



HAL
open science

La femme dans le cinéma iranien, composante politique sous la République islamique

Fatemeh Shaban Zadeh

► **To cite this version:**

Fatemeh Shaban Zadeh. La femme dans le cinéma iranien, composante politique sous la République islamique. 2024. hal-04381891

HAL Id: hal-04381891

<https://hal.science/hal-04381891>

Preprint submitted on 9 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***La femme dans le cinéma iranien,
composante politique sous
La République islamique***

Hasti SHABAN ZADEH

Directrice : Marie LADIER-FOULADI

Formation doctorale : Etudes politiques l'EHESS

Cette étude porte sur la place de la femme dans le cinéma iranien sous la République Islamique d'Iran. Cela va nous permettre de voir notamment la place de la femme dans ce cinéma mais aussi de se pencher sur une analyse plus élargie du rapport du cinéma iranien dans l'ensemble de la société sous l'Etat islamique.

Cette analyse combine l'interprétation verticale de la confrontation opposant le régime islamique, le cinéma et la femme, à une compréhension, davantage transversale, des éléments changeables pour la femme dans le cinéma iranien

Lorsqu'on s'intéresse à la situation des femmes dans une société, il est difficile de savoir, en l'absence d'une vision globale si l'on a une perception objective des faits ou une interprétation subjective des comportements. A cet égard le cinéma permet une approche plus large et plus nuancée des divers aspects de la question. Ainsi le constat de la situation de non-droit des femmes s'avère être au centre d'une nouvelle mouvance du cinéma en Iran.

C'est à partir de cette constatation du rôle du cinéma dans la révélation des différents aspects d'une société, et notamment de la condition féminine, que j'ai choisi ce medium pour comprendre la situation de la femme en Iran.

Il va de soi, compte tenu de la situation politique du pays, que le seul cinéma produit à l'intérieur du pays ne pourra pas donner une vision complète de la condition féminine. Celle-ci devra être complétée par le point de vue des réalisateurs exilés.

Parler de la femme et du cinéma dans la République Islamique d'Iran peut avoir plusieurs sens. Cela englobe :

- la présentation de la situation des femmes dans la société iranienne telle qu'elle apparaît au cinéma. On peut noter à cet égard que le régime s'enorgueillit d'avoir substitué une image honorable de la femme à celle, dévoyée, que véhiculait le cinéma sous l'ancien-régime.
- La place de la femme dans les métiers du cinéma : le nombre de réalisatrices, de scénaristes, d'actrices, leur apport au cinéma iranien et mondial.

- Le cinéma comme moyen de faire avancer la cause des femmes, la réduction des inégalités...
- L'action des « gens du cinéma » en faveur des femmes, en dehors des films eux-mêmes. Leurs déclarations, leurs discours lors de remises de récompenses, leurs actes de protestation, leur exil, leurs incarcérations.

Alors pourquoi la femme occupe-t-elle autant les pensées, les politiques, les réflexions dans la société iranienne ? Pourquoi la société s'occupe-t-elle autant de sa tenue vestimentaire, de son apparence et de ce qu'elle peut être capable de faire et de ne pas faire ?

N'est-ce pas plutôt la femme qui détient le pouvoir autour duquel autant de problèmes et autant de questions se posent. Est-ce que ce n'est pas elle qui pose finalement le sceau de la légitimité donnant la place de la politique et de l'art (cinéma) ? Que révèle véritablement cette image de la femme par rapport à son existence réelle ?

Et dans ce cas, peut-on dire que la femme occupe la place prépondérante dans la politique iranienne et le cinéma iranien, et qu'elle en est devenue le socle et la plaque tournante ?

La question qui se pose alors serait d'évaluer les chances de réussite d'opérer un changement à partir de l'image de la femme dans le cinéma ? Autrement dit, le cinéma peut-il changer politiquement une société ?

Peut-on dire qu'aujourd'hui l'image formelle de la femme est une image clichée dans le cinéma iranien sous la République islamique ? Quand on définit l'image de la femme dans le cinéma iranien, on se trouve comme forcé de définir une image clichée. Mais cette image pourrait sans doute se convertir en *image inconnue* à partir du moment où un peu de temps concret est réintroduit dans le cliché. Quelle chance y-a-t-il pour qu'un concept comme celui de *l'image-temps* (Deleuze) rencontre notre problématique ? Tout comme une simple ellipse permet aux spectateurs d'imaginer une séquence de rapport sexuel dans le mouvement du film en fonction des éléments cinématographiques agencés en récit, tout procédé d'installation de la mise en scène de film devrait être envisagé dans son potentiel de subversion ou d'explicitation d'un non-vu. Ces procédés cinématographiques peuvent-ils être

autre chose qu'une simple médiation ou sont-ils le vecteur d'un certain « message », d'un certain contenu politique ? Quel élément de fonction, pour une révolte socio-politique, *l'image-temps* dans le cinéma est-elle capable de donner ?

Notre recherche vise à rappeler et à relativiser les facteurs des discriminations de la femme dont le plus importante sera le rapport de force dans le cinéma iranien. Il nous paraît évident que le cinéma iranien, pour des raisons politiques, réduit l'image de la femme à des clichés. Autrement dit, est-ce que un cinéma révolutionnaire pourra mettre en service des fonctionnements d'un changement socio-politique pour la femme en Iran ?

Peut-être grâce à la thématique du montage, *l'image-temps* a secoué cette continuité temporelle et spatiale dans un contexte de "révolte artistique" au sujet de la femme dans le cinéma iranien. Il convient également d'étudier l'influence de cette technique sur la politique.

Le cinéma, grâce à sa capacité à impliquer en peu de minutes le spectateur, reste l'instrument le plus apte pour parler dans un temps restreint de sujets particulièrement complexes et profonds. Sous ce rapport, le cinéma est compréhension du réel. Toutefois l'intérêt qu'il y aurait à passer par une étude portant sur le cinéma se situerait davantage du côté des possibilités de transformation et d'invention qu'offre le champ artistique. De la même façon, la prise en compte des problématiques de la représentation reste une voie importante qu'il convient de parcourir, mais ne doit pas masquer ce qui se situe au-delà d'une représentation attendue.

Un tel sujet suppose un traitement clair et méthodique de la situation politique avec un éclairage historique précis qui permette de rendre compte d'une réalité complexe. C'est justement sur le plan d'une réalité complexe difficile à pénétrer que le cinéma apporte ses lumières.

Conformément à la méthode de Georges Didi-Huberman, les questions générales qui guident l'analyse sont celles du cadre et du hors-cadre, de la définition du temps (ou d'un complexe de temps construit par le montage), de l'individuel et du collectif, du conscient et de l'inconscient (de la position des personnages et du spectateur). Nous ne savons pas encore s'il nous sera possible de dégager systématiquement des « formules » comme celles d'Aby Warburg ou plus simplement si la référence à de telles « formules » s'avèrera pertinente pour notre travail, mais dans tous les cas, rendre compte des

combinaisons gestuelles et pathétiques (association/confrontation) données à l'écran est un des objectifs de l'analyse. Si, comme le prétend Georges Didi-Huberman, il importe de montrer le potentiel d'émancipation contenue dans l'expression pathétique au sein des situations d'impouvoir, l'analyse du montage et du cadrage nous permettra de cibler et de dégager les éléments du passage du « passif » à l' « actif », de l'individuel à l'ouvert. Enfin et surtout c'est vers quelque chose comme cette image-dynamique dialectique conçue par Eisenstein, décrite et expliquée par Didi-Huberman, que nous comptons nous tourner (image d'un inaperçu, d'un inconnu).

Par cette technique, des images qui sont intrinsèquement immobiles et politiquement neutres deviennent une force motrice politique, et conduisent à captiver l'attention du spectateur. La relation entre la convergence des spectateurs et leur aliénation dans le film contribue au rétablissement des principes dialectiques. Le public participe activement à la création de la synthèse et participe à ce processus collaboratif qui lui apprend à lire du cinéma social et politique. L'accent mis sur le spectateur actif est l'héritage de la dialectique politique du cinéma, basée sur les noms d'Eisenstein et de Brecht. Cependant, l'idée principale des principes dialectiques dans tout système qui a bénéficié de la méthode de fondation est superflue, car la fondation de tous les concepts est variable et historique, de sorte que chaque signification change en elle-même et pour le sujet. Si les principes de la dialectique sont basés sur des contradictions et des chemins constants et si ces principes ne peuvent pas nous aider, nous devrions chercher de nouvelles façons d'utiliser le discours philosophique dans le cinéma et présenter une nouvelle définition de la notion de politique dans le cinéma iranien.

Notre méthode : analyse des séquences :

Un film est notamment une suite de séquences. C'est donc à partir de leur analyse que le sens du film peut être décodé. Par exemple, dans la suite de l'escalier d'Odessa d'Eisenstein, le mouvement régulier des soldats en conflit avec les mouvements turbulents du peuple est dispersé. Les lignes horizontales des escaliers sont dans la direction opposée aux lignes verticales de l'arme à feu, et l'enfant blessé avec une chemise blanche dans les bras de sa mère est placé sous l'ombre noire des soldats. Cette technique exprime la capacité du cinéaste à contrôler notre perception de la réalité, grâce au montage qui démultiplie l'impact. La mise en scène des séquences donne des éléments qui

créent une réponse interne au spectateur. Ces éléments se renforcent mutuellement pour créer un effet spécial où les éléments opposés créent un nouvel effet en collision et inattendu. Le montage se trouve en face de la compilation axée sur l'image. Il conduit le spectateur vers une image distinctive, ce qui en fait un film plus lisible. Le spectateur a plus de liberté pour lire les aperçus. Le film doit également être localisé, en fonction de l'élément de la collision, pour permettre au spectateur d'être actif afin de déplacer les coordonnées des éléments ensemble. Le cinéma est un moyen de penser à des idées abstraites. L'utilisation de temps de coupe crée de nombreux espaces abstraits dans la dimension du temps et de l'espace en l'utilisant comme un outil pour narrer des événements simultanés dans des districts spatiaux distincts, pour exprimer des concepts abstraits. De cette façon, le réalisateur réunit des vues apparemment de différentes importances, donnant au spectateur la possibilité de créer un espace et une finalité, lui laissant percevoir l'évolution du langage du film.

Pour appliquer la démarche d'analyse à notre problématique sur le cinéma iranien, nous allons développer une méthodologie sous trois formes.

A- Analyse du film: Vérification de la compatibilité entre l'objectif du message et le contenu verbal du film, et examen du degré de compatibilité entre les formes du film et le montage des images. Il sera intéressant de voir l'évolution durant des périodes différentes de la dynamique des séquences vues par les cinéastes iraniens et voir les manières et les rythmes dans différentes situations vécues par la femme dans les films iraniens. A ces éléments objectifs, s'ajoute l'étude du contenu non verbal de la forme du film à l'aide de la connaissance des règles actuelles du cinéma iranien et des méthodes cinématographiques contre la censure et l'autocensure de l'image de la femme. Enfin, il conviendra de se pencher sur les bases et les fondements de l'autocensure, analyser l'originalité des influences sociales, religieuses, culturelles et politiques.

B- Démarche d'interprétation féministe dans le contenu non verbal des séquences, avec l'aide de la connaissance particulière de la forme de séquences dans le cinéma iranien depuis 1979. Cette démarche va couvrir l'influence de la critique et son traitement par les cinéastes sous la République islamique.

C- Dans un troisième temps, on s'attachera à trouver une adaptation d'utilisation des séquences par action, selon la méthode de Georges Didi-Huberman. Ensuite, à partir des règles identifiées, on analysera comment le cinéma iranien d'une part et le spectateur d'autre part, réagissent aux tentatives de changement socio-politique. On examinera selon la même méthode les aspects esthétiques et politiques de séquences choisies, par la dialectique d'Eisenstein Puis on étudiera le paradoxe du temps dans le cinéma iranien et la technique d'utilisation du temps selon Deleuze. L'un des objectifs de notre démarche par analyse de séquences est de parvenir à une base rationnelle pour comprendre et définir notre problématique dans cette recherche.

Il est admis que les mouvements artistiques utilisent leurs propres critères, ce qui les mène à des approches différentes de types des montages spécifiques à l'atmosphère politique actuelle en l'Iran. La critique contemporaine a pris en compte le mouvement des cinéastes iraniens. Peut-être en examinant cette méthode arrivera-t-on à transmettre au spectateur un concept nouveau dans l'esprit des éléments proposés dans le film. Le montage peut mettre en exergue un mouvement social, même sans l'utilisation des mots et uniquement à travers les images, dans la perspective de produire un impact maximal sur le spectateur. Pour traiter une problématique similaire, Asal Bagheri adopte une approche sémiologique selon une certaine grille de lecture qui permet une description d'une spécificité iranienne. L'originalité du projet que nous proposons pour une problématique similaire, est davantage attachée au sens esthétique de la forme et à l'analyse proprement cinématographique, car elle nous semble permettre l'évaluation du potentiel d'émancipation et de transformation.

Les hypothèses :

Dans cette recherche, il est admis que le cinéma iranien a déjà beaucoup évolué dans sa technique et dans sa manière d'exprimer des idées nouvelles et libérales sur la place de la femme dans la société.

Ces démarches, encore trop timides se sont faites dans un contexte d'auto censure raisonnable. Partant des hypothèses qui suivent, notre étude va préciser les liens entre le cinéma et le contexte d'un changement pour la femme dans la société. Puis elle devra analyser la capacité de ce cinéma à aller plus loin, avec quels moyens, quelles limites, quels objectifs et quel calendrier. L'étude portera notamment sur le fonctionnement des analyses de séquences. La question est de savoir si cette recherche va permettre d'établir un rapport fort entre la position de la femme dans le cinéma iranien et un changement révolutionnaire politico-artistique.

A- La première question qui se pose : depuis la révolution, le cinéma iranien est-il à priori en capacité d'augmenter sa dynamique cinématographique vers plus de changement du rôle de la femme dans le système politico - religieux?

Question générale : comment se fait-il que l'image de la femme soit quasi immuable alors qu'un changement réel affecte le cinéma iranien ? N'y-aurait-il pas chez les cinéastes eux-mêmes une certaine volonté de conserver les aspects et fonction de l'image féminine conforme aux critères religieux ? Notre hypothèse est qu'un fond culturel religieux continu d'agir puissamment sur l'esprit du cinéma iranien en dépit des mouvements de modernisation. A partir de quoi la question de l'évaluation critique se pose : quel est la réalité de la dynamique d'émancipation dans un cinéma iranien estimé en plein changement ? D'autre part, cette hypothèse conduirait à étudier les changements constatés en vue d'en déduire le potentiel d'émancipation : dans quelle mesure des traits d'une possible émancipation font surface ? Quel est leur spécificité ?

B- Ensuite, la spectatrice iranienne de la nouvelle génération reste-t-elle passive ou au contraire suit-elle l'éventuel nouveau mouvement ? Le cinéaste réussit-il d'une part à imprégner la femme iranienne grâce à ses séquences et son travail, et d'autre part à amplifier son message révolutionnaire ? Dans quel sens la spectatrice l'assimile-t-elle ? Dans quelle temporalité place-t-elle ses objectifs de changement par rapport à celle des cinéastes iraniens ?

En nous tournant vers la spectatrice iranienne nous formons l'hypothèse d'une action réelle du cinéma sur la subjectivité ou plus précisément encore sur le procès de subjectivation. Il nous semble que du point de vue psychologique particulier de la situation de censure il importe d'insister sur l'autocensure. Ainsi la perspective acquiert une double dimension : nous demandons d'une part ce qui, par le biais du cinéma dans sa spécificité, est susceptible de passer la censure. Et d'autre part, toujours en nous reportant aux spécificités du cinéma, nous nous questionnons sur ce qui est susceptible de passer l'autocensure.

- C- Eisenstein dit que le cinéaste devrait créer le concept dans l'image. Peut-on dire que cette méthode est une transition illusoire ? Comment utiliser le mélange des temps dans le but de guider le public vers l'objectif de changement ? La théorie du montage d'Eisenstein répond-elle à nos objectifs d'analyse de la situation de la femme en Iran ? Si elle répond, dans quelle limite socio-politique peuvent créer les cinéastes iraniens ? Quels sont leurs obstacles et leurs marges de manœuvre politico-artistique ?

Georges Didi-Huberman a travaillé la question du pathos au cinéma, de la puissance de l'impouvoir, à partir de l'exemple privilégié du Cuirassé Potemkine et de la théorie Einsteinienne du cinéma. La méthodologie d'analyse qu'en tire Georges Didi-Huberman est-elle applicable entièrement ou partiellement dans le contexte politico-religieux de l'Iran ? Il nous semble que quelque chose de la dialectique telle que conçue par Eisenstein pourrait particulièrement intéresser une approche ayant conscience d'une zone frontalière floue entre deux notions pourtant bien distinctes selon l'antagonisme qu'on leur prête généralement. Le caractère dialectique de cette théorie, s'il marque les positions et définit le partage politique, oriente et dynamise, et s'inscrit sur une ligne d'évolution.

- D- Malgré tous ces éléments essentiels du changement cinématographique en Iran, il faut s'assurer en premier que la volonté de changement ne soit pas détournée par ses détracteurs à des fins destructrices, mais que ses promoteurs mettent en avant les solutions constructives. Par exemple, il n'est pas question de transformer la femme iranienne en objet

d'exploitation mercantile ou autre, mais au contraire donner d'elle une image aboutie d'une actrice pleine et consciente de son rôle dans la société économique-politique de son pays.

Ensuite, il faut s'assurer du degré d'acceptation de l'ensemble de la société face aux changements proposés.

Enfin, nous décrivons un « cadre » (celui qui enserme la femme iranienne dans des stéréotypes) qu'une logique émancipatrice doit faire évoluer. La forme même de l'image-cliché offre ses lignes et directions à la critique apte à formuler les critères d'une nouvelle image. Mais nous pensons cependant que des éléments proprement iraniens et qui se trouvent dans l'image-cliché devraient être conservés et libérés.

A ce stade de conclusion, il faudra valider la capacité du cinéma iranien à intégrer les trois points (A,B, C et D) pour participer, au moyen de sa révolte artistique, au mouvement et au changement bien radical de l'image et de la place de la femme dans la société iranienne, malgré toutes les contraintes politiques.

Bibliographie indicative :

BÂGHERI Assal, « Les relations homme/femme dans le cinéma iranien post-révolutionnaire » : étude sémiologique”

<http://www.theses.fr/2012PA05H006/document>

DELEUZE, Gilles, Cinéma tome 1, L'image-mouvement, Editions de Minuit, Paris, 1 octobre 1983.

DELEUZE, Gilles, Cinéma tome 2, L'image-temps, Editions de Minuit, Paris, 1 novembre 1985.

Didi-Huberman, Georges, L'œil de l'histoire tome 1, Quand les images prennent position, les Éditions de Minuit, Paris, 5 février 2009.

Didi-Huberman, Georges, L'œil de l'histoire, tome 2, Remontages du temps subi, les Éditions de Minuit, 14 octobre 2010.

Didi-Huberman, Georges, L'œil de l'histoire, tome 3, Atlas ou le gai savoir inquiet, les Éditions de Minuit, Paris, 3 Novembre 2011.

Didi-Huberman, Georges, L'œil de l'histoire tome 4, Peuples exposés, Peuples figurants, les Éditions de Minuit, Paris, 8 Novembre 2012.

Didi-Huberman, Georges, L'œil de l'histoire tome 5, Passés cités par JLG, les Éditions de Minuit, 12 mars 2015.

Didi-Huberman, Georges, L'œil de l'histoire tome 6, Peuples en larmes, peuples en armes, les Éditions de Minuit, Paris 18 mars 2016.

LADIER-FOULADI, Marie, Iran, un monde de paradoxes, L'Atalante, Nantes, 2009.

LADIER-FOULADI, Marie, « Iran : mutation sociale et contestation politique », Politique étrangère 2012/3 (Automne), p. 505-517. DOI 10.3917/pe.123.0505

LADIER-FOULADI, Marie, « Démographie, femme et famille : relations entre conjoints en Iran post-révolutionnaire », Revue Tiers Monde 2005/2 (n° 182), p. 281-305. DOI 10.3917/rtm.182.0281

LADIER-FOULADI, Marie, « Le pouvoir politique et les statistiques de population en Iran moderne », Critique internationale 2009/4 (n° 45), p. 77-94. DOI 10.3917/cii.045.0077