les autorisations nécessaires. Donc certes, je n'étais plus sur le coup d'une interdiction de travail. Mais néanmoins, je savais que j'étais quand même obligé de faire aussi ce film-là sans autorisation comme j'avais fait pour les cinq autres films.²⁶⁸

Pour ce film, tourné en 24 jours et dont la post-production a été réalisée en France, il a réduit son dispositif et son équipe au minimum : « [t]ous ensemble, avec notre matériel, nous tenions dans deux voitures. »²⁶⁹ Il explique que par nécessité ses films deviennent de plus en plus minimalistes, et qu'il apparaît souvent dans ses films, s'attelant à toutes les fonctions qu'il peut remplir lui-même.²⁷⁰ Entre huis clos et *road movie*, *Un simple accident* a été tourné plus secrètement que tous les autres films de Panahi, car il comporte plusieurs scènes en extérieur. Contrairement à *Taxi Tébérân* où les trois petites caméras sont constamment dans la voiture et invisibles depuis l'extérieur, la caméra d'*Un simple accident* a parfois dû être installée dans la rue. Pour des questions de sécurité, Panahi a d'abord tourné toutes les scènes éloignées de la ville, puis celles dans les boutiques, et enfin les nombreuses scènes dans la voiture, avant de sortir la caméra dans la rue. De cette façon, une fois dehors et exposés à plus de risques, la majeure partie du film avait déjà été tournée.²⁷¹

De nombreuses scènes se déroulent dans des lieux isolés (figures 1 à 3) ou en intérieur (figure 4), mais le van de Vahid reste le lieu principal de l'action. La voiture comme lieu de tournage pour des questions de sécurité s'est imposée très tôt chez Panahi, dès son interdiction de travailler.

²⁶⁷ Amnesty International, « L'invité de La Chronique : rencontre avec le réalisateur iranien Jafar Panahi », *Amnesty International*, 1^{er} septembre 2025 [consulté le 14 mai 2026].

²⁶⁸ Jafar Panahi, propos recueillis par nous lors de l'avant-première d'*Un simple accident*, UGC Ciné Cité Les Halles, Paris, 29 septembre 2025 (retranscription en annexe 1).

²⁶⁹ Jacques Mandelbaum, « Jafar Panahi, en sélection officielle à Cannes 2025 : "Au pire, ils me remettront en prison" », *Le Monde*, 21 mai 2025 [consulté le 14 mai 2026].

²⁷⁰ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 135.

²⁷¹ Sam Bodrojan, *op. cit.*

Cette utilisation de la voiture fait partie des stratégies créatives développées par Chaudhuri dans son livre *Crisis Cinema in the Middle East*. Le genre du *road movie* permet de dénoncer les restrictions à la liberté et à la circulation, mais sert aussi de tactique permettant la production et la diffusion de ces films indépendants.²⁷² La libre circulation est effectivement cruciale pour la distribution des films dans les festivals à l'étranger. Les avancées technologiques et les formats digitaux facilitent aujourd'hui cette circulation, mais avant cette ère digitale ou pendant les *blackouts* d'Internet, les cinéastes devaient compter sur les voyageurs pour faire passer leurs films à l'étranger. « Panahi se souvient avoir rangé ses films dans des emballages portant des étiquettes de films d'autres réalisateurs afin de dissiper les soupçons »²⁷³ et avoir caché une clé usb dans un gâteau pour faire sortir *Ceci n'est pas un film* du pays.²⁷⁴ Mais bien que ces méthodes soient relativement efficaces, elles ne permettent pas aux réalisateurs de rencontrer leur audience et de partager leurs films avec elle.²⁷⁵ Quant à la circulation des films à l'intérieur du pays, elle est rendue possible grâce à des copies piratées et au trafic illégal. Dans *Taxi Téhéran*, Panahi porte d'ailleurs à l'écran le personnage d'Omid, contrebandier de films. C'est par ces DVDs frauduleux que les Iraniens peuvent avoir accès à ces films censurés et interdits, autant ceux de Panahi et ses collègues iraniens, que des films étrangers. Paradoxalement, malgré le fait que le piratage soit délétère pour l'industrie cinématographique, il est le seul moyen pour un public iranien d'avoir accès à ces films indépendants,²⁷⁶ ce qui est important pour le réalisateur, accusé de réaliser ses films uniquement pour les festivals étrangers.²⁷⁷ Panahi s'amuse de cette situation en expliquant qu'en plus de ne pas faire d'argent avec ses films en Iran, il doit acheter des copies de ses propres films s'il veut les montrer à ses amis, et il n'a « même pas droit à une réduction ! »²⁷⁸

Vahid et ses camarades sont très souvent filmés dans son van (figures 5 et 6), depuis celui-ci (figures 7 à 9), ou depuis des intérieurs de magasins (figure 10). Les mouvements de caméra sont alors induits par le déplacement de la voiture et conditionnés par cet espace exigu, résultant souvent en une image bouchée, des gros plans, des angles de caméra limités, les personnages enfermés dans des espaces clos, etc. (figures 11 et 12). Lorsque les personnages sortent dans la rue, la caméra les accompagne rarement, suivant leur trajet depuis l'habitacle du véhicule. Ce n'est qu'une fois entrés dans une boutique ou un établissement qu'elle se permet de les rejoindre (figures 13 à 15). En plus d'offrir un lieu de tournage sécurisé à l'équipe, le van, dépourvu de fenêtres à l'arrière, offre aux personnages un espace de discussion privé et leur assure une certaine discrétion dans leurs actions, leur permettant d'agir à l'abri des regards. Lorsque Vahid s'apprête à kidnapper Eghbal, il accède à son coffre pour y

²⁷² Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 125.

²⁷³ *Ibid.*, p. 127 : « Panahi recalls storing his films in packages bearing labels for films by other directors in order to deter suspicion. » (Citation originale, traduit par nous).

²⁷⁴ Bahar Makooi, *op. cit.*

²⁷⁵ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 127.

²⁷⁶ Parviz Jahed, « Independent Cinema and Censorship in Iran », *loc. cit.*

²⁷⁷ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 137-138.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 137 : « I don't even get a discount! » (Citation originale, traduit par nous).

recupérer une pelle sans sortir de la voiture, se faufilant entre les sièges (figure 16). Ce mouvement répond à la fois aux contraintes de l'équipe technique et à la nécessité du personnage de rester discret. La fonction du véhicule est donc double : il sert autant l'équipe de tournage que les personnages dans le récit. Mais parfois, ce n'est pas suffisant et ils se rendent alors dans des lieux plus isolés. Ces nouveaux espaces de tournage confinés, largement répandus dans le cinéma iranien, sont appelés par Mahsa Salamati, chercheuse en études cinématographiques spécialisée dans le contexte iranien, les « autres espaces ». Elle soutient que tous les films post-interdiction de Panahi impliquent la création de ceux-ci, car une fois qu'on y entre, on y reste, et la caméra ne quitte que rarement ces espaces pour des raisons de sécurité. Elle utilise le terme « hétérotopie » de Michel Foucault pour les définir, un lieu qui fonctionne comme un contre-espace, échappant aux règles ordinaires.²⁷⁹

Malgré toutes ces précautions prises, deux jours avant la fin du tournage, quinze hommes du service de la sécurité de l'État en civil sont intervenus pour demander l'arrêt du tournage, réclamer les *rushes* et arrêter l'équipe. Certains membres ont été interrogés et menacés par les autorités, leur imposant de ne plus travailler avec Panahi. Suite à cet incident, le tournage a été interrompu pendant un mois avant d'être finalisé en une journée, dans l'urgence et avec une équipe encore plus réduite.²⁸⁰ Comme Mohammad Rasoulof, Jafar Panahi se confie sur la pression constante ressentie sur le plateau : « [t]ourner dans la clandestinité vous soumet à un stress constant. Vous avez un œil sur le plateau et l'autre sur ce qui se passe autour. Vous vous assurez que personne ne soit dans les parages pour vous espionner et vous empêcher de travailler. Cette peur est tout le temps là. »²⁸¹

Un film issu du réel

Alors que la forme de ce film est une conséquence de la censure et des conditions clandestines dans lesquelles il est né, son récit, lui, est puisé directement dans l'expérience personnelle du réalisateur en prison. En sept mois à la prison d'Evin, celle des prisonniers politiques, Jafar Panahi a eu le temps d'écouter les confidences des prisonniers, d'apprendre à les connaître, de tisser des liens forts avec eux. Il confie même que ses camarades de détention sont devenus une famille, d'où l'importance pour lui de témoigner par son cinéma de ce qu'ils ont vécu ensemble, et de porter la voix de ceux qui y sont encore.²⁸² Son co-scénariste, Mehdi Mahmoudian, a passé au total environ un quart de sa vie derrière les barreaux. Dès lors, il connaît l'histoire de nombreux détenus et il était important pour Panahi de relire avec lui tous les dialogues du film pour s'assurer qu'ils étaient en accord avec la « culture » des

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 135.

²⁸⁰ Sam Bodrojan, *op. cit.*

²⁸¹ Alice De Brancion, « Jafar Panahi, Palme d'or : "Tourner dans la clandestinité vous soumet à un stress constant" », *Sofilm*, 26 mai 2025 [consulté le 4 mai 2026].

²⁸² Amnesty International, « L'invité de La Chronique : rencontre avec le réalisateur iranien Jafar Panahi », *op. cit.*

prisonniers, mais aussi avec celle de l'interrogateur.²⁸³ Tout ce qui est dans le film est donc tiré de vraies expériences, vécues par le réalisateur lui-même et ses co-détenus. Vahid, Salar, Shiva, Goli, Ali et Hamid sont des personnages de fiction mais « ce qu'ils racontent avoir subi est arrivé à des prisonniers, dans la réalité. »²⁸⁴ Et comme disait Kiarostami, qui a souvent questionné cette relation entre vérité et réalité au cinéma : « [l]e plus important est que le spectateur sache que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. Des mensonges pas réels, mais vrais en quelque sorte. »²⁸⁵ Panahi tenait également à ce que le protagoniste principal soit un simple travailleur, dont la vie a été ruinée sans raison.²⁸⁶ Vahid, arrêté deux semaines après Shiva pour collusion et propagande contre le régime, explique à Eghbal qu'ils étaient juste des « pauvres travailleurs réclamant leurs droits » qui n'avaient pas été payés depuis huit mois.²⁸⁷

Toujours en accord avec la réalité de son pays et en soutien au mouvement « Femme, Vie, Liberté », le cinéaste laisse ses actrices ne pas porter de voile. C'est la première fois dans sa filmographie qu'il s'autorise cette infraction dans l'espace public.²⁸⁸ Il affirme que dans l'histoire de la République islamique, il y a véritablement un avant et un après le mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Depuis la mort de Mahsa Amini en 2022, la société s'est levée, d'abord contre le port obligatoire du voile, puis plus largement pour la liberté et la démocratie, et ce bouleversement a aussi influencé le milieu de l'art et du cinéma. Aujourd'hui, beaucoup de femmes apparaissent dévoilées dans la rue, « [c]ette désobéissance de masse était totalement unimaginable il y a encore quelques années, mais les scènes du film tournées en pleine rue avec les actrices sans foulard correspondent à l'état des choses aujourd'hui. Les femmes iraniennes ont imposé cette transformation. »²⁸⁹ En effet, le mouvement a créé un bouleversement de la société iranienne, permettant aux Iraniens d'enfin franchir les lignes rouges idéologiques du régime et plus particulièrement celle concernant le port du *hijab*. Panahi explique avoir été inspiré par cette jeunesse qui s'est affranchie du plus grand tabou, celui de la chevelure féminine.²⁹⁰ Le mouvement est également mentionné dans les dialogues ou présent à l'image, comme lorsque Vahid observe depuis sa voiture une altercation concernant vraisemblablement un voile mal porté (figure 17), ou encore à la fin du film, lorsque Vahid et Shiva ligotent Eghbal pour tenter de le faire avouer. À ce moment, la photographe lui rappelle qu'en prison, il lui a demandé combien elle avait été payée pour mettre son voile sur un bâton, « pour se déshabiller ». Les femmes ont en effet protesté contre le port

²⁸³ Sam Bodrojan, *op. cit.*

²⁸⁴ Valérie Guédot, « Un simple accident de Jafar Panahi, sortie en salles le 1^{er} octobre 2025 », *France Inter*, 15 septembre 2025 [consulté le 14 mai 2026].

²⁸⁵ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien, op. cit.*, p. 247-248.

²⁸⁶ François Lévesque, « “Un simple accident” : Jafar Panahi après la prison et la Palme d'or », *Le Devoir*, 15 octobre 2025 [consulté le 4 mai 2026].

²⁸⁷ Vahid à Eghbal : « We were just poor workers demanding our rights. », « We hadn't been paid in eight months. »

²⁸⁸ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 39.

²⁸⁹ Valérie Guédot, *op. cit.*

²⁹⁰ Jacques Mandelbaum, *op. cit.*

obligatoire du voile de cette manière, incitées par le geste de Vida Movahed en 2017, perchée sur un boîtier électrique (figure 8 de l'annexe 2). Plus tôt dans le film, Goli confie à son mari les viols que les femmes, dont elle, subissent en prison. Elle raconte qu'un jour, elle a dû monter sur une plateforme pour qu'on lui mette la corde au cou, elle est restée là trois heures, les yeux bandés, à attendre son sort. Ensuite, elle a entendu une voix disant de la descendre : « [e]lle doit d'abord être déflorée pour aller directement en enfer », car si elle se fait exécuter vierge, elle ira au paradis. Au sujet de ces viols en prison, Ali Khamenei s'exprimait déjà ouvertement le 7 décembre 1986 : « Oui ! De tels viols sont essentiels pour empêcher ces femmes antiislam d'entrer au paradis. Si elles sont exécutées vierges, elles entreraient au paradis. Donc, les viols sont extrêmement importants pour empêcher ces éléments d'entrer au paradis. »²⁹¹

Réponse au traumatisme carcéral : pardon ou vengeance ?

Panahi explique que le son est primordial dans tous ses films et qu'il y accorde une attention toute particulière. Pour lui, chaque son entendu dans un film doit avoir sa propre signification et une raison d'être. Il ajoute qu'il ne croit pas à l'utilisation de la musique non-diégétique au cinéma car selon lui, c'est une manière pour les réalisateurs de susciter une émotion qu'ils n'ont pas réussi à faire naître autrement. De plus, comme il ne peut pas en identifier la source, il n'arrive pas à y croire. C'est à nouveau une question de réalisme. De ce fait, le son prend une ampleur caractéristique dans ses films. Dans *Un simple accident*, le grincement de cette prothèse est le point de départ et le fil conducteur du récit. Le réalisateur explique que cela vient de l'expérience partagée des prisonniers ayant tous vécu le même interrogatoire : les yeux bandés, assis face à un mur, un stylo et une feuille à la main, soulevant légèrement leur bandeau pour apercevoir le papier sur lequel ils doivent écrire leurs réponses, avec leur interrogateur derrière eux. Ce dispositif d'interrogatoire, bien réel, est mis en scène dans *Les Graines du figuier sauvage* de Mohammad Rasoulof.²⁹² Une scène du début du film fait d'ailleurs écho à cette vision troublée à travers le bandeau, lorsque Vahid reconnaît le son de la prothèse dans son garage et entr'aperçoit Eghbal (figure 18). Dans ces conditions, Panahi confirme que l'ouïe devenait leur sens dominant. Le moindre bruit s'accompagnait de nombreuses questions sur l'identité de cet interrogateur. « Et puis, évidemment, nous nous posions tous cette question cruciale : si nous les rencontrions à notre sortie de prison, les reconnaitrions-nous ? J'ai alors construit le début et la fin du film à partir de ce son. En effet, ce son devient un personnage à part entière. »²⁹³

²⁹¹ Mortaza Behboudi et Marine Courtade, *op. cit.*, p. 66 (chapitre « Somayeh et Mehdi »).

²⁹² Se référer au chapitre 2.1.

²⁹³ Sam Bodrojan, *op. cit.* : « And then, of course, we all had this very pressing question: Were we to meet them out of prison, would we recognize them? So I built both the beginning and the finale of the film out of this sound. Indeed this sound becomes a character in itself. » (Citation originale, traduit par nous).

Les odeurs viennent s'ajouter à ces bruits qui hantent les personnages, les rendant capables de reconnaître leur bourreau rien qu'à sa transpiration, ainsi que tous les souvenirs de leur séjour en prison, qui les accompagnent jusque dans leur sommeil. Les personnages parlent de ces sons qui résonnent encore dans leurs oreilles, de leurs douleurs physiques qui persistent des années plus tard suite aux coups reçus, des humiliations qui refont surface dans leurs cauchemars, sans parler de la paranoïa dans laquelle ils ont sombré, comme lorsque Hamid soupçonne Vahid d'être un espion complice d'Eghbal. Hamid confie également qu'il passe encore sa main sur la jambe d'Eghbal depuis cinq ans dans ses cauchemars, car ce dernier lui faisait sentir sa jambe perdue en Syrie pour « prouver ses exploits dans leur putain de guerre sainte. »²⁹⁴ Ce traumatisme carcéral commun les conduit à ce dilemme moral : faut-il se venger ou pardonner ? Et c'est à cette question que Panahi veut faire réfléchir son public. L'enjeu de son film est ce qu'il se passera après, lorsque le régime aura chuté et que la question du pardon, ou de la punition, se posera. Pour Panahi, « [l]e pardon est inévitable, mais pas maintenant, après la chute. »²⁹⁵ Vahid et ses camarades sont pris tout au long du film dans ce dilemme, amplifié par le doute concernant l'identité de leur bourreau. Vont-ils mettre fin à ce cycle de violences ou le perpétuer ? Le cinéaste s'intéresse à la forme que peut prendre le désir de vengeance ou de paix des anciens détenus, et chacun des personnages de son film en représente une facette. La diversité des profils représente les différentes manières de réagir face au traumatisme. Alors qu'Hamid devient immédiatement violent et souhaite résolument se venger, ne voulant pas entendre parler de justice, Vahid oscille entre violence et doute, tandis que Shiva adopte une position plus rationnelle. Cette dernière est consciente qu'Eghbal n'est qu'un agent soumis du système et ce dont elle a besoin est un aveu, une reconnaissance des torts qu'il a causés et un pardon de sa part. À la fin du film, on ressent son besoin de comprendre ses actes, et sa tentative de lui faire comprendre les traumatismes qu'il a engendrés. Elle prend du recul et réfléchit à une solution à plus long terme pour un futur apaisé. Salar, quant à lui, exprime dès le début à Vahid qu'ils ne sont pas des assassins, qu'ils ne sont pas comme eux, et qu'en creusant leurs tombes, c'est leurs propres idéaux qu'ils enterrent. Leurs tortionnaires ont creusé leurs tombes eux-mêmes en devenant des acteurs de la répression.

Cette ambivalence morale entre volonté de vengeance et humanité est soulignée par l'histoire secondaire de l'accouchement de la femme d'Eghbal. Lorsque la fille de ce dernier l'appelle car sa mère s'est évanouie, Vahid répond au téléphone et décide de lui venir en aide. Ils vont alors tous la chercher pour la conduire à l'hôpital. Lorsque la secrétaire de l'hôpital explique qu'ils ne peuvent pas la prendre en charge car la loi demande que le mari soit présent, Vahid fait tout pour qu'on s'occupe d'elle. C'est finalement un médecin qui l'emmène sous sa responsabilité et Vahid attendra avec la petite fille pendant l'accouchement (figure 19). Malgré leur haine et leur désir de vengeance envers Eghbal, il leur est impossible de perdre leur humanité et leur empathie face à cette dame en danger.

²⁹⁴ Hamid aux autres : « I've been running my hand over his leg for five years in my nightmares. », « He made me feel his rotten leg with a blindfold on to prove his exploits in their fucking holy war. » (Répliques issues des sous-titres anglais, traduit par nous).

²⁹⁵ Alice De Brancion, *op. cit.*

Bien que le sujet de son film soit ouvertement politique, Jafar Panahi ne se considère pas comme un cinéaste politique ou engagé, mais comme un cinéaste social qui s'imprègne de son milieu environnant. Pour lui, la nuance réside dans le fait qu'un cinéma social évite le manichéisme, la vision binaire du bien et du mal. Il explique qu'il essaye toujours d'observer à hauteur humaine, même s'il traite d'un sujet politique.²⁹⁶ Aucun personnage de ses films n'est entièrement « noir » ou « blanc », tous sont humains. C'est exactement cette dimension humaine qu'avait choisi Kiarostami pour *Close-up*. Contrairement aux cinéastes politiques qui utilisent leur art pour exprimer leurs idéologies, Panahi reste en-dehors de toute implication idéologique et politique pour éviter de tomber dans la propagande,²⁹⁷ et tente d'« exprimer » la société telle qu'il l'a ressentie et vécue. Mais Panahi souligne que cette position ne veut pas dire que les cinéastes sociaux sont politiquement apathiques. Ils sont évidemment conscients de la réalité politique dans laquelle leur société existe, et montrent uniquement les conditions dans lesquelles ils vivent et qui ont mené leur société à l'état dans lequel elle est, ainsi que tous les problèmes qui vont avec.²⁹⁸

En évitant tout jugement, il propose ici une critique du système et non de l'individu qui n'en est que l'instrument, pris dans un engrenage et asservi par sa croyance. Il donne alors l'opportunité à chacun d'exprimer son opinion, même à l'interrogateur, ce qui lui permet de conserver une certaine nuance.²⁹⁹ En tant que réalisateur, il considère qu'il n'a pas le droit de choisir, et fait donc « avancer l'histoire de manière à ce que le spectateur entre en empathie avec tous les personnages. »³⁰⁰ Concernant Eghbal, comme le doute persiste jusqu'à son aveu final, le spectateur éprouve de la compassion pour lui. Il voit d'abord ce personnage comme un père de famille, et met un visage sur sa femme enceinte et sa petite fille. La séquence de plus de 10 minutes où Eghbal est ligoté à un arbre, yeux bandés face à la caméra, est nécessaire pour Panahi car on ne l'entend pas pendant le reste du film (figure 20).³⁰¹ À ce moment, Shiva et Vahid lui laissent la parole et tentent de comprendre ses raisons. Ceux-ci réalisent qu'Eghbal est complètement aveuglé par la religion et son attachement au régime. Il leur dit : « [j]e donnerais ma vie pour le régime, imbécile. J'ai perdu ma jambe en Syrie. Je l'ai sacrifiée pour le régime et notre Guide suprême. [...] Rien n'est plus important pour moi. [...] Si je meurs, j'aurais obtenu mon objectif de devenir un martyr. » Il finit par pleurer, s'excuser et avouer :

²⁹⁶ Mathieu Magnaudeix, *op. cit.*

²⁹⁷ Shiva Rahbaran, *op. cit.*, p. 163.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 166.

²⁹⁹ Jacques Mandelbaum, *op. cit.*

³⁰⁰ Mathieu Magnaudeix, *op. cit.*

³⁰¹ *Ibid.*

Je te jure que je suis comme vous. Je dois gagner ma vie. Je suis désolé. Quand vous avez refusé d'avouer, je me suis senti humilié. J'ai cru que vous vous moquiez de moi. Comme quand j'étais petit. Je vous jure que je suis désolé. J'avais mauvaise conscience au début, mais je m'y suis habitué avec le temps. Laissez-moi voir mon fils. Je vous en supplie.³⁰²

Vahid et Shiva finissent par le relâcher. Cette scène, « à la fois cri collectif et exutoire personnel pour Panahi, lui-même ancien prisonnier »,³⁰³ montre l'ambiguïté entre ces bourreaux prêts à toutes sortes d'horreurs pour le bien du régime, et leur statut de « bons pères de famille » entraînés dans cette machine de répression. *Un simple accident* ouvre donc une réflexion sur le traumatisme, la justice, la vengeance, le pardon, l'endoctrinement, la responsabilité des bourreaux et les mécanismes de la répression. Mohammad Rasoulof s'exprimait lui aussi à la sortie de son film sur son intérêt profond pour « ce système où le pouvoir répressif est détenu par une minorité endoctrinée » et qui « attire à lui ceux qui acceptent de devenir les rouages de cette machine. » Cette appartenance corps et âme au système l'a toujours intéressé,³⁰⁴ et comme dit Hamid dans *Un simple accident*, Eghbal « croit corps et âme à l'enfer dans lequel il veut nous envoyer. »³⁰⁵

L'humour et l'absurde : mécanismes de survie

L'humour est présent dans la plupart des films de Panahi, qui explique que cet humour est omniprésent en Iran même dans les situations difficiles, et que comme son film est inspiré du réel, ce registre comique s'intègre de lui-même dans la narration. De plus, pour lui, le comique augmente la crédibilité d'un moment tragique pour le spectateur, et permet de « rendre plus supportable pour le spectateur le fait d'être témoin d'autant de douleur », de tenir jusqu'au bout du film et d'en comprendre le propos.³⁰⁶ Larissa Sansour, artiste palestinienne, résume bien cette idée : « [l']humour désarme et invite à comprendre les gens plutôt que de simplement les plaindre. »³⁰⁷ Dans *Un simple accident*, Panahi contrebalance le drame en ayant recours à de l'humour, tantôt noir, tantôt absurde.³⁰⁸ Le paysage désertique peut faire penser aux tableaux surréalistes de Dali ou encore à la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett, œuvre majeure du théâtre de l'absurde,³⁰⁹ qui est d'ailleurs évoquée par Shiva et Hamid (figures 21 et 22). Ce dernier dit à Shiva qu'ils sont exactement dans la même situation, à attendre « un miracle », en l'occurrence une forme de résolution, de vérité ou de justice, alors que c'est à eux de

³⁰² « I swear I'm just like you. I have to make a living. I'm sorry. When you refused to confess, I felt humiliated. I thought you were making fun of me. Just like when I was little. I swear I'm sorry. I had a guilty conscience but got used to it with time. Let me see my son, please. » (Répliques issues des sous-titres anglais, traduit par nous).

³⁰³ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 40.

³⁰⁴ René Marx, *op. cit.*

³⁰⁵ Hamid aux autres : « He's at the root of evil. [...] He believes body and soul in the hell he wants to send us to. [...] Fifty years of constant speeches. » (Réplique issue des sous-titres anglais, traduit par nous).

³⁰⁶ Mathieu Magnaudeix, *op. cit.*

³⁰⁷ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 147 : « Humour disarms and invites you in to understand the people rather than just feel sorry for them. » (Citation originale, traduit par nous).

³⁰⁸ Valérie Guédot, *op. cit.*

³⁰⁹ Dans cette pièce de théâtre, deux personnages attendent Godot, mais celui-ci n'arrive jamais. Cette attente sans issue claire devient une métaphore de l'incertitude, de l'absurde, de la vacuité de l'existence, et d'un monde où le sens se dérobe.

prendre les choses en main. Pour Hamid, c'est par la vengeance qu'ils doivent agir. Cette allusion à la pièce de Beckett met également en évidence leur incertitude face à la situation, et les circonstances absurdes dans lesquelles ils se trouvent.

Shohini Chaudhuri explique que l'humour a souvent été utilisé au cinéma dans des contextes de crise, en tant qu'outil créatif. Elle identifie trois modes d'humour : le mode satirique qui vise à se moquer du pouvoir, le mode surréaliste qui se base sur l'absurdité situationnelle, et enfin le mode ironique, qui se retrouve principalement dans les comédies pince-sans-rire ou les comédies romantiques.³¹⁰ Le premier est le plus politiquement explicite. Il consiste souvent à cibler des personnalités ou institutions puissantes, ce qui le rend très risqué, mais peut aussi utiliser des formes plus évasives, ambiguës et indirectes.³¹¹ Ces différents modes, allant de la satire directe à l'ironie indirecte, reflètent les limites du discours autorisé.³¹² Jafar Panahi utilise principalement l'absurdité situationnelle dans *Un simple accident*, bien qu'une touche d'ironie soit également présente.³¹³ Comme l'observent Annemarie Jacir, Chrisoula Lionis, Larissa et Leila Sansour, quatre artistes palestiniennes, les personnes vivant dans des conditions difficiles développent souvent un humour sec et absurde, né d'une réalité à la fois constamment violente et surréaliste. Cet humour prend racine dans un contexte particulier et est aussi une réponse à, et un commentaire sur, une crise en cours, notamment pour gérer au quotidien cette violence. Cet humour est donc un mécanisme d'auto-défense face à une telle souffrance. Mounia Akl, cinéaste libanaise, ressent la même chose, exprimant qu'au Liban, leur *statu quo* est parfois l'absurde. Shohini Chaudhuri mentionne d'ailleurs le théâtre de l'absurde dont Beckett, mentionné plus tôt, est l'un des pères fondateurs. Elle aborde également Sigmund Freud qui, dans son essai sur l'humour, lie le concept d'humour comme mécanisme de défense à l'humour noir. Pour lui, cet humour noir témoigne d'un refus d'être blessé par les réalités adverses.³¹⁴ L'humour est également un moyen de résistance lorsque la réalité des gens les maintient dans la soumission, et donne une lueur d'espoir. Enfin, comme le dit également Panahi, l'humour est essentiel pour tisser des liens de sympathie et d'empathie et donc toucher le public.³¹⁵ En Iran, le genre de la comédie est très populaire et son humour est une façon de faire face aux difficultés et aux absurdités du quotidien, de la religion ou du régime,³¹⁶ comme dans *Chroniques de Téhéran* ou *Divine Comedy* d'Ali Asgari. De plus, « [l]es

³¹⁰ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 147-169.

³¹¹ *Ibid.*, p. 150.

³¹² *Ibid.*, p. 168.

³¹³ Lorsque Hamid jure qu'il peut faire avouer Eghbal, Shiva lui demande « En utilisant leurs méthodes ? », ce à quoi Hamid répond, ironiquement : « Pas du tout. Je vais lui préparer un bon repas, lui offrir une bonne douche. T'es sérieuse ou quoi ? » (« Using their methods? », « Not at all. I'll cook him a nice meal, offer him a good shower. Are you serious or what? » (Répliques issues des sous-titres anglais, traduit par nous).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 153-154.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 155.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 158-159.

cinéastes iraniens ont constaté qu'il est souvent possible de contourner la censure lorsqu'ils présentent des drames sociaux dans le cinéma iranien en les déguisant sous forme de comédies ».³¹⁷

Dans le film de Jafar Panahi, d'un simple accident s'enchaîne une série de péripéties toutes plus absurdes les unes que les autres. Au fur et à mesure du film, la situation va dégénérer, menant Vahid et ses camarades dans des circonstances de plus en plus aberrantes. L'ironie du titre, *Un simple accident*, appuie cet humour en soulignant le décalage entre un événement banal et les conséquences qu'il engendre. Lorsque Vahid s'apprête à kidnapper Eghbal, il s'arrête en voiture à sa hauteur, l'assomme avec sa portière puis sort de sa voiture et le frappe avec une pelle. Au deuxième coup de pelle, un *cut* transporte brutalement le spectateur au plan suivant, plan d'ensemble dans le désert, là où Vahid creuse un trou pour enterrer son prisonnier (figures 23 et 24). Ce brusque enchaînement de plans, dont la transition est assurée par le bruit du coup de pelle, révèle déjà l'état d'esprit extrême dans lequel se trouve Vahid, tout en soulignant l'absurdité de la situation et le ton comique du film. Ensuite, sur les conseils de son ami Salar, il va voir la photographe Shiva, emprisonnée en même temps que lui. Lorsque Goli, la mariée qu'elle photographie, entend que Vahid a kidnappé « l'éclopé », elle se met hors d'elle et refuse d'abandonner avant de savoir si c'est bien lui ou pas. Finalement, ils partent rejoindre Hamid tous les quatre avec Ali, le marié, la veille de leur mariage. Hamid devient fou quand il voit la jambe d'Eghbal, étant sûr que c'est celui qui l'a torturé en prison (figure 25). Ils finissent par le sortir de la voiture et leur dispute alerte deux gardes de sécurité (figures 26 à 28). Shiva, pour éviter les ennuis, explique aux gardes qu'ils sont juste en train de prendre des photos de mariage dans ce parking, car « la vue est superbe » (figures 29 et 30). Les gardes jettent un œil au van, ce qui inquiète Vahid, puis sortent un terminal bancaire et demandent « un petit cadeau » avant de les laisser partir. Cette scène tourne en dérision la banalisation de la corruption ordinaire. Peu après cet incident, le van tombe en panne et ils se retrouvent à le pousser en pleine ville. Cette scène est discrètement filmée depuis le toit d'un bâtiment (figure 31). À la pompe à essence, Goli sort vomir car leur prisonnier s'est déféqué dessus, et le pompiste plaisante en disant que les mariés ont mis la charrue avant les bœufs. La situation continue à dégénérer et après une tentative de vol du van avec Eghbal à l'intérieur par Hamid, le groupe se réunit dans le désert, à côté du trou creusé par Vahid, afin d'essayer de trouver un terrain d'entente et de prendre une décision. Leur longue discussion est interrompue par la sonnerie du téléphone d'Eghbal. C'est sa fille qui appelle, paniquée, car sa mère, enceinte, s'est évanouie. À leur *road trip* s'ajoutent alors deux passagères et un arrêt à l'hôpital. La mère inconsciente est allongée sur le coffre qui contient son mari, inconscient lui aussi, et Shiva et Goli tentent de consoler la petite fille (figure 32).

³¹⁷ Ali Moosavi, *loc. cit.*

Conclusion

Un simple accident, formellement et textuellement façonné par les contraintes iraniennes, propose à son public une réflexion sur le traumatisme carcéral et les dynamiques de la vengeance et du pardon. Panahi aborde également la question de l'endoctrinement, de la responsabilité des agents du système et des mécanismes de la répression, tout en restant impartial, humain et en gardant à l'esprit que le problème n'est pas l'individu isolé, mais le système tout entier et sa propagande. Il refuse une opposition binaire du bien et du mal, et met donc en scène des personnages nuancés, aux prises avec leur conscience morale, ainsi qu'une diversité de réactions.

Jafar Panahi, travaillant dans la clandestinité depuis 2010 et loin de s'arrêter malgré les conséquences, expose avec insolence la réalité et les problèmes de la société dans laquelle il vit, et offre un portrait de ces individus à qui le régime et sa répression ont tout pris. Leur tortionnaire ne les a pas tués, mais a fait bien pire en les condamnant à subir le traumatisme des tortures qu'ils ont endurées en prison. Ces anciens détenus n'ont plus rien à perdre et sont alors prêts à tout pour obtenir justice, ou se venger. Leur état d'esprit fait écho à celui de la génération « Femme, Vie, Liberté », à laquelle Panahi dit devoir son film, et pour qui la République islamique a franchi une limite, faisant basculer la société toute entière.

Le récit est immédiatement inspiré de la propre expérience du réalisateur en prison. Il s'est toujours inspiré de son milieu pour créer, mais la différence aujourd'hui est qu'il a connu la prison. Il explique que cette expérience a indéniablement changé sa manière de faire : « [à] la limite, on pourrait dire que ce n'est pas moi qui ai fait ce film, mais la République islamique. Il faut les [sic] en remercier, car voilà ce que donne le fait de mettre les artistes en prison. »³¹⁸ Il estime qu'en l'emprisonnant, la République islamique lui a offert un sujet à traiter.³¹⁹ Pour lui, les meilleurs films iraniens sont liés au cinéma *underground* et clandestin et plus le régime enferme ou restreint les artistes, plus il les rend subversifs : « lorsqu'on tente de le soumettre, on ignore ce que l'on libère en lui. En tentant de nous assécher, de nous briser et de nous laver le cerveau, la République islamique obtient l'effet inverse »³²⁰ et les œuvres se retournent contre lui.³²¹ La forme du film est également une conséquence directe du contexte clandestin et du climat d'urgence de réalisation du film. Celle-ci, extrêmement maîtrisée grâce à l'habitude de Panahi, prouve qu'il est impossible de priver un artiste de sa liberté et sa créativité, et montre à quel point les cinéastes indépendants iraniens doivent être ingénieux.

³¹⁸ Jacques Mandelbaum, *op. cit.*

³¹⁹ Amnesty International, « L'invité de La Chronique : rencontre avec le réalisateur iranien Jafar Panahi », *op. cit.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Alice De Brancion, *op. cit.*

À cela s'ajoute une dose d'absurde et d'humour, nécessaire afin de rendre le propos plus digeste, de moquer le fonctionnement du régime, et de susciter de l'empathie chez le spectateur, tout en conservant la portée tragique du récit. Cet humour, en partie écrit, en partie intrinsèque à la culture iranienne, permet de rendre la douleur un peu plus supportable,³²² et fonctionne comme un véritable mécanisme de défense dans ces situations de crise. Le film met en évidence l'absurdité de la réalité en insistant constamment sur le décalage entre la gravité des situations et leur traitement parfois burlesque.

³²² Valérie Guédot, *op. cit.*

TROISIÈME PARTIE :
LES FEMMES COMME FIGURES DE RÉSISTANCE

3.1. PERSONNAGE FÉMININ ENTRE DÉSIR ET TRANSGRESSION : *MON GÂTEAU PRÉFÉRÉ* DE MARYAM MOGHADDAM ET BEHTASH SANAEHA

Introduction

Mon Gâteau préféré (2024), réalisé par Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha, raconte le quotidien solitaire de Mahin, septuagénaire vivant à Téhéran, veuve depuis trente ans et dont les enfants vivent à l'étranger, qui souhaite rencontrer un homme. Pour ce faire, elle va manger au restaurant des retraités et y voit Faramarz, chauffeur de taxi divorcé. Elle se rend ensuite sur son lieu de travail et une fois sa journée achevée, lui demande de la raccompagner chez elle, avant de l'inviter à passer la soirée ensemble. S'ensuit une soirée clandestine hors du temps, remplie de rires, de danse, de chant et de vin, lors de laquelle ces deux âmes solitaires tissent une relation complice et sincère. Mais cette parenthèse de liberté se referme brutalement lorsque Mahin trouve Faramarz mort, étendu sur son lit. Elle fait alors creuser un trou dans son jardin, prétextant vouloir y planter des fleurs, pour y enterrer son amant.

Le projet du film a été lancé deux ans avant la mort de Mahsa Amini et le tournage du film a débuté peu avant le début des manifestations du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Pour obtenir l'autorisation de tourner les scènes en extérieur, les cinéastes ont déposé une demande de court métrage sous un faux nom, conscients qu'ils ne l'auraient pas obtenue autrement,³²³ et qu'il n'est aujourd'hui plus nécessaire de perdre du temps et de l'énergie pour l'approbation officielle.³²⁴ Lorsque les manifestations éclatent, Moghaddam et Sanaeeha décident de poursuivre le tournage, réalisant davantage l'importance de faire des films sur le mouvement, sur les femmes iraniennes et sur la société afin de contribuer au changement.³²⁵

Peu de temps après l'envoi du film à la Berlinale sans l'autorisation des autorités, le domicile du monteur est perquisitionné et les *rushes* ainsi que le matériel de production sont confisqués. Par chance, les cinéastes avaient une copie à Paris. Les réalisateurs ont franchi ce qu'ils appellent les « lignes rouges » du régime, « [i]ls savaient qu'il y aurait des conséquences, et la censure iranienne leur a malheureusement donné raison. »³²⁶ Accusés de « propagande contre la République islamique », de « production de contenu obscène », de « propagation de la débauche » et de « projection sans autorisation » du film dans

³²³ Nick Chen, « My Favourite Cake: The Iranian Rom-Com That Earned Its Makers a Travel Ban », *Another*, 13 septembre 2024 [consulté le 22 avril 2026].

³²⁴ Rebecca Leffler, « How Iranian cinema continues to take flight in the face of relentless government oppression », *op. cit.*

³²⁵ Nick Chen, *op. cit.*

³²⁶ David Mouriquand, « Cake & Figs », *op. cit.* : « They knew that there would be consequences, and the censorship from Iran sadly proved them right. » (Citation originale, traduit par nous).

des festivals étrangers,³²⁷ ils ont été condamnés à 14 mois de prison avec sursis.³²⁸ Le film a été présenté en avant-première à la 74^e édition de la Berlinale en février 2024 où il remporte le Prix FIPRESCI, projection à laquelle les cinéastes n'ont pas pu se rendre car ils ont été interdits de quitter le territoire et leurs passeports ont été confisqués. Le producteur du film, Gholamreza Mousavi, a été condamné à la même peine. En Iran, le film trouve son public grâce à des copies piratées. Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha avaient déjà été poursuivis et accusés « de propagande contre le régime et d'atteinte à la sécurité nationale » à la sortie de leur film *Le Pardon* (قصیده گاو سفید, *Ghasideyeh gave sefid*, 2020), résultant en une interdiction de voyager. Moghaddam avait aussi eu des problèmes avec la justice après avoir joué dans *Closed Curtain* de Jafar Panahi (2013). Tout comme ce dernier et le personnage principal de leur film, les cinéastes de *Mon Gâteau préféré* refusent l'exil, estimant que leur place est en Iran. Maryam Moghaddam explique : « [s]i nous voulons que les choses changent, nous devons rester. Comment gagner la guerre si l'on quitte le front ? » Behtash Sanaeeha est rassuré de voir qu'une nouvelle génération de cinéastes iraniens, inspirée par le mouvement « Femme, Vie, Liberté », commence à mener ce combat à leur côté, en ayant l'audace de briser eux aussi les lignes rouges imposées par la censure, et de tourner sans autorisation.³²⁹

Ces accusations de vulgarité, d'obscénité, d'enfreintes aux règles islamiques, et de propagation de la prostitution et du libertinage,³³⁰ découlent d'une série de sujets et représentations interdites que le film transgresse. Ce chapitre analysera ces interdits, ainsi que la manière dont Moghaddam et Sanaeeha négocient avec la censure et adaptent leur langage pour représenter certaines scènes rendues impossibles à l'écran, notamment celles liées au désir et à l'intimité entre les deux personnages.

Le film comme acte de résistance et de subversion

Enfreintes aux règles islamiques et de censure

Mon Gâteau préféré est rempli de violations de la censure et des règles religieuses, à commencer par le fait que Mahin ne porte pas son voile de manière stricte. En effet, comme de nombreuses femmes iraniennes dans les rues de Téhéran, celle-ci le porte de manière « négligée », laissant apparaître quelques mèches de cheveux (figure 1). Ensuite, lors de la soirée clandestine de Mahin et Faramarz, ces derniers s'adonnent à de nombreuses pratiques interdites à l'écran, comme le rire et la danse pour les femmes, la musique et le chant, le contact physique entre un homme et une femme non mariés, et le

³²⁷ *Cahiers du cinéma*, n° 820, mai 2025, p. 75.

³²⁸ David Mouriquand, « Iran : une peine de prison pour les réalisateurs de “Mon gâteau préféré” pour avoir montré une femme non voilée », *Euronews*, 14 avril 2025 [consulté le 23 avril 2026].

³²⁹ Ghazal Golshiri, « Le combat de Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha, réalisateurs de “Mon gâteau préféré”, interdits de quitter l'Iran », *Le Monde*, 5 février 2025 [consulté le 29 septembre 2025].

³³⁰ Cath Clarke, « “We’re charged with propaganda, vulgarity and spreading prostitution”: the directors of My Favourite Cake », *The Guardian*, 19 décembre 2024 [consulté le 23 avril 2026].

non-port du voile. Le film expose également des pratiques interdites par la religion comme la consommation de vin (figure 2).³³¹ Ces actes, anodins au premier abord, sont profondément politiques, autant à l'écran que dans la réalité. Comme l'explique Agnès Devictor, le cinéma iranien, « considéré comme le miroir d'un système de croyances et de pratiques sociales », doit « présenter de manière visible et exemplaire les normes de la société islamique iranienne ».³³² Devictor continue :

Ainsi, le cinéma iranien n'apparaît pas comme le miroir anthropologique de la société, mais comme la projection d'une image idéale de la société iranienne, au point qu'à l'écran, les codes de comportement censés régir l'espace public s'appliquent ainsi également à l'espace privé, en décalage complet avec la réalité quotidienne.³³³

La censure empêche donc ce cinéma de représenter fidèlement la société, et « impose [...] un contrôle des mœurs encore plus minutieux et sévère que dans la réalité sociale iranienne. »³³⁴ Ce « filtre déformant » conduit alors à de nombreuses incohérences. Un des exemples les plus marquants de ces absurdités concerne le port du voile, une des transgressions majeures de ce film. En effet, comme le cinéma est destiné au public, il doit suivre les lois consacrées à l'espace public.³³⁵ Une actrice doit donc porter le voile à l'écran, même lorsqu'elle joue une scène se déroulant dans le foyer de son personnage, lieu où elle serait dévoilée dans la réalité sauf en présence d'un homme ne faisant pas partie de sa famille. Les règles de la censure affaiblissent donc le réalisme des scènes.

Pourtant, comme le rappelle Asal Bagheri, un cinéma socio-réal se doit d'être représentatif,³³⁶ et les réalisateurs de *Mon Gâteau préféré* refusent de perpétuer cette hypocrisie et ces mensonges qui consistent à montrer des femmes dormant et se réveillant voilées.³³⁷ Alors que le cinéma iranien est une négociation avec la censure plutôt qu'un miroir de la société, Maryam Moghaddam déclare : « [n]ous voulions raconter la réalité de nos vies, c'est-à-dire ces choses interdites comme chanter, danser, ne pas porter le hijab à la maison ».³³⁸ Les cinéastes dressent alors ce portrait réaliste de la vie ordinaire de Mahin, qui entre en résonance avec l'expérience des Iraniens, dont certains se réjouissent de voir, pour la première fois depuis la Révolution, un film qui reflète la réalité de leur vie.³³⁹ Dans cette volonté d'être fidèle à la réalité, la scène où Mahin invite ses amies, « les vieilles filles », à manger enfreint à elle seule une série de règles religieuses et de censure. Premièrement, aucune de ces femmes ne porte de voile car dans la diégèse, elles sont entre elles dans un espace privé. Certaines sont habillées en couleur et maquillées, ce qui est interdit en public et donc au cinéma. D'autres semblent avoir eu recours à la

³³¹ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, op. cit., p. 244-245.

³³² *Ibid.*, p. 9.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 111.

³³⁵ Asal Bagheri, « The Image of Women », loc. cit.

³³⁶ Asal Bagheri, « Comment le cinéma iranien raconte les relations femme/homme », Le cycle de conférences-débats « Université Ouverte » 2023-2024, CY Cergy Paris Université, *Youtube*, 26 mars 2024 [consulté le 25 avril 2026].

³³⁷ Ghazal Golshiri, op. cit.

³³⁸ David Mouriquand, « Iran : une peine de prison pour les réalisateurs de “Mon gâteau préféré” pour avoir montré une femme non voilée », op. cit.

³³⁹ Nick Chen, op. cit.

chirurgie esthétique, considérée comme illicite dans l'islam. Ensuite, leurs conversations mêmes participent à cette transgression : elles discutent librement de leur vie intime, de leurs désirs, puis se moquent des hommes qui « ne servent à rien » et de leurs défunts maris qui ne leur ont apporté aucune joie. Ce genre de conversations intimes et les éclats de rire qu'elles suscitent sont proscrites dans le cinéma iranien (figures 3 à 5).³⁴⁰

Concernant le réalisme des scènes, Asal Bagheri développe que l'espace de la cour intérieure dans le cinéma iranien permet de rendre plus réaliste l'absence de contact entre un homme et une femme imposée par la censure. Ce lieu, privé mais à ciel ouvert, impose une certaine réserve pour les personnages, pouvant être vus. L'intimité dans ce type de lieu est alors retenue, ce qui est conforme à la réalité et ne déstabilise pas le spectateur.³⁴¹ Faramarz s'inquiète d'ailleurs de leur exposition potentielle aux voisins, lorsque lui et Mahin s'installent dans sa cour.

Ensuite, Mahin, lors de sa soirée avec Faramarz, change trois fois de robe. Une première fois en arrivant chez elle, après s'être remaquillée, puis une deuxième après leur repas, et enfin une dernière fois après leur douche tout habillés. Elle portera donc quatre tenues différentes sur la soirée. Or, le code de la censure établi en 1996, plus rigoureux que celui de 1982, interdit « la multiplicité des habits portés par des personnages, qui peut inciter à la culture de consommation ; l'utilisation des vêtements qui pourrait créer une nouvelle tendance pour mettre des habits occidentaux ». ³⁴² Ce même code interdit également le fait de fumer des cigarettes, ce que Mahin fera pourtant à plusieurs reprises (figure 6).

L'alcool ayant été interdit après la Révolution, les Iraniens se débrouillent pour continuer à en consommer, en le fabriquant parfois eux-mêmes clandestinement. Comme l'explique Moghaddam, montrer ces personnages buvant du vin, c'est simplement être honnête à propos de la réalité, mais l'honnêteté a des conséquences en Iran.³⁴³ Dans *Mon Gâteau préféré*, le vin, symbole de résistance et de persévérance face aux interdictions, représente aussi la joie de vivre. Faramarz raconte à Mahin qu'après l'interdiction, il a commencé à faire son vin illégalement, sujet qui revient également dans *Persepolis* de Marjane Satrapi (2007) (figure 35). Mahin lui demande ensuite s'il veut qu'ils en fassent ensemble, ajoutant qu'un vieux dicton raconte que les amoureux font du bon vin ensemble, et que plus ils s'aiment, meilleur il est. Par ces paroles, elle avoue ses sentiments à Faramarz et lui propose de faire une activité clandestine ensemble, ce qui peut être interprété comme des avances envers lui, ne pouvant pas exprimer explicitement son désir. Faramarz acquiesce et affirme que leur vin devrait être bon, ce qui confirme la réciprocité de ses sentiments.

³⁴⁰ Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien*, op. cit., p. 244.

³⁴¹ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, op. cit., p. 218.

³⁴² *Ibid.*, p. 46-47.

³⁴³ Nick Chen, op. cit.

Avec la censure, un des problèmes majeurs du cinéma d'après la Révolution est la représentation des relations homme-femme. Le premier film post-révolutionnaire qui traite de ce sujet est *Bashu, le petit étranger* de Bahram Beyzai (باشو، غریبه کوچک, *Bashu, gharibeye koochak*, 1989 (réalisé en 1985, autorisé à sortir après la guerre Iran-Irak)). C'est la première fois sous la République islamique qu'une relation entre un homme et une femme prend forme à l'écran, rendue possible par la substitution de l'homme par l'enfant. « Par la suite, plusieurs films iraniens ont utilisé la même stratégie pour montrer les relations entre deux sexes opposées et les problèmes de la société. »³⁴⁴ Quelques années plus tard, en 1992, Rakhshan Bani-Etemad réalise *Nargess* (نرگس). Ce film est le premier mettant en scène le sujet tabou du triangle amoureux.³⁴⁵ Toutes les règles de censure ont contribué à créer une « culture de l'implicite », par l'utilisation d'indices, de hors-champ et de métaphores pour représenter « l'immonstrable ». Les films iraniens, comme expliqué plus tôt, suivent l'exemple de la poésie iranienne qui s'exprime par le biais d'ellipses et de figures de style diverses pour parler pudiquement d'amour.³⁴⁶ Les réalisateurs doivent être habiles pour rendre le film vraisemblable, et trouvent le moyen d'infiltrer l'imaginaire chez son public.³⁴⁷ Ce spectateur iranien, « avide de décoder les messages cachés, fait le constat de l'état du pays : dans une ambiance mensongère encouragée par le pouvoir, la réalité peut être voilée mais jamais éliminée. »³⁴⁸ En règle générale, les Iraniens sont habitués à parler d'une façon « voilée ». Néanmoins, bien que cette censure ait créé une esthétique particulière propre au cinéma iranien, nombreux réalisateurs dont Moghaddam et Sanaeeha affirment que la censure ne conduit jamais à plus de créativité mais la réprime, contrairement à ce que certains affirment au sujet du cinéma iranien. Ceux-ci rappellent que : « [c]haque artiste se retrouve pris dans un conflit absurde. Nombreux sont les réalisateurs qui n'ont pas pu tourner leurs films en Iran ces 45 dernières années. »³⁴⁹

Le film de Moghaddam et Sanaeeha s'inscrit dans cette « esthétique de la suggestion » qui, couplée avec l'âge des protagonistes, donne lieu à une représentation implicite de l'intimité, par des allusions et des symboles. Ahmad Amini, réalisateur et critique iranien, explique que dans les films occidentaux, la relation sexuelle occupe une grande importance.³⁵⁰ Cette intimité explicite entre un homme et une femme, Mahin la mentionne lors de la scène de la douche : « [d]ans les films étrangers, les couples prennent des douches ensemble. » Comme le cinéma iranien ne peut pas traiter ce point-là,

³⁴⁴ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 26.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 231.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁴⁹ Rebecca Leffler, « How Iranian cinema continues to take flight in the face of relentless government oppression », *op. cit.* : « Each artist is put in a situation of pointless conflict. There are so many directors who could not make their films in Iran in the last 45 years. » (Citation originale, traduit par nous).

³⁵⁰ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 198.

il doit suggérer cette relation, cette tension, ce désir. Pour ce faire, diverses stratégies sont utilisées. L'amour naissant de Mahin et Faramarz s'exprime autrement que par le contact physique, mais d'abord à travers leur tendresse, leur douceur, leur bienveillance mutuelle. Lorsque Faramarz répare les lampes de la cour de Mahin, il apporte littéralement de la lumière chez elle, et métaphoriquement de la joie dans sa vie solitaire (figure 7). Elle s'en réjouit : « [c]omme c'est beau ! Il faisait sombre depuis si longtemps que j'avais oublié à quel point c'était agréable. » Agnès Devictor détaille certains de ces « substituts scénaristiques » du cinéma iranien sous contrainte pour mettre en scène l'amour, comme le repas partagé par le couple qui devient un succédané de scène affective, ou encore « [l]e rire entre homme et femme, très rare à l'écran, [qui] est exclusivement utilisé par le réalisateur pour exprimer le sentiment amoureux. » Selon Bagheri, la musique et la danse permettent également d'exprimer ces sentiments, symbolisant souvent les « premières attirances », les « déclarations d'amour » et les « confirmations du statut du couple ». La musique empathique, en configuration avec d'autres indices, accompagne alors les scènes qui correspondent à un début de romance. La danse de Faramarz et Mahin peut quant à elle être interprétée comme un rituel de séduction, s'apparentant à une parade nuptiale.

Mais cette esthétique de la suggestion découle également de l'âge des personnages, qui implique que leur désir et leur sexualité ne s'expriment et ne se représentent plus de la même manière que dans leur jeunesse, et que leur rapport au corps a évolué. Cette pudeur est illustrée par leur dialogue au moment où Faramarz propose à Mahin de l'accompagner dans sa douche. Celle-ci exprime sa honte et sa timidité d'être nue devant lui, n'ayant pas été nue devant lui que ce soit depuis trente ans, et il la rassure en lui disant que lui non plus, et que son corps aussi a changé. Finalement, ils s'asseyent tout habillés sous la douche (figure 8). Cette pudeur permet alors aux réalisateurs d'éviter de représenter les corps nus de leurs personnages, tout en restant fidèles à la réalité. Dans cette scène de la douche, Faramarz et Mahin, pudiques, peuvent rester habillés, sans que cela ne perturbe la cohérence pour le spectateur. Comme la censure interdit de montrer à l'écran plus que le visage ou les mains au-delà du poignet des femmes,³⁵¹ Asal Bagheri constate que le pied nu arrive néanmoins à être intégré par certains cinéastes, et revêt alors un caractère sensuel et érotique.³⁵² Bagheri ajoute que « [l]a nudité des pieds est considérée comme la nudité du corps par métonymie et son passage dans l'eau [...] met en évidence une scène érotique. »³⁵³

La voiture, quant à elle, en tant qu'espace petit et fermé, oblige une proximité physique entre les personnages,³⁵⁴ et est d'ailleurs souvent le lieu de rendez-vous galants en Iran.³⁵⁵ Celle-ci peut donc être

³⁵¹ *Ibid.*, p. 47.

³⁵² *Ibid.*, p. 201.

³⁵³ *Ibid.*, p. 222.

³⁵⁴ *Ibid.* p. 192.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 219.

utilisée pour exprimer un rapprochement, physique ou affectif,³⁵⁶ ou un début de relation entre deux personnages. C'est exactement ce qu'il se passe dans *Mon Gâteau préféré*, où Mahin et Faramarz font connaissance dans le taxi de ce dernier, avant que Mahin lui propose de venir passer la soirée chez elle (figure 9). Rakhshan Bani-Etemad décrit la voiture comme « un espace d'intimité pour une certaine catégorie sociale et notamment pour les femmes. »³⁵⁷ Cet espace, combiné à des jeux de regards, permet alors de représenter un désir naissant, et sert « d'espace clos et privé permettant de faire connaissance avec le monde au-delà des limites du foyer, de la classe sociale, de la tradition et de la loi, »³⁵⁸ ainsi que de « lieu de rencontres intimes avec le genre opposé »³⁵⁹ où un homme et une femme peuvent coexister et échapper aux règles islamiques. En effet, les Iraniens défient l'autorité en créant un espace de semi-liberté dans leur voiture, pouvant se toucher plus facilement que dans la rue, ou consommer de l'alcool ou des substances illicites.³⁶⁰ Ahmad Amini relève l'importance de la voiture dans le cinéma iranien, devenue un de ses lieux de tournage privilégiés, car deux personnages de sexe opposé peuvent y être filmés sans trop provoquer la censure, contrairement à la chambre. La voiture devient aussi indispensable pour étendre la présence des femmes dans la sphère publique.³⁶¹ Chaudhuri rappelle que pendant le Code Hays, les cinéastes étaient conscients des possibilités créatives de l'intérieur de la voiture, qui permettait d'insinuer une tension sexuelle à une période où celle-ci n'était pas permise à l'écran.³⁶²

Cependant, malgré ces manœuvres, les réalisateurs enfreignent clairement certaines règles de représentation et partagent des dialogues assez explicites évoquant le désir de chacun des personnages. Tout d'abord, Moghaddam et Sanaeeha ne respectent pas l'interdiction du contact à l'écran entre un homme et une femme, Mahin et Faramarz se prenant les mains à plusieurs reprises (figure 10). Ensuite, les deux personnages apparaissent ivres, discutent ouvertement de sexualité hors mariage, Mahin apparaît en gros plan, et lorsqu'elle est sous la douche, ses vêtements mouillés lui collent à la peau, laissant apparaître ses formes (figure 8).³⁶³ Le film laisse apparaître clairement la plaquette de Viagra que Faramarz a utilisée (figure 11) et montre Mahin dans sa salle de bain mettant du parfum sous sa jupe avant de rejoindre Faramarz dans la chambre. Bien que toutes ces enfreintes restent relativement

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 149.

³⁵⁸ Najmeh Khalili Mahani, « Women of Iranian Popular Cinema: Projection of Progress », *Offscreen*, vol. 10, n° 7, juillet 2006 [consulté le 31 mars 2025] : « Besides being an extension of feminine bodily expression, automobiles serve as a safe meeting place, a contained and private location for making acquaintance with the world outside the bounds of home, class, tradition, and law. » (Citation originale, traduit par nous).

³⁵⁹ *Ibid.* : « Automobiles are also the sites of private encounter with the opposite gender. » (Citation originale, traduit par nous).

³⁶⁰ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 219.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 220.

³⁶² Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 133.

³⁶³ Le code de censure de 1996 interdit, entre autres, « le port de vêtements serrés par les femmes ; [...] le gros plan du visage de la femme ; [...] l'utilisation des musiques qui ressemblent à des chansons connues, iraniennes ou étrangères » (Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 46-47).

sages pour une audience occidentale, *Mon Gâteau préféré* représente une réelle transgression pour son pays, et « franchit une étape décisive dans la représentation des femmes au cinéma en Iran. »³⁶⁴

En plus de constituer une enfreinte aux règles de la censure, par la représentation à l'écran de l'intimité entre un homme et une femme, le film met également en scène des comportements proscrits par le code pénal islamique, comme l'intimité hors mariage. L'article 637 de ce code dit que « si une femme et un homme non mariés s'embrassent ou couchent au même endroit sans même qu'il y ait de rapport sexuel, leurs actes sont considérés comme illicites, attentatoires aux bonnes mœurs et à la pudeur. Par conséquent, ils sont condamnés à la flagellation (99 coups). » Ainsi, tout rapport amoureux ou de simple amitié entre une femme et un homme devient délictueux. Dès lors, « les aspects les plus intimes de la vie privée de chaque citoyen sont surveillés à la loupe par les diverses juridictions et la trop fameuse “police des mœurs islamiques”. »³⁶⁵

Surveillance, contraintes et mouvement « Femme, Vie, Liberté »

Critique et moquerie de la police des mœurs

Lorsque les manifestations éclatent, Maryam Moghaddam, Behtash Sanaechea et leur équipe s'interrogent sur la poursuite du tournage, mais le meurtre de Mahsa Amini renforce leur détermination. Tristes et en colère, les cinéastes réalisent qu'ils doivent faire partie de ce mouvement en finissant ce film qui parle de la vie des femmes iraniennes et de leur liberté. C'est leur devoir, leur manière de soutenir le mouvement.³⁶⁶ Dans *Mon Gâteau préféré*, Mahin se balade dans un parc et assiste à une arrestation de jeunes filles par la police des mœurs, pour port de voile non conforme à la loi (figure 12). Les jeunes filles essayent de s'en sortir et l'une d'elles jure qu'elle ne porte pas de maquillage, promet qu'elle couvrira désormais ses cheveux et ne portera plus cette tenue. Mahin intervient et tente de raisonner un des policiers qui lui fait remarquer que son *hijab* à elle n'est pas convenable non plus. Le policier mentionne également l'ampleur que la contestation a pris sur les réseaux sociaux : « [v]ous faites sensation en enregistrant des vidéos et en les publiant en ligne. » L'autre jeune se fait tout de même embarquer et, bien que le film ne donne pas à voir la suite de cette arrestation, un spectateur informé peut déduire ce qui lui arrivera, à la lumière des nombreux récits d'arrestations, exposés dans la première partie. En effet, Mahin sauve une des deux jeunes femmes d'un sort bien pire qu'une simple arrestation. Elle lui évite peut-être aussi un passage à tabac, un viol, voire la mort. La septuagénaire en est consciente et lance d'ailleurs à un des policiers : « [v]ous les tueriez pour quelques mèches de cheveux ? », ce qui fait directement penser au triste sort de Mahsa Amini

³⁶⁴ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *Confluences Méditerranée*, n° 134 (3), 18 novembre 2025, p. 37.

³⁶⁵ Nasser Etemadi, « Haine, mépris, violence, hypocrisie : les quatre piliers du statut des femmes en Iran », *Après-demain*, n° 1, 2007, p. 12.

³⁶⁶ Nick Chen, *op. cit.*

(figure 13). Le film décide de ne pas représenter ces atrocités, mais laisse au spectateur le soin de les imaginer.

Le simple fait de représenter la police des mœurs au cinéma peut être un problème,³⁶⁷ mais cette représentation critique, en montrant son caractère arbitraire et la violence des policiers qui poussent Mahin et les jeunes filles, en est certainement un. Le fait que Mahin n'ait pas été emmenée peut être dû au fait qu'elle n'appartient pas à cette génération « Femme, Vie, Liberté » qui fait peur au régime. De par son âge, elle semble plus inoffensive. De plus, nombreuses sont les jeunes filles arrêtées qui sont violées par les agents de police. Mahin échappe peut-être à cette arrestation car elle ne fait pas l'objet de leur désir. La jeune fille qui a échappé à la police raconte qu'elle a déjà été arrêtée avec son petit ami, et qu'ils ont prétendu être frère et sœur, mais la deuxième fois, ils sont restés enfermés toute la nuit, car le simple fait de se tenir la main en public est interdit en Iran (figure 14).

Cette police des mœurs dont les Iraniennes se méfient dans l'espace public, s'immisce également dans la sphère privée. Omniprésente, elle empiète sur de nombreux aspects de la vie quotidienne et se manifeste dans les comportements et les conversations. Celle-ci, ainsi que les arrestations qui en découlent, font partie intégrante de la réalité des Iraniens et des personnages du film. Faramarz raconte par exemple avec légèreté qu'un jour, musicien de tar dans un groupe lors d'un mariage, il fut arrêté et passa un mois en prison. Cette anecdote, comme tant d'autres, est banale en Iran. Mais les personnages de *Mon Gâteau préféré* décident de ne pas s'apitoyer sur leur sort, et préfèrent en rire, utilisant l'humour comme « moyen de faire face aux difficultés et aux absurdités du quotidien »,³⁶⁸ comme le développe Shohini Chaudhuri. Celle-ci explique, comme cela a été vu dans le chapitre précédent, que l'humour fait partie des stratégies des cinéastes pour contourner la censure ou critiquer le régime. Elle identifie trois modes de comique, dont le mode satirique, le plus explicite, qui consiste à se moquer de l'autorité, ciblant souvent des figures de pouvoir ou des institutions, ce qui le rend très risqué.³⁶⁹ Lorsque les deux amoureux dansent ensemble, avec la musique à plein volume, Faramarz se demande si les voisins ne vont pas les entendre et appeler la police des mœurs. Mahin, insouciant, lui répond : « [q]u'ils viennent ! Que peuvent-ils nous faire ? » Et Faramarz ironise : « [i]ls vont nous forcer à nous marier ! », éclatant de rire (figures 15 et 16). Les deux personnages se moquent de cette police des mœurs et surtout de son absurdité, enfreignant les règles pour continuer à profiter de leur soirée. Chaudhuri constate que « [l]es blagues sur les dirigeants se racontent surtout à huis clos, en privé, entre personnes qui se font confiance. »³⁷⁰

³⁶⁷ Une des interdictions à l'image repose sur la représentation de la police des mœurs. Jusqu'en 1998, aucun réalisateur n'avait le droit de la montrer ou la mentionner dans ses films (Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 37.)

³⁶⁸ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 159 : « But, as elsewhere in the region, comedy is hugely popular within Iran and humour is a way of coping with daily hardships and absurdities. » (Citation originale, traduit par nous).

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 150.

³⁷⁰ *Ibid.*

En plus de cette critique de la police des mœurs, le film propose en arrière-plan une critique de la situation, principalement économique, du pays par quelques répliques parsemées çà et là. Faramarz formule qu'il en a assez de travailler si dur pour presque rien, et Mahin fait plusieurs allusions au coût de la vie et exprime son impossibilité d'aller au restaurant avec ses amies. Lorsqu'elle est à la cantine des retraités, elle entend un groupe d'hommes se plaindre du prix du carburant, formulant que « ce pays est en train de sombrer », puis aborder une grève pour protester contre leurs retraites, même s'ils n'ont pas beaucoup d'espoirs d'être écoutés. Plus tard, Faramarz montre à Mahin les éclats d'obus sur ses bras, conséquences de la guerre Iran-Irak, et lui confie : « [j]'ai trouvé que la guerre n'avait aucun sens. Ça ne vaut rien. » Cette guerre, valorisée par la propagande du régime et dont les martyrs ont été glorifiés, a causé énormément de tort au pays et aux Iraniens, la plupart la considérant absurde.

Un quotidien sous surveillance

Faramarz se méfie des voisins qui pourraient les dénoncer, car la voisine de Mahin s'est déjà permise de vérifier si celle-ci était bien seule, inquiète d'avoir entendu une voix d'homme. Lorsque celle-ci sonne à la porte, Mahin dit à Faramarz de ne pas bouger ni faire de bruit, et lui demande si son haleine sent le vin. Alors que la police des mœurs s'immisce dans les conversations, la surveillance, omniprésente, s'infiltre dans la sphère privée. Les conditions de vie de Mahin, et des Iraniens en général, sont pesantes par ce contrôle constant, intervenant même dans les espaces censés être intimes. L'espace domestique, *a priori* privé, apparaît dans le film comme un espace de liberté fragile, et cette surveillance généralisée brouille les frontières entre public et privé. Dès lors, même la sphère intime est contrôlée sous la République islamique et les Iraniens, menant une double vie entre l'extérieur et l'intérieur, ne peuvent pas toujours trouver refuge une fois chez eux. Comme dans *Les Graines du figuier sauvage*, le politique fait intrusion dans le privé, dans l'intimité. Plus tard dans la soirée, lorsque les deux tourtereaux veulent s'installer dans la cour de Mahin, Faramarz se demande si les voisins pourraient les apercevoir. Mahin le rassure en lui disant que ces voisins-là sont gentils.

Le film met en scène un régime de surveillance intériorisée dans lequel la peur remplace la violence directe et la répression existe partout sans toujours être montrée. Après l'altercation dans le parc, Mahin met la jeune fille en garde en lui disant de faire attention avec son petit ami car elle pourrait encore se faire arrêter. Cette interaction montre que les Iraniens et Iraniennes sont en auto-contrôle permanent de leurs faits et gestes, ayant totalement intériorisé cette surveillance. Mahin se demande quand ils vont les laisser tranquilles (figure 17). La construction des plans souligne parfois ce climat. Dans la scène où Mahin se rend à la boulangerie, elle cherche à établir le contact visuel avec un homme, et la mise en scène les emprisonne dans l'image, illustrant cette prison à ciel ouvert dans laquelle les Iraniens vivent tous les jours (figure 18). Ce choix de cadrage peut aussi être lié aux conditions clandestines du tournage, la caméra étant peut-être plus discrète à cet endroit. Jafar Panahi, lui aussi,

« recourt à une mise en scène marquée par l'usage récurrent de motifs carcéraux dans l'espace public », représentant les privations de liberté dans l'espace public et créant un sentiment d'enfermement omniprésent.³⁷¹ Lorsque la voisine vient sonner, la même construction d'image est utilisée (figures 19 et 20). Alors que Mahin est toujours enfermée dans ce système de contraintes, sa voisine, quant à elle, est prisonnière des règles religieuses et du régime auquel elle est liée par son mari qui travaille pour le gouvernement, tout comme Najmeh dans le film de Rasoulof.

Dès lors, la voiture, comme cela a été développé plus tôt, apparaît comme un espace intermédiaire entre le privé et le public, offrant une petite fenêtre de liberté. Dans *Mon Gâteau préféré*, en plus de permettre la proximité à l'écran entre les deux personnages, le taxi de Faramarz leur offre la couverture parfaite. À l'intérieur de celui-ci, ils sont libres de discuter et restent plus ou moins indiscernables, ce qui est renforcé par la nuit et la pluie (figure 21). Mahin lui propose de venir chez elle et lui dit qu'ils doivent se dépêcher pour que personne ne les voie ensemble, ce à quoi Faramarz répond : « [q]uel est le problème, je ne suis qu'un chauffeur de taxi. » Elle lui dit quand même de se garer plus loin, car ses voisins sont curieux. Cet espace permet également aux réalisateurs de tourner en extérieur tout en restant discrets. La caméra ne sort d'ailleurs pas de la voiture lorsque Faramarz passe à la pharmacie (figure 22), ce qui rappelle la mise en scène de Jafar Panahi.

Dans ce contexte de contraintes permanentes et de surveillance accrue, Mahin et Faramarz représentent ces Iraniens et Iraniennes qui ont une volonté inébranlable de vivre le moment présent. Moghaddam explique qu'après la Révolution, les femmes ont été obligées de mener une double vie, de prétendre être une autre personne à l'extérieur, religieuse et voilée,³⁷² tout comme les hommes se conformant aussi aux normes imposées par la République islamique. Mais en privé, comme illustré par ce film, ils s'adonnent à des pratiques interdites.³⁷³ Cette double vie, ou schizophrénie pour reprendre le terme d'Asal Bagheri,³⁷⁴ crée un paradoxe entre une « conformité extérieure imposée et une liberté clandestine secrètement préservée. »³⁷⁵ Paradoxalement, cette répression et ces entraves à la liberté encouragent une vie *underground* riche et dense, dans laquelle les Iraniens s'autorisent toutes sortes de plaisirs dont ils sont privés dans la sphère publique. Mahin et Faramarz, seuls depuis bien trop longtemps, dévorent ce moment de bonheur qu'ils ont la chance de pouvoir partager. Et dans une ville comme Téhéran, qui est contrôlée de partout par la police des mœurs prête à punir les amoureux, ils doivent profiter de cette nuit remplie de possibilités à l'abri, ou presque, des regards, « tandis que le jour

³⁷¹ Bitā Ebrahimi, *op. cit.*, p. 295.

³⁷² Cath Clarke, *op. cit.*

³⁷³ Bitā Ebrahimi, *op. cit.*, p. 320.

³⁷⁴ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, *op. cit.*, p. 170.

³⁷⁵ Bitā Ebrahimi, *op. cit.*, p. 320.

est soumis au jeu hypocrite auquel chaque Iranien semble se livrer par contrainte. »³⁷⁶ Sans se soucier de la politique ou de la religion, Mahin et Faramarz profitent des petits bonheurs de leur soirée, et dansent malgré la douleur, allégés par l'ivresse. Maryam Moghaddam partage ce sentiment, exprimant que « [l]a vie est pleine de souffrances. Il faut saisir les moments de bonheur, car c'est tout ce que nous avons. »³⁷⁷

Le choix d'un temps presque réel pour la séquence de la soirée était important pour les réalisateurs, qui ne voulaient pas de coupes dans ces beaux moments partagés lors de cette nuit qui sera leur seul moment de bonheur. Le vin est pour eux un simple signe de joie de vivre et le gâteau est une métaphore de la douceur de la vie. Maryam Moghaddam mentionne le poète iranien Omar Khayyam, rappelant l'héritage de la poésie, dont l'œuvre met en lumière l'importance du moment présent et la trop courte durée de la vie.³⁷⁸ Mahin et Faramarz vivent cette nuit comme si c'était leur dernière, savourant tout ce qui leur a manqué pendant ces années de solitude, sans penser aux conséquences (figure 23). La chanson sur laquelle ils dansent, « *Man daro vâ némi-konam* » (« Je n'ouvre pas la porte ») de Fereydoun Farrokhzad,³⁷⁹ est également significative. Cet artiste homosexuel, intellectuel et opposant à la République islamique a été assassiné par le régime en 1992. Inclure cette chanson permet de lui rendre hommage et de réinscrire dans la culture contemporaine sa mémoire effacée et sa voix bannie. Les paroles s'accordent avec l'état d'esprit des amoureux : « [s]i la lune descend et frappe à ma porte. Si l'oiseau de la fortune vole au-dessus de ma tête. Si le tonnerre gronde des milliers de fois au-dessus de moi. Parce que tu es là, je n'ouvrirais pas la porte. Parce que tu es mon âme sœur, je n'ouvrirais pas la porte. »³⁸⁰ Quoi qu'il puisse se passer autour d'eux ce soir-là, rien n'a d'importance, car ils sont ensemble.

Mahin : figure féminine transgressive

Agentivité et rupture avec les normes

Comme cela a été développé dans le premier chapitre de ce mémoire, la femme s'impose petit à petit dans le cinéma post-révolutionnaire, malgré les restrictions et contraintes. Hormuz Kéy affirme que « [l]e cinéma iranien est peuplé de femmes intrépides »³⁸¹ et que cette apparition des femmes, autant devant que derrière la caméra, « traduit le sentiment de révolte, l'insatisfaction d'une population

³⁷⁶ Karim Goury, « *My Favorite Cake*, Iranian Cinema's Bittersweet Ode to Love », *The Markaz Review*, 17 janvier 2025 [consulté le 21 avril 2026] : « Night is the temporality of all possibilities, while day is subject to the hypocritical game that every Iranian seems to play by coercion. » (Citation originale, traduit par nous).

³⁷⁷ Nick Chen, *op. cit.* : « Life is full of misery. You have to seize the moments of happiness, because it's all we have. » (Citation originale, traduit par nous).

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Frère de la poétesse Forough Farrokhzad.

³⁸⁰ Paroles provenant des sous-titres français du film.

³⁸¹ Hormuz Kéy, *op. cit.*, p. 280.

féminine lassée d'être réduite au silence. »³⁸² Au fur et à mesure, le cinéma iranien connaît une représentation de femmes plus complexes et actives, qui deviennent des agents de transformation morale et sociale, remettent en cause les normes et s'émancipent.³⁸³ Mahin, personnage féminin co-écrit par une cinéaste féminine, est une femme âgée indépendante et désirante, qui brise les normes traditionnelles et religieuses et s'affranchit des injonctions sociétales qui pèsent sur elle. Elle fut épouse et mère pendant des années, passant son temps à cuisiner et nettoyer, au service de son mari qui « restait assis là à lui donner des ordres ». Mais depuis sa mort il y a trente ans et le départ de ses enfants dix ans plus tard, elle ne vit plus que pour elle-même. Longtemps « confiné aux rôles de mère pieuse ou de figure sacrificielle », ce personnage transgresse certaines lignes rouges notamment liées à la sexualité et au port du voile. Bitā Ebrahimi cite l'anthropologue Fariba Adelhah qui souligne que l'Iran est l'un des seuls pays où la question sexuelle soit aussi explicitement politique, et le sociologue Farhad Khosrokhavar qui ajoute que le corps des femmes, par le biais du voile, est politisé.³⁸⁴ *Mon Gâteau préféré* révèle que « la volonté d'une nouvelle génération de cinéastes de ne plus négocier avec les interdits [...] rompt avec une tradition idéologique imposée par la République islamique et ouvre un espace inédit de représentation. »³⁸⁵ Tahmineh Milani, réalisatrice iranienne, exprimait en 1999 le besoin urgent d'un cinéma féminin et l'importance de faire des films qui reflètent les perspectives et les expériences des femmes.³⁸⁶

La solitude comme conséquence du système

Les trente premières minutes du film exposent la solitude de Mahin et sa routine monotone, accentuées par la mise en scène et la construction plastique des plans. Nombreux sont ceux qui la représentent seule dans sa maison, dans son jardin, au restaurant, au parc, au marché (figure 24). Chez elle, seuls le tic-tac de l'horloge et le son de la radio ou de la télévision l'accompagnent, accentuant sa solitude. Parfois, elle se trouve en compagnie de sa fille en appel vidéo, qui coupe court à la conversation car elle doit s'occuper de son fils, ce dernier ne portant pas un grand intérêt à sa grand-mère de l'autre côté du fil. Elle dort jusqu'à midi, car rien ni personne ne l'oblige à se lever. Elle se maquille (figure 25) et met du vernis pour s'endormir seule devant une comédie romantique. Son armoire est remplie de beaux vêtements, mais elle n'a aucune occasion de les porter. Elle n'est entourée que par des portraits de famille ou des interactions virtuelles. Lorsqu'elle va à la boulangerie, elle tente avec prudence de capter l'attention d'un homme, et la composition du plan l'enferme dans cette prison à ciel ouvert qu'est la société iranienne (figure 18). Cette solitude est renforcée par sa vieillesse qui l'empêche d'aller rendre visite à son amie Pouran car elle habite au quatrième étage sans ascenseur, et

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Najmeh Khalili Mahani, *op. cit.*

³⁸⁴ Bitā Ebrahimi, *op. cit.*, p. 109.

³⁸⁵ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 36.

³⁸⁶ Gönül Dönmez-Colin, *op. cit.*, p. 103.

qui la rend invisible aux yeux de la société et des hommes. La fixité et la durée des scènes s'accordent à cette vie monotone et assoupie.³⁸⁷ Mais à partir de la rencontre avec Faramarz (figure 26), tous ces plans dans lesquels elle était seule depuis trente ans sont désormais habités par Faramarz à ses côtés (figure 27). Celui-ci, initialement aussi seul qu'elle (figure 28), sait que si son téléphone sonne ça ne peut être que la compagnie de taxi car personne d'autre ne l'appelle, et ne joue plus de musique car n'a personne pour l'écouter. Les deux personnages partagent cette solitude, et bientôt bien plus que cela. Lorsque Faramarz s'apprête à prendre une douche chez elle, ce n'est plus le battement de l'horloge qui tient compagnie à Mahin, mais le chant de cet homme un peu ivre qu'elle vient de rencontrer, ce qui la remplit de joie. Ce soir-là, comme souvent, elle fait cuire un gâteau, « en espérant que quelqu'un viendra. Cette personne, c'était toi. [...] Quelle fête ! »

Cette solitude découle de ce système dans lequel les rencontres avec des hommes, même des amis, lui sont interdites. Mahin est coincée dans cette société patriarcale qui s'apparente à une prison pour les femmes, réduisant leurs libertés, ainsi que dans ce système politique où même les aspects les plus ordinaires de la vie sont surveillés, par la police des mœurs, par les voisins, et même par sa fille qui s'étonne d'entendre une voix d'homme à côté d'elle au parc. Mahin et Faramarz, quand ils se rencontrent, sont comme des enfants qui prennent leur autonomie, découvrent leur liberté, et, gênés comme des adolescents faisant une bêtise, redécouvrent leur désir, oublié depuis trop longtemps. Mais l'isolement de Mahin résulte aussi de son manque de moyens pour aller saluer ses amis, ou de la difficulté, voire l'impossibilité, à obtenir un visa pour rendre visite à ses enfants à l'étranger, ayant probablement quitté l'Iran à cause des conditions de vie difficiles. En quelque sorte, Mahin est seule en raison de la situation de son pays. Elle est d'ailleurs nostalgique de sa vie d'avant la Révolution, et surtout de la liberté qui l'accompagnait. Elle se rappelle de l'époque où elle se pavait en talons et en robes plongeantes, sans ces baskets et ce *hijab*. Le film dépeint effectivement « cette génération oubliée, celle qui avait participé à la révolution de 1979 et qui, marginalisée au fil des décennies, porte désormais le poids de la désillusion. »³⁸⁸

Figure féminine comme moteur de la transgression

Lorsque Mahin est témoin de l'altercation avec la police des mœurs, elle n'hésite pas à intervenir, risquant de se faire arrêter, voire pire. Une fois la camionnette des agents partie, elle dit à la jeune fille qu'elle doit se défendre, et que plus elle se soumet, plus ils la pousseront vers le bas. La vieille dame transmet un message d'émancipation intolérable pour le régime répressif. Elle montre qu'il faut lutter pour ses droits, ne pas accepter ce statut de victime passive, mais devenir actrice de sa libération. Cette intervention symbolise la solidarité féminine et l'audace au cœur du mouvement « Femme, Vie,

³⁸⁷ Jean-François Baillon, « Mon Gâteau préféré », *Positif*, n° 768, février 2025, p. 47.

³⁸⁸ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 36.

Liberté ». En plus de cet affront, c'est elle qui initie la rencontre avec Faramarz et donc cette soirée clandestine, c'est aussi elle qui lui prend la main la première après leur danse éméchée (figure 29). Lassée de sa solitude et de ce climat d'oppression, elle refuse de continuer à se plier aux règles et contraintes de la société, et reprend le contrôle sur sa vie et ses désirs. Mahin est une femme qui prend le risque d'inviter un homme chez elle (figure 30) et d'exprimer son désir pour lui. Elle va à l'encontre des normes imposées sans avoir peur des conséquences, tout comme Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha en réalisant ce film. Et ces initiatives sont un geste politique fort.

Liberté fragile : la mort de Faramarz comme punition

Mais en Iran, la liberté n'est jamais acquise et l'espoir est dangereux. Faramarz, comme par une punition de Dieu,³⁸⁹ meurt et Mahin retourne à sa solitude, annoncée petit à petit par les plans précédents qui l'isolent à nouveau dans sa maison vide, et accentuée par le surcadrage de la poutre (figure 31), puis la laissant seule avec comme unique compagnie son reflet (figure 32). Le silence revient en même temps que ces plans vides. Après la découverte du corps de Faramarz, Mahin est laissée seule avec sa détresse, alors qu'elle essaye de réanimer son amant. La caméra la laisse en hors-champ et s'en va lentement balayer la maison par un long plan qui contraste avec l'agitation de Mahin en fond. Celle-ci sanglote et demande à Dieu pourquoi il lui a fait ça. La caméra, plus lente que Mahin, la retrouve lorsque celle-ci appelle les secours, puis raccroche car c'est trop tard, et la quitte à nouveau quand elle retourne faire un massage cardiaque à Faramarz, avant de revenir finalement sur elle, en restant sur le pas de la porte de la chambre. S'ensuit alors une série de plans fixes à la manière de *Vortex* de Gaspar Noé (2021) sur les différentes pièces de la maison où les amoureux ont passé leurs premiers et derniers instants ensemble, montrant les restes de cette soirée clandestine : le gâteau qu'ils n'auront pas mangé, la bouteille et leurs verres de vin, et enfin ce selfie flou qui est tout ce qu'il reste à Mahin de leur romance à peine entamée (figure 33). Mahin passe encore la fin de la nuit aux côtés du corps de Faramarz, pour prolonger cette parenthèse hors du temps, loin de sa vie solitaire et surveillée (figure 34). Après l'avoir nettoyé et préparé avec douceur, elle emballe Faramarz dans une couverture et l'enterre dans son jardin. Le dernier plan se rapproche lentement de Mahin, de dos, seule et anéantie par sa perte. Cette fin tragique peut être interprétée comme le sort réservé à celles qui osent prendre leur vie et leur destin en main, dans un pays où le corps, le désir et la liberté des femmes restent contrôlés. Cette fin funeste brave un dernier interdit, par « le triomphe du mal contre le bien, [...] du non éthique contre le comportement éthique »,³⁹⁰ lorsque Mahin enterre son amant dans son jardin.

³⁸⁹ Mahin lorsqu'elle découvre Faramarz mort : « Dieu, pourquoi m'as-tu fait ça ? »

³⁹⁰ Asal Bagheri, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*, op. cit., p. 47.

Conclusion

Mon Gâteau préféré de Maryam Moghaddam et Behtash Sanaechea, romance intime à l'apparence anodine, constitue un acte de résistance politique fort et révèle des actes de rébellion et d'émancipation féminine. Il n'est pas simplement un film sur la transgression, mais un film qui transgresse en existant, par un nombre de violations d'interdits liés à la censure, aux normes religieuses et aux codes sociaux. Drame social déguisé sous forme de comédie romantique, son intrigue privée représente une lutte politique pour la liberté ramenée dans la sphère domestique, où l'amour devient une forme de résistance, voire une révolution.

Par le personnage de Mahin, femme âgée désirante et intrépide, le film enfreint une série de règles de représentation propres au cinéma iranien, et, ne se souciant plus de la censure, franchit une série de lignes rouges du régime, ouvrant la voie à une nouvelle manière de représenter les femmes dans le cinéma iranien. Le désir féminin reste un grand tabou dans ce cinéma, d'où l'importance du *female gaze*³⁹¹ de Maryam Moghaddam pour proposer au spectateur ce récit féminin. Comme le souligne Chahla Chafiq,

[...] dans la société iranienne post-révolutionnaire, la sexualité féminine n'est pas simplement un aspect privé, mais un véritable enjeu politique et religieux. La sexualité féminine est devenue un champ de contrôle politique et religieux, où le corps des femmes est soumis à des normes strictes limitant leur autonomie corporelle et sexuelle.³⁹²

L'ambivalence entre violations des règles de censure et représentation suggérée du désir « souligne les limites du visible dans le cinéma iranien, où l'expression du désir et de la sexualité féminine doit naviguer entre censure, conventions culturelles, et subversion silencieuse. »³⁹³ Laura Mulvey, au sujet du cinéma iranien, ajoute :

La censure islamique reflète une subordination sociale des femmes et, plus particulièrement, une angoisse liée à la sexualité féminine. Elle engendre ainsi une difficulté à représenter les femmes à l'écran, difficulté qui coïncide de façon inattendue avec les problèmes soulevés par les féministes concernant la représentation des femmes au cinéma.³⁹⁴

Le film offre également une critique acerbe de la police des mœurs et de sa surveillance omniprésente, qui s'infiltre parfois jusque dans l'espace domestique, obligeant les Iraniens à mener une double vie entre espace public et espace privé. En offrant un tableau réaliste de la vie des Iraniens et un commentaire sur les dures réalités auxquelles ils sont confrontés, *Mon Gâteau préféré* s'inscrit dans la continuité du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Mais le film ne rend pas uniquement compte du

³⁹¹ Le *female gaze* ou regard féminin, s'oppose au *male gaze* ou regard masculin, théorisé par Laura Mulvey en 1975. Il désigne une manière de représenter les femmes dans les œuvres culturelles non pas comme des objets passifs et de de désir pour le plaisir visuel des hommes, autant les personnages que les spectateurs, mais comme des sujets actifs et complexes (Laura Mulvey, *loc. cit.*)

³⁹² Bita Ebrahimi, *op. cit.*, p. 317-318.

³⁹³ *Ibid.*, p. 211.

³⁹⁴ Laura Mulvey, « Afterword », dans Richard Tapper, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, Londres, I.B. Tauris, 2002, p. 258 : « Islamic censorship reflects a social subordination of women and, particularly, an anxiety about female sexuality. But it then produces, as a result, a 'difficulty' with the representation of women on the screen which has some - unexpected - coincidence with the problems feminists have raised about the representation of women in the cinema. » (Citation originale, traduit par nous).

mouvement, il y participe pleinement et constitue un véritable soutien aux femmes iraniennes et un appel à la contestation.

En conclusion, *Mon Gâteau préféré* est un film politique par son évocation directe de la lutte des femmes, mais aussi et surtout « parce qu'il s'attaque au cœur même des interdits de la République islamique : le corps des femmes et leur désir. »³⁹⁵ À travers une esthétique de la suggestion héritée du cinéma post-révolutionnaire, les réalisateurs parviennent à représenter le désir, l'intimité et la tendresse sans recourir à l'explicite, tout en conservant une forte dimension réaliste. Par cette double dimension, politique et sociétale, il redéfinit les contours du cinéma iranien contemporain et constitue un acte de résistance esthétique et politique.

³⁹⁵ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 37.

3.2. LA DANSE COMME RÉSISTANCE : *LA FEMME QUI EN SAVAIT TROP* DE NADER SAEIVAR

Introduction

La Femme qui en savait trop est un film de Nader Saeivar sorti en 2024. Il raconte l'histoire de Tarlan, enseignante militante et syndicaliste à la retraite, qui va être témoin du meurtre de Zara, sa fille adoptive, par Solat, le mari de Zara. Solat, violent avec Zara, considère l'école de danse de sa femme comme une menace à son ascension professionnelle et lui ordonne de la fermer, ainsi que d'arrêter de poster ses danses sur les réseaux sociaux. Après la mort de sa fille, Tarlan fait tout pour obtenir justice, mais se heurte rapidement aux intimidations orchestrées par Solat, à une justice corrompue et au manque de considération accordé à son témoignage. Solat, proche du régime, est protégé par le système et fait pression sur Tarlan pour qu'elle garde le silence. Le film suit également Ghazal, la petite-fille et élève de Tarlan, la fille de Zara et belle-fille de Solat. Finalement, Tarlan, découragée, envisage une manière radicale de rendre justice à sa fille en tentant d'empoisonner Solat, mais sa petite-fille l'en empêche.

Le troisième long-métrage de Saeivar, tourné clandestinement à Téhéran, a reçu le prix du public à la Mostra de Venise en 2024. Lorsqu'il est sélectionné en août de cette année-là, Nader Saeivar demande au festival d'attendre avant d'annoncer la nouvelle, afin qu'il ait le temps de quitter l'Iran avec sa famille, par prudence, commençant à ressentir une menace. Le tournage, en équipe réduite dans des lieux clos ou avec la caméra dissimulée dans un sac, s'est finalement déroulé sans complications, mais sous pression constante, « à filouter pour échapper à la police ».³⁹⁶ Pourtant, Saeivar relativise le danger encouru par son équipe en rappelant qu'il « n'est rien par rapport aux premières victimes de la répression : les filles sans voile, les étudiants anonymes qu'on tabasse en prison dans le silence général ».³⁹⁷ Le réalisateur, né en 1975 en Iran, vit désormais à Berlin, mais espère pouvoir retourner dans son pays un jour. En 2018, il fut lauréat du prix du scénario à Cannes pour *Trois Visages* (سه رخ, *Se rokh*) de Jafar Panahi, avec qui il décide de collaborer à nouveau sur le scénario de *La Femme qui en savait trop*. Inspiré par le courage et la détermination de son collègue qu'il rencontre sur le tournage de *Trois Visages* en 2016, Saeivar confie : « [m]a perception de la forme cinématographique a profondément changé à ses côtés : j'ai compris que Panahi est non seulement remarquable pour l'audace de ses idées,

³⁹⁶ Valentin Pérez, « Le plaidoyer du cinéaste Nader Saeivar pour ses compatriotes iraniennes », *Le Monde*, 12 juillet 2025 [consulté le 28 mars 2026].

³⁹⁷ *Ibid.*

mais aussi pour la forme unique de ses films. »³⁹⁸ C'est à ses côtés que Nader Saeivar a trouvé le courage de tourner un brûlot contre le pouvoir iranien.³⁹⁹

Le féminicide comme symptôme d'un système patriarcal, religieux et autoritaire

En partant d'une histoire de violences conjugales menant à un féminicide, Saeivar dévoile en réalité une série de violences systémiques subies par les femmes en Iran, ainsi qu'un système politique et judiciaire corrompu et inefficace. D'une intrigue privée, le film met en scène des enjeux publics et politiques, en dénonçant l'arbitraire du régime iranien et la violence du système patriarcal. Tout d'abord, Zara est victime de violences et de domination de la part de son mari, qui lui fait comprendre qu'elle ferait mieux de lui obéir si elle veut une vie heureuse. Il attend de sa femme qu'elle soit une épouse fidèle et obéissante, et une mère dévouée. Il estime qu'elle doit lui être reconnaissante, voire redevable, car il n'a jamais été un mauvais mari, lui achète ce qu'elle veut et essaye d'obtenir une promotion pour lui offrir une vie meilleure. Il a également accepté de l'épouser alors qu'elle était déjà mère d'un enfant de un an, Ghazal, qu'il considère comme sa propre fille. Ces rôles imposés aux femmes dans une société patriarcale renvoient à ceux assignés à celles-ci dans le cinéma iranien. Pendant longtemps, les femmes étaient cantonnées à des rôles passifs de femmes au foyer obéissantes ou de mères dévouées, souvent effacées et reléguées en arrière-plan.⁴⁰⁰ Agnès Devictor indique que sous le Shah, les femmes occupaient trois rôles différents au cinéma : celui de mère traditionnelle, d'épouse docile et de séductrice dangereuse. Après la Révolution, le dernier rôle disparaît et la République islamique prône alors la passivité sexuelle et la modestie des femmes.⁴⁰¹ Celles-ci occupent donc des rôles secondaires et stéréotypés, et incarnent des personnages passifs dont l'identité est définie par leur statut familial (mère ou épouse) et se résume donc à leur relation avec un homme.⁴⁰² Ces personnages étaient également liés à l'idée du sacrifice, dont il est question dans *Les Graines du figuier sauvage* avec le personnage de Najmeh. Zara incarne l'archétype de la femme vivant dans « un ordre social patriarcal fondé sur la charia,⁴⁰³ où les droits accordés aux femmes sont toujours contrebalancés par des devoirs stricts qui définissent et limitent leurs rôles au sein de la famille patriarcale ». ⁴⁰⁴ Mais progressivement, le cinéma iranien voit apparaître des personnages féminins plus actifs, complexes, autonomes et résistants.⁴⁰⁵ Longtemps invisibilisées au cinéma comme dans la société, les femmes réussissent à se faire une place autant devant

³⁹⁸ Laura Pertuy, « Nader Saeivar : “En Iran, il suffit de protester contre un embouteillage pour être catalogué comme opposant politique” », *Sofilm*, 5 août 2025 [consulté le 15 mai 2026].

³⁹⁹ Clarisse Fabre, « “La Femme qui en savait trop” : en Iran, l'inextricable enquête sur un féminicide », *Le Monde*, 27 août 2025 [consulté le 9 mai 2026].

⁴⁰⁰ Bita Ebrahimi, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 239.

⁴⁰³ Ensemble des lois, principes moraux et juridiques issus du Coran et de la Sunna, guidant la vie des musulmans.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 337.

⁴⁰⁵ *Bashu, le petit étranger* (1989) de Bahram Beyzai est un des premiers films iraniens à mettre en scène une femme totalement indépendante et courageuse, et à briser les conventions traditionnelles de la famille en plaçant une femme économiquement autonome à la tête du foyer.

que derrière la caméra.⁴⁰⁶ Les problématiques féminines liées à la domination patriarcale deviennent également un thème central de plus en plus important dans le cinéma iranien post-révolutionnaire.⁴⁰⁷ Néanmoins, le personnage de Zara occupe une position ambiguë entre volonté d'émancipation et obligation de se plier aux injonctions qui pèsent sur elle, sous peine de se faire violenter par son mari. À travers son attachement à la danse et son refus de fermer son école, elle affirme son désir de liberté et de visibilité, mais reste tout de même soumise au contrôle exercé par son mari, et subit ses coups qui finiront par lui coûter la vie.

Cette assignation des femmes à des rôles domestiques se retrouve également dans le quotidien du personnage de Tarlan. Celle-ci incarne aussi par moments cette figure de la femme au foyer, lorsque son fils Salar et son propriétaire mangent chez elle pendant qu'elle range et nettoie la maison par exemple. Dans cette scène, elle est seule de son côté à s'occuper des tâches ménagères, pendant que les deux hommes rient et dansent dans l'autre pièce. Son propriétaire affirme d'ailleurs à Salar : « une maison sans femme est une prison. » Bita Ebrahimi soulève un paradoxe concernant la considération des femmes dans l'islam :

D'une part, le Coran et la tradition valorisent profondément la femme et la mère, lui conférant une dignité spirituelle et un rôle central dans la communauté. [...] D'autre part, le cadre juridique et social islamique, [...] impose des règles strictes visant à encadrer la liberté et les comportements des femmes, telle [sic] que le port obligatoire du voile. Ces prescriptions sont présentées comme des moyens de préserver l'honneur, la pudeur et l'ordre social, mais elles traduisent aussi une forme de contrôle social rigide.⁴⁰⁸

Cette « tension entre valorisation spirituelle et régulation sociale » explique pourquoi le pouvoir des femmes fait peur malgré leur sacralisation et est perçu comme une menace pour l'ordre patriarcal établi.⁴⁰⁹

Cependant, le film ne se contente pas de représenter les femmes comme victimes d'un système patriarcal et autoritaire. Malgré les mécanismes de contrôle, la violence systémique et les difficultés des femmes à se défendre face aux violences dont elles sont victimes dans ce régime oppressif, Saeivar construit des figures féminines actives dont la résistance repose précisément sur leur capacité à voir, savoir et témoigner. Dönmez-Colin remarque que bien que les femmes aient toujours été présentes dans le cinéma, même quand leurs rôles étaient parfois insignifiants, celles-ci sont souvent présentes pour être « vues »,⁴¹⁰ et peu de films dépeignent des personnages qui « voient ». ⁴¹¹ Pourtant, Tarlan, par son savoir et sa position de témoin, constitue un danger pour Solat. Cette « femme qui en sait trop », par son refus du silence, devient une héroïne active et courageuse, qui se bat pour la vérité et la justice

⁴⁰⁶ Asal Bagheri, « The Image of Women », *loc. cit.*

⁴⁰⁷ Saeed Zaydabadi-Nejad, « Political films », *loc. cit.*

⁴⁰⁸ Bita Ebrahimi, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Ce constat rappelle la théorie de Laura Mulvey sur la définition des personnages féminins par leur « *to-be-looked-at-ness* » (se référer au chapitre 1.1.).

⁴¹¹ Gönül Dönmez-Colin, *op. cit.*, p. 187.

malgré les contraintes, assume ses choix, même illégaux, et en accepte les conséquences. Lorsque celle-ci fait comprendre à Solat qu'elle a vu quelque chose la veille, ce dernier prend conscience de la menace qu'elle représente désormais (figure 1), et c'est à partir de ce moment qu'il commence à la faire chanter et faire pression sur elle. La connaissance féminine devient même synonyme de menace politique, dans la mesure où Solat est lié au gouvernement. Dans la société iranienne et les régimes autoritaires en général, ce savoir détenu par les femmes constitue effectivement un risque pour l'ordre établi. La connaissance, lorsqu'elle est féminine, devient subversive car elle permet aux femmes de s'affranchir de leurs rôles traditionnels. Dans *La Femme qui en savait trop*, la volonté et la ténacité des hommes pour réduire au silence les femmes, et principalement Tarlan, ainsi que les maintenir dans leurs rôles domestiques, révèlent la peur de leur perte de privilèges et de la mise à nu des fondements du patriarcat. Virginia Woolf, dans son essai *Une chambre à soi* (1929), écrivait d'ailleurs : « [l']histoire de la résistance des hommes à l'émancipation des femmes est encore plus instructive que l'histoire de l'émancipation des femmes ».⁴¹²

De plus, Solat voit dans l'expression de la liberté de sa femme par la danse un obstacle à son ascension professionnelle. Lorsque celle-ci fait de la publicité pour son école sur les réseaux sociaux, Solat se met en colère. Il explique à Tarlan qu'ils n'ont ni besoin de son travail et du peu d'argent qu'elle gagne, ni de cette publicité. Il est également préoccupé par les commentaires d'hommes qu'elle peut recevoir sous ses posts. Pour lui, il ne pourra pas accéder à sa promotion si sa femme poste de telles vidéos, d'autant plus que son nouveau métier le conduit désormais à côtoyer des personnes importantes. Solat exprime à Tarlan que Zara ruine sa carrière avec ses scandales et que si elle continue, il va « changer de ton ». Elle devrait comprendre sa situation et l'aider. Il pose ensuite un ultimatum : « [s]i elle veut continuer à vivre avec moi, elle doit fermer cette putain d'école et profiter de la vie à l'intérieur de notre maison. » Et si elle veut travailler, elle n'a qu'à faire comme ses sœurs et s'engager dans des activités de charité pour se faire une bonne réputation. En plus de lui imposer de rester à la maison, il l'enferme littéralement en plaçant des tôles au-dessus de leur portail pour cacher complètement leur maison (figures 2 et 3), ainsi qu'en laissant les rideaux fermés constamment. La réaction et les injonctions de Solat reflètent l'idée que, dans la société patriarcale iranienne, l'honneur des hommes dépend du comportement des femmes, et souvent de leur chasteté. Depuis la Révolution islamique, la danse est interdite pour les femmes dans des lieux publics et devant des hommes, considérée comme indécente et contraire à la loi islamique. Lorsque Zara poste ses danses sur les réseaux sociaux et que des hommes réagissent à ses vidéos, elle enfonce une règle et nuit à l'honneur de son mari. Bitā Ebrahimi développe que dans une société patriarcale, « l'honneur (*namous*⁴¹³) reflète une

⁴¹² Enora Abry, « La Femme qui en savait trop - Nader Saivar », *Sorociné*, 29 août 2025 [consulté le 10 mai 2026].

⁴¹³ *Namous* est un concept complexe. En Iran, comme dans de nombreux pays voisins, il représente une valeur fondamentale si profondément enracinée dans la culture dominante qu'il est rarement remis en question ou débattu, sauf lorsqu'il est attaqué. Le *namous* est étroitement lié à l'intégrité sexuelle de la famille et du groupe. Les filles grandissent avec l'idée que leur *namous* réside dans leur corps, tandis que les garçons sont élevés avec la conviction que leur principal devoir est de protéger le *namous* de leurs parentes féminines, notamment leurs sœurs. Ainsi, les hommes – qu'il s'agisse du père, des frères, du mari ou des fils – portent toujours la responsabilité des femmes. (Bitā Ebrahimi, *op. cit.*, p. 79).

notion selon laquelle les hommes se considèrent comme les gardiens de la dignité sexuelle des femmes, qu'ils doivent protéger. »⁴¹⁴ Cette logique illustre ce qu'Ebrahimi analyse comme une structure où la domination masculine se dissimule derrière une rhétorique de protection et d'honneur. Gönül Dönmez-Colin ajoute : « [i]l était hors de question de permettre aux femmes de chanter ou de danser en public. Il valait mieux les maintenir *sangin o somet* (solennelle et silencieuse). Si elles devaient apparaître, il fallait les présenter comme des personnages modestes et chastes, dont la raison d'être était d'être des épouses obéissantes et des mères dévouées. »⁴¹⁵ Les personnages féminins de *La Femme qui en savait trop* s'inscrivent ainsi dans une longue histoire de représentations féminines du cinéma iranien.

Justice arbitraire et impunité

Ensuite, le film met en scène une justice défaillante et au service du patriarcat. En effet, le système juridique iranien protège les hommes et discrédite automatiquement la parole des femmes. *La Femme qui en savait trop* rappelle à quel point il est difficile pour les femmes « de survivre dans un pays dominé par les hommes, où les lois islamiques sont écrites par des hommes pour des hommes ». ⁴¹⁶ Nasser Etemadi démontre bien que pour comprendre le statut des femmes iraniennes, il suffit d'examiner la place qui leur est attribuée par le code pénal islamique, instauré au lendemain de la Révolution islamique. Etemadi énonce :

Comprenant des châtiments corporels extrêmement violents, le code pénal iranien - sorte de "Big Brother" à la mode des mollahs - permet aussi au pouvoir politique de s'ingérer, sous prétexte de combattre les "délics moraux" dans la vie privée des individus et de soumettre celle-ci à son contrôle permanent. Il encourage par la même occasion la violence contre les femmes quand il ne leur refuse pas purement et simplement le droit à la vie.⁴¹⁷

Le film intègre également explicitement l'article 630 du code pénal islamique, le « meurtre dans le lit conjugal ». Celui-ci stipule que « si un homme surprend sa femme en état d'adultère avec un autre homme et qu'il est persuadé du consentement de celle-ci (!) [*sic*] il est fondé à les tuer tous les deux sur le champ ». ⁴¹⁸ La loi légitime donc le meurtre des femmes. De plus, du point de vue de la *charia*, la vie d'une femme vaut la moitié de celle d'un homme.⁴¹⁹ La mort de Zara, que Solat accuse d'adultère, n'intéresse donc que peu voire pas du tout la justice iranienne. Un avocat fait comprendre à Tarlan que Solat pourra toujours invoquer l'article 630, « une astuce facile ». En présentant cet article de loi dans son film, Saeivar instruit le spectateur en ancrant le récit dans une réalité juridique concrète et en révélant la manière dont le droit participe à la perpétuation des violences patriarcales.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Gönül Dönmez-Colin, *op. cit.*, p. 99 : « To allow women to sing or dance in public was out of the question. It was best to keep them *sangin o somet* (solemn and silent). If they had to appear at all, they had to be shown as modest and chaste characters whose reason d'être was to be obedient wives and dutiful mothers. » (Citation originale, traduit par nous).

⁴¹⁶ Laurent Cambon, « La femme qui en savait trop - Nader Saeivar - critique », *aVoir-aLire*, 26 août 2025 [consulté le 11 mai 2026].

⁴¹⁷ Nasser Etemadi, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹⁹ Dès lors, « si un musulman tue une musulmane par préméditation, il est condamné à mort, mais pour que la [*sic*] verdict puisse être exécuté, les parents de la victime doivent verser à l'assassin la moitié du prix du sang ». (*Ibid.*, p. 12.)

Dans ce système juridique islamique, la parole d'une femme vaut également beaucoup moins que celle d'un homme. Etemadi ajoute que « dans le système juridique iranien, le témoignage d'une femme, quand il n'est pas purement et simplement considéré comme nul et non avenu, vaut tout au plus la moitié du témoignage d'un homme. »⁴²⁰ Tarlan se retrouve donc dans l'incapacité de prouver la culpabilité de Solat. De plus, comme elle n'est pas la mère biologique de Zara, elle ne peut pas demander une autopsie. Lors de l'enquête, elle se retrouve seule face aux sept inspecteurs masculins, essayant d'expliquer ce qu'elle a vu (figure 4). Même son propre fils ne la croit pas et finit par lui dire qu'elle devient folle. Ce dernier a été libéré de prison en deux heures grâce aux contacts hauts placés de Solat et lui est maintenant redevable. Solat avait promis à Tarlan que ses amis allaient régler ça, et d'aider son fils à sa sortie, à condition qu'elle oublie ce qu'elle a vu la veille. Salar tente alors de convaincre sa mère d'arrêter de s'acharner, lui rappelant que ses « jeux politiques » lui ont déjà valu la prison et la perte de leur maison, et qu'il en subit les conséquences. Il demande à sa mère de s'excuser auprès de Solat, qui a porté plainte contre elle pour avoir sali son honneur. En plus de ces lois qui imposent le silence à Tarlan, sa parole sera également étouffée par les différentes intimidations et menaces qui pèsent sur elle et ses proches. Solat fait sortir son fils de prison pour acheter son silence, des hommes font pression sur elle à la fois par rapport à ses activités syndicales et militantes et pour qu'elle lâche l'affaire concernant le meurtre de sa fille, en tentant de la corrompre puis en la menaçant implicitement de mort, sans oublier que Solat est protégé par sa position proche du pouvoir. Tous ces éléments se mettent en travers de son chemin et empêchent Tarlan d'obtenir justice.

Mise en scène

Cette impuissance et ces menaces sont renforcées par la mise en scène, qui place souvent Tarlan dans une position inférieure face aux hommes à qui elle a affaire, ou l'enferme par des surcadrages (figure 5) ou par l'utilisation de lignes verticales (figures 6 et 7). La dernière fois qu'elle subit les pressions du gouvernement, la manière dont son corps et celui de son oppresseur sont disposés l'un par rapport à l'autre place Tarlan dans une position de faiblesse, de dominée. L'homme, plus grand, est légèrement penché au-dessus d'elle, les mains derrière le dos. Et Tarlan, légèrement recroquevillée, est coincée, presque écrasée, entre lui et le mur. Les lattes de la fenêtre derrière elle accentuent cette claustration (figure 8). Le même type de composition survient au moment de l'enquête, lorsqu'un des policiers lui dit que seul un membre de la famille peut exiger une autopsie. Tarlan est à ce moment coincée entre cet homme et son fils (figure 9). Ces motifs carcéraux fonctionnent également comme une métaphore de la société patriarcale qui enferme les femmes. Il est aussi important de noter que peu de scènes se déroulent en extérieur, la majorité a lieu dans des lieux clos comme la maison de Solat et Zara, l'appartement de Tarlan, ou encore en voiture. Cela est en partie induit par les conditions secrètes

⁴²⁰ *Ibid.*

du tournage, mais participe également d'une esthétique de l'enfermement dans un système répressif, rendant l'oppression omniprésente bien que parfois invisible. La voiture reste le lieu privilégié pour des conversations importantes, intimes ou secrètes (figure 10), mais celles-ci se déroulent parfois dans des espaces isolés (figures 11 et 12) ou exigus, comme la salle de bain le jour des funérailles de Zara, lorsque Tarlan confie à sa petite-fille ce qu'elle a vu (figure 13). Enfin, comme c'était le cas dans *Les Graines du figuier sauvage*, la violence ici reste en hors-champ et il n'en est montré que les conséquences. Les violences conjugales ne sont visibles que par les bleus sur le visage et le corps de Zara (figure 14), les disputes sont déduites par des objets renversés dans leur maison (figure 15), et le meurtre n'est pas mis en scène. Seuls la réaction de Tarlan face au corps puis Solat taché de sang apparaissent à l'écran (figures 16 à 18), ce qui laisse le spectateur dans le doute. Cela exacerbe également la position de Tarlan en tant que seule témoin du meurtre contre tous ces hommes : Solat, les enquêteurs et policiers, et les hommes qui la menacent. Elle ne bénéficie même pas du soutien des spectateurs, soulignant son impuissance et sa solitude face à la situation, comme lorsqu'elle se fait emmener par les hommes de main de Solat et que ceux-ci l'abandonnent au milieu de ces imposantes montagnes (figure 19). Mais ce refus d'exposer frontalement la violence peut aussi être interprété d'une part comme un héritage de la culture de l'implicite propre au cinéma iranien, marquée par une caméra qui reste souvent à distance, et d'autre part également comme une manière de renforcer l'invisibilisation des violences faites aux femmes.

La danse et le corps féminin comme armes de résistance

Le film de Saeivar s'ouvre sur une séquence de danse dans l'école de Zara, rappelant la richesse de la culture iranienne (figure 20), et s'achève avec une scène de danse qui porte une toute autre signification. Pour Zara, la danse est une nécessité vitale. Tarlan rappelle d'ailleurs à Solat que lorsqu'il l'avait demandée en mariage, elle l'avait averti que sa fille mourrait si elle devait arrêter de danser, lui demandant de ne jamais l'en empêcher. Et Zara mourra pour avoir refusé de fermer son école de danse. Pour Ghazal, elle aussi danseuse, la musique est son refuge. Dès le début du film, il est possible d'interpréter un double message relatif à la danse. Zara dit à ses élèves qu'une fois qu'elles commencent une danse, elles doivent toujours la terminer, même si elles font des erreurs. Cette phrase peut alors être analysée comme une incitation à la résistance, coûte que coûte. Cette danse, interdite pour les femmes en public tout comme le chant, devient un moyen d'expression et de contestation, et un espace de liberté du corps féminin.

Lors du mouvement « Femme, Vie, Liberté », la danse est devenue un véritable geste de contestation, amorcé quelques années auparavant sur les réseaux sociaux.⁴²¹ Dans la culture kurde, à laquelle appartenait Mahsa Amini, la danse, souvent collective, est liée aux combats et aux luttes. Les Kurdes ont une danse pour toute occasion et ces derniers ont une expression disant « on n'arrête pas de danser », rappelant les mots de Zara dans *La Femme qui en savait trop*. Pour eux, la danse est symbole de résistance joyeuse et d'unité, et en 2022, en hommage à Mahsa, elle rassemble les manifestants dans leur lutte. Pour Chowra Makaremi, la première vidéo de Masha Amini diffusée après sa mort dans laquelle on la voit danser est l'essence du mouvement « Femme, Vie, Liberté ».⁴²² La musique et la danse ont en effet joué un rôle majeur dans les manifestations d'il y a quelques années, et Nader Saeivar rappelle que la danse est la démonstration concrète du mouvement « Femme, Vie, Liberté ».⁴²³ Pour Rezvan Zandieh, il y a véritablement une dimension esthétique de cette résistance. Les femmes sortent dans les rues avec leurs cheveux lâchés, teintés, et portent du maquillage et des vêtements colorés. Selon Zandieh, cette résistance, qui a lieu également dans le champ esthétique, est à entendre au sens de visibilité. Le fait de se couper les cheveux en public ou de brandir son voile au bout d'un bâton est une performance artistique qui atteste du pouvoir révolutionnaire des femmes.⁴²⁴ Le cheveu est effectivement une véritable arme car il possède une charge politique considérable, et dans le contexte iranien, une simple mèche qui dépasse constitue un affront au régime. Dans *La Femme qui en savait trop*, Tarlan laisse toujours dépasser sa longue tresse grise de son voile, symbole de liberté, de pouvoir et de contestation (figure 21). Le film s'ouvre d'ailleurs sur le visage de cette dame et ses cheveux dévoilés, libérés (figure 22). Rezvan Zandieh ajoute : « [l]a dimension artistique est l'un des moyens de s'exprimer contre la répression systématique du corps féminin. Le régime veut invisibiliser les femmes par le port du voile obligatoire qui efface, exclut l'identité ou l'existence du corps féminin. Le donner à voir comme une stratégie de résistance va justement à l'encontre de cette exclusion. »⁴²⁵ Dans ces circonstances, la danse constitue alors un espace de lutte permettant aux femmes de se réapproprier leur corps, de le rendre visible et d'affirmer leur émancipation à travers un geste de désobéissance face à son interdiction.

En effet, Chowra Makaremi souligne que le mouvement aujourd'hui se distingue par la place particulière qu'y prennent les femmes. L'anthropologue explique que « [c]es manifestations, inscrites dans une durée longue du soulèvement, portent l'expérience nouvelle de la présence dans la rue du corps des femmes, qui occupent l'espace et chantent "avec ou sans voile, on marche vers la

⁴²¹ Se référer au chapitre 1.2.

⁴²² Hawzhin Baghali *et al.*, *op. cit.*, p. 27.

⁴²³ Laura Pertuy, *op. cit.*

⁴²⁴ Hawzhin Baghali *et al.*, *op. cit.*, p. 26.

⁴²⁵ *Ibid.*

révolution”. »⁴²⁶ Celles-ci sont en première ligne du soulèvement, et ces manifestations pourraient être la première fois dans l’histoire que les femmes sont à la fois l’origine et le moteur d’une révolution, dont la mort de Mahsa Amini est l’élément déclencheur et le catalyseur. Ces femmes utilisent la tactique de la résistance par la présence en imposant progressivement leur corps subversif et en banalisant leur tête dévoilée, ainsi que parfois leurs bras et jambes nus, ce qui était impensable du vivant de Mahsa Amini. Les femmes sont donc les figures centrales de la contestation par le symbole qu’elles représentent,⁴²⁷ et par le fait qu’elles sont à l’initiative du mouvement, rejointes ensuite par le reste de la population. Le cinéma comme la rue, voit apparaître des personnages féminins occupant des rôles importants dans ses récits. Ces figures féminines actives et résistantes viennent remettre en cause les représentations traditionnelles des femmes passives et invisibilisées.

La danse finale : symbole d’espoir pour le futur du mouvement

Juste avant la scène de danse finale, Ghazal empêche sa grand-mère d’empoisonner son beau-père, car malgré sa violence, la danse continue ; malgré la répression, le mouvement continue. Elle n’a plus peur, et ne répond pas par la violence de la vengeance. Pour Ghazal et pour cette nouvelle génération qu’elle incarne, la contestation par la danse est une arme bien plus puissante. La jeune femme est sereine et confiante, et garde l’espoir que « Femme, Vie, Liberté » vaincra, de manière pacifique. *La Femme qui en savait trop*, comme *Un simple accident*, ouvre un débat sur les formes que la justice et la revanche peuvent prendre. Dans les deux cas, l’humanité des personnages finit par triompher, malgré de nombreuses hésitations à répondre par la violence, et pour Panahi, c’est cette humanité qui sauvera les Iraniens. Cette persistance du mouvement « Femme, Vie, Liberté » est symbolisée par la danse de Ghazal, cheveux au vent. Cette dernière allume la musique et se met à danser, son père inquiet ferme les rideaux et elle s’élance pour les ouvrir à nouveau. Elle se dirige ensuite vers la porte d’entrée, s’avance dans la cour (figure 23), les feuilles dansent avec elle, le vent accompagne ses mouvements et fait chuter les tôles du portail (figure 24) et avec elles les chaînes de Ghazal. Le portail s’ouvre ensuite, et la danseuse progresse vers la rue (figure 25). Le vent représente un souffle nouveau, une renaissance, l’espoir porté par cette génération « Femme, Vie, Liberté ». Pendant cette danse, Tarlan regarde Ghazal avec admiration, les yeux remplis de larmes et de fierté (figure 26). Elle observe sa petite-fille prendre la relève d’un combat qu’elle a entamé en 1979, à l’aube de la Révolution. Elle lui transmet sa lutte, et surtout le courage de résister. Cette scène pleine d’espoir s’accompagne de la chanson « Gole Lale Abbasi », écrite par Farhad Sheibani et composée par Touraj Shabankhani, dont les paroles évoquent poétiquement la liberté par un oiseau qui prend son envol.⁴²⁸

⁴²⁶ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 45 (chapitre « 30 septembre 2022 »).

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 181 (chapitre « 11 février 2023 »).

⁴²⁸ Taher Ghoreyshi, « Gole Lale Abbasi / گل لاله عباسی », *SoundCloud*, s.d. [consulté le 11 mai 2026].

Cette scène finale symbolise la liberté, et l'espoir donné par la nouvelle génération, ainsi que la douceur et la beauté de la vie opposées à la violence et la répression du régime.⁴²⁹

Hommage au mouvement « Femme, Vie, Liberté »

Juste après cette scène finale porteuse d'espoir pour le futur de cette nouvelle génération, le générique est rempli de vidéos réelles des manifestations de 2022 où des jeunes femmes dansent pour protester, retirent et brûlent leur voile, et subissent la répression violente du régime (figures 27 à 30). Danser sans *hijab* est une forme de protestation non-violente populaire sur les réseaux sociaux,⁴³⁰ mais cela peut être dangereux voire mortel. À certaines vidéos sont associées les dates de naissance et de mort de ces jeunes femmes tuées pour avoir manifesté (figures 31 et 32).⁴³¹ Parmi celles-ci, Mahsa Amini évidemment, et Nika Shakarami. Cette dernière, adolescente de 16 ans, avait été aperçue pour la dernière fois le 20 septembre 2022 lors d'une manifestation du mouvement. Elle est retrouvée morte neuf jours plus tard. Le 29 septembre, sa famille est contactée pour identifier son corps à la morgue de Kharizak à Téhéran.⁴³² Le jour de la manifestation, une vidéo d'elle debout sur une poubelle en train de mettre le feu à son *hijab* tourne sur les réseaux sociaux. Le soir même, son portable s'éteint et ses comptes sont supprimés. L'adolescente était surveillée par des unités de sécurité infiltrées dans la manifestation, soupçonnant la jeune fille de faire partie des cheffes de file du mouvement. Trois hommes travaillant pour les forces de sécurité iraniennes l'ont arrêtée, violée et battue à mort, avant d'abandonner son corps dans une « rue tranquille » de Téhéran.⁴³³ Les autorités contestent à nouveau les faits, affirmant d'abord qu'elle a été tuée par un groupe d'opposants, puis finalement qu'elle s'est suicidée.⁴³⁴ Le rapport d'autopsie explique sa mort par de « multiples fractures causées par le choc d'objets lourds » sur le crâne.⁴³⁵ C'est la première fois que de tels détails sont révélés sur les traitements du régime. Les autorités confisquent ensuite sa dépouille pour l'enterrer secrètement. L'oncle et la tante de Nika sont dans la foulée embarqués, puis sa tante apparaît le lendemain dans un reportage dans lequel elle confirme que sa nièce s'est suicidée, tandis que son mari déclare qu'elle a peut-être été tuée par des manifestants. Vida Movahed, la « fille de la rue de la Révolution »,⁴³⁶ apparaît également dans le générique (figure 33).

⁴²⁹ Laura Pertuy, *op. cit.*

⁴³⁰ Se référer au chapitre 1.2.

⁴³¹ Nika Shakarami (2005-2022), Hadis Najafi (2000-2022), Aylar Hagghi (1999-2022), Mahsa Amini (1999-2022), Sarina Esmailzadeh (1999-2022).

⁴³² Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 61 (chapitre « 5 octobre 2022 »).

⁴³³ Libération, « Révolution Iran : un rapport officiel assure que la jeune manifestante Nika Shakarami a été tuée par les forces de sécurité iraniennes », *Libération*, 30 avril 2024 [consulté le 10 février 2026].

⁴³⁴ Bertram Hill, Aida Miller et Michael Simkin, « Secret document says Iran security forces molested and killed teen protester », *BBC*, 30 avril 2024 [consulté le 18 février 2026].

⁴³⁵ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 61 (chapitre « 5 octobre 2022 »).

⁴³⁶ Se référer au chapitre 1.2.

L'ajout de ces vidéos réelles issues des réseaux sociaux permet d'ancrer la fiction dans l'actualité du pays, comme Mohammad Rasoulof l'a fait dans *Les Graines du figuier sauvage*. Ce passage du récit fictionnel aux archives permet ici de rendre hommage aux victimes de la répression. Alors que Rasoulof donnait une vie après la mort à ces images d'archives transitant sur Internet en les intégrant à un récit fictionnel, Saeivar immortalise ici les victimes en perpétuant leur mémoire. Ces nombreuses jeunes filles tuées par le régime peuvent être vite oubliées et les réseaux sociaux jouent un rôle important dans la survivance de ces photos. Lorsque Tarlan comprend que ses efforts pour obtenir justice sont vains, elle observe les photos de sa fille au mur de son appartement. Ces images font penser aux nombreuses photos circulant sur les réseaux sociaux pour permettre de se souvenir des victimes du régime (figure 34). Le film de Nader Saeivar réveille la mémoire de ces femmes décédées pour la liberté, et célèbre leur courage. Les paroles de la chanson qui accompagne le générique sont également une incitation à la révolte, appelant les femmes à enlever leur voile, à ne plus avoir peur, à laisser leurs cheveux flotter au vent. « Roosarito » (روسريتو, « votre foulard ») de Mehdi Yarrahi, sortie en août 2023, soutient les femmes du mouvement et salue leur courage. Mehdi Yarrahi a été interdit de se produire en public à plusieurs reprises par le MCOI pour ses différentes chansons protestataires. Suite à la sortie de « Roosarito », il est incarcéré pendant un an et sa peine de 74 coups de fouet est exécutée en 2025.⁴³⁷ Le musicien engagé avait déjà sorti la chanson « Soroode Zan » (سرود زن, « hymne des femmes ») en 2022, reprise par les manifestants, puis « Soroode Zendegi » (سرود زندگی, « hymne à la vie ») quelques mois plus tard, également en soutien au mouvement.

Un cinéma irrigué par le réel

Mais le mouvement « Femme, Vie, Liberté » n'apparaît pas uniquement dans le générique. Nader Saeivar s'est toujours inspiré de l'actualité sociale de son pays et de ses préoccupations personnelles pour réaliser ses films, et le scénario de *La Femme qui en savait trop* est évidemment une réaction aux manifestations qui ont éclaté en 2022. Saeivar affirme que « la plupart des personnages sont inspirés de personnes réelles, et la majorité des situations sont des reconstitutions d'événements authentiques. »⁴³⁸ Le film puise en effet dans des affaires réelles de féminicides demeurés impunis, dans les violences exercées par le régime contre les femmes, ainsi que dans le quotidien de nombreux Iraniens confrontés à la surveillance, aux pressions, et à l'arbitraire de la justice.⁴³⁹ Pour le réalisateur, il était important de « documenter cette tranche de notre histoire que le pouvoir souhaite effacer, de peur de fragiliser les fondements de son autoritarisme, car il a commis des atrocités qu'il craignait de voir

⁴³⁷ Artemis Moshtaghian et Nadeen Ebrahim, « Iranian singer flogged 74 times after singing about hijab removal, lawyer says », *CNN World*, 6 mars 2025 [consulté le 15 mai 2026].

⁴³⁸ Laura Pertuy, *op. cit.*

⁴³⁹ Valentin Pérez, *op. cit.*

dévoilées. »⁴⁴⁰ La matière première du film est ainsi documentaire. Dans la lignée du cinéma iranien contemporain et de réalisateurs tels que Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof, Saeivar brouille la frontière entre fiction et réalité en ancrant son récit dans une réalité sociale et politique et en documentant les conditions de vie de nombreux Iraniens et Iraniennes, ainsi que les dérives du système dans lequel ils vivent.

Cette volonté de témoigner de la réalité iranienne passe également par la représentation des trois générations de femmes : Tarlan, Zara et Ghazal. À travers le personnage de Tarlan, le film replace le combat des femmes pour la liberté dans une histoire plus longue de luttes féministes datant de la Révolution. Tarlan, née avant la Révolution, incarne cette génération de femmes militantes « oubliées avec la révolution »⁴⁴¹ et réprimées dès l'arrivée de la République islamique, malgré leur engagement et leur présence dans la révolte populaire qui a renversé le Shah. Mais Saeivar confirme que « le souvenir de cette lutte est resté vivant dans l'esprit des Iraniennes »⁴⁴² et il était indispensable pour lui d'intégrer les racines historiques de la révolution actuelle des femmes. Tarlan porte en elle les revendications et les traces d'une vie passée sous l'oppression des hommes, d'un système, d'une religion, et sa colère et son épuisement se ressentent dans son regard (figure 35). « Zara appartient à la génération intermédiaire, qui n'a jamais pu exprimer ses idées et ses aspirations, tandis que Ghazal symbolise la génération actuelle que le régime ne parvient pas à réduire au silence. »⁴⁴³ En mettant en scène cette filiation féminine rebelle, le film établit un pont entre les mobilisations contemporaines et les combats menés depuis la Révolution islamique. *La Femme qui en savait trop* confirme alors que la résistance des femmes iraniennes ne naît pas avec le mouvement « Femme, Vie, Liberté », mais s'inscrit dans une continuité historique de luttes, transmise d'une génération à l'autre (figure 36). Cette incarnation de différentes générations par les trois personnages principaux du film rappelle la structure utilisée par Mohammad Rasoulof dans *Les Graines du figuier sauvage*, lorsqu'il utilise la famille comme microcosme d'un système plus large. Ces trois personnages incarnent également la sororité inhérente au mouvement « Femme, Vie, Liberté ».

Cet ancrage réaliste est accentué par l'engagement de l'actrice principale du film, Maryam Boubani. Celle-ci était déjà devenue un véritable symbole du mouvement « Femme, Vie, Liberté » en déclarant ne plus souhaiter porter son voile, autant au cinéma que dans sa vie de tous les jours. Elle fut l'une des premières actrices à le retirer publiquement en Iran.⁴⁴⁴ Elle a également ajouté son expérience personnelle au scénario, ayant subi plusieurs interrogatoires dans sa vie. Et c'est précisément pour son engagement politique que l'équipe l'a choisie. Elle s'est rapidement sentie liée au personnage de Tarlan

⁴⁴⁰ Laura Pertuy, *op. cit.*

⁴⁴¹ Se référer au chapitre 1.2.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

par sa propre histoire, car son combat personnel résonne avec la persévérance de son personnage dans le film.⁴⁴⁵ Cette injonction liée au port du voile revient à plusieurs moments du film. Lors d'une conversation entre Tarlan et Zara en voiture, une dame en *tchador* s'approche de la fenêtre et demande à Zara de porter son voile. Tarlan lève les yeux au ciel et tente de la faire partir. Elle insiste en lui disant que si elle ne couvre pas sa tête elle peut inciter les hommes à pécher, et que Dieu lui a donné sa beauté pour séduire son mari, pas les autres hommes (figure 37). Chowra Makaremi développe justement :

Cette conception d'une vie sociale qui soumet les femmes à la brutalité des désirs masculins, et l'idée de l'agression comme norme naturelle, biologique des relations entre les sexes sont au fondement des discours de justification étatiques du voile obligatoire en République islamique. Comme l'expliquent les autorités religieuses-légales et les éditorialistes à la télévision, le voile protège les femmes de l'agression qu'elles subiraient sans. [...] De même, en Iran, les femmes doivent être protégées de la mort par agression à laquelle les expose leur corps dévoilé, peu importe qu'elles soient pour ou contre cette protection : la préservation de leur vie dépasse les domaines de leur volonté ou de leur jugement.⁴⁴⁶

Cette vision rend alors les femmes coupables de leur propre agression, responsables des actes des hommes envers elles. La femme en *tchador* ajoute que rejeter le *hijab*, c'est trahir les valeurs islamiques sacrées de leur pays, et qu'elle doit obéir à la loi en pensant au jour du Jugement. Elle s'en va enfin en prévenant Zara que la prochaine fois, elle appellera la police des mœurs. Zara lui jette un regard noir dans lequel se mêlent colère, tristesse et désespoir (figure 38). Celle-ci, couverte de bleus, est épuisée des obligations qui pèsent sur les femmes, de cette surveillance omniprésente, de leur manque de liberté, des violences qu'elles subissent et du poids de la religion et des valeurs de l'islam à respecter. Le fait que cette religieuse considère le non-port du voile comme une menace pour la stabilité du pays, éclaire la violence de la répression envers ces femmes qui manifestent contre son obligation. Cette interaction entre Zara et cette femme rappelle aussi que la voiture reste un lieu ambigu entre espace privé et public. Plus tard, lors des funérailles de Zara dans la maison familiale, la tante paternelle de Ghazal s'empresse de lui remettre son voile sur la tête alors qu'il glisse pendant une embrassade (figure 39). Celle-ci lui demande aussi de rester discrète lorsqu'elle pleure, soulignant l'injonction qui pèse sur les femmes de s'effacer. Même en deuil, accablée par la mort de sa mère, elle ne bénéficie d'aucun moment de répit. Son père, en revanche, ne se gêne pas d'occuper bruyamment tout l'espace à l'enterrement, en criant sur la tombe de sa femme (figure 40) pendant que Ghazal et Tarlan sanglotent discrètement (figures 41 et 42). Même de l'expression de leur chagrin elles sont privées.

Conclusion

La Femme qui en savait trop de Nader Saeivar raconte le récit privé d'un féminicide pour exposer les nombreuses violences systémiques subies par les femmes dans un régime patriarcal, religieux et autoritaire, ainsi qu'un système judiciaire corrompu et au service des hommes. À la manière des *Graines du figuier sauvage* de Mohammad Rasoulof, le film mêle l'intime et le politique, en transformant l'histoire

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Chowra Makaremi, *op. cit.*, p. 21 (chapitre « 17 septembre 2022 »).

en dénonciation du régime. Zara incarne un personnage en tension entre volonté d'émancipation et oppression par son mari. En rupture avec les rôles traditionnellement attribués aux femmes dans l'histoire du cinéma iranien ainsi que dans la société iranienne, Nader Saeivar met en scène des figures féminines actives et résistantes, dont l'intrépidité et le courage mettent en péril le pouvoir des hommes qui les oppriment, malgré la pression, les intimidations et la violence. Par son savoir, Tarlan constitue effectivement une menace pour Solat, tandis que Zara met en péril la réputation et l'honneur de son mari par son activité artistique, et Ghazal représente la nouvelle génération que plus rien ne peut arrêter. En représentant des figures féminines agissantes et dissidentes, le film s'inscrit dans l'évolution récente du cinéma iranien contemporain, qui accorde une place croissante à des personnages féminins autonomes et politisés.

Le film met également en scène une justice défaillante pour laquelle la vie et l'avis des femmes comptent peu, voire pas du tout, et montre alors que ce féminicide n'est pas seulement rendu possible par la violence d'un homme, mais par tout un système juridique et institutionnel qui invisibilise et légitime les violences faites aux femmes. Face à ces violences et intimidations, renforcées à l'écran par les motifs carcéraux de la mise en scène qui enferment littéralement et métaphoriquement ces femmes dans un système patriarcal et autoritaire, celles-ci résistent par la danse et par la présence de leur corps subversif et de leur tête dévoilée dans l'espace public. Cette danse, fondamentale dans les manifestations du mouvement « Femme, Vie, Liberté » comme symbole d'émancipation, permet aux femmes de se réapproprier leur corps devenu espace de lutte et de contrôle depuis la Révolution islamique, et d'affirmer leur liberté à travers un geste de désobéissance pacifique et esthétique.

Par la scène de danse finale et le générique, Saeivar rend hommage aux victimes de la répression, dont Mahsa Amini, et célèbre le mouvement « Femme, Vie, Liberté », en communiquant un discours poétique d'espoir pour le futur de cette nouvelle génération, à qui Tarlan transmet sa lutte. *La Femme qui en savait trop*, profondément ancré dans la réalité sociale et politique de l'Iran, soutient ouvertement le mouvement et prolonge la lutte des femmes pour la liberté, déjà initiée à l'aube de la Révolution islamique. Le film a déjà un impact réel sur la société, même au-delà des frontières iraniennes. Le réalisateur raconte qu'en Turquie, la projection de son film a déclenché une fête dans la foulée, avec des femmes qui criaient et jetaient leurs foulards.⁴⁴⁷

Nader Saeivar signe donc un film à la fois politique et poétique, avec lequel il prolonge la contestation par son cinéma. Dans un pays où l'art est menacé, toute forme artistique devient acte d'insoumission et de résistance.⁴⁴⁸ *La Femme qui en savait trop* rassemble musique, chant, danse et cinéma dans une même œuvre où création artistique et lutte politique sont intimement liées et se nourrissent

⁴⁴⁷ Valentin Pérez, *op. cit.*

⁴⁴⁸ Jérémy Chommanivong, « La femme qui en savait trop : la danse de l'insoumission », *LeMagduCiné*, 29 août 2025 [consulté le 16 mai 2026].

mutuellement. Le film de Saeivar ne se contente alors pas de représenter la résistance, il la prolonge et participe directement au mouvement « Femme, Vie, Liberté ».

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire était d'interroger l'impact du mouvement « Femme, Vie, Liberté » sur le cinéma iranien contemporain et ses réalisateurs, ainsi que la manière dont ceux-ci prolongent les revendications politiques et sociales portées par les manifestations en réaction à la mort de Mahsa Jîna Amini en septembre 2022. Il s'agissait également de comprendre dans quelle mesure le mouvement constitue une rupture, tant pour la société que pour le cinéma, faisant passer ce dernier d'une dynamique de contournement et de négociation avec la censure à un ton plus frontal.

Ce travail a démontré que le mouvement « Femme, Vie, Liberté », en tant qu'événement majeur dans l'histoire iranienne contemporaine, ne transforme pas uniquement les thématiques abordées dans le cinéma iranien contemporain, mais impacte profondément ses formes, ses représentations, notamment concernant les personnages féminins, ses conditions de production, ainsi que le positionnement des cinéastes face au pouvoir, aux règles et aux risques. En effet, ce mémoire montre que suite à ce soulèvement émerge un nouveau cinéma de l'affrontement, qui prolonge directement la lutte politique et ses dynamiques de contestation dans le champ artistique, et dont l'esthétique est directement influencée par les conditions clandestines de tournage.

La première partie de ce travail a permis de montrer que le cinéma iranien s'est historiquement construit dans un rapport conflictuel à la censure. Après la Révolution islamique de 1979, les nombreuses restrictions imposées par celle-ci, particulièrement concernant la représentation des femmes, empêchent le cinéma de représenter fidèlement la réalité iranienne. Face à ces interdits, les cinéastes commencent à utiliser un langage indirect, implicite, et métaphorique, marqué par un fort héritage de la poésie, et adoptent une série de stratégies créatives afin de contourner les diverses contraintes. Parmi celles-ci, les plus courantes sont l'utilisation d'enfants comme personnages principaux, de la famille comme système social réduit, ou encore la voiture comme lieu de tournage privilégié. Ces différentes ruses contribuent à façonner une esthétique propre au cinéma iranien, et en font sa signature. Progressivement, cette dynamique de négociation et de compromis avec la censure évolue, et dès le Mouvement vert de 2009, un cinéma clandestin et *underground* émerge, porté par des cinéastes comme Mohammad Rasoulof ou Jafar Panahi. Ce cinéma commence à s'affranchir des règles et contraintes imposées et exprime sa volonté de créer malgré la censure. Ces réalisateurs rompent petit à petit avec le style allusif, traditionnellement toléré, du cinéma post-révolutionnaire, et choisissent un langage de plus en plus direct.

Le second chapitre de cette même partie démontre que le mouvement « Femme, Vie, Liberté » constitue un point de non-retour pour la société iranienne, une réelle rupture dans l'histoire contemporaine iranienne. Les manifestations de 2022, portées par des manifestantes et manifestants ne réclamant plus des réformes mais une remise en cause du système, traduisent la disparition de toute logique de compromis avec la République islamique. Les revendications des femmes et de la société

iranienne ne sont plus la suppression de l'obligation du port du voile ou la disparition de la police des mœurs, mais le renversement de la République islamique. Ce chapitre montre que le mouvement « Femme, Vie, Liberté » dépasse la lutte féministe en englobant toutes les revendications, et rassemble autant les femmes que les hommes, ainsi que toutes les classes sociales et toutes les minorités ethniques et religieuses du pays dans cette même volonté de renversement du régime. Ce chapitre permet également de comprendre que cette rupture s'inscrit dans une histoire plus longue de contestation politique et de luttes féminines.

Les deuxième et troisième parties de ce mémoire montrent que ce point de non-retour politique, atteint avec la mort de Mahsa Amini, se traduit également sur le plan artistique. Portée par le mouvement « Femme, Vie, Liberté », une partie significative des cinéastes indépendants iraniens s'inscrit dans la dynamique de contestation, en refusant de demander les autorisations de tournage et de projection au ministère de la Culture et de l'Orientation islamique. Ces cinéastes *underground* prennent la décision de ne plus se plier aux impératifs de la censure, et optent pour un langage direct, frontal et critique du régime. Ce tournant politique majeur fait basculer le cinéma du contournement à l'affrontement. Si le Mouvement vert de 2009 avait déjà ouvert la voie à un cinéma plus engagé, le nombre de films réalisés en dehors du circuit des autorisations officielles augmente fortement depuis septembre 2022.⁴⁴⁹ Jafar Panahi l'explique :

Ce genre de film, réalisé après le mouvement « Femme, Vie, Liberté », c'est le reflet d'un changement qui avait été initié dans le cinéma, mais qui culmine aujourd'hui et sur lequel le cinéaste doit s'exprimer. Il n'est plus possible de parler au travers de métaphores, il faut représenter les choses telles qu'elles sont réellement vécues par les gens. Il faut parler avec plus de clarté. C'est là que ces films puisent leurs racines, et on peut dire que les meilleurs films du cinéma iranien sont liés au cinéma indépendant et *underground*.⁴⁵⁰

La société et le cinéma iraniens ont évolué parallèlement depuis la Révolution islamique, menant respectivement au soulèvement de 2022 et à ce cinéma clandestin *underground*. Leurs évolutions sont étroitement liées, et les dynamiques de contestation politique et artistique actuelles se répondent. Le cinéma s'inspire de cette nouvelle génération qui n'a plus peur de faire face au régime et à sa répression pour franchir à son tour les lignes rouges et proposer des films subversifs. En retour, ce cinéma représente cette lutte et rend hommage aux manifestantes et manifestants, en prenant des risques pour raconter la réalité de la société et de la répression. Jafar Panahi soutient qu'il doit son film au mouvement « Femme, Vie, Liberté » et dit avoir évolué avec celui-ci.

Les dynamiques de la contestation sociale se prolongent ainsi dans les dynamiques mêmes de création cinématographique. Autant chez les manifestants que chez les réalisateurs, le compromis disparaît. Les premiers ne veulent plus de réformes de la part de leur gouvernement, et les seconds refusent de continuer à négocier avec les interdits. Les cinéastes veulent créer à tout prix, sans plus avoir peur des conséquences, à l'image de cette génération qui est prête à affronter la répression au péril de sa

⁴⁴⁹ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵⁰ Mathieu Magnaudeix, *op. cit.*

vie pour la liberté. Dans la rue, les femmes passent de l'évitement des règles pour grappiller le peu de liberté qu'elles peuvent à un rejet total de celles-ci, et cette même dynamique se reproduit à l'écran. Ces similarités entre le mouvement et le cinéma dévoilent le rapport fort entre art et politique. Et comme le cinéma fonctionne comme un reflet de la société, le mouvement « Femme, Vie, Liberté » ne pouvait qu'avoir un impact majeur sur celui-ci puisqu'il constitue lui-même un tournant historique pour la société iranienne.

Les œuvres étudiées dans ce mémoire témoignent de différentes formes de résistances et approches de subversion. Les films de Mohammad Rasoulof et Jafar Panahi se caractérisent par leur frontalité politique particulièrement marquée, dénonçant directement les mécanismes de répression, la violence d'État et l'autoritarisme du régime iranien. En s'opposant ouvertement aux traitements de la République islamique, ils constituent des odes à la résistance. *Les Graines du figuier sauvage* et *Un simple accident* abordent également chacun leur sujet de manière humaine, en conservant une part de nuance. Eghbal et Iman représentent la répression, mais les films montrent qu'ils sont surtout pris dans l'engrenage du système, de cette machine répressive qu'est la République islamique, et abordent les raisons qui les ont menés à cette position. Les films de Maryam Moghaddam, Behtash Sanaeeha et Nader Saeivar, quant à eux, offrent une contestation plus douce, moins directe, et proposent deux récits dans lesquels la résistance se construit au travers de l'amour, du désir féminin, ou encore de la danse. Ces formes de résistance pacifiques et plus intimes n'en demeurent pas moins efficaces et subversives.

Mon Gâteau préféré et *La Femme qui en savait trop* participent également à transformer les figures féminines à l'écran, en mettant en scène des femmes actives, intrépides et redéfinissant les rôles traditionnels qui leur sont attribués. En les plaçant au centre de leur récit et en faisant d'elles les figures centrales de la résistance, ces films rendent hommage aux femmes qui sont à l'origine du mouvement actuel et le mènent. À nouveau, cette analyse permet de mettre en parallèle la société et le cinéma, par la centralité des femmes dans le mouvement ainsi que dans les récits cinématographiques, et leur absence de peur face aux conséquences de leur résistance. Chez Rasoulof, ces femmes sont également à l'origine de l'effondrement progressif de la figure paternelle et de son autorité, soit de l'incarnation du pouvoir, dans la famille des *Graines du figuier sauvage*. Ces films marquent une étape décisive pour la représentation des femmes dans le cinéma iranien, en constante évolution depuis les années 90. Enfin, leur présence majeure dans des films dénonçant les problèmes sociaux et politiques qui traversent la société iranienne est pertinente car « [q]uand on veut raconter le récit de toutes ces entraves, le premier destin qui vient à l'esprit est celui des femmes », ⁴⁵¹ explique Jafar Panahi. Rakhshan Bani-Etemad, cinéaste sociale, confirme qu'en voulant parler des problèmes de la société, il est incontournable de parler des problèmes des femmes, car en Iran, ils sont prioritaires. ⁴⁵²

⁴⁵¹ Mathieu Magnaudeix, *op. cit.*

⁴⁵² Asal Bagheri, « La représentation de la femme dans le cinéma iranien Asal Bagheri », 50-50 magazine, *Youtube*, 26 février 2017 [consulté le 10 février 2026].

En racontant le quotidien sous surveillance, et la solitude imposée par le système dans lequel Mahin vit, *Mon Gâteau préféré* démontre que la résistance cinématographique ne doit pas nécessairement passer par une mise en scène de la violence de la répression, des atrocités du régime, ou traiter d'un sujet profondément politique pour être efficace. Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeieha exposent qu'il est aussi important d'illustrer l'impact de ce système autoritaire, patriarcal et répressif sur le quotidien des Iraniens et des Iraniennes, en mettant en évidence la surveillance omniprésente, le poids de la religion, et la solitude induite par celles-ci. *Mon Gâteau préféré* est probablement le film le moins frontal du corpus en termes de contestation, en partie car il est le seul des quatre à avoir été écrit avant le début des manifestations. Celles-ci ont éclaté pendant le tournage, ce qui a renforcé la volonté des réalisateurs de poursuivre leur film. Les conditions d'écriture de cette œuvre confirment le basculement des autres films dans une forme de radicalité liée à l'émergence du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Cependant, sa critique explicite de la police des mœurs et de sa brutalité montre également que les cinéastes portaient déjà en eux cette graine de rébellion et une volonté de s'affranchir des règles de censure. Le mouvement s'inscrit effectivement dans une histoire de luttes plus longue, remontant à la Révolution islamique, et *Mon Gâteau préféré* n'oublie pas de le mentionner, tout comme *La Femme qui en savait trop* de Nader Saeviar, à travers le personnage de Tarlan.

L'analyse de ces films permet également de dévoiler un nouveau rapport au réel, caractéristique de ce cinéma *underground* contemporain. En effet, dans une volonté de raconter la réalité socio-politique de leur pays, les réalisateurs adoptent une approche parfois proche du documentaire, et utilisent leur cinéma comme témoignage des conditions de vie des Iraniens. Récurent dans le cinéma iranien, ce brouillage entre réalité et fiction se développe amplement aujourd'hui et certains films deviennent une archive du mouvement « Femme, Vie, Liberté ». Ceci répond à un souhait d'être fidèle à la réalité, d'aborder des questions sociales, et surtout de rompre avec les mensonges induits par les règles de censure et la « conformité à la morale islamique ». Pour ces cinéastes, continuer de se soumettre aux règles de censure n'a plus de sens aujourd'hui, et le cinéma se doit d'assurer sa fonction de miroir anthropologique de la société. Certains réalisateurs puisent directement dans leur expérience personnelle, comme Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof avec leur séjour en prison, ou dans celle des membres de leur équipe.

Toujours dans une volonté de raconter la réalité socio-politique du pays, ces films témoignent tous de leur soutien au mouvement « Femme, Vie, Liberté » de manière explicite, que ce soit par les thématiques abordées, le contexte diégétique des récits, l'intégration de vidéos réelles incluses au montage ou insérées dans le générique, ou encore la critique de la police des mœurs. Ces films perpétuent aussi la mémoire des victimes de la répression et donnent une vie après la mort à ces images d'archives. Cette génération « Femme, Vie, Liberté » est directement incarnée par les personnages de Rezvan et Sana dans *Les Graines du figuier sauvage*, et Ghazal dans *La Femme qui en savait trop*.

Cependant, cette transformation du cinéma iranien ne concerne pas uniquement les récits, les représentations et les thématiques abordés, mais également les conditions mêmes de création. Ces films ne se contentent pas de représenter une situation politique donnée, mais questionnent les conditions mêmes de possibilité du cinéma dans un contexte de censure et de répression. La clandestinité dans laquelle sont nés ces quatre films a évidemment un impact sur les formes filmiques. Le risque permanent d'arrestation, la surveillance omniprésente, l'urgence, la pression constante et les équipes réduites influencent directement la mise en scène. Les espaces clos, les voitures, les lieux isolés en périphérie de la ville, à la campagne ou encore dans le désert, deviennent des lieux de tournage privilégiés pour ces cinéastes clandestins, et les intrigues se voient réduites à l'échelle de la famille ou d'un cercle restreint de personnages. Ces drames sociaux privés, marqués par l'intrusion du politique dans l'intime, permettent alors de formuler une critique systémique plus large, tout en y inscrivant la lutte des femmes. Parallèlement, ce cinéma traduit un nouveau rapport à la peur, au risque, à la répression et aux conséquences découlant de ces gestes de contestation, à l'image de la nouvelle génération « Femme, Vie, Liberté ». Ainsi, les conditions clandestines participent à l'émergence d'une nouvelle esthétique propre à ce cinéma *underground* contemporain. Ces réalisateurs montrent la capacité du cinéma à persister malgré les interdits et la répression, et prouvent cette « irréductibilité du cinéma à un code de censure »⁴⁵³ qu'évoquait Agnès Devictor. Dès lors, l'importance de ce cinéma ne réside pas uniquement dans les récits qu'il propose ou les critiques qu'il formule, mais Mohammad Rasoulof souligne que « [p]roduire ce genre de film constitue en soi un acte de militantisme, fondé sur l'idée de désobéissance civile, visant à détruire le monstre de la censure qui sévit dans les régimes totalitaires. »⁴⁵⁴ Rasoulof souligne la dimension politique intrinsèque à l'acte même de création cinématographique, faisant des films des objets de résistance en soi.

Ces stratégies d'adaptation aux conditions clandestines de tournage sont héritées des astuces créatives de contournement de la censure du cinéma post-révolutionnaire. Si la censure a permis il y a quelques dizaines d'années de créer progressivement une nouvelle esthétique, les cinéastes clandestins d'aujourd'hui s'en inspirent. Ces « solutions créatives », comme les appelle Shohini Chaudhuri,⁴⁵⁵ ont d'ailleurs été mobilisées dans les analyses des films du corpus, montrant qu'elles peuvent être transposées à ce nouveau contexte de création sous contrainte. En effet, malgré cette rupture avec le cinéma métaphorique et cette volonté de communiquer plus frontalement, ce nouveau cinéma garde en lui les traces de ce langage allusif, et l'héritage de la poésie iranienne. Par exemple, la violence dans *Les Graines du figuier sauvage*, *Un simple accident* et *La Femme qui en savait trop* reste souvent en hors-champ, et les scènes intimes sont suggérées plutôt qu'explicitées dans *Mon Gâteau préféré* et *Les Graines du figuier sauvage*. *Mon Gâteau préféré* est certainement l'exemple le plus marquant de ces films qui continuent à

⁴⁵³ Agnès Devictor, « Corps codés, corps filmés », *op. cit.*, p. 130.

⁴⁵⁴ Asal Bagheri, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵⁵ Shohini Chaudhuri, *op. cit.*, p. 2.

négoier légèrement avec la censure pour certaines représentations, tout en restant globalement subversif. Toutefois, la retenue de Mahin et Faramarz l'un envers l'autre, en plus d'être induite par leur âge, témoigne également de leur conditionnement aux règles islamiques qu'ils ont connues depuis quarante ans, ainsi que d'une vie passée presque entièrement sous la surveillance et la répression. Elle s'inscrit alors à nouveau dans une volonté de représenter fidèlement la réalité des personnages. Cette persistance de cette esthétique métaphorique ou implicite traduit un héritage lourd de décennies de censure, dont le cinéma a du mal à se détacher, tout comme la société, à laquelle il a fallu plus de quarante ans avant d'atteindre un point de non-retour, à partir duquel ses revendications se sont pérennisées en mouvement. Il ne s'agit donc pas d'une rupture totale avec l'esthétique du cinéma post-révolutionnaire, mais plutôt d'un déplacement des stratégies de contournement vers des stratégies d'adaptation aux conditions clandestines de création. Les réalisateurs s'affranchissent de certaines contraintes par leur clandestinité, mais gardent en eux un certain héritage poétique qui fait la beauté et la signature du cinéma iranien.

Néanmoins, cette recherche comporte certaines limites et appelle à la nuance. Le corpus étudié se concentre sur des œuvres issues du cinéma iranien indépendant et clandestin, réalisées par des cinéastes exprimant leur engagement politique et leur opposition au régime, et ne prétend donc pas représenter l'ensemble du cinéma iranien post-2022. Ensuite, si la clandestinité favorise l'émergence de nouvelles formes esthétiques et narratives, elle demeure avant tout une contrainte importante et comporte des risques majeurs pour les réalisateurs et leur équipe. Tout comme la censure ayant façonné le langage du cinéma iranien post-révolutionnaire restait avant tout délétère pour le développement du cinéma, les conditions clandestines d'aujourd'hui constituent surtout un frein à la liberté et un danger considérable. Il convient donc d'éviter toute idéalisation ou valorisation de ces contraintes, comme le rappelait déjà Shohini Chaudhuri, bien qu'elles aient paradoxalement souvent fonctionné comme catalyseur d'une certaine créativité. Enfin, il est important de noter que plusieurs de ces réalisateurs *underground* bénéficient aujourd'hui d'un certain soutien international, de par leur reconnaissance dans les festivals étrangers. Jafar Panahi est conscient que sa visibilité internationale, et désormais sa Palme d'or, le rendent plus difficile à réduire au silence, et il se doit alors d'utiliser sa voix pour parler au nom de ceux qui en sont empêchés.

Pour des recherches futures, il serait intéressant d'étudier la manière dont le cinéma de la diaspora iranienne, bénéficiant d'une plus grande liberté, soutient lui aussi les revendications du mouvement « Femme, Vie, Liberté » et critique le régime, ainsi que le rôle des festivals internationaux dans cette lutte. Cependant, Nader Saeivar, aujourd'hui en exil en Allemagne, se plaint déjà de la lenteur de la production à l'européenne : « [L]es réunions sont parfois espacées de huit mois... Pendant ce temps, nous, en Iran, sans autorisation, on aurait déjà fait deux films ! »⁴⁵⁶ Cette déclaration souligne l'efficacité créatrice et l'adaptabilité iraniennes, ainsi que leur urgence de s'exprimer sur ces sujets.

⁴⁵⁶ Valentin Pérez, *op. cit.*

Certains réalisateurs en exil ont déjà ouvert la voie avec des films comme *Tatami* (2023) de Zar Amir Ebrahimi, actrice et réalisatrice franco-iranienne exilée en France depuis 2008, et Guy Nattiv, réalisateur israélien. Ce film dénonce l'oppression de la République islamique en Iran à travers une compétition sportive, et la collaboration entre un réalisateur israélien et une actrice iranienne constitue déjà à lui seul un symbole fort.⁴⁵⁷ Zar Amir Ebrahimi avait déjà remporté en 2022 le prix d'interprétation féminine au festival de Cannes pour son rôle dans *Les Nuits de Mashhad* (عنكبوت مقدس, *Ankabut-e moqaddas*, 2022). Ce film, réalisé par Ali Abbasi, s'inspire de faits réels concernant une série de meurtres de travailleuses du sexe à Mashhad au début des années 2000, par un tueur en série au nom d'une mission religieuse visant à « purifier » la ville.

Pour conclure, le cinéma iranien *underground* demeure aujourd'hui en pleine construction. Ses formes et ses récits évoluent en temps réel, et continueront à se développer au rythme des bouleversements politiques et sociaux de l'Iran. Ce basculement dans la radicalité n'est qu'un début, et une nouvelle génération de cinéastes est en train de se créer. De plus, la reconnaissance internationale progressive de ces œuvres témoigne d'une visibilité croissante de ce cinéma de résistance, ainsi que d'un intérêt international grandissant pour les revendications portées par le mouvement, avec notamment une Palme d'or au nom de « Femme, Vie, Liberté ». En reprenant l'exemple de *La Vache* (1969) de Dariush Mehrjui,⁴⁵⁸ d'abord censuré à sa sortie puis finalement autorisé grâce à sa reconnaissance internationale permise par sa sortie clandestine du pays,⁴⁵⁹ il est possible d'espérer que la visibilité croissante du cinéma iranien sur la scène internationale puisse, à terme, influencer les politiques de censure et d'autorisation en Iran. Néanmoins, l'avenir de ce cinéma reste étroitement lié à l'évolution politique du pays. Les récents conflits géopolitiques dans la région, ainsi que l'intensification de la répression de la République islamique face aux nouvelles manifestations de la fin de l'année 2025, font peser une incertitude sur les conditions de développement et de survie du cinéma. Dans les contextes de lourdes crises, la culture tend souvent à disparaître des priorités, tout comme les droits des femmes. Nader Saeivar, au sujet des bombardements israéliens de juin 2025,⁴⁶⁰ s'exprimait : « [t]out à coup, les cheveux des femmes passent au second plan ».⁴⁶¹ Ces constats rappellent combien les luttes féministes et la liberté culturelle demeurent fragiles, particulièrement en période de tension politique. Mais ces circonstances pourraient également renforcer davantage la détermination de nombreux cinéastes à dénoncer le régime et son autoritarisme, ainsi que les mécanismes de répression et la violence d'État, prolongeant ainsi le mouvement artistique amorcé en 2022.

⁴⁵⁷ L'Iran et Israël étant en forte opposition politique depuis la Révolution islamique de 1979.

⁴⁵⁸ Se référer au chapitre 1.1.

⁴⁵⁹ Margaux Baralon, *op. cit.*

⁴⁶⁰ La « guerre des Douze Jours » s'étend du 13 au 24 juin 2025 et oppose l'Iran à Israël.

⁴⁶¹ Valentin Pérez, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- Behboudi Mortaza et Courtade Marine, *Femme, vie, liberté : Un reporter infiltré au cœur de la révolte iranienne*, Monaco, Editions du Rocher, coll. « Documents », 2025, 208 p. (édition numérique).
- Chaudhuri Shohini, *Crisis Cinema in the Middle East : Creativity and Constraint in Iran and the Arab World*, Londres, Bloomsbury Academic, 2022, 313 p.
- Chéroux Clément et Frodon Jean-Michel, *Jafar Panahi : Images / Nuages*, Paris, Filigranes, Centre Pompidou, coll. « Hors Collection », 2016, 120 p.
- Devictor Agnès, *Politique du cinéma iranien : de l'ayatollah Khomeyni au président Khâdami*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 310 p.
- Dönmez-Colin Gönül, *Women, Islam and Cinema*, Londres, Reaktion Books, coll. « Locations », 2004, 206 p.
- Ghorbankarimi Maryam, *The Evolution of Women's Representation in Iranian Cinema*, A Colorful Presence, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 207 p.
- Kéy Hormuz, *Le cinéma iranien : L'image d'une société en bouillonnement. De La Vache au Goût de la cerise*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Hommes et Sociétés », 1999, 321 p.
- Makaremi Chowra, *Femme ! Vie ! Liberté ! Échos d'un soulèvement révolutionnaire en Iran*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2023, 352 p. (édition numérique).
- Mulvey Laura, *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, Londres, Palgrave Macmillan, 1989, 201 p.
- Rahbaran Shiva, *Iranian Cinema Uncensored: Contemporary Film-makers since the Islamic Revolution*, Londres, I.B. Tauris, 2016, 268 p.
- Sadr Hamid Reza, *Iranian Cinema: A Political History*, Londres, I.B. Tauris, 2006, 303 p.
- Tapper Richard, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, Londres, I.B. Tauris, 2002, 282 p.
- Zeydabadi-Nejad Saeed, *The Politics of Iranian Cinema: Film and society in the Islamic Republic*, Londres, Routledge, coll. « Iranian Studies », 2009, 190 p.

Ouvrages collectifs

- Jahed Parviz , *Directory of World Cinema: Iran*, Bristol, Intellect, coll. « Volume 12 », 2012, 293 p.
- Jahed Parviz, *Directory of World Cinema: Iran 2*, Bristol, Intellect, coll. « Volume 35 », 2017, 437 p.
- Ouvrage collectif, *Des Iraniennes : Femme, vie, liberté 1979-2024*, Des Femmes - Antoinette Fouque, coll. « Témoignage », 2024, 240 p.
- Satrapi Marjane (dir.), *Femme Vie Liberté*, Paris, L'Iconoclaste, 2025, 331 p.

Thèses

- Bagheri Griffaton Asal, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire, stratégie des réalisateurs, analyse sémiologique*, thèse de doctorat sous la direction de Anne-Marie Houdebine-Gravaud, Université Paris Descartes, soutenue le 9 mai 2012, 377 p.
- Ebrahimi Bità, *Femmes et cinéastes dans l'espace public iranien (1968-2023) : les paradoxes de la création*, thèse de doctorat sous la direction de Brigitte Rollet et Kristian Feigelson, Université Paris-Saclay, soutenue le 21 octobre 2025, 424 p.

Articles de revues scientifiques

- Baghali Hawzhin, Makaremi Chowra et Zandieh Rezvan (propos recueillis par Pourhossseini Behrang et Lamarche-Vadel Gaëtane), « Iran : “Femme, vie, liberté” », *Multitudes*, n° 89(4), 2022, p. 22-30. shs.cairn.info/revue-multitudes-2022-4-page-22?lang=fr.
- Bagheri Asal, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de *Femme, Vie, Liberté* », *Confluences Méditerranée*, n° 134(3), 18 novembre 2025, p. 33-45. <https://shs.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2025-3-page-33?lang=fr>.
- Devictor Agnès, « La censure des mœurs dans le cinéma de la République islamique d'Iran », *Public et privé en Islam*, édité par Mohamed Kerrou, Tunis, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2002, p. 291-309. <https://books.openedition.org/irmc/275>.
- Devictor Agnès, « Une politique publique du cinéma. Le cas de la République islamique d'Iran », *Politix*, vol. 16, n° 61, 2003, p. 151-178. https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_2003_num_16_61_1260.
- Devictor Agnès, « Corps codés, corps filmés : contrôle du corps des femmes dans le cinéma de la République islamique d'Iran », *Culture & Musées*, n° 7, 2006, p. 117-134. https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2006_num_7_1_1388.
- Etemadi Nasser, « Haine, mépris, violence, hypocrisie : les quatre piliers du statut des femmes en Iran », *Après-demain*, n° 1, 2007, p. 10-12. <https://shs.cairn.info/revue-apres-demain-2007-1-page-10?lang=fr>.
- Ladier-Fouladi Marie (propos retranscrits par Jonathan Chalier), « La génération “Femme, vie, liberté” », *Esprit*, n° 4, avril 2023, p. 39-44. <https://shs.cairn.info/revue-esprit-2023-4-page-39?lang=fr>.

Articles de revues de cinéma

- Azadeh Keyvan, « Panahi n'ira pas à Cannes + entretien avec Jafar Panahi », *Cahiers du cinéma*, n° 656, mai 2010, p. 55.
- Baillon Jean-François, « Mon Gâteau préféré », *Positif*, n° 768, février 2025, p. 47.
- Cahiers du cinéma, « Au revoir de Mohammad Rasoulof », *Cahiers du cinéma*, n° 667, mai 2011, p. 14.
- Cahiers du cinéma, « En Iran, le répression, toujours », *Cahiers du cinéma*, n° 702, juillet / août 2014, p. 72.
- Cahiers du cinéma, « Mon Gâteau préféré », *Cahiers du cinéma*, n° 820, mai 2025, p. 75.

- Corbeel Adrien, « Les Graines du figuier sauvage. L'ennemi est à la maison », *Surimpressions*, janvier - février 2025, p. 14-15.
- Frodon Jean-Michel, « Rencontre / Jafar Panahi : « Le refus de l'injustice, comme un sanglot réprimé », *Cahiers du cinéma*, n° 587, février 2004 (propos recueillis à Cannes en mai 2003), p. 30-31.
- Guerand Jean-Philippe, « Les Graines du figuier sauvage », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 714, juin 2024, p. 160.
- Haghighat Mamad, « Iran : vers un cinéma d'urgence ! », *Positif*, n° 760, juin 2024, p. 68.
- Lemarié Yannick, « Un simple accident », *Positif*, n°s 773-774, juillet 2025, p. 89.
- Marx René, « Entretien avec Mohammad Rasoulof », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 715, septembre 2024, p. 152.
- Masson Alain, « Les Graines du figuier sauvage », *Positif*, n° 763, septembre 2024, p. 6-8.
- Niogret Hubert, « Les Graines du figuier sauvage », *Positif*, n°s 761-762, juillet 2024, p. 68.
- Pitts Rafi, « Dernière minute pour Jafar Panahi et Mohammad Rasoulof », *Cahiers du cinéma*, n° 663, janvier 2011, p. 67.
- Rouyer Philippe et Tobin Yann, « Entretien avec Mohammad Rasoulof », *Positif*, n° 763, septembre 2024, p. 10-14.
- Strobel Sylvie, « Les Graines du figuier sauvage », *Jeune Cinéma*, n° 430, été 2024, p. 32.

Entretien

- Panahi Jafar, propos recueillis par nous lors de l'avant-première d'*Un simple accident*, UGC Ciné Cité Les Halles, Paris, 29 septembre 2025 (retranscription en annexe 1).

Articles en ligne

- Abry Enora, « La Femme qui en savait trop - Nader Saeivar », *Sorociné*, 29 août 2025. Consulté le 10 mai 2026 via <https://www.sorocine.com/chroniques/la-femme-qui-en-savait-trop-critique>.
- Amnesty International, « Iran : les manifestations depuis la mort de Mahsa Amini violemment réprimées », *Amnesty International*, 21 septembre 2022. Consulté le 19 février 2026 via <https://www.amnesty.fr/actualites/iran-manifestations-depuis-la-mort-de-mahsa-amini-repression-des-autorites/>.
- Amnesty International, « Iran : huit méthodes de répression des autorités contre les manifestantes et manifestants », *Amnesty International*, 4 octobre 2022. Consulté le 9 janvier 2026 via <https://www.amnesty.fr/actualites/iran-les-methodes-de-repression-utilisees-par-les-autorites-contre-les-manifestants/>.
- Amnesty International, « En Iran, les femmes qui défient le port obligatoire du voile risqueraient 10 ans de prison », *Amnesty International*, 26 juillet 2023. Consulté le 19 février 2026 via <https://www.amnesty.fr/actualites/iran-femmes-repression-port-obligatoire-du-voile/>.

- Amnesty International, « Deux ans après le soulèvement “Femme, Vie, Liberté”, la répression se poursuit en Iran », *Amnesty International*, 13 septembre 2023. Consulté le 9 janvier 2026 via <https://www.amnesty.fr/actualites/iran-repression-du-soulevement/>.
- Amnesty International, « “Pour la première fois de nos vies, nous étions libres” : des Iraniennes racontent le soulèvement », *Amnesty International*, 4 octobre 2023. Consulté le 19 février 2026 via <https://www.amnesty.fr/chronique/iran-generation-mahsa-amini-des-iraniennes-racontent-le-soulevement/>.
- Amnesty International, « L’invité de La Chronique : rencontre avec le réalisateur iranien Jafar Panahi », *Amnesty International*, 1^{er} septembre 2025. Consulté le 14 mai 2026 via <https://www.amnesty.fr/chronique/jafar-panahi-realisateur-iranien/>.
- Armitstead Claire, « Azar Nafisi, author of Reading Lolita in Tehran: “Women in Iran have discovered their power and decided to use it” », *The Guardian*, 27 octobre 2022. Consulté le 17 septembre 2025 via <https://www.theguardian.com/world/2022/oct/27/azar-nafisi-iran-women-protest-veil>.
- Baralon Margaux, « Dans la fabrique à hauts risques du cinéma iranien », *Trois Couleurs*, 19 septembre 2025. Consulté le 29 avril 2026 via <https://www.troiscouleurs.fr/cinema/decryptage-cinema-iranien/>.
- Bodrojan Sam, « Jafar Panahi Will Go to Prison and Write Another Movie », *Paper*, 27 février 2026. Consulté le 8 mars 2026 via <https://www.papermag.com/jafar-panahi-interview#rebelltitem1>.
- Cambon Laurent, « La femme qui en savait trop - Nader Saeivar - critique », *aVoir-aLire*, 26 août 2025. Consulté le 11 mai 2026 via <https://www.avoir-alire.com/la-femme-qui-en-savait-trop-nader-saeivar-critique>.
- Caron Pierre-Louis, « Manifestations en Iran : “La colère traverse les classes sociales, c’est inédit”, estime l’historien Jonathan Piron », *France Info*, 22 septembre 2022. Consulté le 28 avril 2026 via https://www.franceinfo.fr/monde/iran/manifestations-en-iran-la-colere-traverse-les-classes-sociales-c-est-inedit-estime-l-historien-jonathan-piron_5373382.html.
- Chalmet Véronique, « En 1979, des Iraniennes manifestent contre le port obligatoire du voile », *Lumni Enseignement*, 07 mai 2024. Consulté le 17 février 2026 via <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000006014/en-1979-des-iraniennes-manifestent-contre-le-port-obligatoire-du-voile.html>.
- Chen Nick, « My Favourite Cake: The Iranian Rom-Com That Earned Its Makers a Travel Ban », *AnOther*, 13 septembre 2024. Consulté le 22 avril 2026 via <https://www.anothermag.com/design-living/15861/my-favourite-cake-maryam-moghaddam-behtash-seanaechea-interview-film>.
- Chommanivong Jérémy, « La femme qui en savait trop : la danse de l’insoumission », *LeMagduCiné*, 29 août 2025. Consulté le 16 mai 2026 via <https://www.lemagducine.fr/cinema/critiques-films/la-femme-qui-en-savait-trop-nader-saeivar-critique-film-10077737/>.
- Clarke Cath, « “We’re charged with propaganda, vulgarity and spreading prostitution”: the directors of My Favourite Cake », *The Guardian*, 19 décembre 2024. Consulté le 23 avril 2026 via <https://www.theguardian.com/film/2024/dec/19/were-charged-with-propaganda-vulgarity-and-spreading-prostitution-the-directors-of-my-favourite-cake>.
- Cluzet Adrien, « Le clair-obscur du cinéma iranien », *Le Monde diplomatique*, novembre 2024, p. 11-13. Consulté le 24 janvier 2026 via <https://www.monde-diplomatique.fr/2024/11/CLUZET/67728>.

- De Brancion Alice, « Jafar Panahi, Palme d'or : "Tourner dans la clandestinité vous soumet à un stress constant" », *Sofilm*, 26 mai 2025. Consulté le 4 mai 2026 via <https://www.sofilm.fr/jafar-panahi-palme-d-or-festival-cannes-interview-clandestin-simple-accident-iran/>.
- El Azzouzi Rachbani, « Narges Mohammadi, prix Nobel iranienne de la paix : "Les murs de cette prison ne pourront pas étouffer ma voix" », *Mediapart*, 6 décembre 2023. Consulté le 4 avril 2026 via <https://www.mediapart.fr/journal/international/051223/narges-mohammadi-prix-nobel-iranienne-de-la-paix-les-murs-de-cette-prison-ne-pourront-pas-etouffer>.
- Fabre Clarisse, « "La Femme qui en savait trop" : en Iran, l'inextricable enquête sur un féminicide », *Le Monde*, 27 août 2025. Consulté le 9 mai 2026 via https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/08/27/la-femme-qui-en-savait-trop-en-iran-l-inextricable-enquete-sur-un-feminicide_6636353_3246.html.
- France 24, « En Iran, plusieurs centaines d'écolières victimes de mystérieux empoisonnements », *France 24*, 1^{er} mars 2023. Consulté le 18 février 2026 via <https://www.france24.com/fr/moyen-orient/20230301-en-iran-des-centaines-d-ecolieres-victimes-de-mysterieux-empoisonnements>.
- France Culture, « "En attendant Godot" de Samuel Beckett », *Radio France*, 18 décembre 2018. Consulté le 14 mai 2026 via <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/en-attendant-godot-de-samuel-beckett-1923318>.
- Golshiri Ghazal, « "Baraye", l'hymne du soulèvement iranien », *Le Monde*, 15 octobre 2022. Consulté le 20 avril 2026 via https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2022/10/15/baraye-l-hymne-du-soulevement-iranien_6145911_4500055.html.
- Golshiri Ghazal, « Le combat de Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha, réalisateurs de "Mon gâteau préféré", interdits de quitter l'Iran », *Le Monde*, 5 février 2025. Consulté le 29 septembre 2025 via https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/02/05/le-combat-de-maryam-moghaddam-et-behtash-sanaeeha-realisateur-de-mon-gateau-prefere-interdits-de-quitter-l-iran_6533259_3246.html.
- Golshiri Ghazal, « Les ruses de Jafar Panahi pour tourner "Un simple accident" en Iran : "Tous ensemble avec notre matériel, nous tenions dans deux voitures" », 30 septembre 2025. Consulté le 4 mai 2026 via https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/09/30/jafar-panahi-pour-tourner-un-simple-accident-tous-ensemble-avec-notre-materiel-nous-tenions-dans-deux-voitures_6643662_3246.html.
- Goury Karim, « *My Favorite Cake*, Iranian Cinema's Bittersweet Ode to Love », *The Markaz Review*, 17 janvier 2025. Consulté le 21 avril 2026 via <https://themarkaz.org/my-favorite-cake-iranian-cinemas-bittersweet-ode-to-love/>.
- Guédot Valérie, « Un simple accident de Jafar Panahi, sortie en salles le 1^{er} octobre 2025 », *France Inter*, 15 septembre 2025. Consulté le 14 mai 2026 via <https://www.radiofrance.fr/franceinter/un-simple-accident-de-jafar-panahi-sortie-en-salles-le-1er-octobre-2025-2947157>.
- Hamza Assiya, « Les Iraniennes dénoncent "le patriarcat sacralisé à travers le voile" », *France 24*, 21 octobre 2022. Consulté le 18 février 2026 via <https://www.france24.com/fr/asie-pacifique/20221021-les-iraniennes-denoncent-le-patriarcat-sacralise-a-travers-le-voile>.
- Hill Bertram, Miller Aida et Simkin Michael, « Secret document says Iran security forces molested and killed teen protester », *BBC*, 30 avril 2024. Consulté le 18 février 2026 via <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-68840881>.
- Kamali Dehghan Saeed, « Iranian Oscar nominee Mohammad Rasoulof: "After my arrest, I told myself: don't hold back" », *The Guardian*, 23 janvier 2025. Consulté le 11 avril 2026 via <https://>

www.theguardian.com/film/2025/jan/23/iranian-oscar-nominee-mohammad-rasoulof-the-seed-of-the-sacred-fig-best-international-feature-academy-award.

Khalili Mahani Najmeh, « Women of Iranian Popular Cinema: Projection of Progress », *Offscreen*, vol. 10, n° 7, juillet 2006. Consulté le 31 mars 2025 via https://offscreen.com/view/women_of_iran.

Leffler Rebecca, « Mohammad Rasoulof on taking on Iran's oppressive regime with "The Seed Of The Sacred Fig": "Just have hope" », *Screendaily*, 2 décembre 2024. Consulté le 11 avril 2026 via <https://www.screendaily.com/features/mohammad-rasoulof-on-taking-on-irans-oppressive-regime-with-the-seed-of-the-sacred-fig-just-have-hope/5199632.article>.

Leffler Rebecca, « How Iranian cinema continues to take flight in the face of relentless government oppression », *Screendaily*, 10 décembre 2024. Consulté le 29 septembre 2025 via <https://www.screendaily.com/features/how-iranian-cinema-continues-to-take-flight-in-the-face-of-relentless-government-oppression/5199794.article>.

Lepoutre Nicolas, « La condition féminine en République islamique d'Iran en 1979 », *Lumni Enseignement*, 14 mars 2024. Consulté le 17 février 2026 via <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000005994/la-condition-feminine-en-republique-islamique-d-iran-en-1979.html>.

Lévesque François, « "Un simple accident" : Jafar Panahi après la prison et la Palme d'or », *Le Devoir*, 15 octobre 2025. Consulté le 4 mai 2026 via <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/925359/simple-accident-jafar-panahi-apres-prison-palme-or?>

Libération, « Répression Iran: l'artiste Hajipour, auteur d'une chanson soutenant les manifestations, a été libéré », *Libération*, 4 octobre 2022. Consulté le 13 mai 2026 via https://www.liberation.fr/international/asie-pacifique/iran-lartiste-hajipour-auteur-dune-chanson-soutenant-les-manifestations-a-ete-libere-20221004_2J2XXG4OK5BDVLQA3TVQRAKMIJQ/.

Libération, « Révolution Iran : un rapport officiel assure que la jeune manifestante Nika Shakarami a été tuée par les forces de sécurité iraniennes », *Libération*, 30 avril 2024. Consulté le 10 février 2026 via https://www.liberation.fr/international/moyen-orient/iran-un-rapport-officiel-assure-que-la-jeune-manifestante-nika-shakarami-a-ete-tuee-par-les-forces-de-securite-iraniennes-20240430_7DCXXH27JVCZLGIEL6I3IFVRVE/.

Macheret Mathieu, « "Mon gâteau préféré", une comédie romantique du troisième âge en Iran », *Le Monde*, 5 février 2025. Consulté le 22 avril 2026 via https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/02/05/mon-gateau-prefere-une-comedie-romantique-du-troisieme-age-en-iran_6533155_3246.html.

Magnaudeix Mathieu, « Entretien avec Jafar Panahi, Palme d'or à Cannes », *À l'air libre*, Mediapart, 30 septembre 2025. Consulté le 8 mars 2026 via <https://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/300925/jafar-panahi-palme-d-or-cannes-le-regime-iranien-est-bout-de-souffle>.

Makooi Bahar, « "Je ne peux vivre qu'en Iran", la promesse de Jafar Panahi après son film clandestin », *France 24*, 30 septembre 2025. Consulté le 2 mai 2026 via <https://www.france24.com/fr/asie-pacifique/20250930-je-ne-peux-vivre-qu-en-iran-jafar-panahi-simple-accident-prison-cinema-clandestin-cannes-palme-or-oscar>.

Mandelbaum Jacques, « Jafar Panahi, en sélection officielle à Cannes 2025 : "Au pire, ils me remettront en prison" », *Le Monde*, 21 mai 2025. Consulté le 14 mai 2026 via https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/05/21/jafar-panahi-en-selection-officielle-a-cannes-2025-je-n-ai-pas-la-capacite-de-vivre-ailleurs-qu-en-iran_6607450_3246.html.

Mandelbaum Jacques, « L'esprit de révolte et d'insolence d'"Un simple accident", de Jafar Panahi », *Le Monde*, 1^{er} octobre 2025. Consulté le 1^{er} mai 2026 via <https://www.lemonde.fr/culture/article/>

[2025/10/01/l-esprit-de-revolte-et-d-insolence-d-un-simple-accident-de-jafar-panahi_6643866_3246.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2025/10/01/l-esprit-de-revolte-et-d-insolence-d-un-simple-accident-de-jafar-panahi_6643866_3246.html).

Minisini Lucas, « Jafar Panahi dans “Le Monde”, un cinéaste qui a toujours bravé la censure du régime de Téhéran », *Le Monde*, 1^{er} octobre 2025. Consulté le 2 mai 2026 via https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2025/10/01/jafar-panahi-dans-le-monde-un-cineaste-qui-a-toujours-brave-la-censure-du-regime-de-teheran_6643868_4500055.html.

Moshtaghian Artemis et Ebrahim Nadeen, « Iranian singer flogged 74 times after singing about hijab removal, lawyer says », *CNN World*, 6 mars 2025. Consulté le 15 mai 2026 via <https://edition.cnn.com/2025/03/05/middleeast/iran-singer-flogged-74-times-hijab-song-intl/index.html>.

Mostafavi Hamdam et Darabi Emma, « Iran : la contestation des femmes sur les écrans de cinéma », *L'Express*, 8 juin 2023. Consulté le 24 février 2026 via https://www.lexpress.fr/monde/proche-moyen-orient/iran-la-contestation-des-femmes-sur-les-ecrans-de-cinema-JPMWL32V6BB7XKRQZNDW3T4FVY/?cmp_redirect?cmp_redirect?cmp_redirect=true.

Mouriquand David, « Cake & Figs: How the spirit of Mahsa Amini lives on in two Iranian films challenging state despotism », *Euronews*, 16 septembre 2024. Consulté le 25 septembre 2025 via <https://www.euronews.com/culture/2024/09/16/cake-figs-how-the-spirit-of-mahsa-amini-lives-on-in-two-iranian-films-challenging-state-de>.

Mouriquand David, « Iran : une peine de prison pour les réalisateurs de “Mon gâteau préféré” pour avoir montré une femme non voilée », *Euronews*, 14 avril 2025. Consulté le 23 avril 2026 via <https://fr.euronews.com/culture/2025/04/14/iran-les-realisateurs-de-my-favourite-cake-condamnes-a-une-peine-de-prison-pour-avoir-mont>.

Pérez Valentin, « Le plaidoyer du cinéaste Nader Saeivar pour ses compatriotes iraniennes », *Le Monde*, 12 juillet 2025. Consulté le 28 mars 2026 via https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2025/07/12/le-plaidoyer-du-cineaste-nader-saeivar-pour-ses-compatriotes-iraniennes_6620760_4500055.html.

Péron Didier, « Répression Iran: le cinéaste Mohammad Rasoulof, ours d'or à Berlin en 2020, incarcéré pour sa trop grande liberté de parole », *Libération*, 9 juillet 2022. Consulté le 11 avril 2026 via https://www.liberation.fr/culture/cinema/iran-le-cineaste-mohammad-rasoulof-ours-dor-a-berlin-en-2020-incarcere-pour-sa-trop-grande-liberte-de-parole-20220709_4NK2L5S77JAAPE573OHQSBKDE/.

Pertuy Laura, « Nader Saeivar : “En Iran, il suffit de protester contre un embouteillage pour être catalogué comme opposant politique” », *SoFilm*, 5 août 2025. Consulté le 15 mai 2026 via <https://www.sofilm.fr/la-femme-qui-en-savait-trop-nader-saeivar-jafar-panahi-iran-femme-femla-rochelle/>.

Regny Diane, « Iran : “Si vous n'arrêtez pas, nous arrêterons vos parents” ou comment Téhéran menace ses ressortissants à l'étranger », *20 minutes*, 7 janvier 2023. Consulté le 18 février 2026 via <https://www.20minutes.fr/monde/4017659-20230107-iran-si-arretez-arreterons-parents-comment-teheran-menace-ressortissants-etranger>.

RTBF, « Le cinéaste iranien Jafar Panahi, Palme d'Or 2025, condamné à un an de prison », *RTBF*, 1^{er} décembre 2025. Consulté le 14 mai 2026 via <https://www.rtbf.be/article/le-cineaste-iranien-jafar-panahi-palme-d-or-2025-condamne-a-un-an-de-prison-11640735>.

Swash Rosie, « Iran arrests musician as anthem for protests goes viral », *The Guardian*, 4 octobre 2022. Consulté le 20 avril 2026 via <https://www.theguardian.com/global-development/2022/oct/04/iran-arrests-musician-anthem-iran-protests-viral-mahsa-amini-shervin-hajipour-baraye>.

Vely Yannick, « “La Femme qui en savait trop” : la critique d’un implacable film iranien », *Paris Match*, 27 août 2025. Consulté le 16 mai 2026 via <https://www.parismatch.com/culture/cinema/la-femme-qui-en-savait-trop-la-critique-dun-implacable-film-iranien-256133>.

Vidéos, documentaires et autres sites

ARTE, « Iran : femme, vie, nudité », *Le dessous des images*, 27 janvier 2025. Consulté le 18 février 2026 via <https://www.arte.tv/fr/videos/121271-006-A/le-dessous-des-images/>.

Bagheri Asal, « La représentation de la femme dans le cinéma iranien Asal Bagheri », 50-50 magazine, *Youtube*, 26 février 2017. Consulté le 10 février 2026 via <https://www.youtube.com/watch?v=dM3ZQCZeffs>.

Bagheri Asal, « Comment le cinéma iranien raconte les relations femme/homme », Le cycle de conférences-débats « Université Ouverte » 2023-2024, CY Cergy Paris Université, *Youtube*, 26 mars 2024. Consulté le 25 avril 2026 via <https://www.youtube.com/watch?v=NZYiz660lCU&t=2s>.

Billet Claire et Hosseini Mohamad, « Femme, vie, liberté - Une révolution iranienne », *ARTE France, Artline Films, Mehdi Karami Films*, 2023. Consulté le 10 février 2026 via <https://boutique.arte.tv/detail/femme-vie-liberte-une-revolution-iranien>.

Boissonnas Sylvina et Mulard Claudine, « Mouvement de Libération des Femmes Iraniennes », *Année Zéro*, Editions des femmes - Antoinette Fouque, 1979. Consulté le 17 février 2026 via <https://vimeo.com/985618085>.

Ghoreyshi Taher, « Gole Lale Abbasi / گل لاله عباسی », *SoundCloud*, s.d. Consulté le 11 mai 2026 via <https://soundcloud.com/taherghoreyshiofficial/gole-lale-abbasi-1>.

Vanity Fair, « How Jafar Panahi Risked His Freedom to Make “It Was Just an Accident” », *Youtube*, 10 février 2026. Consulté le 1^{er} mai 2026 via https://www.youtube.com/watch?v=El_FD2p-MW4.

FILMOGRAPHIE

- Au revoir* (به امید دیدار, *Bé omid é didar*), Mohammad Rasoulof, 2011.
- Au travers des oliviers* (زیر درختان زیتون, *Zir-e derakhtān zeytoun*), Abbas Kiarostami, 1994.
- Bashu, le petit étranger* (باشو، غریبه کوچک), Bahram Beyzai, 1989.
- Ceci n'est pas un film* (این فیلم نیست, *In film nist*), Jafar Panahi, 2011.
- Chroniques de Téhéran* (آیه های زمینی, *Ayeh haye zāmini*), Ali Asgari, 2023.
- Closed Curtain* (پرده, *Pardeh*), Jafar Panahi, 2011.
- Close-up* (نمای نزدیک, *Nema-ye nazdik*), Abbas Kiarostami, 1990.
- Creation Between Two Surfaces* (خلق بین دو سطح, *Khalq-e beyn-e do sath*), Hossein Rajabian, 2019.
- Critical Zone* (منطقه بحرانی, *Mantaghaye bohrani*), Ali Ahmadzadeh, 2023.
- Deux Femmes* (دو زن, *Do zan*), Tahmineh Milani, 1999.
- Divine Comedy* (کمدی الهی, *Komedi-e elāhi*), Ali Asgari, 2025.
- Et la vie continue* (زندگی و دیگر هیچ, *Zendegui va digar hitch*), Abbas Kiarostami, 1991.
- Gheisar* (قیصر, *Qeyzar*), Massoud Kimiai, 1969.
- Hors jeu* (آفساید, *Offside*), Jafar Panahi, 2006.
- La Femme qui en savait trop* (*The Witness*, *Shahed*), Nader Saeivar, 2024.
- La Pomme* (سیب, *Sib*), Samira Makhmalbaf, 1998.
- La Vache* (گاو, *Gāv*), Dariush Mehrjui, 1969.
- Le Ballon blanc* (بادکنک سفید, *Badkonake sefid*), Jafar Panahi, 1995.
- Le Cercle* (دایره, *Dāyereh*), Jafar Panahi, 2000.
- Le Diable n'existe pas* (شیطان وجود ندارد, *Shēytān voddjoud nadārad*), Mohammad Rasoulof, 2020.
- Le Goût de la cerise* (طعم گیلان, *Ta'm-e gilās*), Abbas Kiarostami, 1997.
- Le Miroir* (آینه, *Ayneh*), Jafar Panahi, 1997.
- Le Pardon* (قصیده گاو سفید, *Ghasideyeh gave sefid*), Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha, 2020.
- Les Graines du figuier sauvage* (دانه‌ی انجیر معابد, *Dāne-ye anjir-e ma'ābed*), Mohammad Rasoulof, 2024.
- Les Manuscrits ne brûlent pas* (دست‌نوشته‌ها نمی‌سوزند, *Dast-neveshtehaa nemisoozand*), Mohammad Rasoulof, 2013.
- Les Nuits de Mashhad* (عنکبوت مقدس, *Ankabut-e moqaddas*), Ali Abbasi, 2022.
- Le Voleur de bicyclette de Vittorio De Sica* (*Ladri di biciclette*), Vittorio De Sica, 1948.
- Mon Gâteau préféré* (کیک محبوب من, *Keyk-e mabbub-e man*), Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeeha, 2024.
- Nargess* (نرگس), Rakhshan Bani-Etemad, 1992.
- Où est la maison de mon ami ?* (خانه دوست کجاست, *Khāneh doust kojāst ?*), Abbas Kiarostami, 1987.

Persepolis, Marjane Satrapi, 2007.

Sang et or (طلای سرخ, *Talāye sorkh*), Jafar Panahi, 2003.

Tatami, Zar Amir Ebrahimi et Guy Nattiv, 2023.

Taxi Téhéran (تاکسی, *Taxi*), Jafar Panahi, 2015.

Ten (ده, *Dab*), Abbas Kiarostami, 2002.

The White Meadows (کشتزارهای سپید, *Keshtzar haye sepid*), Mohammad Rasoulof, 2009.

Trois Visages (سه رخ, *Se rokh*), Jafar Panahi, 2018.

Un Homme intègre (لرد, *Lerd*), Mohammad Rasoulof, 2017.

Un instant d'innocence (نون و گلدون, *Nún o goldún*), Mohsen Makhmalbaf, 1996.

Un simple accident (یک تصادف ساده, *Yek tasadof-e sadeh*), Jafar Panahi, 2025.

Un simple événement (یک اتفاق ساده, *Yek ettefagh-e sadeh*), Sohrab Shahid Saless, 1973.

Vortex, Gaspar Noé, 2021.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
Présentation du sujet	3
État de la recherche	4
Problématique et hypothèses	5
Corpus	6
Méthodologie et annonce du plan	7
 PREMIÈRE PARTIE : CADRE HISTORIQUE ET POLITIQUE	 9
1.1. Évolution du cinéma iranien : entre contraintes et création	11
Évolution du cinéma en Iran, de Mohammad Reza Pahlavi à Ali Khamenei	11
Paradoxe de la censure : créativité et stratégies de contournement	18
Cinéma indépendant, clandestin, underground	21
Conclusion	22
1.2. Le mouvement « Femme, Vie, Liberté »	25
Naissance du mouvement « Femme, Vie, Liberté »	25
Inscription du mouvement dans une histoire plus longue	30
Le mouvement « Femme, Vie, Liberté » : rupture pour la société	32
Conclusion	36
 DEUXIÈME PARTIE : LE CINÉMA COMME PROLONGEMENT DE LA LUTTE POUR LA LIBERTÉ	 39
2.1. La famille comme microcosme de la société pour critiquer le régime : Les Graines du figuier sauvage de Mohammad Rasoulouf	41
Introduction	41
La famille comme microcosme de la société	43
Intrusion du mouvement « Femme, Vie, Liberté » par des inserts de vidéos réelles	48
Esthétique et choix de mise en scène induits par le contexte de production	54
Conclusion	57
2.2. Road movie, humour et esthétique de la clandestinité : Un simple accident de Jafar Panahi	59
Introduction	59
Jafar Panahi : créer à tout prix	60
Une mise en scène sous contrainte	63
Un film issu du réel	65
L'humour et l'absurde : mécanismes de survie	70
Conclusion	73
 TROISIÈME PARTIE : LES FEMMES COMME FIGURES DE RÉSISTANCE	 75
3.1. Personnage féminin entre désir et transgression : Mon Gâteau préféré de Maryam Moghaddam et Behtash Sanaeche	77
Introduction	77
Le film comme acte de résistance et de subversion	78
	129

Surveillance, contraintes et mouvement « Femme, Vie, Liberté »	84
Mahin : figure féminine transgressive	88
Conclusion	92
3.2. La danse comme résistance : La Femme qui en savait trop de Nader Saeivar	95
Introduction	95
Le féminicide comme symptôme d'un système patriarcal, religieux et autoritaire	96
Justice arbitraire et impunité	99
La danse et le corps féminin comme armes de résistance	101
Hommage au mouvement « Femme, Vie, Liberté »	104
Conclusion	107
CONCLUSION	111
BIBLIOGRAPHIE	119
Ouvrages généraux	119
Ouvrages collectifs	119
Thèses	120
Articles de revues scientifiques	120
Articles de revues de cinéma	120
Entretien	121
Articles en ligne	121
Vidéos, documentaires et autres sites	126
FILMOGRAPHIE	127
TABLE DES MATIÈRES	129
ANNEXES	131

ANNEXES

ANNEXE 1 : RETRANSCRIPTION DE L'INTERVIEW DE JAFAR PANAHİ À L'AVANT-PREMIÈRE DU FILM *UN SIMPLE ACCIDENT*

Interview datant du 29 septembre 2025, au cinéma UGC Ciné Cité Les Halles, Paris.

Échange public organisé par UGC. Propos tenus en persan et traduits simultanément en français par l'interprète de l'événement. Enregistrement et retranscription réalisés par nous.

Cette retranscription a été légèrement éditée afin d'améliorer la lisibilité du propos oral, tout en respectant fidèlement le sens des déclarations.

Interviewer : Vos films précédents peuvent être qualifiés de méta-films, c'est-à-dire des films où vous aviez une position tout à fait particulière, qui consistait à dire : « j'aimerais faire un cinéma traditionnel, mais je ne peux pas, je suis empêché. » Vous avez donc choisi des dispositifs qui vous permettaient d'exprimer cette impossibilité de faire du cinéma, tout en en faisant. Là, vous revenez à une forme plus classique, plus directe, plus romanesque de récit. Qu'est-ce qui fait cette bascule ? Qu'est-ce qui a fait que vous vouliez revenir à cette forme de cinéma, de laquelle en tant que réalisateur vous êtes ôté du centre du film ?

Jafar Panahi : La vérité c'est que quand j'ai eu cette grande peine de 20 ans d'interdiction de travailler, ça a vraiment été un choc colossal pour moi. Je me demandais : « si je ne fais pas de films, qu'est-ce que je peux faire dans la vie ? » À cette époque-là, il y avait beaucoup d'étudiants de cinéma qui venaient me voir et qui n'arrêtaient pas de râler en me disant : « nous ne pouvons pas travailler, nous n'avons pas la possibilité de travailler. » Je me disais : « est-ce que je dois râler comme eux ou est-ce qu'il faudrait que j'essaie de trouver une solution ? » Finalement, j'ai trouvé une solution. On m'avait dit de ne pas faire de films, donc j'ai fait un film qui s'appelle *Ceci n'est pas un film* [rires].

C'était très psychologique chez moi. En fait, j'avais l'impression que toutes les histoires que je voulais raconter étaient à l'intérieur de moi, et je devais être le centre de l'histoire. C'est pour ça que j'ai été dans tous mes films. *Ceci n'est pas un film* se situe à l'intérieur de la maison, et après je me suis dit : « maintenant si je veux sortir, qu'est-ce que je vais faire ? » Je ne peux pas faire de films donc je vais devenir conducteur de taxi. Et si je mets une caméra à l'intérieur de ce taxi, alors je pourrais filmer les gens qui montent et qui descendent, et aussi leurs paroles. C'est donc devenu l'idée principale de *Taxi Téhéran*. Comme le film a eu quand même un succès, les étudiants de cinéma ne venaient plus râler auprès de moi. Ils se sont dit qu'il y avait des solutions à trouver et sont donc allés chercher leurs solutions pour faire leurs films.

Cette voie s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui où on voit que les meilleurs films du cinéma iranien sont des films *underground*, sans autorisation. Dans tous ces films, je n'avais pas d'autre choix que d'être au centre, parce que je racontais l'histoire d'un cinéma qui est devenu enfermé, comme pris dans une forme d'esclavage. Une fois sorti de prison et ma peine finalement purgée, cette forme psychologique que j'avais, ces problèmes-là étaient un peu finis d'une certaine manière. Donc j'ai commencé à refaire des films, comme vous dites, de cette manière là.

Interviewer : Ce film est donc tout de même un film clandestin, sans autorisation. Un film pour lequel, j'imagine, les conditions étaient tout à fait précaires. Pourtant, lorsque l'on voit la mise en scène, on n'a pas du tout une impression de situation d'urgence. On a au contraire l'impression de quelque chose d'extrêmement précis, travaillé, avec une mise en scène où toutes les entrées et les sorties de champ sont millimétrées comme une chorégraphie, par toutes ces portes et ces côtés de plan. Il y a comme une sérénité malgré tout dans la mise en scène. Est-ce que vous pouvez nous en dire plus sur ces choix et sur la façon dont ça s'est passé ?

Jafar Panahi : En fait, il fallait être un peu expérimenté pour pouvoir faire ce film-là. Si je n'avais pas fait les cinq films précédents, je n'aurais pas eu l'expérience nécessaire pour pouvoir faire celui-ci de cette manière-là. C'est vrai que pour ce film, j'aurais pu aller voir les autorités [pour] demander les autorisations nécessaires pour mon scénario, mais quand vous allez montrer votre scénario pour avoir les autorisations, il y a la censure. On va vous demander de couper certaines scènes, de rajouter d'autres choses et donc vous ne pouvez pas travailler librement. J'étais sûr et certain que de toute façon le sujet que je voulais travailler n'allait pas avoir les autorisations nécessaires. Donc certes, je n'étais plus sur le coup d'une interdiction de travail. Mais néanmoins, je savais que j'étais quand même obligé de faire ce film-là aussi sans autorisation comme j'avais fait pour les cinq autres films. Il y a bien sûr des scènes où on était plus à l'aise, parce qu'il y avait moins de monde autour de nous et donc là j'avais plus le choix de ma mise en scène. Mais comme je voulais filmer dans la ville, les personnages dans les rues, il fallait quand même toujours cacher la caméra dans la voiture, d'une manière correcte mais quand même avec des restrictions.

Interviewer : Ce film, j'imagine, ne sera pas montré en Iran ou de façon clandestine. Seul votre premier film a été réellement exploité en Iran, si je ne m'abuse. Pourtant, à aucun moment on n'a l'impression qu'il puisse être question pour vous de faire autre chose que du cinéma à Téhéran, et du cinéma sur ce pays et cette ville que vous semblez aimer plus que tout. Après ce film-ci, est-ce qu'il est question de continuer à faire du cinéma en Iran ?

Jafar Panahi : Oui. Quoiqu'il en soit, j'adore mon pays et c'est aussi pour cette raison que je ne me vois jamais vivre ailleurs qu'en Iran. La vérité, c'est que je ne suis pas quelqu'un de très courageux vous savez. Je ne peux pas m'adapter à vivre ailleurs qu'en Iran, et comme j'ai très peur de faire une dépression à l'extérieur de l'Iran, je fais tout pour pouvoir y rester et y travailler.

Interviewer : Je pense que la définition du non-courage qu'il vient de nous donner est à peu près la définition du courage tel que nous l'entendons. Merci à vous [applaudissements].

ANNEXE 2 : FIGURES DU CHAPITRE 1.2.



Figure 1 - Mahsa Amini



Figure 2 - Mahsa Amini à l'hôpital Kasra



Figure 3 - Rassemblement à l'enterrement de Mahsa Amini



Figure 4 - Nika Shakarami



Figure 5 - Armita Abbasi



Figure 6 - Armita Garawand



Figure 7 - Ahou Daryaei



Figure 8 - Vida Movahed

ANNEXE 3 : FIGURES DU CHAPITRE 2.1.

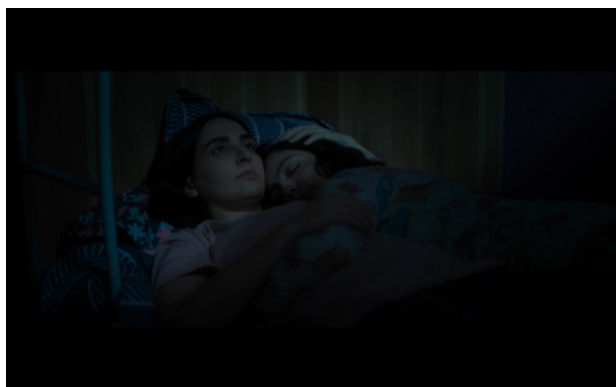


Figure 1

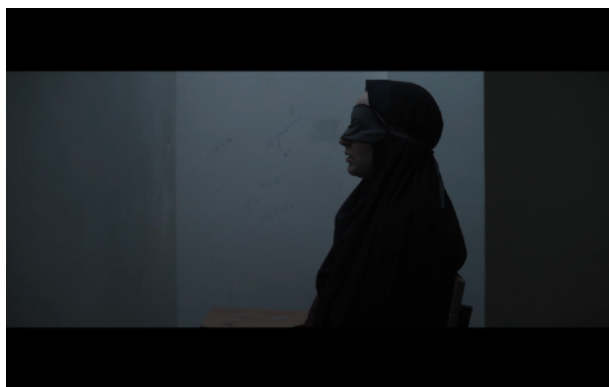


Figure 5



Figure 2



Figure 6



Figure 3

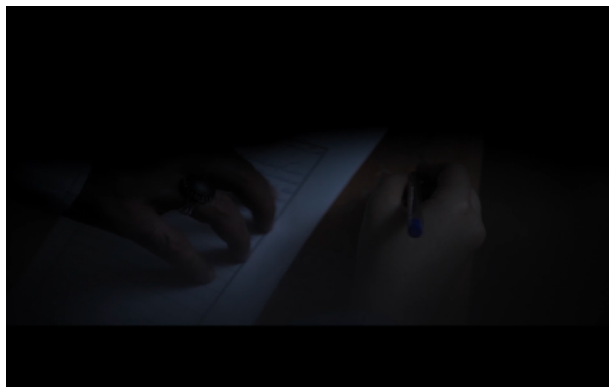


Figure 7



Figure 4



Figure 8



Figure 9



Figure 13



Figure 10



Figure 14



Figure 11

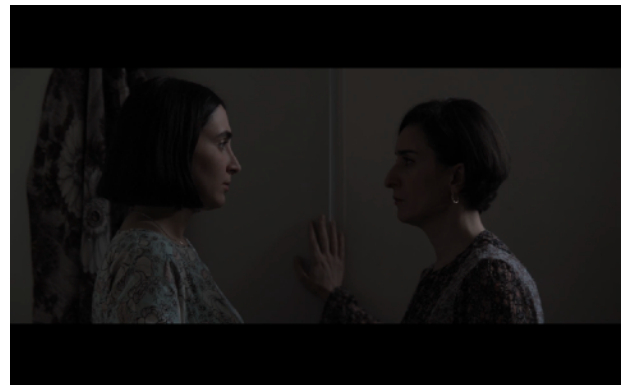


Figure 15

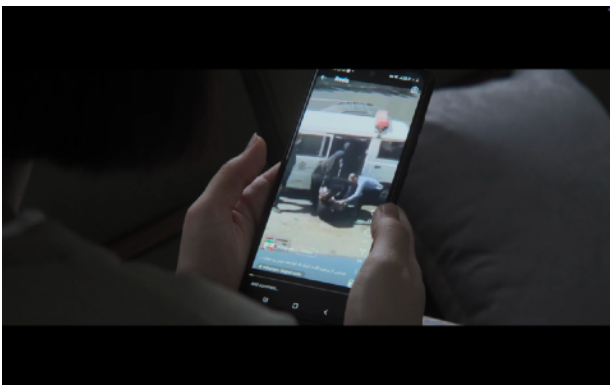


Figure 12



Figure 16



Figure 17



Figure 21



Figure 18



Figure 22



Figure 19



Figure 23



Figure 20



Figure 24

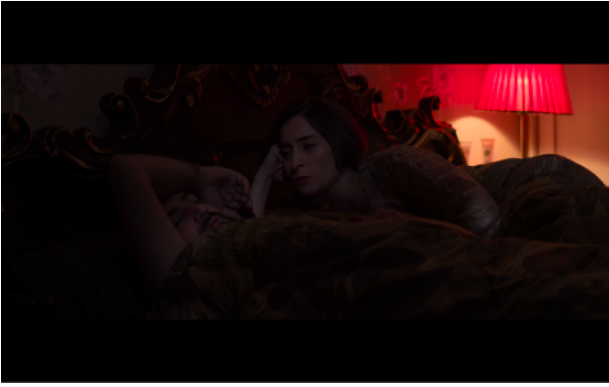


Figure 25

ANNEXE 4 : FIGURES DU CHAPITRE 2.2.



Figure 1

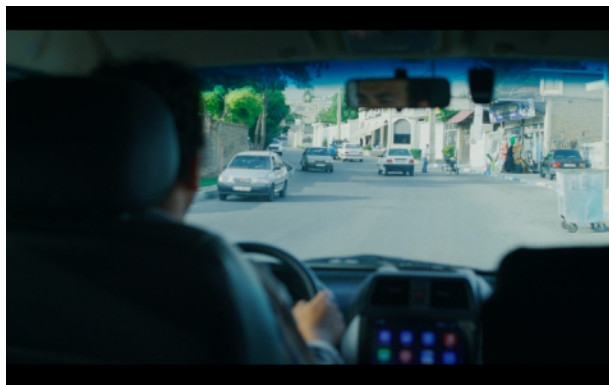


Figure 5



Figure 2



Figure 6



Figure 3



Figure 7



Figure 4



Figure 8



Figure 9



Figure 13



Figure 10



Figure 14



Figure 11



Figure 15



Figure 12



Figure 16



Figure 17



Figure 18



Figure 19



Figure 20



Figure 21 - *En attendant Godot* de Samuel Beckett⁴⁶²



Figure 22



Figure 23



Figure 24

⁴⁶² France Culture, « “En attendant Godot” de Samuel Beckett », *Radio France*, 18 décembre 2018 [consulté le 14 mai 2026].



Figure 25



Figure 29



Figure 26



Figure 30



Figure 27



Figure 31



Figure 28



Figure 32

ANNEXE 5 : FIGURES DU CHAPITRE 3.1.



Figure 1



Figure 5



Figure 2



Figure 6



Figure 3



Figure 7



Figure 4



Figure 8



Figure 9



Figure 13



Figure 10



Figure 14



Figure 11



Figure 15



Figure 12



Figure 16



Figure 17



Figure 21



Figure 18



Figure 22



Figure 19



Figure 23



Figure 20



Figure 24



Figure 25



Figure 26



Figure 27



Figure 28



Figure 29



Figure 31



Figure 30



Figure 32



Figure 33



Figure 34



Figure 35 - Provenant du film autobiographique *Persepolis* de Marjane Satrapi :
Madame Nasrin, femme de ménage de l'oncle de Marjane Satrapi,
aidant celui-ci à presser le raisin, pour la fabrication de son vin
dans son laboratoire de vinification dans sa cave.

ANNEXE 6 : FIGURES DU CHAPITRE 3.2.



Figure 1



Figure 5



Figure 2

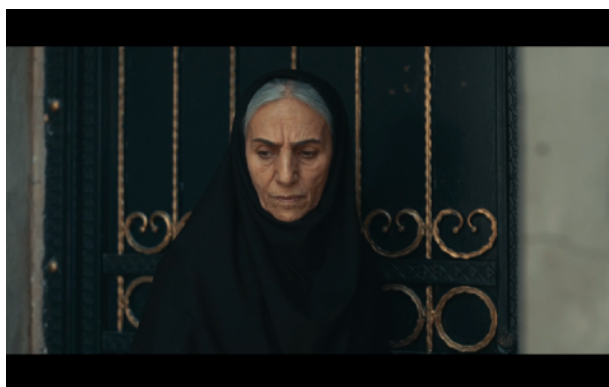


Figure 6



Figure 3



Figure 7



Figure 4



Figure 8



Figure 9



Figure 13



Figure 10



Figure 14



Figure 11



Figure 15



Figure 12



Figure 16



Figure 17



Figure 21



Figure 18



Figure 22



Figure 19



Figure 23



Figure 20



Figure 24



Figure 25



Figure 26

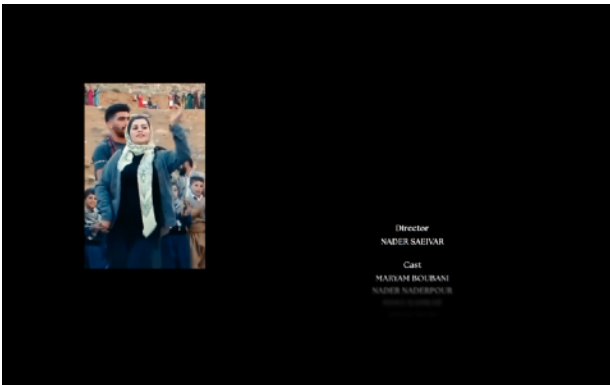


Figure 27

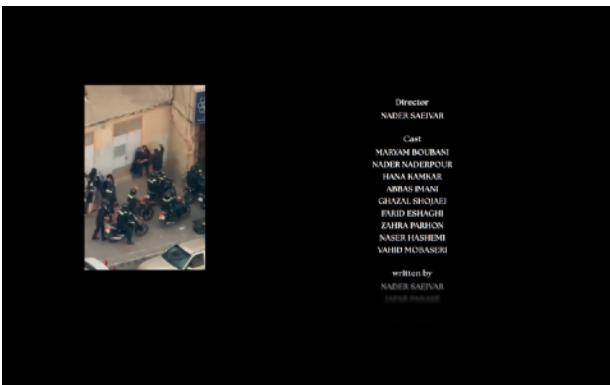


Figure 28



Figure 29



Figure 30



Figure 31



Figure 32



Figure 33



Figure 34



Figure 35



Figure 36

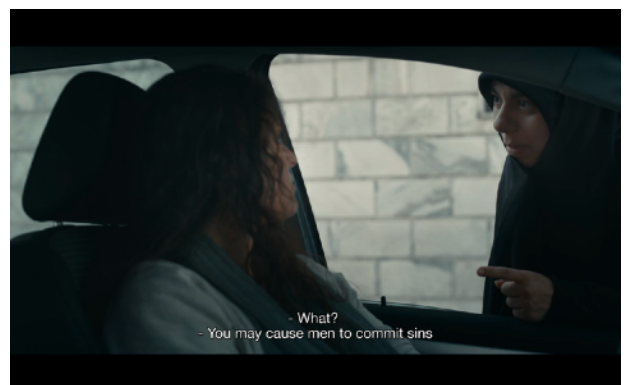


Figure 37



Figure 38



Figure 39

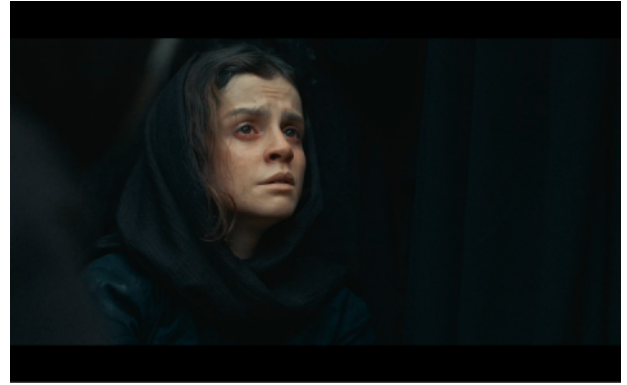


Figure 41



Figure 40



Figure 42