



HAL
open science

**“ Sexe et argent, la difficile emancipation des femmes en Iran ;
retour sur trois œuvres cinématographiques realisees entre
1992 et 2002 ”**

Fahimeh Najmi

► **To cite this version:**

Fahimeh Najmi. “ Sexe et argent, la difficile emancipation des femmes en Iran ; retour sur trois œuvres cinématographiques realisees entre 1992 et 2002 ”. Carole Laforêt. Les femmes et l’argent, Éditions L’Harmattan, pp.273-288, 2025, 978-2-336-54627-8. <hal-04703252>

HAL Id: hal-04703252

<https://hal.science/hal-04703252v1>

Submitted on 12 Oct 2025

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.



Copyright - All rights reserved

Fahimeh NAJMI, « **Sexe et argent, la difficile émancipation des femmes en Iran ; retour sur trois œuvres cinématographiques réalisées entre 1992 et 2002** », dans *Les femmes et l'argent*, textes réunis par Carole Laforêt, collection Rencontres de Mix Cité 45, Éditions L'Harmattan, 2025, pp. 273-288.

En Iran, les femmes et l'argent constituent une bien sombre affaire. Trop souvent, l'argent échappe aux Iraniennes, et pourtant, le peu qu'elles gagnent fait l'objet de soupçons et surtout il sert comme un moyen d'exercer une répression impitoyable sur elles. Certes, le fait que l'argent symbolise, ici comme ailleurs, « l'objet de toutes les cupidités et les malheurs qu'elles provoquent, ainsi que l'avilissement de la conscience »¹, ne simplifie pas le travail des artistes iraniens lorsqu'ils tentent d'aborder, d'une manière ou d'une autre, ce sujet. Et pourtant, leurs tentatives – procurant une base à étudier –, nous offrent une meilleure compréhension du mécanisme à l'œuvre dans la société iranienne. L'objectif de cette contribution, à travers la revue de trois œuvres cinématographiques : *Sara* réalisé par Dariush Mehrjui en 1992, *Tuer les chiens enragés* écrit et réalisé par Bahram Beyza'i en 2001, et *Ten* (épisode 7) écrit et réalisé par Abbas Kiarostami en 2002, est de démontrer comment la représentation de la femme et de son rapport à l'argent en Iran reste hautement liée à leur vulve.

Barrer la route à l'émancipation des femmes

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, et afin de compléter le panorama, en ce qui concerne l'état actuel des choses, nous allons brièvement nous attarder sur le durcissement de la situation survenu depuis la mort de Mahsa Amini aux mains de la police des mœurs iranienne le 16 septembre 2022 et l'immense mouvement de contestation qui s'en suivit et qui fut sévèrement réprimé – au moins 537 personnes ont été tuées en lien avec les manifestations Femme, Vie, Liberté d'après l'organisation Les Activistes des droits de l'Homme en Iran. En effet, les femmes iraniennes subissent désormais de lourdes répressions qui affectent, de près ou de loin, leur rapport à l'argent. À vrai dire, le gouvernement islamiste a adopté une stratégie pour saigner le porte-monnaie des femmes et agir directement sur l'état financier des familles dans un double but : dompter les femmes et dominer à travers elles l'ensemble de la société.

Cela dit, prendre l'argent en otage et s'en servir comme d'une arme contre ceux et surtout celles qui ne se conforment pas aux principes imposés par le régime ne constituent certainement pas une nouveauté ; c'est une pratique qui a une longue histoire derrière elle remontant presque à l'époque de la formation de la République islamique. La confiscation des biens ; les purges successives au sein des universités empêchant aussi bien des enseignants que des étudiants de poursuivre leur parcours ; les sélections des candidats aux postes d'administratifs basées sur les critiques idéologiques, etc. y sont monnaie courante et intrinsèquement liées à l'essence de cet état théocratique même. Ce sont les attitudes qui visaient, et visent toujours, l'ensemble des hommes et des femmes et ont un impact indéniable sur la condition et le niveau d'accès à l'argent des différentes catégories de la population en Iran.

Cependant, les femmes, étant soumises aux contraintes supplémentaires, comme notamment celle de quotas imposés à l'université dans certaines filières qui limitent

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont / Jupiter, 2000, p. 76.

sensiblement leur marge de manœuvre dans la construction de leur avenir, ou celle de l'obligation d'obtenir le consentement du mari pour travailler, sont plus durement exposées à ces violences économiques. À l'heure où nous parlons et d'après les statistiques officielles, 70,4 % des diplômés universitaires au chômage sont des femmes², et ce, malgré le fait que la part des étudiantes dans les universités dépasse 60 %³. Par conséquent, « les femmes iraniennes connaissent différents niveaux de précarité, influencés par le contexte économique, socioculturel, politique et géographique »⁴, entraînant dans son sillage un rapport encore plus compliqué avec l'argent. Ces conditions perdurent toujours et ont même empiré. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer l'effort massif de l'administration d'Ebrahim Raïssi, l'ancien président mort dans un accident d'hélicoptère le 20 mai 2024, pour donner la priorité aux réglementations régressives qui encouragent les petits travaux à domicile pour les femmes tout en limitant les possibilités de travail en dehors de la maison. Pour les femmes iraniennes, moins d'argent signifie moins d'indépendance, et c'est justement le but recherché par un régime aux yeux de qui « les femmes ne sont bonnes qu'à être des femmes au foyer obéissantes et à faire des bébés »⁵.

Toujours est-il que suite au mouvement Mahsa, un autre volet s'est ajouté à cet arsenal de mesures répressives déjà bien fourni. La « Loi sur la protection de la famille par la promotion de la culture du hijab et de la chasteté » adoptée par le parlement le 20 septembre 2023, et approuvée par le Conseil des gardiens de la constitution en 2024, renforçant les sanctions contre les femmes qui ne portent pas le voile en public et le lancement du plan Noor pour intensifier le contrôle des femmes sans voile le 13 avril 2024 ont notamment été dénoncés parce qu'ils aggravent de manière considérable la discrimination envers les femmes qui choisissent de ne pas porter le voile en les privant de leurs droits humains, y compris de leurs droits économiques.

La loi, qui contient 74 articles, impose, entre autres, des amendes exorbitantes et des restrictions, notamment, en matière d'emploi aux femmes et aux jeunes filles qui défient les lois sur le port obligatoire du voile. De la sorte, l'article 37 stipule que « la promotion ou la propagation de la nudité ou de la mauvaise tenue vestimentaire », peut être punie d'une amende pouvant aller jusqu'à 12 000 dollars américains. En vertu de l'article 48, les femmes et les jeunes filles prises en flagrant délit de « mauvaise tenue » s'exposent à des amendes d'environ 160 dollars pour la première infraction et de 4 000 dollars pour la quatrième infraction. Les femmes et les jeunes filles qui commettent des « infractions » ultérieures risquent une amende d'environ 8 000 dollars. Les femmes et les jeunes filles qui ne sont pas en mesure de payer les amendes se verront interdire de récupérer leurs véhicules saisis, d'immatriculer des véhicules,

² « 70,4 % des diplômés universitaires au chômage sont des femmes » [70,4 % bikârân-e fâreq al-tahsie dâneshgâhi zan hastand], *ilna.ir*, 30 dey 1402/20 janvier 2024 [surl.li/dypnsn](https://www.ilna.ir) (consulté le 10 déc. 2024).

³ « Plus de trois millions deux cent mille étudiants dans les universités » [Tahsil-e bish az se milion va devist hezâr nafar dar dâneshgâhhâ], dans *irphe.ac.ir*, 9 tir 1403/22 juin 2024 [surl.li/pnyvde](https://www.irphe.ac.ir) (consulté le 07 déc. 2024).

⁴ Ida Nikou, « Les travailleuses iraniennes : défis et opportunités », *alencontre.org*, 07 octobre 2023 [surl.li/mbkeat](https://www.alencontre.org) (consulté le 10 déc. 2024).

⁵ « Iran. Des projets de loi réduisent les femmes à des machines à faire des bébés dans le cadre d'une politique nataliste erronée », *amnesty.org*, 11 mars 2015 [surl.li/hrosocs](https://www.amnesty.org) (consulté le 09 déc. 2024).

d'obtenir ou de renouveler leur permis de conduire, de renouveler leur passeport et de quitter le pays. Elles risquent également de voir leurs biens saisis.⁶

Quand tous les chemins mènent au... sexe

Certes, dans de telles conditions, les cinéastes iraniens n'ont pas, pour leur part, et compte tenu de nombreuses lignes rouges officielles et officieuses à respecter et une censure instituée qui veille à la conformité des discours avec la politique officielle, une marge de manœuvre confortable pour traiter ce sujet ô combien sensible. Toujours est-il que j'ai réussi à dénicher trois films qui sont parvenus, malgré tout, à explorer, tant bien que mal, les rapports complexes et compliqués des femmes iraniennes à l'argent.

En dépit d'être des productions postrévolutionnaires, et malgré le fait que la date de la réalisation de ces films d'animation se situe dans une fourchette de temps bien limitée allant de 1992 à 2002, il est à souligner que ces œuvres n'ont pas vu le jour au cours d'une époque identique. En effet, le premier film abordé, c'est-à-dire *Sara*, tourné en 1992, vit le jour au beau milieu de l'ère dite de « la construction » durant laquelle l'Iran, épuisé par les années de conflit avec l'Irak, souhaitait passer d'une économie de guerre et centralisée à une économie de marché plus équilibrée, et ouverte sur le monde.

Tandis que, les deux autres, à savoir *Tuer les chiens enragés* et *Ten*, réalisés successivement en 2001 et 2002, reviennent à l'époque qui débute avec l'arrivée au pouvoir du président réformateur Mohammad Khatami en 1997. Sans vouloir s'éterniser et entrer dans les détails, disons simplement qu'au final ni l'une ni l'autre n'ont pas abouti à des objectifs fixés ; autrement dit ni l'ouverture, tout au moins économique, sur le monde n'a eu lieu ; ni le renforcement de la société civile n'a pu advenir.

Cela dit, ces longs métrages urbains, par-delà du fait qu'ils sont tous portés par les femmes, dans un style propre à chacun, partagent d'autres points communs : ils sont réalisés par des cinéastes appartenant à la même génération, nés respectivement en 1939, 1938 et 1940. Deux d'entre eux : Mehrjui et Beyza'i, sont surtout considérés comme étant les précurseurs d'un cinéma différent, le cinéma dit *Motafavet* en persan, qui désigne un courant cinématographique, plus réfléchi et réaliste, moins superficiel, marqué par une forte influence du néoréalisme italien et de la nouvelle vague française.

Ce courant s'est érigé des années auparavant, à l'époque de Mohammad Reza Shah Pahlavi (r. 1941-1979), en réaction aux réalisations purement commerciales, les *film farsi*, qui inondaient les salles obscures en Iran. Ces *film farsi*, un terme qui signifie étymologiquement « film iranien » et qui prend ici une signification péjorative, comprenaient les productions d'un genre assez médiocre qui se contentaient de reproduire les recettes éprouvées des films égyptiens, indiens et américains en les adaptant aux coutumes et traditions de la société

⁶ Au moment de l'écriture de ces lignes, cette loi n'a pas encore été promulguée par le président de la République islamique d'Iran Massoud Pezeshkian qui l'a jugée, dans une interview télévisée le 06 déc. 2024, « inapplicable ». Amnesty international, pour sa part, la décrivant comme une « loi honteuse », exhorte la communauté internationale à ne pas rester « les bras croisés alors que les autorités iraniennes systématisent davantage la répression ». cf. "Iran : New compulsory veiling law intensifies oppression of women and girls," *amnesty.org*, 10 déc. 2024 [surl.li/hjxekj](https://www.amnesty.org/fr/fr/news/2024/12/10/iran-veiling-law/) (consulté le 11 déc. 2024).

iranienne.⁷ Dans ces films, les femmes sont généralement représentées comme des objets à protéger, à combattre ou à utiliser. Ici, le personnage féminin n'est pas une héroïne. Elle est là pour être violée et permettre au héros de mener à bien un acte de vengeance. Question d'argent, dans les *film farsi*, les femmes, ou tout au moins une écrasante majorité d'entre elles, sont entretenues ou prostituées. Par ailleurs, la multiplication des scènes de cabaret, de sexe et de violence dans ces films était objet d'une dénonciation permanente et consistante de la part des différentes parties de la société iranienne jusqu'à l'arrivée de la révolution islamique.

Toujours est-il qu'une rupture marque, en ce qui concerne les réalisations cinématographiques, l'année 1969 annonçant, ce qui est décrit par la suite, « les débuts d'une ère nouvelle pour le cinéma d'Iran »⁸. Il se trouve que la femme et son traitement ont constitué l'une des lignes de démarcation entre ces films commerciaux et le cinéma *Motafavet* qui tente d'arracher les femmes de leur marginalité. Parmi nos réalisateurs, Abbas Kiarostami s'attelle sur le tard et justement avec *Ten* à la tâche ; tandis que Bahram Beyza'i, pour sa part, s'est mis à l'œuvre dès *L'averse* (1972), son premier long métrage.

Quant à Dariush Mehrjui⁹, c'est surtout avec sa quadrilogie consacrée aux figures féminines dont *Sara* y constitue le deuxième volet qui relève le défi. Les trois autres volets : *Banu*, *Pari* et *Leila*, sont réalisés en 1991, 1994 et 1996. *Sara* tombe alors précisément au moment où le pays cherchait de toute évidence à se reconstruire et donc logiquement la main-d'œuvre féminine était la bienvenue. Toujours est-il qu'à l'instar de Nora, personnage principal d'*Une maison de poupée*, la pièce du dramaturge norvégien Henrik Ibsen écrite en 1879 de laquelle le film est adapté, Sara est une femme au foyer enceinte de son premier enfant qui en apprenant la maladie grave de son mari, Hessam, se lance dans une laborieuse entreprise secrète pour que ce dernier puisse subir une intervention chirurgicale coûteuse à l'étranger, recommandée par les médecins. Trois ans plus tard, l'homme, guéri, est promu à la tête d'une banque, tout comme Helmer, le mari de Nora, dans le texte d'Ibsen.

Par ailleurs, à l'image de l'œuvre de l'écrivain norvégien et sa *Madame Linde*, nous assistons dans le film de Mehrjui à l'arrivée d'une vieille amie de Sara, Sima, qui cherche un travail. Il se trouve que cette dernière est, pour sa part, une vieille connaissance de Goshtasb, l'employé de la banque et subordonné de Hessam, accusé de falsification de documents et donc sur le point d'être limogé, à qui Sara a précisément emprunté l'argent nécessaire pour sauver la vie de son mari en usurpant la signature de son père. Goshtasb est donc le personnage qui correspond à celui de Krogstad dans *Une maison de poupée*. Tout comme lui, il est déterminé à conserver son poste voire à gravir les échelons. Une fois son limogeage acté, il rédige alors une lettre à l'attention de Hessam en lui exposant les faits. Jusqu'ici, Mehrjui reste plutôt fidèle au schéma de l'œuvre d'Ibsen. Cependant, l'argent fait l'objet de soupçons. Le fait que Sara ait pu contracter à l'insu de son mari un aussi gros emprunt pour financer cette opération chirurgicale a du mal à passer. Hessam n'arrive pas à le digérer. Alors, sans montrer la moindre

⁷ Fahimeh Najmi, *L'Identité Nationale et le Théâtre en Iran (sous le règne des Pahlavi)*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2014, p. 149.

⁸ Mamad Haghighat, *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, avec la collaboration de Frédéric Sabouraud, Paris : Centre Georges Pompidou, 1999, p. 66.

⁹ Le réalisateur de 83 ans a été assassiné, ainsi que son épouse, Vahideh Mohammadifar, âgée de 54 ans, le 14 octobre 2023 à Téhéran.

curiosité pour comprendre le déroulement des choses, sans poser la moindre question, il accuse son épouse d'infidélité, en quelque sort de vendre son corps, autrement dit de la prostitution, de la manière la plus directe possible dans le cinéma de la République islamique. Ce qui veut dire que les choses sont évoquées, selon un langage bien codifié, sans être nommées.

La scène en question fait partie d'une séquence qui se déroule dans la rue, tard dans la nuit, lorsque Sara vient chercher son mari qui s'est réfugié, pour ainsi dire, dans son bureau à la banque, après avoir lu la lettre de Goshtasb. Une fois dehors, au beau milieu de la rue, l'homme aborde donc le sujet qui le préoccupe le plus : « – Pourquoi Goshtasb t'a-t-il donné cet argent ? » La question est posée de manière si acerbe et insinuante que la femme, stupéfaite, n'en croit pas ses oreilles : « – Que veux-tu dire par là ? » L'homme a déjà sa conclusion : « – Je ne veux même pas y penser. » La femme n'en revient pas : « – Honte à toi ! » Les échanges du couple à ce propos, comme on constate aisément, sont brefs, quasi laconiques, mais bien compréhensibles pour les spectateurs iraniens, trop habitués à ce genre de raisonnement. C'est certainement la différence la plus importante entre l'adaptation libre de Mehrjui et l'œuvre d'Ibsen. Nulle trace de ce genre d'accusation dans *Une maison de poupée*. Cela constitue un énorme écart entre ces deux œuvres.

Quant à *Tuer les chiens enragés*, le film signé Bahram Beyza'ï, il faut tout d'abord souligner que les femmes occupent une place de choix dans l'œuvre de ce cinéaste et homme de théâtre iranien exilé depuis 2010 aux États-Unis. Dans sa carrière longue de soixante-sept ans et en net contraste avec un cinéma et un théâtre axés sur l'homme, Beyza'ï n'a cessé d'explorer, autant que possible et à sa façon, l'univers des femmes. Les femmes tiennent donc le rôle du personnage central de tous ses dix longs-métrages. Golrokh Kamali, le protagoniste dans le film abordé, est une écrivaine iranienne qui a quitté son mari un an auparavant parce qu'elle soupçonnait une liaison entre lui et la secrétaire de son entreprise.

Elle revient à Téhéran après la fin de la guerre avec l'Irak et retrouve son mari en faillite et sur le point d'aller en prison. L'homme l'informe alors que son associé s'est emparé de tout le capital de l'entreprise via une mise en scène frauduleuse et qu'aussitôt il a quitté la frontière illégalement, le laissant seul avec toutes les dettes de l'entreprise et la pression des créanciers. Dès lors et afin de compenser ses soupçons injustifiés, Mahrokh décide d'accepter la mission que lui confie son mari au moment où il se présente à la prison pour être incarcéré, à savoir contacter les plaignants et les créanciers, un par un, et obtenir leur consentement en ne payant qu'un tiers de ce qu'ils réclament, afin que l'homme puisse être libéré à nouveau. Mahrokh, privée de son foyer déjà vendu où elle écrivait ses textes, souvent, censurés et restés, pour la plupart, non-publiés, faute d'« une chambre à soi », se voit désormais contrainte de résider dans un hôtel où elle est surveillée en permanence. On découvre qu'elle ne connaît pas grand-chose ni des chèques et des billets à ordre ni de la société à laquelle elle est amenée à faire face. Et son calvaire commence aussitôt.

Les échanges, autrement dit les rapports, avec cinq créanciers sur un total de huit, seront mêlés, directement et à des degrés divers, au sexe. C'est comme si revenait au corps de la femme et à l'accès à sa vulve le devoir de s'acquitter des deux tiers des dettes qui restaient impayées. Tout ira crescendo. Le beau-frère du premier créancier contacté, lui-même créancier de son parent, dès que le solde du compte bancaire de la femme est confirmé, lui propose de la

raccompagner chez elle, ne cachant pas sa déception de voir la femme se sauver une fois le chèque et le consentement récupérés.

Le créancier suivant va plus loin. Confortement installé au beau milieu de son *hojreh*, autrement dit son traditionnel bureau de commerce, Hadji tente, tout d'abord, d'attirer Mahrokh chez lui afin de tamponner le consentement. Mais prétextant la présence de sa femme et sa jalousie, il lui propose de la retrouver à sa villa au bord de la mer Caspienne, précisant qu'il n'y aura pas d'étranger : « – Nous serons entre nous », dit-il. Et puis, il ajoute, l'air de rien, que « – Nous pouvons aussi prononcer la formule d'intimité parce que les gens sont indiscrets ». En d'autres termes, il lui propose le *sigheh*, ou le mariage temporaire. Mahrokh échappe au piège en révélant l'affaire aux yeux de l'épouse de Hadji qui lui donne le chèque et tamponne le consentement.

Le créancier suivant, actif dans l'import-export, outrepassa ses prédécesseurs. Suite à un long échange assez cru et rempli d'allusions, il lui impose d'abord un dîner dans un restaurant proche de son appartement, et puis, de l'accompagner chez lui afin de récupérer le chèque qu'il prétend d'avoir oublié. Une fois à la maison, les gestes de l'homme se précisent : il lui fait signe de se débarrasser de son manteau (lisez de se déshabiller). Mahrokh lui répond : « – D'abord, les papiers, si possible ? Il n'y aura rien tant que je ne les ai pas vus ! » Du coup, l'homme retrouve le chèque qui était pendant tout ce temps dans sa poche. Pour s'échapper, Mahrokh, prévoyante, sort une petite arme de son sac et sous la menace l'homme lui cède et le chèque et le consentement.

Cependant, avec les prochains créanciers, elle ne sera pas aussi chanceuse. Difficile de dire dans quel domaine ils exercent. Tout ou presque reste opaque avec eux, deux hommes, qui réclament de l'argent en liquide, donnant rendez-vous à Mahrokh après l'heure de fermeture à leur bureau quasi vide. Cette dernière a senti le danger, mais entourée de toutes parts par des chasseurs d'argent, elle ne peut faire confiance qu'à leur jardinier qui se révèle trop distrait. Alors, le jour de la remise de l'argent, une fois le code de l'attaché-case divulgué, l'un des hommes, celui qui considère « très hautaine » l'attitude de Mahrokh, s'assure que personne ne se trouve aux alentours et puis ordonne à son complice de fermer la porte empêchant Mahrokh de partir. Le cri de Mahrokh derrière cette porte fermée, officialise le premier viol du cinéma iranien postrévolutionnaire.

Au sujet de Abbas Kiarostami¹⁰, certainement le plus connu en France, parmi nos trois cinéastes, il est important de souligner que les femmes sont restées pour longtemps, certains diront trop longtemps, absentes de son cinéma. En effet, dès le début de sa carrière en 1970 en tant que réalisateur, à l'exception de *Le Rapport*, tourné en 1977, et jusqu'à 2002 et la sortie de *Ten*, il n'a filmé que des enfants et puis des hommes. Concernant ce film, le cinéaste insiste que loin de vouloir influencer ou émouvoir ses spectateurs, il a voulu tout simplement exprimer la réalité en tant que telle.¹¹ Cela aboutit à une présentation complète de la marchandisation du corps de toutes les femmes en Iran.

¹⁰ Décès en 2016, des suites d'un cancer.

¹¹ Dans *10 on Ten*, film documentaire iranien, écrit et réalisé par Abbas Kiarostami, sorti en 2004.

Ainsi, *Ten*, dans un espace confiné – dans une voiture – et en plein milieu du trafic urbain au cœur de Téhéran met en scène, en dix séquences dialoguées, Mania, une jeune femme récemment remariée, avec son fils et cinq autres femmes qui viennent prendre place à ses côtés. Mania se définit comme artiste, mais à travers ses échanges avec son fils on apprend que son mari est le principal contributeur aux charges du ménage. Cela signifie qu'elle reste au final plutôt une femme au foyer même si de temps en temps elle voyage pour présenter ses projets artistiques. Pour les besoins de notre sujet, nous allons nous limiter à la revue de la 7^e séquence reposant sur un dialogue entre Mania et une prostituée, qui n'est pourtant jamais nommée de la sorte dans le film. Les spectateurs découvrent lors de leurs conversations inaugurales que la passagère, une fois descendue d'une Mercedes, est aussitôt montée dans cette voiture sans remarquer sa conductrice, et puis ses rires et sa façon de parler correspondent à une représentation stéréotypée des travailleuses du sexe.

La travailleuse qui a réalisé son erreur veut descendre de la voiture tout de suite. Cependant, la conductrice arrive à la convaincre d'y demeurer quelques minutes puisqu'elle veut savoir pourquoi sa passagère « fait ça ? » Et si ça lui arrive de penser au péché, à la culpabilité ? Sinon, comment elle parvient à ne pas s'attacher à ces hommes avec qui elle couche ; à prendre l'argent et partir ? La prostituée, quant à elle, aime ce qu'elle fait et pour elle c'est plutôt à Mania et à toutes les bonnes femmes mariées de se demander pourquoi elles « ne font pas ça » et restent accrochées à leurs bonshommes infidèles ? Pour elle, dont on ne voit jamais le visage, et donc elle est une voix hors champ, les rapports homme-femme sont réglés selon le principe donnant-donnant. L'argent intervient directement dans les relations établies sur cette base. Pas uniquement dans ces rapports à elle, mais aussi dans les rapports de Mania et d'autres femmes mariées. « – Qui t'a acheté ce collier ? », Lui demande-elle. « – Mon mari », répond Mania. « – Et la nuit, il t'a bien... [baisée] ? » Moi, conclut la prostituée, « – Ça m'est égal, mais vous faites aussi du donnant, donnant. Vous, vous êtes grossistes. Nous, on vend au détail ».

Pour conclure, j'ajoute brièvement que ce qui m'interpelle dans ces trois œuvres est ce recours perpétuel au corps des femmes dès qu'il s'agit d'aborder leur relation à l'argent. Comme si, dès qu'il s'agit des femmes et leur rapport à l'argent, les cinéastes ont préféré de prendre le court-circuit des *film farsi* et tout ramener à leur vulve.

Filmographie :

– *Sagkoshi* [*Tuer les chiens enragés*], scénario, réalisation et montage : Bahram Beyza'i ; production : Bahram Beyza'i, Behrooz Hashemian ; images : Asghar Rafie Djam ; avec Mojdeh Shamsai, Madjid Mozafari, Reza Kianian, Mitra Hajar ; 35mm, couleur, 140 min, 2001.

– *Sara*, scénario, réalisation : Dariush Mehrjui ; production : Dariush Mehrjui et Hashem Seyfi ; images : Mahmoud Kalari ; Montage : Hassan Hassandoust ; avec Niki Karimi, Amin Tarokh, Khosrow Shakibaei, Yassamin Malek-nasr ; 35mm, couleur 100 min, 1993.

– *Ten*, scénario, réalisation et montage : Abbas Kiarostami ; production : Abbas Kiarostami, Marin Karmitz ; avec Mania Akbari, Amin Maher, Kamran Adl, Roya Arabshahi, Amene Moradi, Mandana Sharbaf, Katayun Taleizadeh ; DVCAM 35mm, 94 min, 2002.