Regards

USJ 1875 IESAV
Université Saint-Joseph de Beyrouth
Faculté des lettres et des sciences humaines
Institut d'études scéniques audiovisuelles et cinématographiques

Regards
31 | 2024
Soulèvements iraniens.
Enjeux contemporains du cinéma et des arts visuels en Iran

Radiographie d'une famille (2020) : stratégies discursives au service de la mémoire intime et collective

Sophie RAIMOND, Christel TAILLIBERT

Edition électronique
URL : https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/989
DOI : https://doi.org/10.70898/regards.v0i31.989
ISSN : 2791-285X

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

Référence électronique
RAIMOND , S., & TAILLIBERT, C. (2024). Radiographie d'une famille (2020) : stratégies discursives au service de la mémoire intime et collective. *Regards*, (31), 135-154. https://doi.org/10.70898/regards.v0i31.989

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

RADIOGRAPHIE D'UNE FAMILLE : STRATÉGIES DISCURSIVES AU SERVICE DE LA MÉMOIRE INTIME ET COLLECTIVE

Sophie Raimond
Université Cote d'Azur
Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés

Christel Taillibert
Université Cote d'Azur
Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés

Abstract | En 2020 la cinéaste iranienne Firouzeh Khosrovani réalise *Radiographie d'une famille (Radiograph of a Family)*. Navigant subtilement entre le documentaire et la fiction, entremêlant des images, fixes et animées, aux statuts et à la portée variables, le film se construit sur la base d'un récit intime, celui des parents de la cinéaste, depuis leur rencontre dans les années 1960, le temps d'un été, jusqu'au moment du tournage. Cette radiographie d'une famille est aussi la radiographie d'une nation, caractérisée par ses divisions, ses contradictions, ses combats croisés. Cet article interroge tout d'abord les différentes *strates énonciatives* qui composent le film, tout en pensant leurs fonctions distinctes dans le développement de la narration. Il se penche ensuite sur les *strates discursives* qui en découlent, afin de mettre en évidence la multiplicité des entrées, des regards, des points de vue, qui peuvent être mobilisés pour interpréter la lecture que nous propose la cinéaste des fractures propres à son pays[1].

Mots-clés | Firouzeh Khosrovani ; *Radiographie d'une famille* ; cinéma iranien ; réemploi ; révolution islamique

1- Cet article a été écrit dans le cadre d'un projet de recherche qui a bénéficié d'une aide du gouvernement français, gérée par l'Agence Nationale de la Recherche au titre du projet Investissements d'Avenir UCA[JEDI] portant la référence n° *ANR-15-IDEX-01*.

Abstract | In 2020, Iranian filmmaker Firouzeh Khosrovani directed Radiographie d'une famille ("Radiography of a Family"). Navigating subtly between documentary and fiction, interweaving still and moving images of varying status and scope, the film is built on an intimate narrative, the story of the filmmaker's parents, from the time they met in the 1960s, over the course of a summer, right up to the moment of shooting. This radiography of a family is also the radiography of a nation, characterized by its divisions, contradictions and intersecting struggles. This article begins by examining the different enunciative strata that make up the film, while considering their distinctive functions in the development of the story. It then looks at the discursive strata that emerge, to highlight the multiplicity of entries, glances and points of view that can be mobilized to interpret the filmmaker's reading of the fractures specific to her country.

Keywords | Firouzeh Khosrovani; Radiography of a family; Iranian cinema; re-use; Islamic revolution

Depuis plusieurs décennies maintenant, la discipline historique s'est enrichie dans ses méthodes d'investigation des apports de la « micro-analyse », comme elle a tout d'abord été désignée dans les travaux d'Edoardo Grendi (1972) ou de Giovanni Levi (1973), avant d'être popularisée dans les années 1980 sous l'expression aujourd'hui consacrée de « micro-histoire ». Le principe fondateur de cette nouvelle approche consistait alors à réduire drastiquement l'échelle d'observation : l'histoire individuelle, ou l'histoire de la famille, devenait l'un des territoires possibles pour l'Histoire, transformant radicalement la nature des sources mobilisées pour son écriture.

C'est précisément cet entrelacement entre l'histoire d'une famille – la sienne – et l'Histoire d'un pays en pleine transformation – l'Iran – qui caractérise le film de Firouzeh Khosrovani[1], *Radiographie d'une famille* (*Radiograph of a Family*, 2020)[2]. « Je suis le produit de la lutte menée en Iran entre la laïcité et l'idéologie islamique »[3], déclarait-elle, incarnant littéralement cet enchevêtrement entre la petite et la grande Histoire, le singulier et le collectif, le banal et l'extraordinaire. Donnant corps à l'affirmation selon laquelle « le témoignage-document peut être exceptionnel parce qu'il évoque une normalité, une réalité si normale qu'elle demeure habituellement tue »[4], la cinéaste réalise la « radiographie de sa famille » tout autant que celle de sa nation.

Coiffant une triple casquette de micro-historienne, d'artiste et d'autobiographe, Firouzeh Khosrovani construit dans son film un récit porté par des stratégies discursives complexes, conjuguant des situations d'énonciation diverses et volontairement ambiguës, travaillant des matériaux aux statuts tout aussi variés que les valeurs référentielles qu'ils mobilisent, jouant de la perception plus que de l'intellection. Elle dresse le tableau sensible de l'histoire contemporaine de l'Iran, en croisant deux lignes de fuite, qui sont aussi des lignes de fracture, l'histoire du soulèvement politique de 1979 et la trajectoire révolutionnaire de Tayi, la mère de la cinéaste.

Comment s'articulent les différentes stratégies discursives auxquelles recourt Firouzeh Khosrovani, et comment participent-elles de la construction d'une grille de lecture des problématiques qui secouent, aujourd'hui encore, la société iranienne ? Deux méthodologies principales ont été mobilisées pour répondre à cette question : l'analyse du film tout d'abord, dans une perspective d'essence sémiologique, mais ouverte à l'interdisciplinarité au regard de la nécessaire recontextualisation des matériaux investis ; et le recueil du discours de la cinéaste sur son œuvre, sous la forme d'un entretien semi-directif réalisé le 4 septembre 2023, en italien, sur Google Meet[5].

1- Firouzeh Khosrovani est une documentariste et artiste visuelle iranienne, née en 1971 à Téhéran, où elle vit et travaille toujours aujourd'hui.

2- *Radiographie d'une famille* a été projeté en avant-première mondiale à l'IDFA en 2020 où il a remporté le prix du meilleur long métrage documentaire. Diffusé sur Arte en mars 2021, il est disponible en VOD.

3- Texte original : "*I am the product of Iran's struggle between secularism and the Islamic ideology*" (KHOSROVANI, F. Director's Note. *Dossier de presse de* Radiography of a family. 2020, p. 4).

4- GRENDI, E. « Repenser la micro-histoire ? » In : J. REVEL, dir. *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris : Gallimard/Seuil, 1996, p. 238.

5- Sauf mention contraire, les citations attribuées à Firouzeh Khosrovani dans l'article sont issues de cet entretien.

Notre propos s'organisera en deux temps. Dans une première partie, nous distinguerons les différentes *strates énonciatives* qui composent le film, tout en pensant leurs fonctions distinctes dans le développement de la narration. Dans une seconde partie, nous nous pencherons sur les *strates discursives* propres à l'œuvre de Firouzeh Khosrovani, afin de mettre en évidence la multiplicité des entrées, des regards, des points de vue, qui peuvent être mobilisés pour interpréter la lecture que nous propose la cinéaste des fractures propres à son pays.

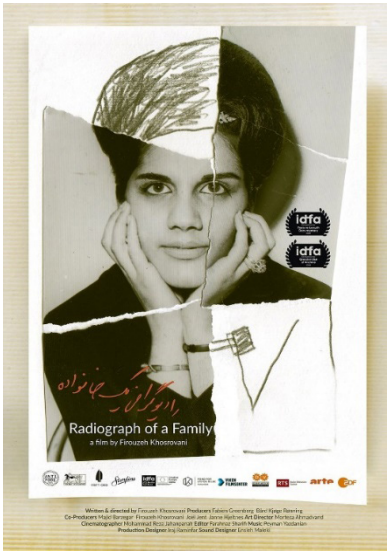
1. **Strates énonciatives : de la documentation à l'abstraction**

L'imagerie géologique à laquelle nous empruntons le concept de « strate » nous apparaît particulièrement pertinente dans le cadre d'un film où il est avant tout question d'empreintes, de traces, d'indices qui, dans la roche comme dans l'histoire d'une famille, rendent compte des mouvements, des forces, des environnements qui ont prévalu à sa lente évolution. Si l'existence de différentes strates énonciatives et syntaxiques est le propre des films qui interrogent le passé par le réemploi de sources (audio)visuelles, leur mise en évidence nous est apparue plus impérative encore dans *Radiographie d'une famille*. En effet, Firouzeh Khosrovani a tout entier pensé ce long métrage en termes de reconstitution, de restauration, dans la continuité du geste auquel elle s'adonnait enfant, déjà, lorsqu'elle recomposait par ses dessins les morceaux manquants des photos de famille, déchirées par sa mère parce que porteuses de représentations de son passé rendues insupportables au regard de ses valeurs religieuses. Comme pour ces images amputées, ce film est né de la vocation de « reconstruire la mémoire »[6], au gré d'un parcours qui rencontre sans conteste le processus que les psychologues désignent sous le terme de « sémantisation », soit une « écriture de traces multiples du souvenir »[7].

Ce geste de réappropriation de son histoire, que Firouzeh Khosrovani décrit comme le « projet d'une vie », se traduit dans l'écriture filmique par un bricolage créatif et puissant, marqué par l'articulation de matériaux hétérogènes, qui enrichissent le récit de leur ambiguïté référentielle d'une part, et de leur puissance polysémique d'autre part.

6- FARINOTTI, L. « Ricomporre l'infranto. *Radiograph of a Family* e l'evidenza sospesa delle immagini ». In : F. CAVALETTI, F. FIMIANI, B. GRESPI, A. C. SABATINO, dir. *Immersioni quotidiane. Vita ordinaria, cultura visuale e nuovi media*. Milan : Meltelmi, 2023, p. 63.

7- GÉRARDIN-LAVERGE, L. et FOREST, D. « La dimension reconstructive de la mémoire : de la psychologie à la philosophie ». *Canal Psy*, 2014, n° 110, p. 24.



Affiche de *Radiograph of a Family*

1.1. La démarche historique : l'*archive intime* au fondement du geste autobiographique

La première démarche à laquelle recourt Firouzeh Khosrovani consiste à reconstruire l'histoire de ses parents sur la base des traces qu'ils ont laissées derrière eux, ces archives intimes qui rendent compte d'une histoire partagée. Elle filme ainsi directement les albums photo familiaux, qui vont tisser, d'un bout à l'autre du film, le fil rouge de la narration. La captation de ces images fixes est doublée d'une voix-off, destinée à ancrer la valeur indicielle, et donc la fonction référentielle, de ces images d'archives. L'enjeu consiste alors à identifier les protagonistes, en explicitant les éléments de contexte nécessaires à leur interprétation, mais aussi les bases du *pacte autobiographique*[8] posé par la réalisatrice : ainsi, la phrase qui ouvre le récit (« Mère a épousé la photo de père ») introduit tout d'abord l'instance énonciatrice (ce *je* que l'on identifie comme la fille - car la voix-off est féminine - de ces deux personnages), mais aussi la problématique centrale du récit, à savoir un mariage marqué par l'écart, la distance, à la fois physique (le mari n'est pas présent à son propre mariage) et - surtout - morale, idéologique, voire philosophique.
Sur la base de ce postulat, les photographies de famille, qui constituent le matériau visuel prépondérant de la bande-image, vont avoir tour à tour valeur de preuve, d'illustration et d'ancrage du récit, au gré d'une démarche micro-historique qui ne néglige pas pour autant les autres *traces* du passé qui accréditent la véracité du propos, l'authenticité de la démarche autobiographique : lettres manuscrites, passeports, thèse de doctorat, radiographies… sont ainsi montrés

8- Cf. LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

à l'image, dans une logique documentaire inhérente à la proposition micro-historique, dialoguant naturellement avec l'album photo qui constitue ici le « lieu de mémoire »[9], matériel et symbolique, de l'entité familiale. Cette première strate ancre, de fait, le « pacte référentiel »[10] que présuppose, toujours selon Philippe Lejeune, le genre autobiographique, et invite le spectateur à lire ces images selon un *mode documentarisant*, puisque « visant à la communication d'*informations* sur le réel »[11].

1.2. Recyclages et réappropriations : ambiguïté référentielle et archives filmiques

Parallèlement à ce premier geste, une autre stratégie est mobilisée au service de cette reconstruction mémorielle. Firouzeh Khosrovani construit en effet son récit en recourant à des archives filmiques relevant de typologies archivistiques variées : des films amateurs d'archives (principalement glanés auprès de familles de son entourage, mais aussi sur Internet) qui contribuent à travailler la lecture intime de la proposition narrative[12], mais aussi des films d'actualités, choisis dans les archives de la Radio Télévision Suisse et de la télévision nationale iranienne, lesquels participent cette fois d'un élargissement de la portée du récit, puisqu'ils sont invités à documenter une époque, une société, une vision du monde, au-delà de la stricte histoire familiale qui le justifie. Cette nouvelle strate de documents renvoie à la proposition de Sylvie Lindeperg lorsqu'elle note que les « images d'archives recueillent aussi l'impensé d'une époque »[13] ou, pour reprendre les termes de Yann Beauvais[14], qu'elles « nous montrent aussi la manière dont nous appréhendions le monde, retransmise par le regard de témoins proches ou lointains ».

Le plus souvent, l'articulation texte (voix-off) / image fonctionne par analogie, de façon très explicite : l'image d'archive est alors dotée d'une fonction illustrative, contextuelle, iconique, donnant à voir la réalité (historique) à laquelle se réfère le récit - des images de passagers qui montent dans un avion pour évoquer le départ de Tayi, la mère de Firouzeh, vers la Suisse / un documentaire sur un bar pour évoquer la tournée offerte par le père accueillant sa jeune femme à Genève / des stations de ski lorsqu'il est question des escapades du couple dans les montagnes suisses, etc. Mais cette rencontre est parfois plus métaphorique, comme à l'occasion du récit de la première soirée partagée par le jeune couple : l'approche inéluctable de l'intimité de la première nuit partagée est introduite sur les images d'un film amateur montrant de façon assez indistincte des paysages, avant que la détérioration du matériau filmique ne laisse place à

9- Cf. NORA, P., dir. *Les lieux de mémoire. II. La Nation*. Paris : Gallimard, 1986.
10- Cf. LEJEUNE, P. *L'autobiographie en France.* Paris : Armand Colin, 2010.
11- ODIN, R. *Les espaces de communication*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2011, p. 54.
12- CUEVAS, E. « Home movies as personal archives in autobiographical documentaries ». *Studies in Documentary Film*. 2018, vol. 17, n° 1, pp. 17–29.
13- LINDEPERG, S. « Le singulier destin des images d'archives ». In : S. LINDEPERG, A. SZCZEPANSKA, dir., *À qui appartiennent les images ?* Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2017, p. 42.
14- BEAUVAIS, Y. Films d'archives. *1895*, 2003, n°41, p. 63.

une image scindée, traversée d'une bande noire, puis à un écran entièrement blanc. Traduisant successivement l'intimité de l'ambiance nocturne, puis les perceptions du réel divergentes, fracturées, qui, déjà, caractérisent le jeune couple, et enfin l'effacement pudique de l'image en miroir du rapprochement des corps suggéré par la situation évoquée par la voix-off, ces images appellent à une lecture plus sensorielle et poétique qu'analogique.

Ces pratiques de réappropriation, d'une grande sensibilité formelle[15], jouent délibérément de l'ambiguïté de la nature des matériaux réemployés : si les photos de famille, souvent cadrées pour donner à voir l'album dans lequel elles ont été conservées, sont « assermentées » et dotées dans le discours qui les accompagnent de marqueurs déictiques clairs, les films sont beaucoup plus ambigus quant aux situations d'énonciation qui président à leur introduction dans le récit. Notons, par exemple, dans l'ensemble des films amateurs anonymes utilisés dans la bande-image, la présence d'un unique « véritable » film lié à la famille de Firouzeh, dans lequel on la voit, enfant, lors d'une fête d'anniversaire. Si ce film a été identifié comme tel grâce aux informations que la cinéaste a pu nous communiquer, rien ne permet de le distinguer du flot d'images qui composent le film, ces autres films amateurs dont certains, d'ailleurs, peuvent être lus par le spectateur comme d'éventuelles archives filmiques familiales. C'est le cas, nous semble-t-il, parmi d'autres, des images d'un bébé qui accompagnent le récit de la naissance de Firouzeh, représentations dont la vraisemblance, propre au caractère universel du film de famille, rendent confuse l'interprétation que peut en faire le spectateur - a fortiori lorsque la bande sonore nous invite à assimiler l'enfant représenté à l'écran avec le personnage de Firouzeh : « Elle a l'air adorable en tchador », entend-on de la bouche de la mère, en miroir des images d'un bébé vêtu de ce vêtement traditionnel.

Les ambiguïtés constantes qui caractérisent cette seconde strate énonciative mettent ici la perspective informationnelle au second plan, favorisant une lecture certes *documentarisante*, mais avec une portée plus universelle, plus sociologique, au-delà de son incarnation dans une entité familiale spécifique.

1.3. La fiction et le vent de l'imagination

Mobilisant une autre strate énonciative encore, Firouzeh Khosrovani recourt, sans ambiguïté cette fois, à la fiction : poursuivant son travail de reconstruction mémorielle dans la bande-son, elle met ses parents en scène, en imaginant des fragments de leurs dialogues passés, et en les faisant interpréter par des acteurs. Ces conversations intimes parachèvent la construction du récit en apportant des éléments de compréhension qui, par-delà les informations factuelles de la voix-off, permettent d'exprimer les subtilités de cette rencontre affectueuse mais distante, dont l'achèvement est rendu impossible du fait de deux visions du monde qui ne parviennent jamais à s'accorder sur une même direction.

15- Notons que Firouzeh Khosrovani s'était déjà adonnée au réemploi d'archives filmiques, dans le cadre d'une commande d'un festival italien, sur la base d'archives de Cinecittà concernant l'Iran de la période du Shah.

L'introduction tout à fait assumée d'une perspective fictionnelle (à aucun moment le spectateur n'imagine qu'il puisse s'agir d'archives sonores) permet à la cinéaste d'échapper à la rigueur documentaire qu'implique sa démarche micro-historique première : elle « lève la contrainte de preuve sur la communication »[16] et permet à l'imagination de prendre le relais de l'investigation historienne, sans se départir pour autant de la mimesis entendue comme « opérateur de mise en relation »[17] entre la réalité d'une vie partagée par le couple parental et la projection mémorielle qu'en propose leur fille des années plus tard.
En assumant une diction très travaillée, et une qualité sonore optimale[18], ce recours à la fiction travaille finalement l'illusion référentielle propre à l'exercice théâtral, se distinguant clairement des autres strates énonciatives. Basculant dans un *mode fictionnalisant*[19], le spectateur cesse d'envisager la cinéaste comme pivot de l'énonciation pour laisser le récit se construire de façon autonome, peut-être loin de la réalité (biographique) à laquelle il se rapporte, autorisant les personnages à prendre vie au gré des vertiges de l'imagination de la cinéaste. Si des informations continuent à nous être transmises par ce biais, elles le sont « pour ainsi dire implicitement, le destinataire les intégrant sans le vouloir et même sans le savoir, simplement en s'intéressant au récit »[20].

1.4. L'abstraction : comprendre, sublimer

En sus des strates énonciatives déjà évoquées, deux autres stratégies encore se conjuguent pour composer la matière audiovisuelle de *Radiographie d'une famille*. La première rend compte d'un besoin d'abstraction formelle et figurative : par onze fois en effet, une même scène revient dans le film, composée d'un lent travelling avant à l'intérieur d'une grande pièce figurant le logement iranien du couple, comme un *scanner* qui se déplacerait au-dessus d'un corps malade[21]. Si le procédé de mise en scène se répète à chaque fois de façon identique, les accessoires, le mobilier, mais aussi les éclairages ainsi que le point de départ et d'arrivée du travelling varient de prise en prise. Ces petites ou grandes transformations traduisent, de façon symbolique, les mouvements qui traversent l'histoire de la famille, les rapports de force qui s'inversent progressivement entre les deux protagonistes, les territoires qui se côtoient et se colonisent l'un l'autre. C'est aussi l'espace symbolique dans lequel la cinéaste se représente,

16- CAÏRA, O. « Théorie de la fiction et esthétique des jeux. *Sciences du jeu » [en ligne]*. 2016 [consulté le 3 septembre 2023], n°6. Disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org.proxy.unice.fr/sdj/671
17- OSSMAN, S. « Introduction – Mimesis ». *Hermès, La Revue*. 1998, n° 22, p. 10.
18- Lorsqu'intervient dans cette bande-son une archive sonore donnant à entendre Firouzeh, enfant, qui chante, le grain de l'enregistrement distingue nettement cette matière sonore des dialogues joués, même si ici encore, la qualification de cet enregistrement comme archive familiale (que nous a confirmé Firouzeh Khosrovani) n'est en rien revendiquée dans le film, laissant à nouveau planer une ambiguïté sur le statut de ce matériau – il pourrait s'agir d'un enregistrement radiophonique, ou d'un enregistrement amateur appartenant à une autre famille, donc appartenant à la seconde strate ici identifiée.
19- ODIN, R., *op. cit.*, pp. 48-49.
20- *Ibid.*, p. 59.
21- Cette image du scanner nous a été rapportée par Firouzeh Khosrovani elle-même.

enfant, au milieu de cette guerre de position, refusant de choisir une terre de prédilection.
Logiquement, cette scène n'intervient qu'à partir du moment où le couple s'installe en Iran (soit après une trentaine de minutes), à l'exception de sa première occurrence, en ouverture du film. Ce n'est pas un hasard si le récit s'ouvre sur la vision de cette pièce, alors en attente d'être habitée, les meubles recouverts de tissus de protection, comme en latence avant la tempête. Cet incipit, pensé comme un « contrat d'écriture et de lecture »[22] ou pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune, comme « l'acte de naissance du discours »[23], met l'accent sur la dimension artistique, créative, de la proposition filmique, et donc sur le geste de réécriture mémorielle par-delà l'investigation historique elle-même. La tension esthétique de cette scène, ne manque pas dans sa répétition de rappeler les explorations d'Alain Resnais dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961) - film où il était question, d'ailleurs, de « souvenirs fragmentés comme les pièces à conviction d'une histoire amoureuse à peine entamée »[24]. Cette comparaison stylistique à laquelle invite assez naturellement l'introduction de cette scène, en décalage total avec l'esthétique du reste du film, témoigne de la modification qui s'opère chez le spectateur qui la découvre, appelé à mobiliser cette fois le *mode artistique*[25] pour interpréter cette modélisation désincarnée des étapes de la vie d'un couple.

1.5. Le reportage comme outil de validation du geste introspectif

La dernière strate que nous mettrons en évidence concerne une unique séquence du film, la séquence finale, au cours de laquelle la cinéaste filme sa mère, en caméra portée, dans son logement de Téhéran, à l'époque de la réalisation du film. Ce retour au point zéro de l'énonciation - le moment où la cinéaste choisit de se retourner vers le passé de sa famille pour l'interroger - emprunte à une stylistique jusque-là absente de la proposition globale, celle du reportage, du journalisme, comme pour, sur un mode de nouveau documentarisant, apporter une ultime preuve de la véracité de son récit, mais aussi pour nous donner des nouvelles de Tayi, protagoniste-phare du film, des années après son engagement dans la Révolution iranienne. Ces quelques plans dans lesquels l'on découvre Tayi chez elle, demandant à sa fille son Coran avant d'en commencer la lecture, rendent compte d'une réelle complicité entre les deux femmes, ce qui est loin d'être anodin : l'aisance de la mère devant la caméra constitue, en clôture du

22- WAGNER, F. « Le chat et la souris : Écriture et lecture de l'incipit des *Gommes* ». *Roman 20-50*. 2010, n° 3, p. 83.
23- LEJEUNE, P. *L'autobiographie en France. op. cit.*, 2010, p. 51.
24- DUPONCHEL, M. « Pourquoi «L'année dernière à Marienbad» reste un sommet de modernité cinématographique ? » *Les Inrockuptibles [en ligne]*. 21 septembre 2018 [consulté le 13 septembre 2023]. Disponible à l'adresse : https://www.lesinrocks.com/cinema/pourquoi-lannee-derniere-marienbad-reste-un-sommet-de-modernite-cinematographique-175834-21-09-2018/
25- ODIN, R., *op. cit.*, p. 74-78.

film, une sorte de validation du geste introspectif de sa fille (Firouzeh Khosrovani rapporte qu'elle aurait vu le film plusieurs fois et l'apprécierait particulièrement). Ainsi, répondant à Georges Gusdorf qui rappelait que « la difficulté d'expression atteste une difficulté d'être ; non pas humilité, comme on le croit parfois, mais recul devant le grand espace, devant l'affirmation de soi au péril des autres »[26], la cinéaste prend soin de nous rassurer quant à la portée affective de cette introspection qu'elle qualifie elle-même de « longue et douloureuse »[27].

2. **Strates discursives : du principe de contradiction à la variation des contraires**

Se plaçant dans un *dehors* stratégique par les déplacements énonciatifs que nous venons de convoquer et optant pour un point de vue distancié, pudique, documenté et symbolique. Firouzeh Khosrovani dévide le dense écheveau des divisions intimes et sociétales qui traversent et fracturent son passé personnel et l'Histoire de l'Iran. La conflictualité du couple parental, renforcée par la violence de l'épisode révolutionnaire, s'ouvre ainsi progressivement à une pluralité oppositionnelle de points de vue et déjoue toute réduction manichéenne des oppositions. En s'appuyant sur l'antinomie fondatrice de son histoire familiale et de l'éducation presque bipolaire qu'elle a reçue, la cinéaste déploie au sein du dispositif filmique et des discours qui le traversent des jeux de variation et de renversement, dessinant les contours d'une société multipolaire et composite, sous la violence duale du renversement révolutionnaire.

2.1. Division et opposition : recours à l'antithèse

L'ensemble des strates énonciatives du film se construisent ainsi autour du motif formel, idéologique et politique de la division. La voix de la narratrice témoigne de la contradiction puissante du couple formé par Hossein et Tayi, aux visions inconciliables, avec une énumération d'oppositions rigoureusement symétriques : « le sifflement de père / les prières de mère ; le tableau de père / le tapis de prière de mère ; le territoire de père / le territoire de mère ». De même, les soubresauts du temps long de l'histoire familiale et de l'histoire collective sont représentés selon le principe formel et rhétorique de l'antithèse, procédé qui permet de présenter deux prises de position contradictoires, sans pour autant que la cinéaste tranche en faveur de l'une ou de l'autre. Le film donne ainsi à voir deux époques et deux « territoires » gouvernés par des idéologies dissemblables qui s'éprouvent dans la construction du film par la succession de deux ordres politiques. *Radiographie d'une famille* s'ouvre sur les décennies qui précèdent la révolution, dominées par les valeurs occidentales portées par Hossein, étudiant en médecine à Genève, figure paternelle qui symbolise le modernisme d'une société iranienne aisée et cosmopolite des décennies de l'après-guerre. En

26- GUSDORF, G. *Auto-bio-graphie*, Paris : Odile Jacob, 1990, p. 23.
27- La réalisation du film a en effet duré six ans.

attestent l'imagerie des vacances familiales en Iran et en Europe pendant sa jeunesse, mais aussi la difficulté de Tayi, éduquée dans une famille plus modeste et pieuse, à concilier ses devoirs religieux avec leur vie en Suisse. La suite du film introduit une seconde ère, qui conduit à la révolution de 1979 et à la guerre Iran-Irak, avec la montée en puissance et la prise de pouvoir des valeurs religieuses de Tayi, dans un contexte de contestation prérévolutionnaire, où Téhéran connaît une « augmentation des centres modernes de religiosité [...] ou l'arrivée d'un nombre croissant de femmes voilées à l'université »[28].

La *conversion* de Tayi au militantisme politique et religieux possède de fait une cohérence que la construction oppositionnelle du film soutient implicitement, la première partie précédant, sur le plan temporel mais aussi causal, la seconde. En effet, le récit de la préhistoire du couple, avant la naissance de la narratrice, est placé sous le signe de la séparation et de la souffrance de Tayi vivant un double exil, rappelée par la narratrice (« Elle n'est plus une Tayi mais deux ») jusqu'au point d'acmé de l'accident de ski qui, littéralement, la brise en deux. S'impliquer dans un mouvement de contestation politique procède alors d'une révolution intérieure pour recouvrer une unité existentielle. « Il me manque quelque chose », explique-t-elle à Hossein dans le dialogue du film. « Qui suis-je, Hossein ? Tu sais qui tu es. Tu sais où tu en es. Tu as étudié, tu es quelqu'un. Et moi, qui suis-je ? ». À la rupture syntagmatique du film entre deux pôles idéologiques, s'ajoute ainsi une autre rupture, celle qui construit la personnalité de Tayi, qui désigne indirectement la division intérieure de l'Iran, ses fractures économiques, idéologiques et sociales.

2.2 Inversion et renversement : construction chiasmatique

Pivot du dispositif visuel, sonore et thématique du film, la révolution, comme « remise en cause radicale d'un pouvoir, d'un ordre de domination »[29], celle que Tayi dit vivre « à l'intérieur et à l'extérieur » d'elle-même, inverse les rapports de force entre deux visions du monde, qui affectent toutes les strates du film, celles qui se construisent selon un mode documentarisant, comme celles filmées avec une visée puissamment symbolique. La caméra/scanner, conservant un même angle de prise de vue dans les premières itérations de la scène de l'appartement fictif, filme soudainement le même espace depuis un angle opposé. Firouzeh Khosrovani nous montre alors, au centre du film, non pas l'envers du décor mais un décor à l'envers, par la puissance symbolique d'un renversement de la focalisation spectatorielle. La trajectoire inversée du travelling est interrompue par la fermeture abrupte des portes qui scinde l'espace familial et désigne la violence d'une conquête du pouvoir par la force, que la narratrice replace dans un contexte élargi : « La révolution est entrée dans notre maison ». La révolution

28- ADELKHAH, F. « Islamophobie et malaise dans l'anthropologie. Être ou ne pas être voilée en Iran ». *Politix*. 2007/4, n° 80, p. 184.

29- COUTU, B. « Entre retour et rupture : penser les révolutions… » *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 2018, n° 19, p. 208.

iranienne redouble la césure entre un ancien ordre politique incarné par Hossein et un nouveau régime symbolisé par Tayi ; elle la justifie également par une affirmation de nouvelles valeurs sur le plan politique.
Les scènes abstraites de l'appartement à Téhéran, reprises selon le principe de l'anaphore, désignent dans ses sensibles variations la disparition des valeurs paternelles, par l'effacement de plusieurs objets allégoriques, et l'introduction selon la même scansion de l'univers maternel. Les jeux de cartes et les verres de vin au premier plan de l'image, comme la musique de Bach au premier plan de la bande-son, correspondant au territoire du père, sont remplacés dans le dernier tiers du film par le banquet religieux et traditionnel dressé au sol, déployé en perspective, traversant l'ensemble de l'appartement régi par l'ordre maternel. Ces séquences donnent à voir au spectateur une réduction symbolique de deux paradigmes de valeurs sociales, symboliques et politiques inconciliables.
Cependant, la succession des plans élabore progressivement, à l'échelle du film, une construction en chiasme ou une « symétrie en miroir »[30], qui, par les reprises et inversions propres à ce procédé poétique, souligne non seulement la parfaite inversion de deux trajectoires, mais aussi des jeux de similitude et de rapprochement. L'effacement progressif de la place de Hossein dans le récit jusqu'à sa mort, est le pendant inversé de l'effacement de Tayi devant l'autorité de son époux lors des premières années du couple, avec deux épisodes - l'acceptation de la photographie « romantique » et le retrait du voile - qui matérialisent son obéissance. Cette construction symétrique dans des jeux implicites de domination s'affine par des croisements à plusieurs endroits du film, notamment dans l'exposition et le dénouement, autour d'un même motif visuel, l'image photographique du père mise en abyme, méditation méta-poétique sur le matériau premier du film[31], qui déjoue aussi une opposition pleinement duale, par un redoublement significatif de la figure paternelle et de ses valeurs, qui persistent dans l'Iran contemporain et le présent documentaire du dernier plan tourné.

2.3 Rapports de force asymétriques et contagion de la violence

Ainsi, le dispositif formel du film et son *mode artistique* de communication soulignent les oppositions idéologiques et l'inversion des rapports de domination, phénomènes propres aux révolutions, mais convoque aussi des différences et des asymétries en fonction de contextes. La place des photographies de Hossein et de Tiya, dans la succession diachronique de leur prise de pouvoir respective, convoque les enjeux mémoriels propres à l'album de famille, point

30- FROMILHAGUE, C. *Les figures de style*. Paris : Nathan, 1995, p. 40.

31- La séquence autour de la mort du père, avec l'insertion des images d'archives réemployées dans la première partie, qui sont alors redoublées et soumises à une dissolution visuelle et sonore dans le dernier tiers du film, est particulièrement significative du pouvoir spectral de l'image « présente derrière chaque chose [...] comme la dissolution de cette chose et sa subsistance dans sa dissolution » (Blanchot, 1955, p. 342), enjeu central du film, tout autant que la transmission paternel du goût de l'art, du chant et de l'image.

de départ de la conception du film, comme l'a rappelé la cinéaste dans notre entretien. La surprésence des photographies de Hossein dans le premier pan du film rappelle ainsi l'analyse de Roger Odin sur la « position de pouvoir »[32] du filmeur ou du photographe amateur qui conditionne la transmission de « souvenirs imprimés »[33] et, de fait, leur reprise. Les plus jeunes années de Tayi et son environnement premier en Iran sont ainsi moins documentés. De même, un seul film de famille présente un foyer traditionnel iranien, dans une scène d'intérieur. Cette asymétrie s'explique par un contexte économique (le père d'Hossein offre à son fils un appareil photographique d'une grande valeur) mais aussi culturel (Tayi éprouve une défiance religieuse à l'égard de l'image alors que Hossein se passionne pour cette technique). De même, la place prépondérante donnée aux nouvelles images de Tayi dans la seconde partie du film, lorsqu'elle est pleinement entrée en révolution dans l'espace public et dans l'espace privé, trouve son explication dans une époque – celle des années 1980 – qui voit se démocratiser les appareils de prise de vue. Cette substitution exprime aussi la volonté de Tayi de redoubler par l'image son affirmation sociale et intellectuelle, en s'engageant dans un mouvement politique qui orchestre sa propre médiatisation. Après le récit des photographies déchirées et des albums de Hossein spoliés, le montage égrène une série de photographies qui la représentent environnée de ses camarades militantes, portant le hijab, dans une substitution d'une mémoire visuelle par une autre. L'« album de famille » dont le principe d'archivage est indissociable du « pouvoir de consignation »[34] peut aussi être une opération d'affirmation ou d'exclusion, volontaire ou involontaire, rappelant la violence plurielle qui surgit sous les images et leur transmission et qui se cristallise dans le geste maternel de l'effacement du passé.

Cette destruction d'un pan de la mémoire visuelle familiale et la brutalité qui l'accompagne (non moindre que celle du dévoilement de Tayi photographiée à la demande de ce dernier à Genève) convoquent indirectement cette autre violence de la révolution, que la guerre Iran-Irak va augmenter et radicaliser en insécurisant l'espace familial. La jeune Firouzeh, dans une des scènes de fiction, se cache sous un meuble dans un espace qui a été dévasté ; la bande-son laisse alors entendre l'explosion asynchrone d'un obus. Cette scène elliptique et symbolique trouve son pendant documentaire dans les images d'immeubles éventrés et les scènes de guerre, qui s'opposent visuellement et radicalement à l'ordre en apparence pacifié qui règne dans le premier pan du film, sous lequel couvent déjà des rapports de domination. Les archives audiovisuelles réemployées par la cinéaste documentent d'un point de vue historique, avec des mentions contextuelles succinctes en voix-off, un événement dont elle a été témoin enfant et qui introduit une cruauté explicite, celle de la guerre.

À la violence de positions conflictuelles, la cinéaste oppose une construction discursive faite d'allers et retours entre fissures familiales, divisions sociétales,

32- ODIN R. « La question de l'amateur ». *Communications*. 1999, n° 68, p. 51.
33- *Ibid.*
34- DERRIDA, J. *Mal d'archive. Une impression freudienne.* Paris : Galilée, 1995, p. 14.

guerre entre deux nations. Cette contagion des divisions permet paradoxalement d'ouvrir le champ de bataille à des oppositions plurielles et complexes, dans un mouvement dialectique éclaté et « inchoatif[35] », propre au concept de révolution qui « insiste sur les ruptures, les accidents de la diachronie »[36].

2.4 Féminités plurielles : polyphonie et contrastes

Ainsi, avec l'intention de construire un film qui puisse « être étendu aux autres », comme elle le signale dans notre entretien, Firouzeh Khosrovani donne à voir des oppositions, certes brutales, mais dont la pluralité et la diversité permettent d'échapper à une démonstration univoque des conflits de la société iranienne d'hier – et d'aujourd'hui. Aux personnages de Hossein et Tayi, contextualisés intimement, affectivement, plastiquement, mais aussi sociologiquement, s'ajoutent toutes les figures « secondaires », – dont celles qui composent les cortèges des manifestations – qui traversent les films amateurs et les archives audiovisuelles, tournés depuis des points de vue anonymes et repris dans le montage du film, selon le principe formel de la polyphonie discursive d'oppositions plurielles, divergentes et, de fait, nuancées par leur confrontation. Le très gros plan sur une main féminine se versant une bière, extrait du fonds d'archives audiovisuelles du Café de la Pointe à Genève, lieu choisi par la cinéaste car s'y trouvent réunis « tous les péchés possibles », s'oppose à la sororité de Tayi et de ses camarades de lutte menant une vie soumise à l'austérité religieuse en Iran, plusieurs années plus tard. Cependant, les images de vacances anonymes tournées sur une plage en Iran dans les années 1970, témoignent d'une société faite de contrastes mais aussi de possibles conciliations (une femme vêtue d'un long voile se baigne joyeusement entourée d'autres femmes en maillots de bain à l'occidental). Cette scène entretient des relations de similitudes et de dissemblances avec les images filmées des baignades des militantes religieuses, en camp de vacances, dont les corps et les cheveux sont entièrement recouverts. Le montage de la cinéaste met ainsi en évidence des contrastes, mais également des parallèles et des moments de tolérance.

C'est notamment le cas lorsqu'elle donne à voir, dans une quasi-indistinction visuelle les femmes marchant dans les rues de Genève, puis dans les rues de Téhéran. L'étonnement de Tayi en voix-off, découvrant un Iran qui lui est inconnu et qui la fait songer à la Suisse, concourt au rapprochement de cultures en apparence opposées, mais aux affinités manifestes dans la capitale iranienne avant l'épisode révolutionnaire. La société iranienne est ainsi présentée selon plusieurs strates sociologiques et symboliques, contradictoires et irréconciliables,

35- BIRNBAUM, A. *Bonheur Justice Walter Benjamin, Le détour grec*. Paris : Payot & Rivages. 2009, p. 17. Antonia Birnbaum définit ainsi la pensée et la représentation de l'histoire chez Walter Benjamin qui repose sur un mouvement dialectique sans synthèse ou « inchoatif » : « La césure inchoative du tragique rend à l'inachèvement du temps son sens le plus radical » (*Ibid.*).

36- DIAZ, J.-L. « Révolutions de la littérature (après 1830) ». In : C. SAMINADAYAR-PERRIN, dir. *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 63.

parfois contraires et conciliées, formant une mosaïque de points de vue qui s'affrontent et ne sont pas soumis à une opposition figée. Ce sont des féminités multiples et singulières, qui certes n'embrassent pas toute la sociologie féminine iranienne, mais témoignent d'un Iran accueillant des mouvements féministes à plusieurs moments de son histoire. Le film rappelle ainsi les différentes trajectoires de ces revendications : le refus de Tayi d'un féminisme en rupture avec la tradition n'interdit pas l'affirmation de son identité féminine selon d'autres modalités que celles qui émanent d'un modèle occidental.

2.5 Tayi, figure oxymorique ?

Ainsi, l'une des strates discursives principales s'élabore autour de la figure complexe de Tayi. Elle est la protagoniste du film qui occupe toutes les positions contradictoires : non voilée / voilée ; divisée / réconciliée ; obéissante / émancipée ; non-militante / révolutionnaire ; mère au foyer / directrice d'une école théologique. Firouzeh Khosrovani narre le parcours de sa mère pour convoquer une catégorie de la société iranienne qui a participé à la révolution et permis, par exemple, à Michel Foucault de définir, non sans polémique, le concept de « spiritualité politique »[37]. La trajectoire de Tayi, figure en apparence oxymorique lorsqu'elle concilie acquiescement religieux et désir d'émancipation, est emblématique de celle de plusieurs femmes traditionnalistes, notamment issues des milieux populaires, qui ont participé à la révolution de 1979 et découvert dans un double engagement politique et religieux une autonomie nouvelle. Tayi le rappelle dans l'un de ses discours militants adressé à ses écolières : « La révolution qui a tiré les femmes et les filles hors du foyer nous a donné un sens et un but ». Firouzeh Khosrovani le souligne par les images nombreuses de femmes militantes. L'alternance entre (re)voilement et dévoilement de Tayi, qui accède à une pleine identité sociale et intellectuelle sous la République islamique, convoque peut-être la possibilité de penser, selon un « *continuum* », comme le plaide Fariba Adlekhah, et non une alternative, le dilemme « être voilée ou ne pas l'être »[38]. Tout du moins, Firouzeh Khosrovani redonne une place dans l'histoire de l'Iran à ces femmes révolutionnaires et aux métamorphoses successives de sa mère qu'elle accueille dans un montage ouvert. C'est l'un des enjeux du film qu'elle revendique, reprenant depuis son histoire personnelle un sujet qu'elle avait déjà traité avec un autre matériau dans un film documentaire[39].

37- Cf. CHEVALLIER, P. « La spiritualité politique, Michel Foucault et l'Iran ». *Revue Projet*. 2004, vol. 281, n° 4, pp. 78-82.

38- ADELKHAH, F. *op. cit.*, p. 80.

39- Firouzeh Khosrovani a réalisé en 2022 un documentaire intitulé *Iran, Unveiled and veiled Again* qui donne à voir l'histoire des femmes iraniennes voilées ou dévoilées selon les époques et les différentes lois qui abolissent ou rétablissent le voile dans l'Iran du XX^{e} siècle. Les contradictions de ces femmes sont emblématiques de la double identité constitutive selon la réalisatrice des femmes de l'Iran contemporain.

2.6 Autorités et contre-autorités masculines

Plusieurs figures masculines apparaissent aussi dans le récit : les figures paternelles protectrices (Hossein et son propre père), les figures d'autorité religieuses (le Grand Ayatollah Al-Khoei que Tayi consulte avant son départ), les figures du pouvoir politique (une image du dernier Shah d'Iran piétinée ou celles de l'Ayatollah Khomeini brandies dans les manifestations), mais aussi une figure de l'intelligentsia et de la contestation iraniennes, celle d'Ali Shariati, conciliant vision religieuse et réformisme socialiste, ayant mobilisé la jeunesse révolutionnaire que l'on voit manifester pour ses funérailles à Londres et occupant une place centrale dans la conversion de Tayi au militantisme. À la variété des figures féminines et de leurs points de vue, répondent ces figures masculines aux engagements divergents. La cinéaste explique ainsi que le dévoilement de la mère, à la demande du père, en position de force en terre suisse, est l'un des sujets qu'elle voulait traiter dans ce film afin de rompre avec une grille de lecture opposant domination masculine et émancipation féminine[40]. Ce sont également les hommes armés, pendants masculins des révolutionnaires religieuses dans les camps d'entraînement militaires, que donnent à voir les archives audiovisuelles réemployées, mettant en miroir des combattants et des combattantes réunis dans une même violence par-delà les oppositions stéréotypées de genre.

2.7 Polyphonie discursive : fissures et complexité

Aux images réemployées s'ajoutent les discours enregistrés qui construisent d'autres relations faites de différences ou de ressemblances : les chansons à boire dans les cafés en Suisse, entremêlant voix masculines et féminines, le discours de Tayi directrice de l'école coranique récitée par l'une des voix *off*, les chants intradiégétiques des manifestants, la voix d'Ali Shariati, s'opposent ou se superposent, s'entrechoquent ou se croisent, pour construire un édifice d'oppositions plurielles et de stratégies discursives qui échappent à des catégories immuables. Ce sont également deux discours-arguments au sein de la diégèse qui entrent en conflit : les brefs réquisitoires de Hossein en faveur d'une émancipation de la religion d'une part, les injonctions religieuses de Tayi d'autre part. La narratrice use aussi de son point de vue alterné dans le récit en voix-off pour donner à entendre les non-dits de sa mère (« Tayi voulait dire : «je ne peux pas. Si je retire mon foulard je perds tout, mon passé, ma famille, ma sécurité.» Mais elle a répondu : «avec plaisir, Mousieu» ») comme ceux de son père (« Peut-être que père voulait dire : «tu ne peux pas baisser la musique classique, tu n'en entendras pas certaines parties». Mais il a dit : «bien sûr, je vais baisser» »). Le film présente ainsi au sein de sa diégèse une pluralité d'intentions et d'énoncés qui

40- « Par exemple, précise la cinéaste, dans le monde occidental, on pense qu'il y a toujours une imposition du hijab de la part de l'homme sur la femme, alors même que nous voyons que l'homme combat le hijab dans la première partie du film en Suisse, et c'est au contraire la femme qui insiste pour le porter ».

tissent des réseaux d'oppositions et de similitudes, dont la cinéaste rend compte avec une volontaire impartialité.
En outre, la société iranienne est présentée selon différents pôles idéologiques et sociologiques, confrontés au « dehors » d'autres territoires : celui de Rome dans les années 1970 lors d'un séjour en famille, celui de la contestation iranienne qui s'exprime hors de l'Iran en Angleterre, et, bien sûr, le territoire suisse et ses propres oppositions plus secrètes dans les années 1960. Les images filmées à l'aéroport de Genève cadrent longuement la ligne de fuite de la démarche d'une hôtesse de l'air de dos. De même, les filmeurs amateurs s'attardent sur les femmes marchant dans les rues de Genève dans des « vêtements révélateurs » pour reprendre les mots de Tayi. Ces plans, tournés selon un point de vue vraisemblablement masculin, dévoilent d'autres jeux de domination plus implicites dans une société présentée comme un modèle de liberté.
Le film déploie ainsi plusieurs segments discursifs contraires, qui donnent à voir une société gouvernée par des idéologies plurielles. L'agrégat de différentes forces politiques dans le mouvement révolutionnaire, souligné par la voix de la narratrice qui décrit les différents courants qui se croisent dans les rangs des manifestants (« certains religieux, certains gauchistes, certains nationalistes ») confirme ainsi que chacune des forces politiques en jeu dans la contestation de la fin des années 1970 était « composite et politiquement ambivalente »[41]. La représentation historique de la révolution iranienne, depuis le seuil du présent et de sa propre complexité, qui plus est par une cinéaste qui s'est construite dans une double appartenance, ne peut s'établir sur une opposition univoque, mais bien au contraire par une recherche des variations, voire des ambivalences.

Conclusion

Radiographie d'une famille ne s'inscrit pas dans la catégorie du film militant, qui reposerait sur un parti pris idéologique, mais propose un dispositif visuel et sonore qui articule différentes strates énonciatives par une forme que la cinéaste a voulu volontairement « innovante »[42]. La narratrice choisit de se situer sur la fine frontière entre le *dehors* et le *dedans*, à l'image de son double fictif, observant, enfant, l'espace de l'appartement depuis les marges du plan, derrière une porte vitrée, offrant un autoportrait indirect, et travaillé par les jeux d'écarts, ce que Jacques Rancière désigne comme une « variation de la distance », un « désir de voir de plus près » qui « brouille les fausses évidences »[43]. Le dénouement qui se déroule depuis le point de vue de la cinéaste, doublement souligné par l'intrusion dans le champ de son bras et le bougé de la caméra, est aussi un moment de conciliation des contraires et de retrait : Firouzeh Khosrovani se tient entre les deux figures parentales, comme en équilibre, depuis les temps présents (présence sonore de la

41- BAYART, J.-F. « Comprendre ce qu'il se passe en Iran : ou De la nécessité de la nuance et de la raison anthropologique ». *L'Homme*, 2023/1, n° 245, p. 16.
42- Consciente de la dimension très esthétique du dispositif de son film, Firouzeh Khosrovani nous a rappelé qu'elle avait d'ailleurs songé dans un premier temps à en faire une installation artistique.
43- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*. Paris La Fabrique, 2008, p. 114.

mère psalmodiant le Coran / présence visuelle et indirecte du père photographié). Le choix de l'album de famille comme modèle structurant du film, avec les ellipses et variations de points de vue qui le définissent, place la cinéaste en « opérateur d'union familiale »[44] qui tient ensemble par une *politique de la distance* toutes les contradictions du foyer, et par la puissance métaphorique et indicielle des images personnelles ou collectives celles des oppositions sociétales. Les radiographies du père forment un motif visuel emblématique de l'intentionnalité du film, dont le montage fonctionne comme un révélateur des blessures cachées. La dernière radio qui clôture le film sur le plan visuel et sonore (le claquement caractéristique du matériau radiographique est mis en évidence dans la bande-son) donne à voir la colonne vertébrale resoudée de Tayi. C'est depuis le principe de la *réparation* – également dans les plans où Firouzeh comble par le dessin les photographies déchirées – que la cinéaste propose de penser l'Iran d'aujourd'hui, qui se dérobe à une représentation explicite, mais dont les fractures d'hier persistent dans le présent[45] et signalent des polarités multiples. « Ce n'est pas l'Iran d'hier ou d'aujourd'hui », précise la cinéaste au sujet de l'Iran représenté dans son film, « mais l'Iran de toujours » qui se partage entre « modernisme, traditionalisme, radicalisme, fondamentalisme »[46], autant de contradictions intériorisées par Tayi, que la cinéaste observe dans ce qui est aussi un miroir de sa propre division qu'elle tend à son tour à la société iranienne contemporaine.

Bibliographie

- ADELKHAH, Fariba. « Islamophobie et malaise dans l'anthropologie. Être ou ne pas être voilée en Iran ». *Politix*. 2007/4, n° 80, pp. 179-196.
- BAYART, Jean-François. « Comprendre ce qu'il se passe en Iran : ou De la nécessité de la nuance et de la raison anthropologique ». *L'Homme*, 2023/1, n° 245, pp. 5-22.
- BEAUVAIS, Yann. « Films d'archives ». *1895*, 2003, n°41, pp. 57-70.
- BIRNBAUM, Antonia. *Bonheur Justice Walter Benjamin, Le détour grec*. Paris : Payot & Rivages. 2009. Critique de la politique.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Caïra, Olivier. « Théorie de la fiction et esthétique des jeux. *Sciences du jeu* » *[en ligne]*. 2016 [consulté le 3 septembre 2023], n°6. Disponible à l'adresse :
- http://journals.openedition.org.proxy.unice.fr/sdj/671
- CHEVALLIER, Philippe. « La spiritualité politique, Michel Foucault et l'Iran ». *Revue Projet*. 2004, vol. 281, n° 4, pp. 78-82.
- COUTU, Benoît. « Entre retour et rupture : penser les révolutions… », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 2018, n° 19, p. 207–209.

44- ODIN R. La question de l'amateur. *Communications*. 1999, n° 68, p. 53.

45- La notion de « réparation » peut être entendue comme ce qui « [conserve] la trace et la mémoire des blessures que l'objet réparé aurait subies » et être envisagée pleinement comme « un art des déplacements » (HILLAIRE, N. *La réparation dans l'art*. Lyon : Nouvelles Éditions Scala, 2019, p. 13).

46- *Ibid.*

- Cuevas, Efrén. « Home movies as personal archives in autobiographical documentaries ». *Studies in Documentary Film*. 2018, vol. 17, n° 1, pp. 17–29.
- DERRIDA, Jacques. « *Mal d'archive. Une impression freudienne* ». Paris : Galilée, 1995. Incises.
- DIAZ, José-Luis. « Révolutions de la littérature (après 1830) ». In : C. SAMINADAYAR-PERRIN, dir. *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008, pp. 63-74.
- Duponchel, Marilou. « Pourquoi «L'année dernière à Marienbad» reste un sommet de modernité cinématographique ? », *Les Inrockuptibles [en ligne]*. 21 septembre 2018 [consulté le 13 septembre 2023]. Disponible à l'adresse :
- https://www.lesinrocks.com/cinema/pourquoi-lannee-derniere-marienbad-reste-un-sommet-de-modernite-cinematographique-175834-21-09-2018/
- Farinotti, Luisella. « Ricomporre l'infranto. *Radiograph of a Family* e l'evidenza sospesa delle immagini ». In : F. CAVALETTI, F. FIMIANI, B. GRESPI, A. C. SABATINO, dir. *Immersioni quotidiane. Vita ordinaria, cultura visuale e nuovi media*. Milan : Meltelmi, 2023, pp. 61-82.
- FROMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style*. Paris : Nathan, 1995.
- Gérardin-Laverge, Loraine et Denis FOREST. « La dimension reconstructive de la mémoire : de la psychologie à la philosophie », *Canal Psy*, 2014, n° 110, pp. 22-26.
- Grendi, Edoardo. « Repenser la micro-histoire ? » In : J. REVEL, dir. *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris : Gallimard/Seuil, 1996, pp. 233-243.
- Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie*. Paris : Odile Jacob, 1990.
- HILLAIRE, Norbert, *La réparation dans l'art*. Lyon : Nouvelles Éditions Scala, 2019.
- Khosrovani, Firouzeh. « Director's Note. *Dossier de presse de* Radiography of a family ». 2020, p. 4.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France.* Paris : Armand Colin, 2010.
- LEVI, Giovanni. « Famiglie contadine nella Liguria del Settecento ». *Miscellanea Storica Ligure*. 1973, n° 5, pp.207-290.
- LINDEPERG, Sylvie. «Le singulier destin des images d'archives». In : S. LINDEPERG, A. SZCZEPANSKA, dir., *À qui appartiennent les images ?* Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2017, pp. 23-42.
- NORA, Pierre, dir. *Les lieux de mémoire. II. La Nation*. Paris, Gallimard, 1986.
- ODIN Roger. « La question de l'amateur ». *Communications*. 1999, n° 68, p. 47-89.
- ODIN, Roger. « *Les espaces de communication* ». Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2011.
- OSSMAN, Susan. « Introduction – Mimesis ». *Hermès, La Revue*. 1998, n° 22, pp. 9-15.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*. Paris La Fabrique, 2008.
- WAGNER, Frank. « Le chat et la souris : Écriture et lecture de l'incipit des *Gommes* ». *Roman 20-50*. 2010, n° 3, pp. 83-96.

ملخّص | في عام ٢٠٢٠، قامت المخرجة الإيرانية فيروزه خسروفاني بإخراج فيلم « تصوير إشعاعي لعائلة». يتنقل الفيلم بمهارة بين الوثائقي والروائي، ويتداخل بين الصور الثابتة والمتحركة المتفاوتة في الوضعية والنطاق، وهو مبني على أساس سرد حميم، سرد والدي المخرجة منذ لقائهما في الستينيات، على مدار فصل الصيف، وحتى لحظة التصوير. هذه الأشعة لعائلة هي أيضًا أشعة لأمة تتسم بانقساماتها وتناقضاتها وصراعاتها المتداخلة. يبدأ هذا المقال بفحص مختلف الطبقات النطقية التي يتألف منها الفيلم، مع النظر في وظائفها المتمايزة في تطور السرد. ثم ينظر في الشرائح الخطابية التي تنبثق منها من أجل تسليط الضوء على تعدد المقاربات ووجهات النظر والآراء التي يمكن استخدامها لتفسير ترجمة المخرجة للتصدعات في بلدها.

الكلمات المفتاحية | فيروزة خسرؤفاني, تصوير إشعاعي لعائلة, السينما الإيرانية, إعادة استخدام, الثورة الإسلامية

Christel Taillibert est Professeur des Universités en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Côte d'Azur. Ses recherches, développées au sein du LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés), interrogent selon une perspective transhistorique les relations entre le cinéma et l'éducation : l'histoire de la cinématographie éducative, l'éducation à l'image, les festivals de films, la cinéphilie et ses déclinaisons en ligne, etc. Ses travaux récents se penchent aussi sur les mutations de l'écosystème audiovisuel sur le Web d'une part et, d'autre part, sur les réemplois contemporains des films amateurs. Une grande partie de ses publications est disponible sur Hal-SHS.

Sophie Raimond est Maîtresse de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Côte d'Azur. Agrégée de Lettres modernes, diplômée d'études approfondies en Littérature comparée et docteure en Sciences de l'information et de la communication, elle est membre du Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés (LIRCES). Ses recherches portent sur la création visuelle, la pratique artistique du réemploi et les relations texte/image, avec une attention particulière aux enjeux esthétiques et politiques du cinéma de Jean-Luc Godard et, dans ses travaux plus récents, aux réemplois contemporains du film amateur. Ses publications sont disponibles Hal-SHS.