



HAL
open science

**Les choix du pouvoir politico-religieux dans la
caractérisation de la place de la femme en république
islamique à travers le discours du champs
cinématographique iranien**

Fatemeh Shaban Zadeh

► **To cite this version:**

Fatemeh Shaban Zadeh. Les choix du pouvoir politico-religieux dans la caractérisation de la place de la femme en république islamique à travers le discours du champs cinématographique iranien. 2024. hal-04405045

HAL Id: hal-04405045

<https://hal.science/hal-04405045>

Preprint submitted on 19 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.

**- Les choix du pouvoir politico-religieux dans la
caractérisation de la place de la femme en république
islamique à travers le discours du champs
cinématographique iranien**

**- Les enjeux de la place et du rôle de la femme en
république islamique dans la caractérisation de
l'influence du pouvoir politico-religieux sur le champs
cinématographique iranien**

En réflexion...

Fatemeh (Hasti) SHABAN ZADEH

Directrice : Marie LADIER-FOULADI

Formation doctorale : Droit, Études politiques et Philosophie l'EHESS

27 avril 2022

Résumé :

La république islamique qui gouverne l'Iran depuis 1979 est fondée sur un modèle religieux, la mise en application du *Velayat-e Faqih*, apportée par Khomeini, ainsi que sur l'image discriminée de la femme soumise aux idéaux de ce système de pouvoir. Le cinéma iranien qui dépend évidemment de ce système comme outil de contrôle des femmes, met en lumière ces conflits en présentant leur image. L'intérêt de cette recherche est de révéler le discours de ce cinéma face au pouvoir en tant que spectacle politique sur l'image de la femme. Contrairement à une volonté politique exprimée, le cinéma iranien peut-il montrer la réalité de ce vouloir de la femme en tant que personne au cœur de la société iranienne ? Quelle que soit la réponse, comment et dans quelle direction ce pouvoir religieux pourrait-il s'autoriser une évolution concernant la place de la femme ?

Table des matières

Introduction

0.1. Thème de la recherche

0.1.1. Champ de la recherche

0.1.2. Choix du sujet

0.2. Problématique

0.3. Épistémologie de la recherche

0.3.1. L'origine

0.3.2. La valeur

0.3.3. La portée

0.4. L'analyse du discours et de la littérature concernant la méthode (Outils théoriques)

0.5. Méthodologie

PREMIERE PARTIE :

Les impacts du système politico-religieux de l'influence de système politico-religieux sur le discours de champ cinématographique iranien à propos du statut et du rôle de la femme

CHAPITRE I. L'état du discours politico-social du pouvoir religieux et du patriarcat sur la place de la femme, dans la société exprimée par le cinéma iranien

- 1.1. Le rapport des discours, entre l'idée du *Velayat-e-Faqih*, entant que pouvoir, le cinéma, et le statut de la femme en république islamique d'Iran**
- 1.2. Le statut des femmes dans le champ politico-historique du cinéma iranien, les évolutions et les contraintes socio-politiques des années 1930 sur la place de la femme : Le premier film parlant iranien *Dokhtar Lor (La Fille Lor)* (1932), d'Ardeshir Irani**
 - 1.2.1. Les différentes dimensions politiques et sociales de ce film à travers l'analyse de son rôle féminin**
 - 1.2.2. premier regard sur le film : A travers le cinéma, les contraintes socio-politiques des années 1930 sur l'image de la femme**
 - 1.2.3. second regard sur le film : pendant la République islamique, considérations sur l'image de la femme à travers ce film**
- 1.3. La nouvelle vague du cinéma iranien, la place de la femme entre le poids du religieux et la modernité : *Le mari d'Ahou khanoum* (1968) de Davoud Molapour**
 - 1.3.1. Le contexte historico-social à travers l'image de la femme dans les rôles féminin de la nouvelle vague**
 - 1.3.2. Les personnages féminins d'Homa et Ahou**
- 1.4. Une nouvelle génération féminine contre l'autoritarisme de la société patriarcale s'installe dans le cinéma iranien : Le film de Dariush Hagir, *Bita* (1974)**
 - 1.4.1. Les personnages féminins de Manijeh et Bita**
 - 1.4.2. *Bita* (film) un discours cinématographiques sur le sujet féminin face au pouvoir**
- 1.5. Le statut et les rôles des femmes dans une chronique socio-politique iranienne révolutionnaire : Le film d'Abbas Kiarostami, *Le Rapport (Gozaresh)* (1977)**
 - 1.5.1. Kiarostami dévoile l'oppression de la vie conjugale en 1977 à Téhéran par *Image-temps* au milieu d'*Images-action***
 - 1.5.2. La femme iranienne et les paradoxes socio-politiques en 1977**
- 1.6. Le début de la constitution de la république islamique en 1979 et les droits reconnues au cinéma et aux femmes**

1.7. Les premières opposantes à l'inégalité installée par loi islamique à l'égard de la femme en République d'Iran : Le film « *Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro* » en mars 1979

1.7.1. Les femmes réalisatrices dévoilent les positions politiques féminines initiées vers une deuxième révolution iranienne

1.7.2. Le discours cinématographique engendre le discours de la femme

1.8. Les résolutions du Conseil suprême de la *Révolution culturelle (1980–1983)* : en élaboration...

CHAPITRE II. La république islamique face à ces débats vers un statut en transformation de la femme dans le champ socio politique vu dans le cinéma

2.1. Les contraintes religieuses de la République Islamique à propos de l'image de la femme à travers le premier film interdit après la révolution de 1979 : *La Ballade de Tara*, (*Tcherike-ye Tara* (1979) de Bahram Beyzai,

2.1.1. Contexte du film *La Ballade de Tara* en 1979 : premier film interdit par la République islamique

2.1.2. Analyse de la séquence dans *La Ballade de Tara* : image de la puissance d'agir féminine qui révèle le discours du champ cinématographique de 1979

2.1.3. *L'image-temps* dévoile le pouvoir des femmes face à la société politique

2.2. La femme dans le cinéma iranien sous un regard différent (le cinéma de guerre iranien)

2.3. Les injonctions du pouvoir religieux à l'égard de l'image sociale de la femme dans le cinéma iranien pendant les années de la guerre Iran-Irak : *Le deuxième choix* (1984) de Hamid Rakhshani

2.3.1. La première lecture de la séquence du film : Le divorce, la femme dépendante dans le couple

2.3.2. La deuxième lecture de la séquence du film : L'obligation de porter le *Hidjab* pour les femmes dans le cinéma iranien sous la République islamique

2.4. La fin de la guerre Iran-Irak et la remise en place du Guide Suprême inconditionnel depuis 1989 (le nouveau contexte de Velayat-e-Faqih) : Les amendements de de la République islamique

2.5. Les nouvelles orientations du pouvoir politique avec les réformistes et leurs conséquences sur l'image présentée de la femme par le cinéma

2.5.1. Le cinéma iranien est un exercice d'ouverture sur les sujets féminins pour pouvoir iranien : Le film de Fereydoun Jeyrani : *Red* en persan (*Ghermez*) en 1998

2.6. Les protestations étudiantes de juin 1999 contre les fondamentalistes politiques iraniens

2.7. Image d'un personnage féminin révolutionnaire, vingt et un ans après la naissance de la République islamique : Le film *Né en octobre* (*Motevaledede mahe mehr*) en 2001

DEUXEME PARTIE :

Les enjeux du statut et de la place de la femme par rapport à l'évolution du système politico-religieux en République islamique et en écho des productions cinématographiques féminines iraniennes

OU

Le système au pouvoir face aux débats des femme réalisatrices dans le cinéma iranien

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

En élaboration...

TROISIEME PARTIE :

Les enjeux de l'influence de champ cinématographique iranien sur le discours de système politico-religieux à propos du statut de la femme en république islamique

OU

A travers le cinéma, les évolutions constatées de l'image et du statut de la femme, au regard des injonctions de la société politique

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

En élaboration...

Introduction

0.1. Thème de la recherche :

0.1.1. Champ de la recherche... Le cinéma iranien peut nous conduire au cœur de la politique actuelle menée par la République islamique d'Iran à l'égard de la place et du statut des femmes dans la société iranienne. C'est à travers le rapport entre le politique et le cinéma qu'on peut s'interroger sur et mesurer l'importance de la femme dans ce système politique iranien. Pour cette approche et pour aider à la compréhension de l'image de la femme portée par la scène cinématographique iranienne, il est peut être intéressant de considérer des racines culturelles de cette politique et ses évolutions dans le rapport au cinéma post-révolutionnaire.

Par le concept de « soft power » ; développé par Joseph Nye, dans son livre *Soft Power : The Means To Success In World Politics*, 2004, Nye explique le pouvoir d'expression, de persuasion et d'influence des médias au moyen de ces outils efficaces. C'est dans cette perspective que nous pouvons voir les films comme le produit de la politique culturelle d'un pays, même au sens global et géopolitique du terme, susceptible de révéler l'attitude habituelle d'un état à l'égard de ce media. Bien sûr, le cinéma est un phénomène culturel et le film est le produit le plus tangible de ce phénomène et il peut être reçu, à travers son discours visuel comme le résultat de cette politique. De ce point de vue, on pourra considérer l'importance du cinéma et de son rapport au pouvoir en Iran sur la question du statut et du rôle de la femme. Ainsi, notre étude s'intéressera aux liens, entre le cinéma et les évolutions politiques qui sont susceptibles de se modifier et d'évoluer. Cette démarche doit ensuite prendre en compte les capacités du cinéma à travailler avec les moyens dont il dispose, à déterminer les objectifs qu'il se fixe, ainsi que les contraintes auxquelles il est astreint pour apprécier l'utilité de son action.

0.1.2. Choix du sujet... Depuis "*l'entrée en gare de la Ciotat*" (film de Louis Lumière), la capacité de témoignage du cinéma n'est plus à démontrer. 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. Toutefois plus précisément dans le cas du cinéma iranien, le réel intérêt qu'il y aurait à passer par une étude portant sur ses réalisations se situerait pourrait davantage apporter un éclairage sur les possibilités d'évolution qu'offre le champ socio-politique iranien. De la même façon, les enjeux de l'évolution du statut de la femme et de sa représentation restent un sujet important pour la société et le système politique que l'on pourrait choisir de parcourir à travers le cinéma. Sous ce rapport, le cinéma en tant que producteur de l'image pourra fournir une compréhension de la réalité politico-sociale dans le cas des femmes, dans une société déterminée par un concept politique particulier comme étant celui de la religion de l'islam chiite en Iran actuel.

De toute manière, il est possible que, même si le discours de ce cinéma tient ses positions politiques, dans le cadre d'un débat dialectique avec la censure du système, il peut être bien entendu que leur divergence d'objectifs à propos du rôle de la femme face à la société soit maintenue. Par conséquent ce rapport dialectique continuera à s'exprimer au sein des politiques respectives de ce pays vivant de représentations de l'image de la femme, deux discours contradictoires entre le cinéma et le politique sur la société. Il est ainsi possible que ce pouvoir soit contesté politiquement parlant par une future image de la femme dans un avenir de la société iranienne. On pourrait s'interroger sur les capacités qu'auraient les discours dialectiques du Cinéma et du Politique à stimuler et à soutenir ce mouvement dans la société.

Les enjeux du statut de la femme seront considérés dans une dialectique entre le contexte institutionnel politico-religieux de l'Iran actuel et les analyses du discours de la production cinématographique iranienne depuis l'installation de ce pouvoir, vers des évolutions prédictibles d'un nouveau statut de la femme comme composante de la société politique. **Quels enjeux pour le statut de la femme dans une dialectique entre le paradigme institutionnel politico-religieux de l'Iran actuel et le discours cinématographique à travers les analyses de ces productions que l'on pourra faire**

intervenir, ouvrant vers des visions prédictibles d'un statut renouvelé pour les femmes, comme composantes actives de la société politique, discuté par les intellectuels (elles) et relayé par les médias.

0.2. Problématique... Les enjeux de cette dialectique qui apparaît entre le système institutionnel politico-religieux de la république islamique d'Iran et le discours cinématographique pourront nous conduire vers différentes acceptions du statut et la place de la femme. Dans cette dernière perspective, on observe l'importance et la justesse politico-culturelle du rôle joué par la production médiatique et cinématographique iranienne dans le débat ouvert sur le rôle et la place de la femme dans cette société.

D'une part, on pourrait caractériser ce cinéma comme intimement lié au politique et ces deux pôles ne peuvent être séparés l'un de l'autre dans un système politico-religieux tel que celui de la République islamique d'Iran.

D'autre part, on pourrait considérer, la possibilité à ce cinéma d'essayer de s'alléger de ce contrôle politique pour aller vers une plus grande reconnaissance des droits des femmes. Ainsi le pouvoir politique oriente fortement l'image de la femme portée par la scène cinématographique iranienne, de cette manière, nous pouvons également observer que le lien entre le politique et le cinéma en Iran peut nous emmener vers un Politique projetant son "Pouvoir" à l'encontre des désirs de changements sociaux et politiques éprouvés par les femmes au sein de la société. A ce point on peut considérer la situation où la frontière entre le cinéma et la politique peut ne pas être déterminée. La promotion des éléments religieux demeurant l'un des principes fondamentaux de la politique culturelle concernant les femmes anime une pression politique et judiciaire spécifique du pouvoir pour maintenir le contrôle d'un modèle religieux sur la société iranienne y compris sur la production cinématographique.

- Un pouvoir basé sur un discours politico-religieux a remplacé l'État impérial d'Iran de la dynastie Pahlavi en République islamique. Cette forme de pouvoir et sa pratique objective d'une l'imposition du Chiisme Khomeyniste en République islamique d'Iran pose une question fondamentale : Le *Velayat-e Faqih* complexifie la relation de la société au pouvoir, cette dernière est ambiguë en raison du jeu de la confrontation et du partage des

responsabilités de la Charia et de l'Etat dans le devenir politique possible de la société iranienne qui, aurait tendance à remettre en question ce carcan idéologique. Ce champ politico-culturel installe donc la présence d'une dialectique du changement et de la conservation, mais, comme dans toute dialectique, le moteur des modifications formelles conduisant à des transformations profondes peut s'exprimer en des conflits pouvant mener à des blocages. On choisira d'observer pour les mettre en évidence, la traduction de ces conflits sur la scène médiatique et cinématographique iranienne.

Les discours-actions des politiques sur l'image de la femme portée par le cinéma iranien peuvent exprimer l'action du pouvoir sur ce qui est susceptible de le contester et vice versa. (Le cinéma sur le politique). Ce cinéma rend compte des désirs – éventuellement contradictoires – d'une politique du cinéma qui cherche à se manifester dans le cadre d'un système de pouvoir politico-religieux, l'idée de *Velayat-e Faqih*, amenée par Khomeini, ainsi que sur l'image de la femme obéissante dans les idéaux de ce système. Le cinéma iranien est également dominé par ce système, comme outil d'objectivation des femmes, qui expose ces conflits en censurant leur image. L'intérêt de la recherche est de révéler là, l'objectivité de ce cinéma en tant qu'une image de la place politique de la femme. Le cinéma iranien peut-il montrer, contrairement à une volonté politique exprimée, la réalité des revendications des femmes, en tant qu'individus dans la société iranienne ? Quelle que soit la réponse, comment et dans quelle direction La République Islamique peut-elle évoluer politiquement et permettre le changement attendu de la place des femmes en Iran ? *Quatre hypothèses intéressantes :*

A- La république islamique pourrait engager des nouvelles orientations de sa politique du *Velayat-e-Faqih* et renforcer l'image traditionnelle de la femme dans la production cinématographique soutenue par le gouvernement :

Ce pouvoir politique renforce son histoire et rétablit historiquement l'usage et la pratique des médias traditionnels comme son cinéma portants ses propres idéaux pour les femmes.

Ce pouvoir religieux, à travers sa politique, avec l'idée de *Velayat-e-Faqih* au sein de la république islamique d'Iran, fixe ses règles de domination de la femme dans la société iranienne.

Ce pouvoir actuel discrimine de plus en plus les femmes dans sa politique à l'égard du cinéma avec ses propositions vers une destruction progressive des rôles féminins. Il maintient

l'identité existentielle de la nouvelle génération féminine sous le joug de la République islamique d'Iran. C'est-à-dire il réaffirmerait plus qu'auparavant sa position issue de son pouvoir théocratique, au sens politique du terme, par rapport au début la révolution de 1979. Si cette hypothèse est confirmée, on est en droit de supposer que ce pouvoir, à travers le cinéma et les budgets nécessaires, ferai pression sur le cinéma pour qu'il promeuve son idéologie, notamment sur la question du droit des femmes.

B- La république islamique serait soumise à une évolution vers le développement de mouvements sociaux anti-discriminatoires à l'égard des femmes, par le discours socio-politiques du cinéma :

Ce pouvoir politique, inconsciemment est la cause principale des revendications de changements de la condition féminine, à travers les critiques portés par le cinéma iranien, vers un changement politique et social. Cela contribue à construire consciemment des mouvements sociaux contre l'exécutif.

Ce pouvoir ouvre sans s'en rendre compte un nécessaire éveil de la conscience sociale à propos du statut de la femme dans la société iranienne.

Le rapport dialectique entre ce pouvoir théocratique qui domine les débats artistiques autour du cinéma et le paradoxe des revendications des femmes dans la société iranienne expose à certains désaccords entre le politique et la société pouvant suggérer des troubles dans ce rapport dialectique. En d'autres termes, on pourrait probablement soutenir que ce cinéma révèlera ces failles potentielles qui se rapprochent des réalités sur la censure des droits des femmes face à la société. À part cet éclairage sur le cinéma, on pourrait également établir que dans l'ensemble des médias en Iran, le statut de la femme, partage le même paradoxe socio-politique. C'est précisément dans ces démarches analytiques dans le champ socio-politique du cinéma qu'on pourrait examiner les effets des réalités politico-sociales iraniennes susceptibles d'entraîner des mouvements des contestations.

C- La république islamique pourrait agir et évoluer vers des modifications relatives sur l'image de la femme dans le cinéma telles qu'on peut les observer dans « *la Coupe de poison* » :

Ce pouvoir politique est capable de comprendre certains codes pour pouvoir exister. Avec ce mode de fonctionnement, il accepte certaines conditions relatives aux changements de l'image de la femme à l'intérieur et à l'extérieur du cinéma iranien.

Ce pouvoir changerait relativement de direction pour aller vers une politique moins dominatrice sur le statut des femmes dans la société Iranienne.

Ce pouvoir détermine le statut actuel des femmes et leurs volontés. Cependant il objective son image dans une politique réfléchie grâce au cinéma qui propose une approche des évolutions acceptables de la condition de la femme iranienne. Ainsi, à cause de nouvelles orientations ce pouvoir aurait à gérer des conséquences transculturelles qui seraient beaucoup plus complexes. En fait, cela pourrait même créer un effet favorable au cœur de cette politique cinématographique contre le pouvoir actuel qui pourrait conduire à la constitution d'une liberté relative pour la femme dans tous les domaines de la société et à un changement assez fondamental se reflétant dans les films iraniens.

D- L'observation possible des transformations de l'image du statut de la femme sous l'effet de l'action politique du pouvoir et sous l'influence des variations des discours cinématographiques, pourrait laisser prévoir une évolution vers une société démocratique, laïque en faveur de femmes :

Ce pouvoir politique s'est affaibli lui-même en remettent en cause sa position quant au statut et l'image de la femme tels qu'exposés dans le cinéma comme espace social.

Ces avancées sont justes mais impossible à mettre en œuvre en raison de la discrimination installée par la loi islamique à l'égard de la femme et des inégalités qui en découlent. Il pourrait dans ce cas être amené à évoluer vers une République démocratique laïque.

Ce système au pouvoir ne semble pas par lui-même en mesure d'aller vers un changement radical pour l'image qu'il reconnaît de la femme au sein de sa propre idéologie politique.

Cette politique est incapable de comprendre les exigences d'existence des femmes au sein de la société se reflétant dans le cinéma et les médias iraniens, et de saisir l'influence des interactions humaines comme par exemple celles des lois qui favorisent l'égal accès des femmes à la vie politico-sociale. Or, parmi la domination du modèle *Velayat-e-Faqih*, chez les politiciens qui ont accepté le système, il existe des différences majeures, des désaccords existent dans la façon dont l'état est géré sur des questions telles que les libertés sociales considérant les femmes comme celles du cinéma et de l'art. Dans cet échange paradoxal sur

La « Femme » en tant qu'individu, entre un système politico-religieux et le cinéma, face à ces différentes idées politiques à propos de la société, ce pourrait être une des causes principales pour troubler ce pouvoir et le transformer démocratiquement. Ainsi, il est important de comprendre à quel point, le rôle des contradictions politiques à l'égard du cinéma pour affirmer un statut de la femme, peut faire l'objet de puissantes controverses à l'intérieur du système de pouvoir et des partis politiques.

0.3. Épistémologie de la recherche :

0.3.1. L'origine ... Une recherche intéressante la prise en compte de l'origine de ce problème est la promotion de la pratique religieuse de l'Islam Chiite qui est l'un des principes fondamentaux de la politique culturelle de la République Islamique d'Iran, installée à grande échelle en ce qui concerne la femme. Cependant, chaque gouvernement, en mettant l'accent sur une interprétation particulière des règles religieuses, formule et met en œuvre des politiques distinctes pour réaliser cette vision. Ainsi, grâce à aux réalisations du cinéma, à travers un mode d'expression politique contrôlé, une interprétation spécifique de ces macro-politiques peut être révélée. Dans cette situation le rôle du discours cinématographique est parfaitement efficace et permettrait d'avoir un éclairage significatif sur le discours politique. Nous pouvons toutefois souligner l'écart entre les discours de ce cinéma et du politique iraniens.

0.3.2. La valeur... L'intérêt de cette étude serait de mettre en œuvre et d'étudier la dynamique d'émancipation de la femme dans la République islamique d'Iran à travers les changements sociaux et culturels, observés dans l'activité des médias et du cinéma. Cependant, si ce spectacle politique conduit la société, à travers ses discours cinématographiques, vers une liberté progressive pour la femme, il est probable que le cinéma iranien joue un rôle comme un soutien à son discours proposant certains changements dans un système futur de pouvoir en Iran.

Un deuxième intérêt est (d'analyser) la structure des discours divergents des cinéastes face aux discours politiques pouvant exprimer, dialectiquement, les relations des femmes à la société en place.

L'interprétation des deux discours par les spectateurs, peut donner lieu à l'acceptation d'influences très variées auprès des femmes iraniennes. Entre ces deux discours, connaître la vérité fera progresser la conscience, et comme Foucault le dit, « le pouvoir n'est pas seulement un élément dissuasif, mais il est aussi source de croissance et de diversité ». Ainsi, chaque discours sur le cinéma et sur la politique pourra être décrit comme faisant partie, comme dans le cinéma par exemple, d'un processus ambiguë faveur des femmes. Les deux discours peuvent susciter, chez les spectateurs, des désirs et des besoins de changement dans la société iranienne. Dans ce cas, il est vraisemblable que, dans les conditions qui régissent la politique actuelle de l'Iran, cela conduise la femme, par et grâce au cinéma, vers une liberté qui peut être limitée mais ouverte.

(Cela pourra être jugé comme une preuve que les mouvements civils prennent plus que jamais de l'ampleur dans l'histoire contemporaine de l'Iran pour faire émerger leurs droits et leurs libertés. Ces deux discours peuvent être une partie essentielle du processus de la lutte des femmes dans les relations avec le pouvoir en place en Iran. Ils peuvent constituer un point culminant de la lutte sociale pour les femmes.)

0.3.3. La portée ... Éventuellement, de cette manière, nous pouvons estimer que cette forme de liberté s'instaurant à travers les liens entre le politique et le cinéma pourrait déboucher sur des réalités distinctes de ses situations. Cela dit, la politique est essentiellement intéressée par le contrôle du pouvoir par un moyen comme le cinéma. La société peut également se sourcer dans le discours du cinéma, mais avec une interprétation différente de celle du politique. C'est à dire inconsciemment, les deux côtés, le politique et la société, sont mêlés, à propos du problème des femmes, dans le cinéma iranien sous le régime de la République Islamique d'Iran.

À la fois, un autre regard pourrait faire apparaître le contraire dans le rapport entre le cinéma et le politique sur le cas des femmes au sein de l'opinion iranienne. Le regard des spectateurs, donne accorde une indépendance au langage cinématographique par rapport au système du pouvoir politico-religieux. Au stade de la recherche pour mieux comprendre cet aspect, on aura à considérer que les principes du rapport entre le cinéma et le politique s'apparentent à

une dialectique sociale complexe. En effet le cinéma est plus concerné par le côté social et le pouvoir par le côté politique. La simple prise en compte de cette complexité entre le cinéma et le politique dans la République Islamique d'Iran, démontre que cette relation s'intègre plutôt à une démarche de pouvoir pour contrôler la société. Les réalisations du cinéma, pour proposer des objectifs différents entre le politique et la société lorsqu'ils sont associés sur le cas de la femme, pourront montrer des éléments remarquables politico cinématographique sur la société iranienne. Dans ce cas, il est possible malgré tout que ce cinéma iranien acquiert de plus en plus de son indépendance sociale par rapport à un système politique qui domine. Simultanément, ce politique religieux, dominant le pouvoir, devra également s'interroger en vérité sur les changements irrésistibles au bénéfice du droit des femmes.

0.4. L'analyse du discours et de la littérature concernant la méthode (outils théoriques)

L'analyse de la littérature concernant la méthode :

Le cadre théorique sera pour l'essentiel celui de l'analyse du discours, devenue une tendance interdisciplinaire des sciences sociales, ancrée dans le mouvement critique. Michel Foucault éclaire l'analyse des relations entre les termes 'savoir' et 'vérité'. Il explique dans son entretien avec Georges Charbonnier en 1969 sur France Culture, la problématique de son ouvrage « *L'archéologie du savoir*¹ » :

« Mon problème est de savoir comment la pratique du discours peut s'articuler avec des éléments complètement extérieurs, comme par exemple une réalité économique ou sociétale, un champ social, un domaine technique, etc... Et c'est l'extérieur du discours que j'ai essayé de relier à la pratique de discours lui-même. »²

Michel Foucault reconnaît au pouvoir un rôle non seulement répressif mais aussi productif de subjectivités, de luttes, voire d'imaginaires. C'est un ensemble de propositions qui englobent un concept général. En effet, il aborde également l'analyse des émetteurs, des messages, des

⁹ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*. Paris. Éditions Gallimard, 1969.

¹⁰ Cf le site : <https://michel-foucault.com/2013/08/28/georges-charbonnier-interviews-foucault-on-the-archaeology-of-knowledge/>

appareils et des récepteurs, et ce, séparément au-delà du contexte. Ainsi, ce cadre théorique concernant la méthode, s'avère potentiellement analytique en tant qu'approche pour décoder un discours cinématographique sur la réalité actuelle de l'Iran face à la question du pouvoir et du statut des femmes.

Pour mieux comprendre cette approche, les fondements théoriques de l'analyse du discours vont au-delà de l'analyse de texte ou l'analyse de la parole. Dans notre recherche, l'interprétation de discours lui-même pourrait aussi avoir une origine socio-politique en République islamique. A ce point, on pourrait dire qu'il y a deux discours sur le statut de la femme (la volonté d'émancipation dans la société et le système au pouvoir religieux de la République islamique qui peuvent susciter, dans l'opinion publique, des désirs et des besoins de changement dans la société iranienne. Entre ces deux discours, connaître la vérité fera progresser la conscience politique du citoyen. La simple prise en compte de cette approche démontre que cette relation s'intègre au pouvoir politique qui contrôle l'image de la femme dans le cinéma iranien. Il existe donc une relation dialectique entre discours, pouvoir, savoir et vérité. Cependant, Il est admis que la société iranienne s'appuie sur son identité historique pour connaître la vérité, ce qui l'amène à des approches différentes des situations spécifiques de conflictualité en République islamique. A ces éléments objectifs, s'ajoute l'étude du contenu non verbal du cinéma iranien à l'aide de la connaissance des règles techniques des cinéastes et de leurs méthodes cinématographiques contre la censure de l'image de la femme. Praxis politique et réalisation cinématographique révèlent des réalités distinctes sur les droits des femmes dans la société. Ce cadre théorique va être d'examiner comment le concept choisi, dans le discours de Michel Foucault sur la question de l'autorité, peut éclairer ce nouveau champ d'exploration à propos de la situation de la femme en République islamique. Puis, l'analyse du montage et du cadrage de chaque film, grâce à l'image-dynamique dialectique et le montage harmonique conçus par Eisenstein³ nous permettra de mieux faire apparaître les problèmes. Cette méthode d'analyse structurale des discours cinématographiques, pourra ouvrir deux perspectives pour une démarche méthodique : un point de vue considérant les scénarios, et un second point de vue éclairant le rôle joué par l'utilisation des images dans le rapport de *l'image-mouvement* avec *l'image-temps*⁴ selon

³ Pour les théories du montage d Eisenstein, voir : S.M. Eisenstein, *Le film : Sa forme, Son sens*. Paris. Editeur: Christian Bourgeois éditeur, pour la version française. 1 october 1976

¹² Gilles Deleuze, *Cinéma tome 2 L'image- temps*, Les éditions de Minit, Paris, 1983 : Selon Deleuze, au-delà de l'image mouvement, l'image-temps est la manière de stimuler les fonctions d'imagination du spectateur. (Développé dans mes analyses des films)

Deleuze, qu'il sera intéressant d'utiliser pour éclairer les divergences de cette situation dans la conjoncture de la période.

0.5. Méthodologie... J'ai établi une méthode de travail telle que... Selon la nature du cinéma est telle qu'une idée peut être complètement imaginaire. Parce que le cinéma est basé sur l'art, on l'appelle le septième art. En fait, la base de l'art est l'inspiration et l'intuition, et sur cette base, on peut comprendre que le cinéma n'est pas un événement scientifique. Le cinéaste a la capacité de transformer même sa pensée intuitive et créative en un discours cinématographique pour ses spectateurs. En ce sens, chaque film en tant qu'œuvre, tente de montrer son propre scénario, les idéaux et ces images qui créent le discours à leur manière. Un film avec sa propre position, ses mots, son idéologie et par conséquent son langage, en révélant des images à ses spectateur est appelé discours cinématographique. Le cinéaste n'est pas seulement habile en arts, mais aussi grâce à son art il exprime sa pensée, ainsi G. Deleuze dans son livre le "Cinéma", considère les cinéastes comme des penseurs. Cette pensée peut être au service d'une idéologie politique et transformer le cinéma en un art politisé, consciemment ou inconsciemment. Le cinéma iranien a la capacité de pouvoir créer des images qui peuvent avoir une réalité signifiante qui peut étendre ainsi la réalité au-delà du discours des cinéastes. Cependant, si nous voulons considérer des concepts tels que l'analyse du discours et la situation des femmes en Iran, alors l'entrée dans le monde cinématographique iranien implique de créer de nouveaux champs d'explorations. Cela signifie que l'analyse du discours crée des complexités dans les différents états du langage perceptifs par la société civile et par les politiques. Cette analyse cinématographique en Iran met en exergue possiblement ces complexités dans les dimensions de discours porté par l'image des différentes féminités. À travers leurs films, les cinéastes s'expriment par un dialogue cinématographique, chacun avec un discours personnel. Il est clair que les différents outils structurels, les scénarios, leurs différents assemblages et les acteurs, sont à l'image des codes d'analyse du discours du film.

Les signaux peuvent être transmis via des outils tels que des caméras, pour saisir des images pertinentes. Elles sont à compléter par les dialogues entre les acteurs dans l'analyse de séquences de films. Certains d'entre eux supposent une perception plus complexe qui conjugue images et dialogues. En effet, en se posant des questions sur les films dans lesquels

les femmes sont présentes, ainsi qu'en considérant, en miroir, la situation de la femme dans la politique actuelle, on peut distinguer des variants et des invariants de pensée entre différentes catégories de cinéastes. Chaque film choisi est un événement qui peut être catégorisé en fonction de son discours face aux spectateurs ainsi que de son attitude envers des femmes.

En outre, des informations sur chaque film montrent la position de chaque cinéaste lors de l'intériorisation de leurs discours politiques. L'analyse du discours cinématographique nous fournit une indication interdisciplinaire très efficace sur le discours politique actuel de l'Iran.

En fait, ici l'analyse du discours cinématographique des cinéastes a plusieurs aspects :

- premièrement, il détermine la position des cinéastes et leurs orientations,
 - deuxièmement il détermine l'orientation des partis politiques en montrant leurs différentes positions dans leurs discours politiques envers les femmes,
 - troisièmement, la position des femmes énoncée cinématographiquement met en évidence les possibilités de leurs forces et faiblesses dans chaque orientation et statut,
 - quatrièmement, dans cette approche interdisciplinaire portée par les deux discours (pouvoir et cinéma), il sera possible éventuellement de clarifier les dimensions politiques d'une meilleure compréhension de la condition de la femme à l'avenir.

À la suite de l'analyse du discours de Michel Foucault sur le pouvoir dans cette catégorie, on peut identifier et examiner les réactions du politique dans les œuvres cinématographiques, et vice versa. Nous montrons ci-après les outils de questionnements pour notre approche de l'analyse du discours cinématographique pour chaque film sélectionné et des analyses de séquences, inspirées et adaptées aussi de celles de G.Didi-Huberman.

Chaque séquence révèle des codes cinématographiques portant sur :

- le visuel : par exemple, la tenue vestimentaire qui est complètement politisée, la couleur, le choix des décors,
- le son : la musique et les silences,

- les dialogues,
- le contenu même du scénario,
- la technique de montage,
- la période politique de réalisation et ses contraintes.

PREMIERE PARTIE :

**Les impacts du système politico-religieux de
l'influence de système politico-religieux sur le discours de
champ cinématographique iranien à propos du statut et
du rôle de la femme**

CHAPITRE I.

**L'état du discours politico-social du pouvoir religieux et du
patriarcat sur la place de la femme, dans la société exprimée par
le cinéma iranien**

1.1. Le rapport des discours, entre l'idée du *Velayat-e-Faqih*, entant que pouvoir, le cinéma, et le statut de la femme en république islamique d'Iran

Avant d'aborder la situation des femmes ainsi que celle du cinéma, nous décrivons brièvement la situation politique à nos lecteurs qui ne connaissent peut-être pas le contexte politico-historique actuel. La révolution iranienne de 1979, plus connue sous le nom de révolution islamique, renversant l'État impérial de la dynastie Pahlavi, a transformé l'Iran en République islamique. Ce qui précède doit être recardé, pour établir un lien plus clair entre les mouvements de la fin du 19^{ème} siècle et ceux des dernières décennies du 20^{ème}. Bien que les origines principales de la révolution de 1979 ne concernent pas directement à la religion, on ne peut pas oublier qu'il existe des relations profondes entre l'autorité de l'islam Chiite et celle du pouvoir politique de la République islamique (à propos du statut social de la femme). Aujourd'hui encore, ils jouent leur rôle en Asie centrale au sens géopolitiques et géostratégiques. Ainsi, l'histoire de l'influence du Chiisme sur la politique intérieure de l'Etat iranien face à celle du Sunnisme de l'Arabie saoudite dure depuis le début de l'Islam jusqu'à présent, notamment à partir du XVI^e siècle avec la dynastie Séfévide et l'Empire ottoman. Même si la relation entre la politique et l'islam Chiite n'était pas officielle en Iran durant les différentes périodes de l'histoire de la Perse, elle est officiellement imposée à la société iranienne depuis le XVI^e siècle; cela établit bien l'existence d'une version politico-religieuse Chiite qui commande l'histoire et l'organisation sociale des dynasties royales de l'Etat iranien.

Alors que Khomeini (Ayatollah) est connu comme le fondateur de la République islamique d'Iran, la relation entre ce pouvoir et la religion Chiite apparaît directement. Ce système est établi sur le concept du *Velayat-e-Faqih*, terme propre au Chiisme duodécimain (supériorité du pouvoir religieux sur le politique). L'expression signifie la tutelle politique qu'exerce sur la communauté un personnage issu de la classe religieuse (le guide suprême). On pourrait entendre, soit que l'Ayatollah guide le gouvernement, soit qu'il contrôle son exercice, sa gestion, avec le droit de veto. Cette phrase décrit ainsi le rôle qu'un théologien (Ayatollah)

décide de tenir dans la société. On peut entendre qu'il peut prendre le contrôle du gouvernement ou qu'il le contrôle avec un droit de veto défini par (les conseils de gardiens), en tant que guide suprême et chef de l'État de la République Islamique. Dans ce cas on pourrait dire que le pays vit deux situations, deux discours politiques contradictoires à l'intérieur de la République islamique. Dans cet état politique particulier, nous considérons que *Velayat-e-Faqih* signifie qu'un Ayatollah du clergé s'implique dans le gouvernement de la société. Selon le sens du terme "République", nous tenterons d'examiner la relation particulière entre ce pouvoir religieux et les divers partis politiques "pro-régime" internes sous la tutelle de l'État du *Velayat-e-Faqih* et plus particulièrement leurs influences sur la place occupée par les femmes dans la société à travers la création cinématographique.

Depuis le début de la République Islamique en 1979, de nombreux politiciens ont contesté cette idée de *Velayat-e-Faqih* : c'est le cas des groupes de gauche tels que Le Tudeh, le parti communiste iranien à l'époque ; ce sont aussi les Moudjahidines du peuple, ce fut même le cas de politiciens comme Bani-Sadr, qui fut également le premier président de la République islamique, c'est à dire le premier chef de gouvernement du nouvel État. (Décédé en exil, octobre 2021 à Paris). Depuis le début de la République islamique jusqu'à nos jours, certains d'entre eux avec leurs proches, ont été largement éliminés, soit comme Mir Hossein Mousavi, ex premier ministre enfermé à Téhéran depuis 2009. Ce pouvoir a effacé les opposants ce qui est intéressant à étudier si on veut se placer comme une stratégie, cela ainsi indique une incapacité à donner naissance aux débats politiques (création des différents partis politiques). Ainsi, face à la question de l'influence de *Velayat-e-Faqih*, ce système ne fait pas preuve de tolérance même aux yeux de ses proches, cela prouvait une sorte de faiblesse de ce système au pouvoir. On peut l'analyser aussi comme un paradoxe d'une politique interne, montrant qu'il ne conduit pas assez stratégiquement l'exercice du pouvoir. C'est comme si un gouvernement ne voulait ne pas rester au pouvoir et s'il se suicidait, comme l'expression française dit : « Se tirait une balle dans le pied ». Porté par une histoire qui se répète, dans le cadre de cette République islamique qui reconnaît le pouvoir au clergé, on peut voir une erreur commise par Le Shah qui n'autorise pas les libertés politico-sociales, y compris à travers le traitement de l'image de la femme produite par le cinéma iranien de l'époque. On en est même venu à éliminer certains opposants, notamment les mouvements communistes ou tels, durant la Guerre froide, ou tel un opposant (religieux) comme Khomeiny contraint de s'exiler en Irak puis en France. Dans ce cas comment les peuples en Iran auraient-ils pu

connaître les idées politiques de Khomeiny et ce qui se passait à l'extérieur de l'Iran à l'époque ? Si cela avait été le cas, cela n'aurait pas diffusé ces idées dans les médias occidentaux qui n'avaient aucune idée des intentions profondes de l'Ayatollah. Lorsque Le Shah en fin de l'année 1977, a autorisé ces différents discours politiques dans le contexte de la société d'avant, c'était peut-être un peu tard... Si Mohammad Reza Shah Pahlavi avait permis que le discours de *Velayat-e-Faqih*, d'Ayatollah Khomeiny soit diffusé à la société iranienne au lieu de l'occulter, peut-être que la République islamique ne se serait pas installée. La mémoire politico-culturelle de l'Iran montre paradoxalement que si le système au pouvoir actuel agit aussi autoritairement, cela pourrait ouvrir la société iranienne et la conduire vers une nouvelle perspective.

Par ailleurs, le 22 septembre 1980, Saddam Hussein profite du chaos qui règne en Iran après la révolution et la chute du Shah pour envahir le pays, c'est le début de la guerre Iran- Irak qui dura huit ans. Ce conflit provoqua l'émergence d'un cinéma de guerre en éliminant la place de la femme, et se matérialisa par une production d'environ 250 films, fictions, documentaires et courts métrages. Cette guerre a été utilisée par les dirigeants de la République islamique pour essayer de rendre au pays une identité pro-islamique et une cohésion nationale de l'islam Chiite. Dans ce contexte, le cinéma a servi de vecteur pour justifier la guerre, ses victimes et ses défaites, auprès de la population et de propagande pour l'affirmation du régime au pouvoir religieux du *Velayat-e Faqih*.

Aujourd'hui, Ali Khamenei, l'actuel guide suprême de la République islamique d'Iran, renforce également l'idée de *Velayat-e Faqih*, même si cette contradiction entre ce système et les différents acteurs du gouvernement persiste en désaccord avec le guide suprême actuel. Après la mort de Khomeini, Ali Khamenei le remplace au poste le plus élevé de la République islamique d'Iran. Dans le contexte de la politique actuelle en Iran, Ali Khamenei est un ardent défenseur et un fervent partisan des Gardiens de la Révolution (*Le Sepâh-e Pâsdârân*), est une organisation paramilitaire de la République islamique qui dépend directement du guide suprême, le chef de la révolution et l'État iranien, selon la constitution de la République islamique en 1979. Ces types de signaux font partie de notre approche sur la place de la femme et nous sont utiles pour nos analyses cinématographiques, alors que l'armée régulière iranienne est chargée de la défense des frontières du pays et du maintien de l'ordre dans le pays, ainsi les Gardiens de la Révolution sont chargés de protéger le système au pouvoir religieux en place. Cependant, cette forme de pouvoir paramilitaire et surtout son association économique et stratégique à travers les médias et le cinéma propagande permet de

comprendre pourquoi cette dimension politico-religieuse du *Velayat-e Faqih*, et son impact sur la place des femmes dans la société se justifient. Ainsi, il s'agit d'une confrontation politique constante avec ceux qui sont dans ce système paramilitaire, bien qu'ils aient encore beaucoup de différents à propos le traitement de l'image de la femme dans le cinéma iranien. Par conséquent, cette contradiction politico-culturelle de *Velayat-e Faqih*, pourrait se transformer au sein des politiques de la République islamique. Cependant, la capacité de ces différentes définitions du discours politique à se combattre à l'intérieur du même système au pouvoir, créera des mouvements dans la société iranienne. Dans ce cas, il est possible que, dans les conditions qui régissent la politique actuelle sous le contrôle du *Velayat-e-Faqih*, cela conduise de la place et des rôles des femmes à la recherche de liberté. Cependant, parmi les politiciens qui sont en exercices et qui ont même accepté ce système au contrôle, il existe encore des différences majeures ; des désaccords peuvent apparaître dans la façon dont ce pouvoir religieux est géré sur des questions telles que les libertés sociales autour de le statut de la femme dans le domaine de l'expression cinématographique et des médias. Si nous considérons les différentes expressions de ces sous-ensembles, nous observons un affaiblissement dans l'exercice de ce pouvoir religieux, et nous analyserons également leur rapport évolutif à l'image de la femme dans le champ de l'expression cinématographique propagande. Le fait de reconnaître que les femmes sont la *ligne rouge* dans ce système en place, est controversé au sein de la société, et la femme est également sujet à controverse dans le cinéma notamment dans les scénarios contrôlés par le système *Velayat-e Faqih*. En fait, cela pourrait même créer obscurément une atmosphère politique contre ce pouvoir théocratique qui pourrait même amener dans tous les domaines de la société, même en extérieur du pays pour les transformations radicales. Cependant, il est important de comprendre à quel point la question de la libération des femmes reste comme une problématique pour la République islamique. Bien qu'il s'agisse d'un système religieux, la question de la place et du rôle des femmes, dans l'acceptation que ce pouvoir peut en faire pourrait être la clé d'une future liberté sociale. Cela répond simultanément au concept de pouvoir, dans la définition de M.Foucault : Le pouvoir et la liberté sont indissociables. En effet le discours du pouvoir n'est pas seulement répressif mais implique aussi le chemin vers la liberté. Suivant cette approche, les changements de l'image des femmes dans le cinéma iranien peuvent trouver ses sources dans l'idée de ce pouvoir religieux et être acquise par leurs propres efforts. C'est peut-être aussi un chemin historique vers un changement pour la société iranienne, y compris pour les femmes tel que le cinéma peut l'exprimer. À cet égard,

nous établirions également la contradiction entre ce système au pouvoir religieux et ces partis politiques pro-régime, et la production de discours différents sur cette question particulière des femmes et de leurs droits sociaux. Un bon exemple est la divergence assez importante des partis entre réformistes et conservateurs, sur ces questions à propos de la situation des femmes en République islamique d'Iran, dont c'est possible que les conflits entre les parties ne peuvent pas être résolus par le système religieux actuel, parce que les droits des femmes sont un « benchmark » infranchissable ; c'est là que commence l'esprit de lutte sociale à travers le cinéma iranien. Paradoxalement, la question des femmes portant sur les valeurs opposées à l'empowerment (au contrôle de l'autorité) du religieux est au cœur de la *praxis* ce système. Dans ce cas, ce système politique du pouvoir en place et ces divergences internes créent une sorte d'espace de contestation, et au cœur de cet espace on trouve ces paradoxes à travers les discours de cinéma iranien. Cette approche se justifie pleinement car, plus que jamais, dans l'histoire contemporaine de l'Iran, la société et le cinéma iranien notamment sur les femmes, revendiquent leurs droits à travers leurs actions.

1.1. Le statut des femmes dans le champ politico-historique du cinéma iranien, les évolutions et les contraintes socio-politiques des années 1930 sur la place de la femme : Le premier film parlant iranien *Dokhtar Lor* (*La Fille Lor*) (1932), d'Ardešhir Irani



Réalisateur: Abdolhossein Sepanta, *Film La Fille Lor*, 1932, Le plan de l'image de l'actrice Rouhangiz Saminejad.

“Scénario: Abdolhossein Sepanta

Images: Ardešhir Delavar Irani, Rostam Irani

*Interprétation : Sadigheh (Rouh Anguiz)
Saminéjad, Abdolhossein Sepanta, Hadi Shirazi,
Sohrab Pouri*

*Copie : cinemathèque nationale d'Iran
Fiction/1h30/35mm/noir et blanc/vostf softtiter
Date de sortie : 1932*

En fonction du synopsis Djafar, un jeune inspecteur de Téhéran, tombe amoureux de Golnar, une danseuse, dans un café situé sur la route de Lorestan. La jeune fille lui raconte comment elle a été enlevée par des pillards qui ont assassiné ses parents et qui la forcent depuis à travailler pour eux. Après de multiples

péripéties, ils parviennent à s'enfuir ensemble, mais les bandits partent à leur poursuite... Jafar et Golnar se réfugient en Inde et vivent à Bombay. Plus tard, lorsqu'ils se rendent compte que la loi et l'ordre ont été rétablis avec l'arrivée du nouveau pouvoir, ils retournent en Iran. ⁵

1.2.1. Les différentes dimensions politiques et sociales de ce film à travers l'analyse de son rôle féminin

«Abdolhossein Sepanta, installé en Inde depuis 1927, fit la connaissance à Bombay de Ardeshir Irani, propriétaire de la compagnie de production «Imperial Film». Par la suite, ils décidèrent de produire ensemble un film iranien, tourné en Inde. La production fut donc dans la nécessité de d'installer des décors iraniens sur place ; tout le matériel nécessaire fut expédié depuis l'Iran. Le tournage dura sept mois. La fille Lor rencontra un grand succès populaire. Le film a longtemps détenu deux records : celui du nombre d'entrées et celui du film resté le plus longtemps sur les écrans iraniens. Dans une interview à la revue Film va Zandegi (n°4), Abdolhossein Sepanta a déclaré que « Ce film était le premier film parlant iranien qui sortait dans un pays étranger. Il devait par conséquent mettre en lumière les progrès de l'Iran de l'époque : « J'avais choisi le thème de l'emprise des tribus sur les femmes et celui de la puissance du gouvernement central de l'Iran pour construire mon histoire, ce qui a permis, d'une part, de présenter les progrès du pays et, d'autre part, de soutenir le sentiment nationaliste des iraniens de l'étranger. »⁶ Ce film dépeint une époque très important où l'Iran est embourbé dans le chaos post-première Guerre mondiale, surtout après la révolution russe de 1917. L'évasion du couple de ce film en Inde illustre l'expérience commune de nombreux immigrants en Inde à l'époque. Le retour du couple en Iran est également lié à la destitution du dernier roi Qajar et à la fondation de la dynastie Pahlavi par Reza Shah. Selon Hamid Dabashi dans son livre Iranian Cinema : Past, Present and Future en octobre 2001 « le film s'est finalement conclu en soutien de la propagande de Reza Shah et de son gouvernement central. Ce que confirme l'affiche publiée à l'époque, « dans ce film, vous verrez la situation de l'Iran dans le passé et la comparerez avec les progrès rapides du pays sous le règne de l'empereur Reza Shah Pahlavi. »

1 Forume des images, Portrait de Téhéran, septembre 2003, p.81

2 *ibid*



Réalisateur : Abdolhossein Sepanta, Film *La Fille Lor*, 1932, 1h30/35mm/noir et blanc/vostf softtiter. Le plan de l'image de l'actrice Rouhangiz Saminejad.

L'actrice Rouhangiz Saminejad est née en 1916 à Bam, dans la province de Kerman. Elle est la première actrice iranienne du premier film parlant en persan, *Dokhtar Lor* (La fille Lor). Pour la première fois, elle accepte une interview dans le film documentaire « *Le Cinéma iranien : du constitutionnalisme à Sepanta* » réalisé par Mohammad Tahaminejad en 1970. L'actrice, Rouhangiz Saminejad explique, avec amertume, son parcours et la façon dont elle est venue à faire du cinéma et les souffrances que cela lui a causées: « En effet les désagréments que j'ai eu pendant le tournage et après ce que j'ai enduré de la part de mes proches et des gens, et du fait que j'ai joué dans ce film sans voile, je n'ai jamais eu envie de jouer dans un autre film. Après la diffusion de ce film en Iran, chaque fois que nous quittions notre résidence privée, pour nous prémunir contre les violences, nous devons avoir trois gardes, un chauffeur, et deux personnes qui aidaient le conducteur à faire en sorte que je ne reçoive pas de verre ou de pierres sur le visage. Partout où nous allions, nous devons nous cacher pour que personne ne nous reconnaisse. » En revanche, plus tard, le réalisateur Mohsen Makhmalbaf, dans son film *Nasser al-Din Shah, acteur de cinéma*, en 1992, utilise dans son montage le rôle de cette actrice avec un regard politico-social sur la place de la femme bien différent du regard habituel au cinéma iranien. Makhmalbaf reprend le personnage principal de *La fille Lor*, et lui fait jouer un rôle central dans son film. Dans

l'histoire imaginaire de son film, Nasserederin Shah d'Iran de la dynastie Qâdjâr, (le 19^{ème} siècle) déteste le cinéma jusqu'au jour où il tombe finalement amoureux de l'héroïne du premier film parlant iranien, *La fille de Lor*, sa passion pour l'actrice est si forte qu'il est prêt à renoncer à son État impérial d'Iran et à son harem pour sa bien-aimée en devenant acteur.

1.2.2. premier regard sur le film : A travers le cinéma, les contraintes socio-politiques des années 1930 sur l'image de la femme

Le champ du discours cinématographique de ce film interroge sur sa capacité à dire l'émancipation des femmes dans une société qui codifie, à cette époque, leur vie quotidienne. Ce film est un outil adapté à ce genre de réflexion, car il porte une diffusion qui exprime plusieurs messages politiques et sociaux sur la femme, ce film populaire a bien impacté le public. On pourra donc l'utiliser, puisqu'il reflète les problèmes de société de son époque pour installer le débat. *Dokhtar Lor (La fille Lor)*, permet d'appréhender l'impact du pouvoir sur la vie de la femme iranienne en 1932 et les problèmes qu'elle rencontre. L'actrice Rouhangiz Saminejad sans *hijab*, dit ce qui a compliqué sa vraie vie après avoir joué dans le film. Comme elle l'a dit longtemps après la première sortie du film, elle n'a pas pu poursuivre son activité professionnelle en tant qu'actrice célèbre. Elle a été critiquée par le public qui l'a regardée comme une femme légère jusqu'à ce qu'elle quitte définitivement la carrière. Un acte social contre elle-même en tant que femme a causé des problèmes familiaux autour d'elle, alors que sa famille n'était pas d'accord pour qu'elle exerce une activité cinématographique. (Son métier initial était infirmière). Elle a été reconnue comme la première actrice du cinéma iranien à témoigner d'une partie de la vie de la femme iranienne de l'époque. Dans ce rôle qui lui a été directement proposé par le cinéma iranien ou grâce à sa présence dans ce film, elle documente à la fois un regard traditionnel et l'image de la femme dans la société iranienne, en plein changement, des années 1930. Ainsi, nous sommes confrontés aux difficultés de l'entreprise des femmes iraniennes pour s'imposer dans le cinéma et faire leur chemin dans la société. Par conséquent, le rôle du cinéma dans ce domaine est de révéler des détails dans un mouvement historico-social. Dans ce film, les rapports entre la société, le cinéma et leur

regard sur les femmes de l'époque, dénotent aussi un regard du pouvoir politique sur le discours cinématographique.



Réalisateur : Abdolhossein Sepanta, Film *La Fille Lor*, 1932, 1h30/35mm/noir et blanc/vostf softtiter. Le plan de l'image de l'actrice Rouhangiz Saminejad avec l'homme qu'elle a choisi.

- Dans ce plan, la cinéaste montre que l'actrice dans son rôle s'est émancipée vers la liberté avec l'homme qu'elle a choisi. Les libertés individuelles des femmes sont confrontées à de nombreuses restrictions politico-sociales propres à cette société traditionnelle et même religieuse. Bien sûr, cette étape d'analyse culturelle liée à l'histoire de ce film révèle des détails qui sont indirectement liés à la politisation des représentations de l'image d'une femme moderne par Reza Shah Pahlavi. Cependant, ultérieurement, à partir de la révolution islamique de 1979, l'ayatollah Khomeiny, au pouvoir ré-impose aux femmes iraniennes les contraintes islamiques.

1.2.3. Second regard sur le film : pendant la République islamique, considérations sur l'image de la femme à travers ce film

Au sens historique, la situation du peuple iranien durant l'année 1930 est particulièrement intéressante dans le discours qui s'élabore au fil des séquences du film, des séquences, défendent les idées de la modernisation de l'Iran, notamment celle de l'image de la femme.

Dans une société traditionnelle, que la politique de Reza Shah Pahlavi va faire évoluer dans une direction occidentalisée et plus moderne, la question qui se pose est : le peuple iranien a-t-il accepté la modernisation et l'occidentalisation de son pays ? Plus tard en 10 août 2016, un article du journal *Keyhan.ir*, analyse le film *Dokhtar Lor (La fille Lor)* : « Ce film a une approche critique pro-capitaliste de la femme objet. Le régime d'Israël n'avait pas encore été installé à cette époque, mais les bases étaient en train d'être posées pour l'occupation de la Palestine et l'établissement d'un faux État d'Israël par le capitalisme mondial, grâce au mouvement de la franc-maçonnerie internationale. *Dokhtar Lor (La fille Lor)* et son sous-titre "*L'Iran hier, l'Iran aujourd'hui*" était en fait un film pour propager le régime autoritaire imposé à l'Iran par le colonialisme anglais. Ce film méprisait la culture et la religion traditionnelles, de l'islam, du peuple et de notre pays et présentait le seul moyen pour l'Iran de revenir aux sources de sa culture, aux sources de sa civilisation et de se soumettre aux plans coloniaux et à une occidentalisation. D'autant plus ce que montre le propos de ce film, dans lequel, au générique de fin du film sont associées l'étoile de David (le symbole d'Israël) et l'image de Reza Shah Pahlavi.»⁷ Cependant, les problèmes socio-politiques de l'Iran contemporain, ainsi que l'image de la femme qu'ils traduisent dans son rôle purement cinématographique, sont souvent liés à des approches politisées qui s'expriment dans les médias. Dans le contexte du pouvoir politico-religieux dominant, ce film, lorsqu'il met en scène un couple avec l'image d'une femme libérée, navigue entre : les règles des censures déjà imposées sur le rôle de la femme sous la République islamique et une aspiration artistique à une appartenance moderne à la société iranienne, il n'est pas forcément celui d'un modèle idéal pour ce système politico-religieux. La question est alors celle de la dynamique de ce film initiant le processus de subjectivisation de la femme iranienne dans le cadre de sa société politique d'appartenance.

⁷ En Persan ; Voir sur Internet : https://kayhan.ir/files/fa/publication/pages/1395/5/19/787_9346.pdf

1.3. La nouvelle vague du cinéma iranien, la place de la femme entre le poids du religieux et la modernité : *Le mari d'Ahou khanoum* (1968) d'Davoud Molapour



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou khanoum*, 1968.

“Fiche technique

Scénario: Davoud Molapour (d'après le roman de Ali-Mohammad Afghani)

Image : Vanoush Vartanian

Générique : Farhad Fakhreddini

Interprétation : Hossein Ershad, Adileh Eshragh, Akbar Meshkin

Production : Davoud Molapour, Esmail Akhavan

Copie : Cinémathèque nationale d'Iran

Fiction/1h25 /35mm/ noir et blanc/vostf/softtiter / Date de sortie : 1968

“D'après le synopsis Miran Sarabi, un boulanger respectable et religieux, vit avec sa femme (Ahou) et ses quatre enfants. Mais lorsqu'il rencontre Homa, une jeune femme divorcée mère de deux enfants, il tombe sous son charme. Miran lui propose de venir habiter avec sa première femme, Ahou, tous sous le même toit... Adapté du très célèbre roman éponyme d'Ali Mohammad Afghani, cette description du quotidien de la société patriarcale fut applaudie à l'époque par l'ensemble de la critique iranienne. Au milieu des ruines du cinéma Farsi, la réalisation d'un film comme *Le mari d'Ahou khanoum* demande de l'audace pour le cinéma iranien. Ce film nous montre ce que doit être le cinéma Farsi sur les vraies images des femmes dans la société iranienne. Ainsi c'est l'image de la vie d'une famille iranienne avec ses habitudes et ses traditions qui sont montrée à travers ce film. Ce film sort le cinéma Farsi du cercle vicieux qui soutien une image de la femme objet. “⁸

⁸ Forume des images, Portrait de Téhéran, septembre 2003, p.91.

1.3.1. Le contexte historico-social à travers l'image de la femme dans les rôles féminin de la nouvelle vague

L'histoire se déroule autour de l'année 1935 à Kermanshah, le thème principal de l'histoire est étroitement lié à une réalité de la vie des femmes dans les couches populaires de la société iranienne de cette époque. Le roman a su exprimer avec une délicatesse particulière les détails sur l'image que donnent les femmes iraniennes de l'époque. C'est pourquoi Davoud Malagpour, a réalisé un film sur ce thème en 1969, comme Abbas Javanmard, une série télévisée en 1976 commandée par la Radiotélévision Nationale Iranienne (RTNI). D'après Hassan Mir Abedini dans son livre « *Cent ans de romancières en Iran* » : « Ahou, épouse de Miran Sarabi, est tolérante mais on voit dans ce roman qu'elle n'a aucun droit particulier par rapport à son mari. » L'image du rôle de la femme dans ce film révèle l'effacement de la femme iranienne de la plupart des situations dans les années de reconstruction de l'Iran entre tradition et modernité. Dans l'histoire du film *Le mari d'Ahou Khanoum* (1968), comme dans le roman d'Ali Mohammad Afghani, on se familiarise avec le personnage d'Homa : une jeune iranienne rebelle qui veut avoir une vie moderne. Une femme qui veut sortir de son cocon à l'encontre des traditions de la société iranienne qui se sont tissées autour d'elle.



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softtiter/35mm. Le plan où le cinéaste montre le personnage d'Homa dansant dans la composition de l'image clichée de la femme libérée.



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou Khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softtiter/35mm.
Le plan où Miran bat sa femme Ahou à cause de son mariage avec d'Homa.

Homa entre dans la maison avec Miran pour y rester quelques jours. Mais, Miran succombe passionnément au charme d'Homa et lui demande de l'épouser (La loi islamique sur la polygamie autorise un homme à avoir jusqu'à quatre femmes). Finalement, Homa en tant que femme seule dans une société traditionnelle et sans soutien accepte la demande en mariage de Miran. Dès lors, la maison devient le théâtre d'un brutal conflit entre Ahou et Homa. Ahou défend patiemment son milieu familial avec ses enfants et Homa la chasse patiemment de la scène. Dans une séquence du film *Le mari d'Ahou Khanoum* (1968), les conflits culminent dans la maison d'Ahou où Homa, étant folle de rage et de convoitise, conduit son mari à battre Ahou à mort. Il faudrait noter que Davoud Molapour donne au film une crédibilité sociale en tant que document précieux et historique de l'époque, reconstituant plusieurs années d'une vie de famille mouvementée, d'où l'importance de l'évolution chronologique régulière, durant les années 1930, en ce qui concerne les femmes iraniennes. Dans le roman d'Ali Mohammad Afghani, l'histoire de *Kashf-e hijab* qui rappelle l'interdit du voile (loi de 1935), est devenu symboliquement un marqueur effectif de son roman. Quand il présente certains détails, à travers la narration (en 1968) dans le temps du film, de la vie d'une famille populaire, il reprend la condition de la femme de l'époque. Par exemple : Dans la version du roman et non dans le film, Miran se rend à une réunion dans la salle municipale de

la ville pour fêter le dévoilement du *Hijab* des femmes en 1936 sous l'ordre de Reza Chah Pahlavi, influencé par Atatürk. Miran n'est pas opposé à ce que Homa marche dans la rue sans *hijab*.



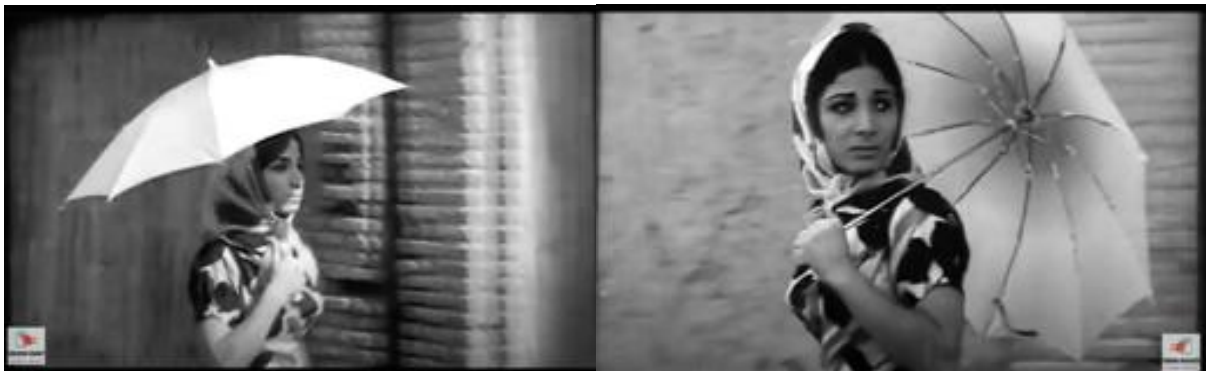
Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou Khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softitler/35mm.
Le plan de Miran qui boit du vin avec Homa.

Le cinéaste dévoile les changements apportés aux habitudes de Miran qui sont radicaux, comme lorsque pour la première fois de sa vie, il se rase le visage, porte des vêtements à la mode, boit du vin avec Homa et va au cinéma avec elle. Il fait s'effondrer l'une après l'autre la coquille traditionnelle et tente d'adopter les références d'une nouvelle classe moyenne florissante. Le personnage d'Homa souhaite une égalité entre les femmes et les hommes, elle soutient donc les "réformes" de Reza Chah Pahlavi comme l'affirme Ali Mohammad Afghani dans son roman éponyme.



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou Khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softitler/35mm.
Le plan des voisines qui jugent la tenue d'Homa.

Les voisines qui jugent la tenue d'Homa : J'ai peur que cette robe devienne un enfer pour elle. La femme au tchador noir : Les hommes deviennent fous dans la rue, ils la regardent comme s'ils n'avaient jamais vu un être humain. Le personnage d'Homa veut profondément, par son désir de femme, changer le regard social porté sur elle, mais elle vit dans un milieu conservateur et captif sur le poids de la tradition. Le personnage d'Homa, ne parvient pas à comprendre les sources culturelles profondes de ces détails traditionnels et comment elle reste perçue par cette pensée-cliché, et en même temps elle est bouleversée, avec d'autres femmes, par l'ennui d'un mode de vie patriarcal.



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou Khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softitler/35mm.
Le plan où le personnage d'Homa se promène seule dans la rue dans une tenue moderne.



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softitler/35mm.
La composition des images cinématographiques par le cinéaste exposant la domination masculine de l'époque.



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softitler/35mm.
Le plan où l'image montre les pieds des hommes qui suivent Homa.



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softitler/35mm.
Le plan où Ahou pleure devant son mari.

1.3.2. Les personnages féminins d'Homa et Ahou

Dans un autre regard cinématographique sur le personnage d'Ahou, où on la voit accepter que son mari épouse Homa, même si cela rend malheureuse, on observe qu'elle est une femme soumise à l'homme. A titre d'exemple, dans le plan où Miran annonce à Ahou qu'il est marié

à Homa, Action d'Ahou : Elle pleure devant son mari en lui disant : « Je vais disparaître ». Miran réplique : « lève-toi, tu devras accepter cette réalité car elle sera à ton service... lève-toi comme une vraie dame et prépare le déjeuner». En effet, le personnage d'Ahou, décrit également en profondeur les tourments émotionnels de sa famille et protège ses enfants sans penser à ses droits et en restant passive pour les spectateurs. Par exemple à la fin du film, par une lettre de Miran, quand Ahou apprend la décision de son mari qui quitte la maison avec Homa pour vivre autrement, elle, dans une conversation avec sa voisine dit : « Je décide de ramener mon mari à la maison, même si je dois subir toutes les humiliations. » Cependant, dans une société qui ne la considère pas comme ayant le droit d'être l'égale de son mari, elle est complètement effacée ; donc Ahou accepte cette situation pour sauver sa famille et ses enfants qui souffrent. Miran, alors qu'il est complètement démuni face à ses choix et à son deuxième mariage avec Homa, finit alors par se retourner vers Ahou. Miran et Ahou réintègrent enfin leur vie familiale.



Réalisateur : Davoud Molapour, *Film Le mari d'Ahou Khanoum* 1968, 1h25 / noir et blanc/vostf softtiter/35mm. La dernière séquence du film.

-Dans la dernière séquence du film, le cinéaste montre Homa dans un seul cadre signifiant, son personnage n'est pas en avance, elle est en voiture sans destination précise, elle demande au conducteur du véhicule de partir sans Miran. Les spectateurs appréhendent la suite du film comme un final incertain dans un discours sur la place indéterminée de la femme iranienne,

ce plan dans la dernière séquence au sujet des personnages féminins est un message significatif pour le public, disant que les femmes iraniennes se trouvent finalement isolées sans aucune aide. Toutefois, les personnages d'Homa et Ahou sont incapables d'aller plus loin dans une relation d'égalité avec Miran. Or, l'Islam autorise l'homme à épouser plusieurs femmes, dans ce cas quels sont les droits de la femme ? Les spectateurs se demandent quelles sont les perspectives de vie pour les femmes comme Homa ou Ahou ? Le film, dans sa démarche cinématographique, propose cette vision à travers les souffrances d'Homa et d'Ahou mais sur deux voies complètement séparées. Miran, n'est pas prêt à accepter les transformations d'une société en cours de modernisation encore dominée par les concepts religieux. La misère de Miran en tant qu'homme, par son incompréhension face à deux femmes et son irresponsabilité face à ses enfants, soulève profondément le public du film : *Le mari d'Ahou Khnoum*. En effet, le spectateur assiste à toutes ces scènes de souffrance. Le message délivré par le discours du cinéaste est direct :

Le film révèle le poids du religieux et du patriarcat à l'égard de la femme iranienne à travers le système social installé par les événements des années 1930 et l'arrivée au pouvoir de Mohammad Reza Shah ; d'ailleurs, le film avait rencontré de nombreux problèmes avant et pendant sa sortie : changement de réalisateur, blocage au bureau de la censure pendant plus de huit mois, puis refus de tous les distributeurs de diffuser le film. Finalement projeté dans deux salles seulement, le film rencontra un grand succès en 1968. La sortie de ce film critique aussi la censure qui peut peser sur ces dénonciations du régime patriarcal iranien en cette fin des années 1960. Telles apparaissent ces femmes dominées par le pouvoir religieux et patriarcal de la société iranienne.

1.4. Une nouvelle génération féminine contre l'autoritarisme de la société patriarcale s'installe dans le cinéma iranien : Le film de Dariush Hagir, *Bita* (1974)



Réalisateur : Hagir Dariush, *Film Bita*, 1972. Le plan de l'image de l'actrice Gougoush.

“Fiche technique: BITA

Scénario: Goli Taraghi

Réalisateur : Hagir Dariush

Image : Hoshang Baharlou

Montage : Talat Mirfenderski

Musique : Loris Tcheknavarian

Interprétation : Gougoush, Sana Ziayian, Ezatollah Entezami

Genre : Fiction 1h48/ 35mm/ noir et blanc

Date de sortie : 1972

D'après le synopsis de ce film qui présente la vie de la jeune Bita qui n'a plus de sens pour elle : la mort de son père la bouleverse et le journaliste dont elle est tombée amoureuse l'abandonne. La mise en scène : L'ample connaissance du monde du cinéma de Hagir Dariush, ancien élève de l'IDHEC, lui confère un savoir-faire et une sensibilité qui prennent toute leur signification dans cet unique film. Bita est interprétée par Googoosh, jeune chanteuse qui deviendra ensuite une des plus grandes artistes populaires de la scène iranienne. Son interprétation irréprochable de la jeune fille sur le point de devenir une femme procure à ce film, une dimension proche, par certains aspects, des films d'Antonioni. Ce film émouvant, un des rares films féminins du cinéma iranien, met en scène la vie d'une jeune femme issue de la classe moyenne urbaine. La mise en scène

*minutieuse, la justesse de ton du personnage de Bita, ainsi que la reconstitution exacte du milieu social dans lequel Bita évolue, sont les points fort de ce film. Bita fut sélectionné au Festival de Venise en 1972. Le réalisateur de Bita, a essayé de développer un style simple et modeste“.*⁹

On est au début de 1972 en Iran... dans un pays en changement permanent non seulement social mais aussi chez femmes de cette génération... une révolution



Réalisateur : Hagir Dariush, *Film Bita*, 1972 /1h48/ noir et blanc/ 35mm. Le plan où Bita lit le livre *La Peur de la liberté*.

- Dès la première séquence du film qui commence avec le personnage principal: Bita est en train de lire *La Peur de la liberté*, un essai d'Erich Fromm, publié pour la première fois en 1941. Bita lit une phrase à voix haute : « Le sentiment de destruction est le produit d'une vie non construite... » La réaction du personnage féminin, (Bita) à ce stade est intéressante ; elle baisse le livre et ouvre la bouche, comme surprise. Elle réfléchit au sens de la phrase quelque seconde puis abandonne le livre... Dans ce livre, Erich Fromm souligne que l'homme fuit inconsciemment la liberté tout au long de sa vie. Il explique également que ce qu'il faut entendre par liberté, ce n'est pas ce que nous croyons généralement, c'est à dire faire quelque chose librement. La liberté signifie être indépendant des autres sans se sentir dépendant d'autre chose. Mais les gens ont peur d'être seuls, donc ils préfèrent se définir dans une chaîne d'appartenances pour se sentir en sécurité. Cependant, ils ignorent que ce choix se fait au prix de la perte de leur individualité et de leur liberté. Après une courte pause, elle s'engage dans une activité ignorant son intérêt pour ce livre qui finira cependant par envahir son être à la fin du film...

⁹ Forume des images, Portrait de Téhéran, septembre 2003, p.105.



Réalisateur : Hagir Dariush, *Film Bita 1972* /1h48/ noir et blanc/ 35mm, Bita dans la continuité du même plan.

- Elle écoute la radio, puis reprend sa lecture du magazine Ferdowsi ¹⁰. Elle lit encore une autre phrase à voix haute : « Le gouvernement est une fonction du système économique de production, selon Marx. » Celle-ci parvient avec peine à prononcer les mots de la phrase qu'elle lit, mais d'après le synopsis de ce film, Bita aime un homme qui fait partie des intellectuels et qu'elle voudrait approcher pour ressembler, dans une innocence absolue, à l'une des leurs. Le cinéaste fait passer aux spectateurs un message politico-social à travers le désir de connaissance de la nouvelle génération des jeunes femmes iraniennes des années 1970. En même temps le cinéaste montre que Bita a un caractère fragile, transparaissant dans la relation insoumise avec sa mère lorsqu'elle se moque de cette dernière dans ses efforts pour maigrir. Le personnage de Bita veut des changements autrement, son esprit est vif, elle a un fort désir d'indépendance vis-à-vis de sa mère (ancienne génération) mais elle reste dominée par son amant. À côté de Bita, le personnage masculin de son père ne s'intègre pas normalement dans la communauté sociale dans laquelle il vit. Il est atteint d'une maladie névrotique et pour se libérer dans son propre monde, il fait venir dans sa chambre des oiseaux qui symbolisent la liberté. À l'inverse, entant que spectateur nous sommes confrontés à d'autres personnages féminins forts traditionnelles et autoritaires comme la mère ou la sœur de Bita. Or, elles sont associées à deux stéréotypes féminins qui sont de s'occuper de la cuisine et d'être une femme forte à la maison. Rappelons-nous quand Bita lisait le livre *La Peur de la liberté*, d'Erich Fromm, l'auteur parlait de différentes formes de psychologies exprimées par

¹⁰ Ce magazine est l'un des plus grands et des plus anciennes publications iraniennes de l'époque. C'était l'un des magazines hebdomadaires qui couvrait également la nouvelle poésie iranienne en marge. C'est dans ce genre de magazines que Ferdowsi a traité des enjeux politiques en coulisses.

les comportements autoritaires révélant quelque fois des effets secondaires à travers les réactions des individus. La mère et Simin, la sœur de Bita montrent de l'indépendance, mais elles dévoilent également des réactions contre l'affirmation de la personne de Bita, en tant que jeune femme libre. Par exemple tout au long du film elles essaient de pousser Bita vers un mariage arrangé avec un homme riche qui assurerait sa sécurité financière, mais elles insistent jusqu'à ce que Bita se coupe les cheveux pour empêcher ce mariage arrangé. Finalement elles se démènent tellement que Bita, mécontente se présente avec une perruque devant son prétendant.



Réalisateur : Hagir Dariush, *Film Bita* 1972 /1h48/ noir et blanc/ 35mm. La scène où l'homme riche demande la main de Bita.

1.4.1. Les personnages féminins de Manijeh et Bita

Dans les années 1970, la société urbaine s'achemine volontiers vers une modernisation assez rapide, la société iranienne traditionnelle y est rétive, surtout sur la question des femmes.

Cette dernière ne pouvait pas tolérer de la part d'une jeune femme, des choix individuels, une démarche personnelle comme elle apparaît dans le discours de Bita. C'est l'approche familiale qui est privilégiée lorsqu'une jeune femme est prête à se marier et qu'elle ne cherche pas à réaliser des visions un peu à part. En effet, dans le discours de ce film, la mère et la sœur de Bita pouvaient témoigner de cette tradition associée à l'ingestion de la vie de Bita à l'époque. Le cinéaste révèle à la fois une "liberté imaginaire" de Bita telle qu'elle pouvait exister chez des jeunes filles dans la société iranienne des années 1970 qui n'était peut-être pas encore prête à l'offrir à toutes les femmes iraniennes. En effet, l'autre face de la pièce est le personnage du jeune journaliste iranien dont Bita est amoureuse. En tant que un homme

intellect, il voit la liberté autrement et en a une version masculine de l'époque. Il n'est d'ailleurs pas prêt à épouser Bita et reste dans une relation libre avec sa collègue Manijeh, une autre jeune femme intellectuelle. Manijeh et le journaliste s'entendent bien dans leur relation libre. Quand elle découvre l'existence de Bita, elle reste à l'écart et essaie au moins de comprendre Bita avec un comportement rationnel.



Réalisateur: Hagir Dariush, *Film Bita* 1972 /1h48/ noir et blanc/ 35mm. Le plan de la conversation entre Bita et Manijeh.

- Manijeh : *Les choses vont s'arranger mais pas à pas. Il faudra attendre, c'est la vie...*
- Bita : *Tout va bien. La vie est belle. Il n'y a pas de problème.*

Ce plan à travers la conversation entre Manijeh et Bita, dévoile une nouvelle génération des jeunes femmes assez modernisées de l'époque et de ses principales différences avec d'autres personnages féminins traditionnels tels que la mère ou la sœur de Bita. Cet accent mis particulièrement sur le rôle de Manijeh, va au-delà de sa participation simple aux codes vestimentaires occidentaux, dans ce processus, tous ces éléments de sa réflexions conduisent la femme, à une compréhension plus profonde de son comportement moderne ; peut-être y avait-il encore des étapes à assurer socialement ou même politiquement quand Manijeh disait à Bita, il faudra attendre... ?



Réalisateur: Hagir Dariush, *Film Bita* 1972 /1h48/ noir et blanc/ 35mm. Bita dans la séquence du mariage.

1.4.2. *Bita* (film) un discours cinématographique sur le sujet féminin face au pouvoir

Dans la séquence du mariage arrangé par sa mère et sa sœur : Le téléphone sonne, elle tourne la tête vers le téléphone avec l'espoir qu'il s'agisse de l'appel de l'homme qu'elle a choisi par elle-même... Cet appel est pour sa sœur, le regard froid de Bita se tourne vers les spectateurs et elle dit oui à la caméra devant son public. A-t-elle partagé cet événement avec les spectateurs en tant que le témoin social ? Rappelons-nous le film *À bout de souffle* en 1960, réalisé par J.L. Godard, quand Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), disait devant la caméra : « Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la ville... allez-vous faire foutre ! » Néanmoins, dans les scènes suivantes du film *Bita*, le cinéaste dévoile les souffrances de personnage féminin par l'événement de son mariage forcé. Une manière d'être qui va la faire se désintéresser du cours de sa vie, comme par exemple dans le plan où elle dort à l'égard de son mari, à travers cette action, Bita exprime en quoi ses pouvoirs sensoriels, émotionnels et même intellectuels sont complètement bloqués. Le cinéaste renvoie l'attention des spectateurs au début du film, quand elle lisait la phrase d'Erich Fromm à voix haute : « Le sentiment de destruction est le produit d'une vie non construite... »



Réalisateur : Hagir Dariush, *Film Bita*, 1972 /1h48/ noir et blanc/ 35mm. Le plan où Bita dort dans la cuisine pour s'éloigner de son mari.

L'état de Bita dans cette image du film est une manifestation cinématographique de son impuissance d'agir: c'est souffrir, c'est subir, elle n'y peut rien. Cela correspond à un mot grec qui se trouve dans les tragédies, le mot **pathos**. Mais le cinéaste, arrive à rendre compte les lamentations de Bita par ses réactions qui sont d'une formidable puissance. Malgré son désir intérieur de vivre qui n'est plus comme avant, elle est remplie d'un sentiment d'anéantissement, ainsi dans le discours du film, Bita porte son indignation à un point d'incandescence qui, devenue imprécation, l'appelle à se faire justice, à se venger, à s'émanciper du tyran même contre son propre intérêt. A ce moment Bita déclenche les réactions du spectateur. Le mouvement de l'émancipation pour les droits des femmes, veut voir se déclencher la révolution elle-même. Sept années plus tard, les femmes qui participent à la révolution de 79 en Iran le prouvent.





Réalisateur : Hagir Dariush, *Film Bita*, 1972 /1h48/ noir et blanc/ 35mm. Bita dans la dernière séquence du film.

Donc dans la dernière séquence du film, Bita décide de fuir cet autoritarisme de la famille dans une société traditionnelle, par une action controversée contre sa personne, en effet, le personnage féminin va s'en tenir à son choix malgré le poids pressant de cette domination sur le rôle social de la femme. Dans la séquence finale : Très tôt le matin, Bita est dans un taxi, le taxi s'arrête, elle descend. Elle marche seule dans le boulevard. Une voiture s'arrête. Un homme lui demande : Tu montes ? Elle répond oui et c'est la fin du film.... Le désir d'aimer l'homme qu'elle voulait, a finalement conduit à la négation d'un système social et politique qui n'acceptait pas le choix de la jeune femme. Dans cette toute dernière scène, nous sommes face au processus psycho-social révélé dès la première séquence du film, lorsque Bita lit *La peur de la liberté* d'Erich Fromm, selon Gilles Deleuze en une belle *Image-temps* ; C'est ainsi que le cinéaste critique dans son discours cinématographique le poids de la société patriarcale au pouvoir, tel que Mohammad Reza Shah Pahlavi pouvait l'affirmer.

1.5. Le statut et les rôles des femmes dans une chronique socio-politique iranienne révolutionnaire : Le film d'Abbas Kiarostami, *Le Rapport* (*Gozaresh*) (1977)



Réalisateur: Abbas Kiarostami, *Film Le Rapport*, 1977, Le plan de l'image de l'actrice Shohreh Aghdashlou.

"Fiche Technique: Le Rapport

Scénario: Abbas Kiarostami

Image: Ali-Reza Zarin Dast

Montage: Mah Talat Mirfendereski

Interprétation : Kourosh Afsharpanah, Shohreh Aghdashlou

Production : Bahman Farman Ara

Genre : Fiction/1h52 /35mm/couleur

Date de sortie : 1977

En fonction du synopsis : C'est une chronique sociale sombre et amère dont les personnages, un fonctionnaire et son épouse, traversent une grave crise morale et conjugale. "11

"Le rapport est un des rares films d'Abbas Kiarostami interprété par des comédiens professionnels. Il possède une ligne narrative classique et est probablement l'un des meilleurs films iraniens réalisés sur la classe moyenne de la capitale en 1977. Après des années d'activité dans le domaine du film pour enfants et adolescents, grâce à son style reconnaissable et à son expérience acquise dans le court-métrage et le documentaire, Kiarostami montre de façon extrêmement précise et subtile le quotidien de la classe moyenne de la fin des années 70. Le film est presque considéré aujourd'hui comme un document sociologique. Le rapport marque le début d'une période de sincérité dans le cinéma iranien. C'est la représentation de la via douloureuse

¹¹ Forume des images, Portrait de Téhéran, septembre 2003, p.113.

d'une femme dans une petite famille d'une grande ville. Kiarostami a réalisé, dans un espace étouffant et morne, un film qui pèse sur le cœur des spectateurs. C'est un film vivant et réel sur les femmes de la classe moyenne en 1977. " ¹² Tout ce qui se passe dans *Le rapport* fait partie d'une situation de souffrance commune juste avant la Révolution de 79 en Iran. Le réalisme, dont est empreint le cinéma de Kiarostami, est également bien tangible dans ce film, avec le jeu spectaculaire des acteurs qui installe une atmosphère, à la fin des années 1970, entre des hommes et des femmes vivant à Téhéran. Durant cette décennie la société est encore attachée à sa culture traditionnelle mais elle évolue rapidement vers une modernité sophistiquée à l'occident. Dans les analyses des séquences de ce film, on voit des hommes et des femmes qui ont l'air moderne, qui vont au casino et boivent de l'alcool, mangent avec des couverts occidentaux, mais qui ont inévitablement conservé une mentalité patriarcale traditionnelle tout au long du film. Dans une séquence, qui montre le couple ayant des difficultés financières, la femme qui ne travaille pas est battue par son mari qui doit supporter toutes les charges du ménage avec son salaire. Le film met l'accent sur cette situation sociale en la montrant à travers images et dialogues, il évoque l'atmosphère du paradoxe vécu entre modernité et tradition à la fin des années 70, avant la révolution. D'un point de vue un peu différent sur le cinéma iranien de l'époque, on pourra considérer que *Le Rapport* marque le début de la première étape du cinéma iranien au sens purement post moderne. Dans la lignée d'Antonioni, l'un des pionniers du cinéma moderne, le thème de la relation avec la femme est l'un des éléments les plus importants, dans ce film, du cinéma de Kiarostami. Ainsi le cinéaste fait de la femme une icône moderne, en mettant l'accent sur sa relation avec l'homme dans le milieu très prégnant de la société patriarcale de l'époque. Mais dans les séquences de ce film, à l'hôpital par exemple, sont représentées en majorité, des femmes qui montrent des exemples positifs de la place des femmes et de leur indépendance économique à l'époque. Ce film a eu beaucoup de succès en Iran, même au-delà la Révolution, malgré la censure de certaines séquences. Il a été diffusé à l'occasion d'une représentation des œuvres de Kiarostami en 2016 à Téhéran. Alors pourquoi un film montrant d'amères réalités sociales, intéresse-t-il si fort les nouveaux spectateurs ? Peut-être grâce à la radicalité tangible qui imprègne son discours cinématographique. Peut-être, parce que le cinéaste dépeint la réalité de la famille de la classe moyenne telle qu'elle est, sans cacher la vérité de leurs relations intimes, sans vulgarité. Ce genre de réalisme au cinéma est peut-être extrêmement choquant mais en même temps il

¹² *ibid.*

facilite une démarche vers une expression socio-politique. Ainsi *Le rapport* est plus proche que jamais d'un cinéma fort qui utilise les appartenances professionnelles de ses acteurs, qui permet à ce cinéma de ne pas succomber, dans son discours, aux mensonges et aux faux drames du cinéma conventionnel. Mais avec la Révolution de 79, la relégation du cinéma iranien au second plan et l'instauration de la censure à l'encontre du statut et du rôle de la femme dans la société, ont rendu ce genre de cinéma impossible pour Kiarostami. Pas question pour lui de montrer une image ayant été censurée dans le cadre d'une politique d'islamisation de la femme, à la place de la pure réalité sociale de la femme iranienne. Mais où cette image de la femme iranienne irait-elle, si Kiarostami poursuivait ce genre de film comme *Le rapport en 1977*.

Il est impossible d'apporter une réponse claire à cette question. Cependant, cela n'a pas duré et Kiarostami a dû s'adapter aux nouvelles conditions de la censure de l'image de la femme, il a poursuivi son chemin en tant que cinéaste mais en s'orientant vers une documentation de film pour exposer les mêmes réalités mais différemment.





Réalisateur : Abbas Kiarostami, *film Le Rapport*, 1977, 1h52 /35mm/couleur. La séquence de dispute entre Azam et Mammad.

1.5.1. Kiarostami dévoile l'oppression de la vie conjugale en 1977 à Téhéran par *Image-temps* au milieu d'*Images-action*

Les dialogues utilisés par les personnages de ce film sont simples et d'un langage vrai ce qui fait que le film va davantage vers un film de documentation. Au sens purement cinématographique de l'image, Kiarostami utilise des cadres verticaux et étroits pour mieux exprimer la grande détresse de la vie conjugale de ce couple. Dans cet exemple de séquence, la dispute entre les personnages est plus visible que jamais, ils se disputent jusqu'à briser une vitre, l'enfant présent, restant absent de leur souffrance. Le discours cinématographique, à travers ce qui est donné à voir sur la séquence en référence, engendre une *Image-temps*, très signifiante.



Réalisateur : Abbas Kiarostami, *Film Le Rapport*, 1977, 1h52 /35mm/couleur. Les personnages dans la continuité du même séquence.

Dans la séquence suivante, le cinéaste place ses personnages dans des cadres semi-ouverts et confirme par ces scènes le caractère dominé de cette vie, par exemple dans le plan où Mammad assène des coups à Azam pendant leur dispute.

La scène : Azam veut partir, Mammad ne la laisse pas faire, enfin elle va dans la chambre de l'enfant où Mammad la rejoint et finalement, la bat. Le cinéaste dévoile en *Image-action* non seulement l'oppression de la femme dans la vie de ce couple, mais en plus, vue depuis la porte entrouverte de la chambre de l'enfant, la violence qui l'exprime.



Réalisateur : Abbas Kiarostami, *film Le Rapport*, 1977, 1h52 /35mm/couleur. Les personnages dans la continuité du même plan.

L'homme lève voilement la main sur sa femme. La femme dépend financièrement de son mari. Dans le couple, le fardeau économique repose sur l'homme car la femme ne travaille pas, la femme est donc dominée. Or, dans la société occidentale à cette date en 1977, les femmes travaillent aussi bien que les hommes et peut-être même si une égalité idéale n'est pas encore atteinte en Occident, les violences conjugales contre les femmes sont désormais au moins contestées dans une telle situation.



Réalisateur : Abbas Kiarostami, *film Le Rapport*, 1977, 1h52 /35mm/couleur. Le plan de Mammad et Azam dans leur chambre.

Une autre scène est intéressante à analyser, c'est la séquence qui montre Mammad et Azam dormant ensemble en toute simplicité et loin de tous sentiments érotiques, dans une relation intime déclinante dans ce couple de la classe moyenne des années 1977. Dans cette atmosphère semi-obscur, la caméra est proche de la femme et oscille de sa position allongée à la salle de bain. En revanche la caméra est statique quand l'homme regarde son alliance en fumant. Il y a une relation entre les deux personnages, le sujet de leur conversation porte sur leur endettement et leur situation économique de l'époque. Le propriétaire veut récupérer la maison, car Mammad ne peut pas payer le loyer. Il doit faire des heures supplémentaires pour pouvoir couvrir ses dépenses mais il n'y arrive pas, il est

même victime de son refus des pots-de-vin, ce qui finalement aboutira à son licenciement. Le cinéaste suit par les images la conversation de ce couple et nous avertit de sa rupture prochaine, à travers le temps qui s'écoule, par le goutte-à-goutte du robinet des toilettes et son bruit gênant.



Réalisateur : Abbas Kiarostami, *film Le Rapport*, 1977, 1h52 /35mm/couleur. La séquence où Azam est allée acheter du fil.

1.5.2. La femme iranienne et les paradoxes socio-politiques en 1977

Les Iraniens de la classe moyenne en 1977 à Téhéran, au gré de la modernisation de la capitale, oscillent encore entre tradition et modernité. Ils ne sont pas complètement occidentaux et ils se réfèrent encore une identité iranienne traditionnelle. Par exemple, dans la séquence où Azam est allée acheter du fil, Mammad et leur fille l'attendent dans la voiture sur le trajet. Mais la police oblige Mammad à circuler. Azam ayant terminé son achat ne trouve pas la voiture. De son côté Mammad cherche aussi Azam par un autre chemin, ils se sentent perdus. Avec ces images-action, le cinéaste expose les errances du couple de manière parallèle à leur vie conjugale. Pendant qu'elle attend Mammad, Azam est dérangée par un jeune homme en voiture. Elle est vêtue d'un manteau de cuir, porte des talons hauts et n'est pas voilée. A cause de cette image moderne qu'elle donne, elle est harcelée verbalement par des hommes qui la regardent comme un objet. Dans cette société, il y a des manifestations

modernes, y compris des tas de comportements et de consommation nouveaux, mais la pensée des gens est toujours la même pensée traditionnelle et patriarcale.



Réalisateur : Abbas Kiarostami, film *Le Rapport*, 1977, 1h52 /35mm/couleur. La séquence, Mammad après avoir bu avec ses collègues va tromper Azam avec une prostituée.

- Cette séquence dépeint bien le double visage de Mammad devant sa femme et montre clairement la domination patriarcale par laquelle un homme se permet de trahir son épouse et de porter sur la femme un regard résolument sexiste (la femme étant objectivement une prostituée pour l'homme).



Réalisateur : Abbas Kiarostami, film *Le Rapport*, 1977, 1h52 /35mm/couleur. Le plan du visage d'Azam et Mammad qui est placée en position miroir.

Quand Mammad rentre chez lui, la caméra est sur elle, Mammad est placée en position de miroir et Azam regarde lui à travers son image. Une telle action dit : Nous et pas seulement Je, un *pathos* qui n'est pas seulement subi mais qui se constitue en *praxis*. Par une analyse du montage du film *Le rapport*, la méthode de Georges Didi-Huberman souligne les lignes de fuite, lignes de faille et lignes de commotion du visage d'Azam dans le film de Kiarostami, pour en faire comprendre l'expression. Les questions générales qui guident l'analyse sont celles du champ et du hors-champ, de la définition du temps, de l'individuel et du collectif, du conscient et de l'inconscient (de la position des personnages et du spectateur). Dans cette séquence il sera possible de dégager systématiquement des formules de montages comme

celles d'Aby Warburg, ou si la référence à de telles idées s'avèrerait pertinente pour notre travail, de rendre compte dans tous les cas des combinaisons d'attitudes et de sentiments rendues à l'image, un des objectifs de l'analyse des souffrances de personnage féminin de ce film. À titre d'exemple, le soupçon, que l'on voit apparaître dès le premier plan de cette scène où Azam est présente et finit par tourner le dos à son mari au lit après sa trahison, est éloquent ; le film montre que Mammad a fait quelque chose qu'Azam ne peut pas établir, et elle n'arrête pas de lui trouver des excuses dans les différentes séquences montrées par les images à travers les scènes de leur dispute. Elle se calme relativement, mais à la fin, elle ne tolère plus une telle situation, et fait une tentative de suicide ratée après laquelle elle hospitalisée.



Réalisateur : Abbas Kiarostami, *film Le Rapport*, 1977, 1h52 /35mm/couleur. La séquence de l'hôpital.

La séquence ultérieure de l'hôpital est comme un témoin qui révèle les changements socio-politiques, qui sont en cours pour les femmes dans la société urbaine. A travers un discours cinématographique, le point de vue de Kiarostami, montre un moment de révélation dans une société aux multiples facettes pour les femmes de la fin des années 1970. Dans l'exemple de la scène à l'hôpital, le spectateur est engagé dans une réflexion sur le rôle social de la femme iranienne. Après la tentative de suicide d'Azam, le médecin qui s'occupe d'elle est une femme diplômée de l'enseignement supérieur avec un poste important dans un hôpital de la capitale.

Pour défendre Azam, le médecin demande à Mammad s'ils se sont disputés et ce qui lui donnerait le droit de frapper Azam ? À travers ce dialogue le cinéaste exprime que l'image formelle de la femme iranienne n'est pas juste un cliché, cette séquence confirme la position de pouvoir de la femme médecin dans la société iranienne avant la révolution de 79. Ainsi, c'est seulement presque à la fin de ce film qu'on voit qu'il y a majoritairement des femmes qui réussissent à s'épanouir en contestant et en travaillant en hôpital comme docteur. Est-ce une dénonciation discrète de la discrimination (sujétion) de la femme iranienne ?

1.6. Le début de la constitution de la république islamique en 1979 et les droits reconnus au cinéma et aux femmes

Depuis la révolution islamique, la parole de l'ayatollah Khomeyni fait référence pour réglementer les productions cinématographiques depuis la Révolution jusqu'à nos jours.

Le 1 février 1979 au cimetière de Behesht-e Zahra¹³ le discours historique de Khomeiny exprime : ... « Notre radio et la télévision sont les centres de la corruption. Nous sommes contre cette infection et contre la putréfaction de notre jeunesse Pourquoi était-il nécessaire de faire du cinéma un centre du vice ? Nous ne sommes pas opposés au cinéma, à la radio ou à la télévision, ce à quoi nous nous opposons est le vice et l'utilisation des médias pour garder nos jeunes dans un état d'arriération et de dissipation de leur énergie. Nous ne nous sommes jamais opposés à ces caractéristiques de la modernité en soi, mais, lorsqu'elles ont été importées d'Europe vers l'Est, particulièrement en Iran, elles ont été malheureusement utilisées, non pas dans le but de faire progresser la civilisation, mais dans le but de l'entraîner dans la barbarie. 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 à ce détournement du cinéma auquel nous sommes opposés, détournement effectué par les politiques traîtresses de nos dirigeants »¹⁴ Agnès Devictor, affirme sur le sujet : « symbole de l'Occident décadent, le cinéma connaît, durant les années d'établissement de la république islamique, un démantèlement de ses structures et une crise profonde de sa production. Cependant, la considération de l'ayatollah Khomeyni à son égard le légalise (la parole de l'Imam ayant de fait force de loi) et le légitime, puisqu'il lui

¹³Behesht-e Zahra est le plus grand cimetière d'Iran, situé à Ray, dans la banlieue sud de Téhéran.

¹⁴ *Ruhollah Khomeyni, Islam and Revolution. Writings and Declarations of Imam Khomeyni, London, Melbourne and Henley, 1981, p.58. Hamid Algar a réuni et traduit dans recueil les déclarations et les écrits de Khomeyni. Il précise à ce sujet qu'après la révolution, des preuves du détournement des ressources des fondations religieuses ont été trouvées. Ainsi, des terres avaient été offertes à des chanteurs de cabaret et à des membres de la famille royale. p.258. Politique du cinéma iranien de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami, Agnès Devictor, juillet 2004,*

reconnaît, sous certaines conditions, un rôle social positif. Khomeyni a peu écrit sur le cinéma, mais s'y est souvent référé pour illustrer ses propos. Dans son livre sur « le gouvernement islamique », il démontre comment le vice et la corruption ont gagné les sociétés, à la suite de l'évolution de la communauté islamique originelle »¹⁵



L'image de Googoosh, (l'actrice du film *Bita* en 1972) chante sur scène à la télévision à Téhéran, avant 1979.

Après la Révolution de 79, certaines actrices comme Fāegheh Atashin, (Googoosh) ont été tolérées par le système malgré l'attaque des médias iraniens contre l'occidentalisme du cinéma et de la télévision. Certains acteurs et actrices pourraient continuer à travailler dans le cinéma s'ils acceptaient toutes les nouvelles règles islamiques imposées au cinéma iranien. En revanche, cette actrice et chanteuse, Googoosh, dans le rôle de *Bita* en 1972, elle a été obligée de mettre fin à sa carrière artistique en raison de sa relation avec la musique en tant que chanteuse. Elle est un exemple célèbre d'actrice dans le cinéma iranien, à la fois chanteuse à la radio et à la télévision iranienne, à l'époque de Mohammad Reza Shah Pahlavi. Comme confirme Aline Tauzin : « La musique est femme. Certes, une telle affirmation n'est pas l'apanage des sociétés arabo-musulmanes, elle est présente dans les trois monothéismes et même au-delà. Mais en terre d'Islam, ses conséquences en sont poussées jusqu'à leur terme logique. Ce qui va donc nous retenir ici, c'est le sens à donner à cette équivalence posée par le dogme musulman entre musique et féminin, l'exclusion de l'un et de l'autre du champ du religieux et les évolutions, telles qu'elles s'ébauchent dans la période contemporaine, quant à

¹⁵ Agnés Devictor, *Politique du cinéma iranien de l'ayatollah Khomeiny au président khâtimi*, 2004, p. 23.

la place des femmes dans ce même champ et par le biais de la musique. »¹⁶ Dans une telle situation politique dès le départ de la Révolution de 1979 à l'influence de *Velayat-e-Faqih* de Khomeyni, on pourrait assimiler que les dispositions officielles des politiques de la République islamique sur la place de la femme ont permis de stimuler directement vers un cinéma politisé et religieuse. Toutefois, les cinéastes qui en ont eu connaissance post-révolutionnaire, la considèrent une politique islamisée comme ayant joué une place décisive vers un nouveau champ cinématographique ; par contre, il faudrait aussi considérer une forte influence de la production filmique dans une composition des nouveaux acteurs politico-religieux et culturel du régime islamique. En outre, comme, peuvent le dire Yann Richard et Gilles Kepel : « *L'islamisation du cinéma que le nouveau régime cherche confusément à mettre en place a été favorisée par les membres d'une compagnie de production, Âyat Film, devenus pour les besoins de la cause des acteurs politiques actifs. Cette compagnie, créée avant la révolution, est une réponse à la demande exprimée par le réformateur musulman 'Ali Shari'ati, qui, dans son approche décléricalisée de l'islam et proche des questions sociales, encourageait la jeunesse islamiste à se tourner vers l'art pour exprimer sa foi et ses sentiments anti-Pahlavi.* »¹⁷ Ainsi, Agnès Devictor, peut affirmer les changements en faveur des lois stricte islamiques comme dans l'institution étatique du cinéma iranien. « Le ministère en charge du cinéma est celui de la Culture, le ministère de la Culture et de l'Art (Vezârat-e farhang-va-honar), en 1979, qui devient le ministère de la Culture, de l'Art et de la Haute Éducation (Vezârat-e Farhang-va-honar va 'âmuzesh-e 'âli) entre 1980 et 1982, et enfin le ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (Vezârate Farhang va ershâd-e eslâmi) depuis cette date. Des institutions non gouvernementales, mais reliées à l'État, entretiennent une activité dans le domaine cinématographique comme le Bureau de la propagande de Qom, section cinématographique (Daftar-e tabliqât-e qom, bakhsh-e sinemâ) »¹⁸

¹⁶ *Femme, musique et Islam. De l'interdit à la scène*, Aline Tauzin, p. 133-153

¹⁷ Sur 'Ali Shari'ati, se référer à Yann Richard et Gilles Kepel (dir.), *op. cit.*, p.35, et à Ali Rahnama, *An Islamic Utopian : A Political Bibliography of Ali Shari'ati*, London, I.B. Tauris, 1998.

¹⁸ *Politique du cinéma iranien de l'âyatollâh Khomeyni au président Khâtami*, Agnès Devictor, juillet 2004, p.31

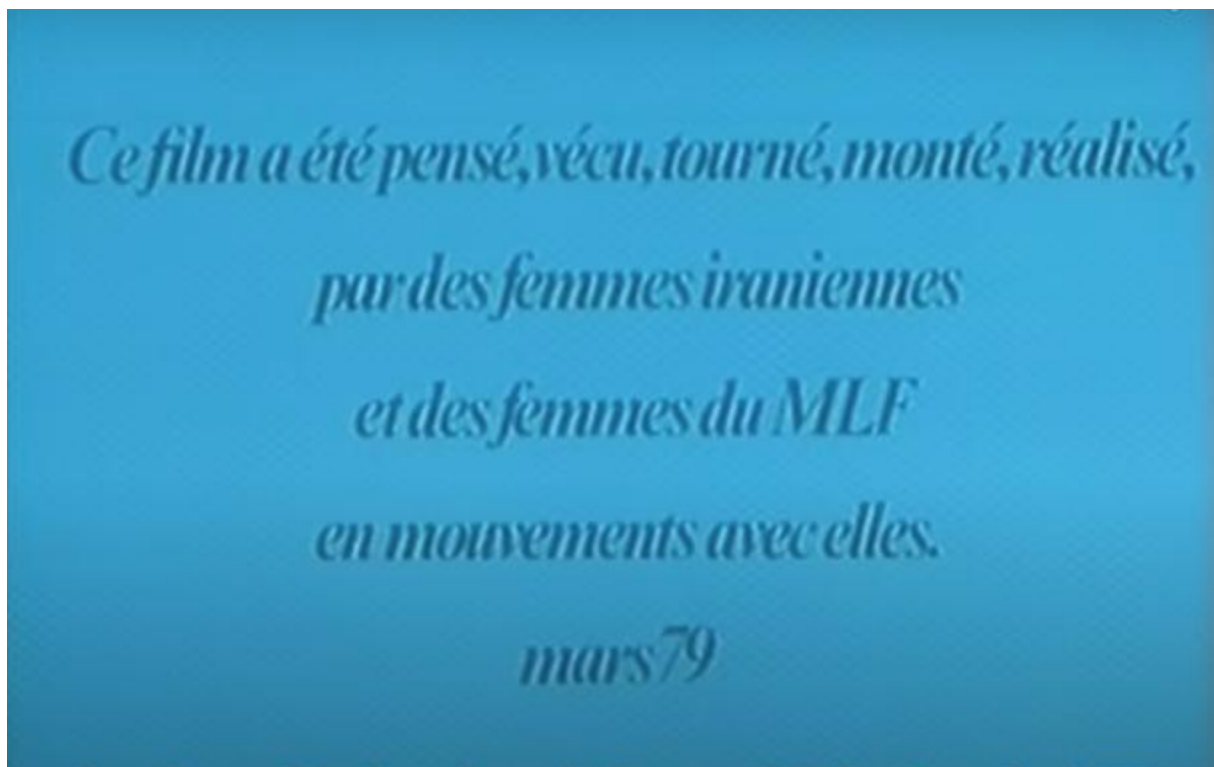
1.7. Les premières opposantes à l'inégalité installée par loi islamique à l'égard de la femme en République d'Iran : Le film « *Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro* » en mars 1979

Fiche technique : « Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro » Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle Muller

Production : M.L.F. Des femmes filment

Genre : Documentaire 13min / 16 mm/ couleur/ vostfr

Date de sortie : 1979



Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle Muller, *Film « Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro »*, 1979, (vidéogramme du film), Documentaire 13min / 16 mm/ couleur/ vostfr.

La première image commence par: Ce film a été pensé, vécu, tourné, monté, réalisé, par des femmes iraniennes et des femmes du MLF (Des Femmes Filment) en mouvements avec elles.



Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle Muller, Film « *Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro* », 1979, Documentaire 13min / 16 mm/ couleur/ vostfr

1.7.1. Les femmes réalisatrices dévoilent les positions politiques féminines initiées vers une deuxième révolution iranienne

Les femmes iraniennes manifestent le 8 mars 1979 à Téhéran contre l'obligation de porter voile. Selon Simone de Beauvoir dans son livre, *Le Deuxième Sexe, tome I - 1949* « *L'action des femmes n'a jamais été qu'une agitation symbolique, elles n'ont gagné que ce que les hommes ont bien voulu leur concéder, elles n'ont rien pris : elles ont reçu. C'est qu'elles n'ont pas les moyens concrets de se rassembler en une unité qui se poserait en s'opposant. Elles n'ont pas de passé, d'histoire, de religion qui leur soit propre ; et elles n'ont pas comme les prolétaires une solidarité de travail et d'intérêts ; il n'y a pas même entre elles cette promiscuité spatiale qui fait des Noirs d'Amérique, des Juifs des ghettos, des ouvriers de Saint-Denis ou des usines Renault une communauté. Elles vivent dispersées parmi les hommes, rattachées par l'habitat, le travail, les intérêts économiques, la condition sociale, à certains hommes - père ou mari - plus étroitement qu'aux autres femmes.* »¹⁹ Nous sommes le matin du 8 mars 1979, Khomeiny ordonne que les femmes revêtent à nouveau le voile. Quatre femmes, Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle

¹⁹ *Le Deuxième Sexe, tome I. 1949, Simon de Beauvoir. Voir sur Internet : <https://citations.ouest-france.fr/citation-simone-de-beauvoir/action-femmes-jamais-ete-agitation-122331.html>*

Muller et Sylviane Rey, membres du MLF (des femmes filment)²⁰ retrouvent Kate Millett à Téhéran, pour réaliser un film documentaire en solidarité avec les femmes iraniennes. Des milliers d'Iraniennes manifestent pendant plusieurs jours contre cette obligation de porter le hijab annoncée par l'Ayatollah Khomeiny. Ce film a été diffusé sur la chaîne de télévision France 2 et a fait connaître en France et dans le monde entier la révolte des femmes iraniennes de 1979. Ce film n'a été traduit en persan qu'en 1998, et il a été utilisé à plusieurs reprises comme un document montrant les premières opposantes à la République islamique. Ce film ne révèle pas seulement une étape historique mais il nous transmet également les réactions suscitées par les femmes iraniennes présentées à la caméra. C'est un film sur les réalités sociales et politiques dévoilées dans les soulèvements féminins en Iran. La place de la femme dans ce film dispose du pouvoir autour duquel se posent une question taboue et secrète, finalement la femme peut-elle participer à la vie politique ? C'est-elle qui veut poser finalement le sceau d'une légitimité qui peut justifier l'orientation politico-religieuse du pouvoir. Les scènes de mouvements féminins offrent une représentation symbolique d'un soulèvement des femmes dans lequel Roland Barthes a vu, à travers la simplicité d'une image, une profonde dynamique dialectique. Pour Georges Didi-Huberman, il importe de montrer le potentiel d'émancipation contenu dans l'expression pathétique au sein des situations d'impuissance. L'analyse du montage et du cadrage de ce film nous permettra de cibler et de dégager les éléments du passage du passif à l'actif, de l'individuel féminin au collectif. 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 inattendu). Le film met en œuvre justement les ressources des théories cinématographiques comme le montage harmonique, (les théories du montage d'Eisenstein), les images des femmes, l'une après l'autre, interviennent par leurs existences révolutionnaires. Ces images des femmes forment comme un événement charnière dans un processus révolutionnaire à venir. Le mouvement de la femme qui bouleverse la problématique face au système au pouvoir. Ce qui se profile à notre époque, c'est l'issue d'un processus socio-politique amorcé par le soulèvement des femmes iraniennes actuelles. Leurs

²⁰ *La société DES FEMMES FILMENT a été créée la y a 45 ans, elle est basée à Paris, dans le 6^{ème} arrondissement. L'institut national de la statistique et des études économiques (INSEE) a classé cette entreprise en Production de films pour le cinéma.*

mouvements ressemblent à nouveau au dépassement d'une représentation de la femme dans la société iranienne, il témoigne d'une transgression féminine face au pouvoir islamique.

La notion de *soulèvement* à travers l'image des « femmes *en mouvement* » le 8 mars 1979, construites par les cadrages, montages et mises en rythmes du film entraîne deux conséquences :

- un premier regard sur l'image de la femme filmée par les femmes : on pourra considérer, que par un tel réalisme social, tous les mouvements réclamant une révolution pour la place future de la femme en Iran, ont alors la liberté de se manifester.
- un second regard, cette fois, lié au rôle d'un geste politique face à un pouvoir religieux, initié par les femmes et filmé par elles-mêmes fait comprendre qu'elles ne sont pas de simples images figées ou de simples représentations féminines dans un système politico-social mais révèlent leurs opposition du discours accepté de la République islamique sur la place de la femme



Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle Muller, Film « *Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro* », 1979, Documentaire 13min / 16 mm/ couleur/ vostfr. Le palm qui montre le panneau écrit par les lycéennes : la liberté de la femme ce n'est pas à l'est ou à l'ouest mais c'est un phénomène mondial. »

1.7.2. Le discours cinématographique engendre le discours de la femme :



Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle Muller, *Film « Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro »*, 1979, Documentaire 13min / 16 mm/ couleur/ vostfr. Le plan de Kate Millett, en interview pour le film

- Kate Millett : « Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro » en Mars 1979 à Téhéran

Dans une séquence la narratrice du film : « ...À Téhéran nous avons parlé avec Kate Millett. »

Kate Millet : « J'ai été impressionnée par le courage de ces femmes. Je n'ai jamais vu des femmes qui s'organisaient aussi rapidement et en si grand nombre. Il y a dix ou quinze mille femmes dans ces manifestations. Aux États-Unis d'Amérique, il faudrait des années pour organiser ce nombre de femmes... ». Elle explique :

« À l'intérieur du meeting (du 8 mars 1979), elles sont intervenues pour protester, pour manifester. Des femmes réagissant contre l'ordre de Khomeiny de remettre le voile, des femmes en colère venant de toute la ville ; Non, ont déclaré les gauchistes qui avaient organisé le meeting dans l'intention d'en faire un forum public d'éducation pour les femmes, manifester n'est pas productif. C'est de la dissidence contre le nouveau régime, cela divise la révolution, attendons de voir comment est reçue la loi imposant le tchador, non, nous n'attendrons pas, ont déclaré beaucoup de femmes, nous allons descendre dans la rue, tout de suite. »²¹ K.M.

²¹ *Kate Millett en Iran*, Sophie Dunoyer, édition DES FEMMES, 1981.p.



Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle Muller, Film « Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro », 1979, Documentaire 13min / 16 mm/ couleur/ vostfr. Le plan avec une infirmière.

- L'infirmière : « *Nous pensons qu'ils ont commencé avec le voile et qu'ils ne s'arrêteront pas là. Il y a quelques jours, nous sommes descendues dans la rue pour dire que nous ne voulions pas de voile. Si c'est ce qu'ils voulaient, il fallait qu'ils nous disent qu'il y a une inégalité entre les hommes et les femmes... Si on ne se parle pas maintenant, quand la Constitution sera écrite, ils ne nous donneront plus rien* » DES FEMMES CONTRE LA CHARIA, p. 224.

Les questions auxquelles on pourrait répondre, sur les différents points relatifs au rapport de d'analyse de cette séquence avec l'infirmière, et sur les différentes femmes, pourraient faire naître les réflexions suivantes :

- La femme et le voile, question à laquelle ce film se confronte à une situation présente en Iran dès 1979 où les femmes iraniennes sont contraintes à porter le voile.
- Le film dévoile, à travers les séquences des femmes interrogées de différentes générations, comment en mars 1979, ce pouvoir de la religion qui fait partie de chaque aspect de leurs vies.
- Le film exprime en même temps, la situation de la femme par rapport à la censure pratiquée par la télévision, la représentation de la femme et ses interdits à la télé iranienne de l'époque, ainsi que la question de la censure des médias à l'égard de ce mouvement féminin.

Alors pourquoi la femme occupe-t-elle autant les responsables politiques de la République islamique de l'époque ? Pourquoi se sont-ils autant occupés de la tenue vestimentaire, de l'apparence et de la place importante qu'elles peuvent occuper finalement dans la société iranienne de l'époque à nos jours ? Il est possible de dire que la femme occupe une place prépondérante dans les préoccupations de ce même pouvoir religieux et qu'elle est encore une source et une plaque tournante des politiques actuelles.



Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle Muller, Film « *Mouvement de libération des femmes iraniennes, année zéro* », 1979, Documentaire 13min / 16 mm/ couleur/ vostfr. Ce plan où ce jeune femme en interview pour le film.

- « ...*La télévision est censurée, il n'y a que le gouvernement qui doit parler et nous les femmes n'ont pas le droit de parler, hier il y a eu une manifestation avec entre 15 et 20 mille femmes, mais ils n'ont rien dit à la télé...* »

Notamment, ce film montre que malgré les évolutions et les changements révolutionnaires de 79, les femmes restent un problème essentiel par rapport aux critères du système au pouvoir religieux qui, eux, restent inchangés sur la place de la femme. La censure se manifeste particulièrement à la télé iranienne, où ce jeune femme témoigne de ce problème dans son débat sur ce film, ainsi que dans toute l'iconographie qui lui est dédié. Les conclusions finales rassemblent les déductions auxquelles on est arrivé à la fin de chaque thématique et projette

les lignes guide de la vision que ce film a de la situation future de la femme iranienne sous la République islamique.

CHAPITRE II.

**La république islamique face à ces débats vers un statut en
transformation de la femme dans le champ socio politique vu
dans le cinéma**

2.1. Les contraintes religieuses de la République Islamique à propos de l'image de la femme à travers le premier film interdit après la révolution de 1979 : *La Ballade de Tara*, (*Tcherike-ye Tara* (1979) de Bahram Beyzai,



Réalisateur : Bahram Beyzai, *Film La Ballade de Tara*, 1979, 1h37/ 35mm/ couleur. Le plan de l'image de l'actrice Susan Taslimi.

Fiche technique : La Ballade de Tara

Réalisateur : Bahram Beyzai

Image : Mehdad Fakhimi

Montage : Bahram Beyzai

Interprétation : Susan Taslimi, Siamak Atlasi, Reza Babak

Producteur et costumier : Bahram Beyzai

Scénariste et monteur: Bahram Beyzai

Genre : Fiction/ Drame/1h37/couleur

Date de sortie : 1979

Selon le synopsis, une veuve nommée Tara revient de son village d'été avec ses deux jeunes enfants. Dans son village, de nombreux hommes tombent sous le charme de Tara. Sur une route forestière, elle aperçoit la figure d'un guerrier des temps anciens. À son arrivée, elle se rend compte que son grand-père est mort. Elle trouve une épée dans l'héritage de son grand-père dont elle ne sait que faire, elle la jette alors dans la rivière. L'homme des temps anciens disparaît, Tara retrouve l'épée par hasard, le guerrier apparaît à nouveau, Tara lui donne l'épée qu'il cherche pour pouvoir partir, mais il ne peut pas retourner dans son monde car il est

tombé amoureux d'elle. Cependant le frère de son mari décédé est fou de Tara, elle l'accuse tout à la fois d'avoir tué son mari pour la rejoindre. Pendant ce temps, Tara s'intéresse peu à peu à un villageois du commun qui lui propose le mariage. Mais Tara est tombée amoureuse du guerrier des temps anciens, à travers l'opposition entre cette réalité de la vie et son amour pour le guerrier légendaire, le réalisme de la relation avec un homme simple de son village, permet au public, dans le discours de Bahram Beyzai, de réinstaller Tara dans toute une féminité pour les spectateurs.

2.1.1. Contexte du film *La Ballade de Tara* en 1979 : premier film interdit par la République islamique

Après la révolution iranienne de 1979, des lois strictes ont été déjà imposées au cinéma iranien et de nombreuses œuvres cinématographiques ont été soit interdites, soit projetées conformément aux normes gouvernementales de l'époque du Shah. Hamid Algar affirme les déclarations et les écrits de Khomeini : « La plupart des formes de corruption viennent des classes dirigeantes, de la tyrannie des familles régnantes, et des libertins qui leurs sont associés. Ce sont ces dirigeants qui ont installé des centres de vice et de corruption, qui ont construit les lieux du vice et de la boisson, et ont dépensé les ressources [financières] des fondations religieuses à construire des cinémas. »²² Ainsi, *La Balade de Tara*, a été en 1979 le premier film boycotté par la République islamique en raison de l'absence de *hijab* pour actrice du film, Susan Taslimi, ce film a été également projeté au Festival de Cannes en 1980. Les normes de la censure appliquées aux rôles joués par les femmes dans le cinéma iranien, ont été déjà exposées et manifestées avec de nouveaux codes. La version théâtrale du même film par Bahram Beizai a été également interdite sous la République islamique. Dans une interview accordée à l'ISNA²³ en 2002, le cinéaste racontait que le premier jour de tournage de *La ballade de Tara* était le 17 août 1978, et que trois jours plus tard il y avait l'incendie du

²² Ruhollah Khomeini, *Islam and Revolution. Writings and Declarations of Imam Khomeini*, London, Melbourne and Henley, 1981, p.58. Hamid Algar a réuni et traduit dans recueil les déclarations et les écrits de Khomeini. Il précise à ce sujet qu'après la révolution, des preuves du détournement des ressources des fondations religieuses ont été trouvées. Ainsi, des terres avaient été offertes à des chanteurs de cabaret et à des membres de la famille royale. (Ibid. 155.

²³ L'Iranian Students News Agency est une agence d'information iranienne créée fin 1999 et tenue en majorité par des étudiants.

cinéma Rex à Abadan,²⁴ puis les changements suite à cette histoire ont eu un grand impact sur les processus de réalisation ainsi que sur les acteurs.



Réalisateur : Bahram Beyzai, *Film La Ballade de Tara*, 1979, 1h37/ 35mm/. Le plan de l'image de l'actrice Susan Taslimi.

²⁴ *Le 19 août 1978, lors de la projection du film The Deer, Gavaznha, le cinéma Rex à Abadan, Iran, a été incendié, tuant au moins 470 personnes. Des hommes ont barré les portes, aspergé les alentours d'essence et incendié le cinéma. Le gouvernement de l'Iran a incriminé les militants islamistes, tandis que l'opposition au chah accusait la SAVAK d'une opération sous fausse bannière. Plus tard, la responsabilité des islamistes a été démontrée. Voir le site Internet sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Incendie_du_cinéma_Rex_d%27Abadan#cite_note-1)*

2.1.2. Analyse de la séquence dans *La Ballade de Tara* : image de la puissance d'agir féminine qui révèle le discours du champ cinématographique de 1979

Acte I : La première séquence : Extérieur / jour : Susan Taslimi, l'actrice de *La Ballade de Tara* n'a pas de dialogue et n'est pas voilée dans la première séquence du film. La vénusté et la fatalité sont les deux caractéristiques décrivant la femme dans cette séquence. Le vent souffle dans ses cheveux qui volent d'avant en arrière de son visage. Clairement, dans cette séquence, nous sommes face à une libération de la femme dans la présentation qu'en fait le cinéaste à travers le rôle de Tara. Dans quelle mesure les images d'une telle femme, avec l'innocence de ses enfants à ses côtés, peuvent-elles nourrir l'imaginaire des spectateurs, dans un discours cinématographique à travers le concept de l'*Image-temps* ? « *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen* de Freud, *La Vénus d'Ille* de Mérimée, *Le Portrait de Dorian Gray* de Wilde pour ne citer qu'eux, sont des exemples célèbres de textes puissants et pleins de « charme », dont l'intrigue a pour point de départ un bas-relief, une statue, une peinture : des « images ». ²⁵ Est-ce que ce n'est pas la place occupée par la femme qui exprime la signification d'une politique de l'art à l'égard de la société ? On ne connaît pas son degré d'importance, ce n'est pas lui qui définit la légitimité de l'influence de l'instance « cinéma » ou « politique » sur la société. Selon Gilles Deleuze dans son livre, *Cinéma 2* au milieu des images actions, l'image-temps est la manière de stimuler les fonctions d'imagination du spectateur. L'image action produite par la progression conduit au changement dans le mouvement propre du film ce qui permet à l'imagination du spectateur d'établir une relation entre le temps et l'image. Cette image pourrait laisser apparaître une autre image relativement à une nouvelle signification, image-temps qui dans un va-et-vient entre le passé et l'à-venir permet au spectateur d'imaginer le temps, en fonction du discours cinématographiques. Cette nouvelle image amène donc chez le spectateur une réflexion (*poïétique*) créatrice de sens.

²⁵ Martine Joly, Jessie Martin, *Introduction à l'analyse de l'image* - 4e édition, 1 septembre 2021, P.131



Réalisateur : Bahram Beyzai, *Film La Ballade de Tara*, 1979. Le plan de l'image de l'actrice Susan Taslimi.



Réalisateur : Bahram Beyzai, *Film La Ballade de Tara*, 1979, Le plan de l'image de l'actrice Susan Taslimi.

2.1.3. *L'image-temps* dévoile de pouvoir des femmes face à la société politique

À travers ce plan choisi, porté par l'image du personnage féminin, aux cheveux libérés de Tara, interprété par Susan Taslimi, il se transmet la puissance d'agir à travers l'image-temps sur la place de la femme, interrogeant immédiatement l'imagination des spectateurs, elle crée un état *féminin* en dévoilant le pouvoir des femmes dans leur existence, leur capacité mentale et physique qui pourtant peut être déniée à travers le temps. Dans cette image précise, Tara

porte un regard interrogateur, exprimant des sentiments contradictoires au-delà de l'image qui pourrait révéler un visage inconnu pour son public (une révélation imaginaire à travers une action cinématographique). Même si il s'agit simplement une image, nous sommes devant un débat ouvert dans ce film par ce personnage, au sujet de l'image sociale de la femme. L'image de Tara au fil du temps, dans ce film apparaît cohérente, courageuse, et en même temps stricte à l'égard de la société iranienne révolutionnaire à laquelle elle appartient. Cependant, Susan Taslimi, l'actrice du film *La Ballade de Tara*, explique son expérience personnelle en tant que femme à l'époque dans une interview en 2020 pour *BBC Persian*²⁶ (*La femme iranienne dans le cinéma et dans le théâtre en Iran*) : « Je suis restée en Iran jusqu'aux années 1980 avant de le quitter. Alors, les femmes iraniennes étaient très impliquées dans la révolution, mais plus tard, le régime au pouvoir leur a demandé de se mettre en retrait en restant à la maison. Les politiciens ont exigé que les principes et les demandes de changement de la société iranienne vers la modernisation des femmes soient étouffés pour les femmes depuis le départ de la République islamique. Je suis un témoin vivant de ce qui nous est arrivé dans le cinéma et le théâtre iraniens à cette époque. Si on dit que la situation des femmes était normale pendant trois mois, après environ un an, ils ont rapidement restreint la présence des femmes et les ont même complètement retirées du cinéma et des médias. S'il y avait des rôles féminins dans certains des films, ils seraient donc immédiatement censurés jusqu'à ce que les cinéastes soient obligés de faire des films à prédominance masculine ». De plus Farrokh Gaffary, peut également affirmer sur ce sujet : « Les thèmes politiques glorifiant la révolte et les martyrs sont les sujets prioritaires, mobilisant l'exaltation sur des valeurs islamiques. Mais, dès l'établissement de la République islamique, la révolution de 1979 est impossible à représenter, à moins d'en cacher la dimension politique plurielle. Par ailleurs, les cinéastes sont confrontés à un problème délicat dès qu'ils veulent représenter des personnages féminins. Mohsen Makhmalbâf, qui est alors dramaturge et théoricien, écrit dans ses « Notes sur l'écriture des nouvelles et des pièces » que « les conflits à l'intérieur d'une œuvre islamique doivent avoir un sens religieux [...] et que la présence féminine pose des difficultés au cinéma islamique.²⁷ »

²⁶ *BBC Persian est la station de radio et de télévision en langue persane gérée par la BBC qui diffuse les dernières nouvelles politiques, sociales, économiques et sportives concernant l'Iran, l'Afghanistan, le Tadjikistan et le monde. Son siège est à Londres, au Royaume-Uni. https://en.wikipedia.org/wiki/BBC_Persian*

²⁷ Farrokh Gaffary, « 20 ans de cinéma en Iran, 1969-1989 », *Civilisations*, vol. XXXVIII, n°2, 1988, p.189.

2.2. La femme dans le cinéma iranien sous un regard différent (le cinéma de guerre iranien)

Les films avec rôles féminins étaient moins courants dans le cinéma iranien pendant la guerre de l'Iran-Irak. Quand on regarde de plus près, les films qui traitent de la place des femmes dans la société, ils marquent leur indifférence à ce thème. Certains films n'abordent pas les problèmes des femmes car les femmes ne sont pas le sujet principal du point de l'autorité de la République islamique, en effet si le régime en place a pu montrer un certain intérêt pour le statut de la femme, c'est uniquement dans le cinéma de propagande. Par ailleurs, qu'est-ce qu'un cinéma influencé par les religieux au moyen du contrôle du modèle féminin par la République islamique pendant la guerre Iran-Irak ?

a) Techniquement, cela s'est traduit par une réglementation de la filière cinématographique, des systèmes de soutien à la production et un contrôle étroit de toute image sur un modèle féminin idéalisé dans la société pendant la guerre.

b) Politiquement, cela s'est traduit par des projets idéologiques qui couvrent tous les aspects du rôle social de la femme, par une pratique étatique qui se concentre sur le contrôle des mœurs, on est alors face à un moteur politico-religieux dirigeant de nombreuses interventions en direction de la société iranienne sur la place de la femme. Cette attitude peut se traduire aussi dans les séries télévisées, même actuelles, et comme dans les documentaires très prolixes sur les rôles de la femme.

Cependant, la politique cinématographique de la République islamique pendant la guerre de Iran-Irak reste d'une grande imprécision jusqu'en 1996. C'est après l'élection du président réformateur, Mohammad Khatami, en 1997 (deux mandats : 1997-2005), que le cinéma de guerre dut céder à ce rôle le drame romantique qui fleurir à l'époque avec le film *Motevalde mahe mehr* en 2001 par Ahmad Reza Darvish que nous analyserons plus tard. C'est le cinéma d'après-guerre qui voit également l'apparition économique des gros budgets, notamment avec le cinéma des cinéastes comme Ebrahim Hatamikia qui ouvre le genre avec *L'agence de verre* en 1997. En revanche, pour le cinéma de guerre qui est, aujourd'hui en Iran, devenu un phénomène plutôt rare, peu de cinéastes s'y aventurent. Toutefois le cinéaste Massoud Kimiaï affirme dans son interview (Mesuel Honar Haftom, Numéro 1) : « Un film idéologique ne résiste pas au temps et ne parvient jamais à devenir une œuvre d'art. Lorsqu'un réalisateur

regarde le monde sous l'angle idéologique, il réalise un cinéma de propagande. Il fait la promotion, de quelque chose. L'art social, en revanche, ne s'inscrit pas dans une démarche promotionnelle. Il consiste à montrer les gens face à leur situation sociale et politique ».

2.3. Les injonctions du pouvoir religieux à l'égard de l'image sociale de la femme dans le cinéma iranien pendant les années de la guerre Iran-Irak : *Le deuxième choix* (1984) de Hamid Rakhshani,



Réalisateur : Hamid Rakhshani, *Film Le deuxième choix*, 1984 /1h46/couleur. Le plan de l'image de l'actrice Parvaneh Massoumi.

Fiche technique : Le deuxième choix

Réalisateur : Hamid Rakhshani

Image : Qudratullah Ehsani

Montage : Qudratullah Ehsani

Interprétation : Parvaneh Massoumi, Nasser Tahmasb, Kiomars Malek Matiei

Scénariste : Hamid Rakhshani

Musique : Babak Bayat

Genre : Fiction/ /1h46/couleur

Date de sortie : 1984

Synopsis : Un professeur de lycée, après avoir vécu avec sa femme pendant plusieurs années, trouve que toutes ses croyances et ses pensées sur la vie sont vaines et qu'il va donc choisir de se séparer de sa femme. Le contexte est donc principalement celui de l'histoire d'un conflit entre deux personnes sur le fait de continuer à vivre ensemble ou de se séparer. Dans les moments qui suivent la séparation, les deux acceptent de continuer à vivre selon les

conditions établies par l'homme qui décide que sa femme restera avec lui, mais leur destin va en décider autrement et les séparera d'une manière brutale. Ils vont être blessés dans un accident de voiture et hospitalisés, l'homme perd sa jambe et la femme meurt.

Contexte : *Le deuxième choix* (1984), ou le film *Golhaye Davoudi* en 1984, illustrent les contraintes particulières imposées à la place des femmes dans le cinéma iranien au début de la République islamique. Mais, selon Parvaneh Masoumi *Le deuxième choix* en 1984 a marqué distinctement un tournant dans la présence images des femmes dans le cinéma post-révolutionnaire pendant la guerre de l'Iran-Irak. Selon cette actrice, avant ce film, au début de la révolution, les femmes étaient complètement en marge, mais avec l'avènement de ce film, la voie a été ouverte vers une nouvelle représentation des femmes.²⁸ Or, le discours cinématographique sur le couple dans ce film, nous confronte à une relation déséquilibrée entre l'époux et sa femme, le rôle féminin doit accepter le choix de son mari pour le divorce sans autre possibilité. « Dans l'islam un homme peut quitter sa femme, par conséquent, le divorce mis en œuvre par un homme peut se faire sans le consentement de sa femme. Mais le tribunal ou le juge compétent doit émettre un refus de divorce pour prendre l'interdire, la femme a également le droit de demander le divorce sous réserve de l'approbation du tribunal. Par ailleurs, le droit des femmes de renier leurs engagements peut être prévu dans le contrat de mariage, dans ce cas exceptionnellement, la femme pourrait d'elle-même, mettre fin au mariage. »²⁹

2.3.1. La première lecture de la séquence du film : Le divorce, la femme dépendante dans le couple

- Les dialogues de la séquence du départ de la femme vers le domicile paternel :

Jours/extérieur :

Homme : « Prends ton billet, siège numéro 8, ils ont mis ta valise dans la voiture, je pense que tu arriveras chez ton père à 20h00.

Femme : Je ne veux pas y aller, je sais que tu vas le regretter

Homme : Je ne regrette rien, le bus part, dépêche-toi

Femme : Je ne veux pas partir, je ne veux pas que ma vie soit gâchée

Homme : Tu n'as rien, tu ne comprends pas ? Il faut que tu partes, allez monte !

Elle est en train de pleurer

Femme : Une personne a besoin d'une autre pour vivre, nous ne pouvons pas vivre seuls, laisse-moi rester ... je t'en prie

Homme : Non

Femme : Seulement pour une courte période

²⁸ Voir sur le site : https://fa.wikipedia.org/wiki/راه_دوم

²⁹ Bahram Tajani, *La loi civile en persan* 2006, Téhéran, p.180

Homme : Je dis NON

Elle pleure encore....

Femme : Si je pars, je ne reviendrai pas, je t'en supplie, accepte que je reste, il vaut mieux que je reste, je t'en supplie, je veux rester avec toi, je t'en supplie... je supplie...

Homme : Tu dois me prouver que tu ne me dérangeras pas, laisse-moi être moi-même, on vit mieux, ne refroidit pas nos vies

Femme : Je te promets »

Parvaneh Massoumi joue la femme dont l'époux veut se séparer, donc elle n'a pas d'autre choix que de quitter Téhéran pour retourner dans sa ville natale et vivre chez son père. Le personnage féminin, dans ce film joue un rôle dans lequel la femme est dans une posture dépendante, même si elle reste le personnage positif. Ce film nous amène directement à la perspective de l'imposition de changements radicaux sur la censure de l'image et la place de la femme dans la société iranienne au début des années 1980. Notamment, le cinéaste ne montre pas une image réaliste de la femme et de sa place réelle dans la société iranienne de l'époque. Agnès Devictor écrit : « Les contraintes imposées par la censure cinématographique encadrent la représentation des femmes à l'écran et convoquent des *stratégie d'évitement* chez les réalisateurs. Au lendemain de la Révolution, la censure cinématographique, imprécise et arbitraire, a généralement détourné réalisateurs et scénaristes des personnages féminins, limitant les femmes à des rôles de mère et d'épouses fidèles dans les scénarios et à être filmées en plan large et, si possible même, en arrière-plan, puis, à partir du moment où elles respectent scrupuleusement une apparence et un comportement *islamiquement corrects*. Définis par une pratique, dans des textes de censure, au fil des années, rien n'empêche alors les femmes de s'imposer dans les scénarios, quitte à devenir les personnages positifs par excellence, d'autant plus qu'elles n'ont désormais plus le droit d'endosser de rôle négatif de séductrice, de démons tentateurs ou de jeunes écervelées d'avant la Révolution. Le personnage féminin, forcément exemplaire, finit parfois par évincer l'homme de la place centrale qu'il avait acquise dans la production nationale depuis l'apparition du cinéma. »³⁰ Dans le contexte du film *Le deuxième choix*, l'homme dit que sa femme ne lui convient pas et qu'il veut continuer à vivre seul. La femme est prête à accepter toutes les conditions que son époux lui propose, même si elle a du mal à vivre en couple avec son mari. En même temps, le film est dans un processus de refus de liberté individuelle de la femme qui reste un fantasme dans le champ cinématographique de l'époque. Les différentes

³⁰ Politique du cinéma iranien de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtimi, Agnès Devictor, juillet 2004, p. 169

conversations, dans les séquences du film, valident cette idée que finalement les membres de la société, dans un taxi ou dans un cercle d'amis ou dans un lieu de travail, exprime leurs désaccords quant au divorce de ce couple. Personne n'approuve en effet l'individualisme dans cette organisation très collective de la société. Selon ce film : Le divorce existe pour un couple mais comme deuxième choix : C'est la mort pour la femme et la perte d'une jambe pour l'homme !



Réalisateur : Hamid Rakhshani, *Film Le deuxième choix*, 1984 /1h46/couleur. La séquence du départ de la femme.

Dans cette même séquence du départ de la femme, le cinéaste a mis également l'accent sur le code vestimentaire du personnage féminin, le *keffiyeh* comme l'Hidjab qu'elle porte pour cacher ses cheveux. « La guerre avec l'Irak est le baptême du feu de la Révolution de 1979 pour Khomeyni ... et beaucoup plus prometteur pour gagner les cœurs et les esprits des Arabes/musulmans.³¹ » Dans le média *Middle East Eye* publié en 4 juillet 2021, explique Ted Swedenburg, professeur d'anthropologie à l'Université de l'Arkansas : « Lorsque les autorités d'occupation israéliennes ont interdit le drapeau palestinien de 1967 jusqu'aux accords d'Oslo en 1993, le keffiyeh a revêtu un puissant symbolisme. Les symboles portables et visibles étaient importants pour les Palestiniens. Puisque le drapeau a été interdit par les

³¹ Khomeyni, les islamistes et le soulèvement chiite 1979-1985, David Hirst, Dans *Une histoire du Liban* (2016), pages 267 à 313. Voir sur Internet : <https://www.cairn.info/une-histoire-du-liban--9782262066475-page-267.htm>

autorités israéliennes pendant près de 30 ans, le keffieh, auquel tant de symbolisme et d'histoire riches étaient attachés, servait d'expression quotidienne, portable et visuelle de l'identité palestinienne »³².

2.3.2. La deuxième lecture de la séquence du film : L'obligation de porter l'Hidjab pour les femmes dans le cinéma iranien sous la République islamique

Rappelons-nous le rôle de Parvaneh Masoumi dans le personnage de Manjeh dans le film *Bita* en 1972, la même actrice a joué le rôle d'une femme journaliste, comme une représentation de la femme moderne, non voilée, qui a travaillé avec l'homme dont Bita est tombée amoureuse. Les règles imposées au port du *Hidjab* par la loi islamique s'installent sous régime politique et se renforcent pendant la guerre de l'Iran-Irak. Le cinéma est contraint de respecter les règles islamiques imposées pour les personnages féminins. Selon ces règles, le personnage féminin Parvaneh Masoumi est voilé dans *Le deuxième choix* en 1984. Par exemple, dans la séquence où elle est seule avec son mari à la maison, le personnage est toujours voilé, le public va être sensibilisé à ces règles islamiques mais cette fois présentées par le cinéma, comme une forme d'autocensure. « Une femme peut naturellement être dévoilée devant son mari à la maison, mais cette même scène intime ne peut être présentée au théâtre ou au cinéma, car les spectateurs verraient cette femme dévoilée. Makhmalbâf propose donc de mettre les femmes dans des situations où elles sont logiquement obligées de porter le voile, c'est-à-dire dans les milieux non familiaux et en dehors de la maison. Ce théoricien, qui deviendra par la suite un des plus grands réalisateurs de la République islamique, propose que la majorité des personnages féminins soient changés en des personnages masculins, à moins qu'elles ne soient supposées enceintes.³³ »

³² Voir sur Internet : <https://www.middleeasteye.net/fr/actu-et-enquetes/palestine-histoire-keffieh-origines-patrimoine-symbole-resistance-traditions>

³³ Farrokh Gaffary, « History of Cinema in Persia » Encyclopaedia Iranica, vol. V, New York, Ehsan Yarshater, Centre for Iranian studies, Columbia University, 1991, P.571.



Réalisateur : Hagir Dariush, *Film Bita* 1972 /1h48/ noir et blanc/ 35mm.

- En rapport avec ce plan choisi du film *Bita* en 1972, sous le régime de Mohammad Reza Shah Pahlavi, l'actrice Parvaneh Massoumi qui interprète le rôle du personnage Manijeh, discute avec son collègue.



Réalisateur : Hamid Rakhshani, *Film Le deuxième choix*, 1984 /1h46/couleur.

- En rapport avec ce plan choisi du film *Le deuxième choix* en 1984, sous la République islamique, l'actrice Parvaneh Massoumi, voilée chez elle, discute avec son mari.

Dans ces exemples, les séquences choisies rassemblent les différentes idées politiques contradictoires avant et après la révolution iranienne sur la place de la femme, aux yeux des spectateurs à travers les rôles joués par l'actrice Parvaneh Massoumi. Les scènes dans le film *Le deuxième choix* en 1984 sont particulièrement significatives de l'image de la femme, au sens idéologique du terme contrôlés par le système religieux au pouvoir, on est au-delà d'un simple discours cinématographique. En effet, les spectateurs s'incarnent dans les images dialectiques les rôles de la femme obligatoirement voilée, qui s'expose à travers la mise en scène du cinéaste face à la société politique lors de la guerre Iran-Irak. Cependant, pour Walter Benjamin, les images peuvent être des tableaux dialectiques, or selon Panagiotis Christias : « L'image dialectique, qui est au centre du projet épistémologique de Walter

Benjamin, est bien statique, et non dynamique, comme dans la préface de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel, où il est clairement stipulé que la dialectique est une marche dans une procédure progressive... »³⁴ A l'époque de la guerre Iran-Irak, les réflexions cinématographique peuvent être comprises comme un discours indéterminé sur le rôle de la femme, mais en même temps à la recherche d'une place future pour les femmes en quête de nouvelles valeurs sociales, alors que habilement : « l'ambiguïté est l'image visible de la dialectique, la loi de la dialectique au repos. Ce repos est utopie, et l'image dialectique, par conséquent, image de rêve. C'est une telle image qu'offre la marchandise dans sa réalité première : comme fétiche. C'est une telle image qu'offrent les passages, à la fois maison et rue. C'est une telle image qu'offre la prostituée, à la fois vendeuse et marchandise. »³⁵ Or, dans la société iranienne, *le Kashf-e hijab* avec Reza Shah Pahlavi ou l'obligation du porter l'Hijab pour les femmes avec l'Ayatollah Khomeiny, présentent les images des femmes avec leurs contraintes en justifiant leurs rôles par un comportement plutôt politique que culturel. Selon le site officiel d'Ayatollah Khamenie (le guide suprême actuel) : « La politique principale et fondamentale de l'Occident à l'égard des femmes est de les exposer comme des marchandises. L'Hidjab est contre cette politique. Imam Khamenei, 22 mai 2011. »



- a) Réalisateur Abbas Kiarostami, *Film Le Rapport*, 1977, 35mm/1h52/couleur.
- b) Réalisateur Hamid Rakhshani, *Film Le deuxième choix*, 1984 /1h46/couleur.



³⁴ Le statut de l'image **dialectique** de Simmel à Benjamin, Panagiotis Christias, 2015, p. 52-57, p.52-57, lire en ligne sur : <https://doi.org/10.4000/revss.2283>

³⁵ Ibid.

a) Réalisateur Abbas Kiarostami, *Film Le Rapport*, 1977, 35mm/1h52/ couleur

b) Réalisateur Hamid Rakhshani, *Film Le deuxième choix*, 1984 /1h46/couleur

A travers ces plans choisis et malgré les différentes politiques imposées à la femme, il fallait noter pour la seconde fois que dans les séquences des hôpitaux, dans les films *Le rapport* en 1977 et *Le deuxième choix* en 1984, les cinéastes mettent l'accent sur les rôles joués par les femmes. Les tenues des femmes changent même si elles restent obligées de porter le voile par des systèmes au pouvoir, religieux ou pas. À travers ces images, la société voit se développer, dans ce cinéma, chez les femmes iraniennes une certaine confiance en leurs propres images, confiance qu'elles expriment dans un débat face au pouvoir et en résistantes pour une transformation future.

2.4. La fin de la guerre Iran-Irak et la remise en place du Guide Suprême inconditionnel depuis 1989 (le nouveau contexte de *Velayat-e-Faqih*) : Les amendements de de la République islamique

À la fin des années 1980, la Résolution 598 du Conseil de sécurité de l'ONU intervient la fin de la guerre Iran-Irak, le 20 juillet 1987. Le gouvernement iranien n'accepte pas cette Résolution 598, et pendant un an il subit également de fortes pressions économiques de l'intérieur du pays. Les efforts pour contrer la guerre avaient déjà commencé à l'intérieur du pays et les pressions socio-politiques sur le système au pouvoir s'étaient accrues. A cette époque, le commandant des Gardiens de la Révolution. *Sepâh-e Pâsdârân*, Mohsen Rezaei³⁶ avait rédigé une lettre en insistant sur la nécessité de poursuivre la guerre, dans cette lettre à l'Ayatollah Khomeiny il avait fourni une liste des besoins de l'armée iranienne pour poursuivre la guerre pendant les cinq années suivantes.³⁷ Le gouvernement iranien a également rejeté les demandes du Premier ministre Mir Hossein Mousavi,³⁸ déclarant que le gouvernement n'avait pas la capacité d'allouer les ressources financières nécessaires à la mise en œuvre d'une telle liste.³⁹

³⁶ Mohsen Rezaei appointed vice president for economic affairs sur *Tehran Times*, 25 août 2021.

³⁷ Takeyh, Ray, *Guardians of the revolution: Iran and the world in the age of the Ayatollahs*. New York : Oxford University Press.2009, p. 309.

³⁸ *Il est un homme politique ainsi qu'un architecte et peintre iranien, Premier ministre de la République islamique d'Iran de 1981 à 1989.*

Il était candidat à l'élection présidentielle de 2009, soutenu par les principaux partis «réformistes».

³⁹ Takeyh, Ray, *Guardians of the revolution: Iran and the world in the age of the Ayatollahs*. New York : Oxford University Press.2009, p. 309.

Le 3 juillet 1988, le vol 655 d'Iran Air, un vol commercial reliant Téhéran, la capitale de l'Iran, aux Émirats arabes unis via Bandar Abbas, est abattu au-dessus du golfe Persique par un missile de l'USS Vincennes, le drame, qui a coûté la vie à 290 civils, dont 66 enfants, est le résultat d'une « erreur », deux semaines après, le 18 juillet 1988, Téhéran a accepté le cessez-le-feu. L'Ayatollah Khomeini, avant la date d'acceptation de la résolution, a comparé dans une lettre secrète aux commandants du pays, la décision d'acceptation au fait de *boire la coupe du poison*. Les moudjahidines du peuple⁴⁰, un mouvement soutenu à cette époque par Saddam Hussein, traversent le 25 juillet la frontière irako-iranienne pour tenter de renverser le régime iranien (opération Mersad)⁴¹. Cette manœuvre a échoué et a conduit à une violente répression sur l'Iran.

Le 3 juin 1989, l'Ayatollah Khomeini, le fondateur de la République islamique d'Iran, est décédé à *Jamaran* à Téhéran à l'âge 88 ans, après avoir passé onze jours dans un établissement privé près de sa résidence. De nombreux observateurs et analystes s'attendaient au chaos après la mort du premier dirigeant de la République islamique, une attente qui ne s'est pas concrétisée. Mais d'après ce que l'on a vu lors des funérailles et de l'enterrement de Khomeiny, le régime avait toujours une large base populaire.⁴²

Le 6 juin 1989 : Pour tenir sous silence des funérailles discrètes de Khomeiny, les autorités iraniennes tentent de confisquer toutes les pellicules prises dans une foule de 2 millions de personnes. L'une de ces photos est parvenue à *l'Associated Press* à Londres le lendemain et montre l'effusion des émotions lors des funérailles qui reflétait à la fois le chagrin des Iraniens face à la mort du dirigeant qui semblait incarner leur révolution, et l'accent mis par les musulmans chiites sur le martyr et le décès. Lorsque le cercueil de l'ayatollah a été amené au cimetière de *Behesht-e-Zahara* à Téhéran, des personnes en deuil ont arraché le corps de la boîte fragile et se sont battues pour le toucher. - le New York Times. »⁴³

⁴⁰ Fondée en opposition au Chah Mohammad Reza, l'OMPI (Organisation des Moudjahidin du Peuple Iraniens) est demeurée active en Iran et à l'extérieur, durant et après la Révolution islamique de 1979. Cette organisation est dirigée par Massoud Radjavi et demeure conduite en exil par son épouse Maryam Radjavi

⁴¹ L'opération Mersad est le nom donné par le gouvernement iranien à la dernière opération militaire de la guerre Iran-Irak menée par 7 000 membres de l'Organisation des moudjahidines du peuple iranien ainsi que par le gros de l'armée irakienne basée dans le sud-ouest du pays contre l'Iran. Lire en ligne sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Opération_Mersad

⁴² Homa Katouzian, *The Persians: Ancient, Mediaeval and Modern Iran*, part 13, The Islamic Republic.

⁴³ *Iconic Photos: Famous, Infamous and Iconic Photos, Khomeini's Frenzied Funeral, 1 June 2009*. Lire en ligne sur internet : <https://iconicphotos.wordpress.com/page/78/>

Le 24 avril 1989, alors que l'Ayatollah Khomeiny était malade, il a nommé un "Conseil pour la révision de la Constitution" de 25 hommes politiques. Le conseil a nommé Ali Khamenei comme successeur de Khomeiny au poste de chef suprême de l'Iran (en fonction depuis le 4 juin 1989 jusqu'à nos jours) et a rédigé plusieurs amendements à la constitution originale. Étant donné que le principal Marja-e taqlid ⁴⁴ n'avait apporté qu'un soutien tiède au principe de gouvernement de Khomeiny par l'idée de *Velayat-e faqih*, alors que Ali Khamenei (ex président de la république islamique d'Iran 1985-1989) n'était pas Marja-e taqlid, dont la condition préalable initiale selon laquelle le futur guide suprême en tant qu'un Marja-e taqlid a été éliminé dans la Constitution de la République islamique. ⁴⁵ Un référendum constitutionnel le 28 juillet 1989 a été proposé par le système au pouvoir après la mort de l'Ayatollah Khomeiny. C'était la première et jusqu'à présent la seule fois que la Constitution de la République islamique d'Iran était amendée et approuvée par 97,6% des électeurs. Il a apporté plusieurs modifications aux articles 5, 107, 109, 111 et ajouté l'article 176. Parallèlement le poste de Premier ministre a été supprimé et le Conseil suprême de sécurité nationale a été créé. Et l'Assemblée nationale a été rebaptisée en Assemblée consultative islamique. ⁴⁶ Parallèlement, le 23 juillet 1989, lors de l'élection présidentielle, Akbar Hashemi Rafsanjani est nommé comme le premier président de la République islamique après la guerre Iran-Irak, qu'il poursuit pendant deux mandats, jusqu'à son dernier mandat le 23 juillet 1997. La préoccupation la plus importante de son gouvernement était la reconstruction de l'Iran après la guerre qui avait duré pendant huit années, ce qui avait laissé beaucoup de ruines et qui devait être reconstruit au plus vite. Par exemple, il a installé dans son gouvernement des ministres à tendance technocratique pour diriger économiquement le pays. Lors de son premier mandat, il a essayé de sélectionner ces ministères afin de les coordonner dans une atmosphère politiquement équilibrée. Il a tenté d'établir un équilibre entre les groupes politiques en place à cette période, il garde ainsi Mohammad Khatami (le parti réformiste et prochain président aux élections de 1997) dans son poste au ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, et Ali Akbar Velayati (le parti ultra-conservateur) comme ministre des affaires étrangères. Mais lors de son deuxième mandat en 1993, tous les partis n'étaient pas d'accord et tous les groupes politiques étaient mécontents du quota

⁴⁴ *Un marja-e Taqlid signifiant littéralement « source de tradition » désigne un juriste possédant la plus haute autorité dans le chiïsme duodécimain.*

⁴⁵ Abrahamian, *History of Modern Iran*, (2008), p.182

⁴⁶ *Nohlen, Dieter; Grotz, Florian; Hartmann, Christof (2001). "Iran". Elections in Asia: A Data Handbook. Vol. I. Oxford University Press. p. 72*

existant. Avant de devenir président, Khatami a été député de 1980 à 1982, puis superviseur de l'Institut de Kayhan. En 1982, il est nommé ministre de la Culture et de l'Orientation islamique, poste dont il démissionne en 1992, car jugé trop tolérant envers les non-islamiques.⁴⁷

2.5. Les nouvelles orientations du pouvoir politique avec les réformistes et leurs conséquences sur l'image présentée de la femme par le cinéma

Pendant huit années sous la présidence de Hachemi Rafsandjani de 1989 jusqu'à 1997, peu à peu, dans le cinéma iranien, on voit une cristallisation de ces changements sociaux fondamentaux à la place des femmes. « L'analyse du cinéma iranien postrévolutionnaire depuis la fin des années 1980 souligne une évolution paradoxale des personnages féminins : relégués à l'arrière-plan, ils s'imposent progressivement sur les écrans, devenant même l'élément central des films. Un double phénomène provoque cette évolution paradoxale : en regagnant une place majeure dans les scénarios, les personnages féminins acquièrent simultanément une présence physique et charnelle à l'écran. La puissance d'enregistrement du cinéma a comme effet, imprévu pour les dirigeants, l'exaltation de cette présence physique des corps de femmes, à partir du moment où elles sont filmées par de grands artistes. Par exemples : *Le personnage féminin dans une crise philosophique Hamoun* réalisé par Dariush Mehrjui en 1990, *la naissance de la future star post révolutionnaire Niki karmi* dans *La mariée* réalisé par Behrouz Afkhami en 1990 et *trilogie de Dariush Mehrjui sur le sujet féminin (Sarah en 1993, Pari en 1995 et Leila en 1996. Cependant, en 1997, Mohammad Khatami devient le Président de la République islamique et mis l'accent sur la propagande culturelle et ses problématiques développementale-Citons : le positionnement de la société civile, le dialogue des civilisations Moyen-orient-Occident, la liberté et le développement culturel à propos du statut de la femme. »*⁴⁸

Après la révolution iranienne et la guerre Iran-Irak, ainsi que dans la période de construction d'après-guerre, l'élection d'un président réformiste comme Mohammad Khatami a également donné à l'Iran une certaine impulsion qui a provoqué le changement. Les discours sur les

⁴⁷ Aperçu de l'article de Mohammad Khatami (archive) sur Universalis. Lire en ligne sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mohamad-khatami/>

⁴⁸ Politique du cinéma iranien, de l'ayatollah Khomeiny au président Khatami, Agnès Devictor. 2004, chapitre VII, l'évolution paradoxale des personnages féminins, p.169

femmes ont par exemple été confirmés politiquement, cela a ravivé des questions passionnées qui ont intéressé le cinéma et animé une vision différente des femmes pour les scénaristes, et cela a permis à ces derniers de travailler sur le statut social de la femme. Dans ce cas on pourrait considérer que le cinéma, grâce à la place de la femme, a été un des éléments de la victoire des réformistes face aux conservateurs. Mais le journaliste Claude Lorieux, regarde la victoire du président Khatami différemment, trois jours après, le 26 mai 1997, il analyse cette situation politique en Iran dans son article « Cohabitation à l'iranienne » dans Le Figaro (France), page 3 : « ...*Mohammad Khatami a remporté un triomphe. Il a confondu les Cassandres Téhéranais. Il a infligé un camouflet quasiment historique à l'appareil clérical qui régit l'Iran depuis la fuite du Chah. Mais que veut-il, et, surtout, que peut-il faire de sa victoire volée aux Ayatolabs, et au plus haut d'entre eux, Ali Khamenei, le guide de la République ? C'est la grande question au lendemain d'un scrutin qui a, si l'on ose dire, donné la gueule de bois à la République islamique. (...) La présidentielle vient d'apporter la confirmation éclatante d'un désenchantement accentué par la rudesse et les ratées de la stratégie économique du président Rafsandjani. Pourtant, en atteignant d'abord l'ayatollah Khamenei qui soutenait le candidat battu, le verdict des urnes devrait plutôt arranger Rafsandjani, qui restera bien présent à Téhéran en tant que président du « conseil de discernement » et qui compte le nouveau président parmi ses supporters. L'élection surprise du « candidat des jeunes » ouvre un chapitre nouveau mais sans doute pas radicalement différent dans l'histoire du pays. Entre lui et la majorité conservatrice, représentée au parlement et à la tête de l'État par l'ayatollah Khamenei, la cohabitation ne sera pas facile.*»⁴⁹

Or, cette victoire des réformistes face aux conservateurs a bien renforcé le cinéma iranien dans sa démarche vers une transformation, déjà commencée, de traiter des sujets féminins, ce qui était auparavant complètement interdit par ce système au pouvoir religieux au début de la constitution de la République islamique. Cette période, a été la première manifestation de la génération des cinéastes des 19 années après la révolution de 1979 en Iran, au cours de laquelle les jeunes femmes qui constituent presque la moitié de la population, se découvraient des références nouvelles. Par exemple dans le film *Le rouge* (Red) en 1998 écrit et réalisé par Fereydoun Jirani, qui fait partie de ces œuvres quasi impossibles à réaliser avant le 23 mai 1997. Ce fut de cinéma iranien a été un véritable exercice ainsi que pour les politiques iraniens, d'un futur style auquel les réalisateurs ont confronté différemment et même

⁴⁹ *Perspective Monde/Outil pédagogique des grandes tendances mondiales depuis 1945.11 février 2022, Lire en ligne sur : <https://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve/781>*

stratégiquement sur les sujets féminins après l'élection présidentielle de Mohammad Khatami jusqu'à nos jours.

2.5.1. Le cinéma iranien est un exercice d'ouverture sur les sujets féminins pour pouvoir iranien : Le film de Fereydoun Jeyrani : *Red* en persan (*Ghermez*) en 1998



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, 1h28/couleur.

Fiche technique : *Red* en persan (*Ghermez*), en français (*Rouge*)

Réalisateur : Fereydoun Jeyrani

Image : Mahmoud Kalari

Interprétation : Hedyeh Tehrani, Mohammad Reza Forutan, Kamand Amirsoleimani

Producteur : Habib Ismaili, Mansour Heydari, Gholamreza Moussavi

Scénariste : Fereydoun Jeyrani

Musique : Babak Bayat

Genre : Drame/1h28/couleur

Date de sortie : 1998

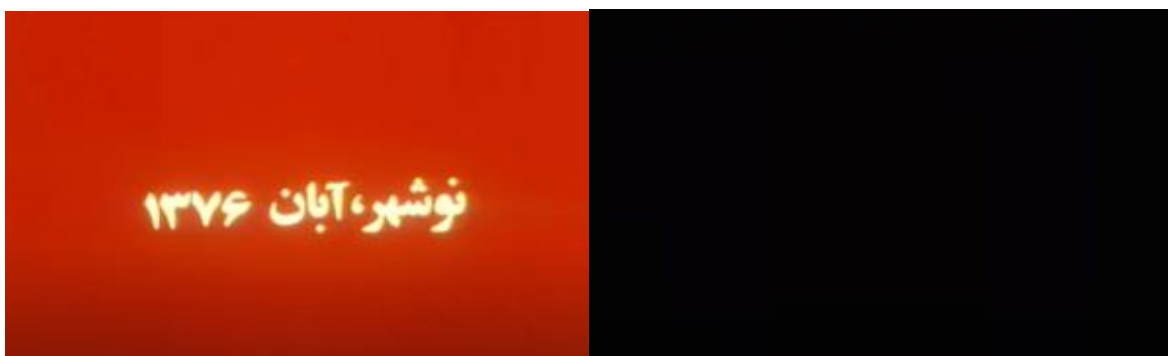
I. Résumé du film

Hasti, est une jeune femme dont l'ex-mari est décédé et qui a une fille. Elle épouse un homme riche nommé Nasser. C'est un homme pessimiste et il se méfie toujours d'elle et la bat sévèrement.

Elle demande le divorce, Nasser s'excuse à chaque fois et revient exprimer son amour. Jusqu'à ce qu'elle quitte son travail d'infirmière dans l'espoir que les conditions de vie avec Nasser en soient modifiées, mais les choses ne changent pas... Hasti prend alors sa décision finale, elle retourne à l'hôpital pour retravailler et elle demande à nouveau le divorce. Nasser prend l'enfant en otage, il l'emmène chez sa mère et avec l'aide de sa sœur, emprisonne Hasti et la bat de telle manière qu'elle perd connaissance. Nasser, qui pense à tort qu'elle est morte, blâme sa sœur, la tue et s'enfuit. Au bout de quelque mois, Nasser revient pour tuer Hasti, mais celle-ci finit par tuer Nasser pour se défendre.

II. Segmentation du film :

- Le film compte 3 actes et quinze séquences réparties dans un prologue de 2/30 mn.
- Analyse de prologue du film :



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, 1h28/couleur, (vidéogramme du film).



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, 1h28/couleur. Le plan de l'image de l'actrice Hedyeh Tehrani 1. Un titre : *Nowshahr*,⁵⁰ November 1997. L'image commence avec un cadre noir qui devient progressivement plus clair, en même temps on entend le bruit de la foudre. Un très gros plan montre le détail du visage d'une femme : Hasti. Le cinéaste imprègne rapidement le récit d'une tension dramatique due à la situation avec un gros plan, en attirant l'attention du public sur les détails d'une suspense inattendu sur le rôle de la femme.



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, 1h28/couleur, La séquence de dispute entre Hasti et Nasser.

Intérieur / nuit

Hasti : Ton cerveau est petit, tu n'arrives pas à comprendre

Nasser : Si mon cerveau n'était pas petit je ne serais pas tombé amoureux de toi, maudite Hasti : Je m'en fiche de cet amour ! Elle montre son visage battu par Nasser : Regarde, c'est ton amour, c'est le signe de ton amour, malade mental.

Nasser : C'est de ta faute... Dis-lui qu'il n'appelle pas ici. Quand l'idiot te parle, je deviens fou Tu comprends ce que je te dis ?

Hasti : Ta pensée est malade. Je n'arrive même pas à vivre avec toi.

Elle prépare ses affaires pour partir, Nasser la suit et l'empêche de sortir devant l'entrée.

Nasser : Où ?

Hasti : Je vais partir

Nasser : Je ne te laisserai pas partir ...

Hasti : Je ne veux pas vivre avec toi, elle élève la voix et répète : Je ne veux pas.

⁵⁰ Nowshahr est une ville et la capitale du comté de Nowshahr, dans la province de Mazandaran, en Iran.

Nasser le suit pour récupérer ses affaires et l'empêcher de partir : Hasti... je suis désolé, je ne te frapperai plus, j'ai fait une erreur...

Hasti : Je ne veux absolument pas vivre avec toi. Elle répète plusieurs fois et élève la voix.



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, Les personnages dans la continuité du même séquence.

Nasser prend l'enfant dans ses bras : Ne te fais pas de soucis, ne prends pas ça au sérieux, quand nous reviendrons à Téhéran, je t'achèterai un beau collier !

Hasti : Qu'est-ce que tu dis ??? Tu ne peux pas m'acheter avec de l'argent ! Je ne suis pas comme les femmes battues que l'on a battues et à qui on achète de l'or ! Met ton or sur ta tête.

Nasser remonte la voix ... Mais quel genre de femme es-tu ? Que veux-tu ???

Hasti : -Le divorce-

Nasser : divorcer pour pouvoir épouser cet idiot...

Hasti : J'en ai marre de tes accusations....

Nasser répète haut et fort : Réponds que tu veux divorcer pour épouser cet idiot... Réponds oui !

Hasti qui devient de plus en plus en colère : -Oui- -Oui- -Oui.

Nasser gifle Hasti.

Hasti serre l'enfant dans ses bras et court vers la porte et la verrouille avec la clé derrière elle. Nasser les suit et lorsqu'il n'arrive pas ouvrir la porte, il prend une chaise pour briser la vitre. Hasti attrape sa voiture et s'enfuit, Nasser court derrière la voiture pour les rejoindre...



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, Gros plan du visage de Nasser, la moitié de son visage est dans l'ombre.

Nasser : Sale garce, pourquoi ne peux-tu pas mettre dans ta petite tête que je suis amoureux de toi !

La fin de prologue : Le film expose son titre *Rouge* en persan (*Ghermez*) avec un fond rouge :



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, (vidéogramme du film) avec une phrase : « Il raconte l'histoire d'un vrai destin ».

Le livre Le scénario du film *Rouge*⁵¹ en 2001 a été écrit par Fereydoun Jirani sur la base d'une histoire vraie. Bien sûr, selon ce cinéaste, il savait depuis le début qu'il ne pouvait pas raconter exactement la même histoire : « *Je pense que c'était au début de 1997, ce jour-là j'ai lu, sur la page des événements de ce journal, les nouvelles qui ont été publiées au sujet de la torture d'une femme nommée Umm Al-Banin. Une petite histoire avec une photo de cette femme, une photo prise à l'hôpital après avoir été torturée et avant son décès. Un homme qui a amené la femme à l'hôpital s'est échappé et la femme a pu raconter l'histoire de sa persécution aux infirmières et aux médecins quelques instants avant sa mort. Plus tard, des infirmières ont raconté aux journalistes et aux agents des forces de l'ordre l'histoire du harcèlement contre cette femme. Je savais que je n'étais pas en mesure de travailler sur cette réalité sociale de la femme et sur l'affaire en raison du pouvoir du réalisateur, de l'opinion du producteur et des problèmes communautaires. Mais j'ai vite trouvé le thème pluridisciplinaire du film et j'ai écrit le scénario moi-même, dessinant une pièce qui pourrait changer le cours de la vie d'une femme.* »⁵²

A la suite des ouvertures politico-sociales et des conséquences des changements du 23 mai 1997 en Iran, un an après cet événement, le film : « *Ghermez* » a été projeté en 1998 en montrant le poids du patriarcat iranien, particulièrement comme le signifiant de la domination masculine sur la place de la femme, mais dans un tout autre discours cinématographique. Cependant, le cinéaste a non seulement cherché à montrer les réalités sociales qui pèsent sur la femme iranienne mais il expose aussi une nouvelle identité féminine et à dépeindre ses problèmes à travers les processus de changements fondamentaux à l'intérieur du système au pouvoir dans une courte durée de l'époque. Avec ce film, le cinéaste était bien conscient de la fonction d'un scénario dans la structuration d'une femme et de son problème dans la société. La caractérisation des descriptions par l'atmosphère et l'harmonie dans les dialogues, malgré les règles du hijab de la femme dominées par la censure, sont bien intégrées sans la souligner pour son public. A part les dialogues du film portés par les images, le personnage de la femme a non seulement une beauté féminine, mais elle incarne aussi un personnage très prégnant dans ce film. Il convient de noter que jouer le rôle d'une nouvelle figure telle que Hedyeh Tehrani dans le cinéma iranien de l'époque était un symbole du statut féminin. Avec ce rôle, elle devient la star féminine du cinéma iranien et apporte par la même occasion des valeurs à la génération féminine et se présente comme le modèle idéal sous le gouvernement du président Khatami. Ce qui est intéressant, c'est le lien entre l'espace politique et le cinéma pour véhiculer cette demande sur la place de la femme. Les réformistes ont permis au cinéma de présenter une tout autre génération de femmes sous la République islamique qui ont

⁵¹ Fereydoun Jirani, *Le scénario du film Rouge*, en persan, édition : Tawfiqafarin, 2001

⁵² *Ibid*

continué à résister avec une présence symbolique dans le cinéma, la classe politique et inversement. Comme l'actrice de ce film à travers son dialogue cinématographique l'a dit à l'homme qui l'a battue : « Tu ne peux pas m'acheter avec de l'argent ! Je ne suis pas comme les femmes battues que l'on a battues et à qui on achète de l'or ! ». L'homme a répondu : « Quel genre de femme es-tu ? Que veux-tu ? ». Et elle répond : « -Le divorce- »



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, 1h28/couleur. La séquence du tribunal et la demande en divorce de la part d'Hasti.

Acte I : 19 mn.

- Intérieur /jours/ tribunal

Nasser : Monsieur le juge, j'aime ma femme.

Hasti : Monsieur le juge, ce n'est pas de l'amour, c'est la folie !

Nasser : Je me fâche quand ma femme parle à un inconnu ou quand elle rit avec, je suis un amoureux et je me fâche, si d'être jaloux c'est de la folie, et bien j'ai la folie !

Hasti : Ne croyez pas ses paroles, Monsieur le juge, c'est son imagination.

Nasser : Je lui ai dit d'arrêter de travailler, nous n'avons pas besoin de son argent, si elle veut une pension alimentaire, je paierai. Je lui ai acheté une voiture, je lui ai acheté des bijoux, mais elle ne veut pas arrêter son travail.

Hasti : J'aime mon travail, je ne peux pas quitter mon travail

Nasser : Vous voyez, elle peut me quitter, mais pas son travail. Monsieur le juge, si je ne suis pas normal, si je suis parfois bon et parfois mauvais, c'est sa faute, elle sait que je suis jaloux, elle sait que je suis amoureux et elle m'embête encore. Demandez-lui de me comprendre, Monsieur le juge je suis une personne sensible, si elle s'entend avec moi, je vais donner ma vie pour elle ; J'ai peur, monsieur le juge, j'ai peur que les autres m'enlèvent ma femme. Ne le permettez pas !

Nasser quitte la salle d'audience...



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, 1h28/couleur. Le plan de Monsieur le juge.

- Monsieur le juge : votre vie en couple est pleine d'incompréhension et si vous la mettez de côté, le problème sera réglé. Je prends un engagement écrit de votre mari qu'il ne vous battra plus. Je sais que vous aimez votre travail, vous avez raison, mais pour votre famille, lâchez votre travail, restez à la maison, retrouvez la confiance de votre mari, il a besoin de votre aide. Aidez-le !

Le cadrage de cette image sur le juge et son discours avec Hasti (la femme), le drapeau de la République islamique sur son bureau, sont très signifiants. Ils montrent que le droit du pouvoir installé justifie la décision finale de ne pas autoriser facilement le divorce pour la femme iranienne, même si elle est en danger.

Acte III / 20mn : Sur le dernier acte le film mis l'accent sur la place de la femme vers la société politique



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, 1h28/couleur, La dernière scéquence du film.

Dans le dernier parti du film, Nasser finalement prend l'enfant en otage, il l'emmène chez sa mère et avec l'aide de sa sœur, emprisonne Hasti et la bat de telle façon qu'elle perd connaissance. Nasser, qui pense à tort qu'elle est morte, blâme sa sœur, la tue et s'enfuit. Ce qui est très intéressant dans le troisième acte de ce film, c'est la réaction du personnage féminin. Le cadrage du film sur Monsieur le juge quand il lui annonce, qu'il peut accepter la demande de son divorce avec la signification de la disparition du drapeau de la République islamique de son bureau. Mais Hasti a non seulement changé d'avis et n'a pas décidé de divorcer mais elle ne croit plus au système pour exercer son droit.

Dans la scène finale du film, quand elle finit par tuer Nasser pour se défendre seule, il y a deux points notables à travers l'image action par la proximité du temps de l'époque politique porté dans le discours de ce film sur le personnage féminin quand elle regarde directement face à la caméra.

- La femme entre dans une action active
- La femme interroge le public ou (la société) sur son acte



Réalisateur : Fereydoun Jeyrani, *Film Red*, 1998, 1h28/couleur, Le dernier plan du film.

Dans une situation socio-politique qui était probablement une ouverture pour la place de la femme en 1997, ce film accorde une grande importance à travers leur discours dans le cinéma iranien en 1998. Lorsque des politiques réformistes ont été proposées pour changer le statut et

le rôle de la femme iranienne, pendant ce temps-là, le cinéaste a mis l'accent sur la place de la femme à travers le film *Rouge*.

2.6. Les protestations étudiantes de juin 1999 contre les fondamentalistes politiques iraniens

Avec l'entrée des réformistes en politique, le rapport entre les femmes et le cinéma va se transformer dans le nouveau contexte politique des années 2000.

Cette période comprend également le mouvement étudiant 22 juin 1999, (18 Tir de l'année 1378 du calendrier persan), la capitale est secouée par les étudiants de l'université de Téhéran qui manifestent pour une réforme du système au pouvoir et pour la démocratie. Les étudiants réclamaient une réforme du modèle théocratique de la République islamique et de l'idée du *Velayat-e faqih* qui l'inspirait après l'Ayatollah Khomeiny. En effet, ils utilisaient leur vote pour soutenir les réformes socio-politiques dans le gouvernement d'un président réformateur comme Mohammad Khatami en 1997. Formé de six religieux et de six juristes, le Conseil des Gardiens veille à éliminer les candidatures jugées incompatibles avec l'État islamique. Aussi, des 238 personnes qui veulent être sur les rangs à la présidentielle de 1997, quatre seulement sont autorisées à le faire. Malgré des entraves à la démocratie, les 33 millions d'électeurs étonnent en choisissant le réformiste Mohammed Khatami à qui ils accordent 69% des voix.

53

Les protestations de juin 1999 ont commencé après une manifestation contre la fermeture d'un journal réformiste « *Salam newspaper* ». ⁵⁴ Les étudiants ont été très durement réprimés par Ansar-e Hezbollah qui est une organisation paramilitaire conservatrice en Iran ⁵⁵, et par

⁵³ Perspective Monde, Outil pédagogique des grandes tendances mondiales depuis 1945, *Élection de Mohammed Khatami à la présidence de l'Iran*, 23 mai 1997.

Lire en ligne sur : <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/11/10/ahmad-batebi/>

⁵⁴ Lire en ligne sur : [https://en.wikipedia.org/wiki/Salam_\(newspaper\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Salam_(newspaper))

⁵⁵ -Research Directorate, Immigration and Refugee Board, Canada. Iran: Group known as Ansar-e Hezbollah (Ansar/Ansar e Hezbollah). Publication Date 18 September 2000. Read online: <https://www.refworld.org/docid/3df4be430.html>

-Iran's Evin prison, Ansar-e Hezbollah face new US sanctions, *two entities, six individuals and a technology group accused of acting on behalf of the government to silence dissent*. 31 May 2018. "The paramilitary group Ansar-e Hezbollah is also being targeted with sanctions for its alleged involvement "in the violent suppression of Iranian citizens" and for working with the Basij, a special Revolutionary Guard unit, to carry out attacks on

des militants du Niruyeh Moghavemat Basij.⁵⁶ Un parmi les milliers de manifestants était Ahmad Batebi, qui a été photographié brandissant un T-shirt taché du sang d'un autre manifestant.



« Cette photographie a été reprise par de nombreux journaux du monde entier, y compris des journaux iraniens. Plus célèbre encore, il est apparu sur la couverture de The Economist le 17 juillet 1999 et a attiré l'attention internationale. Avec ses cheveux longs et son bandana, Batebi – que le New York Times appellera plus tard le Johnny Depp iranien – incarne le nouvel esprit de défi en Iran. Il a été photographié par Jamshid Bayrami travaillant pour le

student protesters using “knives, tear gas and electric batons”. Lire en ligne :

<https://www.aljazeera.com/news/2018/5/31/irans-evin-prison-ansar-e-hezbollah-face-new-us-sanctions>

⁵⁶ Le Niruyeh Moghavemat Basij (« force de mobilisation de la résistance »), couramment appelé le Bassidj (transcrit aussi en Basij, signifiant « mobilisé »), est une force paramilitaire iranienne qui a été fondée par l'ayatollah Khomeini en novembre 1979 afin de fournir des jeunes volontaires populaires aux troupes d'élite dans la guerre Iran-Irak.

Lire en ligne sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Basij>

quotidien iranien Jame'e (fermé depuis). »⁵⁷ Peut-on vraiment dire que cette image a montré un signe de l'exigence insistante de renouvellement de la nouvelle génération en République islamique d'Iran après la révolution de 1979 ? « à la pose du modèle s'ajoute l'interprétation des postures. En effet, les représentations figuratives mettent souvent en scène des personnages, et une part de l'interprétation du message est alors déterminée par la *scénographie* qui reprend des postures culturellement codées elles aussi. La disposition des personnages les uns par rapport aux autres peut être interprétée en référence aux usages sociaux. Mais elle peut l'être aussi par rapport aux spectateurs. »⁵⁸ Le T-shirt aux traces de sang dans les mains du jeune homme est-il un code révélateur de la situation socio-politique dramatique du futur ? « L'analyse du message iconique fait bien ressortir que l'interprétation des motifs se joue par l'intermédiaire du processus de connotation, lui-même porté par des connotateurs de divers ordres : usages socioculturels des objets, des lieux, ou des postures ; citation et autoréférence (le cow-boy Marlboro) ; figures de rhétorique (l'oxymoron, l'ellipse). On voit que cette interprétation, qui dépend du savoir du spectateur et peut donc varier, s'orienter vers des significations plus ou moins différentes, se distingue de la reconnaissance pure et simple des motifs qui correspondent à la description verbale de l'image. Cette simple reconnaissance ne suffit pas à comprendre le message qui se construit avec elle, mais aussi au-delà d'elle. »⁵⁹ En effet, on peut considérer qu'autour des désaccords entre les partis réformistes et conservateurs au sein du système religieux au pouvoir, que le mouvement étudiant apparaît en 1997, même si il n'a pas politiquement abouti à l'époque. Ainsi, la Maison du cinéma en Iran, qui avait été créée les années précédentes, se trouve malheureusement mal organisée face aux attaques extrémistes et aux nombreuses controverses politiques. En effet, cela a créé des conditions difficiles pour les réformistes contre les conservateurs, pour affermir leurs propositions. Après les démissions fréquentes

⁵⁷ *Iconic Photos, Famous, infamous and iconic photos. POLITICS / SOCIETY, Ahmad Batebi, NOVEMBER 10, 2010.*

Lire en ligne sur : <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/11/10/ahmad-batebi/>

⁵⁸ *Martine Joly. Jessie Martin. Introduction à l'analyse de l'image, édition Armand colin. 2021.p 110.*

⁵⁹ *Ibid.p113.*

des divers conseils d'administration de la Maison du cinéma comme le groupe Yadollah Samadi, Manouchehr Mohammadi, Abolhassan Davoudi, il a fallu faire face à des remises en question. Mais au milieu de la route, des obstacles se sont dressés contre cet organisme. Ainsi, un par un, les directeurs culturels de Mohammad Khatami ont été soit rejetés, soit ont vu leur effectif réduit et ont quitté le terrain... Dans le même temps, certains de ces cinéastes étaient, pour la plupart, sur le terrain pendant la campagne électorale, comme le cinéaste Behrouz Afkhami, qui a été également membre du Parlement iranien de 2000 à 2004. De plus, un certain nombre de cinéastes ont exercé une présence effective comme : Saifullah Dad, et se feront une place au fur et à mesure parmi les directeurs culturels de cette période, ou trouveront un poste au parlement. Dans cette perspective, des avancées ont été réalisées franchissant ce qui était considéré avant comme des portes impossibles à ouvrir. Les cinéastes sont devenus plus audacieux pour aborder les problèmes sociaux, les femmes, les jeunes et même la politique. Les questions sociales ont trouvé un nouvel élan dans cette période et sont apparues dans les œuvres de la plupart des cinéastes. Par exemple Jafar Panahi, pour le film "*Le Cercle*" en 2000, qui raconte l'histoire de trois femmes qui s'échappent de prison et vivent un destin imprévu. (Film est toujours interdit en Iran). Certains autres cinéastes tels que Ahmad Reza Darvish, ont abordé cette période en donnant dans leurs œuvres une place particulière dans leurs discours sur les femmes, comme dans *Né en octobre (Motevalede mahe mehr)* en 2001.

2.7. Image d'un personnage féminin révolutionnaire, vingt et un ans après la naissance de la République islamique : Le film *Né en octobre* (*Motevalede mahe mehr*) en 2001

En élaboration ...



Réalisateur : Ahmad Reza Darvish, *Film Né en octobre (Motevalede mahe mehr)*, 2001. Le plan de l'image de l'actrice Mitra Hajjar.

Fiche technique : *Né en octobre (Motevalede mahe mehr)*

Réalisateur : Ahmad Reza Darvish

Image : Hassan Pouya

Interprétation : Mitra Hajjar, Mohammad Reza Foroutan, Mahmud Azizi, Hussein Razi

Producteur : Taqi Aligholi Zadeh

Scénariste: Ahmad Reza Darvish

Musique : Mohammad Reza Aligholi

Genre : Drame/1h30/couleur

Date de sortie initiale : 2001

Selon le synopsis du film, Mahtab, une étudiante en sociologie âgée de 21 ans vit avec sa famille et son père, un homme conservateur, qui occupe un poste important dans l'université où elle fait ses études. Elle est amoureuse de son camarade de classe Danial qui a participé à la guerre Iran-Irak. Elle raconte l'histoire à sa mère et lui demande d'en informer son père afin que Danial puisse le rencontrer pour faire sa demande en mariage. La situation sur la question de la séparation homme/femme à l'université devient très tendue lors d'une déclaration

affichée par plusieurs étudiants conservateurs sur le mur de l'universitaire. Les amis de Mahtab lui disent que sur la déclaration se trouvent la signature et le nom de Danial, il admet que sa signature sur la déclaration est fausse et il s'associe à d'autres étudiants conservateurs.

Les étudiantes qui s'opposent à l'action demandent à Mahtab d'user de l'influence de son père, qui est membre du conseil d'administration de l'université, pour leur permettre de s'opposer au plan déjà préparé...Cependant, le président de l'université, M. Afsahi, tiendra une réunion avec le conseil d'administration et le plan de discrimination entre les sexes sera approuvé et mis en œuvre. Les conservateurs prônent la ségrégation homme/femme sur le campus et traitent durement Danial à cause de sa position. Paradoxalement, les étudiants conservateurs et libéraux s'unissent contre Daniel, en révélant une fausse lettre contre Danial pour exposer son histoire d'amour avec Mahtab, et cette situation conduit à son expulsion définitive de l'université.

Contexte : Le cinéaste Ahmad Reza Darvish est né en 1961 à Téhéran. Le cinéaste attire l'attention de la critique en 2001 en réalisant le film *Né en octobre (Motevalede mahe mehr)*, l'un des films les plus politisés des années 2000, au cœur des mutations profondes de la société politique iranienne. Le discours de ce film nous mène vers les critiques sociales et politiques exprimés par la nouvelle génération féminine de l'époque. Il y a plusieurs séquences, notamment sur le rôle joué par le personnage féminin et par sa position à propos de la guerre Iran-Irak, qui méritent d'être analysées. En fait, à travers l'image de la femme, dans les plusieurs séquences de ce film, le cinéaste dévoile progressivement les différents discours politiques qui se pose.

Nous sommes en 2000, vingt et un ans après la Révolution islamique, et on comprend que le personnage féminin vient de fêter ses 21 ans. Le film met l'accent sur cette génération qui n'avait pas connu la révolution, et qui avait des aspirations civiques différentes. Beaucoup plus complexe pour l'œil du spectateur, c'est la position politique et sociale du personnage féminin, Mahtab est face aux actions qui contredisent sa propre génération, et face au personnage de son père ultraconservateur qui défend les intérêts politiques de la République islamique.



Réalisateur : Ahmad Reza Darvish, *Film Né en octobre (Motevalde mahe mehr)*, 2001.

Cependant, le cinéaste expose, dans la séquence où le personnage féminin est contre la séparation homme/femme à l'université, l'importance de la place de la femme face aux idéaux du système religieux au pouvoir. (Un rappel des protestations étudiantes en 1999 à travers les rôles joués par les femmes). Ainsi, le film dévoile les positions politiques des fondamentalistes comme dans la scène où un Basiji (mobilisé de la résistance pro-régime) dit au personnage féminin qu'elle devrait porter un manteau encore plus couvrant.

Analyse en élaboration....

La bibliographie

Antaki Charles Shortcomings, Michael Billig, Derek Edwards, Jonathan Potter Arnowitz, S. & Giroux, H. A. *Discourse Analysis Means Doing Analysis : A Critique of Six Analytic*, 1991.

Amir Arjomand, Saïd, *After Khomeini: Iran under His Successors*, Oxford University Press. 2010

AleGhafoor, Mohammad Taghi, "Le rôle de la culture dans la structure politique de l'Iran contemporain", Critique et opinion trimestrielle, deuxième année, troisième et quatrième numéro, été et automne, Téhéran, 1996, (persan).

Alain Touraine, *Défense de la modernité*, éditions du seuil, octobre 2018

Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, Atlantic Books, Reissue Éditions, 1997

Barry Smart, Foucault, *Marxism and Critique*, Volume 4, 1983

Bagheri, Assal, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien post-révolutionnaire » : étude sémiologique* <http://www.theses.fr/2012PA05H006/document>, consulté le 15 avril 2021

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome 1 Gallimard, 1949

Ben-Shaul, Nitzan S. Film: *The Key Concepts*, London, Berg Publisher. 2007.

Bonner, Frances, " Forgetting Linda: Women cross- dressing in recent cinema", Taylor & Francis Online, 2009

Butler, Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Premières Éditions de Routledge, 1990

Bufkin, J. "The Representation of Ethno-Racial Minorities and Women in Modern Movies: <www.ingenta.com>. 2003

Bruno, Toussaint, *Le langage des images et des sons*, édition Dixit, Paris 1999

Devictor, Agnès, *Politique du cinéma iranien de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami*, éditions CNRS, 2004

Dean, Mitchell. *Critical and Effective History: Foucault's Methods and Historical Sociology*. London, Routledge, 1997

Deleuze, Gilles, *Cinéma tome 1, L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.

- *Cinéma tome 2, L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

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

- *L'œil de l'histoire tome 5, Passés cités par JLG*, Paris, 2015.

- *L'œil de l'histoire tome 6, Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris 2016.

Dudley, Andrew, *Concepts in Film Theory*. New York, 1984.

Dwyer, Rachel. *Filming the Gods, Religion and Indian cinema*. Routledge, 2006.

Dunoyer, Sophie, *Kate Millett en Iran*, édition DES FEMMES, 1981.

Goffman, Erving, *Gender Advertisements*, Cambridge, MA, 1979

Ghaemini, Alireza, *L'expérience religieuse et l'essence de la religion*, Qom, 2000, (persan).

Fairclough, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge, 1992

Foucault, Michel, *Dits et écrits (1954-1988), tome I et II*, Paris, 2001.

- *L'archéologie du savoir*, Paris, 2008.

- *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, 1971.

- *Du gouvernement des vivants, en 1980 au Collège de France*, Paris, 2012.

- *Naissance de la biopolitique, cours au Collège de France (1978-1979)*, EHESS, Seuil/Gallimard, Paris, 2004

Fairclough, Norman. *Language and Power*. London, Longman, 1989

Forume des images, Portrait de Téhéran, septembre 2003

Jiayu Wang, *Criticising images: critical discourse analysis of visual semiosis in picture news*, Critical Arts, 2014

J. Van, Sijll, *Les techniques narratives du cinéma*, éditions eyrolles, Paris 2006

John-Stuart, Mill. Léon, Roques, *Principes d'économie politique*, édition Hachette-BnF1, Paris, septembre 2017.

Jirani, Fereydoun, *Le scénario du film Rouge*, en persan, édition : Tawfiqafarin, 2001.

Joly Martine, Martin, Jessie, *Introduction à l'analyse de l'image* - 4e édition, 1 septembre 2021.

Hajli, Ali, *Foucault, Discourse, Discourse Analysis*, 2015, (en persan)

Guy, Hermet. Bertrand, Badie. Pierre, Birnbaum. Philippe, Braud. *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques*, édition Armand Colin, Paris, juillet 2015

Gustavo, Mercado, *L'art de filmer, Apprendre (et transgresser) les règles de la composition cinématique*, éditions Pearson France, Montreuil, 2013

Kashani, Asghar, *Le cinéma religieux après la victoire de la révolution islamique (1358-1380)* Téhéran, 2004, (persan).

Khiabany, Gholam, *Iranian Media: The Paradox of Modernity*, Published Taylor & Francis Online: 19 Nov 2007

Kheshti, Roshanak, "Cross-Dressing and Gender (Tres) passing: The Transgender Move as a Site of Agential Potential in the New Iranian Cinema". *Hypatia* 24/3: PP 158-177, 2009 (en persan)

Lois McNay, *Foucault: A Critical Introduction (Key Contemporary Thinkers)*, 1994

Ladier-Fouladi, *Marie, Iran, un monde de paradoxes*, Nantes, 2009.

- Population et politique en Iran. De la monarchie à la République islamique, *Les Cahiers de l'INED*, n° 150, Paris, INED-PUF, 2003, 355 p.
- « Nouvelle identité des femmes iraniennes : questions démographiques, questions de genre », *Espace, Population, Sociétés* n° 1, 2004, p. 45-58.
- , « Démographie, femme et famille : relations entre conjoints en Iran postrévolutionnaire », *Revue Tiers Monde* 2005/2 (n° 182), p. 281-305. DOI 10.3917/rtm.182.0281
- « Autopsie des deux élections iraniennes de 2016 », *Critique internationale*, n° 73, octobre-décembre 2016, 97-110 p.

- « Élection présidentielles de 2009 et de 2013, la trame invisible », *Vacarme*, 2014 (en ligne) <http://www.vacarme.org/article2699.html> « Iran : mutation sociale et contestation politique », *Politique étrangère*, n° 3, 2012, p. 505-517.
- , « La présidentielle iranienne de juin 2013 : Enjeux et décryptage », *Confluences Méditerranée*, n° 88, hiver 2013-2014, p. 47-62, dossier coordonné par C. Therme : Iran : une nouvelle donne ?
- « La nouvelle jeunesse iranienne : principale protagoniste du changement » *Espace Population sociétés, Varia 2*, 2011, p. 291-303.
- « Fraude sans précédent à la présidentielle iranienne de juin 2009 », *Outre-Terre*, n° 28, 2011, p. 249-272, dossier coordonné par M. Korinman : Iran le compte à rebours.
- « Jeunes et diplômées en Iran », *Alternative économique, Hors-Série*, n° 51, septembre, *Le Temps des femmes*, 2011, p. 74-77.
- (Les femmes iraniennes entre règle de droit et la pratique), *Vanguardia, Dossier Irán por dentro*, n° 24, 2007, p. 65-69.
- « Iran : mutation sociale et contestation politique », *Politique étrangère* 2012/3 (Automne), p. 505-517. DOI 10.3917/pe.123.0505
- « 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
- , « La réélection frauduleuse de Mahmoud Ahmadinejad en juin 2009 », *Les Cahiers de l'Orient*, Paris, n° 99, 2010, p. 73-82.

Montesquieu, *De l'esprit des lois*, édition Flammarion, 1993, Paris

Motahari, Morteza, *Un voyage dans la biographie prophétique*, Éditions de Sadra, Téhéran, 1998, (persan).

Mojtahed Shabestari, Mohammad, *Une critique de la lecture officielle de la religion*, Téhéran, 2000, (persan).

Mir-Hoseini, Ziba “Negotiating the Forbidden: On Women and Love in Iranian Cinema”. In *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol. 27, No. 3. 2015

David E. Thaler, Alireza Nader, Shahram Chubin, Jerrold D. Green, Charlotte Lynch, *Mullahs, Guards, and Bonyads: An Exploration of Iranian Leadership Dynamics*, RAND Corporation, Janvier 2010

Nye Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, 2004

Naficy, Hamid. *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4 (The Globalizing Era, 1984–2010)*, 2012

Naghizadeh, Ahmad, *Culture et la Politique*, Téhéran, 1997, (persan).

Naficy, Hamid, “Iranian Cinema”. In Oliver Leaman (Ed.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*. London, Routledge, pp. 130-222, 2001

Owen Chadwick *the Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*, Éditions en Anglais 12 janvier 2008

Orr, John, "Peter Weir's Version: The Year of Living Dangerously". In John Orr and Colin Nicholson (eds), *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950-1990*. Edinburgh: Edinburgh Universty Press, 1992

Rahimi, Mohammad, Sadat, Mahbobeh, “A discursive representation of the winner and loser: the case of sports reports”. *Iranian Journal of Applied Linguistics*. Vol.11, No.1., 2008

Rabiee, Ali, *Sociologie des développements de valeur: un regard sur le comportement des électeurs*, Éditions de Farhang va andisheh, Téhéran, 1999, (persan).

Rafipour, Faramarz, *Development et Conflit, une tentative d'analyse de la révolution islamique et de ses enjeux sociaux*, Téhéran, 2000, (persan).

Soroush, Abdolkarim, *Idéologie satanique*, Éditions de Serat, Téhéran, 1994, (persan).

- *Le Chemin droit, essai sur le pluralisme religieux*, Éditions de Sarat, Téhéran, 1998, (persan).
- *Évolution et dévolution du savoir religieux* (en anglais), Kurzman, Ch. (édition) : Islam libéral, Oxford 1998
- *Lettres politiques (2 volumes)*, Éditions de Sarat, 1999, (persan).

Semati, Mehdi, ed. Media, “Culture and Society in Iran: Living with Globalization and the Islamic states”, *International Journal of Communication*, (Book Review 289-294), 2008

- *The Geopolitics of Parazit, the Iranian Televisual Sphere, and the Global Infrastructure of Political Humor*, Published Taylor & Francis Online: 10 Feb 2012

Soltani, Ali Asghar, "Analyse du discours sur les films sociopolitiques : Pouvoir, langage et discours, *Études culturelles et communication*, (n ° 16_1), Éditions de Ney, Téhéran, 2005, (persan).

Soleimani, Majid, *Représenter les discours de l'expérience religieuse dans le cinéma iranien après la révolution islamique, mémoire de master en études culturelles et des médias*, Université de Téhéran, 2009, (persan).

Shirvani, Ali, *Fondements théoriques de l'expérience religieuse*, Éditions de Bustan Ketab, Qom, 2002, (persan).

Suthrell, Charlotte, *Unzipping Gender: Sex, Cross-Dressing and Culture*. Oxford, Berg. 2004

Suha Taji-Farouki and Basheer M. Nafi, eds, *Islamic Thought in the Twentieth Century*, (London and New York: I.B. Tauris, 2004. 432 pages.)

Samih K. Farsoun and Mehrdad Mashayekhi, *Iran: Political Culture in the Islamic Republic*, London: Routledge.1992

Taylor, Stephanie, *Evaluating and applying discourse analytic research*, 2001

Tong, Rosemarie, *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*. (Third Edition). Westview Press. 2009

Thomas, More, Présentation et notes par Simon Goyard-Fabre, *More L'Utopie (le Traité de la meilleure forme de gouvernement)*, édition GF Flammarion, Paris 1987

Van Zoonen, Liesbet, *Feminist theory and information technology*, J. Mass, New York: Media and Society. 1992

Zeydabadi-Nejad, Saeed, *The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic* *iranian Studies Routledge*; 1st edition December 13, 2009 (en anglais)

Zahedi, Touraj, *Un regard sur sémantique du Cinéma iranien*, Éditions de Bonyad Cinéma Farabi, Téhéran, 2005, (per

Filmographie en élaboration :

- Ardeshir Irani, (pour le film *Dokhtar Lor (La Fille Lor)* 1932)
- Abbas Kiarostami (pour le film *Ten "Dah"* en 2002)
- Abbas Kiarostami (pour le film "*Shirin*" en 2008)
- Abbas Kiarostami (pour le film *Le Rapport 'Gozaresh'* en 1977)
- Ayat Najafi (pour le film "No Land's Song" en 2014)
- Asghar Farhadi (pour le film "*Le client, " Forushande"* en 2016)
- Asghar Farhadi (pour le film "*Une séparation*" en 2011)
- Asghar Farhadi (pour le film *à propos d'Elly* en 2009)
- Asghar Farhadi (pour le film *La Fête du feu* en 2006)
- Asghar Farhadi (pour le film *Danse dans la poussière* en 2003)
- Asghar Farhadi (pour *Les Enfants de Belle Ville* en 2004)
- Ali Soozandeh (pour le film *Téhéran Tabou Tehran Taboo* en 2017)
- Ali Ahmadzadeh (pour le film "*Kami's Party*" en 2013)
- Abbas Rafei (pour le film *Oblivion Season "Fasle Faramoushie Fariba"* en 2013)
- Bahram Beyzai (pour le film *Balade de Tara, "Tcherike-ye Tara"* en 1979)
- Bahram Beyzai (pour le film *Peut-être une autre fois, "Shayad Vaghti Deegar"* en 1987)
- Bahram Beizai (pour le film "*Vaghti hame khaabim*" en 2009)
- Bahram Beizai (pour le film *Bashu, le petit étranger* en 1989)
- Bahram Beizai (pour le film "*Tuer les chiens enragés*" en 2001)
- Bahman Ghobadi (pour le film *Les Chats persans* en 2009)
- Behrouz Afkhami (pour le film *La Mariée, « Arous »* en 1990)
- Behrouz Afkhami (pour le film "*Shokaran*" en 2000)
- Behrouz Shoeibi (pour le film "*Axing*" en 2018)
- Dariush Mehrjui (pour le film *Hamoun* en 1990)
- Dariush Mehrjui (pour le film *Leila* en 1996)
- Dariush Mehrjui (pour le film *Pari* en 1995)
- Dariush Mehrjui (pour le film *Sara* en 1993)
- Davoud Molapour (pour le film *Le mari d'ahou khanoum* en 1968)
- Dariush Hagir (pour le film *Bita* en 1972)
- Ida Panahandeh (pour le film *Nahid* en 2015)
- Ida Panahandeh (pour le film "*Titi*" en 2020)
- Fereydoun Jeyrani (pour le film *RED, "Ghermez"* en 1998)

- Jafar Panahi (pour le film "*Le Cercle*" en 2000)
- Jafar Panahi (pour le film *Hors-jeu* en 2006)
- Jafar Panahi (pour le film "*Taxi Téhéran*" en 2015)
- Hamid Nematollah (pour le film "*Subdued*" en 2017)
- Hana Makhmalbaf (pour le film *Green Days* en 2009)
- Hossein Rajaeian (pour le film *Hashtomin ruz-e hafte* 1973)
- Hassan Fathi (pour le film "*Ezdevaj Besapk-e Irani*" *Marriage style iranien* en 2006)
- Kamran Shirdel (pour le film *Quartier de femmes (Quale'h)* en 1966)
- Kambuzia Partovi (pour le film "*Café transit*" en 2005)
- Kyanoush Ayari (pour le film "*The Paternal House*" en 2012)
- Mania Akbari pour le film ("*10+4*" en 2007)
- Manijeh Hekmat (pour le film "*Prison de femmes*" en 2002)
- Marjane Satrapi (pour le film *Persepolis* en 2007)
- Marzieh Meshkini (pour le film *Le Jour où je suis devenue femme* en 2000)
- Mohsen Makhmalbaf (pour le film *Gabbeh* en 1996)
- Mohsen Makhmalbaf, *Une occasion d'amour ou Le Temps de l'amour* (1990)
- Makhmalbaf (pour le film *La Pomme* en 1998)
- Mahdieh MirHabibi (pour le film "*Mullah's Daughter*" 2019)
- Nasser Refaie (pour le film *L'examen, 'Emtehan'* en 2002)
- Navid Mahmoudi (pour le film *Seven and a Half* en 2019)
- Negar Azarbayjani (pour le film "*une femme iranienne*" en 2011)
- Rakhshan Bani-Etemad (pour le *Nargess* en 1992)
- Rakhshan Bani-Etemad (pour le film "*Sous la peau de la ville* en 2001)
- Rakhshan Bani-Etemad (pour le film "*Tales*" en 2014)
- Rakhshan Bani-Etemad (pour le film "*The May Lady*" en 1999)
- Rassoul Sadrameli (pour le film *Golhaye Davoudi* en 1984)
- Rassoul Sadr-Ameli pour le film ("*Je suis Taraneh, J'ai quinze ans*" en 2003)
- Sepideh Farsi (pour le film *Tehran Without Permission* en 2009)
- Soudabeh Mortezaie (pour le film "*In the Bazaar of Sexes*" en 2013)
- Shirin Neshat (pour le film *Women Without Men* en 2009)
- Shalizeh Arefpoor (pour le film *Heiran* en 2009)
- Soheil Beiraghi (pour le film *La Permission (Araghe Sard)* en 2018)
- Tahmineh Milani (pour le film *Deux femmes, "Do Zan"* en 1999)
- Tahmineh Milani (pour le film *The Hidden Half «Nimeye Penhan*" en 2001)
- Tahmineh Milani (pour le film *The Fifth Reaction "Vakonesh panjom"* en 2003)
- Ziba Mir-Hosseini & Kim Longinotto (pour le film *Divorce Iranian Style* en 2005)