

Regards

31 | 2024

Soulèvements iraniens.

Enjeux contemporains du cinéma et des arts visuels en Iran

Réalisme, ma sœur. Le réalisme et le voile obligatoire à l'époque post-Mahsa Amini

Mohammad REZA AMIRI

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/984>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi31.984>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

REZA AMIRI, M. (2024). Réalisme, ma sœur. Le réalisme et le voile obligatoire à l'époque post-Mahsa Amini. *Regards*, (31), 69-82.

<https://doi.org/10.70898/Regards.voi31.984>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Soulèvements iraniens. Enjeux contemporains du cinéma et des arts visuels en Iran

RÉALISME, MA SŒUR

Le réalisme et le voile obligatoire à l'époque post-Mahsa Amini

Mohammad Reza Amiri

Université de Montréal

Résumé | Cet article vise à repenser la relation entre l'idée de réalisme et la réalité du voile obligatoire en Iran, à la lumière des manifestations consécutives à la mort de Mahsa Amini. Il part du principe qu'après l'avènement de Vida Movahed et surtout avec le mouvement « Femme, vie, liberté », cette relation est devenue plus conflictuelle que jamais. En offrant un bref aperçu de l'évolution de la représentation des femmes voilées dans les œuvres de deux grands cinéastes réalistes iraniens, Abbas Kiarostami et Kianoush Ayari, nous cherchons à démontrer comment un long parcours pour faire face à la censure trouve sa victoire dans les photos prises par les manifestants de la révolution de Mahsa Amini.

Mots-clés | cinéma iranien, réalisme, Abbas Kiarostami, Kianoush Ayari, Mahsa Amini, Vida Movahed, intimité, ordinaire, mouvement Femme, vie, liberté.

Abstract | This article aims to rethink the relationship between the idea of realism and the reality of mandatory veiling in Iran, in the light of the demonstrations following the death of Mahsa Amini. It assumes that after the emergence of Vida Movahed and especially with the “Woman, Life, Freedom” movement, this relationship has become more conflictual than ever. By offering a brief overview of the evolution of the representation of veiled women within the works of two major Iranian realist filmmakers, Abbas Kiarostami and Kianoush Ayari, we seek to highlight the long journey of confronting censorship, which finds its triumph in the photographs taken by Mahsa Amini's revolutionary demonstrators.

Keywords | Iranian cinema, realism, Abbas Kiarostami, Kianoush Ayari, Mahsa Amini, Vida Movahed, intimacy, ordinary, movement Woman, life, freedom.

La réalité, c'est ma petite sœur.

Vittorio De Sica.

En tant que cinéophile passionné, ayant toujours nourri le rêve de devenir cinéaste, j'ai tenté à plusieurs reprises, entre 2017 et 2021, de réaliser un film en Iran. Mais j'ai fini par abandonner à chaque fois dès le premier jour de tournage. Le problème ne résidait ni dans le manque d'argent, car je cherchais à réaliser un film amateur à très petit budget, entièrement tourné chez moi avec mes amis comme équipe et acteurs, ni dans la crainte de l'arrivée des agents du régime lors du tournage, car en Iran, il est largement possible, bien que risqué, de tourner chez nous. Plus précisément, j'avais le projet de réaliser une autobiographie, ou plutôt une autofiction, inspirée de mes relations personnelles avec mes amis, racontant un moment marquant de ma jeunesse. Guidé par l'influence de mes cinéastes préférés, notamment Pialat et Eustache, j'aspirais en effet à un réalisme intimiste. J'ai tout fait pour y parvenir, mais en vain.

Il y avait toujours une petite chose qui perturbait le réalisme des images : le voile. Ce petit foulard sur la tête des femmes nous apparaissait comme un obstacle insurmontable, brisant l'atmosphère intime que nous cherchions à (re)mettre en scène. Les femmes avec lesquelles je vivais ne portaient jamais le hijab à l'intérieur, et si elles le mettaient dans la rue, c'était par obligation plutôt que par conviction. Le voile, en tant que rappel de toutes les contraintes imposées, était précisément ce qui détruisait l'intimité que nous essayions de recréer. Dès que je filmais des actrices voilées, qui étaient en réalité mes amies jouant leur propre vie, je m'apercevais rapidement, dès la première prise de vue, que quelque chose ne fonctionnait pas, que tout cela ne correspondait en rien à mes souvenirs. Je me disais : « Oublie Eustache, imbécile ! Tu habites en Iran. »

Au-delà des aspects liés au réalisme, quelque chose de désagréable sur le plan esthétique émergeait dans les images tournées : la présence du voile gâchait la beauté naturelle des femmes en introduisant le goût officiel de bas niveau, imposé au cours de toutes ces années par les appareils culturels de la République islamique aux films. Même ma maison, lieu de tournage, où j'avais tout mis en scène à mon goût, perdait de son charme uniquement à cause de l'incompatibilité de ce petit chiffon non invité. Celui-ci était impossible à esthétiser pour des raisons tant plastiques qu'éthiques.

J'avais trois choix possibles. Le premier consistait à ignorer toutes ces préoccupations et sensibilités et à réaliser un film avec les actrices portant le voile, ce qui était d'emblée exclu, car avec le voile, mon autobiographie réaliste n'aurait été ni autobiographique ni réaliste. Pendant les quatre premières décennies du régime islamique, la présence des actrices voilées dans les scènes intérieures, parfois même seules sur un lit ou sous la douche, avait été largement considérée comme étant réaliste, selon un accord tacite. Mais, lors du tournage de notre film, nous avons le sentiment que cet accord n'était plus valide, et que le port du voile semblait immédiatement irréaliste. Comme il a été démontré par des théories structuralistes et poststructuralistes, le réalisme n'est pas tant une

méthode universelle pour refléter le monde, qu'un ensemble de conventions, qui varient en fonction de leur temps et de leur contexte, ayant pour fonction de donner l'impression qu'une œuvre montre le monde réel.¹ Selon Bourdieu, une œuvre apparaît comme ressemblante ou réaliste « lorsque les règles qui en définissent les conditions de production coïncident avec la définition en vigueur de la vision objective du monde ou, plus précisément, avec la vision du monde du spectateur. »² Pour nous, ces deux visions n'ont plus correspondu.

Le deuxième choix consistait à mettre en place un dispositif narratif, comme certains cinéastes iraniens l'avaient fait auparavant, pour justifier de manière réaliste la présence des femmes portant le hijab dans la maison. On aurait pu, par exemple, intégrer un homme étranger (non-mahram) dans le récit ou tourner toutes les scènes dans une voiture³. Cependant, ce genre de subterfuge nous semblait tout aussi absurde et artificiel. D'abord, parce que les actrices, qui étaient les personnages eux-mêmes, ne portaient même plus le hijab devant les étrangers depuis un certain temps, ni même à l'intérieur des voitures. Ensuite, et surtout, nous étions à l'ère post-Vida Mohaved, où son geste d'enlever son foulard en public en 2017 a marqué un tournant irréversible dans l'histoire de la lutte contre le port du voile obligatoire. Avant nous, de nombreux cinéastes avaient réussi, grâce à leur créativité, à trouver des moyens pour que le hijab n'affecte pas le réalisme de leurs films. Mais nous vivions à une époque différente où la seule créativité envisageable face au hijab obligatoire consistait tout simplement à ne pas le porter, non seulement pour des raisons politiques, mais surtout parce que la réalité même avait changé, et donc la notion de réalisme n'était plus la même qu'auparavant.

Enfin, le dernier choix était de tourner avec les actrices sans voile et ensuite envoyer le film aux festivals étrangers tout en acceptant les risques encourus. Si nous avons écarté cette idée, ce n'était pas tant par peur de l'autorité iranienne, même si, il faut l'avouer, nous craignions les conséquences. C'était plutôt que nous aurions voulu que notre film soit perçu, du moins au premier abord, comme un film réaliste racontant une histoire intime, non pas comme une œuvre provocatrice, et qu'il soit jugé sur ses qualités esthétiques plutôt que sur ses transgressions politiques. Cela nous dérangeait d'être perçus par le regard occidental, souvent teinté d'un certain orientalisme, comme des individus soit victimes, soit courageux. Nous étions des jeunes ordinaires, et non des héros,

1- À cet égard, voir ROMAN Jakobson. Du réalisme en art, dans « Questions de poétique », Paris : Seuil, 1969, p. 31-39 ainsi que BARTHES Roland. « L'effet de réel », dans *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.

2- BOURDIEU, Pierre. « Sociologie de la perception esthétique », dans *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, édité par TEYSSÈDE Bernard. Bruxelles : Éditions La connaissance, 1969, p. 174.

3- Il existe de nombreux ouvrages qui traitent du sujet des cinéastes ayant contourné la contradiction entre le réalisme et le port du voile à l'intérieur. Pour obtenir un résumé de tous ces procédés, voir la thèse récente De BEHROUZI Iman, *Technique and Form under the Veil: The Aesthetics of Hijab in Post-Revolutionary Iranian Cinema*, thèse de doctorat en culture médiatique, Universität zu Köln, 2023. Elle examine les impacts de la loi obligatoire sur les questions esthétiques et thématiques du cinéma iranien, ainsi que les différentes techniques utilisées par certains cinéastes pour la contourner. Dans la continuité de ces recherches, cet article, le nôtre, cherche à interroger ces approches à la lumière des manifestations suivant la mort de Mahsa Amini.

avec des relations ordinaires, qui cherchions à faire un film sur une vie ordinaire, non un film militant. Il reste qu'en Iran, il n'y a pas une frontière nette entre la vie héroïque et la vie ordinaire : pour revendiquer une vie ordinaire dans ce pays, il faut forcément être un militant héroïque. Nous avons compris cela encore mieux grâce à la révolution de Mahsa.

Sans avoir jamais achevé de films, j'ai quitté l'Iran en septembre 2022 pour poursuivre mes études de doctorat au Canada. Deux jours seulement après mon départ, Mahsa Amini a été tuée en détention pour avoir mal porté le voile, déclenchant de nombreuses grandes manifestations antigouvernementales à travers le pays. Malgré la conscience des risques encourus, un grand nombre d'Iraniens, et surtout d'Iraniennes, sont descendus en masse dans la rue pour réclamer, avec un courage extraordinaire, le droit à une vie ordinaire. Cette aspiration s'est d'ailleurs exprimée dans une célèbre phrase de la chanson emblématique *Baraye* de Shervin Hajipour devenue un véritable hymne du mouvement de protestation : « pour une vie ordinaire ». Des centaines de milliers de femmes, dont la visibilité, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, avait été niée depuis longtemps, se sont soudainement soulevées contre toute forme de discrimination subie. Au plus fort des manifestations, par ailleurs, un graffiti marquant est apparu sur un mur dans une petite ville : « La femme, n'ayant pas de maison à elle, habite dans la révolution ». Cela aurait pu être dit par les actrices de mon film inachevé, interdites de jouer leurs propres rôles même en intérieur. Il n'y a aucun doute que tous ces soulèvements se sont produits en opposition directe aux bases de la République islamique. Mais ils ont également été animés, sur un autre plan, par l'espoir de retrouver le droit à la réalité qui avait été perdu depuis longtemps. Les manifestantes cherchaient effectivement, les poings serrés, à regagner leur visibilité et leur chez-soi.



Figure 1 : Donya Rad dans le restaurant.

Près d'une semaine après le début des manifestations, une photo circulant sur les réseaux sociaux est devenue l'une des plus emblématiques du mouvement récent. Elle montre une femme nommée Donya Rad assise dans un restaurant de Téhéran, à côté d'une amie, elle aussi non voilée, en train de prendre son petit-déjeuner. Rad a été arrêtée deux jours plus tard et est restée en détention pendant une semaine.

Dans cette image, ce qui a le plus impressionné des millions d'utilisateurs iraniens, c'est qu'elle montrait une scène simple et quotidienne, qui était pourtant depuis longtemps impossible à voir. Alors qu'il y avait d'autres types d'images, prises avec une incroyable bravoure lors des manifestations, visant à provoquer par la nudité et le blasphème, celle-ci, tout comme de nombreuses autres ultérieures, tirait son immense pouvoir de provocation justement de son caractère ordinaire. Cela illustre parfaitement la thèse d'Auerbach sur la mimésis, suggérant que le réalisme, au sens moderne du terme, s'est développé par une « imitation sérieuse du quotidien », c'est-à-dire en accordant une grande importance aux moments quotidiens, non par la représentation fidèle des actes héroïques, aussi réalistes soient-ils⁴. On peut bien voir ce sérieux dans l'imitation du quotidien dans la photo de Rad.

Par ailleurs, aux yeux d'un cinéphile un peu naïf comme moi, elle n'était pas sans rappeler le néoréalisme italien d'après-guerre, qui a été rendu possible par la sortie des studios pour tourner des images plus réalistes. D'autant plus que l'espace public a toujours été associé à une « scène » dans le vocabulaire des dirigeants du régime islamique, où tout geste et toute action sont observés à la fois par Dieu et par les ennemis occidentaux. À chaque fois que le gouvernement incite ses partisans à participer à une manifestation en sa faveur, ils les encouragent à « monter sur scène ». L'espace public sert donc en quelque sorte d'un immense décor, d'une grande Cinecittà, avec ses propres codes réalistes. Voilà pourquoi la photo de Rad, dans sa grande simplicité et son caractère ordinaire, évoque le départ des studios par les cinéastes néoréalistes pour filmer le quotidien des gens de la rue dans les lieux réels.

Pour parvenir à ce réalisme, il faut que les femmes, malgré leur peur, se comportent de manière décontractée et normale. En d'autres termes, elles ne devraient pas jouer, mais être elles-mêmes, comme si elles, en tant que femme sans abri habitant dans la révolution, étaient chez elles, comme si leur monde souhaité était déjà réalisé. C'est pour cela que sur la photo, Rad est assise confortablement en train de prendre son petit-déjeuner, sans prendre de pose extraordinaire ni montrer d'émotion particulière. C'est en fait le cas de toutes les femmes qui, depuis la révolution de Mahsa, se déplacent de plus en plus sans porter de voile dans la rue. Non seulement elles apparaissent en public sans hijab, ce qui est déjà un acte dangereux, mais elles le font également comme si c'était une chose depuis toujours possible, comme si l'obligation du voile n'avait jamais existé. C'est seulement ainsi que l'absence du voile devient banale, permettant de surmonter la peur des autres femmes hésitant à enlever le foulard.

4- AUERBACH Erich. *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par HEIM Cornélius. Paris : Gallimard, 1968.

Des femmes qui n'avaient pas été intégrées au réalisme visuel imposé par le régime esthétique dominant rentrent de plus en plus dans le champ de la visibilité, modifiant ainsi la notion même de réalisme. Comme le souligne Serge Daney, le réalisme, notamment visuel, n'est pas tant une procédure donnée qu'un processus par définition contestataire. Pour préciser cela, Daney fait la distinction entre le naturalisme et le réalisme. Le premier est défini comme « une technique qui reconduit quelque chose qui lui préexiste : la société en tant qu'elle est déjà une mise en scène ». En contraste, le réalisme consiste à « casser cette pré-mise en scène, la rendre visible en tant que telle, est toujours une entreprise courageuse, difficile, impopulaire. Le réalisme est toujours à gagner.⁵» Si le naturalisme relève de la représentation de la société selon des conventions préétablies, le réalisme révèle une nouvelle perspective sur une réalité à venir. Il s'agit d'un procédé à la fois simple et évident, mais pourtant très difficile, nécessitant beaucoup de courage et d'innovation. Si bien qu'André Bazin le décrit, dans un article sur *Farrebique*, comme l'œuf de Christophe Colomb⁶. La réponse de Rad au voile obligatoire est aussi simple et difficile que celle de Colomb face au défi de faire tenir debout son œuf : nous n'avons qu'à faire un petit changement dans la partie supérieure !

Cette photo, comme bien d'autres images similaires, ne fait pas seulement la promesse d'un réalisme à venir, d'un jour où nos filles ne porteront plus de voile, mais elle rappelle également le réalisme du passé, celui de l'époque précédant la République islamique où nos mères n'étaient pas contraintes de porter le voile en public. C'est pourquoi elle suscite, comme une vieille photo du passé, une certaine mélancolie, d'autant plus qu'elle a été prise dans un modeste restaurant ancien. À la différence des photographies de la jeunesse de nos mères, et probablement, je l'espère, de nos filles, les femmes de notre génération, dont les photos prises en extérieur ont toujours été voilées, n'avaient jamais eu de telles images. Pour nous, des photos comme celles de Rad semblent donc surgir des pages de vieux albums de famille de nos mères. Étant donné que la photo de famille possède naturellement une dimension intimiste, ces images réalistes de femmes non voilées transmettent, elles aussi, une sensation d'intimité à une échelle plus grande⁷. Ce réalisme intimiste est précisément l'effet que j'aurais aimé créer avec mon film inachevé.

Du côté des actrices professionnelles, le même bouleversement s'est produit dans l'évolution de la compréhension du réalisme. Je me souviens bien qu'à la fin des années 2000, une photo de mauvaise qualité d'Hedieh Tehrani, l'une des actrices très populaires de l'époque, circulait sur les téléphones portables via le Bluetooth, la montrant non voilée. Un débat animé a eu lieu chez les internautes pour déterminer si cette photo était réelle ou si elle avait été créée à l'aide de Photoshop. Peu de gens pouvaient imaginer Tehrani sans voile, car elle ne

5- DANEY Serge. *La Rampe*. Paris : Éditions Gallimard/Cahiers du cinéma, 1996, p. 61.

6- BAZIN André. « Farrebique ou le paradoxe du réalisme ». *Esprit* n°132, 1er Avril 1947.

7- Pour ce qui est de l'intimité de la photo de famille, voir par exemple JONAS Irène. *Mort de la photo de famille? : De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010



Figure 2 : Hedieh Tehrani sans voile, les années 2000.



Figure 3: Taraneh Alidousti sans voile, en soutien aux manifestantes iraniennes, 2022.

pouvait s'inscrire dans le réalisme de l'époque qu'en étant voilée. C'est le régime du « partage du visible » qui décidait en effet ce qui était réel de ce qui ne l'était pas⁸. Selon ce paradigme visuel, le voile sur les cheveux de Tehrani n'était pas

8- Le partage du visible fait partie de la notion plus vaste de « partage du sensible », développée par Rancière pour décrire divers modes de distribution du possible dans la société. À cet égard, voir RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, Fabrique, 2000.

alors considéré comme un élément ajouté au corps, mais comme une partie intégrante de celui-ci.

Mais le régime du partage du visible, et par conséquent le réalisme, a connu un tournant décisif au cours de ces dernières années, d'abord avec l'avènement inattendu de Vida Movahed en décembre 2017, puis avec les manifestations suite à la mort de Mahsa Amini. Au risque de leur carrière, plusieurs actrices renommées, dont Taraneh Alidousti, Fatemeh Motamad Arya, Hengameh Ghaziani, Baran Kosari, Katayoun Riahi et Maryam Boubani, ont retiré l'une après l'autre leur voile et partagé des photos non voilées sur leurs comptes Instagram. Contrairement à la photo de Tehrani, qui semblait à peine réelle à son époque même si elle l'était sûrement, ces photos étaient tellement réalistes qu'elles ont immédiatement rendu fausses et étranges toutes les photos précédentes de ces actrices. Le voile n'est ainsi plus perçu comme quelque chose de naturel, mais comme un ajout en totale contradiction avec le réalisme des images.

Cela dit, il serait erroné de penser que la préoccupation concernant la relation entre le hijab et le réalisme se limite à l'époque récente. Ce souci a une histoire aussi longue que celle de la République islamique⁹. Il ne faut pas oublier qu'un certain nombre de réalisateurs, dès les premiers jours du régime islamique, ont refusé de montrer des actrices portant le hijab dans les lieux et les situations où les femmes ne portent habituellement pas de voile. Reste que toutes ces considérations ne s'appliquaient qu'aux scènes d'intérieur. En extérieur, les représentations des actrices voilées étaient encore perçues comme des images entièrement réalistes, car en réalité, les femmes portaient alors toutes le hijab dans les lieux publics.

Il est aussi intéressant de noter que le refus de montrer les actrices voilées dans les scènes d'intérieur a très souvent été motivé par le souci du réalisme cinématographique, plutôt que par des positions politiques. En effet, des réalisateurs ayant des préoccupations plus politiques, au sens large du terme, comme Nasser Taghvaei, ont été moins sensibles à cette question que des cinéastes qui ne se sont jamais considérés comme politiques, mais qui ont accordé une grande importance au réalisme de leurs films, comme Kiarostami et Ayari. Ceux-ci n'ont jamais montré de femmes voilées en intérieur à moins d'introduire un homme étranger (non-mahram) dans la scène pour justifier le port du voile, ou bien de tourner dans des zones rurales du pays où les femmes âgées portent le voile même chez elles.

Si le cinéma iranien, grâce à Kiarostami, s'est imposé au monde comme un cinéma réaliste ou néoréaliste, il n'est pas faux de prétendre que cette forme

9- D'après Negar Motahhede, tous les aspects du cinéma post-révolutionnaire iranien se sont constitués en réaction à la censure. Voir *Displaced Allegories: Post-Revolutionary Iranian Cinema*. Durham: Duke University Press, 2008. p. 4-12.

spécifique de réalisme en Iran s'est en réalité forgée en réaction à l'impossibilité de montrer les femmes voilées à l'intérieur. Le cinéaste affirme à ce propos :

Les restrictions de la représentation des femmes ont fortement influencé l'industrie cinématographique iranienne. Il est rare qu'une femme sorte du lit avec le hijab dans la réalité. Aucune femme ne se couche avec le hijab chez elle. Et si une femme a de la fièvre, comment peut-on montrer qu'elle met de la glace sur son front alors qu'elle porte encore son foulard ? Ceci n'est pas naturel, tout comme l'injection de sérum en portant des vêtements. Il y a un grand écart entre la réalité et ce que nous sommes autorisés à montrer. C'est pourquoi, dans mes films, je montre des femmes uniquement en extérieur, où le hijab est un devoir religieux et social, afin de ne pas être obligé de falsifier les faits¹⁰.

Si le hijab obligatoire n'avait pas existé, peut-être que Kiarostami, au lieu de se tourner vers la réalisation de films sur la vie rurale avec de nombreuses scènes en extérieur et autant de plans éloignés des paysages ou de scènes de routes, aurait continué de faire des films comme son deuxième long métrage, *Le Rapport* (1977), réalisé avant la révolution, centrés sur la vie de la classe moyenne urbaine avec plus de gros plans et de scènes d'intérieur. Dans cette perspective, l'approche post-révolutionnaire de Kiarostami peut être conçue comme une fuite créative des scènes intérieures, une forme d'exil perpétuel du chez-soi : un cinéma sans maison. C'est peut-être là que réside l'origine de la question « Où est la maison de mon ami ? ».

Il est, en outre, pertinent de suivre l'évolution du réalisme dans l'œuvre de Kiarostami au fil de la République islamique, en réponse au relâchement progressif de la censure concernant la représentation des femmes au cinéma. Au cours de sa carrière, on peut observer une transition allant de l'absence relative des femmes et des plans éloignés dans ses premiers films à de nombreux gros plans sur le visage de Mania Akbari dans *Ten*, une tendance qui se poursuit jusqu'à *Shirin*, où l'ensemble du film n'est constitué que de gros plans d'actrices iraniennes regardant un film dans une salle de cinéma. Ainsi, le parcours cinématographique de Kiarostami dans le cinéma post-révolutionnaire peut être décrit comme un processus par lequel les femmes grandissent progressivement et deviennent de plus en plus visibles, même si le voile est toujours présent sur leurs têtes. D'une certaine façon, on pourrait dire que les actrices se rapprochent de film en film de la caméra.

Alors que Kiarostami choisit d'éviter les scènes d'intérieur pour résoudre le dilemme entre le voile obligatoire et le réalisme, Kianoush Ayari émerge comme une figure emblématique des cinéastes qui exploitent des techniques narratives pour justifier le port du voile en intérieur. La méthode la plus fréquemment utilisée par Ayari, ainsi que par d'autres réalisateurs tels que Bahram Beyzai, Jafar Panahi et Asghar Farhadi, consiste à introduire un homme étranger (non-

10- CRONIN Paul. *Sar-e Kelas ba Kiarostami*. Tehran: Nashr-e Nazar, 2016, p. 74.

mahram) lorsque qu'un personnage féminin se trouve seule à la maison. La présence de cet homme doit, bien sûr, être logiquement justifiée dans le déroulement de l'intrigue, ce qui entraîne parfois une transformation totale du cours des événements de l'histoire. Ayari dit à ce sujet :

Je me demandais comment mettre en œuvre cette idée dans un film réaliste depuis que j'avais réalisé mon premier film intitulé *La soif du diable* (1985). Dans ce film, Farzaneh Kaboli joue le rôle d'une femme rurale, et je l'ai montrée dans une maison où elle vivait avec son beau-frère, ce qui justifiait le port du hijab. Par la suite, dans *Le Spectre du Scorpion* (1986), j'ai tourné toutes les scènes de Manijeh Aghayi en intérieur pour qu'elle porte le hijab. De même, dans *Au-delà du feu* (1990), Atefeh Razavi joue le rôle d'une nomade arabe que j'ai montrée vendant du lait devant sa maison. Je ne ferai aucun film avec des actrices à moins de les montrer dans la rue ou dans d'autres lieux publics".

Ayari a progressivement délaissé ces stratagèmes narratifs au profit de solutions plus directes pour résoudre le problème du hijab obligatoire en scène d'intérieur, au point que dans *Canapé* (2016), il a décidé de faire porter des perruques à toutes les actrices. Bien que le port de perruques ne soit pas une nouveauté dans le cinéma iranien, l'approche adoptée dans ce film est totalement inédite, dans le sens où les perruques portées par les actrices de *Canapé* ne sont plus immédiatement discernées par les spectateurs comme artificielles, et elles ne sont plus non plus justifiées par la logique narrative. Dès le début du film, elles sont présentées comme étant les vrais cheveux des femmes. Si dans les films précédents utilisant des perruques, qu'ils se déroulent dans des époques anciennes ou mettent en scène des actrices iraniennes jouant des femmes étrangères, les perruques étaient intentionnellement conçues pour paraître artificielles aux spectateurs, dans le film d'Ayari, elles sont, au contraire, minutieusement fabriquées pour ressembler aux véritables cheveux des actrices, à un tel point que quiconque ne connaît pas les détails de la production du film ne saura jamais qu'il ne s'agit pas de vrais cheveux. C'est sans doute l'une des violations les plus sérieuses de la loi sur le port du hijab, qui mine cette loi non pas de l'extérieur mais de l'intérieur. Il n'est pas surprenant que le film ait été interdit et le restera probablement dans le cadre de la République islamique. Tout ce que l'on possède, jusqu'à aujourd'hui, du film jamais sorti d'Ayari est une simple photo. Mais le charme de cette image est si impressionnant qu'elle suffit à elle seule à nous faire regretter toutes les beautés possibles perdues dans l'histoire du cinéma iranien sous le régime islamique.

11- AYARI Kianoush. « *Dust Daram canapé Ekran Shavad* », Aftab-e Yazd, 14 février 2017.



Figure 4 : La seule photo disponible de *Canapé*

Tout comme la photo de *Rad*, celle-ci témoigne d'un réalisme intimiste, à la fois l'imaginaire d'un futur proche et une mémoire du passé lointain. En un sens, ce qu'Ayari fait avec *Canapé* est la limite ultime du jeu de cache-cache avec la censure. Si la censure exige que les cheveux des femmes restent invisibles, le film rend cette invisibilité visible sans pour autant franchir les frontières de la loi. C'est en quelque sorte la dernière étape possible dans un long cheminement de quarante ans visant à contourner la censure. Au-delà de cela, pour ceux qui tentent de réaliser un film réaliste, il ne restera plus qu'à retirer le voile obligatoire.

Le 27 décembre 2017, presque simultanément à l'achèvement du film d'Ayari, une femme de 31 ans nommée Vida Movahed monte sur une boîte de distribution électrique située dans la rue d'Enghelab, retire son foulard et le brandit au bout d'un bâton, accomplissant ainsi un geste incroyable et inédit jusqu'alors. Movahed est immédiatement arrêtée, mais peu de temps après, une autre femme nommée Narges Hosseini se tient debout sur la même boîte, reproduisant le geste de Movahed. L'acte de retirer le voile dans les lieux publics commence ainsi progressivement à se propager parmi les femmes iraniennes jusqu'à son explosion cinq ans plus tard avec les manifestations consécutives à la mort de

Mahsa Amini. Depuis lors, des milliers de femmes se montrent en grand nombre sans porter de voile dans les espaces publics. Pour elles, le hijab n'est plus ressenti comme quelque chose de naturel et réaliste en extérieur, mais plutôt comme une addition encombrante, visible et superflue, donnant l'impression de revêtir un lourd costume historique dans un film tragique de piètre qualité. Cela va sans doute confronter les cinéastes réalistes iraniens à un nouveau défi : il ne s'agira plus seulement de trouver une solution pour le problème du port du hijab en intérieur, mais aussi de la difficulté de montrer les femmes voilées dans les scènes d'extérieur, puisque dans la vie réelle, de plus en plus de femmes enlèvent leur hijab dans la rue. La preuve en est qu'à la suite des manifestations récentes, certains jeunes cinéastes, dont Karim Laakzadeh, Ali Ahmadzadeh, Farshad Hashemi, Behtash Sanaeieha et Maryam Moqhadam, ont déjà tourné des scènes avec des femmes non-voilées, tout en étant conscients que ces films seront très probablement interdits de sortie en salle.

Pour conclure, il convient d'évoquer une autre photo prise et partagée en pleine période de manifestation, résumant et illustrant parfaitement tout ce qui a été évoqué précédemment. Elle montre des serviettes hygiéniques collées sur des caméras de surveillance dans les stations de métro de Téhéran, bloquant leurs champs de vision. Cette forme de protestation, conçue et réalisée par des femmes anonymes, a été un acte de résistance inventif et complètement inédit, suscitant de nombreuses manifestations d'admiration, souvent mêlées de surprise, de la part des internautes iraniens. Cela revêt d'autant plus d'importance qu'en Iran il est tabou et, de facto, interdit de parler ouvertement du cycle menstruel des femmes, voire de transporter des serviettes hygiéniques dans les lieux publics, à moins qu'elles ne soient cachées et invisibles. Après l'achat, il est nécessaire de les dissimuler dans un emballage noir pour qu'elles ne soient pas visibles par les autres.



Figure 5 : Des femmes iraniennes utilisent certaines serviettes hygiéniques pour recouvrir les caméras de sécurité du régime.

Cette photo peut être interprétée comme une confrontation entre deux formes de réalisme qui ont longtemps été en opposition. D'un côté, il y a le réalisme officiel, sévère et répressif de la vidéo de surveillance, et de l'autre, celui intimiste, ordinaire et depuis longtemps caché des corps féminins. Le naturalisme vis-à-vis du réalisme. La représentation contre l'apparition. Le studio face au quotidien. Pour reprendre encore une notion développée par Rancière, le heurt entre ces deux mondes peut être qualifié de « dissensus », qui implique forcément un « choc » et un « conflit », proposant ainsi une nouvelle configuration de perception du monde :

Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de représentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue de son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception¹².

Voilà le moment où celui qui est caché se révolte contre celui qui cache, où ce qui a toujours été invisible rend invisible ce qui a toujours contrôlé le champ de visibilité, où la logique du jeu de cache-cache mené par Ayari s'inverse, et enfin où les corps féminins chez Kiarostami se rapprochent au plus près de la caméra. Le moment de la naissance d'une nouvelle réalité, celle de nos sœurs.

12- RANCIÈRE Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris ; La Fabrique, 2008, p. 55.

ملخص | يهدف هذا المقال إلى إعادة التفكير في العلاقة بين فكرة الواقعية وواقع الحجاب الإلزامي في إيران، في ضوء المظاهرات التي أعقبت وفاة مهسا أميني. ويفترض أنه بعد ظهور فيدا موحد، وخاصة مع حركة «المرأة، الحياة، الحرية»، أصبحت هذه العلاقة أكثر تعارضاً من أي وقت مضى. من خلال تقديم لمحة موجزة عن تطور صورة المرأة المحجبة في أعمال مخرجين سينمائيين إيرانيين واقعيين كبيرين هما عباس كيارستمي وكيانوش أياري، نسعى إلى تبيان كيف أن رحلة طويلة لمواجهة الرقابة تجد انتصارها في الصور التي التقطتها مظاهرات ثورة مهسا أميني.

الكلمات المفتاحية | السينما الإيرانية، الواقعية، عباس كيارستمي، كيانوش عياري، مهسا أميني، فيدا موحد، الحميمية، العادية، الحركة النسائية، الحياة، الحرية.