



CHRONIQUES DE TÉHÉRAN

D'ALI ASGARI ET ALIREZA KHATAMI

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1 400 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi sept longs-métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

Le Prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée, la Fédération nationale des cinémas français et avec la participation des Ceméa, des Cahiers du cinéma, de Positif, de Sofilm et de l'Entraide du cinéma et des spectacles.

En savoir plus :

eduscol.education.fr/3397/prix-jean-renoir-des-lycéens

Synopsis

Un homme déclare la naissance de son fils.
Une mère habille sa fille pour la rentrée.
Une élève est convoquée par la directrice.
Une jeune femme conteste une contravention.
Une jeune fille se présente à un entretien d'embauche.
Un jeune homme vient retirer son permis de conduire.
Un homme au chômage répond à une annonce.
Un réalisateur demande une autorisation de tournage.
Une femme cherche à retrouver son chien.
Neuf visages de la vie quotidienne à Téhéran.

Auteur du dossier :

Philippe Leclercq

© Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse

Crédits iconographiques :

© ARP Sélection

Titre original : *Terrestrial Verses*

Production : Seven Springs Pictures / Taat Films

Distribution : ARP Sélection

Pays de production : Iran

Durée : 1 h 17

Sortie : 13 mars 2024

Entrée en matière

Pour commencer

Avant que leurs destins ne se croisent à l'occasion de la Mostra de Venise en 2017, où chacun était venu défendre son premier long-métrage, Ali Asgari (né à Téhéran en 1982) et Alireza Khatami (né dans le sud de l'Iran en 1980) ont suivi des itinéraires semblables, que rien ne prédestinait aux métiers du cinéma. Appartenant l'un et l'autre à des groupes ethniques minoritaires (les Tats pour Asgari, la tribu indigène Khamseh pour Khatami), les deux Iraniens ont chacun grandi dans une famille nombreuse traditionnelle.

Diplômé de l'université Azad de Téhéran, Asgari a, pour sa part, étudié le cinéma à Rome, avant de participer au Talent Campus de la Berlinale en 2013. Il se fait ensuite connaître avec deux courts-métrages, *The Baby* et *Le Silence*, sélectionnés respectivement à Venise en 2014 et à Cannes en 2016. En 2017, il est de retour à la Mostra (où, nous le disions, il rencontre Khatami) pour y présenter, *Disappearance*, développé dans le cadre d'une résidence de la Cinéfondation du Festival de Cannes. Inspiré d'une histoire vraie, son film raconte la nuit d'errance d'un jeune couple, contraint de courir les hôpitaux pour tenter de «réparer» un rapport sexuel consommé hors mariage. L'esthétique y est, comme dans ses courts-métrages, d'une sobre élégance, le dispositif aussi simple qu'efficace, porteur d'une puissante charge émotionnelle. Le cinéaste dénonce, non sans humour, le zèle absurde de l'administration, et témoigne des difficultés rencontrées par la jeune génération qui, l'esprit tourné vers l'Occident, se heurte aux traditions et à la religion.

Juste une nuit, son deuxième long-métrage, co-écrit avec Alireza Khatami en 2021, suit la trajectoire d'une jeune femme en quête d'une âme assez charitable pour accepter de garder son enfant illégitime le temps du passage en ville de ses parents. Comme dans *Disappearance*, le récit s'appuie sur une dynamique du compte à rebours, principe anxigène de tension. À travers ce beau portrait de mère-courage, Asgari dessine les contours d'une jeunesse, en recherche constante d'alibis pour se soustraire à l'interdit. Partout, et en chacun des êtres sollicités, se cache une autorité morale menaçante, prolongement de l'État patriarcal. Fable politique, *Juste une nuit* rend enfin un bel hommage aux résistant(e)s du quotidien entravé.

Après un diplôme d'ingénieur, Khatami, quant à lui, a étudié le cinéma et la philosophie à l'université de Téhéran avant de devenir assistant-réalisateur de maîtres iraniens tels qu'Asghar Farhadi. Engagé politique, il est ensuite contraint à l'exil au début des années 2000. Il s'installe en Malaisie et travaille dans le secteur des effets spéciaux et du multimédia, avant de s'envoler vers les États-Unis où il décroche un master en production au Savannah College of Art and Design (Géorgie). Il réalise par la suite plusieurs courts-métrages dont *Focal Point*, retenu en compétition officielle du Festival de Clermont-Ferrand en 2009, et *La Nouvelle Adresse de M. Chang*, projeté à la Quinzaine des réalisateurs en 2013.

Après avoir enseigné le cinéma à Beyrouth pendant trois ans, Khatami s'installe à Chicago où il devient professeur-adjoint à l'École des arts cinématographiques de l'université

PRIX JEAN RENOIR 2024 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

DePaul, avant de migrer à nouveau, à Toronto cette fois, où il vit aujourd'hui. *Les Versets de l'oubli*, son premier long-métrage, a été présenté en compétition du Festival de Venise en 2017 où il a reçu le Prix Orizzonti du meilleur scénario et le Prix Fipresci. Situé quelque part en Amérique latine, le film raconte les efforts du vieux gardien d'une morgue pour retrouver l'identité d'une inconnue, éliminée par des miliciens. Sorte de conte fantastique, tourné au Chili, *Les Versets de l'oubli* puise à la source du réalisme magique latino-américain et de l'esthétique d'un Abbas Kiarostami. Son style, (très) différent du cinéma social d'Ali Asgari, constitue une approche décalée, sinon absurde, des questionnements sur la mort, le souvenir et l'importance de sa transmission.

Fortune du film

Chroniques de Téhéran, troisième long-métrage d'Ali Asgari et second d'Alireza Khatami, est l'unique film iranien à avoir eu les honneurs de la sélection officielle du Festival de Cannes en 2023 (section Un certain regard).

Zoom



À chaque fois le même, mais toujours différent : un plan-séquence de sept-huit minutes, image fixe, format 1.39, quasi carré. Enserrés dans l'étroitesse du cadre, neuf personnages défilent un à un, face caméra, leurs regards butant contre la paroi invisible séparant le champ du hors-champ, l'espace visible où ils se trouvent étant séparé de la zone d'invisibilité où se cache l'adversité administrative à laquelle ils doivent répondre. Les bords du cadre sont comme les mâchoires d'un piège pour eux, de même que la

frontalité du dispositif les maintient froidement en place, les fixe dans l'image comme des insectes épinglés dans leur cadre entomologique.

Comme tous les autres, le jeune Farbod est questionné, mis à la question morale et psychologique par la voix aveugle – anonyme – qui l'interroge. Il est ici reçu par un fonctionnaire préposé à la délivrance des permis de conduire. Le rendez-vous qui aurait dû n'être qu'une formalité, une rencontre ordinaire entre lui, citoyen lambda, et l'employé de l'administration se transforme en un interrogatoire de plus en plus absurde. Or, à cette absurdité qui aurait pu être seulement étrange sinon drôle à vivre pour l'infortuné jeune homme, se mêle un travail de sape de plus en plus pesant, odieux et malsain à mesure que la scène se prolonge. L'offense s'opère par glissements successifs des questions toujours plus insidieuses et intrusives. Cette indiscretion forcée, dont s'étonne poliment le jeune homme (qui, avec le spectateur, se demande jusqu'où elle ira), est destinée à instiller la peur en lui et, par conséquent, à ruiner l'esprit de contestation et de résistance à l'autorité qui pourrait l'habiter. Il s'agit ici d'humilier, d'inquiéter pour mater, casser et soumettre.

Le simple rendez-vous administratif devient enquête de moralité. « Big Brother » veut voir et savoir si l'homme est bien « normal », comprendre s'il est un sujet « en accord » avec la norme, compatible avec le cadre carré, oppressif de la loi qui, à distance et par la voie de la voix *off*, exerce ici son pouvoir discrétionnaire – d'indiscrétion absolue. La voix (déléguée) du système interroge et oblige à ne rien cacher ; elle prétend débusquer les comportements « déviants » pour anticiper les « sorties de route ». Pour cela, elle exige du jeune homme qu'il se mette littéralement à nu, qu'il dévoile son anatomie pour montrer tous les tatouages qui la recouvrent, indices *a priori* suspects de singularité, d'individualisation sinon d'individualisme. Ce à quoi se plie le jeune homme qui, après avoir relevé la manche gauche de sa chemise, dresse le poing pour exhiber son premier tatouage, révélant le vers calligraphié en farsi du poète et théologien persan Rûmî (1207-1273) : « Je suis ivre et toi, tu es fou. Qui nous ramènera à la maison ? ». Ivresse mystique ? Sentiment d'égarement ? Critique sociale ? « Il doit y avoir un sens caché », soupçonne le tortionnaire, espérant faire naître le doute et la culpabilité dans l'esprit de son « suspect ». À l'humour littéraire et gestuel – le bras levé, poing fermé – de la situation s'ajoute ici sa lenteur comique (en décalage avec la gravité de l'enjeu) et de son effet bientôt répétitif, inflationniste des tatouages. On songe ici au *slow burn* burlesque, ou gag à combustion lente dont Laurel et Hardy sont les géniaux inventeurs.

La scène est un face-à-face. Et l'on aura raison de lire l'image au premier degré. Le fonctionnaire et Farbod se livrent, sans jamais hausser le ton, à une petite lutte, une épreuve de force que la cinématographie des deux réalisateurs Asgari et Khatami fait circuler dans l'espace du cadre, de l'un à l'autre des interlocuteurs. Chaque regard, haussement de sourcil, léger rictus, inflexion de voix, répartie ou question, soupir ou geste comme ce premier tatouage exhibé le poing levé, est à voir et à entendre à la fois comme l'expression discrète d'une revendication de soi et d'une dénonciation de l'abus de pouvoir auquel le jeune homme est soumis. Sans jamais se départir d'une certaine ironie (discrète par prudence), Farbod souligne la tournure inquisitrice des demandes et l'aberration de devoir se dénuder pour *montrer qu'il n'a rien à cacher*. Or, si dans cette scène d'affrontement dont la violence n'a d'égale que son calme apparent, le pouvoir

invisible marque un point à chaque fois qu'un tatouage est révélé, Farbod exprime en même temps sa liberté de penser, inscrite partout sur son corps, et le droit inaliénable de disposer de celui-ci, de lui faire dire ce qu'il veut bien lui faire dire. Ou de lui faire porter (sous sa chemise) ce qu'il a envie de lui faire porter comme le tee-shirt à l'effigie de Mickey Mouse, emblème de la culture de masse occidentale (né aux États-Unis, le grand Satan aux yeux des ayatollahs du régime). Symbole implicite d'un ralliement à l'idéologie ennemie, donc de trahison à la patrie, et de «régression» du jeune adulte auquel le fonctionnaire des permis prétend dicter sa «conduite». Mickey est destiné aux enfants, tranche-t-il. Dans ce contexte absurde, le personnage de Disney se voit ainsi doté d'une valeur politique; il devient le symbole du «soft-power» non tant d'appartenance à la culture américaine que de résistance aux diktats du régime. À l'image du bras brandi de Farbod, un soulèvement émerge en Iran, une résistance (plus ou moins silencieuse comme ces tatouages qui se mettent à parler dès lors qu'ils sont découverts) est en marche. Se faire tatouer le corps, porter un tee-shirt de Mickey, ou ailleurs choisir d'appeler son fils David ou posséder un chien, sont autant de victoires sur les interdits vestimentaires, les normes physiques et les injonctions à la morale religieuse, politique et culturelle, garantes de l'ordre de l'état répressif.

Carnet de création

Au cours de l'été 2022, alors qu'il est en pleine préparation de son nouveau long-métrage, Alireza Khatami se voit refuser toute autorisation de tournage. «La conversation au ministère de la Culture était absurde et tragi-comique¹», se souvient le malheureux cinéaste. Or, loin de l'abattre, cette fin de non-recevoir devient le début d'intenses discussions avec son ami Ali Asgari. Ensemble, ils évoquent leurs nombreuses déconvenues professionnelles face au pouvoir. D'autres rebuffades et vexations, vécues par leurs proches, viennent nourrir leurs échanges, en même temps qu'un embryon de script. «On discutait la nuit, et on lisait beaucoup de poèmes. Or, il y a une technique dans les poèmes persans qui s'appelle le débat. Où deux personnes discutent d'un sujet précis. Chaque fois, il s'agit d'un sujet politique ou social. Dans la plupart de ces poèmes, il y a, ce qu'on ignore souvent, beaucoup d'humour. On s'est donc dit qu'on allait adapter la structure de ces poèmes et la rendre cinématographique².» Manière également pour les cinéastes d'échapper aux autorités et à la censure... Toujours est-il que la forme poétique dont parle Khatami s'appelle le *ghazal* (litt. «conversation avec une femme»). Cette ancienne forme persane (souvent teintée d'érotisme), apparue vers le X^e siècle, est elle-même issue de la poésie arabe, la *qasida*. Précisément, le *ghazal*, que beaucoup considèrent comme l'une des formes les plus raffinées de la littérature proche-orientale, est un poème composé de cinq à quinze strophes de deux vers chacune. Ces distiques d'égale longueur sont appelés *shers*, et le second vers de ces *shers* se termine par une formule identique formant refrain, et sur lequel s'appuie la ritournelle (lire, à titre d'exemple, «Gazel au fond de la nuit» in *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon, 1963).

¹ Dossier de presse du film.

² *Le Monde*, 26 mai 2023.

PRIX JEAN RENOIR 2024 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Une émulation féconde anime la conversation des deux hommes et un scénario est vite ébauché. Une période de maturation, de réflexion et de réécriture débute alors. «J'étais à Toronto, Ali en Iran, on a donc beaucoup travaillé à distance, par Skype, la nuit. On se parlait et on jouait les scènes. Avec une seule règle dans nos échanges : si une phrase de dialogue ne plaisait pas à l'un des deux, elle sautait. Sans débat³.» Enfin, s'ils se retrouvent bientôt en possession d'un solide projet de film à sketches, Asgari et Khatami ne disposent d'aucun producteur, ni de budget. Ils sont néanmoins pressés de filmer, d'autant qu'ils perçoivent une certaine fébrilité, une forme d'exaspération sur le point d'exploser, en particulier chez les jeunes. Ils se sentent eux-mêmes prêts et veulent en être. Des quinze saynètes qu'ils ont écrites, ils n'en retiennent que neuf, et décident de tourner dans la foulée, sans autorisation, courant ainsi le risque de sanctions, à l'image d'un Jafar Panahi, incarcéré durant sept mois en 2022-2023. «Nous ne voulions pas attendre cette fois-ci. Nous avons donc appelé quelques amis, mis en commun notre propre argent et tourné le film en sept jours⁴», raconte Khatami.

Le tournage, entamé deux semaines avant les manifestations déclenchées par la mort à la mi-septembre 2022 de la jeune Mahsa Amini, a lieu en catimini, dans une école vide de Téhéran. Un décorateur participe à la scénographie des lieux du film, dont seul le dernier plan est filmé en studio. Or, les deux réalisateurs le savent, en travaillant sans autorisation, ils prêtent non seulement le flanc aux autorités, mais ils exposent également leurs propres acteurs et techniciens. C'est aussi pourquoi le casting s'est avéré long et compliqué. «Nous avons pris certains acteurs professionnels, certains non. Nous les avons tous prévenus du risque encouru. Mais ils ont tourné en croyant faire un court-métrage. C'était aussi une manière de les protéger.» Interrogés par les autorités à l'annonce de la sélection du film au Festival de Cannes, chacun a, en effet, pu témoigner, en toute bonne foi, de sa propre expérience, minimisant ainsi les possibilités de représailles.



Le dispositif imaginé par les deux cinéastes a, par ailleurs, représenté un énorme défi pour tous les comédiens, professionnels ou non, présents sur le plateau. «La technique de direction était difficile, car chacun se trouve face à la caméra sans coupes durant

³ *Ibid.*

⁴ Dossier de presse, *op. cit.*

neuf minutes. Et pendant ce temps, il doit exprimer tout un tas de sentiments, de l'humour, de la fragilité. Il fallait orchestrer les émotions, un peu comme à l'opéra où vous avez l'ouverture, le grand moment de bravoure, puis ça redescend, et vient l'épilogue. Pendant le tournage, six acteurs ont dû être changés, car ils n'y arrivaient pas⁵.» Enfin, pour leur donner la réplique, en contrechamp des images, Khatami et Asgari se sont partagé eux-mêmes deux épisodes, et des acteurs connus du cinéma iranien sont enfin venus compléter la distribution des rôles.

Matière à débat

Kafka à Téhéran

Le jour se lève sur Téhéran, capitale de la République islamique d'Iran (9 millions d'habitants). Une rumeur, des klaxons, sirènes, bruits de moteurs et éclats de voix, montent des rues. Comme tous les jours, l'existence reprend son cours dans cette métropole qui, vue de haut et de loin en plan fixe, ressemble à n'importe quelle autre grande ville. Où l'on va, où l'on vient. Où l'on vit. Où l'on va, à vrai dire, ici plus mal qu'ailleurs.

Téhéran, donc, siège d'un pouvoir tyrannique, sclérosé et sclérosant. Hors d'âge, anachronique et usé, comme le vieil homme du dernier plan métaphorique du film, derrière lequel les immeubles de la capitale s'écroulent un à un. Un dernier plan qui, relié à la première image du film par le format (large), referme la parenthèse filmique et prophétise l'effondrement du régime. Après soulèvement de sa jeune population? À l'image, bien réelle cette fois, du vaste mouvement pour le droit des femmes «Femme, Vie, Liberté», déclenché suite à la mort de Mahsa Amini, une étudiante iranienne d'origine kurde de 22 ans, arrêtée pour port mal ajusté du voile, frappée et tuée par la police des mœurs, le 16 septembre 2022.

Chroniques de Téhéran est un film à sketches dont la forme minimaliste et le fond politique assurent sa parfaite unité. Loin de n'être qu'une juxtaposition de saynètes dans lesquelles des citoyens ordinaires, hommes, femmes, enfant (Selena), sont confrontés à une autorité coercitive qui contrevient à leurs désirs, le film s'appuie sur une progression suivant l'arc parabolique de l'existence humaine, depuis la naissance de l'individu (David) jusqu'à sa mort (le vieil homme de la fin). À chaque fois, le comique le dispute à l'absurdité des situations dirigées par un être sans visage, mais pas totalement dénué d'identité car dépositaire de la toute-puissance que lui confère sa fonction d'agent de l'État ou de chef d'entreprise comme autre forme de représentation du pouvoir patriarcal du régime. Chaque sketch traite de petits tracas, à ce point dérisoires qu'ils ne peuvent être le fait que d'un État policier, qui questionne, enquête, épie, surveille, espionne, contrôle les comportements, fouille les esprits et les corps dans l'unique but d'asservir. Ou d'interdire et de censurer à l'image du huitième tableau autobiographique du cinéaste, poussé à expurger son scénario des passages jugés «négatifs» et à complaire aux attentes des autorités.

⁵ Le Monde, op. cit.

Sous contrôle dès la naissance



Chacune de ces chroniques expose une situation de conflit où chacun fait l'épreuve du pouvoir tyrannique, et où chacun tente de développer son propre système de défense. Cela passe par des négociations sans fin (un des principaux motifs du cinéma iranien), obligeant le requérant (ou accusé) à se justifier, à discuter, à argumenter, à déployer des trésors d'éloquence permettant de contourner ou de trouver la faille du mur auquel il fait face. Toutes les scènes du film renvoient à son quotidien, partout et en toute circonstance empêché, dirigé, commandé, et ce avant même son arrivée au monde comme le montre le premier tableau.

Ainsi, au père de famille venu déclarer la naissance de son enfant, le fonctionnaire (*off*) rétorque qu'il ne peut l'appeler David, au motif que ce prénom n'est pas iranien, mais occidental... À l'interdit culturel (nationaliste) s'ajoutent aussitôt l'arbitraire du refus (on n'appelle pas son enfant d'après le prénom de son écrivain préféré – précisément celui de l'épouse du jeune père) ainsi que le sophisme absurde du contre-argument (qui aurait idée de nommer son fils du prénom du poète iranien Vahshi - «sauvage» - Bafghi?). Interloqué sinon *interdit*, le jeune père en profite pour souligner avec calme (et prudence) l'aberration de la comparaison : «Vahshi et David sont très différents.» En guise de réponse, et sans craindre de se contredire, le fonctionnaire l'invite alors à choisir le prénom de son propre auteur préféré... Lequel avance, l'air de rien, celui de Gholam Hossein Saaedî (1935-1985), poète dissident, opposant à l'ayatollah Khomeiny, exilé en France au début des années 1980. Le fonctionnaire, sourd à l'ironie, s'enthousiasme : bien qu'arabe, Hossein n'est-il pas un beau prénom religieux? Autant que David – l'équivalent persan de Davood –, tente encore le père. Va pour Davood, alors...

PRIX JEAN RENOIR 2024 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Ce dialogue de sourds, dont la concision et l'humour cisèlent les arabesques de la pensée à la manière d'une miniature persane, dénonce avec une grande économie de moyens et une apparente neutralité de ton la pression exercée par le pouvoir totalitaire, vétilleux et asservissant. Un pouvoir invisible de bout en bout, anonyme, déshumanisé – désincarné.

Le père de famille, dans le cadre (lui-même redoublé par l'encadrement métallique de la fenêtre du guichet), est un homme coincé, piégé, acculé au renoncement, à la petite défaite de l'ordinaire, à la capitulation de son libre arbitre face à l'arbitraire de l'absurde. Face à la folie douce de l'ordre oppressif, obstacle au bon sens et à la logique de la raison. Le règne de l'absurde est ici le signe du régime autoritaire, qui pousse l'être à l'abandon de ses valeurs et au sentiment de la faute. Il est un totalitarisme. Il est et il ordonne, sans besoin de rationalité que sa propre tyrannie qui fait loi. Face à elle, pas de négociation possible. Or, entre la loi et l'esprit de la loi – cet espace de tractation –, il y a ici pour le fonctionnaire la possibilité d'une faveur (que sollicite le père de famille), d'un mouvement d'humanité, donc de compréhension et d'intelligence, que celui-ci lui refuse, préférant obéir à sa hiérarchie. Fidèle valet, il est un rempart du pouvoir qu'il sert et protège. Un rempart contre quoi se heurte le père de celui qui ne se prénommera jamais David, et les huit autres personnages après lui.

L'uniforme religieux : prison pour femmes



La question du choix et de la liberté se pose de manière non moins tragi-comique dans le deuxième tableau où une fillette, jeans, sweat (à têtes de Mickey, tiens...), casques de musique sur les oreilles, s'exerce à la danse devant un miroir pendant que sa mère, aidée des recommandations d'une vendeuse du magasin, se charge de lui « choisir » son

PRIX JEAN RENOIR 2024 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

uniforme réglementaire pour la rentrée des classes. Chaque sortie du cadre de la gamine correspond à une étape de la métamorphose de sa silhouette, disparaissant bientôt sous le hijab au point de plus voir « que les yeux », se désolait-elle, sa joie première de se voir danser dans le miroir, également dissoute. Le contraste physique et vestimentaire est saisissant. Cette fillette prépubère, qui n'a encore qu'une vague idée de sa féminité, s'y voit réduite par la soustraction même de celle-ci. Car être femme en Iran, c'est vivre cachée, amputée de sa féminité, forcée à l'invisibilité dans l'espace public, à laquelle Sadaf, la conductrice de taxi du quatrième sketch, se verra rappelée. Le voile de la censure recouvrant le corps de la femme/fille consiste, de fait, en un apprentissage précoce de l'effacement de son intégrité, partout relayé, intégré et transmis, y compris par les femmes elles-mêmes telle la vendeuse du magasin, « bonne » conseillère et garante du respect des codes vestimentaires. Enfin recouverte de son uniforme scolaire et religieux, Selena ne se reconnaît plus dans le miroir. Dépitée, et entravée dans ses mouvements, elle a cessé de danser, en signe de réprobation. Mais, après avoir ôté calmement les couches qui la carapaçonnent, elle retrouve alors sa belle image, en tout cas celle qu'elle a d'elle-même et qui la constitue, qui fait d'elle une jeune personne libre d'être et de se mouvoir.

Jugement dernier

Se mouvoir dans l'espace public, c'est bien là le problème pour une femme iranienne, et ce dès qu'elle atteint l'âge de la puberté. Aram, convoquée par la directrice de son lycée, en fait la pénible expérience avant de trouver la parade et de retourner l'accusation dont elle fait l'objet contre son accusatrice, elle-même « coupable » de la même transgression (être accompagnée d'un garçon/homme dans l'espace public...). L'image, qu'elle prétend détenir dans son téléphone, lui est alors une arme de défense (ou contre-pouvoir) face à l'autoritarisme. À l'inverse du quatrième sketch.

Dans ce dernier, l'image est, en effet, au cœur de la convocation de Sadaf, menacée de confiscation de son taxi pour non-port du hijab (un acte de délinquance) au volant. Outre que cette histoire questionne, ou remet en question par l'absurde la notion d'espace privé (de la voiture, car visible de l'extérieur!), la valeur de l'image y est également interrogée dès lors qu'elle n'obéit pas au point de vue arbitraire du pouvoir. Ainsi, aux yeux de la fonctionnaire de police pour laquelle un homme ne peut porter les cheveux longs (l'inverse saugrenu, pour elle, de Sadaf qui les a courts), la personne aux cheveux longs, présente sur la photo au volant du taxi de Sadaf, ne « doit » pas être son frère. Si tel est le cas, il devra se présenter « en personne » pour le prouver. L'univers kafkaïen de la société iranienne, qui menace de lui faire perdre son gagne-pain, menace aussi de saper ses propres certitudes, à commencer par ses repères intimes qui la structurent et la définissent. Enfin, nier l'évidence est un autre moyen d'exercer la dictature par l'absurde.

Chacune des neuf chroniques du film met en scène un échantillon de la population de la capitale iranienne, confronté au comique de l'absurde, émanant autant du motif des rencontres que des réparties désopilantes du dialogue. Le cadre de l'image est l'endroit d'une assignation, l'espace d'une frontalité ou d'un harcèlement moral (et sexuel) duquel les victimes ne peuvent s'extirper qu'en s'en échappant d'elles-mêmes, à l'image de la

PRIX JEAN RENOIR 2024 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

lycéenne Aram ou de Faezeh, venue pour un entretien d'embauche et repartie avec dignité (à l'inverse exact du patron harceleur qui finit par l'insulter). Ailleurs, c'est un employeur tout-puissant, sadique et dévot, qui en éjecte le chômeur après une séance de torture psychologique et d'humiliation au sujet de sa moralité, de sa croyance et de sa pratique religieuse. Depuis le «David» du début au dernier sketch de la dame cherchant son chien Mino (raflé par la police des mœurs car, comme tout chien, considéré comme «impur» par l'islam), les lois religieuses traversent le film comme elles réglementent la vie de la société voulue par les mollahs. Récitée avec zèle par le patron bigot, la sourate 99 El Zelzelah («tremblement de terre») en prédit avec une belle ironie la chute, le jour du jugement.



Envoi

Le Diable n'existe pas (2021), de Mohammad Rasoulof. Le septième long-métrage de fiction du cinéaste iranien (lui aussi plusieurs fois incarcéré, et interdit de tourner et de quitter le territoire pour sa dissidence) réunit quatre histoires d'une durée de trente à quarante minutes chacune. Chaque sketch pose la question de la résistance face aux injonctions totalitaires. Comment ne pas devenir bourreau, interroge Rasoulof, dans un cadre oppressif où les êtres, écrasés par l'ordre et le devoir d'obéissance, sont poussés à l'uniformisation des esprits, privés de leur libre arbitre et incités à la déresponsabilisation de leurs actes ?