



HAL
open science

**Les relations homme/femme dans le cinéma iranien
postrévolutionnaire, stratégies des réalisateurs, analyse
sémiologique**

Asal Bagheri Bagheri Griffaton

► **To cite this version:**

Asal Bagheri Bagheri Griffaton. Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire, stratégies des réalisateurs, analyse sémiologique. Sociologie. Université René Descartes - Paris V, 2012. Français. NNT : 2012PA05H006 . tel-00747693

HAL Id: tel-00747693

<https://theses.hal.science/tel-00747693>

Submitted on 1 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS DESCARTES
FACULTE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES - SORBONNE

THESE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS DESCARTES
Discipline : Linguistique et Sémiologie

ASAL BAGHERI GRIFFATON

LES RELATIONS HOMME/FEMME DANS LE CINEMA
IRANIEN POSTREVOLUTIONNAIRE,
STRATEGIES DES REALISATEURS
ANALYSE SEMIOLOGIQUE

TOME I

Sous la direction de Madame la Professeure Anne-Marie HOUDEBINE

Soutenue le 9 Mai 2012

JURY DE SOUTENANCE:

Monsieur Michaël ABECASSIS, MCF HDR Oxford University

Monsieur Driss ABLALI, MCF HDR, Université de Franche-Comté

Monsieur Dominique DUCARD, Professeur, Université Paris Est Créteil

Madame Azadeh KIAN, Professeure, Université Paris 7-Diderot

Monsieur Jean-Claude SOULAGES, Professeur, Université Lyon 2

« Je n'ai jamais senti mon cœur

Aussi rouge

Aussi brûlant qu'aujourd'hui :

Je sens

Aux pires moments de cette nuit,

Accoucheuse de la mort,

Bouillir avec certitude

Mille et mille sources solaires

Dans mon cœur ;

J'entends pousser,

Soudain,

*Dans chaque recoin de ce désert
de désespoir*

*Mille et mille forêts
verdoyantes. »*

*(Extrait du poème « Poisson »
d'Ahmad Shamlou)*

A mon père

A Etienne

REMERCIEMENTS

Je remercie Madame Anne-Marie HOUDEBINE, pour sa grande disponibilité, ses conseils avisés et sa générosité intellectuelle.

Je remercie tout particulièrement, Etienne, pour ses encouragements, son aide précieuse et son affection sans limite.

Je remercie tous les artistes iraniens que j'ai eu l'occasion de rencontrer tout au long de ma recherche. Ce travail est en quelque sorte une marque de l'admiration que je leur porte. Je dois tout particulièrement remercier Rakhshan Bani Etemad, Ahmad Amini, Saeed Asadi, Mojtaba Mirtahmasb, Setareh Pesyani, Naghmeh Samini, Mona Zandi Haghighi et Daryush Faezi.

Je remercie ma sœur et mon frère, sans le soutien de qui je n'aurais pas pu débiter mes études en France.

Je remercie mes parents et tout particulièrement mon père qui m'a transmis le goût du travail universitaire.

Je remercie Amin pour son amitié.

Je remercie Massoumeh et Nogole pour l'aide technique qu'elles m'ont apportée.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE.....	6
CONVENTIONS DE NOTATION	9
INTRODUCTION	11
PARTIE I: LE CINEMA IRANIEN	17
Chapitre 1 : La relation homme/femme et la censure	19
Synthèse du chapitre 1	54
PARTIE II: CADRE THEORIQUE	57
Chapitre 2 : De la linguistique et ses apports avec la sémiologie des indices ...	59
Synthèse du chapitre 2	82
Chapitre 3 : La sémiologie du cinéma	85
Synthèse du chapitre 3	111
PARTIE III : CADRE METHODOLOGIQUE ET OBJET D'ETUDE	113
Chapitre 4 : la méthodologie appliquée	115
Synthèse du chapitre 4	138
Chapitre 5 : Modèle de la stratification et son adaptation au corpus des films	141
Synthèse du chapitre 5	155
PARTIE IV : LA GRAMMAIRE FORMELLE DE L'OBJET D'ETUDE .	157
Chapitre 6 : Analyse systémique descriptive et explicative	159
Synthèse du chapitre 6	177
Chapitre 7 : L'analyse interprétative	181
Synthèse du chapitre 7	222
CONCLUSION	225
BIBLIOGRAPHIE.....	235
INDEX.....	247
INDEX DES AUTEURS.....	249
INDEX DES NOTIONS	253
INDEX DES REALISATEURS.....	257
INDEX DES FILMS	259
TABLE DES SCHEMAS, TABLEAUX ET ILLUSTRATIONS.....	261
TABLE DES MATIERES.....	265
ANNEXE 1: TABLEAUX DES INVENTAIRES DESCRIPTIFS.....	277
ANNEXE 2: ENTRETIENS AVEC LES REALISATEURS DES FILMS DU CORPUS....	310
ANNEXE 3: RESUME ET FICHE TECHNIQUE DES FILMS DU CORPUS	342
ANNEXE 4: COMPLEMENTS AU CHAPITRE 1	355

CONVENTIONS DE NOTATION

« *Italique* » : « *Citation* »

“...” : Citation dans une citation

Italique : Plan du *lexème* ou *métalangage* mais aussi *le nom des ouvrages* ou *le nom des films*

/.../ : Plan de l’expression, indice ou signifiant (Sa)

<...> : Plan de de contenu, signifié (Sé), message explicite dégagé en corpus

<<...>> : Effet de sens ou message implicite

« » : Le nom des articles ou distance énonciative

vs : Versus

Les entretiens sont faits en persan et traduits par nous-même ainsi que les citations des livres anglais ou persans.

Le découpage, le montage et le sous-titrage du corpus dvd sont réalisés également par nous-même.

Les phonèmes persans sont transcrits en alphabet latin. Dans un souci de la simplification de la forme, nous ne différencions pas les voyelles longues et courtes. Les consonnes homophones ne sont pas différenciées non plus.

INTRODUCTION

En Iran, la médiation à travers la famille, l'entourage, la communauté, détermine bien sûr les rôles entre genres et met une limite aux stratégies de la liberté individuelle, parfois la liberté en privé, en secret, devient le secret de la liberté. Les contours entre le privé et le public, l'individuel et le collectif ne sont pas aussi nettement dessinés, canonisés qu'en occident. Ceci exige une chorégraphie, une stratégie, une mise en scène sociale plus complice, plus pudique, plus symbolique.

En 1979, les Iraniens, les hommes et les femmes se sont soulevés contre une monarchie de plus de 2000 ans et ont décidé de prendre leur destin en main pour construire un avenir meilleur. Leur action était motivée tout d'abord par les marqueurs économiques, la demande d'une société plus égalitaire, mais aussi par une certaine distance établie entre leur culture et celle prônée par le pouvoir jugé indécent par la couche populaire. Néanmoins, nul n'imaginait la tournure qu'ont prise les événements.

Depuis la révolution, le cinéma iranien a pris son envol et a connu un succès international dans les festivals du monde entier. Certains, comme Kiarostami ou Makhmalbaf sont des cinéastes mondialement reconnus du paysage du cinéma d'auteur.

Pendant les années 90, les cinémas de Téhéran affichaient souvent complets pendant les soirs du week-end. Le satellite n'était pas encore démocratisé, l'Internet n'avait pas envahi les maisons et la Télévision nationale se contentait la plupart du temps de faire de la propagande

idéologique. Nous, la jeunesse iranienne, vibrions alors à l'intérieur des salles obscures et nous rêvions.

A notre arrivée en France en 2001, nous avons constaté que les films iraniens connus à l'étranger ne faisaient pas partie du courant majoritaire du cinéma iranien, celui qui attire le plus grand nombre de spectateurs, que cela soit un film d'auteur ou pas. En faisant des recherches bibliographiques françaises sur le sujet, il est apparu que le peu d'études universitaires et les livres concernant le cinéma iranien ont toujours été consacrés au mouvement marginal des films dits « de festival ». Par ailleurs, un livre a été consacré à la politique du cinéma iranien. Il est important à souligner que nous ne jugeons pas la qualité cinématographique des divers genres du cinéma mais nous constatons que la recherche menée en France sur le sujet est très limitée. Pourtant, dans une société comme l'Iran, où des interdictions lourdes pèsent sur l'articulation de la vie privée et publique, il est intéressant d'analyser la façon dont le cinéma iranien fait rêver son public et le fait entrer dans la vie intime des personnages du film.

Nous débutons alors nos travaux de recherche de sémiologie influencée et motivée par ce paysage ambiant. Après avoir réalisé un mémoire de master recherche en 2006 qui se focalisait sur les stratégies utilisées par les cinéastes pour montrer la relation homme/femme, nous avons souhaité approfondir le sujet dans une thèse de doctorat.

L'objectif de cette thèse consiste ainsi en une analyse descriptive et interprétative du corpus de scènes de films iraniens postrévolutionnaires montrant la relation homme/femme en contournant la censure. Dans un premier temps, il s'agit de dégager une structure formelle (ferme ou souple) à partir des indices iconiques (phase descriptive) ; dans un second temps, l'analyse porte sur le repérage des manifestations des messages implicites de ce type de communication (phase interprétative).

La thèse est organisée en quatre parties : Partie I : Le cinéma iranien ; Partie II : le cadre méthodologique ; Partie III : Cadre méthodologique et Objet d'étude ; Partie IIII : La grammaire formelle de l'Objet d'étude.

Partie I : Le cinéma iranien

Etant donné que notre objet d'étude reflète un phénomène politico-culturel et social eu égard à la censure des relations homme/femme au cinéma, la traversée historique présentée au cours du chapitre 1 parcourt différentes périodes qui ont marqué notre étude.

En effet, Le cinéma iranien est un exemple parfait des limites floues entre le privé et le public et son évolution illustre celle de la société. La relation ambiguë qu'entretenait le public avec le cinéma avant la révolution montre bien le malaise et la culpabilité des Iraniens qui, d'un côté voulait suivre le clergé et, de l'autre, leur goût pour le divertissement. C'est ainsi que dans les années 70 les films les plus appréciés étaient ceux qui contenaient le plus de scènes dénudées et sexuelles. Mais ce sont ces mêmes scènes qui ont été critiquées et boycottées à la veille de la révolution.

La république Islamique au lendemain de sa victoire a fait de la culture et particulièrement du cinéma son cheval de bataille, d'une part pour mettre en valeur une culture « islamisée » à l'intérieur et à l'extérieur du pays et, d'autre part, pour « purifier » un cinéma qu'elle jugeait décadent et occidental.

Nous présentons dans ce chapitre l'image de la femme, objet sexuel du cinéma prérévolutionnaire et « purifiée » après la révolution. Nous nous intéressons aux films qui concernent notre objet de recherche et nous examinons les procédures de la censure avant et après la révolution.

Partie II : Cadre théorique

Cette partie est consacrée à la présentation du cadre théorique qui nous aide à analyser le phénomène socio-politico-culturel en tant que pratique signifiante. En nous appuyant tout d'abord sur le modèle de la sémiologie des indices élaborée par Anne-Marie Houdebine, nous rappelons ses filiations et emprunts. Après avoir montré la filiation théorique de cette

sémiologie avec la linguistique générale (Saussure, Hjelmslev, Martinet), nous exposons l'importance qui est accordée à la question du sens et à la praxis critique introduite par Barthes. (Chapitre 2)

Dans un second temps, nous expliquons la sémiologie du cinéma, héritage de Christian Metz, en nous appuyant également sur ses filiations et emprunts afin de mettre en évidence les convergences de la sémiologie proposée par Metz et celle de A.-M. Houdebine. Nous nous arrêtons ensuite sur les problèmes de la méthode metzienne et nous traversons les théories qui l'ont complétée. (Chapitre 3)

Partie III : Cadre méthodologique et Objet d'étude

Cette partie commence avec la procédure de constitution du corpus en précisant différents critères de sélection. Le corpus d'analyse est composé de 91 scènes sélectionnées dans six films. Ensuite, le cadre méthodologique de la sémiologie des indices et ses apports originaux sont présentés. Est alors expliquée l'articulation des notions *d'indice*, *signifiant indiciel*, *interprétants internes et externes*, *carte forcée culturelle* à travers les trois phases analytiques : *description*, *explication*, *interprétation*. Est ensuite exposée l'*analyse systémique immanente* dont l'objet consiste en la description des traits constitutifs de l'Objet d'étude sémiotisé via un corpus, et en la construction de son mode de fonctionnement ; celle-ci est suivie par l'*analyse interprétative* qui révèle les messages sous-jacents que l'Objet d'étude véhicule. (Chapitre 4)

Comme l'un des enjeux méthodologiques de notre recherche concerne l'expérimentation du modèle de la stratification, exploité lors de la description systémique, nous proposons quelques remaniements pour mieux l'adapter au corpus film. (Chapitre 5)

Partie IV : La grammaire formelle de l'Objet d'étude

Au cours de cette dernière partie, sont présentés les résultats des analyses de l'Objet d'étude.

Tout d'abord, il s'agit de montrer la mise en place de la grammaire formelle du corpus des relations homme/femme dans le cinéma iranien

postrévolutionnaire sous le coup de la censure, cela à partir des indices scéniques, iconiques, techniques et sonores. Des convergences fortes et moyennes sont ainsi dégagées au sein de l'Objet d'étude et mettent en évidence les catégories et les variables formalisées. (Chapitre 6)

Le dernier chapitre est consacré à l'analyse interprétative qui sert à révéler les signes sous-jacents concernant la relation homme/femme au cinéma et dans la société. Les messages implicites dégagés sont confirmés par les entretiens menés avec les réalisateurs de certains de ces films. (Chapitre 7)

Enfin nous concluons en rappelant les démarches présentées et les résultats obtenus ainsi que nos perspectives de nos recherches futures.

PARTIE I: LE CINEMA IRANIEN

CHAPITRE 1 : LA RELATION HOMME/FEMME ET LA CENSURE

Ce chapitre parcourt le cinéma iranien d'avant et d'après la révolution en se focalisant sur l'objet d'étude de ce travail à savoir la relation homme/femme et la censure.

Certains films sont donnés en exemple et les différentes réglementations concernant les interdits au cinéma sont détaillées.

Les divers mouvements politiques qui ont marqué notre objet d'étude sont expliqués. En effet, la relation entre le peuple, le pouvoir, le clergé et le cinéma est montré dans ce chapitre.

Le rôle de la femme devant et derrière l'écran, avant et après la révolution est également comparé.

1.1. La relation homme/femme et le cinéma prérévolutionnaire

Le cinéma iranien a connu un très grand changement depuis la Révolution iranienne. Une courte comparaison entre le cinéma iranien d'avant et d'après la Révolution nous permet de constater que les histoires racontées sont désormais beaucoup plus vraisemblables. En effet, les cinématographes et les spectateurs ont eu une sorte de prise de conscience par rapport aux problèmes de la société comme si les interdictions qui y pèsent les motivaient à pointer du doigt ces problèmes.

Depuis la Révolution, des changements radicaux sont intervenus dans le pays et différentes formes d'interdictions se sont mises en place dans la société iranienne. Il en existe deux dans les films iraniens : la première repose sur le fait de montrer les relations et les gestes, qui existent dans la société, mais qui sont interdits par la loi religieuse ; la deuxième sur les gestes, permis par la loi religieuse mais interdits dans les films à cause de la non symétrie dans les relations que peuvent entretenir personnages du film et acteurs. Nous nous sommes intéressée à ce thème car nous avons remarqué qu'en dépit de ces interdictions, les réalisateurs réussissaient à montrer l'indicible grâce à un certain nombre de codes communs.

Néanmoins, si la Révolution Islamique l'a renforcée, la censure était déjà une composante importante des régimes précédents. En effet, le cinéma iranien a connu depuis ses débuts une relation à la fois proche et conflictuelle avec l'Etat et les religieux du pays et cela, même quand le clergé n'était pas au pouvoir en Iran.

1.1.1. Les prémices du cinéma en Iran

En 1900, lors d'un voyage en France et en Belgique, le monarque iranien, Mozaffareddin Shah¹ a découvert l'appareil cinématographique. Le photographe de la cour, Mirza Ebrahim Khan Akkas Bashi², voyageant avec le monarque a acheté une caméra en France suivant l'ordre de ce dernier. Ainsi, le premier film réalisé par un iranien relate le voyage de Mozaffareddin Shah en Belgique.

Il a fallu attendre quatre ans, avant que le premier cinéma public soit ouvert par Mirza Ebrahim Khan Sahaf Bashi. Ce dernier y projetait des courts

¹ Le cinquième monarque de la dynastie Qadjar.

² Akkas Bashi signifie en persan le photographe.

métrages ramenés de France. Aussitôt, les religieux l'ont attaqué en l'accusant de montrer des femmes dénudées à l'écran et le cinéma fut effectivement fermé sous l'ordre du monarque et Sahaf Bashi s'est vu contraint à l'exil. D'autres ont tenté l'expérience³ mais ont connu le même sort que lui. Ce n'est qu'à partir de 1923 que les salles ont commencé à s'ouvrir et le cinéma a connu une bonne affluence mais exclusivement masculine.⁴

En effet, depuis les premiers films projetés jusqu'à aujourd'hui, la présence des femmes à l'écran a été un des grands problèmes du pouvoir et du clergé.

Dans la société patriarcale iranienne, la présence des femmes dans les salles de cinéma étaient aussi problématique que leur participation aux films. Les premières séances féminines ont en effet vu le jour en 1917 mais en réalité elles étaient très rares. Les femmes ont dû patienter jusqu'en 1928 pour avoir un cinéma dédié⁵. Mais cette salle a connu beaucoup de problèmes et a fermé à la suite d'un accident d'origine criminelle. Cette fois, un des propriétaires décida d'ouvrir une salle mixte, *Pari*⁶, où les femmes s'installaient à droite et les hommes à gauche ; deux autres salles réservées aux femmes ont été ouvertes par ailleurs.

1.1.2. Les prémices de la relation homme/femme à l'écran

Le premier film parlant iranien, *La Fille de la Tribu de Lor*⁷, tourné en Inde par Abdolhossein Sepanta est achevé en 1933. Il raconte, pendant deux heures et dix minutes, l'histoire de la rencontre amoureuse de Golnar, une danseuse de cabaret et Djafar, un jeune inspecteur, dans un café sur la route reliant

³ En 1907, un jeune photographe, Mehdi Rusi Khan, de son vrai nom Ivanov, ouvrit une petite salle, puis une plus grande. Au même moment, un certain Aqayuf a ouvert une petite salle de vingt places à un autre endroit de Téhéran. Encore une fois, les religieux s'en sont mêlés, Rusi Khan a été obligé de fermer ses cinémas et a connu le même sort que Sahaf Bashi.

⁴ En 1912, un dénommé Ardeshir Khan, de son vrai nom Patmagerian, a ouvert le cinéma *Djamshid* ; en 1923, le *Grand Cinéma* et le cinéma *Sepah* ont été ouverts par Ali Vakili, un riche homme d'affaires et député au parlement.

⁵ Le cinéma *Sanati* dont les propriétaires étaient Khan Baba Motazedi et Ali Vaziri. Le premier était un ancien employé de Gaumont devenu cinéaste officiel de la cour iranienne et le deuxième un célèbre musicien de l'époque.

⁶ En persan, *Pari* est un prénom de femme et signifie fée.

⁷ Le nom en persan est *Dokhtar-e lor*.

les régions du Lorestan et du Khuzestan⁸. Nous constatons que dès le premier film parlant iranien, ce cinéma a peint la relation entre l'homme et la femme avec un regard patriarcal, une relation de dépendance à sens unique dans laquelle la femme a besoin de son sauveur pour être heureuse. Depuis lors, cette histoire a été un éternel recommencement dans le cinéma iranien prérévolutionnaire.

Il est important de souligner que Reza Shah⁹, fervent partisan de la modernité et de l'occident, veillait à ce que les films soit au goût de ce dernier. Ainsi, les films de l'époque peignaient les clichés tels que les romances historiques avec des actrices maquillées et habillées comme dans les films occidentaux traitant des histoires orientales. Modifier, ignorer et bien sûr érotiser l'histoire de l'Iran par l'intermédiaire du cinéma a permis au gouvernement de justifier la domination du système monarchique et de confirmer la libération sexuelle¹⁰ que le monarque souhaitait imposer au pays.

1.1.3. Le Film Farsi

A partir des années 50 jusqu'à la révolution Islamique, le *film Farsi*¹¹ (littéralement film persan) calqué sur le *film hendi* (film indien) étaient le genre le plus exploité. Ils comportaient notamment des scènes de danse et de chant, des rixes souvent violentes et une fin « à l'eau de rose » où triomphait la morale sociale. Une relation amoureuse entre un homme et une femme en étaient un des éléments principaux et elle était traitée sous l'angle d'une domination masculine : La femme violée ou prostituée est sauvée par l'homme et revient dans le droit

⁸ Golnar lui raconte ses mésaventures. Elle a en effet été enlevée à sa famille par des pillards et a été forcée de travailler pour eux. Après plusieurs péripéties, Djafar tue le chef des bandits et s'enfuit avec elle en Inde. Ils ne reviennent qu'avec l'avènement de Reza Shah (le père du dernier Shah et le fondateur du dernier régime monarchique en Iran), en chantant les louanges du nouveau régime Pahlavi et le progrès de la modernité. Cette fin a été ajoutée par les producteurs pour qu'il puisse être montré en Iran. Il a fallu absolument parler des bienfaits de ce nouveau régime et de son mot d'ordre : la modernité.

⁹ Reza Shah a régné sur l'Iran de 1925 à 1941 avant d'être remplacé par son fils Mohammad Reza Shah.

¹⁰ Reza Shah voulait occidentaliser le pays comme son homologue turc, Atatürk. A titre d'exemple, nous pouvons indiquer l'obligation du port de chapeaux occidentaux par les hommes et l'interdiction du port du tchador pour les femmes. Cela a valu au monarque une impopularité auprès du peuple.

¹¹ Le terme *film Farsi*, d'une connotation péjorative, a été inventé par un critique de cette époque, Hushang Kavosi, pour désigner une production commerciale et lucrative de films populaires d'une qualité médiocre. Ces films reproduisaient les recettes éprouvées des films égyptiens, indiens et américains tout en prenant en compte les coutumes iraniennes.

chemin. Néanmoins pour montrer la sexualité sans pudeur il faut attendre les années 70 où les films sous l'influence du cinéma français et italien se sont montrés très explicites à ce sujet. La nudité des femmes est devenue alors un gage de réussite.

1.1.4. Les films d'avant-garde

Le *Sud de la Ville* (1958) de Farokh Ghafari a été filmé dans les quartiers pauvres de Téhéran et raconte l'histoire d'une veuve qui travaille dans un café des quartiers démunis. Deux *Djahels*¹² amoureux d'elle rivalisent pour la conquérir. Le frère de cette femme la croit prostituée, lui enlève son fils et s'enfuit avec l'enfant. Ce film a été interdit par la censure à cause de la représentation trop pessimiste de la vie sociale et l'insistance du réalisateur à montrer les basses couches de la société. Le film est ressorti cinq ans plus tard sous le nom de *Rivalité en Ville*¹³ après avoir subi beaucoup de changements par rapport au scénario original.

Un autre film des années 60, traitant la relation homme/ femme qui a marqué inévitablement l'histoire du cinéma iranien est *Le Mari d'Ahou Khanoum*¹⁴ (1968) de Davud Molapur. Il met en scène l'histoire d'une jeune veuve qui épouse un homme plus âgé, déjà marié et père de famille. Le réalisateur analyse d'une façon très simple la réalité patriarcale de l'époque où l'homme domine et la femme cuisine. Le film est dénué de tous les éléments du *film Farsi*, c'est-à-dire la danse, le chant, la bagarre, les super stars, etc. A la fin du film, la femme quitte l'homme et sa famille. Le mariage et le divorce sont racontés d'une façon honnête. C'est la première fois dans l'histoire du cinéma iranien, ce cinéma « macho », qu'est montrée la réalité de la vie d'une femme.

¹² le film de *Djahel* est un genre de cinéma iranien pré-révolutionnaire dans lequel le personnage principal est effectivement un *Djahel*. Ce dernier est un homme fort qui vient des couches populaires, porte la plupart du temps un chapeau noir, un ensemble foncé et une moustache. Le *Djahel* fait sa loi, il est tantôt une sorte de *cow-boy* à l'iranienne qui défend les opprimés, tantôt un oppresseur cruel.

¹³ Le nom en persan est *Reqabat dar shahr*.

¹⁴ Le nom en persan est *Shohar-e Ahu khanum*.

1.1.5. Les réalisatrices d'avant la révolution

Trois réalisatrices ont fait des films avant la révolution. La première fiction *Mardjan*¹⁵ est tournée en 1956 par Shahla, comédienne de théâtre et de cinéma, de son vrai nom Qodrat Zaman Sharbatchi. Il traite de la relation amoureuse et la différence des classes sociales.

Le deuxième, *La Terre Fertile* (1977) réalisée par Marva Nabili, est un film réaliste et simple parlant du problème des femmes dans le milieu rural. Il a connu le succès aux *festivals de Berlin et de San Remo* mais il n'a pas eu être projeté en Iran à cause des événements politiques qui ont engendré la révolution.

Le court métrage *La Maison Est Noire*¹⁶ (1962) de Forough Farrokhzad¹⁷, la grande poétesse de son époque, dont la vie et la mort furent mystérieuses et sujet à polémique, est un documentaire sur une léproserie et raconte d'une façon humaine la vie de ces malades privés de liberté.

1.1.6. Le cinéma à la veille de la Révolution

L'année qui précède la Révolution Islamique, le pays est en bouillonnement et le cinéma en souffrance à l'image du pays. La production en 1978 se réduisait à 15 films contre, par exemple 57 en 1970 et 83 en 1971. Le chômage augmentait pour les métiers du cinéma, ainsi que les taxes, le salaire des techniciens et le coût de la promotion des films. L'absence de salles de bonne qualité, la présence d'une censure arbitraire qui privilégiait les films vulgaires aux films réalistes, montrant le vrai visage de la société, mais aussi l'envahissement du marché par des films étrangers, sont des raisons de l'état du cinéma de cette époque¹⁸.

La partie la plus religieuse du pays, de plus en plus mécontente, dénonçait la multiplication des scènes de sexe et de violence au cinéma. Certaines familles empêchèrent même leurs enfants de fréquenter les cinémas. Dans un moment où le chemin montré par les religieux était l'arme « sacrée » pour un peuple qui avait

¹⁵ Mardjan est un prénom féminin.

¹⁶ Le nom en persan est *Khaneh Syah Ast*.

¹⁷ Forough Farrokhzad était une féministe d'avant-garde. Elle a écrit 5 recueils de poèmes avant de mourir à 32 ans en 1965 dans un accident de voiture.

¹⁸ HAGHIGHAT, Mamad, *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, Paris, BPI Centre Georges Pompidou, 1999, p. 121.

souffert pendant longtemps de la répression, le cinéma, considéré comme le symbole de la « décadence » et de la « dégradation » du pays, était devenu la cible préférée de ces Iraniens devenus fortement puritains.

En effet, comme le souligne Hormuz Key, les Iraniens depuis toujours entretenaient une relation d'amour / haine avec le cinéma, en grande partie à cause de la qualité médiocre et de la vulgarité des *films Farsi*, mais aussi à cause de l'influence du clergé chiite sur le cinéma. En effet, les Iraniens allaient au cinéma mais ils avaient « *un sentiment de malaise et de 'gêne morale'* ». ¹⁹ C'est ainsi qu'à la veille de la révolution, pendant qu'ils manifestaient dans les rues pour obtenir une démocratie, ils se sont mis à incendier et détruire les salles de cinéma. ²⁰

Ce sentiment religieux qui a émergé à la surface du pays a influencé le cinéma. En effet, aucun film concernant la relation homme/femme n'a été projeté l'année qui a précédé la révolution. Plusieurs réalisateurs, sous l'effet de l'effervescence révolutionnaire, ont même réalisé des films très symboliques montrant la force populaire contre l'oppression du pouvoir. *Le voyage de pierre* ²¹ de Masud Kimyai en est l'exemple parfait. Le film est l'histoire d'un groupe de paysans qui affronte leur tyrannique patron ²². Ce film était vraiment dans l'air du temps et a touché un grand public très sensible au message du film, à savoir le soulèvement d'un peuple contre la tyrannie.

1.2. La relation homme/femme après la révolution

Un des problèmes majeurs du cinéma d'après la révolution est de montrer les relations homme/femme, sans que le film soit coupé ou interdit par la censure.

¹⁹ KEY, Hormuz, *Le cinéma iranien l'image d'une société en bouillonnement, de la Vache au Goût de la cerise*, Paris, Karthala, 1999, p. 79.

²⁰ Cette année-là, rien qu'à Téhéran, 31 salles ont été détruites. Ainsi, un jour du mois d'août 1978, le cinéma *Rex* de la ville d'Abadan dans le sud de l'Iran, fut incendié pendant la projection des *Cerfs* de Kimyai, un film pourtant anti-Shah. Entre 300 et 400 personnes sont mortes, enfermées à l'intérieur, dont un des responsables de l'incendie. L'ironie de l'histoire est que le peuple était si enthousiaste envers le clergé et la Révolution qu'il a tenu pour responsable le régime du Shah pendant longtemps. Après la chute du régime, des documents ont été trouvés et ont prouvé le lien direct entre les leaders religieux anti-Shah et l'incendie meurtrier de ce cinéma.

²¹ Le titre en persan est *Safar-e sang*.

²² En effet ils roulent une gigantesque pierre du haut de la montagne pour construire un deuxième moulin dans le village, car le seul moulin existant appartient au patron qui exploite ses paysans. A la fin, la pierre arrive au village et anéantit sur son chemin la propriété du patron.

Les sujets tabous de la société tels qu'un triangle amoureux, l'infidélité, la femme prostituée, l'amour entre différentes classes sociales, etc. ont toujours eu du mal à obtenir les autorisations nécessaires. Dans les paragraphes qui suivent, nous nous focalisons sur certains films de ces trente dernières années qui se sont attaqués à ces sujets.

1.2.1. Les films et les tabous

Le premier film postrévolutionnaire traitant la relation entre l'homme et la femme, est *Bashu le Petit Etranger*²³ de Bahram Beyzai. Le film est réalisé en 1985 mais est resté trois ans entre les mains de la censure avant de sortir en 1988²⁴. Ce film, complexe et multidimensionnel, est un des rares films du cinéma iranien, qui traite du racisme interrégional en Iran et de l'ignorance des Iraniens à propos de la diversité ethnique dans leur pays. L'intérêt de ce film par rapport au sujet de notre recherche vient du fait que pour la première fois une relation entre un homme et une femme prend forme à l'écran. En effet, en absence de l'homme, le garçon se substitue à lui et le réalisateur parvient à montrer une relation complexe sans avoir à justifier ses images devant la censure. A titre d'exemple, nous pouvons signaler une scène où la femme regarde directement vers le petit et la caméra et franchit la limite posée concernant l'interdiction des regards directs, car cette interdiction n'est pas valable pour les enfants. De même pour le contact physique qui est montré quand la femme lave avec un savon l'enfant afin de lui enlever sa couleur de peau qu'elle croit être de la saleté. Toutes ces scènes, inmontrables entre deux adultes, ont été rendues possibles par la substitution de l'homme par l'enfant. Par la suite, plusieurs films iraniens ont utilisé la même stratégie pour montrer les relations entre deux sexes opposées et les problèmes de la société.

Un des films emblématique postrévolutionnaire peignant le sujet homme/femme est *Nargess*²⁵ (1992) de la réalisatrice Rakhshan Bani Etemad. Ce film est le premier qui met en scène un sujet aussi tabou qu'un triangle amoureux.

²³ Le titre en persan est *Bashu, garibey-e kuchak*.

²⁴ Le film raconte l'histoire d'un petit garçon, Bashu, noir, car il est du sud de l'Iran, qui a perdu sa famille pendant la guerre et qui se retrouve dans le nord du pays sans connaître qui que ce soit, ni le dialecte de la région.

²⁵ *Nargess* est un prénom féminin qui signifie narcisse.

Il raconte la relation amoureuse entre Afaq, une femme mûre et un jeune homme, Adel. Ils sont tous les deux voleurs et vivent en marge de la société. Adel se lasse, souhaite vivre avec une femme plus respectable et tombe amoureux d'une fille « pure », Nargess. A partir de cette rencontre, c'est Afaq qui va jouer le rôle de la mère du marié devant Nargess et sa famille. R. Bani Etemad parvient à montrer les femmes telles qu'elles sont dans la société, parfois des bandits ou prostituées mais pas pour autant mauvaises. La réalisatrice, maîtresse de l'implicite, grâce aux indices, fait vibrer le spectateur par la sexualité forte d'Afaq et la sensualité des premiers instants partagés entre Nargess et Adel. Depuis, R. Bani Etemad n'a pas cessé de soulever les tabous de la société mais aussi du cinéma iranien.

Ainsi, dans *Foulard Bleu*²⁶ (1994), elle met en scène l'amour tabou d'un veuf âgé et riche avec une employée jeune et pauvre. R. Bani Etemad, lors de notre entretien, souligne les problèmes de la censure, les tabous de la société iranienne mais aussi la nécessité d'un langage implicite:

« C'est une scène clé [la scène de la déclaration d'amour entre les deux personnages] d'une relation affective qu'il fallait montrer par le biais d'un vocable particulier et des signes qui nous rapprochaient de la situation affective entre les deux protagonistes. Cette scène et la scène dans laquelle la main de Nobar sort pour prendre la valise, bien que les deux scènes puissent faire partie de ces mêmes stratégies de mise en scène [contourner la censure], en réalité, ces deux scènes ne sont pas vraiment des scènes pour éviter la censure car le type de rapport d'une fille comme elle, d'une classe sociale comme la sienne et de cet âge, avec tout le capital culturel que cela suppose, exigeait un tel symbole et une telle action. Est-ce à dire que cette scène ne devait pas se passer autrement et que j'ai été obligée de le faire de cette manière à cause de la censure ? Non ! En réalité, je pensais qu'il était nécessaire de mettre en scène ce « hijab naturel » [le comportement pudique de la fille] de la relation d'une jeune fille avec un garçon, alors qu'ils ne sont pas encore mariés, de la manière dont je l'ai montré. Mais le pied nu pour leur première nuit d'amour remplaçait bien le fait de devenir un seul et insinuait bien l'idée de cette première nuit sans avoir de barrière et de limite.

²⁶ Le *Foulard Bleu* (*Rusari abi*) est un des films de notre corpus dont certaines scènes ont été analysées en détail dans les chapitres 7 et 8 de ce travail.

Je dois dire que, de toute manière, et suivant le cinéma que j'aime, je n'aurais pas montré la scène de l'amour pour le respect de la culture dans laquelle nous vivons, mais si j'étais un peu plus libre, je me serais rapprochée de cette relation. Mais cela ne veut pas dire que j'aurais montré la relation sexuelle entre Nobar et Rasul. Cette scène avec ce pied nu qui est un symbole si éloigné de l'acte-même nous a quand-même posé des problèmes, mais on a réussi à la sauvegarder, bien qu'à la télévision, ils l'aient censurée. Nous avons mis quatre mois pour obtenir l'autorisation de la diffusion du film, notamment à cause de ce plan. De toute manière, je ne trouve pas très artistique de montrer une scène sexuelle dans une culture comme celle des protagonistes de ce film. Mais je l'aurais peut-être montré d'une autre manière. »²⁷

Dans *La Dame de Mai*²⁸(1998) R. Bani Etemad filme une relation amoureuse tabou entre une mère célibataire documentariste et son amant. La réalisatrice a trouvé une astuce dans le scénario pour éviter l'interdiction de son film. En effet, L'homme absent à l'écran physiquement, n'est présent dans le film que par sa voix. R. Bani Etemad soucieuse de la vraisemblance de ses films, à cause de la différence des catégories sociales, ne pouvait pas utiliser les mêmes procédés cinématographiques pour ces deux fictions. Ainsi, tandis qu'elle peut mettre en scène symboliquement la sexualité dans les couches pauvres ou populaires, pour la classe intellectuelle qui a une pratique de l'affection physique beaucoup plus libérée et moderne, celle-ci demeure plus difficile à montrer.

A l'instar de R. Bani Etemad, d'autres réalisateurs ont essayé de trouver des moyens pour peindre la relation homme/femme mais certains n'ont pas pu dépasser la barrière de la censure aisément. Le *Bonhomme de Neige*²⁹ de Davud Mirbagheri, réalisé en 1995 en est un exemple éloquent. Le personnage principal se travestissait tout au long du film.³⁰ L'acteur dans le rôle d'une femme se permet de faire toutes les coquetteries qu'une actrice n'a pas le droit de faire dans le cinéma iranien. Le film est finalement sorti, pendant la période d'ouverture culturelle du pays, au début du premier mandat de Khatami (1998).

²⁷ Notre entretien avec R. Bani Etemad, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

²⁸ *Banuy-e ordibehesht* en persan.

²⁹ Le titre en persan est *Adam barfi*.

³⁰ Il raconte l'histoire de cet homme qui se travestit en femme afin de trouver un mari qui puisse l'emmener vivre à l'étranger.

Le film *Rouge* (1998) de Fereydun Djejrani met en scène une relation conflictuelle du couple. La femme, victime de la jalousie de son mari, tue celui-ci à la fin et devient l'agresseur. Toucher une femme était toujours interdit, néanmoins à partir de ce film la frapper est devenu autorisé.

Tahmineh Milani, une autre réalisatrice iranienne, traite dans la quasi-totalité de ses films la relation homme/femme. Si on considère que R. Bani Etemad a comme style le réalisme social, celui de T. Milani est le féminisme commercial. Elle tente dans son œuvre de peindre la société patriarcale iranienne et les dégâts qu'elle cause aux femmes. Deux de ses films concernent particulièrement les relations amoureuses : *Le Cessez-le-Feu*³¹ (2006) et *Un de Nous Deux*³² (2011). Dans ces deux films les jeux de regards témoignent de l'évolution de la relation du couple. Dans le second, les regards adressés par l'homme (l'employeur) directement à la femme (employée) sont les indices pour mettre en place l'effet de sens <<déclaration d'amour>> et <<demande de faire l'amour>>. Une scène significative de ce film met en scène les deux personnages au bureau : ils sont debout face à face avec une distance physique proche, il marche vers elle, elle recule et tombe sur le dos sur un canapé ; l'homme se retrouve en position dominante. Cette scène qui montre <l'affrontement des deux personnages> met en sens une forme de <<harcèlement sexuel>> au travail.

Rien (2010), d'Abdol Reza Kahani, montre dans son film plusieurs couples pauvres de la même famille vivant ensemble. Le réalisateur utilise différentes astuces pour montrer leur relation sexuelle. A titre d'exemple, nous pouvons signaler, les scènes où le couple est dans la chambre : soit la porte se ferme soit ils éteignent la lumière. Lorsqu'un des couples s'est disputé, la femme indique à son mari qu'elle a chaud et par conséquent elle éloigne son matelas³³ de celui de l'homme. Le contraire se passe aussi : la femme qui veut consoler l'homme pour

³¹ Le titre de film est *Atash Bas* en persan. Il relate l'histoire d'un couple qui ne s'entend plus. La femme prend la décision de divorcer mais rencontre un psychanalyste qui lui suggère de réveiller l'enfant qui dort au fond d'elle. En suivant ses conseils, l'homme se rend compte de son attitude « macho » et change de comportement vis-à-vis de sa femme.

³² Le titre est *Yeki az ma do nafar* en persan. Le film raconte l'histoire d'un employeur « macho » amoureux d'une de ses employées. Celle-ci a aussi des sentiments pour lui mais ne cède aux avances de ce dernier car elle veut qu'il change de comportement. La fin du film, pessimiste, montre que le changement est impossible et leur histoire d'amour ne verra jamais le jour.

³³ Ils dorment par terre. Ceci monte aussi leur classe sociale pauvre.

la perte de son père lui dit qu'elle a froid et ramène le matelas à côté de celui de l'homme.

Dans le film *Gabbeh*³⁴ (1996), de Mohsen Makhmalbaf, le sacrifice, l'amour, le mariage, la naissance et la mort parmi le peuple nomade sont présentés via plusieurs symboles. En fait le film est une manifestation de la vie de clan nomade représentée dans de beaux cadres et en couleurs. Comme le souligne Maryam Bassiri³⁵, il permet aux spectateurs d'expérimenter librement la vie nomade dans un très beau et large périmètre et la mesure d'un amour passionné entre une femme et un homme.

1.2.2. Le cinéma *underground*

Certains réalisateurs, ne voulant pas se soumettre à la censure ont décidé de faire leur film clandestinement et appartiennent au mouvement artistique *underground*. Ce sont des films qui en général n'ont pas d'autorisation de tournage. Néanmoins les réalisateurs utilisent des ruses pour en obtenir une comme par exemple sous prétexte d'un travail universitaire qui ne serait pas destiné à être projeté publiquement. Ce cinéma a pour but de peindre tous les tabous et les interdits de la société.

Le film *underground My Tehran for Sale*³⁶ (2009) de Geranaz Moussavi en est un exemple révélateur.³⁷ En effet, il ne s'agit dans ce film que de thèmes tabous du cinéma iranien. A la façon dont l'histoire et les images sont filmées, nous pouvons constater tout de suite qu'avec les réglementations de la censure, il est impossible que le film sorte en Iran. La réalisatrice traite des thèmes tels qu'un

³⁴ Gabbeh est une forme de tapis iranien présentant des motifs qui racontent l'histoire du peuple nomade.

³⁵ BASSIRI, Maryam, « Women in the Iranian cinema », 1997, consulté le 10/01/2009 sur le site *Iranian chamber society*, http://www.iranchamber.com/cinema/articles/women_iranian_cinema.php

³⁶ Le titre en persan est *Tehran-e man haradj*.

³⁷ La réalisatrice est une jeune poète qui habite aux Etats Unis. Son film a eu l'autorisation de tournage car c'était son mémoire de fin d'étude. Le film parle d'une fille très moderne de Téhéran qui est rejetée par sa famille traditionnelle. Elle tombe amoureuse d'un jeune iranien qui est rentré des Etats Unis pour régler quelques affaires de famille. Ils commencent à vivre ensemble sans être mariés. Ils décident de se marier pour quitter l'Iran mais elle découvre qu'elle a le sida. Son compagnon la quitte et elle décide de vendre tous ses biens afin de payer des passeurs pour quitter le pays. A la fin du film, elle est dans un camp de réfugiés.

couple non marié vivant ensemble, le sida, les moments de liberté à l'intérieur de la maison, etc.

Parfois, les films *undergrounds* sont faits par des réalisateurs de l'intérieur mais ensuite ces derniers sont, en général, obligés de quitter le pays. Le film *Les Chats Persans*³⁸ (2009) de Bahman Ghobadi en fait partie. Il n'a eu aucune autorisation, tout est filmé secrètement. Ghobadi mélange le documentaire et la fiction pour raconter l'histoire de la musique *underground* iranienne. Ces jeunes musiciens font de la musique dans leur sous-sol et n'arrivent jamais à avoir les autorisations nécessaires pour commercialiser leurs musiques. Le film montre l'histoire de deux amoureux qui font de la musique et qui veulent quitter le pays.³⁹ Après ce film qui a eu un succès international⁴⁰, Ghobadi et le jeune couple du film se sont exilés en Europe.

1.3. La réglementation de la censure avant la révolution

Entre 1936 et 1957 la production cinématographique a été erratique à cause du manque de capital et/ou d'équipement⁴¹. Néanmoins, dans les années 50, sous les règnes de Mohammad Reza Shah⁴², comme le souligne Hamid Reza Sadr⁴³, son obstacle principal était la censure voire l'autocensure étant donné que la moindre déviation des normes était prise comme une critique implicite du pouvoir.

En juin 1950, le Ministère de l'Intérieur a mis en place un code de conduite rigide concernant le scénario, les jeux d'acteur et la production de films.

³⁸ Le titre en persan est *kasi az gorbehy-e irani khabar nadareh*.

³⁹ Ce couple essaie de trouver de l'argent et un moyen légal ou illégal pour sortir du pays. A la fin du film, le garçon qui participe à une fête « interdite », voyant la police arriver, s'enfuit par la fenêtre, tombe et meurt.

⁴⁰ Les films *undergrounds* sont, la plupart du temps, faibles techniquement, dû à l'utilisation clandestine de la caméra, le sentiment d'urgence lié à la peur de se faire arrêter, le manque d'argent également car ils n'ont aucune aide des organismes. Néanmoins, leurs succès dans les festivals internationaux viennent en partie du fait que l'Occident aime ces sujets tabous qui sortent clandestinement de l'Iran Islamique. Ainsi, « sexe, drogue et Rock & Roll » au pays des « mollahs » fait recette lors des festivals.

⁴¹ Entre 1936 et 1948 la production cinématographique fut inexistante en Iran et cela notamment à cause du refus des pouvoirs publics de lui accorder des aides. Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale que le cinéma a repris son souffle. Effectivement, entre 1951 et 1953, le cinéma n'a cessé de croître. Néanmoins, entre 1954 et 1957, la production de cinéma a subi une grande rechute.

⁴² Ce dernier monarque iranien a régné sur l'Iran de 1941 à 1979.

⁴³ SADR, Hamid Reza, *Iranian cinema a political history*, Londres, I.B.Tauris, 2006, p. 64.

La portée de ces régulations touchait tant les films iraniens que les étrangers. Le Ministère de l'Intérieur, le Ministère de la Culture, le département des Média et de Radio, la police et les agents de la sécurité devaient veiller à ce que ces règles soient respectées. Par cette réglementation, étaient interdits :

« Les films en conflit avec les fondamentaux de l'Islam et les 12 Imams des Chiites. Les films qui s'opposent à la monarchie, au monarque et à sa famille proche. La représentation des agitations politiques qui aboutissent à détrôner le monarque dans n'importe quel pays. Les films qui encouragent une révolution politique en vue de changer le régime. Les films qui promeuvent les croyances et les pratiques contraires à la loi. Les films dans lesquels les criminels ne sont pas punis. Les émeutes de prisonniers qui aboutissent à la défaite des autorités militaires. Les films qui encouragent les ouvriers, les paysans, les étudiants et d'autres catégories de personnes à s'opposer aux militaires ou à saboter les usines ou les écoles. Les films qui s'opposent aux coutumes et traditions du pays. Les films qui créent le dégoût ou le désespoir chez les spectateurs. Les films qui montrent la nudité féminine (définie comme la présentation nue de la poitrine ou des parties intimes). Les films qui contiennent un langage grossier ou des moqueries envers les accents locaux (spécialement pendant le doublage). Les films montrant un couple 'nu' au lit avant l'acte sexuel. Les films qui corrompent la moralité du public et ceux qui contiennent le vocabulaire des 'gangsters'. Les films qui intensifient les tensions ethniques et religieuses dans la société»⁴⁴.

Avec l'invention du doublage, les noms dans les films étrangers étaient remplacés par des noms iraniens et l'histoire du film était modifiée pour qu'elle corresponde à la réglementation. La femme infidèle laissait ainsi la place à la

⁴⁴ SADR, H.R., *Iranian cinema a political history*, ouvr. cité., p.66. «*Film in conflict with the foundations of Islam and the twelve Imam versions of Shi'ism. Films in oppositions to the constitutional monarchy, his grace and his immediate family. Depictions of political turmoil in any country leading to the dethronement of the monarch. Films that encourage political revolution with a view to changing the regime. Films that promote beliefs and practices contrary to the law. Any film where the criminal characters do not punished. Any prison riot leading to defeat of the military authorities. Films that encourage workers, peasants, students and other classes to oppose the military, or engage in sabotage of factories or schools. Films opposed to the nations customs and traditions. Films that create disgust and despair in audiences. Films depicting female nudity (defined as the presentation of naked breasts and private parts). Films containing foul language or derision of local accents (especially during dubbing). Films depicting a 'naked' couple in bed prior to the act of lovemaking. Films corrupting public morals and those containing 'gangster' vocabulary. Films that intensify ethnic and religious tensions within society.*»

fiancée infidèle et les criminels revenaient dans le droit chemin à la fin du film grâce au doublage.

Les années 70 sont fortement marquées par la naissance de *sinemay-e motefavet*, ce qui veut dire littéralement *un cinéma différent*. Celui-ci impose un style plus réaliste et réfléchi en montrant le désespoir, marqué par le symbolisme et l'obscurité. Les années 70 étaient des années de censure rigoureuse et la société iranienne était au sommet de sa crise identitaire, en recherche d'une *iranité*. Des questions sans réponse ont surgi et se sont ainsi reflétées dans la vie artistique, culturelle et politique de l'époque. Le début des années 70 a alors connu une grande production de films, dont beaucoup de bonne qualité. Mais la fin de cette décennie, marquée par les fortes tensions politiques fut peu productive en matière de cinéma.

Concernant la relation homme/femme un des premiers films de ce mouvement est *Gheysar*⁴⁵ (1969) de Kimyai dans lequel une vision noire de l'Iran, un pays infernal où le crime l'emporte en permanence, est peinte. Une fille violée se suicide de peur de déshonorer sa famille et ses frères vont aux troussees des violeurs⁴⁶.

Avec le personnage de Gheysar, le cinéma iranien a donné naissance à un antihéros aimé par le public. Ce type de personnage, la plupart du temps joué par Behruz Vosughi, a perduré dans le cinéma iranien d'avant la révolution. La fascination du spectateur pour l'antihéros et le genre mélodrame criminel, comme le souligne Sadr⁴⁷, reflète la colère d'un peuple frustré qui voulait sortir des normes établies dans la société et se préparait pour un moment de violence extrême.

Comme le souligne Masoud Mehrabi⁴⁸, la quasi-totalité des films de qualité de cette époque, tels que *Reza le Motard*⁴⁹, *Baluch*⁵⁰, *La Terre*⁵¹ et *Les*

⁴⁵ Gheysar (Qeysar) est un prénom masculin.

⁴⁶ En effet le frère de la fille, ancien *Djahel* repent, affronte l'homme violeur et est tué dans la bagarre. Le frère cadet, Gheysar, qui était parti pour chercher du travail dans une autre ville, rentre peu de temps après. Il se lance aux troussees du violeur et de ses complices et les tue un à un. A la fin du film, la police lui tire dessus et il meurt dans un train abandonné. *Gheysar* est un film qui réussit le mariage entre l'artistique et le commercial, d'où son succès national dans les salles et chez les critiques du pays.

⁴⁷ SADR, H.R., *Iranian cinema a political history*, ouvr.cité, p.136-142.

⁴⁸ MEHRABI, Masoud, *Tarikh-e sinemay-e Iran az aqaz ta sal-e 1357* (1984), Téhéran, Edité par l'auteur, 1997, p. 531.

*Cerfs*⁵² de Kimyai, *La Vache*, *Le Facteur*⁵³ et *Le Cycle*⁵⁴ de Daryush Mehrjui, *L'Harmonica*⁵⁵ et *Requiem*⁵⁶ de Amir Naderi, *Tranquillité en Présence des Autres*⁵⁷ de Naser Taghvai, le court métrage *Voyage*⁵⁸ de Beyzai ont tous eu maille à partir avec la censure. *La Nuit Où Il a Plu*⁵⁹ de Kamran Shirdel n'a été vu qu'au *festival international de Téhéran* et Sohrab Shahid Saless a rencontré des difficultés avec son troisième film *Quarantaine*⁶⁰. Ainsi, sous la pression du *Savak* (la police secrète du Shah), le tournage a été arrêté et Shahid Saless contraint à l'exil. Il faut noter que ce dernier cas extrême est resté unique pendant le règne de Mohammad Reza Shah.

Il faut aussi signaler qu'en juillet 1965, comme le souligne Sadr, une nouvelle réglementation⁶¹ de 27 articles et 2 notes de bas de page a été mise en place par la censure. Cette nouvelle réglementation renforçait celle de juin 1950 et détaillait davantage les interdictions⁶².

1.4. La réglementation de la censure après la révolution

En février 1979, une page de l'histoire iranienne est tournée, ainsi que celle du cinéma iranien. Ce cinéma a produit jusqu'à la Révolution Islamique, 632 longs métrages de fiction tournés par 124 réalisateurs. Trois femmes ont pu travailler au sein de ce cinéma en réalisant deux longs et un court métrages. Dans ce cinéma « non islamique » et « moderne », nous pouvons compter moins de dix films, mettant en scène la réalité de la vie des femmes. Le fait que l'Etat interdisait les scènes d'amour et la nudité complète de la femme n'a pas empêché ce cinéma de faire de la femme, un objet, un accessoire, une « chose faible » qui devait systématiquement être sauvée par un homme et être là à son service. Ainsi,

⁴⁹ Le titre en persan est *Reza motori*.

⁵⁰ *Baluch* en persan est l'adjectif pour désigner la personne qui vient de la région du Baluchestan.

⁵¹ Le titre en persan est *Khak*.

⁵² Le titre en persan est *Gavaznha*.

⁵³ Le titre en persan est *Postchi*.

⁵⁴ Le titre en persan est *Dayerey-e Mina*.

⁵⁵ Le titre en persan est *Saz Dahani*.

⁵⁶ Le titre en persan est *Marsyeh*.

⁵⁷ Le titre en persan est *Aramesh dar Hozour-e digaran*.

⁵⁸ Le titre en persan est *Safar*.

⁵⁹ Le titre en persan est *Un shab ke barun umad*.

⁶⁰ Le titre en persan est *Qarantineh*.

⁶¹ La liste complète de cette réglementation est donnée en annexe 4 de cette thèse.

⁶² SADR, H.R., *Iranian cinema a political history*, ouvr.cité, p.108.

le cinéma d'avant la Révolution Islamique qui n'avait même pas besoin d'utiliser les indices ou négocier avec la censure pour peindre la réalité des relations homme/femme dans la société, s'est simplement contenté d'un regard « macho » loin de la réalité.

Ainsi, le 16 janvier 1979, après des mois de manifestations et d'affrontements, le dernier monarque iranien, Mohammad Reza Shah Pahlavi, quitte le trône et par la même occasion l'Iran pour toujours. 16 jours plus tard, l'Ayatollah Ruhollah Khomeiny a quitté Neauphle-Le-Château en France pour atterrir victorieux sur le sol iranien. Le premier discours de celui qui est devenu le Guide de la Révolution⁶³ est prononcé le même jour au cimetière de Behesht Zahra. Ce premier discours, tant attendu, a montré le chemin que la Révolution allait prendre. Contre toute attente, comme le souligne Hamid Algar⁶⁴, l'Ayatollah Khomeiny déclara qu'il n'était pas contre le cinéma mais contre la corruption à l'intérieur de celui-ci. Il ajouta que le cinéma devait éduquer les gens et comme tout art il devait se mettre au service de l'Islam. Cette déclaration a légitimé le cinéma qui, pendant des décennies, avait été défini comme un instrument d'occidentalisation et ainsi rejeté par le clergé.

A cette époque déjà, plus de 180 cinémas avaient été brûlés, détruits ou fermés, n'en laissant en état que 256.

Durant les trois années qui ont suivi la Révolution, le cinéma était dans un état chaotique à l'image d'une société qui voulait redéfinir toutes ses valeurs. Les films préexistants iraniens et étrangers ont été visionnés, la plupart des films ont été rejetés, et les autres coupés ou retouchés avec des marqueurs.⁶⁵

Ahmad Amini,⁶⁶ réalisateur et critique du cinéma souligne une différence importante en ce qui concerne la censure avant et après la révolution :

« Vous savez, avant la révolution, je ne faisais pas de films mais j'étais critique. J'ai donc une relation distanciée par rapport au cinéma. Je pense

⁶³ Le titre se transforme en « Guide de la République Islamique » en 1989.

⁶⁴ ALGAR, Hamid, *Islam and revolution: writing and declarations of Imam Khomeini*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 258.

⁶⁵ D'après Hamid Naficy, sur 898 films étrangers, 513 ont été rejetés et sur 2182 films iraniens seuls 245 ont été autorisés. NAFICY, Hamid, (2002), "Islamizing film culture in Iran: a post-Khatami update", *The new Iranian cinema: politics, representation and identity*, TAPPER Richard (sous la dir. de), Londres et New York, I.B.Tauris, 2006, p. 25-65, (32-33).

⁶⁶ Notre entretien avec Amini, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

qu'avant la révolution, il y avait de la censure mais elle était claire, on savait explicitement ce qu'il n'était pas possible de faire et les réalisateurs faisaient leurs films. Mais depuis la révolution, tout est flou. Il n'y a pas d'éléments clairs pour savoir tout ce qu'on ne peut pas faire. Regardez : je propose un scénario avec beaucoup de similitudes avec l'autre scénario d'il y a dix ans. Il y a dix ans, j'ai eu l'autorisation, aujourd'hui, je ne l'ai pas. Quand j'ai présenté le scénario d'Un Parapluie [Un Parapluie pour Deux], je m'attendais à un refus, mais il été accepté, je me demande encore comment, rien n'a été censuré dans ce film. Alors, vous voyez, on est dans le flou. Je ne me rappelle pas mais peut être qu'Un Parapluie est passé entre deux ministres, parce que dans ces périodes de transition, il y a un flou et tout peut passer. C'est comme si on était hors du temps et de l'espace et tout devient possible. Un an plus tard, on pourrait recevoir une interdiction. Le problème de toute la famille du cinéma depuis la révolution est que pendant toutes les différentes périodes, on n'a jamais eu d'éléments concrets pour la réglementation de la censure. Les choses ont toujours dépendu d'une personne responsable à un moment donné. Une personne peut avoir un problème avec un type de sujet ou tel acteur et il mettra des obstacles à tel ou tel film. Les gens du cinéma demandent depuis des années une réglementation claire, qui dise ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. Que ce soit un bon ou un mauvais ministre, il n'y a jamais rien eu d'écrit. Par exemple, quand quelque chose doit être corrigé, rien ne nous est écrit, tout se fait oralement. Il y a des choses que l'on connaît précisément, comme le port du voile mais elles sont rares. Au moins à la télévision, il y a une rigidité mais c'est plus clair. Nous n'avons pas de lois précises : pendant un moment, quelqu'un demande à ce qu'il n'y ait pas de gros plans de femmes, mais ça ne dure qu'un temps. On travaille aussi par déduction : tel film a connu tel problème, on ne va pas le faire, ou l'inverse. Le problème est que l'année suivante, ce peut être complètement différent. »

1.4.1. Un cinéma politisé

La particularité de la structure du pouvoir dans la République Islamique d'Iran, mise en place par l'Ayatollah Khomeiny, s'appuie sur la bicéphalie du système : d'un côté, il comprend les éléments d'un système politique « classique » (Parlement, président de la République, gouvernement...) et d'un autre côté, un Guide de la Révolution à vocation religieuse dont l'autorité passe au-delà de tout autre pouvoir et texte de loi. Cette complexité de la structure du pouvoir fait que le sort de la culture et spécifiquement du cinéma en Iran est partagé entre ces deux pouvoirs.

La Révolution iranienne de 1979 qui a engendré la République Islamique, donne une importance particulière à la question culturelle. Ainsi, l'Etat Khomeinyste a fait de la culture un enjeu important de sa politique. Mais comment définir une « culture islamique » ?

Alors qu'au tout début de la Révolution, on brûlait les cinémas, le cinéma d'Iran islamique, contre toute attente, a commencé à se développer de plus en plus. En effet, le cinéma est le meilleur moyen pour que les dirigeants fassent de la culture du pays, une culture islamique. Le cinéma iranien n'apparaîtrait alors pas comme un miroir anthropologique de la société mais l'idéal d'une société islamique d'après les critères de l'Etat iranien.

La morale islamique réagit donc par le biais de la censure, tout particulièrement sur le comportement et l'apparence physique et crée une nouvelle forme d'image sur les écrans. Pour faire des films, les réalisateurs n'ont que deux choix. Soit ils se placent du côté de l'idéologie du régime et ne se soucient pas de l'art cinématographique, soit ils sont plus réticents par rapport à ces idéologies et mettent en place un nouveau langage artistique et cinématographique pour faire face à la situation. En effet, grâce à la culture de l'implicite déjà ancrée dans la culture iranienne, les cinéastes ont commencé à utiliser les indices, pour montrer 'l'inmontrable'. Ils ont suivi l'exemple de la poésie iranienne qui s'exprime par le biais d'ellipses et figures de styles diverses et qu'il faut décortiquer pour la comprendre. En règle générale, les Iraniens sont habitués à parler d'une façon « voilée » et à ne pas exprimer clairement leur pensée. Ceci implique que la personne en face soit consciente de cette pratique afin de comprendre ce que veut

lui dire un voisin, un poète ou un cinéaste. C'est ce langage particulier, instauré entre le cinéma iranien et son public, qui nous intéresse dans cette recherche.

Dès les premiers pas de la Révolution, la question de la censure se pose sévèrement à l'image, tout d'abord par le rejet du *film Farsi*. Le combat du « nouveau cinéma », était donc, de faire des films sans « corruption morale ».

Une deuxième règle imposée au cinéma est l'interdiction de montrer une image positive du Shah, de sa famille ou des partis politiques autres que ceux du régime. Cela signifie qu'aucune nuance de caractère dans les personnages en relation avec le Shah ou des opposants politiques n'est admissible. Ces personnages doivent être présentés comme des gens très cruels et sans cœur. La censure allait jusqu'à imposer le physique de ces personnages. Ils devaient être laids et répugnants. Les Nazis avaient appliqué les mêmes procédés en ce qui concerne leur supposés opposants et les juifs.

Progressivement, la censure la plus importante s'avère être le contrôle des mœurs, appliqué autant sur l'image que sur ceux qui la fabriquent. Du début jusqu'à la fin du film, tout doit être examiné par le contrôle des mœurs : la remise du scénario, le choix des acteurs et des actrices, etc. Pendant le tournage du film, devant et derrière la caméra, tous les comportements, tels que le port du foulard, les relations entre les acteurs et les actrices, doivent être conformes aux mœurs.

Une des autres interdictions à l'image repose sur la représentation de *la police des mœurs (komite)* dans les films. Jusqu'en 1998, aucun réalisateur iranien n'avait le droit de montrer ou de mentionner dans ses films, la police des mœurs, un des éléments importants mis en place par le régime pour faire régner les lois islamiques dans la société iranienne et donc très présente dans la vie des habitants du pays.

Les lois tentent de prendre en compte tous les aspects de l'image. Rien n'est négligé : le cadrage, les jeux de lumière, le montage, les couleurs, etc. Tout est précisé dans les textes de lois et tout est examiné minutieusement. Par exemple, dans les dix premières années de la Révolution, la couleur rouge, considérée comme trop voyante, n'existait pas dans les films ; la couleur noire, étant la couleur chiite, n'était pas acceptée pour des personnages négatifs. Un autre exemple que nous pouvons donner: la lumière tamisée n'est autorisée que

pour des scènes dans lesquelles sont présentés des personnages négatifs. On compte de nombreuses interdictions qui ne sont levées que lorsqu'elles se rapportent à des personnages négatifs. La femme iranienne, dans n'importe quelle situation où elle se trouve, doit porter le foulard à l'écran, même dans celles qui, dans la vie réelle, l'autoriseraient à ne pas être voilée. Un autre type d'interdiction à l'écran repose sur l'utilisation du gros plan : une femme ne peut pas être cadrée de très près, cela évoquerait la sensualité. En ce qui concerne le montage, les réalisateurs et les monteurs doivent être très vigilants également. Ainsi, un plan de femme entrant dans une chambre le soir, suivi d'un plan montrant un homme entrant dans la même chambre, aboutirait à une coupure inévitable de la scène par la censure.

Sous l'influence d'une telle censure, le réalisateur iranien doit être très habile afin de trouver des moyens lui permettant de montrer ce qu'il souhaite dire en apportant un peu de sensualité ou tout simplement pour rendre le film vraisemblable. En tant que spectatrice iranienne, nous avons maintes fois vu dans des films iraniens, des scènes sensuelles et d'amour par exemple en regardant une pomme rouge sur une table entre deux personnes de sexes différents. Combien de fois un cri de femme dans une scène de guerre nous a fait penser à une scène d'amour ? Peut-être l'usage du verbe *voir* n'est-il pas approprié dans ce contexte. Nous pourrions lui préférer *imaginer*. C'est le réalisateur qui trouve le moyen d'infiltrer l'imaginaire ainsi que la volonté du spectateur qui a besoin de sensualité et d'amour, pour rêver et pour s'évader avec l'aide de la beauté de l'art.

1.4.2. La femme à l'écran

La femme est apparue alors comme une des problématiques essentielles des réalisateurs iraniens. En effet, il y a une volonté de la part de l'Etat, de montrer la femme sous un angle très positif, vertueuse, celle qui se sacrifie pour la famille et qui remet l'homme dans le droit chemin. Tout au début de la Révolution, les femmes étaient éliminées des scènes de cinéma. D'après Yves Thoraval, « *le visage des plus jolies était longtemps interdit de premier plan* »⁶⁷. Peu à peu, elles ont gagné leur espace à l'image. *L'enregistrement du réel* a été

⁶⁷ THORAVAL, Yves, *Les cinémas du Moyen-Orient : Iran - Egypte – Turquie*, Paris, Séguier, 2000, p. 64.

un facteur très important pour montrer une image sensuelle et réelle de la femme. Malgré toutes les interdictions se rapportant à la représentation de la femme, à partir du moment où les réalisateurs ont pu filmer les femmes, l'image que l'on voyait à l'écran a permis de montrer de fait, la réalité de sa beauté ou de sa sensualité. Comme l'a écrit Agnès Devictor : « *Filmer des femmes, en dépit des interdits, c'est toujours filmer des êtres humains et des corps* »⁶⁸.

Comme le cinéma parvient à conquérir une relative autonomie d'expression grâce à son processus d'enregistrement du monde, *l'effet de réel* devient par conséquent un procédé très révélateur du cinéma iranien. A plusieurs reprises, nous observons dans les films iraniens, un scénario, une scène où des dialogues paraissent invraisemblables ou trop moralistes, mais dans ces mêmes films, le langage naturel du corps montre le désir charnel. De même, lorsque les dialogues paraissent vagues ou absurdes, le corps par sa rigidité, montre une situation tendue et nous livre un message précis. Pour illustrer ces propos, nous pouvons donner l'exemple du dernier film d'Asghar Farhadi, *Une Séparation*⁶⁹ où au début du film, lorsque le couple est dans un tribunal pour une demande de divorce, la femme ne peut pas expliquer à cause de la censure, pourquoi elle veut que sa fille ne grandisse pas en Iran. Néanmoins, la retenue de son corps et le malaise de celui-ci voilé nous dévoile la réalité non dite.

Cette relative autonomie, repérée dans les films, est influencée par des accords ou des désaccords entre les institutions du cinéma et les jeux de pouvoirs entre les dirigeants du régime. Un air de liberté a ainsi commencé à souffler sur le pays et a marqué l'art et la culture pendant la présidence de Mohammad Khatami entre 1997 et 2005. Cette liberté était tiraillée par les mécontentes politiques et a été réduite bien davantage encore depuis 2005 avec la présidence de Mahmoud Ahmadi Nejad.

En ce qui concerne la représentation de femmes à l'écran, l'évolution de codes de conduite, comme le souligne Hamid Naficy, connaît trois phases:

⁶⁸ DEVICTOR, Agnès, *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeiny au président Khâtami*, Paris, CNRS éditions, 2004, p.180.

⁶⁹ Le titre en persan est *Jodaiy-e Nader az Simin*.

« absence, présence pâle et présence puissante »⁷⁰. La première phase, au début des années 1980 a vu une absence totale de femmes parce que les cinéastes, incertains de réactions officielles, pratiquaient l'autocensure. Dans la deuxième phase, le milieu des années 1980, les femmes étaient filmées dans un environnement domestique (intérieur de la maison), elles figuraient à l'arrière-plan et étaient rarement au centre du scénario. Une grammaire particulière, basée sur la ségrégation de genre, s'est alors développée. Les femmes ont dû porter des robes longues et amples et leur comportement devait être « digne ». Elles ont donc été filmées dans des plans d'ensemble et dans des rôles inactifs. De plus, le contact physique ou même visuel n'étaient pas permis entre les deux sexes opposés. Avec ces codes stricts, il était interdit de montrer l'amour entre des hommes et des femmes représentés comme des personnages asexués. Dans la troisième période, depuis la fin des années 1980, le cinéma iranien a été marqué par des rôles plus dramatiques pour les femmes.

1.4.3. Différentes périodes, différente censure

Le clivage entre la position des fractions modérées et conservatrices concernant la culture crée des tensions au sein du pays et engendre différentes politiques vis-à-vis de celle-ci⁷¹. Ainsi la censure varie selon le président, le ministre de la culture et le responsable du secteur cinéma du moment.

R. Bani Etemad nous a confié la difficulté de devoir négocier l'autorisation de son film et l'incertitude que cela engendre :

« [...] je ne vois jamais la révolution iranienne comme le début du cinéma iranien, mais comme tu as dit, il y a eu des hauts et des bas. Il y a eu des responsables qui croyaient en cinéma iranien, malgré toute leur pensée traditionnelle et toutes leurs visions limitées qu'ils avaient par rapport au cinéma, mais ils avaient accepté les gens. On a eu des périodes en Iran pendant lesquelles, pour certains avoir ou ne pas avoir un cinéma n'était pas important. Je veux dire que le regard sur le cinéma, selon des périodes historiques variées, a tellement

⁷⁰NAFICY, Hamid, «Veiled Vision/Powerful presence: women in Post-Revolutionary Iranian cinema», *In the eye of the storm: women in Post-Revolutionary Iran*, AFKHAMI, Mahnaz et FRIEDL, Erika, (sous la dir. de), Londres et New York, I.B.Tauris, 1994, p. 131-150. (132).

⁷¹ Les différentes factions politiques, leurs positionnements et leurs interactions sont expliqués dans la partie annexe de ce travail. (cf. annexe 4)

changé que je dirais que les contraintes sont une question secondaire. Une fois, j'ai dit à un des responsables du cinéma : "il y a deux choses qui sont importantes pour moi en tant que cinéaste : une définition, une responsabilité en particulier, peut-être un caractère sacré ! Et que vous n'y croyiez même pas, si, par conséquent, on se dispute pendant des années, si nous n'arrivons pas à une conclusion, mon seul espoir est de vous voir accéder à une position plus importante afin que vous quittiez ce poste et que je puisse voir comment je peux négocier avec la personne suivante" »⁷².

1.4.3.1. La première décennie de la révolution

Le projet culturel le plus important qui ait marqué le pays, est la *révolution culturelle* proclamée dès le 18 avril 1980⁷³. L'objectif de ce projet était avant tout d'islamiser les universités et de parvenir à une société islamique et une culture indépendante. Afin de vouloir « purifier » la culture du pays, pendant deux années les activités de celle-ci ont été suspendues.

A la suite de cette interruption, sous l'autorité du premier ministre Mir Hossein Moussavi⁷⁴, Khatami, un religieux modéré, est devenu ministre de la Culture, Fakhreddin Anvar, le responsable de la section cinéma du Ministère et Mohammad Beheshti, directeur de la fondation Farabi. Au contraire de leurs prédécesseurs, ces derniers connaissaient le cinéma et le théâtre. Comme le signale Saeed Zeydabadi Nejad⁷⁵, les nouveaux responsables du cinéma ont mis en place trois responsabilités : *hemayat* (soutien), *hadayat* (guidage) et *nezarat* (contrôle).

Pour honorer la première, ils ont essayé de revitaliser le cinéma en subventionnant l'achat de matériel de cinéma, diminuant les taxes sur les tickets d'entrée et en octroyant des prêts aux réalisateurs avec des taux d'intérêt modestes. En 1984, 40 films ont ainsi été produits contre 12 en 1981.

⁷² Notre entretien avec R. Bani Eteamd, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

⁷³ Par Abdol-Hasan Bani Sadr, président de la République, Hasan Habibi, ministre de l'Enseignement Supérieur, et Ali-Akbar Hashemi Rafsanjani, président du parlement.

⁷⁴ Mir Hossein Moussavi était le premier ministre de 1980 à 1988.

⁷⁵ ZEYDABADI NEJAD, Saeed, *The politics of Iranian cinema: film and society in the Islamic Republic*, Londres et New York, Routledge, 2010, p. 37.

En ce qui concerne le *guidage*, quatre catégories de films ont été établies de A à D. Ces catégories déterminaient le coût du billet pour le film, les salles dans lesquelles le film allait être projeté, pendant quelle période et pour combien de temps. Nous pouvons dire que l'avenir d'un film dépendait de ces facteurs. Les responsables politiques du cinéma attribuaient ces quatre catégories en prenant en compte trois qualités : les aspects techniques, l'esthétique et le contenu. En ce qui concerne la première qualité, nous pouvons donner l'exemple de la prise du son direct, pour la deuxième, l'innovation et l'expérimentation étaient encouragés et pour la dernière, un contenu proche de la culture du régime était largement avantage. Ainsi les réalisateurs comme toute la population étaient divisés en 2 groupes : *khodi* et *qeyr-e khodi*. Comme le note Zeydabadi Nejad⁷⁶, le premier groupe est composé de ceux qui sont issus du régime et favorables au régime et le deuxième inclut ceux qui ne sont pas du régime ou sont contre le régime. Cette idéologie mise en place dès l'aube de la révolution est ancrée dans toute la société et divise hostilement la population en deux catégories. D'une façon plus simple, dans la vision manichéenne du régime islamique, les *khodis* sont les « bons » et les *qeyr-e khodis* les « mauvais »⁷⁷.

Ce clivage est pris en compte dans le choix de notre corpus. Pour démontrer ainsi que la grammaire formelle de la relation homme/femme, dégagée à la suite d'une analyse systémique et interprétative⁷⁸, est tangible à tout le cinéma iranien sur les six films choisis⁷⁹ l'un d'eux est d'un réalisateur considéré comme appartenant à l'idéologie du régime⁸⁰.

La troisième responsabilité des dirigeants politiques du cinéma, le *contrôle* n'était rien d'autre que la censure. Ainsi, en février 1983, comme le note Zeydabadi Nejad, le cabinet de Moussavi a mis en place un code de conduite pour le cinéma. Ci-dessous quelques exemples de ce qui était interdit :

⁷⁶ ZEYDABADI NEJAD, S., *The politics of Iranian cinema: film and society in the Islamic Republic*, ouvr.cité, p. 52.

⁷⁷ Le résultat de la politique du « bon contenu » a donné naissance au *cinemay-e ma'nagera* (le cinéma du sens) connu aussi sous le nom de *cinemay-e dini* (le cinéma religieux) ou *cinemay-e eslami* (le cinéma islamique). Toutes ces appellations désignent un seul et même genre de cinéma que les autorités ont eu du mal à définir en détail et dont le contenu a été sujet à débat depuis le début.

⁷⁸ Chapitre 6 et 7 de ce travail.

⁷⁹ Chapitre 4 de ce travail.

⁸⁰ Ebrahim Hatami Kya, le réalisateur du *Ruban Rouge*.

« *Insulter directement ou indirectement les prophètes, les imams, le Guide suprême, l'assemblée des experts⁸¹ et les jurisconsultes⁸² qualifiés. Encourager la méchanceté, la corruption et la prostitution. Encourager ou enseigner l'utilisation de drogues dangereuses et nuisibles à la santé ou les professions qui sont sanctionnées par la religion comme la contrebande, etc. Encourager l'influence culturelle, économique et politique étrangère qui est contre la politique 'ni ouest, ni est' de la République Islamique d'Iran. Exprimer ou révéler quelque chose qui est contre les intérêts et la politique du pays et qui pourrait être exploité par les étrangers* »⁸³.

Une clause dans cette réglementation précisait que le comité de contrôle (*nezarat*) était en charge de définir les régulations concernant la façon dont la femme pouvait apparaître à l'écran dans les films iraniens et étrangers, en prenant en compte la « position élevée » de la femme et les lois de la charia.

Ce texte de censure n'était pas très clair et prêtait à interprétation. Il a été modifié, tous les ans, et a été de plus en plus détaillé mais l'ambiguïté, moins forte qu'avant, est quand même demeurée. Cela a rendu la tâche difficile aux cinéastes, qui sont obligés de négocier l'interprétation de leurs films.

Depuis, le réalisateur iranien doit parcourir un long chemin pour obtenir les autorisations nécessaires pour son film. Néanmoins, la rigueur ou la souplesse des étapes à suivre varient avec les différentes périodes politiques en Iran. Pendant les moments les plus durs, ces étapes étaient les suivantes : le résumé de l'intrigue, le scénario, la liste complète de l'équipe de tournage, c'est à dire les acteurs mais aussi toutes les personnes qui travaillent sur le plateau, tous et tout,

⁸¹ Composée d'environ 80 religieux élus au suffrage universel direct pour une durée de 8 ans, l'Assemblée des experts est l'institution chargée de désigner le Guide suprême et chef de l'État. L'Assemblée des experts a aussi le pouvoir, théoriquement, de démettre le Guide suprême de ses fonctions, mais elle est très peu sollicitée dans ce rôle en raison du mandat à vie dont dispose le chef de l'État iranien.

⁸² En persan *Foqaha* qui signifie les jurisconsultes de la loi musulmane. Ce sont les Ayatollahs qui ont fait de hautes études religieuses et qui peuvent interpréter, décréter des lois islamiques.

⁸³ ZEYDABADI NEJAD, *The politics of Iranian cinema: film and society in the Islamic Republic*, ouvr. Cite., p. 40.: *"Insult directly or indirectly the prophets, imams, the supreme jurisprudent, the leadership council or the qualified jurisprudents. Encourage wickedness, corruption and prostitution. Encourage or teach abuse of harmful and dangerous drugs or professions which are religiously sanctioned against such as smuggling, etc. encourage foreign cultural economic and political influence contrary to the 'neither West nor East' policy of the Islamic Republic of Iran. Express or disclose anything that is against the interests and politics of the country which might be exploited by foreigners."*

devaient passer devant la censure. Un test de maquillage avant le tournage devait être montré à la censure. Cette dernière surveillait le film et le plateau tout au long du tournage pour que, tout d'abord, tout ce qui a été vérifié avant le tournage soit respecté mais aussi pour surveiller les acteurs et les actrices et l'équipe en général, afin de s'assurer que leur comportement était « islamique ». A la fin du tournage, le film dans son intégralité, sa bande annonce ainsi que son affiche devaient être examinés. A chacune de ces étapes, le film pouvait être arrêté, coupé ou interdit.

1.4.3.2. La période post-khomeyniste

1989 est marqué par la mort de Khomeiny et la fin de la guerre Iran / Irak qui a duré 8 ans. Mohammad Ali Khamenei est devenu le Guide de la République Islamique et Hashemi Rafsandjani le président du pays. Khatami est resté à son poste de ministre de la Culture et de l'Orientation Islamiques, ainsi que les responsables politiques du cinéma. L'alliance entre les deux partis modernes au gouvernement a permis un certain assouplissement de la censure.

En l'absence de textes clairs concernant celle-ci, le sort des films était décidé après des discussions entre ces responsables politiques. C'est ainsi que le thème de l'amour entre l'homme et la femme s'est vu peu à peu autorisé dans le cinéma. Car jusque-là, le seul amour possible était l'amour entre l'homme et Dieu.

Dans ce début de période post Khomeiny, la censure plus souple qu'avant concernait plus particulièrement quelques domaines sensibles. Premièrement, il ne fallait traiter aucun thème politique. Deuxièmement, « la corruption morale » était interdite. Celle-ci concernait particulièrement l'image de la femme. Elle devait être pieuse et « pure » et en un sens asexuée. Ceci impliquait l'absence de maquillage, de gros plan et de jolies femmes ; elle devait s'habiller en tchador ou avec un foulard et manteau très large pour que le spectateur ne voit pas ses formes ; il fallait qu'elle soit filmée assise ou sans mouvement ; les regards directs vers un homme que cela soit dans le film ou à travers la caméra (vers le spectateur) étaient interdits.

De plus, un des problèmes posés par la censure s'est avéré être « le gout personnel ». En effet, les responsables politiques du cinéma, la plupart du temps sans aucune formation artistique ou culturelle, se permettaient d'interdire ou

d'imposer des changements car ils estimaient que c'était mieux ainsi ou que tel film ou telle scène n'avait pas d'intérêt. Ceci engendre depuis des va et vient constants des réalisateurs dans les bureaux des responsables pour négocier, justifier ou marchander. Finalement, la censure s'imposait quand une personne ou un organisme, faisant partie en général des conservateurs influents, se sentait attaqué implicitement mais rarement explicitement dans un film et portait plainte.

Sous la présidence de Rafsandjani, Khatami a pu rester au Ministère de la Culture jusqu'en 1992. Ensuite, il a été forcé de partir sous la pression des conservateurs. En effet, ce religieux intellectuel et modéré et ses décisions culturelles telles que l'autorisation de tournage pour des films avec des thèmes sensibles, une souplesse pour la liberté d'expression et son autorisation pour l'utilisation du satellite, considéré par les conservateurs comme la menace culturelle de l'Occident, n'étaient pas du tout au goût des conservateurs.

Ainsi, le peu de souplesse, que le cinéma avait acquis avec Khatami, a été perdu à la suite du départ de ce dernier. *Le Foulard Bleu*, un des films de notre corpus, qui est resté 4 mois derrière les portes de la censure, en est un exemple éloquent. R. Bani Etemad explique cela :

« Je me souviens que, quand j'ai envoyé le scénario de mon film [Foulard Bleu], ils l'ont retourné avec 15 points de corrections qui auraient complètement changé le film. J'ai bénéficié d'un changement de direction pour pouvoir tourner le film et après l'avoir terminé, il y a eu un groupe de contrôle très strict qui est venu nous rendre visite pour empêcher la diffusion du film, car je n'avais pas accepté de le changer et pour la seule scène de traversée de l'eau avec les pieds nus, nous avons dû attendre 4 mois, mais nous avons enfin réussi à le diffuser. »⁸⁴

En effet, lorsqu'Ezatollah Zarghami, un conservateur, est devenu responsable du cinéma au Ministère en 1996 la totalité de l'équipe du Ministère de la Culture est devenue conservateur. Ainsi, comme le souligne Zeydabadi Nejad, un nouveau code de la censure de 95 pages a été mis en place. Ce code est beaucoup plus rigoureux que celui de 1982 rédigé pendant le mandat ministériel de Khatami. Nous présentons ci-dessous quelques articles de ce code. Étaient interdits par ce texte :

⁸⁴ Notre entretien avec R. Bani Etemad, Téhéran. Décembre 2010, annexe 2.

« Des personnages négatifs avec des noms qui ont des origines islamiques ; le port de vêtements serrés par les femmes ; montrer plus que le visage ou les mains au-delà du poignet des femmes ; la multiplicité des habits portés par des personnages, qui peut inciter à la culture de consommation ; l'utilisation des vêtements qui pourrait créer une nouvelle tendance pour mettre des habits occidentaux ; le gros plan du visage de la femme ; le contact physique entre un homme et une femme ; l'utilisation d'un langage grossier. un portrait négatif des personnels de l'armée, de la police, des gardiens de la révolution, des bassidji ;⁸⁵ l'utilisation des musiques qui ressemblent à des chansons connues, iraniennes ou étrangères ; les scènes dans lesquelles quelqu'un est attaqué avec une arme ; fumer des cigarettes ou des pipes ; un portrait sympathique des criminels ; le triomphe du mal contre le bien, du cruel contre l'humain, du non éthique contre le comportement éthique, que cela soit [montré dans le film] directement ou indirectement. »⁸⁶

1.4.3.3. Un air de liberté

1997 est une date à retenir dans l'évolution de la République Islamique d'Iran. Le candidat Mohammad Khatami est élu président. Ministre de la Culture entre 1982 et 1992, le président Khatami s'avère être un homme de culture. Il s'est ainsi démarqué des autres candidats et des anciens présidents par son discours basé sur la liberté de la culture et de l'expression. Il a été élu deux fois, en 1997 et en 2001 et est resté président huit ans.

Le point fort de Khatami a été le fait que tout en respectant les lois de l'Islam, il a pu réduire les effets de la censure. Par conséquent, avec lui et son

⁸⁵ Le Bassidj est une force paramilitaire qui a été mise en place par Khomeiny en 1979. Il est totalement dévoué au Guide suprême. En général, à chaque fois qu'il y a des émeutes en Iran, ce sont les Bassidjis qui sont en charge de « calmer » la foule.

⁸⁶ ZEYDABADI NEJAD, S., *The politic of iranian cinema: film and society in Islamic Republic*, ouvr.cité, p. 48. "Giving the negative characters in films names which have Islamic root. Wearing of tight clothes by women. Showing more than the face or the hands above the wrist of women. Multiplicity of the costumes worn by characters in a film, which can lead to the culture of consumerism. Using clothes which could create a new trend in wearing Western clothes. Close-up of women's face. Body contact between men and women. Use of abusive language. Negative portrayal of the personnel of the armed forces, the police, the revolutionary guards, people's Basij. Use of music which is similar to famous songs, both foreign and Iranian. Scenes in which somebody is attacked with a weapon. Smoking of cigarettes and pipes. Sympathetic portrayal of criminals. The winning of bad against good, cruel against humane, unethical against ethical behavior, whether it is [shown in the film] directly or indirectly."

ministre de la Culture, l'intellectuel et progressiste, Ataollah Mohadjerani, le cinéma iranien a commencé à respirer. Beaucoup d'éléments, jusque-là écartés de l'image, sont réapparues dans le cinéma iranien ; par exemple des personnages de femmes plus nuancées, les femmes divorcées, des thèmes comme l'université, les étudiants et leur langage politique, etc. A cette époque, Seyfollah Dad, un modéré lui aussi, était responsable du cinéma. Ce triangle intellectuel et modéré a changé énormément de choses en Iran dont le cinéma.

Ainsi, une liberté d'expression pour les artistes et pour la presse a vu le jour pour la première fois depuis le début des années 80. Le critère discriminant du contenu pour l'évaluation des films a été exclu. Par conséquent, comme le souligne Zeydabadi Nejad⁸⁷, ce phénomène de *khodi* en opposition au *qeyr-é khodi* a été diminué remarquablement. Ceci correspondait tout à fait au slogan de campagne des deux mandats de Khatami *l'Iran pour tous les Iraniens*. Ainsi, certains réalisateurs, tels que Bahman Farmanara, Beyzai ou Taghvai, qui n'avaient pas jusque-là le droit de faire des films ou rencontraient d'énormes obstacles pour en faire, ont pu recommencer à tourner. De même, certains films interdits à l'écran ont pu être projetés dans les salles.

Ces souplesses ont donné vie à un genre nouveau : *le cinéma social*⁸⁸. Ce cinéma se focalise sur les problèmes sociaux, politiques et culturels. La plupart des films des réalisatrices iraniennes en font partie.

L'attitude libérale de Mohadjerani envers la presse et le cinéma n'a pas laissé indifférents les conservateurs qu'ils l'ont accusé d'ignorer les valeurs concernant la « position élevée » de la femme, de l'Islam, de la charia, etc. Même s'il n'a pas été condamné, lui et Dad ont été obligés de quitter leurs fonctions.

Ainsi, Mohadjerani a été remplacé par Ahmad Masdjed Djamei et Dad par Mohammad Hasan Pezeshk. Le premier avait la réputation de quelqu'un qui ne cherche pas les conflits et le second entretenait de bonnes relations avec les conservateurs. La conséquence de ces remplacements fut un pas en arrière mais

⁸⁷ ZEYDABADI NEJAD, S., *The politic of Iranian cinema: film and society in Islamic Republic*, ouvr.cité, p. 49.

⁸⁸ En persan : cinemay-e edjtema'i.

pas aussi sévère qu'antérieurement : le contrôle du scénario était de retour, ainsi que l'évaluation des films à partir du contenu⁸⁹.

Le film *Le Chant du Cygne* de notre corpus est réalisé pendant la période de Khatami. Il traite un sujet tabou et sensible : une relation amoureuse en dehors du mariage et le conflit de la jeunesse avec la police des mœurs. Nous avons posé la question à Saeed Asadi, son réalisateur, concernant la façon dont il a obtenu l'autorisation de sa projection :

«Ils ne nous ont pas autorisés à diffuser des bandes annonces à la télévision, mais le film a été projeté. Je dois la réalisation du film au courage du producteur Pouya Films. Il a dit : " le film sera interdit mais on va le faire quand même. [...] Cette année, nous ne voulions plus faire de films. Nous en avons produit deux et distribué trois et nous n'avons plus de temps pour faire des films. Mais celui-ci, [parce qu'il est subversif] on va le faire." Au mois de février, on a commencé le tournage. Le film a reçu un bon accueil public et il a fait du bruit. Mais il n'a plus été projeté alors qu'il y avait encore un potentiel de public important. En général, lorsqu'un film a du succès, il peut rester indéfiniment à l'affiche. Mais dans ce cas, on nous a demandé de le retirer»⁹⁰.

Quoi qu'on puisse dire, une chose est sûre, le langage cinématographique a changé avec Khatami. Le plus radical de ces changements est la thématique des films. La liberté concédée par le pouvoir a permis de traiter de thèmes sociaux qui touchent la réalité de la vie des gens, la jeunesse, le suicide, la drogue, la drague, etc. Néanmoins, en traitant ces thèmes, il y a eu aussi un flot de films à « l'eau de rose » sans intérêt. Certains intellectuels estiment même que cet air de liberté dans le cinéma a fait perdre à celui-ci l'originalité qu'il avait acquise. Nous ne sommes pas de cet avis. En effet, si avec cet air de liberté, le cinéma iranien a pu faire un « bon film » par an, touchant la réalité des problèmes de la société, « le

⁸⁹ En 2003, Pezeshk a été remplacé par Mohammad Mahdi Heydarian, un influent conservateur qui était à la tête du bureau de la censure entre 1982 et 1994. Néanmoins, la scène artistique ne voulait plus reculer. Elle avait quand même au gouvernement, son président, Khatami, pour qui elle avait voté massivement. De plus, comme nous l'avons expliqué auparavant, la négociation faisait partie, depuis longtemps, du processus du cinéma. Ainsi, à partir de 2001, les jeunes réalisateurs ont beaucoup montré à l'écran les désillusions politiques et la déception d'une jeunesse qui avait cru en Khatami pendant le premier mandat de celui-ci.

⁹⁰ Notre entretien avec Asadi, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

jeu en valait la chandelle ». D'ailleurs, quatre films de notre corpus⁹¹ sont de cette période. En effet, notre objet d'étude, à savoir les relations homme/femme, a été beaucoup plus fréquemment traité pendant cette période de huit ans que pendant les années où la femme était au fond de l'écran assise sans mouvement.

1.4.3.4. La politique conservatrice actuelle

Dès l'arrivée d'Ahmadi Nejad au pouvoir, le cinéma a été mis en cause. Son premier ministre de la culture, a durci la censure et a annoncé qu'il ne voulait plus de films féministes ou laïcs. Ainsi, au festival de Fajr de 2008, ils ont interdit les films avec des thèmes sociaux.

Plusieurs films ont été interdits d'écran et la relation homme/femme est très peu traitée depuis. En revanche, le cinéma connaît une abondance de films de guerre et de religion. Ainsi, Ahmadi Nejad, qui avait promis de revenir aux valeurs révolutionnaires, a voulu les « injecter » aux Iraniens par les images comme le faisait l'Occident avant la Révolution, introduisant la corruption morale selon les dires de Khomeiny.⁹²

R. Bani Etemad nous confie son inquiétude à ce sujet :

« Je pense que nous n'avons jamais connu une période aussi mauvaise que la présente période, pendant laquelle la gestion du cinéma est uniquement destinée à la propagande idéologique et politique. Nous n'avons jamais eu une période aussi désolante. Mais nous avons une chance : si l'on avait vécu cette période avant l'émergence du cinéma digital, on aurait vraiment été obligé de dire au revoir au cinéma iranien. Aujourd'hui avec le regard actuel sur le cinéma, si nous n'avons pas eu le digital qui permette de faire sortir l'instrument cinématographique de la main des élites du cinéma pour devenir ainsi un outil démocratisé, c'est cette technologie digitale qui permet à n'importe qui de sortir de l'exclusivité des moyens cinématographiques des hommes du pouvoir et des

⁹¹ Siavash, *Un parapluie pour Deux, Le Chant du Cygne et le Ruban Rouge* dont les scènes analysées sont expliquées dans les chapitres 6 et 7.

⁹² Le mot « injecter » est cité d'un article de Naficy où il parle de la « théorie d'injection » du pouvoir du cinéma, selon le mot de Khomeiny. Ce dernier utilisait ce mot dans ses discours pour parler des effets néfastes de l'Occident dont les femmes dévoilées. Comme dit Naficy, cette théorie consiste à dire que plus une femme est impudique ou dévoilée, plus les hommes qui la regardent seront dépendants, déçus et corrompus. Naficy conclut que pour la République Islamique, la femme est comme une drogue pour l'homme. NAFICY, H., "Veiled Vision/Powerful presence: women in Post-Revolutionary Iranian cinema", art. cité, (131-132).

décideurs publics. Bien sûr, on ne peut pas faire le meilleur film du monde, mais on est capable de faire un film avec un budget minimum et des moyens très simples. Ce qui détermine aujourd'hui le plus le cinéma, c'est que le caractère économique des films varie énormément. Certains films font des entrées très importantes en peu de temps et d'autres ont besoin de plus de temps pour attirer un public en particulier. Mais aujourd'hui, la catégorie des gens qui veulent gagner le plus vite et gagner beaucoup a l'exclusivité de l'industrie cinématographique. Il n'y a plus de moyens pour faire et montrer des films d'auteur en Iran. Le cinéma indépendant n'a plus aucun outil pour se battre contre ce grand pouvoir du cinéma commercial [sous-entendu le film commercial propagandiste]. Il y a des films qui sont faits en un mois et vont connaître des entrées très importantes et d'autres qui vont rester dans le placard pour très longtemps. C'est donc la période la pire de ces trente dernières années. Je ne peux pas croire qu'aujourd'hui avoir une star dans un film est la chose la plus importante pour le producteur. Je ne veux même pas donner mon scénario à un producteur pareil. Ce qui est encourageant, c'est que nous n'avons pas perdu les bons spectateurs, justement ceux qui, aujourd'hui, boycottent le cinéma mais qui sont toujours là. Comme pour le film d'A Propos d'Elly⁹³ qui a eu un grand succès auprès de ces bons spectateurs. Alors que, par exemple, le film de Mona Zandi⁹⁴ [un film d'auteur] a seulement 3 séances dans certains cinémas mais avec un nombre d'entrées comparables aux films qui sont projetés dans 30 salles avec 30 séances. L'évaluation qualitative des spectateurs est une chose oubliée aujourd'hui en Iran. Cela montre que nous avons des spectateurs du cinéma d'auteur, mais ils boudent aujourd'hui le cinéma. Ces films d'auteurs n'ont pas les moyens qu'il faut pour leur diffusion ni pour leurs annonces publicitaires, ni pour rien ! »

En effet, malgré tous les encouragements pour les films pro-régime, les interdictions et les obstacles qui ont augmenté nettement depuis 2005 pour les

⁹³ Film d'Asghar Farhadi, sorti en 2009, raconte la disparition d'une jeune femme lors de vacances des jeunes couples de la classe moyenne iranienne et peint avec réalisme la relation compliquée du couple entre la tradition et modernité.

⁹⁴ *Vendredi Après-midi*, en persan *Asr-e Djomeh*, réalisé en 2006 mais autorisé dans les salles en 2010. Le film raconte les conséquences, pour une femme dans sa vie, du viol qu'elle a subi de la part de son oncle étant enfant.

réalisateurs *outsiders*, nous ne pouvons, en aucun cas, considérer le cinéma iranien en sommeil. Car encore une fois, les réalisateurs grâce à l'utilisation de l'implicite, aux négociations et même parfois grâce aux conflits et aux changements internes, qui créent un état momentané d'anarchie au Ministère ou au bureau de la censure, arrivent à passer à travers les mailles fines de cette dernière et à présenter des films sociaux conformes à la réalité du pays. Farhadi, dont les trois derniers films⁹⁵ sont sortis dans les salles en Iran après 2005, en est un exemple parfait. Acclamé à l'intérieur et à l'extérieur du pays par les festivals mais aussi par les spectateurs, il arrive à montrer la classe moyenne iranienne, longtemps délaissée à l'image. Ainsi, il la dépeint naviguant entre la modernité et la tradition mais il met également en lumière sa différence profonde avec les couches pauvres de la société, le nord de la ville face au sud de la ville, le haut de la ville face au bas de la ville⁹⁶.

Comme le souligne Najmeh Khalili Mahani⁹⁷, qu'il soit féministe ou l'humaniste, populaire ou classique, un succès commercial ou interdit à l'écran, le cinéma iranien a réussi à profiter de la nature paradoxale de la recherche de la République Islamique du Modernisme Islamisé et est devenu la voie d'expression pour une génération qui a connu la révolution, la guerre et la réforme, le tout en moins de 30 ans. Dans le vide énorme du domaine visuel de la représentation de la diversité féminine, des voix de femmes, derrière ou devant la caméra, se répercutent perpétuellement avec celles qui sont éveillées et celles qui éveillent. Bien que le journalisme soit le porte-drapeau de la réforme en Iran, c'est la primauté de l'affect visuel qui accélère l'efficacité du message. Nous avons entrevu l'image de progrès fait par les femmes de cinéma iranien : De la perte à la révolution via la résurrection. On doit ce progrès en partie à l'empressement des spectateurs pour le changement et en partie aux artistes qui ont couru des

⁹⁵ *La Fête du Feu (Chahar shanbeh suri)* sorti en 2005, *A Propos d'Elly (Darbarey-e Elly)* sorti en 2009 et *Une Séparation (Jodaiy-é Nader az Simin)* sorti en 2011.

⁹⁶ Téhéran, cette gigantesque métropole est divisée géographiquement en deux. Le nord au pied du mont Alborz, historiquement avec l'air et l'eau de la montagne, a toujours été habité par les plus aisés et le sud par les plus pauvres. Il y a une frontière invisible entre les deux qui partage deux mondes, deux cultures.

⁹⁷ KHALILI MAHANI, Najmeh, « Beyond tradition and taboo: Women of Iranian Popular Cinema: Projection of Progress », 31 juillet 2006, consulté sur le site de *Off Screen*, le 13/03/2009, http://www.offscreen.com/index.php/phile/essays/women_of_iran/

risques et ont poussé l'imagination et l'attente du spectateur au-delà de la tradition et des tabous. D'en-dessous du « hijab », obscurcissant la vision de la féminité, les femmes iraniennes peignent une figure saisissante de leur identité qui fait vaciller cette obscurité voilée dans celle des salles de cinéma.

Pour conclure, il est à noter que depuis le début de la Révolution, le cinéma iranien postrévolutionnaire, vivant et résistant, a produit en moyenne 80 films par an depuis le milieu des années 80. Ce cinéma compte plus d'une quinzaine de réalisatrices contre trois avant la Révolution. Les réalisateurs se sont intéressés aux sujets sociaux dont les problèmes des femmes. Le cinéma devenu plus démocratique grâce aux nouveaux matériels, a incité les jeunes à faire des films, sans compter toutes les femmes et tous les hommes qui font du documentaire. Le cinéma iranien depuis le milieu des années 80 est présent dans plusieurs festivals internationaux renommés. Les films iraniens sont achetés par des distributeurs étrangers et sont présents dans les salles étrangères. A titre d'exemple, nous pouvons citer l'année 2011 où une dizaine de films iraniens sont sortis en France.

Ainsi, ce cinéma n'arrête pas de surprendre le public étranger mais aussi le public iranien. En effet, le premier voit à travers ces films ses préjugés, inculqués par les images des médias occidentaux, s'envoler en miette et le second avide de décoder les messages cachés, fait le constat de l'état du pays : dans une ambiance mensongère encouragée par le pouvoir, la réalité peut être voilée mais jamais éliminée.

SYNTHESE DU CHAPITRE 1

La traversée à portée historique présentée au cours de ce chapitre parcourt l'évolution du cinéma iranien du début jusqu'à nos jours sous l'angle de la censure et l'évolution de la relation homme/femme à l'écran.

Tout d'abord, nous rappelons les prémices du cinéma en Iran, les premières salles et les premières fictions.

Nous nous focalisons ensuite sur les films emblématiques du cinéma iranien d'avant et d'après la révolution en ce qui concerne notre objet d'étude. Nous rappelons également les femmes qui l'ont marqué.

Afin de mieux contextualiser le cinéma iranien postrévolutionnaire qui est le cadre historique dans lequel s'inscrit l'objet de recherche de cette thèse, nous nous attardons sur la relation qu'entretenait le public avec le cinéma afin de montrer le lien direct entre le cinéma et la Révolution Islamique de 1979.

Nous exposons aussi le lien étroit et complexe qui existe entre le pouvoir, le clergé et le cinéma. De ce fait, nous nous arrêtons sur quelques textes de loi concernant le cinéma et nous montrons leurs effets sur l'évolution du cinéma.

Après avoir montré les différentes formes de la censure du cinéma avant la révolution, Nous nous focalisons alors sur le lien direct entre le changement de régime et le cinéma et nous présentons la nouvelle politique concernant le cinéma, les obstacles que celui-ci rencontre et les stratégies qui l'aident à exister. Nous donnons un aperçu des textes de loi et nous expliquons les différentes périodes de la censure postrévolutionnaire.

En observant ce panorama politique et cinématographique, nous constatons l'évolution des approches par rapport à la femme, sa position et son rapport avec l'homme. Ceci nous permet de poser le cadre historique dans lequel s'inscrit l'objet de recherche de cette thèse.

PARTIE II: CADRE THEORIQUE

CHAPITRE 2 : DE LA LINGUISTIQUE ET SES APPORTS AVEC LA SEMIOLOGIE DES INDICES

L'objet et la démarche analytique de cette recherche s'inscrivent dans le cadre théorique et méthodologique du modèle conceptuel de la *sémiologie des indices*, proposée par Anne-Marie Houdebine⁹⁸. Cette sémiologie prend pour objet des *structurations souples* et des objets imprécis. Elle est basée sur une méthodologie rigoureuse qui prend en compte les apports saussuriens. Elle réconcilie la *sémiologie de la communication* de Georges Mounin et la *sémiologie de la signifiance* de Roland Barthes, longtemps opposées. Dans ce chapitre, nous nous arrêtons sur les emprunts et les filiations de la sémiologie des indices par rapport à la linguistique structurale et aux théories sémiologiques du 20ème siècle.

⁹⁸ BRUNETIERE, Valérie & HOUDEBINE, Anne-Marie (1994), « Démarche – Méthodologie », *Travaux de linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, Université d'Angers, réédition Paris, Université René Descartes – Paris 5, 2004, p. 275-278.

2.1. L'héritage de Saussure

Pour Ferdinand de Saussure, la linguistique est une partie de la sémiologie car la langue est un système de signes exprimant des idées et la sémiologie englobe tous les systèmes de signes. Les lois qui surgissent donc de la sémiologie sont applicables à la linguistique.

Le signe linguistique a deux faces : un concept et une image acoustique, ou plus simplement le sens et la forme. Il ne faut pas oublier que l'image acoustique ne veut pas dire les phonèmes dont elle est composée. Saussure a remplacé ces deux mots par *signifié* et *signifiant*⁹⁹. En effet, il voulait montrer l'opposition entre ces deux termes et celle qui les sépare du total dont ils font partie, car dans l'usage courant le terme *signe* renvoie à l'image acoustique. En changeant les termes, l'ambiguïté disparaît.

Le signe linguistique est arbitraire, cela signifie que le lien entre le signifié et le signifiant l'est. Ainsi, l'idée d'un mot n'a aucun rapport intérieur avec la suite des sons dont il est composé. Il peut être présenté avec d'autres suites de sons. Mais l'idée de signe arbitraire ne veut pas dire que le choix est libre pour le sujet parlant. L'individu ne peut rien changer à l'ensemble du signe une fois établi dans un groupe linguistique. C'est ce que Saussure appelle l'*immutabilité* du signe linguistique. Mais en même temps, le signe s'altère parce qu'il s'utilise. Autant la langue ne peut pas être changée par l'individu dans le sens où elle est attachée au poids du passé, c'est-à-dire que la solidarité avec le passé ne laisse pas la place au changement, autant cette continuité de la langue dans le temps peut donner une impression en apparence contradictoire à l'immutabilité du signe. En réalité, la langue se transforme avec le temps sans que les sujets puissent la changer. Par exemple, le latin /necār/ signifiant « tuer » est devenu en français /noyer/.

Un autre principe que met en valeur Saussure est le caractère linéaire du signifiant. Le signifiant étant de nature auditive, on ne peut pas prononcer deux mots ou deux sons en même temps.

Pour Saussure, les rapports qui unissent les termes linguistiques se développent sur deux plans : celui des *syntagmes* ou *axe syntagmatique* et celui du

⁹⁹ SAUSSURE, Ferdinand (de), (1916), *Cours de linguistique générale* (dorénavant *CLG*), par BALLY Charles et SECHEHAYE Albert, Paris, Payot, 2005, cité *CLG*, avec les notes et commentaires de MAURO Tulio (de), p. 97-103.

système ou *axe paradigmatique*. Le syntagme est une combinaison de signes qui a pour support la chaîne parlée. C'est l'axe des éléments en présence, des contrastes dans la chaîne. Par exemple, dans *le chat joue*, *le* et *chat* se combinent. Le système est l'axe des éléments en absence, des choix et des équivalences ou des oppositions. Par exemple, dans *le chat joue*, on peut remplacer *le* par *ce*. La commutation permet de dégager ces unités significatives (monèmes). Ceci est aussi valable pour les phonèmes (unités distinctives).

Dans le *Cours de linguistique générale* (dorénavant *CLG*)¹⁰⁰, Saussure disait que si la sémiologie n'est pas encore reconnue comme une science, c'est parce que la langue, en tant qu'objet d'étude, n'est pas encore étudiée. Pour lui, tant que la langue, le patron général de toute sémiologie, est abordée en fonction d'autres points de vue, la sémiologie ne peut pas être considérée comme une science autonome.

En effet, Saussure est le premier à concevoir une science « *qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* ». ¹⁰¹ Il l'a nommée *sémiologie* (du grec *sémêion*, qui veut dire signe). Mais le terme *sémiologie* apparaît bien avant que le *CLG* soit publié par Charles Bally et Albert Sechehaye. En effet, Saussure dans une esquisse de 1984, que rappellent les *Ecrits de linguistique générale*¹⁰² (dorénavant *ELG*), rend hommage à William Dwight Whitney et l'acclame pour la comparaison que ce dernier fait entre langage articulé et gestualité :

« *Dans un des derniers chapitres de Life and Growth of language Whitney dit que les hommes se sont servis de la voix pour donner des signes de leurs idées comme ils se seraient servis du geste ou d'autre chose, et parce que cela leur a semblé plus commode de se servir de la voix* »¹⁰³.

Nous constatons, par la suite, que dans l'*ELG* Saussure fait référence à la *sémiologie* à plusieurs reprises. Le terme renvoie alors à « *une science ou étude de ce qui se produit lorsque l'homme essaie de signifier sa pensée au moyen d'une*

¹⁰⁰ SAUSSURE, F., *CLG*, ouvr.cité.

¹⁰¹ SAUSSURE, F., *CLG*, ouvr.cité, p. 33.

¹⁰² SAUSSURE, F., *Ecrits de linguistique générale* (dorénavant *ELG*), édités par BOUQUET Simon et ENGLER Rudolf, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁰³ Esquisse reprise dans FEHR Johannes, *Saussure entre linguistique et sémiologie*, traduit de l'allemand par CAUSSAT Pierre, Paris, PUF, 2000, p. 110.

convention nécessaire »¹⁰⁴, ou à « un système de signes totalement indépendant de ce qui l'a préparé et tel qu'il existe dans l'esprit des sujets parlants »¹⁰⁵. Comme le souligne Ekaterina Nossenko Hercberg¹⁰⁶ dans sa thèse de doctorat, la sémiologie définie comme une science dans le *CLG* est ainsi montrée dans l'*ELG* en tant qu'un domaine abstrait, dans le même sens que *semiosis* de Charles Sanders Peirce ou *fonction sémiotique* de Louis Hjelmslev (à la suite de la proposition d'André Martinet¹⁰⁷).

« Pour distinguer ces deux aspects, on peut éventuellement considérer l'opposition terminologique sémiologie-sémiotique. Le premier terme est alors à entendre au sens global (la science sémiologique), le deuxième introduit la relation abstraite, le rapport au monde, le lien qui rattache une forme à un concept ou encore la relation entre le plan de l'expression et le plan de contenu (si l'on suit Hjelmslev reprenant le rapport saussurien Signifiant – Signifié) »¹⁰⁸.

Il faut rappeler que le terme *sémiotique* est une traduction du terme anglais *semiotics*, discipline inaugurée par Peirce, un logicien américain, qui essaie de penser une science générale des signes et une typologie qui insère la langue dans une perspective plus large. Peirce entrevoit le signe dans une relation solidaire entre trois pôles :

« Un signe ou representamen est un Premier, qui entretient avec un Second, appelé son Objet, une véritable relation triadique, qu'il est capable de déterminer et un Troisième, appelé son Interprétant, pour que celui-ci assume la même relation triadique à l'égard dudit Objet que celle entre le Signe et l'Objet »¹⁰⁹.

¹⁰⁴ SAUSSURE, F., *ELG*, ouvr.cité, p. 262.

¹⁰⁵ SAUSSURE, F., *ELG*, ouvr.cité, p. 43.

¹⁰⁶ NOSSENKO HERCBERG, Ekaterina, *Les sites Web des réseaux féminins professionnels : analyses sémiologiques, linguistiques (lexicale, sémantique et discursive), communicationnelles*, Thèse de doctorat en Linguistique et Sémiologie, sous la direction d'A.-M. Houdebine, Université Paris Descartes, 2010, non publiée, p. 93.

¹⁰⁷ ABLALI Driss et ARRIVE Michel, « Hjelmslev et Martinet : correspondance, traduction, problèmes théoriques », *La linguistique*, n°37, 2001, p. 33-58. (15-16).

¹⁰⁸ NOSSENKO HERCBERG, E., *Les sites Web des réseaux féminins professionnels : analyses sémiologiques, linguistiques (lexicale, sémantique et discursive), communicationnelles*, ouvr.cité, p. 93.

¹⁰⁹ Citation de PEIRCE Charles Sanders tirée du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la direction de DUCROT Oswald & TODOROV Tzvetan, Paris, Points Seuil, 1972, p.113.

Ce passage nous indique que la face perceptible du signe, *representamen*, renvoie à un *objet* du monde grâce au processus de signification de l'*interprétant* qui en fournit la traduction. Cette triangulation représente la dynamique de tout signe en tant que processus sémiotique, dont la signification dépend du contexte de son apparition comme l'attente de son récepteur. La sémiotique de Peirce est alors logique et cognitive, détachée de tout ancrage dans les formes langagières.

Le terme *sémiotique* est repris en France dans les années 1970 par Aljirdas Julien Greimas pour en faire une discipline enracinée dans la théorie du langage. L'objet de la démarche de Greimas n'est pas le signe seul, mais les relations structurelles sous-jacentes qui produisent la signification. La sémiotique alors est pour Greimas une théorie de la signification, dont le souci premier est d'explicitier, sous la forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production de sens.

A la même époque, Emile Benveniste oppose le terme *sémiotique* et *sémantique*. Le premier dégage la valeur minimale d'un signe lors de l'analyse du sens dans la langue et le deuxième s'occupe des fonctions d'*interprétance* (une forme pour une idée) et de *signification* (plusieurs sens pour une idée).

Pour conclure, nous pouvons dire que les trois ordres auxquels renvoient le sémiotique greimassien, à savoir *sémiotique-objet*, *sémiotique-objet de connaissance* et la *sémiotique* se retrouvent dans le cadre théorique houdebiniien. En effet, le premier est *pratique sémiotique*, c'est à dire un objet qui se rapporte au socius, le deuxième peut renvoyer à la *sémiotisation* ou l'Objet construit à partir d'un corpus et la troisième peut être la *sémiologie*, une étude théorique qui a une méthodologie rigoureuse.

Nous rappelons également que dans la théorie houdebinienne, le terme *sémiologie* est employé au sens large, c'est-à-dire dans la lignée de Saussure et de sa sémiologie généralisante, tandis que le terme *sémiotique* renvoie aux systèmes, substances et objets particuliers. Par ailleurs, elle est aussi héritière de la *sémiologie de la signification* de Barthes dans son rapport avec le sens et l'analyse de ce dernier. Quant à la *signification*, elle se retrouve dans la sémiologie houdebinienne, précisément dans sa phase interprétative, en insérant le sujet

*interprétant*¹¹⁰ pendant le *procès de signifiante* ; mais la *signifiante* est employée plutôt au sens de « *mouvance* », « *dynamique* », « *engendrement* » perpétuel du signifiant de Julia Kristeva¹¹¹.

2.2. L'héritage de Barthes

Barthes redéfinit la langue dans la perspective d'une *sémiologie de la signification* en se basant sur la définition de Louis Hjelmslev dans son ouvrage *Prolégomènes à une théorie du langage*¹¹². Hjelmslev, fidèle à la définition saussurienne, oppose *la langue* et *l'acte de parole*. Il distingue trois plans dans la langue : le premier est le *Schéma* qui est la langue en forme pure ; le deuxième est la *Norme* qui est la réalisation sociale de la langue et le troisième est l'*Usage* qui est la langue comme l'ensemble des habitudes d'une société donnée. En se basant sur ces trois plans de la langue, Barthes, dans *Eléments de sémiologie*, distingue deux plans : d'une part, le *Schéma* qui se confond avec la théorie de la *forme* : « *La forme est ce qui peut être décrit exhaustivement par le linguiste* »¹¹³ ; et d'autre part le groupe *Norme-Usage-Parole* qui se confond avec la théorie de la *substance* : « *La substance est l'ensemble des aspects des phénomènes linguistiques qui ne peuvent être décrits sans recourir à des prémisses extra-linguistiques* »¹¹⁴. La catégorisation de Hjelmslev a permis à Barthes de faire des modifications dans la définition sémiologique de Saussure en radicalisant le concept de *Langue* et en remplaçant la *Parole* par le concept plus social d'*Usage*. D'autre part, elle lui a permis de définir le *signe sémiologique* par rapport au *signe linguistique*.

Pour Hjelmslev, la théorie du langage, construite sur le modèle formel des langues naturelles, est applicable à tous les systèmes de signes en général. Dans ce sens, la sémiologie et la linguistique sont synonymes. Tout système de signes, linguistique ou non, comporte deux faces : le *signifiant* qui se confond comme l'*expression*, et le *signifié* qui se confond comme le *contenu*. De ce fait, sa théorie

¹¹⁰ La notion du *sujet interprétant* est expliquée en détail dans la partie III de ce travail (§4.3.2.2.).

¹¹¹ KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké : Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

¹¹² HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage* (1943), Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1968.

¹¹³ BARTHES, Roland, (1964) « Eléments de sémiologie », *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1970, p.30.

¹¹⁴ BARTHES, « Eléments de sémiologie », art.cité, p. 34.

peut être appliquée à la fois au code de la route et à la langue française, tous deux systèmes de signes. Ainsi, pour Barthes, la sémiologie repose sur l'identification d'un signe sémiologique qui a les mêmes caractéristiques que le signe linguistique, mais un autre domaine d'application.

Il faut aussi signaler que pour Barthes, les *indices* tout comme les *symboles* et les *signaux* relèvent de la sémiologie car ils sont des faits signifiants.

Pour Barthes, la sémiologie qui s'attache à la signification serait plutôt intéressée par le plan paradigmatique que le plan syntagmatique ; il démontre les limites de la méthode de commutation du syntagme appliquée à la sémiologie mais en se contentant de poser le problème sans aller plus loin. Par contre, sur le plan paradigmatique, il pense qu'un *classement sémantique des signes* est possible sur la même base que le *système* saussurien. Ainsi, la définition d'un *système* est nécessaire selon Barthes pour toute analyse sémiologique.

Nous retrouvons plus précisément la sémiologie houdebinienne, dans la *praxis critique* de Barthes. En effet, lorsqu'il découvre la pensée saussurienne, il traite les « *représentations collectives des systèmes de signes* » afin de « *rendre compte en détail de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle* »¹¹⁵. La sémiologie de Barthes, un instrument d'analyse des objets sociaux, est « *une étude de sens* » qui la « *responsabilise* » « *en lui donnant une portée politique* ». Ainsi elle devient une « *méthode fondamentale de la critique idéologique* »¹¹⁶.

Dans la lignée de Saussure et Hjelmslev ainsi que de Barthes, A.-M. Houdebine donne une grande importance à une phase de systématisation et de catégorisation scientifique sans laquelle, il est impossible d'avoir les outils d'analyse nécessaires pour une « *critique idéologique* »¹¹⁷.

Par la suite, le cheminement sémiologique de Barthes en 30 ans, le conduit d'une « *attaque* » contre « *la bonne conscience petite-bourgeoise* » jusqu'à « *viser* » « *le système symbolique et sémantique de notre civilisation dans son entier* »¹¹⁸. Ainsi, l'objectif de la sémiologie est de mettre en évidence une

¹¹⁵ BARTHES, *Mythologie*, Paris, seuil, 1957, p. 7.

¹¹⁶ BARTHES, *L'aventure sémiologique*, Paris, seuil, 1985, p.14.

¹¹⁷ BARTHES, *L'aventure sémiologique*, ouvr. cité, p.14.

¹¹⁸ BARTHES, *L'aventure sémiologique*, ouvr. cité, p.14.

responsabilité sociale et historique du sens en soulignant « *la façon dont les hommes fabriquent du sens, de la façon aussi dont ils sont abusés par le sens* »¹¹⁹.

Nous retrouvons, à cette croisée, la position houdebinienne, qui à travers une analyse systémique immanente, met au jour une structure. Cette dernière sera interprétée pour faire parvenir, à l'analyste, son sens caché, celui qui permettra de révéler une critique idéologique, sociale et historique.

« [...] *la sémiologie des indices a non seulement pour ambition de proposer une description de nos conditionnements et rituels socioculturels, mais, par la mise au jour étayée du parcours interprétatif analysant leurs modes de productions signifiantes, d'en faire une critique idéologique, que celles-ci soient apparentes, explicites (dénotés) ou implicites (supposées) et connotées (culturelles) voire insues (latentes)* »¹²⁰.

2.3. Les apports de la sémiologie de Mounin

Mounin ne considère pas les *indices* comme des faits de la langue. Pour lui, il serait dangereux de transférer le modèle d'explication linguistique, fondé sur une définition rigoureuse du signe, à des ensembles de faits dont on n'a pas d'abord prouvé qu'on puisse leur appliquer ce traitement. De ce fait, il s'oppose à Barthes, pour qui la sémiologie prend à son compte tous les faits signifiants, en se basant sur la théorie saussurienne du signe linguistique. Il s'oppose d'autant plus à lui que pour Mounin, la racine de toute confusion réside dans l'emploi du mot *signe* par Barthes pour qui en effet, tout ce qui a une signification serait un signe. Selon Mounin, ce que Barthes étudie, ce ne sont pas des signes au sens saussurien du terme, mais des *symboles* ou plus souvent des *indices*.

En ce qui concerne la sémiologie, Mounin se base sur la définition de Saussure et considère la langue comme le patron général de toute sémiologie mais en se limitant aux procédés de la communication. Pour Mounin, certains faits relèvent d'une intention de communication (reconnue comme telle par l'émetteur et le récepteur). Il les considère comme des *signaux*. Selon Mounin, les

¹¹⁹ BARTHES, « Structuralisme et sémiologie », Entretien de Pierre Daix avec Roland Barthes, *Les lettres Françaises*, 13 juillet 1968, p.524.

¹²⁰ HOUDEBINE, A.-M., « Sémiologie des indices », *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, ABLALI et DUCARD, Dominique (sous la dir. de), Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 121-126, (126).

informations que le locuteur donne sur lui, sans avoir l'intention de communiquer, ne font pas partie de la langue. Ces informations sont transmises par le biais des *indices*. Il en est de même pour le *signal* et le *symbole*, qui ne sont pas considérés comme des faits de langue.

En effet, pour lui, même s'il y a beaucoup de ressemblance entre le *signe linguistique* et les *signaux*, ils constituent des systèmes qui fonctionnent d'une manière différente. L'opposition entre système de signes et système de signaux permet, selon Mounin, à la sémiologie d'être plus claire dans ses analyses sur la publicité, l'affichage, le cinéma, la peinture, etc., tous ces domaines sur lesquels la sémiologie travaille et que l'on nomme hâtivement *langue* ou *langage*, considère Mounin. Cette opposition permet, par conséquent, à la sémiologie d'analyser ses objets à partir des unités réelles, c'est-à-dire les *signaux* et non pas les *signes*. Ainsi, pour Mounin, le signe linguistique est propre à la langue tandis que les *indices* et les *signaux* font partie des autres systèmes de communication. Par ailleurs, il n'y a pour lui que les *signaux* et les *symboles* qui font partie de la sémiologie. Nous constatons qu'une sémiologie des indices n'a pas sa place dans la sémiologie définie par Mounin. En revanche, une sémiologie des signaux est valable.

Il est à noter que pour Mounin, il y a *système* lorsqu'existent des perspectives de *communication*. Il faut examiner son objet pour voir si ses unités se combinent selon des règles et si ces dernières sont connues et utilisées par le récepteur et l'émetteur du message. Il met alors en avant une différence entre les systèmes de communication et les moyens de communication simples dont ni les unités ne sont encore identifiées, ni les règles qui unissent ces unités.

La sémiologie houdebinienne analyse l'Objet en structurant ses unités afin de mettre au jour la dimension idéologique pour en faire la praxis critique. De ce fait, il n'est plus d'actualité d'opposer la sémiologie de la signification de Barthes et la sémiologie de la communication de Mounin (mais aussi d'Eric Buyssens, Luis Prieto, Jeanne Martinet). La sémiologie que Barthes propose est une sémiologie qui s'attache à la lecture du procès de signifiante, c'est-à-dire aux significations culturellement acquises plus qu'à la communication en tant que telle, tandis que pour Mounin le plus important est la fonction

communicationnelle des signes. Il met l'accent sur une sémiologie des codes ou des messages sociaux. Comme le souligne A.-M. Houdebine il s'agit plutôt :

« [...] de temps différent de l'analyse dans la méthode globale descriptive et interprétative, ou de focalisations différentes, hiérarchisées selon les objectifs de l'étude [...] ». ¹²¹

2.4. L'Objet de la sémiologie des indices

Dans la pratique houdebinienne, l'objet du socius doit être sémiotisé à l'aide de la systématisation et de l'interprétation. L'objet réel devient ainsi un objet construit et abstrait dans le sens saussurien : « *Bien loin que l'objet précède le point de vue, on dirait que c'est le point de vue qui crée l'objet* » ¹²² et structuraliste du terme, c'est à dire un « *objet spécifique* » et « *visé* » ¹²³.

L'objet *culture* devient ainsi l'Objet d'étude. Le premier est un ensemble d'objets et de pratiques socio-culturels réels qui, à l'aide de la *sémiotisation*, se transforme en une manifestation culturelle représentée par le *corpus* qui est analysé par la suite en respectant les deux phases systémique et interprétative. Ce *corpus* est un ensemble d'éléments socio-culturels rassemblés et construits par le sémiologue, selon le *principe de pertinence*, principe qui délimite l'objet par le point de vue du sémiologue. Pour souligner ce que nous venons d'expliquer concernant l'Objet d'étude, l'utilisation de la majuscule par A.-M. Houdebine est la marque d'un métalangage.

2.5. L'héritage Hjelmslevien

La sémiologie des indices est fortement influencée par les structuralistes et particulièrement par les théories hjelmsleviennes.

2.5.1. La structure houdebinienne

La sémiologie des indices a pour objet la culture dans une perspective structurale comme la linguistique générale a pour objet la langue avec le même

¹²¹ HOUDEBINE, A.-M., « Actualité de la sémiologie », *Entreprise et sémiologie. Analyser le sens pour maîtriser l'action*, FRAENKEL Béatrice et LEGRIS-DESPORTES Christiane (sous la dir. de), Paris, Dunod, 1999, p. 215-234. (221).

¹²² SAUSSURE, *CLG*, ouvr. cité, p. 23.

¹²³ HJELMSLEV, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1971, p. 31.

point de vue. L'*hypothèse de la structure* saussurienne est alors une condition préalable à l'analyse de l'Objet. La structure ou le système est défini par A.-M. Houdebine « *comme sommes de différences [...] et ensemble de convention de nature sociale [...] analysables en termes de relations différentielles, syntagmatiques et associatives* »¹²⁴.

Ainsi, la sémiologie des indices utilisant l'*hypothèse du système* prend la langue comme une forme constituée d'un ensemble d'unités dont les relations sont analysées selon les deux axes syntagmatique et paradigmatique.

Il est indispensable de souligner que la phonologie influence également la sémiologie des indices. En effet, c'est par la *commutation* des unités distinctives minimales que la phonologie essaie de dégager des systèmes. La sémiologie des indices, pour constituer ses traits distinctifs, ces unités de types indiciels imposés culturellement, emploie la même méthode. Mais il est important de souligner qu'à la différence des systèmes phonologiques, certains systèmes sémiotiques tels que le cinéma, le théâtre, le corps, etc. ont un caractère non saturable, tandis que d'autres tels que le code de la route ou des étiquettes de lavage ont un code ferme dont les éléments sont définissables. A.-M. Houdebine propose alors la distinction entre la *structure ouverte, souple* ou *structuration* et le *code* ou *structure ferme* ou *fermée*. Dans le premier cas, la sémiologie prend en compte des usages instables dans une organisation 'molle' ou pour reprendre Barthes « *des messages sans codes* ». Dans le second cas, le lien entre signifiant et signifié est codifié par la convention sociale et est donc stable. Cette distinction est calquée sur l'opposition *corpus clos vs corpus ouvert* de Martinet, où la nature ferme ou souple des structures se manifeste d'après des rapports paradigmatiques (description interne basée sur l'opposition ou le contraste) et syntagmatiques (description interne basée sur la combinaison).

¹²⁴ HOUDEBINE, A.-M., « Linguistique et sémiologie. 'Des signes de la vie sociale' », *Combat pour la langue du monde : Hommage à Claude Hagège*, FERNANDEZ-VEST Jocelyne (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, coll. « Grammaires & Cognition », 2007, p. 211-222, (214).

2.5.2. Deux méthodes : l'empirico-déductive et hypothético-déductive

Hjelmslev souligne que : « *La description doit être non contradictoire, exhaustive et aussi simple que possible* »¹²⁵. Partant de ce constat et du principe d'immanence, Hjelmslev ne reconnaît qu'une forme d'analyse, celle qui est appelée par Martinet empirico-déductive. A.-M. Houdebine, inspirée par cette conduite scientifique, propose deux façons de travailler : « *hypothético-déductive* » ou « *empirico-déductive* »¹²⁶. La première consiste à commencer par faire une ou des hypothèses pour ensuite arriver à les confirmer ou infirmer d'après les analyses. La deuxième est un travail sans hypothèses. Au fur et à mesure de l'analyse du corpus, l'Objet se construit.¹²⁷ Les deux sont valables tant que les phases d'analyse sont respectées rigoureusement.

2.5.3. La stratification

L'analyse systémique de la sémiologie des indices est aussi basée sur la méthode de stratification de Hjelmslev. Mais les strates sont souples et définies par rapport à l'objet étudié. La première démarche de l'analyste est la procédure de description c'est-à-dire, comme le souligne E. Nossenko Herberg, « [...] *l'inventaire des traits récurrents à l'intérieur du corpus et leur répartition selon les strates définies* »¹²⁸. La seconde démarche est la procédure d'explication, c'est-à-dire « [...] *l'élaboration et l'étude de la systémie formelle pour arriver à la hiérarchisation des degrés de pertinence systémique ou pertinence formelle* »¹²⁹.

Dans la sémiologie houdebinienne, l'objet d'étude est structurable, mais le sémiologue ne rentre pas dans la vérité de l'objet, il fait l'hypothèse que l'objet analysé en sémiologie peut être appliqué ou non à la réalité. La démarche suivie est celle de la structuration ou de la systématisation des données que le sémiologue met au jour.

Pour mieux saisir la représentativité du corpus, A.-M. Houdebine propose une modalité descriptive formelle : tout au début du travail d'analyse, il est

¹²⁵ HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, ouvr.cité, p. 19.

¹²⁶ BRUNETIERE, V., HOUDEBINE, A.-M., « Démarche – Méthodologie », art.cité, (276).

¹²⁷ Notre analyse implique la méthode hypothético-déductive. Ceci est expliqué en détail dans la partie III de ce travail.

¹²⁸ NOSSENKO HERCBERG, E., « Procédure de l'analyse sémiologique », *Séméion*, n°2-3, Paris, Université René Descartes – Paris 5, 2005, p. 133-135, (134).

¹²⁹ NOSSENKO HERCBERG, E., « Procédure de l'analyse sémiologique », art.cité, p. 134.

nécessaire d'observer et de décrire les éléments du corpus de la manière la plus exhaustive et la plus objective possible. Les inventaires de l'analyse formelle seront rangés par strates qui organisent les éléments décrits.

La nécessité de stratifier l'objet étudié se justifie par le fait que tout objet est complexe, surtout si le corpus repose sur le linguistique et le sémiologique en tant qu'iconique.

C'est également des travaux de Hjelmslev que provient, en linguistique et en sémiologie, la notion de strate, qu'il appelle également « *strata* » ou « *grandeur* ». ¹³⁰ Hjelmslev remplace ainsi ce que Saussure nommait le rapport *Signe/signification ou signifiant/signifié* par les termes *contenu* et *expression*. Hjelmslev dégage à l'intérieur du langage quatre grandeurs : la *forme du contenu* et la *substance du contenu*, la *forme de l'expression* et la *substance de l'expression*. Ainsi, il suit la pensée saussurienne : « *il n'y a dans la langue ni signes, ni significations, mais des DIFFERENCES¹³¹ de signes et des DIFFERENCES de significations* ». ¹³² Les grandeurs de Hjelmslev permettent au linguiste de distinguer ce qui tient de la manifestation amorphe (pensée et sons) et ce qui est manifestation effective dans les langues (mots, textes, phonèmes). Il l'explique de la façon suivante :

« *La substance du contenu et la substance de l'expression apparaissent quand on projette la forme sur le sens, comme un filet tendu projette son ombre sur une surface ininterrompue* ». ¹³³

En sémiologie, une strate a alors le rôle de séparer et d'organiser les éléments décrits du corpus, éléments qui sont de la même nature : scénique, iconique ou linguistique. L'ordre de l'analyse des strates dépend des particularités du corpus et des exigences analytiques imposées au travail. Dans une première étape d'analyse sémiologique formelle, les deux premières strates – scénique et iconique – sont privilégiées. Le linguistique n'est travaillé qu'après pour corriger, compléter le sens de l'image. Il est alors constitué une systémie de sens. Ainsi, A.-

¹³⁰ HJELMSLEV, *Essais linguistiques*, ouvr.cité, p.48.

¹³¹ Les majuscules sont dans le texte cité.

¹³² SAUSSURE, *ELG*, ouvr.cité, p. 43-44. (Les majuscules sont dans le texte).

¹³³ HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, ouvr.cité, p. 81.

M. Houdebine inverse la méthodologie barthésienne, qui, elle, commence l'analyse par le linguistique. A.-M. Houdebine souligne la raison de cette inversion :

« Commencer par l'inventaire de l'iconique et non par la strate linguistique, peut laisser plus de possibilité associatives si l'on veut s'intéresser aux autres sens qu'au seul message publicitaire. [...] lire des insus culturels, des "représentations" ». ¹³⁴

Les strates analysées ne dégagent pas que les occurrences spécifiques, une relation est mise en place entre elles. Ainsi, une grammaticalité ¹³⁵ est dégagée en fonction de la représentativité des traits distinctifs, qui permet de définir le type de structure (ferme ou souple). Il est à rappeler que les traits distinctifs les plus occurrents sont appelés *convergences* et les moins fréquents, *périphéries*. ¹³⁶ Le cheminement vers la mise en sens est construit à l'aide des strates qui livrent des indices permettant d'abord des *effets de sens* et par la suite des *hypothèses de sens*.

Une fois la recherche formelle terminée, la phase interprétative inspirée par la méthodologie barthésienne, dégage la mise en signifiante à l'aide des *signifiants indiciels* opérés au moment de l'explication, c'est à dire entre les deux temps d'analyse : la systémique et l'interprétative. Ce que Barthes appelle la *dénotation* et la *connotation*, A.-M. Houdebine les reformule comme *signifiant indiciel* et *effet de sens*. ¹³⁷

2.6. Le principe d'immanence

Le *principe d'immanence* fait que la sémiologie observe le système de façon interne. Ainsi la description, l'explication et l'interprétation du corpus se font en lui-même et par lui-même. Ce principe est le même en linguistique, où il

¹³⁴ HOUDEBINE, A.-M. (1994), « Un rêve de Barthes », *Travaux de Linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, ouvr. cité, p. 19-38, (26).

¹³⁵ Dans la sémiologie des indices, le terme grammaticalité est pris au sens descriptif et non prescriptif. Il met en évidence « l'établissement de la structuration supposée ». Voir HOUDEBINE, A.-M., « Actualité de la sémiologie », art.cité.

¹³⁶ HOUDEBINE, A.-M., « Linguistique et sémiologie. 'Des signes de la vie sociale' », art.cité. Les notions de *convergence* et *périphérie* sont expliquées en détail dans la partie III de ce travail.

¹³⁷ Les raisons et le cheminement de l'abandon des termes *dénotation* et *connotation*, par A.-M. Houdebine, au profit du *signifiant indiciel* et des *effets de sens*, sont expliqués quelques paragraphes plus bas. (§.2.8.)

est nécessaire d'étudier la langue en elle-même et pour elle-même. Ainsi, l'analyste est seul dans la position du récepteur et ne prend pas en compte les productions externes à l'objet. C'est par la suite que les éléments externes viennent épauler l'interprétation de l'Objet systématisé.

2.7. La spécificité du signifiant sémiologique

Il est indispensable de tenir compte des deux spécificités du signifiant sémiologique par rapport à la linguistique, c'est-à-dire à la non linéarité du signifiant et à l'hétérogénéité de celui-ci¹³⁸.

En effet, contrairement au signifiant linguistique qui est linéaire à tous les niveaux (on ne peut pas dire deux monèmes, deux phonèmes ou deux phrases en même temps), le signifiant sémiologique n'est pas linéaire, c'est-à-dire que chaque composant d'une image veut dire quelque chose. De plus, ils peuvent le dire en même temps : par exemple dans une publicité, la couleur, le dispositif scénique, le texte linguistique, etc. se présentent simultanément au récepteur.

Par ailleurs, le signifiant linguistique est homogène. Il est composé de monèmes, eux-mêmes composées de phonèmes, tandis que le signifiant sémiologique est, lui, hétérogène. Il est composé de couleurs, de formes, de matières, d'images, de gestuelles, de plans, etc.

2.8. Du dénoté et du connoté au signifiant indiciel et à l'effet de sens

Pour comprendre les raisons de l'abandon des termes *dénoté* et *connoté*, par A.-M. Houdebine, au profit de *signifiant indiciel* et d'*effets de sens*, il est indispensable d'expliquer d'abord l'émergence des concepts *dénoté* et *connoté* avant d'examiner le cheminement houdebiniien.

2.8.1. L'émergence des concepts dénoté et connoté

Le concept de *connoté* ou *connotation* vient de Hjelmslev. Pour ce dernier, le *système connotatif* est le système second, celui qui n'est pas conventionnel et imposé par le code.

¹³⁸ BRUNETIERE, V. & HOUDEBINE, A.-M., « Démarche – Méthodologie », art.cité, p. 278.

« [...] un signe, c'est à dire une face bifaciale, devient à son tour un indice et, par conséquent, d'une certaine façon, l'une des faces d'une autre entité bifaciale, celle que forment les deux classes corrélatives qu'on trouve à la base de toute indication »¹³⁹.

Dans le message iconique, Barthes dégage deux plans pour le signifié : le *plan du dénoté* qui est le sens premier et le *plan du connoté* qui est le sens second. Ce dernier est le sens à construire et celui qui permet au sémiologue d'examiner le rôle de l'image dans la société. Avec les *Mythologies* de Barthes, une définition courante de la *connotation* est alors mise en place : on dit *connotation* lorsque le signifiant et le signifié d'un signe deviennent le signifiant d'un autre signe et c'est ainsi qu'est représenté le mythe culturel.

Pour Prieto, la *connotation* est la conception ajoutée à la première conception du même objet. Il remplace par *notatif* le terme *dénotatif* qui, pour lui, ne convient pas à une utilisation généralisée de la structure sémiotique. De plus, il considère que le couple *notatif/connotatif* permet de mieux cerner le caractère « *subsidaire* » de l'adjectif *connotatif* employé dans la linguistique et la sémiologie.¹⁴⁰

A.-M. Houdebine constate que :

« *La connotation est cette notion limite entre langue et culture marquant le procès sémiotique de l'interprétance et du déploiement de signifiante (le sémiotique linguistique et le sémiotique culturel)* ». ¹⁴¹

Elle remarque également que ces deux concepts sont opérationnels pour le signe linguistique mais pas pour la sémiologie, où certains signifiants n'ont pas de dénoté stable. A titre d'exemple, on peut citer Marie Galio qui a démontré que dans les films de Pedro Almodovar /le rouge/ est significatif et renvoie à la <<posture maternante>> chez la personne qui le porte.¹⁴² Les couleurs peuvent donc prendre une signification particulière dans un contexte précis.

¹³⁹ HJELMSLEV, *Prolégomènes...*, ouvr.cité, p.160.

¹⁴⁰ PRIETO, Luis, *Pertinence et pratique, essai de sémiologie*, Paris, minuit. 1975.

¹⁴¹ HOUDEBINE, A.-M., « Actualité de la sémiologie », art.cité, p. 227.

¹⁴² GALIO, Marie, (2003) « La couleur filmique : un indice narratif. Analyse du processus de signifiante dans trois films occidentaux », *Séméion*, n°1, HOUDEBINE A.-M. (sous la dir. de), Université René Descartes – Paris5, 2005, p. 25-37.

C'est pour cette raison que A.-M. Houdebine préfère les termes *signifiant indiciel* et *effet de sens* aux *dénotation* et *connotation*.

Ainsi, le terme *signifiant indiciel* a vu le jour mais il est judicieux de passer en revue les différents apports qui contribuent à son émergence.

2.8.2. L'émergence du concept signifiant indiciel

Notons que Prieto avance l'idée suivante sur l'indice :

« L'indice acquiert, dans une société déterminée, sa capacité d'être un indice, parce que c'est la société elle-même qui institue le lien qui l'unit à son indiqué : on dira dans ces cas que l'indice est 'conventionnel' »¹⁴³.

Cette relation entre *indiquant* et *indiqué* a influencé la sémiologie houdebinienne.

L'indice peircien a également contribué à l'apparition de l'indice houdebiniien. Charles Sanders Peirce considère l'indice comme fonctionnant par contiguïté avec l'objet, concret ou abstrait, selon la culture et l'expérience du sujet. Cette contiguïté se retrouve chez A.-M. Houdebine, au moment de l'interprétation. Néanmoins, la sémiologie houdebinienne construit la réalité d'après les éléments qui peuvent porter un sens, tandis que la réalité peircienne est donnée en tant que telle et entretient une relation référentielle avec les objets du monde. Ainsi, A.-M. Houdebine prend ses distances avec l'indice peircien :

« Le lien établi dans la sémiologie des indices entre Sa¹⁴⁴ indiciel et effet de sens [...] n'est en rien de l'ordre d'une relation concrète 'naturelle'. Il est de nature psychique, un lien de contiguïté psychique établi par le sujet, de façon associative [...]. Sa mise en mot, passant par une sorte de 'prêt à symboliser' (« prêt-à-porter symbolique, symboligène, S. Leclair ») qu'est la langue, participe de la mise en sens, plus précisément dit en effets de sens »¹⁴⁵.

D'autre part, la sémiologie des indices tout en suivant l'idée de Saussure sur l'association d'un sens à une forme, introduit la psychanalyse lacanienne en

¹⁴³ PRIETO, *Etude de linguistique et de sémiologie générales*, Paris, Librairie Droz, 1975, p. 128.

¹⁴⁴ A.-M Houdebine utilise le terme Sa indiciel pour signifiant indiciel.

¹⁴⁵ HOUDEBINE, A.-M., « De l'Imaginaire Linguistique, à l'imaginaire culturel via la sémiologie des indices », journée d'étude de l'équipe *Dynalang-Sem*, Laboratoire Dynalang (EA 3790), Faculté des sciences humaines et sociales, Université Paris Descartes, 24 juin 2008 (publication en cours).

s'appuyant sur le *parcours de signifiante* ou *parcours interprétatif*¹⁴⁶. Mais où Lacan considère le *Signifiant* comme le *signifié* égaré¹⁴⁷, A.-M. Houdebine propose son *signifiant indiciel* comme un instrument pour dégager le sens caché du *signifié* qui appartient aux insus culturels du sujet parlant.

2.9. De l'Imaginaire Linguistique à l'imaginaire culturel

La notion d'*imaginaire culturel*, proposée par A.-M. Houdebine, est apparue en 2004 et depuis, elle est mise en réflexion par sa conceptrice et d'autres chercheurs et doctorants. On cherche sa place, son rôle et son statut dans les études sémiologiques. Elle s'inscrit dans la continuité des deux théories houdebiniennes, l'une interroge l'usage de la langue par le sujet parlant et l'autre se focalise sur la mise en sens des *proto-signifiants*¹⁴⁸ et la *praxis critique* qui en est dégagée par le *sujet interprétant*¹⁴⁹. La première est nommée l'*Imaginaire Linguistique* et la deuxième la *sémiologie des indices*.

Notre travail s'inscrit dans le cadre de la sémiologie des indices mais comme l'*imaginaire culturel* aide le sémiologue des indices dans sa *praxis critique*, ce que nous expliquons plus bas, il nous paraît indispensable de faire un bref résumé de la théorie de l'*Imaginaire Linguistique*.

2.9.1. Sur les traces de l'imaginaire

Le terme *imaginaire* est introduit par A.-M. Houdebine dans les années 70 lorsque cette dernière faisait sa thèse de doctorat¹⁵⁰. Dans ses enquêtes et son analyse phonologique du français, de la variété du français régional et de sa dynamique, il apparaît lors des entretiens un amour du parler régional et un certain rejet du français. La dépossession de leur propre langue par les sujets l'a amenée à approfondir cette attitude des locuteurs, leurs représentations par rapport à la

¹⁴⁶ HOUDEBINE, A.-M., « Un rêve de Barthes », art.cité.

¹⁴⁷ Sous forme de lapsus, rêves et associations de sons, d'images, d'odeurs, etc. qui viennent de l'inconscient selon Freud.

¹⁴⁸ *Proto signifiant* ou *indice*, les deux sont utilisés par A.-M. Houdebine.

¹⁴⁹ Cette notion appartenant à la sémiologie des indices est expliquée en détail dans la partie III de ce travail. (§.4.3.2.2.)

¹⁵⁰ HOUDEBINE, A.-M., *La variété et la dynamique d'un français régional. Etude phonologique, analyse des facteurs de variations à partir d'une enquête à grande échelle dans le département de la Vienne (Poitou)*, Thèse pour le doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines, sous la direction d'André Martinet, Université Paris 5, 1979, non publiée.

langue. Ces enquêtes de terrain et la réflexion sur un français régional du Poitou font ainsi émerger une dynamique des rapports du sujet à la langue, la sienne et celle des autres. Les énoncés extraits des entretiens d'A.-M. Houdebine avec des habitants de cette région, tels que « *je ne parle pas assez bien, je ne parle pas français* »¹⁵¹ témoignent de ce que Robert Lafont désigne comme une *culpabilité linguistique*¹⁵² et William Labov comme une *insécurité linguistique*¹⁵³.

Le mot *imaginaire* a été choisi à l'époque pour montrer qu'il s'agissait de représentations idéologiques mais aussi pour faire référence à la psychanalyse. Le modèle proposé prend en compte « *le rapport du sujet à la langue [de Lacan] et à la langue [de Saussure] repérable par ses commentaires évaluatifs sur les usages ou les langues* »¹⁵⁴. Le sujet parlant est écouté dans ses productions (comportements) et ses représentations (attitudes, discours sur la langue).

L'*imaginaire* lacanien est du registre mental de la perception du visible, il a le sens de la représentation leurrante et il fait partie de la triade *réel/imaginaire/symbolique*. Pour reprendre l'exemple de la table de Lacan : la table *imaginaire* prend en compte les fonctions de l'objet (on mange dessus, etc.). La table *symbolique* est le terme qui est utilisé dans le discours (*à table* ou *table des matières*, etc.). Enfin, la table *réelle* est ce qu'on ne connaît pas, c'est-à-dire le reste.¹⁵⁵

Ainsi en psychanalyse, l'*imaginaire* permet de faire advenir sur le réel des traces de l'inconscient par la mise en parole consciente des insus. C'est dans ce sens également que A.-M. Houdebine considère l'*imaginaire*.

2.9.2. La mise en place des normes

Dans le modèle de l'Imaginaire Linguistique, les différents usages et attitudes du sujet parlant par rapport à la langue sont conceptualisés à l'aide des *normes objectives* et *subjectives*.

¹⁵¹ HOUDEBINE, A.-M., « De l'Imaginaire Linguistique, à l'imaginaire culturel via la sémiologie des indices », art.cité.

¹⁵² LAFONT, Robert, « Un problème de culpabilité sociolinguistique : la diglossie franco-occitane », *Langue française* n°9, 1971, p. 93-99.

¹⁵³ LABOV, William, (1972), *Sociolinguistique*, Paris, Minuit, 1976.

¹⁵⁴ HOUDEBINE, A.-M., « De l'Imaginaire Linguistique, à l'imaginaire culturel via la sémiologie des indices », art.cité.

¹⁵⁵ LACAN, Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

Les *normes objectives* ou *objectivées* prennent en compte le fonctionnement de la structure. Les mises au jour des normes objectives à partir des usages par les descripteurs-linguistiques permettent « *le dégagement des normes statistiques et à partir d'elles, de construire le ou les système(s) et leurs normes systémiques - normes de régulations internes isolées à partir de l'analyse d'un ou deux idiolectes, vérifiés* ». ¹⁵⁶ Les *normes objectives* dites *systémiques* sont alors relatives à la langue, système de signes abstraits décrivant les structurations fermes de la langue et les *normes objectives* dites *statistiques* décrivent les usages dont les structurations sont plus ou moins stables, convergentes ou divergentes.

Les *normes subjectives* regroupant les *normes prescriptive, fictive et communicationnelle*, rendent compte des opinions, des jugements de valeurs ou encore des fantasmes d'ordre esthétique, logique, historique et socioculturel du sujet parlant sur sa langue mais aussi sur celle des autres. La plupart du temps, les sentiments linguistiques des locuteurs renvoient à des discours prescriptifs tel le purisme, d'où la notion de *normes prescriptives*. Ces dernières apparaissent d'après les étayages historique, grammatical, écrit, etc. Prenons le cas du phonème /e/ de la terminaison du futur et du conditionnel à la 1^{ère} personne. Certains locuteurs pensent que la seule prononciation correcte est la réalisation d'un /ɛ/ ouvert. L'orthographisme joue dans le même sens. Lorsque l'étayage de sujet renvoie à un pur idéal, il s'agit de *normes fictives*. Prenons le même exemple du phonème /e/ de la terminaison du futur et du conditionnel à la 1^{ère} personne : quand le sujet dit que /ɛ/ serait « plus beau » que /e/, cela concerne les *normes fictives*. Enfin, les *normes communicationnelles* ¹⁵⁷ prennent en compte la volonté du sujet de s'intégrer dans un groupe, de se faire comprendre par ce groupe, etc. Cela peut être le cas du monème *look* que les médias utilisent pour faire partie d'un groupe qui parle le 'français branché' ou le français des jeunes, or ce terme est inconnu pour beaucoup de locuteurs français ¹⁵⁸.

¹⁵⁶ HOUDEBINE, A.-M., « De l'Imaginaire Linguistique, à l'imaginaire culturel via la sémiologie des indices », art.cité.

¹⁵⁷ La notion de *norme communicationnelle* est proposée par Corinne Baudelot en 1985.

¹⁵⁸ HOUDEBINE, A.-M., « Pour une linguistique synchronique dynamique », *La linguistique*, vol.21, Paris, P.U.F, 1985, p. 7-36.

Dans la schématisation en arbre, le concept d'*imaginaire linguistique* chapeaute et articule en quelque sorte les normes objectives et subjectives : la langue, système de signes abstraits et la réalité langagière concrète, prennent en compte les rétroactions de cette activité langagière. Les usages font la langue et les locuteurs par leurs paroles construisent et actualisent la langue même s'ils l'ignorent ou ne veulent pas le savoir. Nous pouvons citer des exemples avec la réforme de l'orthographe et la féminisation des noms de métiers. D'après divers enquêtes concernant la féminisation des noms de métiers, la majorité des témoins favorisent la stabilité des formes (*un* ou *une ministre, professeur*) ou la féminisation par dérivation ou composition. Exemple : *conducteur* donne *conductrice* entendu à 100% chez les hommes et les femmes mais 15% d'entre elles proposent une *conducteur* et 5% une *conducteure*. Ces témoignages illustrent l'incertitude des sujets parlants (*normes subjectives*) et l'instabilité au niveau morphologique de la langue (*normes systémiques*)¹⁵⁹.

Le terme *norme* a été choisi par A.-M. Houdebine dans une réflexion inspirée par les théories de George Canguilhem et d'Alain Rey.

En 1943, Canguilhem propose la distinction entre les *normes sociales* et les *normes organiques*¹⁶⁰. Les premières sont externes, *législatives* et donc sont basées sur des valeurs ou des principes volontaires ou involontaires d'une société ; elles peuvent être choisies ou subies par cette dernière selon son économie et ses ambitions éthiques. Les secondes sont internes, régulatrices et sont déterminées sur la base d'un système de lois empiriques appartenant à une théorie¹⁶¹.

En 1972, Rey avance l'opposition *normal* / *normatif* et propose une différenciation entre la *norme descriptive*, scientifique et fonctionnelle, et la *norme prescriptive* ou *puriste*¹⁶².

¹⁵⁹ HOUDEBINE, A.-M., « Imaginaire Linguistique : questions au modèle et applications actuelles », *Actes du IVème colloque international de l'Université de Suceava*, Suceava (Roumanie), octobre 1997, p. 9-32.

¹⁶⁰ CANGUILHEM, Georges, *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et la pathologique*, Thèse de médecine, Strasbourg, 1943.

¹⁶¹ KREMER-MARIETTI, Angèle, « les concepts de normal et de pathologie depuis Georges Canguilhem », *4ème semaine nationale des Sciences Humaines et Sciences Sociales en Médecine*, Lyon, 16 mars 1996, texte consulté le 18 janvier 2010 sur <http://dogma.free.fr/txt/AKM-Normaph.htm>.

¹⁶² REY, Alain, « Usage, jugement et prescriptions linguistiques », *Langue française*, n°16, Paris, Larousse, 1972, p. 4-28.

C'est donc en s'inspirant de ces théories que l'opposition et l'articulation entre *normes objectives* et *subjectives* sont mises en place dans le schéma de l'*Imaginaire Linguistique*.

2.9.3. Les prolégomènes à un imaginaire culturel

L'Imaginaire Linguistique est alors l'interaction des usages de la langue en tant que système et les sentiments des locuteurs sur leurs usages. Avec le temps, A.-M. Houdebine propose un lien possible avec *l'imaginaire social* emprunté à Cornelius Castoriadis¹⁶³, imaginaire social ou la 'culture' d'une société qui structure, à leur insu, les groupes et les institutions qui lui appartiennent. Il est à signaler que la culture est considérée comme un ensemble étendu et hétéroclite englobant tous les faits socioculturels ainsi que la civilisation¹⁶⁴. Cette « *culture qui, via une hypothèse structurale, peut être considérée comme une carte forcée s'imposant aux sujets, selon le modèle de la carte forcée du signe saussurienne* »¹⁶⁵.

Cette *carte forcée culturelle* intervient au moment de l'analyse interprétative de la sémiologie des indices. Elle est le reflet de tout ce que le sujet social a reçu de sa culture ou le 'regard' de l'analyste-sémiologue sur l'objet.¹⁶⁶ Il faut aussi rappeler la position de Durkheim qui définit les faits sociaux d'une part à l'extérieur de l'individu lui préexistant et lui survivant et d'autre part, comme des contraintes implicites intériorisés par l'individu qui s'y plie. Un va et vient constant est alors mis en place entre l'*individu* et le *collectif* : les règles sociétales (culturelles) sont en permanence subies et réactualisées par l'individu.

C'est à partir de « *Cet énigmatique lien de l'individuel et du collectif, de l'individuel et du culturel* »¹⁶⁷ qu'est construit l'imaginaire culturel. Cet imaginaire se retrouve entre le rapport du sujet à la langue et la praxis critique du sémiologue des indices. Ce dernier employant sa 'culture' fait surgir, via une

¹⁶³ CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

¹⁶⁴ En français, on fait la différence entre la culture et la civilisation. Cette différence est en train de disparaître. En allemand, la culture englobe la civilisation. C'est dans ce sens que la culture est employée dans ce travail.

¹⁶⁵ HOUDEBINE, A.-M., « De l'Imaginaire Linguistique, à l'imaginaire culturel via la sémiologie des indices », art.cité. p.15.

¹⁶⁶ La notion de *carte forcée culturelle* est expliquée plus en détail dans la partie III de ce travail.

¹⁶⁷ HOUDEBINE, A.-M., « De l'Imaginaire Linguistique, à l'imaginaire culturel via la sémiologie des indices », art.cité, p. 11.

structure souple, les imaginaires culturels enfouis sous le message apparent de l'objet.

SYNTHESE DU CHAPITRE 2

Ce chapitre est consacré à la présentation de la réflexion théorique qui conduit cette recherche. Nous nous situons dans le modèle de la sémiologie des indices élaboré par Anne-Marie Houdebine, en rappelant ses filiations et ses emprunts.

Tout d'abord, nous montrons sa filiation avec la linguistique générale à travers les apports de Saussure, Hjelmslev et Martinet. Nous nous arrêtons sur la distinction entre la sémiologie et la sémiotique, pour rappeler que dans la sémiologie des indices, la première est considérée comme une science généraliste, tandis que la seconde est réservée aux pratiques sémiotiques particulières.

Nous abordons ensuite la question de l'hypothèse de la structure, empruntée à Saussure et surtout Hjelmslev, pour expliquer la distinction houdebinienne entre structure ferme et structuration. Nous nous arrêtons également sur l'importance de la stratification et l'étude immanente de l'Objet qui n'est pas l'objet réel mais l'Objet construit et abstrait.

Nous nous intéressons aussi à l'héritage de Barthes et l'importance accordée à la praxis critique dans la phase interprétative de la sémiologie des indices.

Par la suite, en montrant les apports de Mounin, Peirce et d'une certaine façon de Freud et de Lacan, nous présentons les prémices de la notion d'indice, puis en exposant l'émergence des notions de dénoté et de connoté, nous montrons les raisons de l'abandon de ces termes par Anne-Marie Houdebine, au profit des notions de *signifiant indiciel* et d'*effets de sens*.

Dans la partie finale de ce chapitre, nous présentons les réflexions sur le concept de l'imaginaire culturel, en expliquant les origines et les filiations psychanalytiques et phénoménologiques de l'Imaginaire. Nous parcourons le concept de l'Imaginaire Linguistique en nous arrêtant sur les raisons du choix du mot *imaginaire* et en exposant le modèle conceptuel des normes. Nous proposons finalement l'imaginaire culturel au croisement de l'Imaginaire Linguistique et de la sémiologie des indices.

CHAPITRE 3 : LA SEMIOLOGIE DU CINEMA

L'objet de notre recherche étant le cinéma, nous nous devons de parcourir la sémiologie metzienne, qui s'intéresse tout particulièrement au cinéma. Dans ce chapitre, nous insistons alors sur la rencontre entre la linguistique structurale et la *sémiologie du cinéma* et nous examinons les points de croisements entre cette dernière et la sémiologie des indices qui est le cadre théorique principal de notre étude analytique. Nous faisons également un point sur les différents chemins que la sémiologie du cinéma a parcouru, ses défenseurs et ses opposants et le croisement de celle-ci et d'autres domaines des sciences humaines et sociales.

3.1. L'émergence d'une sémiologie du cinéma

La *sémiologie du cinéma* a rompu avec les approches qui l'ont précédée. La première est la *critique* qui juge les films ; la seconde est *l'histoire du cinéma* qui, comme son nom l'indique, a un regard historique et chronologique sur les films ; la troisième est la *théorie du cinéma*, initiée par des cinéastes ou des critiques qui réfléchissent plutôt sur l'esthétique des films en posant les questions fondamentales sur la création de leur art ou de l'art cinématographique en général ; enfin, la dernière est la *filmologie* qui tente de comprendre le fait filmique en tant que tel avec différentes expérimentations et en s'attachant à la perception des films. Cette dernière approche était portée par plusieurs courants, parfois contradictoires. C'est de ces courants contradictoires qu'est née, dans les années 60, la *sémiologie du cinéma* proposée par un jeune chercheur, très marqué à l'époque par la *filmologie*. Christian Metz, à qui l'on doit « *la possibilité d'un discours sémiologique sur le cinéma* »¹⁶⁸, se situe du côté de la perception du spectateur. Ce regard est influencé par les théories du cinéma de l'après-guerre, notamment celle d'Albert Laffay¹⁶⁹ qui va à l'encontre de la critique bazanienne, basée sur le lien étroit entre l'image filmique et ce qu'elle représente¹⁷⁰.

Si Metz en était resté à ce niveau, ses écrits auraient peut être constitué une théorie de cinéma de plus et une sémiologie du cinéma n'aurait pas existé. Mais Metz a un objectif plus ambitieux, il veut : « *réaliser dans le domaine du cinéma le beau projet saussurien d'une étude des mécanismes par lesquels les hommes se transmettent des significations humaines dans des sociétés humaines* »¹⁷¹.

3.2. Un héritage structuraliste

Nous devons la notion du structuralisme à Claude Lévi-Strauss¹⁷², qui démontre que des productions signifiantes, en apparence dissemblables, peuvent partager la même structure. Ainsi l'objet des sciences structurables devient le *système*, c'est-à-dire que tout élément d'un ensemble ne peut être modifié sans entraîner la modification de tous les autres éléments du même ensemble. La

¹⁶⁸ JOST, François, « Sémiologie du cinéma et de la télévision », *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, ouvr.cité, p. 133-143, (133).

¹⁶⁹ LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.

¹⁷⁰ BAZIN, André, (1961), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985.

¹⁷¹ METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, T. 1, Paris, Klincksieck, 1968, p. 93.

¹⁷² LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

notion de système prend toute son ampleur dans la linguistique saussurienne. En effet, Saussure montre que la langue est un système de signes qui ne connaît que ses propres lois. Présupposer le système avant l'élément, cela constitue l'apport propre de Saussure au structuralisme linguistique.

Barthes est une autre figure importante du structuralisme. Il trouve dans la sémiologie, les moyens d'ériger son programme en science qui permet de mettre à l'écart le contenu au profit de la logique des formes. Avec Barthes, le structuralisme prend son envol, même s'il prend beaucoup de liberté par rapport à la linguistique.

Les principes fondamentaux du structuralisme sont les suivants¹⁷³ : le premier est le principe d'*immanence*. Le linguiste étudie la structure, l'architecture et l'indépendance des éléments internes du corpus et laisse de côté tout ce qui touche à l'énonciation. Le deuxième principe est d'analyser l'acte de parole et le système de la langue et pas la parole elle-même. Ceci conduit le linguiste à une analyse synchronique du code. Le troisième principe est la méthode *inductive* ou *empirico déductive* pour reprendre le terme de Martinet. Le linguiste pose à priori, pour un ensemble d'énoncés, l'existence d'une structure qu'il doit ensuite dégager en se fondant sur l'analyse immanente. L'indépendance d'une structure par rapport à une autre montre que la relation entre le signifiant et le signifié est arbitraire. Le dernier principe est le fait que les structures se définissent par une série de relations entre les éléments.

Le mouvement structuraliste, qui se dessine à partir de 1965, influence directement l'étude du cinéma. En effet, à partir de cette date, le *langage* devient la base et la condition de possibilité de toute autre condition signifiante. Le cinéma, en tant que système signifiant, est étudié comme un langage. Mais à l'époque, Barthes n'est pas encore convaincu que le cinéma peut être étudié comme un système signifiant et comme un langage. Le cinéma est alors rejeté dans les mauvais objets, parce que mal segmentable, en raison de la force de l'impression de réalité que l'image cinématographique produit en général, et à

¹⁷³ DUBOIS, Jean, (sous la dir. de), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1989, p. 444. Et les séminaires de sémiologie d'A.-M., Houdebine, M2R, 2005-2006.

cause de sa forte et particulière charge analogique. Barthes formule son idée ainsi :

« *Quand les linguistes s'occupent des systèmes marginaux à la langue, comme par exemple le langage animal ou le langage par gestes, ils constatent que les systèmes symboliques, c'est-à-dire les systèmes analogiques, sont des systèmes pauvres, parce qu'ils ne comportent à peu près aucune combinatoire. L'analogie rend à peu près impossible de combiner d'une manière riche et subtile un nombre restreint d'unités* »¹⁷⁴.

Il faut attendre Metz pour réexaminer les théories du cinéma et pour démontrer que le cinéma peut être l'objet d'une science riche. Le fondateur de la sémiologie du cinéma considère le cinéma comme un *langage*, comme un fait objectif avec diverses dimensions, psychologiques, sociologiques, sémiologiques, etc. Pour Metz contrairement à Barthes, l'image cinématographique est un code analogique à cause d'un caractère spécifique du cinéma : le mouvement.

Metz, très marqué par le structuralisme, propose de faire des commutations entre les langages pour trouver des traits pertinents de la matière du signifiant. « *Il s'agirait de faire réapparaître en fin de parcours chaque langage, chaque unité qui passe couramment pour un langage, comme étant la combinaison terminale de traits spécifiques de la sensorialité socialisée* »¹⁷⁵. Pour Metz, l'objectif sémiologique structural de l'analyse du film est « *l'étude totale du discours filmique considéré comme un lieu intégralement signifiant* »¹⁷⁶.

3.3. Le cinéma, langue ou langage ?

Dans son essai intitulé « le cinéma langue ou langage ? »¹⁷⁷, Metz répond à cette question fondamentale qui consiste à se demander si le cinéma possède une véritable langue, un répertoire codifié ou s'il est un fait de langage, un discours spontané et autogéré. Metz démontre que le cinéma n'est pas une langue en se basant sur trois éléments : d'abord, la signification cinématographique est motivée au contraire du signe linguistique qui, lui, est arbitraire. Elle est motivée car

¹⁷⁴ BARTHES, Entretien donné à la revue *Image et son* en juillet 1964, cité d'après *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 35.

¹⁷⁵ METZ, *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 113.

¹⁷⁶ METZ, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p.13.

¹⁷⁷ METZ, « le cinéma langue ou langage ? », *Communication* n°4, 1964.

l'image cinématographique est fortement *analogique*. Deuxièmement, le cinéma ne possède pas ce trait fondamental des langues naturelles qu'est la double articulation. De ce fait, à la différence de mots qu'on peut couper en phonèmes (unité de son), monèmes ou morphème (unité de sens), il est impossible de découper l'image sans découper ce qu'elle représente. Finalement, le plan cinématographique ne fonctionne pas comme un mot mais plutôt comme un énoncé.

Le cinéma est alors un langage, car cet ensemble de structures fixes qui est une langue ne s'y retrouve pas, mais il est plutôt construit par « *des agencements récurrents, des schémas plus ou moins codifiés et des patterns de divers ordres, qui évoquent les phénomènes de codification partielle propres à la parole où plutôt à ce qu'on appelle aujourd'hui le discours* ». ¹⁷⁸ Ainsi, Metz en se basant sur la trichotomie saussurienne entre langue/parole/langage, considère le film comme un fait de langage dont la productivité n'est intelligible qu'à partir d'un ensemble de codes préalables dont la combinaison est créative.

Metz, dans la lignée des structuralistes, met en avant la différence entre l'*objet concret* et l'*objet idéal*. Le premier est une réalité prise dans ses aspects immédiats et le second est une reconstruction de la réalité à partir d'une visée précise via une systématisation. Ce que A.-M. Houdebine désigne comme l'*objet social* ou l'*objet culture* et l'*Objet sémiotisé*, ou comme l'explique Corinne Boivin dans sa thèse de doctorat, la sémiologie des indices définit son objet d'étude « *au croisement d'un objet social construit en Objet sémiotique* » ¹⁷⁹.

De même, Metz propose une différence entre l'*objet unique* et l'*objet non-particulier*. Le premier est une réalité qui n'a qu'une seule réalisation et le second est une réalité qui possède de nombreuses existences.

Le croisement de ces différents objets peut engendrer la réalisation de quatre figures : le *texte*, objet concret et particulier (par exemple un film), le *message*, objet concret et non-particulier (par exemple un jeu de lumières dans un film), le *code*, objet construit par l'analyste et non-particulier (par exemple la

¹⁷⁸ METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, T. II, Paris, Klincksieck, 1972.

¹⁷⁹ BOIVIN, Corinne, *Sémiologie des indices. Sémiotisation d'un objet « imprécis » : analyse d'un corpus d'annonces de communication pour les ressources humaines*, Thèse de doctorat, sous la direction de A.-M. Houdebine, Université Paris Descartes, 2007.

grammaire de l'éclairage) et le *système particulier*, objet construit et unique (comme l'organisation d'un texte).

Le sémiologue du cinéma part alors du *texte* et du *message* afin d'arriver au *code* et au *système particulier*. Partir du visible pour arriver à l'invisible est la même démarche qu'entreprennent le sémiologue du cinéma et le sémiologue des indices à l'instar de tout structuraliste à la recherche des phénomènes sous-jacents.

Metz démontre que si l'analyste vise le *système particulier*, alors il s'occupe du film et s'il vise les *codes particuliers*, il s'occupe du cinéma. Ainsi, il déduit que d'une part, le langage cinématographique est composé de *codes spécifiques* dont l'ensemble est mise en œuvre pour construire les films et d'autre part, le système particulier est une superposition de différents éléments tels que l'espace, le temps, le jeu des acteurs, etc. qui peuvent s'opposer les uns aux autres pour créer de nouvelles formes de connexions, des zones de frictions et de déséquilibres.

Metz avance alors la notion d'*écriture* contre celle de la *structure*. L'*écriture* dont le résultat est le *texte*, renvoie à un travail sur les codes, à partir d'eux et contre eux. Ainsi, ce qui compte pour Metz ne concerne pas que le sous-jacent mais aussi les dynamiques qui le forment.

3.4. Langage et cinéma : fait filmique et fait cinématographique

En 1946, Gilbert Cohen-Séat propose une distinction entre le *film* et le *cinéma*. Pour Cohen-Séat, le film est une partie du cinéma, ce dernier englobant tout ce qui touche à l'extérieur d'un film, c'est-à-dire la production, la technologie, l'audience et l'influence, etc. De ce fait, le domaine de la sémiologie se limite à ce qu'il appelle les *faits filmiques* en laissant de côté les *faits cinématographiques*. Metz, dans son ouvrage *Langage et cinéma*¹⁸⁰, reprend ces deux termes mais leur donne une définition nouvelle. Pour Metz, le cinéma est présent au cœur du film, ce dernier est alors inséparable du cinéma. Le film est le fruit d'une production, d'une technologie, d'une économie, etc. et par conséquent, les *faits cinématographiques* intéressent la sémiologie en tant que *faits cinématographiques-filmiques*.

¹⁸⁰ METZ, *Langage et cinéma*, ouv.cité.

Pour notre analyse de films iraniens, nous nous basons sur la définition de Metz plutôt que sur celle de Cohen-Séat car pour nous, le film ne peut pas être traité, sans l'intérêt que l'analyste porte sur l'environnement et les conditions dans lesquelles il est réalisé. Les films iraniens que nous analysons n'auraient pas existé si leur production n'avait pas été sous la pression de la censure morale et idéologique de l'Etat et de la société iranienne d'aujourd'hui. Nous sommes convaincue que les réalisateurs de ces films n'auraient pas utilisé les mêmes couleurs, les mêmes musiques et en somme pour reprendre le terme de Metz, les mêmes procédés *cinématographiques-filmiques* si le contexte, la situation, l'époque et le pays avaient été différents.

Dans la nouvelle définition de Metz, un fait filmique se relève dans le *film* qui est considéré comme un *message* et un fait cinématographique est un fait que l'analyse tente de définir comme appartenant à un code du cinéma, le *cinéma* étant alors considéré comme un ensemble de *codes*. Metz repose sa théorie *fait cinématographique/fait filmique/cinéma* sur la théorie saussurienne de *langue/parole/langage*. En effet, pour Metz le cinéma fonctionne comme le langage et non pas comme la langue, cette dernière étant un ensemble de structures fixes. Le cinéma est pour Metz ce que A.-M. Houdebine appelle *les structures souples*. Dans ce sens, la sémiologie des indices de A.-M. Houdebine, à laquelle nous adhérons pour notre analyse sémiologique des films iraniens, rejoint la définition que Metz donne au film et au cinéma.

3.5. Le concept de système dans la sémiologie du film

La sémiologie tente de démontrer que même si le langage cinématographique n'est pas un système formel, cependant, il fonctionne comme ce que A.-M. Houdebine appelle un système de *structuration*. Pour Metz, le seul principe de pertinence de la sémiologie du film est de considérer celui-ci comme un texte, une unité de discours. Ainsi, il propose deux grands types de structures dans la *systématique* du cinéma : les *codes* et les *systèmes textuels*. Le *code* est un système qui fonctionne sur tous les textes d'un langage. Par exemple, le code du montage intervient dans tous les films. Le *système textuel* est un système qui a pour objet un texte (un film) ou un ensemble de textes (ensemble de films). Ce texte ou ce groupe de textes est analysé et considéré comme l'ensemble de

matériel *signifiant*. Par là, Metz définit deux types d'études : le premier est l'étude des langages, c'est-à-dire construire la structure codique d'un langage qui est toujours une combinatoire de codes ; le deuxième est l'analyse textuelle, c'est-à-dire construire un système singulier. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'un même texte peut donner lieu à la construction de plusieurs systèmes singuliers et que plusieurs textes peuvent être décrits par un seul et même système singulier. Ce dernier cas s'applique à notre hypothèse de départ qui est de démontrer un système commun entre les films iraniens d'après-Révolution Islamique.

3.6. Les concepts de dénotation et de connotation dans la sémiologie du film

Metz, dans *l'Essais sur la signification au cinéma II*¹⁸¹, montre comment les notions de *dénotation* et de *connotation* développées par Hjelmslev peuvent intervenir dans une sémiologie du cinéma. En effet, le schéma de Hjelmslev sert de base pour la plupart des théoriciens qui ont repris ces termes. Pour Hjelmslev, tout système de signification comporte un *plan d'expression* (E) et un *plan de contenu* (C). La *signification* coïncide avec la relation des deux plans (R). Barthes fait la supposition que le système ERC est à son tour l'élément de base d'un autre système. Ainsi les deux systèmes de significations s'imbriquent l'un dans l'autre en restant décrochés l'un par rapport à l'autre. Il en fait deux schémas, dans *Eléments de sémiologie*¹⁸² :

Schéma 3.6.1. : Connotation selon Barthes

Sa	Sé
Sa	Sé

Schéma 3.6.2. : Métalangage selon Barthes

Sa	Sé
Sa	Sé

Barthes démontre que la *connotation* est elle-même un système de *signifiant* et *signifié* avec la *signification* en tant que lien d'union. Les signifiants de connotation que Barthes appelle *connotateurs*, sont constitués par des *signes* du

¹⁸¹ METZ, *Essais sur la signification au cinéma- II*, ouvr.cité, p. 163.

¹⁸²BARTHES, « Eléments de sémiologie », art.cité, P. 67.

système dénoté. Plusieurs dénotés peuvent se réunir pour former un seul connotateur. De ce fait, le signe peut à l'infini devenir le signifiant d'un nouveau signe. Cela dépend du niveau d'interprétation sur lequel on décide de s'arrêter.

Dans *Ecrits sur le signe*¹⁸³, Peirce dégage trois formes de relations entre le signe sémiologique et la réalité extérieure. La première est l'*icone* qui est un rapport de ressemblance, par exemple un portrait. La deuxième est l'*indice* qui montre un rapport de contiguïté. Par exemple, les nuages noirs dans le ciel sont l'*indice* de l'orage. La troisième est le *symbole* qui montre un rapport conventionnel. Par exemple, la balance est le *symbole* de la justice dans une culture donnée. Or, pour Barthes, tout repose sur le rapport entre le dénoté et le connoté. Ainsi, le dénoté doit être posé pour faire émerger le connoté qui le recouvre. De ce fait, un processus d'étayage s'impose et renvoie à la notion d'*indice* de Peirce, dans la mesure où elle implique un rapport de mise en indication par rapport à la réalité.

L'importance de la notion d'*indice* confirme toute la légitimité de la sémiologie des indices de A.-M. Houdebine. Celle-ci, au cours de ses travaux sur la gestualité dans le comportement humain, propose de considérer comme *indice* tout élément qui apparaît plutôt comme instable et donc en voie de *conventionnalisation* par la description et non pas par le conventionnel.

Metz, en se basant sur les travaux de Hjelmslev, revient sur la notion de *connotateur*. Il conclut :

« Il faut écarter la représentation, devenue courante en sémiologie, du signifiant de connotation comme somme mécanique du signifiant et du signifié de dénotation, et le concevoir plutôt comme une configuration socioculturelle spécifique, irréductible à toute dénotation, mais dont la réalisation a pour caractère propre et même définitoire, de s'opérer toujours par le parasitage du processus signifiant/signifié d'un autre code »¹⁸⁴.

Dans ce sens, les concepts de *signifiant indiciel* d'A.-M. Houdebine et des *effets de sens*, sur lesquelles nous nous sommes attardée lors du chapitre précédent, croisent l'idée de Metz. Ainsi, Metz comme A.-M. Houdebine, considèrent que certains systèmes souples, objets de la sémiologie, tel que le

¹⁸³ PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁸⁴ METZ, *Essais sur la signification au cinéma- II*, ouvr.cité, p. 172.

cinéma ne peuvent pas intégrer la notion de la dénotation dans leur analyse car les significations sont attribuées dans un contexte précis.

3.7. Le film en tant que texte

Metz, à l'instar d'Umberto Eco et de Barthes, considère l'analyse de film comme une *analyse textuelle*. En effet, Eco¹⁸⁵ est l'un des premiers à poser les phénomènes de communication et de signification comme des systèmes de signes, dont les codes généraux règlent l'émission et la compréhension de chaque message singulier.

Mais c'est Barthes qui a consolidé l'idée avec d'une part, l'analyse de la publicité des pâtes panzani¹⁸⁶ où il s'intéresse davantage à la place de la connotation dans le réseau des significations immanentes qu'aux conditions de perception du message par le destinataire. D'autre part, Barthes avance le principe d'une analyse structurale pour le film. A travers l'analyse d'une nouvelle de Balzac¹⁸⁷, il pose le *texte* comme une pluralité de significations dont les interprétations ne sont jamais closes grâce au fragment minimal du texte, la *lexie*, qui permet de relever les *connotations* attachées à un des codes généraux.

Metz, dans la filiation de Barthes, récupère ce principe, gouvernant entre *signifiant* et *signifié*, qui permet au sémiologue d'ouvrir le texte sur la pluralité de ses significations, via la construction d'un système qui est susceptible de rendre compte exhaustivement du texte étudié.

Comme le soulignent Jacques Aumont et Michel Marie, trois concepts sont à retenir dans l'analyse textuelle metzienne : le premier est le *texte filmique* qui pose le film comme « une unité de discours en tant qu'actualisée et effective » ; le second est le *système textuel filmique*, propre à chaque texte, qui désigne un modèle de la structure de l'énoncé filmique ; enfin le *code* qui est « un système de relations et de différences » utilisable dans plusieurs textes¹⁸⁸.

Pour prouver qu'il existe un *code* dans le film, Metz tente de mettre en place une typologie d'agencement séquentiel du film qui permet de segmenter ce

¹⁸⁵ ECO, Umberto, (1968), *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972.

¹⁸⁶ BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n° 4, 1964, p. 40-51.

¹⁸⁷ BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁸⁸ AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, p.70.

denier. Le modèle de segmentation de Metz définit des critères très généraux et puissants de délimitation mais il ne rend pas compte de l'infinie variété des cas qu'il est possible de rencontrer et par conséquent, il est difficile pour l'analyste de l'utiliser.

Par la suite, d'autres chercheurs ont essayé d'améliorer à leur façon l'analyse textuelle. Parmi eux, Raymond Bellour reprend la syntagmatique metzienne et l'applique comme « *une mise en abyme, un processus qui n'a pas de véritable fin* », elle « *permet d'éprouver la pluralité des effets textuels* » « *par le jeu décalé qui s'institue entre ses différents niveaux* ». ¹⁸⁹ Il propose de considérer dans le film narratif, des unités *sur-segmentales*, correspondant à des *unités de scénario* et des unités *sous-segmentales*, découpées à l'intérieur du segment par des changements mineurs et qui ne sont définies que par la seule pression du système textuel. C'est alors en prenant en compte la singularité de chaque film et le besoin de l'analyse qu'une segmentation du texte du film se met en place.

3.8. La narration comme point de départ

L'analyse textuelle, qui a connu un grand essor dans les années 60 et 70, a essuyé aussi des critiques, qui lui ont reproché d'être limitée au cinéma narratif, de favoriser la dissection pour la dissection, de ne pas prendre en compte le contexte dans lequel le film est étudié et enfin de courir le risque de réduire le film à son système textuel. D'autres horizons sont apparus dans la perspective d'une sémiologie du cinéma.

Le corpus de Metz étant constitué de films classiques, sa théorie est alors fondée sur l'idée que le film a « *la narrativité bien chevillée au corps* » ¹⁹⁰. La prise en compte d'un cinéma « *dysnarratif* » ¹⁹¹ dans les années 70, engendre une forme d'analyse thématique, inspirée de la critique littéraire. Cette transposition a déjà été avancée par Metz et a donné lieu à la typologie syntagmatique metzienne que nous avons expliquée plus haut. En effet, Metz cherchant des structures stables, sur lesquelles s'appuie le film, s'intéresse de plus près à la façon dont s'organisent les séquences du récit cinématographique.

¹⁸⁹ BELLOUR, Raymond, (1979), *L'analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 252.

¹⁹⁰ METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, T. 1, ouvr.cité, p. 52.

¹⁹¹ JOST, « Sémiologie du cinéma et de la télévision », art.cité, p. 135.

Partant de la syntagmatique metzienne, les analystes comme François Jost et Dominique Château s'intéressent plutôt aux paramètres audiovisuels qu'à des blocs de réalités. Ainsi, ils remettent en cause « *la primauté du récit dans le processus de compréhension filmique* »¹⁹² et mettent en avant la détermination des tensions, qui se créent entre les différentes composantes du récit. Une tendance anti-structuraliste voit alors le jour.

Gérard Genette s'intéresse essentiellement aux rapports entre un récit et les événements qu'il raconte et dégage ainsi la *focalisation* du récit. Selon le concept de *focalisation*, trois relations peuvent exister entre le narrateur et le personnage : la première est le récit *non-focalisé* où le narrateur est omniprésent et dit plus qu'en savent les personnages ; la seconde est le récit à *focalisation interne* où le narrateur ne dit que ce que voit le personnage ; et enfin le récit à *focalisation externe* où le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage¹⁹³.

Jost propose d'établir une distinction entre l'*ocularisation* qui renvoie à la personne qui voit et la *focalisation* qui se réfère au savoir du narrateur, des personnages et du spectateur. Par la suite, insistant sur la dynamique de la narration, Jost avance l'idée que le récit est divisé en deux pôles interdépendants : « *un au-delà (la transparence, la mimesis absolue)* » et un « *en deçà (le regard)* »¹⁹⁴. Lorsque le monde apparaît, c'est en tant qu'objet d'un regard et lorsque le regard s'active, c'est pour saisir des reliefs de la réalité. Ou comme le souligne Pauline Escande-Gauquie dans sa thèse de doctorat :

« *L'histoire filmique a besoin des deux présences : du narrateur qui la filtre et le propose, et du personnage qui la compose et la matérialise. Les deux présences se superposent souvent et le narrateur s'incarne alors en un personnage. Le sens du film naît de ce jeu de confrontation et de superposition* »¹⁹⁵.

Ainsi, Jost explore diverses formes de récit qui apparaissent au croisement d'une histoire racontée et d'un acte de narration. A la fin des années 70 et dans les

¹⁹² JOST, « Sémiologie du cinéma et de la télévision », art.cité, p. 135.

¹⁹³ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁹⁴ JOST, « Narration : en deçà et au-delà », *communication*, n°38, 1983, p. 192-212.

¹⁹⁵ ESCANDE-GAUQUIE, Pauline, *Pour une sémiologie du cinéma : Aspects théoriques et méthodologiques. Analyse de films français contemporains*, Thèse de doctorat en Linguistique et Sémiologie, sous la direction d'A.-M. Houdebine, 2005, Université Paris Descartes, non publiée. p. 137.

années 80 d'autres, comme lui¹⁹⁶, se sont détachés de l'immanence pour s'orienter vers une pragmatique. Le chercheur des années 80 ne s'intéresse pas « *seulement à la signification, en elle-même et pour elle-même, mais la réinjecte dans un processus d'interprétation en contexte, dans une relation des signes avec leurs utilisateurs, leurs emplois, et leurs effets* »¹⁹⁷.

3.9. L'énonciation cinématographique

Le concept de l'énonciation filmique n'est pas approuvé par tous les chercheurs. Certains avancent qu'elle ne concerne pas la production d'image et qu'elle ne s'applique qu'à la parole et à l'écriture. D'autres comme Laffay¹⁹⁸ assimile l'énonciation à la narration. Mais la narration ne concerne que le texte narratif, tandis que l'énonciation s'applique à tout type d'énoncé. Francesco Casetti¹⁹⁹ considère que les instances énonciatives d'un film mettent en lumière la conversation du langage en un texte, du cinéma en film. Ainsi, l'énonciation montre que le texte est fait de quelqu'un, pour quelqu'un, à un moment donné et en un lieu donné.

A partir de ce constat, plusieurs chercheurs, tels que Jacques Aumont, Château, Jost, Gianfranco Bettitini, Casetti, Metz et d'autres ont travaillé sur le concept d'énonciation filmique.

Aumont pose la question de savoir qui regarde, qui parle et avance l'idée de la position du narrateur par rapport à l'histoire racontée : *dans, au dessus, à côté*, etc.

Château dirige ses travaux vers la lecture et la compréhension du texte qui ont à la fois pour résultat et condition la construction par le spectateur, d'un monde fictionnel fonctionnant à l'image du monde réel via des données signifiantes du texte filmique.

¹⁹⁶ Nous pouvons citer les travaux de SIMON Jean-Paul dans « Énonciation et narration », *Communication* n°38, Paris, Seuil, 1983, de CHATMAN Seymour dans *Story and discours*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1978, de GAUDREULT André dans *Du littérature au filmique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, de BROWN Nick dans « Rhétorique du texte spéculaire », *Communication* n°23, Paris, Seuil, 1975, de KAWIN Bruce dans *Mindscreen : Bergman, Godard and first-person film*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

¹⁹⁷ ESCANDE-GAUQUIE, P., *Pour une sémiologie du cinéma : Aspects théoriques et méthodologiques. Analyse de films français contemporains*, ouvr.cité, p.142.

¹⁹⁸ LAFFAY, *Logique au cinéma*, ouvr. cité.

¹⁹⁹ CASSETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999.

Jost cherche la fonction du filtre de narrateur par rapport aux événements mis en scène.

Pour Bettitini, il existe deux pôles dans le film : l'émetteur et le destinataire de l'énonciation. Le texte filmique est donc comme un dialogue dans lequel ces deux pôles s'affrontent, d'où l'idée que du film découle une véritable conversation simulée.

Casetti focalise son attention sur l'importance du rôle du spectateur qui confronte le point de vue que le film lui suggère lorsqu'il suit les événements représentés à l'écran. Il dégage trois points de cette observation : La *présence*, la *position* et le *parcours* du spectateur. En ce qui concerne la *présence* du spectateur, il fait la distinction entre les *présences fortes* et les *présences de narration* du spectateur. Dans le premier cas, le spectateur est observateur des événements présentés et dans le second c'est un observateur diégétique.

En ce qui concerne la position du spectateur, Casetti²⁰⁰ avance quatre figures : la première est la position du témoin neutre, engendrée par les plans objectifs ; la seconde est la position du personnage de fiction, générée par les plans subjectifs ; la troisième est la position d'un interlocuteur en marge de la scène, créée par les interpellations tel que le regard à la caméra ; enfin la position d'un œil libre et incorporel comme celui de la caméra, engendrée par les plans objectifs irréels tel que la *plongée*.

Les *parcours* du spectateur sont marqués par les instructions directes et indirectes de lecture qui mettent en évidence les points d'attention du spectateur et les compléments qu'il ajoute à sa lecture personnelle. Le trajet du spectateur ainsi va de l'assignation de ce dernier jusqu'à un jugement exprimé par le film même.

En 1991, Metz propose de considérer l'énonciation cinématographique en tant qu'un dispositif qui accroche son texte à son contexte et qui se repère par des constructions *réflexives*. Ces dernières renvoient au fait que ce n'est pas le réalisateur qui énonce le récit mais c'est le film lui-même qui s'énonce. Ainsi, il met en place des catégories d'énonciation qui, par la suite, lui permettent de définir un certain nombre de procédés filmiques qui sont utiles au sémiologue du

²⁰⁰ CASETTI, *D'un regard à l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, PUL, 1990.

cinéma : Les *adresses* au spectateur comme le regard vers la caméra, le commentaire prononcé par un personnage hors champ, etc.

Les *renvois internes* comme l'écran dans l'écran, les citations d'autres films, etc. ; Le *dispositif* comme faire apparaître la scène où sont la caméra, les micros, etc. ; Les *sources* comme les personnages qui voient ou qui parlent dans un *plan subjectif*, etc. ; Les *voix-je* comme la voix off, etc. ; Les *signes de ponctuation* comme les *fondus*, les *enchaînés*, etc. ; Les *marques stylistiques* qui sont un infini de possibles et se distinguent des *figures énonciatives* qui, elles, désignent l'activité filmique produisant l'énoncé et l'acte filmique ; Les *orientations objectives* comme le *travelling d'accompagnement*, le *champ-contre champ*, etc.

3.10. Une sémiologie générativiste du cinéma

La grammaire générative chomskyenne a aussi influencé la sémiologie du cinéma. Dans ce cadre, le chercheur tente de comprendre les mécaniques syntaxiques et sémantiques qui engendrent les énoncés filmiques. Les règles dont l'ordre et le sens sont démantelés par le spectateur pour faire une interprétation, sont mises en place par le réalisateur pour produire un discours. L'objectif du chercheur est de trouver la grammaire selon laquelle les actions de l'auteur et du spectateur se modèlent.

3.11. Les critiques de la sémiologie du cinéma

Bien que les théories de la sémiologie du cinéma de Metz aient connu beaucoup de succès et aient été adoptées par beaucoup comme Eco, Pier Paolo Pasolini, Roger Odin, Aumont, Marie, Château et tant d'autres, comme toute autre théorie, elles ont aussi connu un certain nombre de critiques. Les plus importantes de ces critiques viennent de la part de Jean Mitry et du philosophe Gilles Deleuze.

3.11.1. Le point de vue de Mitry

Pour Mitry, il n'y a ni signe, ni code dans le cinéma. Il développe son idée en déclarant que le plan d'un film ne peut pas être comparé à un mot, car le plan est une unité signifiante et non pas une unité de signification. Il s'appuie sur le fait que le signifiant et le signifié n'ayant pas de lien de fixité, l'image filmique ne

saurait être comparée à une unité linguistique, même si elle agit quelquefois de la même manière. Dans *La sémiologie en question*²⁰¹, il déclare que la sémiologie est capable de dire comment « ça signifie », mais incapable de dire pourquoi « ça signifie », or contrairement aux mots, les images n'ont pas été faites pour signifier. De ce fait, la sémiologie échoue quand il s'agit de tirer des lois applicables à tous les films. Dans son ouvrage *Esthétique et psychologie du cinéma*, il déclare :

« Il ne saurait y avoir de grammaire du film pour l'extrême raison que toute grammaire se fonde sur la fixité, l'unité et la convention des signes. N'agissant pas avec des signes tout faits, le cinéma ne suppose aucune règle a priori qui soit d'ordre grammatical. C'est pourquoi je demeure très sceptique quant à une éventuelle syntaxe du cinéma que Christian Metz paraît souhaiter. La morphologie étant mise hors jeu par l'absence de signes proprement dits, si toute syntaxe est syntagmatique (selon Saussure), il ne me paraît pas possible de régir avec quelque rigueur des structures qui se régissent elles-mêmes en raison de leur contenu et qui ne se justifient que par le sens qu'elles donnent aux choses »²⁰².

Dans *La sémiologie en question*²⁰³, il confirme cette idée en déclarant que le syntagme linguistique, ayant une organisation grammaticale, a une implication interne, tandis que pour le syntagme filmique, cette implication vient de l'extérieur.

Il est à signaler que lorsque Mitry s'exprime sur l'extérieur et l'intérieur d'un syntagme, il oublie que l'extérieur d'un film, à l'inverse de celui d'un syntagme linguistique, fait partie de son intérieur. Ainsi, alors qu'en linguistique le syntagme signifie en dehors et indépendamment du contexte qui peut ou non le modifier ou le compléter, il n'est point de syntagme filmique hors d'un ensemble causal en vertu duquel ces syntagmes se constituent comme tels.

Si Mitry met en question l'existence d'une grammaire propre au cinéma, en se basant sur le fait que le cinéma n'a pas de système de codification stricte et généralisable, nous le confirmons car si l'on considère le point de vue de Metz ou

²⁰¹ MITRY, Jean, *La sémiologie en question*, Paris, Le Cerf, 1987.

²⁰² MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma, vol II*, Paris, éditions universitaires Jean Pierre Delarge, 1965, p. 445.

²⁰³ MITRY, *La sémiologie en question*, ouvr.cité.

de A.-M. Houdebine, il n'y a pas de code strict pour le cinéma. Il est question de structuration ferme ou souple et pour reprendre le terme de A.-M. Houdebine le cinéma est un *codage* plutôt qu'un *code*. Dans ce travail analytique, nous montrons un système propre à un groupe de films et par conséquent nous pensons que le cinéma iranien d'après-Révolution Islamique a son propre langage. Ainsi, le langage du cinéma n'est pas figé à toute étude, il existe autant de langages que d'études.

Il faut aussi signaler que si Mitry considère que le fait filmique ne peut pas être compris comme un signe car il n'est pas motivé et la relation signifiant/signifié n'est pas une relation stable, entraînant un sens fixe par des règles fixes, cela ne nous apparaît pas comme un obstacle dans l'analyse sémiologique du film. En effet, suivant la sémiologie houdebinienne, les éléments analysables d'un film sont des indices et ne sont pas considérés comme conventionnels et stabilisés. Etant donné que la notion d'indice comporte une certaine souplesse par rapport à la notion de signe, la question que se pose Mitry sur le fait filmique, en tant qu'un signe motivé, n'est pas à l'ordre du jour pour nous.

3.11.2. Le point de vue de Deleuze

Pour Deleuze, le cinéma n'est pas un langage mais une matière *a-signifiante*, non linguistiquement formée et la narration est fondée dans l'image mais n'est pas donnée. Ainsi, il déclare que « *la narration n'est qu'une conséquence des images apparentes elles-mêmes et leurs combinaisons directes, jamais une donnée* »²⁰⁴.

Mais considérer le film comme objet d'étude ne veut pas dire forcément que la narration est forcément une donnée des images apparentes. Notre hypothèse consiste à dire qu'il existe des éléments repérables qui forment un système propre pour un objet spécifique. Dans cette optique, la narration découle de la mise en dynamique de ce système. Il est aussi à signaler que la sémiologie du film peut prendre comme objet les films non-narratifs. La narration n'est donc pas une donnée obligée pour le travail d'un sémiologue du cinéma.

²⁰⁴ DELEUZE, Gilles, *Cinéma II, L'image-temps*, Paris, Edition de Minuit, 1985, p. 41.

Par ailleurs, quand Deleuze déclare que le cinéma n'est pas un langage mais une matière *a-signifiante* et non linguistiquement formée, dont l'image-mouvement est « *une matière signalétique qui comporte des traits de modulations de toute sorte, sensoriel (visuel et sonore), kinésiques, affectifs, rythmiques, verbaux (oraux et écrits)* »²⁰⁵, nous nous demandons ce qu'est cette modulation dégagée par Deleuze, si ce n'est une forme de structuration dont les éléments sont le visuel, le sonore, le kinésique, etc. Cette forme de structuration propre au cinéma n'est rien d'autre qu'un langage. De plus, comme le montre Hjelmslev²⁰⁶ toute matière formée a un contenu et une expression : la *forme du contenu* et la *substance du contenu*, la *forme de l'expression* et la *substance de l'expression* et ainsi elle devient signifiante.

Pour défendre l'utilité d'une sémiologie du cinéma nous concluons avec Abraham Moles²⁰⁷ qui souligne que plus les objets sont « mous » et imprécis, plus la structuration est importante, car contrairement aux sciences exactes, elle n'est pas là, il faut la construire et justifier cette construction.

3.12. Les sciences sociales et le cinéma

Dans la première partie de cette thèse, le cinéma iranien est revisité chronologiquement, pour mettre en évidence son évolution et sa relation directe et étroite avec les événements sociétaux et historiques du pays, ainsi que le rapport personnel du public avec ce cinéma. Ceci montre l'importance des sciences sociales dans une étude sémiologique du cinéma. Lorsque nous voulons trouver un langage particulier dans le cinéma de la République Islamique, nous avons besoin de ce regard historique, social et psychanalytique pour expliquer d'abord le phénomène du cinéma de la République Islamique d'Iran qui est indissociable de la Révolution Islamique et pour pouvoir par la suite comprendre son langage.

C'est pour cette raison que nous donnons un bref résumé de la relation que le cinéma entretient en tant qu'objet d'étude avec les domaines de l'histoire, de la sociologie et de la psychologie.

²⁰⁵ DELEUZE, *Cinéma II, L'image-temps*, ouvr.cité. p. 43.

²⁰⁶ La théorie de Hjelmslev est présentée auparavant dans ce travail : cf. chapitre 2 : §. 2.5.3. et chapitre 3 : §. 3.6.

²⁰⁷ MOLES, Abraham, *Sciences de l'imprécis*, Paris, Seuil, 1995.

3.12.1. L'histoire du cinéma

L'histoire pour l'analyse sémiologique houdebinienne fait partie des *interprétants externes*²⁰⁸. Elle aide l'analyste-sémiologue à situer l'objet dans un moment donné. Nous avons démontré dans la première partie de ce travail qu'il est indispensable de visionner l'histoire du cinéma iranien pour comprendre son évolution et, en même temps, le situer dans l'histoire de l'Iran et examiner les interactions entre l'histoire du pays et celle de son cinéma. C'est dans ce sens que l'histoire, en tant qu'*interprétant externe*, peut venir à l'aide du sémiologue qui veut dénicher le sens caché du message.

L'historien du cinéma a deux façons de travailler sur son objet : la première consiste à privilégier l'objet cinéma sur l'histoire tandis que la seconde se focalise plutôt sur l'histoire et utilise le cinéma pour comprendre d'autres phénomènes.

Trois étapes sont mobilisées dans la recherche historique du cinéma.²⁰⁹ A l'instar du sociologue ou du sémiologue, l'historien du cinéma construit son corpus en collectionnant et ordonnant les sources historiques dont il a besoin. Ensuite, il doit faire la lecture de son corpus en prenant en compte son centre d'intérêt. Ainsi, il doit choisir entre *l'histoire technologique*, *l'histoire économique*, *l'histoire sociale* ou *l'histoire esthétique* du cinéma²¹⁰. En s'intéressant au premier cas, il se penche sur les origines et le développement de la technologie cinématographique. Dans le second cas, il privilégie l'aspect financier du cinéma. Dans le troisième cas, il tente de déterminer les fonctions sociales du spectacle cinématographique et de comprendre les raisons du choix d'un certain public et de cinématographes pour certains genres de film. Enfin, l'historien qui s'intéresse à l'esthétique du cinéma, prend en compte les raisons d'existence de certaines pratiques esthétiques à un moment donné, la façon dont la technologie cinématographique crée du sens et interprète les chefs d'œuvre du cinéma.

²⁰⁸ Ce concept est expliqué en détail dans la partie III de ce travail. (§.4.3.2.1.).

²⁰⁹ LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 31.

²¹⁰ ALLEN, Robert et GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1903, p.53.

Ce dernier point de vue comporte des ressemblances avec le travail du sémiologue qui cherche le sens à travers différents procédés cinématographiques. En effet, les historiens du cinéma utilisent des grilles, récupérées de la démarche sémiologique, qui les aident à effectuer un travail de mise en relation méticuleuse des différentes sources en dégagant les convergences et les divergences structurelles de plusieurs films.

La dernière étape du travail historique du cinéma consiste à mettre en évidence les conclusions tirées de l'analyse. Le montage des sources se réalise ainsi en fonction de l'hypothèse de départ pour créer l'écriture historique de l'objet.

3.12.2. La sociologie du cinéma

Le sociologue du cinéma peut s'intéresser à quatre aspects différents. Le premier domaine est celui de la socio-économie. A titre d'exemple, nous pouvons citer l'étude de Peter Bächlin²¹¹, qui avance l'idée que dans un système capitaliste, à cause des différentes opérations industrielles et commerciales de la production d'un film, celui-ci est traité comme une marchandise, même s'il a tous les prérequis d'une production intellectuelle. Un autre chercheur dans ce domaine est Jacques Durand²¹² qui travaille sur la consommation cinématographique. Enfin, nous pouvons citer Patrice Flichy²¹³ qui, en analysant le film comme un bien et une structure signifiante, met en rapport, dans ses recherches, les aspects économiques et industriels avec les aspects esthétiques et linguistiques.

Le deuxième domaine sur lequel travaille le sociologue du cinéma est l'institution cinématographique. Dans cette approche, les attitudes et les comportements déclenchés par des films, l'apparition de nouvelles modes et attentes, de nouveaux styles, langages et critères d'évaluation esthétique sont au centre des analyses, pour la plupart, empiriques et socio-anthropologiques.

La troisième approche est celle de l'industrie culturelle. Le chercheur s'intéresse davantage à un panorama d'ensemble qu'aux fonctionnements particuliers. Les théoriciens de l'école de Francfort, tels que Max Horkheimer et

²¹¹ BÄCHLIN, Peter, *Histoire économique du cinéma*, Paris, La nouvelle édition, 1946.

²¹² DURAND, Jacques, *Le cinéma et son public*, Paris, Sirey, 1958.

²¹³ FLICHY, Patrice, *Une histoire de la consommation moderne*, Paris, La Découverte, 1991.

Theodor W. Adorno considèrent que la réalité de l'art, consacrée au contrôle, à la domination et à l'élimination de la différence, est traduite par l'autoritarisme de l'industrie culturelle²¹⁴.

D'autres chercheurs ont une vision différente du rôle de l'industrie culturelle dans le domaine du cinéma. Pour Alberto Abruzzese, le cinéma au sein d'une industrie culturelle, en perpétuel mouvement, revisite l'imaginaire collectif. Les stéréotypes filmiques, considérés comme le signe de la dégradation du cinéma par l'école de Francfort, deviennent alors des richesses dévoilant le nouveau sens de l'imaginaire collectif.

Le quatrième domaine concerne les représentations du social dans le film. A titre d'exemple, nous pouvons citer l'étude de Siegfried Kracauer²¹⁵ sur les films allemands sortis entre 1918 et 1933, qui permet de dévoiler les tendances psychologiques profondes en Allemagne. Ces films sont pour Kracauer des témoignages sociaux, permettant à l'auteur de proposer une méthode d'analyse de film qui fait se croiser les représentations filmiques et les thèmes de société.

Marc Ferro²¹⁶, influencé par le constat de Kracauer, propose le cinéma comme un témoignage, grâce à son rôle d'indice des impasses de la société, des processus mentaux de cette dernière ainsi que de ses dynamiques et réponses prédominantes.

Pour Pierre Sorlin²¹⁷, l'image filmique montre la partie visible, représentable d'une société. Il met alors en évidence la distinction entre le visible et le non-visible et révèle donc les limites idéologiques et la sensibilité de la perception d'une certaine époque. En considérant que le cinéma ne produit pas la réalité mais la manière dont la société traite le réel, cette approche sociale croise la sémiologie qui cherche les effets de sens induits par les images.

3.12.3. Le cinéma et la psychologie

Ce domaine de recherche est travaillé avec deux points de vue différents : le premier est la *psychologie expérimentale* dont le centre est la perception, la

²¹⁴ ADORNO Theodor W., « L'industrie culturelle », *Communications*, N° 3, 1964, p. 12-18.
Consulté le 23 avril 2009 sur :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_3_1_993.

²¹⁵ KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton, Princeton University Press, 1947.

²¹⁶ FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de société*, Paris, Hachette, 1975.

²¹⁷ SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

compréhension, la mémorisation, etc. et le second est la *psychanalyse* qui a pour objet les effets subjectifs du cinéma sur l'individu, l'analyse de la narration, des personnages et parfois de l'auteur.

3.12.3.1. La psychologie expérimentale

Cette discipline met au centre de ses préoccupations la *situation cinématographique* qui, comme le souligne Casetti, est constituée d'un ensemble : l'écran, la salle et le spectateur²¹⁸. Dans la dynamique créée par cet ensemble, quatre catégories sont à distinguer.

La première est la *perception* qui concerne la façon dont est perçu le film projeté. Les chercheurs travaillent alors sur la perception de l'illumination en continuité, du mouvement réel et induit, de l'espace et de la réalité de l'image.

La deuxième catégorie de la recherche psychologique expérimentale se focalise sur la *compréhension* et la *mémorisation*. Dans ce cadre, le film est considéré comme un test et sont étudiées les relations entre le linguistique du film et le cognitif du spectateur.

La troisième approche est la *participation* qui étudie le rapport entre le spectateur et les choses qui défilent à l'écran, pour en déduire la forme d'adhérence du spectateur au spectacle, c'est-à-dire son indifférence²¹⁹, son identification au personnage du film²²⁰, sa passivité²²¹ et l'incitation du film à l'agressivité²²², etc.

La dernière catégorie de la psychologie expérimentale est l'approche *écologique*. Le chercheur repère les structures invariantes de la perception présente dans la réalité pour ensuite observer la façon dont l'individu récolte l'information nécessaire pour réaliser sa perception.

²¹⁸ CASETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945*, ouvr.cité, p. 109.

²¹⁹ MICHOTTE VAN DEN BERCK, Albert, « La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran », *Revue Internationale de Filmologie*, n° 13, 1953.

²²⁰ MICHOTTE VAN DEN BERCK, Albert, « La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran », art.cité.

²²¹ Cette notion est de Lucia LUMBELLI qui s'interroge sur la tendance du spectateur d'accepter tout ce qu'on lui présente à l'écran.

²²² Ce concept est de Leonardo ANCONA qui examine la corrélation entre participation et agressivité pour voir comment la première influence la seconde et comment le film peut véhiculer de l'agressivité.

3.12.3.2. La psychanalyse

La psychanalyse est utilisée d'abord comme une méthode critique qui organise un inventaire de signes du film pour comprendre une vérité plus profonde et complexe que ce que l'on voit à l'écran. Dans ce sens, la psychanalyse croise la sémiologie qui cherche la signification égarée à travers un système.

D'autres chercheurs²²³ étudient l'analogie entre le film et les produits de l'inconscient comme par exemple le rêve et tentent ainsi de comprendre si certains développements de l'inconscient peuvent expliquer le fonctionnement du film.

Une nouvelle orientation est apparue dans les années 60 marquée par la relecture de Freud par Lacan²²⁴. Cette approche ne considère plus la psychanalyse comme l'étude des aspects du phénomène cinématographique, mais comme la clé de la compréhension de son fonctionnement.

Par la suite, la psychanalyse influence les chercheurs²²⁵ qui travaillent sur le texte filmique, tels que Bellour et Metz.

Bellour à travers quelques analyses minutieuses, met en place des facteurs qui sont mobilisés dans la structure du film, basée sur un jeu continu de symétries et de dissymétries. Cette structure s'investit dans une émergence du désir et le schéma œdipien se met en place dans tous les films classiques. Ces derniers racontent le mythe d'Œdipe à travers les figures parentales, l'explosion du désir, la soumission à l'ordre du mariage, etc. De même, les nombreuses figures de ce cinéma sont calquées sur la figure œdipienne : l'image de l'artiste liée à l'image paternelle, le champ contre champ qui attribue le rôle du sujet à l'homme et celui de l'objet à la femme, etc²²⁶.

Pour Metz, l'expérience vécue par le spectateur est plus proche de la rêverie que du rêve car « *la perception filmique est une perception réelle et ne se réduit pas à un processus psychique interne* » et donc « *le film comme*

²²³ Voir LÉBOVICI, Serge, « Psychanalyse et cinéma », *Revue Internationale de Filmologie*, n° 5, 1949.

²²⁴ Voir LACAN, Jacques, *La psychanalyse, de l'usage de la parole et des structures de langage dans la conduite et le champ de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956.

²²⁵ Voir aussi KUNTZEL, Thierry, « le travail du film », *Communication*, n° 19, 1972 et « le travail du film 2 », *communication*, n° 23, 1975.

²²⁶ BELLOUR, Raymond, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

hallucinatoire du désir, est moins sûr que le rêve »²²⁷. Ainsi, le *signifiant cinématographique* dans lequel le spectateur cherche son objet se construit à travers trois zones : l'*identification*, le *voyeurisme* et le *fétichisme*.

L'*identification* renvoie au miroir lacanien dans lequel l'enfant trouve son image et la matrice de sa subjectivité. Au cinéma, ce jeu est nié et lorsque le spectateur regarde un film, il sait que c'est imaginaire et que c'est lui qui le perçoit. Il ne s'identifie pas comme un objet mais comme un sujet transcendantal, par l'œil de la caméra.

Le *voyeurisme* est caractérisé par le désir du spectateur de vouloir garder l'objet désiré à distance. Le cinéma accentue ce désir car il rend l'objet inaccessible.

Le *fétichisme* comporte deux grands axes : le problème de croyance (désaveu) et celui du fétiche lui-même. Nous nous intéressons à ces derniers car ils nous aident dans les interprétations des scènes de notre corpus.

Dans le cas du premier, il est important pour le bon déroulement du film et sa vraisemblance que le spectateur y croit vraiment. Dans le second, Metz met l'accent sur le fait que le cinéma est une performance technique, un exploit.

« [...] exploit qui souligne et accuse le manque où se fonde tout le dispositif (l'absence de l'objet, remplacé par son reflet), exploit qui consiste en même temps à faire oublier cette absence. [...] Pour que s'établisse son plein pouvoir de jouissance cinématographique, il lui faut songer à chaque instant (et surtout à la fois) à la force de présence qu'a le film, et à l'absence sur laquelle se construit cette force »²²⁸.

Ainsi, les cadrages et certains mouvements d'appareil²²⁹ permettent de contourner la censure et rendre l'imaginaire symbolique :

²²⁷ METZ, (1977), *Le signifiant imaginaire*, coll.10/18, Paris, UGE, 1984.

²²⁸ METZ, (1977), *Le signifiant imaginaire*, ouvr. cité., p. 102.

²²⁹ Les mouvements d'appareil sont essentiellement au nombre de trois. Le premier est le *panoramique*. L'appareil pivote autour d'un axe fixe de trois façons : *horizontal*, *vertical* et *diagonal*. Le premier balaie l'espace de droite à gauche ou vice-versa, le deuxième explore l'espace de haut en bas et de bas en haut et le dernier est une combinaison de tous ces mouvements transversaux. Les deux grands rôles du panoramique sont le *panoramique filé* qui est un déplacement très rapide d'un cadre à un autre et le *panoramique d'accompagnement* qui maintient le personnage ou l'objet en mouvement dans le champ. Le deuxième mouvement est le *travelling* qui consiste à faire avancer la caméra sur des rails et permet de passer d'un plan d'ensemble au plan rapproché (*travelling avant*) et inversement (*travelling arrière*) de façon continue. Par ailleurs, on distingue également le *travelling latéral* qui peut être horizontal ou vertical et le

« *Le cinéma à sujet directement érotique (et ce n'est pas un hasard) joue volontiers sur les limites du cadre et sur les dévoilements progressifs, au besoin incomplets, que permet la caméra quand elle bouge. La censure a ici son mot à dire : censure des films et censure au sens de Freud. Que ce soit sous forme statique (cadrage) ou dynamique (mouvements d'appareil), le principe est le même : il s'agit de parier à la fois sur l'excitation du désir et sur sa rétention (qui en est le contraire et pourtant la favorise), en faisant varier à l'infini, comme le permet justement la technique des studios, l'emplacement exact de la frontière qui stoppe le regard, qui met fin au 'vu', qui inaugure la plongée (ou la contre-plongée²³⁰) plus ténébreuse vers le non-vu, vers le deviné »²³¹.*

Faire de la recherche en sciences humaines et sociales dont les domaines sont très variés, implique la rencontre entre ces derniers. L'analyste, qu'il soit sémiologue, historien, sociologue ou psychologue, choisit un objet qu'il transforme en objet d'étude et utilise son point de vue pour l'analyser. Ainsi, ces domaines peuvent avoir le même objet et/ou le même objectif et des convergences dans leurs méthodes de travail, néanmoins leurs approches ne sont pas pour autant les mêmes. Mais elles peuvent s'inspirer, s'influencer les unes les autres et s'enrichir non seulement au croisement de leurs convergences mais aussi aux carrefours de leurs divergences et de leurs singularités.

Ainsi, nous constatons que la méthode houdebinienne que nous choisissons comme cadre de travail, retrouve la sémiologie metzienne à plusieurs endroits certainement aussi de fait de leurs inspirations saussuriennes, barthésiennes, structuralistes et psychanalytiques. Toutes ces influences

travelling circulaire qui tourne en dedans et dehors. Le dernier mouvement à prendre en compte est le *zoom* avant ou arrière. Le *zoom* consiste à effectuer une variation de focale assez rapide, conduisant à l'agrandissement ou à la réduction du sujet dans le cadre.

²³⁰ La position de l'appareil par rapport au champ filmé se définit d'après la hauteur de l'appareil, son angle longitudinal en fonction de la verticale et son angle latéral en fonction de l'horizontale. Les cinq positions d'angles qui s'en dégagent sont : le *normal*, proche de la vision d'observation humaine, est obtenu avec les focales normales pour le format considéré et en tenant compte de la distance d'observation de l'image projetée ; le *plongée* qui est l'effet obtenu à la prise de vue lorsque l'axe optique de l'objectif est incliné vers le bas ; le *contre plongée* qui est l'effet obtenu à la prise de vue lorsque l'axe optique de l'objectif est incliné vers le haut ; le *renversé* est l'effet obtenu lorsque la caméra est retournée 180° et les personnages apparaissent la tête en bas ; l'*incliné* est le résultat du cadre dont les horizontales ne sont pas parallèles à l'horizon.

²³¹ METZ, (1977), *Le signifiant imaginaire*, ouvr. cité., p. 105.

contribuent à l'émergence d'une théorie mais aussi à l'émergence du point de vue singulier de l'analyste qui cadre son travail avec une ou deux théories mais sélectionne aussi quelques concepts qu'il juge nécessaires, parmi les connaissances globales qu'il a des autres domaines de sciences humaines. Ainsi, l'importance de l'analyste lui-même est aussi prononcée que celle de son étude et de la théorie qu'il utilise. Le chercheur est un individu qui a une culture, un pays mais aussi un savoir ; son objectivité croise une subjectivité qu'on ne peut pas dissocier de sa recherche, ou comme le souligne A.-M. Houdebine, le chercheur en sciences humaines est un sujet²³² à la fois historique, social, culturel « *interprète et interprété par ce qu'il analyse* »²³³. C'est ce qu'Irina Moglan appelle dans sa thèse de doctorat « *l'immanence culturelle du sujet* »²³⁴ et que Cécile Mathieu formule comme le « *sentiment culturel du chercheur* »²³⁵.

²³² Le rôle et la place du *sujet interprétant* dans la sémiologie houdebinienne sont expliqués en détail dans la partie III de ce travail. (§4.3.2.2.).

²³³ HOUDEBINE, A.-M., « Saussure toujours recommencé », colloque international de la sémiologie, *Les aventures de l'interprétation*, Paris Descartes, 1-3 décembre 2005.

²³⁴ MOGLAN, Irina, *La vache folle, entre crise alimentaire et crise identitaire, analyse sémiologique et discursive*, Thèse de doctorat en Sémiologie et Linguistique, sous la direction d'A.-M. Houdebine, Université Paris Descartes, 2010, non publiée. p.31.

²³⁵ MATHIEU, Cécile, *Analyse des fondements théoriques d'une grammaire de la langue française selon Damourette et Pichon*, Thèse de doctorat en Linguistique générale et appliquée, Sous la direction de Colette Feuillard, Université Paris Descartes, 2008, non publiée, p.303.

SYNTHESE DU CHAPITRE 3

Ce chapitre est consacré à la présentation de l'histoire de la sémiologie du cinéma. Tout d'abord, nous exposons l'émergence de cette théorie élaborée par Christian Metz.

Nous nous intéressons tout particulièrement aux filiations et emprunts de la théorie metzienne. Nous examinons alors les apports saussuriens, hjelmsleviens et barthésiens et nous montrons les croisements des sémiologies metzienne et houdebinienne.

Nous abordons ensuite la question du cinéma en tant qu'un langage et non une langue, en montrant la filiation de Metz à Saussure.

Nous opposons par la suite les deux points de vue différents de Cohen-Séat et Metz sur les faits filmique et cinématographique et nous soutenons Metz dans l'idée que ces deux faits sont inséparables.

Les concepts de système, de dénotation et de connotation sont examinés dans la sémiologie metzienne. Nous retrouvons la sémiologie houdebinienne à tous ces croisements.

Nous nous intéressons à la proposition de Metz reprise par Bellour pour considérer le film en tant que *texte*, en passant par les filiations de Hjelmslev, de Barthes et d'Eco. Nous examinons les limites de cette proposition en abordant les nouvelles tendances de la sémiologie du cinéma.

Dans ce sens, nous montrons notamment l'émergence des études de la narration filmique (Jost, Château, Genette) et de l'énonciation cinématographique (Aumont, Casetti, Jost, Château, Bettitini, Metz).

Le contre-courant générativiste d'une sémiologie du cinéma et les critiques de la sémiologie du cinéma en général sont abordés par la suite en exposant les points de vue de Mitry et de Deleuze ainsi que les limites de leurs critiques.

Dans la partie finale de ce chapitre, nous présentons un voisinage théorique entre les autres sciences humaines et la sémiologie du cinéma. Nous observons comment l'histoire, la sociologie et la psychologie travaillent l'objet cinéma et en quoi elles peuvent s'enrichir d'une sémiologie du cinéma et/ou enrichir cette dernière.

**PARTIE III : CADRE
METHODOLOGIQUE ET OBJET
D'ETUDE**

CHAPITRE 4 : LA METHODOLOGIE APPLIQUEE

Le modèle méthodologique houdebinien a cette originalité d'être articulé en deux temps. L'hypothèse de la structure permet d'abord l'analyse systémique immanente pour ensuite passer à l'analyse interprétative via le sujet interprétant. Dans un premier temps, l'objectif est de mettre en évidence la structure et le fonctionnement de l'Objet pour en dégager un code souple avec des tendances majeures et mineures. Pour cela, l'analyste doit être vigilant pour construire son corpus et respecter les critères de pertinence pour cette construction. Dans un second temps, il s'agit de se focaliser sur l'Objet en l'interrogeant du point de vue de l'Histoire, de la société et de la culture pour mettre au jour une dimension idéologique en soutenant l'idée de la *praxis critique*.

4.1. L'Objet d'étude et les objectifs

Le choix de l'objet d'étude portant sur les relations entre l'homme et la femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire, a été motivé par le travail mené dans le cadre du Master Recherche²³⁶ réalisé en 2006.

Pour satisfaire aux postulats théoriques et analytiques de la sémiologie des indices choisie comme cadre théorique de l'analyse, la sémiotisation de l'objet a été réalisée via un corpus de cinq films. L'analyse sémiologique a permis de dégager des scènes récurrentes stratifiables, donnant comme résultat quelques procédés communs, qui montrent une relation physique et/ou affective entre deux sexes opposés.

En souhaitant poursuivre la recherche autour de la façon dont la relation entre un homme et une femme est montrée dans les films iraniens postrévolutionnaires à travers une approche sémiologique dans le cadre du doctorat, nous décidons de poursuivre l'analyse commencée. Au fur et à mesure de nos recherches, il apparaît indispensable de rajouter un film plus récent au corpus pour l'actualiser.

A partir de la description systémique d'un corpus de films iraniens postrévolutionnaires, il s'agit de dégager des indices formels au niveau scénique, iconique, sonore et linguistique (phase descriptive). Ceci a pour but de montrer en quoi la mise en signes révélée est une structure ferme ou une structuration souple (phase explicative). Dans un second temps, l'objectif porte sur la mise au jour des manifestations des relations intimes amoureuses et/ou familiales (phase interprétative) dans les séquences des films analysées.

4.2. La constitution du corpus

La constitution du corpus en sémiologie selon J. Martinet ressemble à une démarche permettant de décrire et d'interpréter « une réalité manifeste [...] susceptible d'en révéler une autre, non manifeste [...] ». ²³⁷ A.-M. Houdebine

²³⁶ BAGHERI, Asal, *Les stratégies utilisées dans les films iraniens de l'après-révolution, tabous et vraisemblables : les relations entre les hommes et les femmes*, mémoire de master Recherche sous la direction d'A.-M. Houdebine, soutenu en juin 2006.

²³⁷ MARTINET, Jeanne, *Clefs pour la sémiologie*, Seghers, Paris, 1973.

définit le corpus en tant qu'une sémiotisation d'une pratique signifiante existante via une simulation de l'objet social ou culturel analysé et devenu l'Objet d'étude.

Une étape clé dans l'appréhension du phénomène socioculturel auquel s'intéresse le chercheur-sémiologue suivant une procédure rigoureuse est la constitution du corpus. La théorie sémiologique, pratiquée dans le cadre de la présente thèse, ayant comme origine la linguistique et la phonologie, après les critères houdebiniens, retient les critères hjelmsleviens et structuralistes adaptables à la pertinence sémiologique de notre Objet d'étude. Il s'agit ainsi des critères de représentativité, d'homogénéité, d'extension, d'aspect temporel et d'exhaustivité.

4.2.1. La représentativité du corpus

Il existe en linguistique comme en sémiologie un rapport direct entre la richesse de la variété des signes qui composent le corpus et celle des situations auxquelles il se rapporte. La représentativité du corpus par rapport à l'objet de l'étude est donc un élément important à respecter pour l'analyste. Selon J. Martinet :

« Pour que [le corpus] soit représentatif du système, il faut qu'il manifeste tous les types de situations dans lesquelles le système est amené à fonctionner, autrement dit qu'il fasse apparaître la totalité du champ des signifiés »²³⁸.

Compte tenu de la nature de notre corpus, il nous semble difficile de satisfaire à ce critère tel qu'il est présenté par J. Martinet. Envisager la totalité des situations dans lesquelles se manifeste un système pourrait être possible pour un corpus ferme de type code signalétique mais pas pour le cinéma.

Il nous est alors apparu intéressant d'introduire la définition de Sabine Collet :

« Ensemble d'énoncés écrit ou enregistrés dont on se sert pour la description linguistique. La méthode du corpus s'impose dans le domaine descriptif car il est impossible de recueillir tous les énoncés d'une communauté linguistique à un moment donné, et dangereux de fabriquer ses exemples soi-même. Le linguiste limite la taille du corpus d'une manière plus ou moins

²³⁸ MARTINET, J., *Clefs pour la sémiologie*, ouvr.cité, p. 192.

arbitraire tout en essayant de le rendre représentatif de l'état de langue en question »²³⁹.

Comme il appartient au linguiste de construire son corpus en tant qu'un échantillon de la langue et pas la reconstitution de celle-ci, il revient au sémiologue de trier l'ensemble des données pour en fabriquer un simulacre de l'objet non linguistique et non l'objet lui-même. C'est ce que A.-M. Houdebine appelle le *corpus construit*, c'est-à-dire « *l'ensemble des données que le sémiologue construit en objet pour mener l'analyse sémiologique* »²⁴⁰. A cette étape de l'analyse scientifique, l'objet social est transformé en Objet sémiotisé.

Avant de constituer définitivement le corpus d'analyse, comme matériellement et temporellement, il est impossible de regarder tous les films depuis 1979, nous délimitons le sujet des fictions aux histoires d'amour, du couple, mère/fils et père/fille. Cent films (de 1979 à 2009) sont choisis d'une part à l'aide des entretiens ou des discussions menés avec les professionnels du cinéma, ceux qui travaillent dans le cinéma mais aussi des journalistes et des universitaires et d'autre part en faisant des recherches dans les archives des journaux et des magazines spécialisés.

Il est important de penser le critère de la *représentativité* en rapport avec la pertinence sémiologique choisie et les objectifs de l'étude avant de procéder à la construction de l'Objet. Dans ce but, il est nécessaire d'extraire les seuls éléments intéressants et d'éliminer ceux proches mais n'appartenant pas aux isotopies considérées. Nous mettons ainsi de côté les films traitant le couple du point de vue de l'absence, ceux qui n'adhèrent pas au critère de la vraisemblance et ceux évitant les situations qui engagent un minimum d'affection entre deux personnes de sexes opposés : par exemple, le film *Aussi Simple que Cela*²⁴¹ (2009) de Reza Mir Karimi dépeint une journée d'une femme mariée et mère de famille rongée par le doute et attendant son mari qui va rentrer du travail.

²³⁹ COLLET, Sabine, (1974), *Dictionnaire de la linguistique*, (sous la dir. de) MOUNIN, G., Paris, Quadriga/PUF, 2006, p. 89.

²⁴⁰ BRUNETIERE, V. & HOUDEBINE, A.-M., « Démarche méthodologique », art.cité, p.275.

²⁴¹ Le titre en persan est *Be hamin sadegi*.

A ce stade, l'accueil favorable du public dans les salles au moment de la sortie du film et la vraisemblance des émotions et des sentiments sont les deux critères qui mettent en avant une dizaine de films.

Pour satisfaire au critère de représentativité, un autre prélèvement est réalisé selon la diversité des catégories trouvées : films d'auteurs et commerciaux.

Pour respecter la pertinence de l'Objet d'étude et l'objectif de cette recherche, qui porte sur les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire dans son ensemble, nous choisissons de ne pas prendre plus d'un film du même réalisateur.

A la suite de ces filtrages, il se dégage une liste de six films : *Foulard Bleu* (1994) de Rakhshan Bani Etemad, *Ruban Rouge* (1998) d'Ebrahim Hatami Kya, *Siavash* (1998) de Saman Moghadam, *Un Parapluie pour Deux* (2001) d'Ahmad Amini, *Le Chant du Cygne* (2001) de Saeed Asadi et *La Fête du Feu* (2006) d'Asghar Farhadi.

Après maints visionnages de ces derniers, toutes les scènes comportant une relation quelconque entre une femme et un homme sont isolées pour constituer le corpus qui est analysé et interprété par la suite.

4.2.2. L'homogénéité du corpus

A.-M. Houdebine définit le corpus homogène comme un ensemble d'éléments de même nature. L'homogénéité peut être réalisée par un ou plusieurs traits fédérateurs qui structurent l'hétérogénéité des données.

Du point de vue externe, le corpus est homogène car tous les éléments proviennent du même support : les films. Quant à la variable interne, ne sont retenus que les films de fiction iraniens postrévolutionnaires se focalisant sur une histoire d'amour.

Par ailleurs, il nous semble pertinent de retenir également le vraisemblable comme une variable interne. Aristote définit le vraisemblable (*tó eikós*) comme l'ensemble des possibles aux yeux de l'opinion commune et l'oppose à l'ensemble des possibles, étant supposé ne faire qu'un avec le possible réel, aux yeux des gens qui savent. Metz considère les arts de représentations donc le cinéma réaliste ou fantastique étant figuratif et presque toujours fictionnel comme

seulement les possibles vraisemblables et pas tous les possibles. Le vraisemblable vise la *forme du contenu*, la façon dont le film parle de ce dont il parle. Metz fait une distinction entre les moyens d'*expression* des cinéastes et le *contenu* des films :

« si les moyens d'expression du cinéaste ont à la fois leurs propres qualités substantielles (ainsi l'image n'est pas le son et le son non linguistique n'est pas la parole) et leur propre organisation formelle (mouvement d'appareil, coupe, raccords [...]), le contenu des films, de son côté, a lui aussi ses propriétés substantielles (c'est une chose que de parler d'amour, c'en est une autre que de parler de guerre) et son organisation formelle (c'est une chose que de parler d'amour comme dans *Sissi Impératrice*, c'en est une autre que de parler d'amour comme dans *Senso* ».²⁴²

Dans la phase constitutive du corpus, nous prenons en compte ce vraisemblable arbitraire et culturel qui donne une impression de vérité et veut sembler vrai. A titre d'exemple, tous les films dans lesquels deux sexes opposés de la même famille se saluent sans que le spectateur-analyse, que nous somme, ayons une impression de contact entre les deux sont éliminés. Les œuvres choisies se veulent et veulent qu'on les croie traduisibles en termes de réalité, il s'agit en effet de « *faire vrai* »²⁴³.

4.2.3. L'extension du corpus

Comme souligne S. Collet :

« Une fois constitué le corpus est souvent considéré comme intangible afin que le descripteur ne modifie pas les données pour établir une théorie préconçue ; mais ceci n'exclut pas de nouveau recours, limités dans le temps, pour vérifier des faits ou combler des lacunes ».²⁴⁴

Martinet distingue *corpus fermé* auquel une fois la description commencée, rien ne peut être ajouté et *corpus ouvert* auquel au fur et à mesure de l'analyse, par l'exigence de la description, les données peuvent être ajoutées.

²⁴² METZ, « Le dire et le dit au cinéma », *Communication*, n°11, 1968, p. 22-33, (27-28).

²⁴³ METZ, « Le dire et le dit au cinéma », art.cité, p. 31.

²⁴⁴ COLLET, S., *Dictionnaire de la linguistique*, (sous la dir. de) MOUNIN, ouvr.cité. p.89.

A.-M. Houdebine définit le corpus comme étant *clos* pour une *analyse immanente*, synchronique (comme en linguistique harissienne) ou *ouvert*, ayant recours à des *corpus connexes* ou *en absence* (comme en linguistique fonctionnelle pour les premiers et en linguistique culiolienne ou en grammaire générative pour les seconds). Le corpus culturel utilisé lors du parcours interprétatif et actualisé par le champ associatif est le corpus connexe ou en absence. Dans le cadre de cette étude sémiologique, notre corpus est donc considéré comme un ensemble de données constitutivement ouvert.

4.2.4. L'aspect temporel du corpus

J. Martinet précise que les éléments du corpus doivent émaner du même sujet et être collectés « *dans un laps de temps aussi court que possible* », c'est ce qu'elle appelle « *l'idéal synchronique* »²⁴⁵.

Dans le cas de ce travail, bien que les données aient été recueillies dans un laps de temps limité et donc en synchronie, il est difficile d'avoir un échantillon équilibré par rapport à l'aspect temporel. L'objectif de cette analyse est de montrer la façon dont la forme du contenu des films depuis 1979 est engagée pour exprimer l'indicible en ce qui concerne la relation entre un homme et une femme. Au début de la constitution du corpus, le laps de temps est donc très vaste. Au fur et à mesure, les critères éliminatoires comme le vraisemblable et le thème des films réduisent le corpus et construisent un échantillon représentatif du cinéma iranien postrévolutionnaire traitant la relation entre deux sexes opposés dans une optique de vraisemblance. Il faut choisir entre une représentativité dans le temps et donc par année ou par période politique et celle d'une fréquence de scènes comportant la présence d'une relation entre un homme et une femme. Nous optons pour le second, car nous considérons que, même si à l'intérieur du cinéma postrévolutionnaire diverses périodes artistiques influencées par la politique et la société coexistent, une homogénéité émane de celles-ci et l'enjeu pour nous est de la mettre en valeur. Notre corpus est alors constitué des films des années 1994, 1998, 2001 et 2006 et font partie des œuvres qui contiennent le plus de scènes significatives eu égard à notre objet.

²⁴⁵ MARTINET, J., *Clefs pour la sémiologie*, ouvr.cité., p. 189.

4.2.5. L'exhaustivité du corpus

Dans le cadre de cette étude, l'exhaustivité du corpus est prise en compte au sens hjelmslevien et pas au sens greimassien. Elle s'applique alors à la description de l'objet et non à la construction du corpus lui-même. Nous soutenons ainsi la position de J. Martinet²⁴⁶ pour qui un objet, même le plus simple, ne peut pas être pris en compte dans sa totalité et que le chercheur n'est exhaustif dans sa démarche que par rapport à une pertinence et un point de vue. Comme l'explique Moles, la pensée scientifique ne repose que sur « *des échantillons, des parties pour le tout, qui impliquent l'idée d'approximation nécessaire* » et le rôle de la science consiste à tenter « *un modèle intelligible* »²⁴⁷, une schématisation de l'univers que le chercheur veut étudier et pas une description de tout celui-ci.

Une fois la constitution du corpus terminée, en respectant ces critères, le sémiologue des indices applique une méthodologie rigoureuse pour faire surgir le sens à travers les signifiants indiciels trouvés dans un premier temps d'analyse. Dans les paragraphes qui suivent, nous expliquons les étapes méthodologiques de la sémiologie des indices que nous appliquons à notre Objet d'étude.

4.3. Les étapes méthodologiques

La démarche méthodologique houdebinienne est une adaptation d'un modèle qui a émané de la théorie de l'*Imaginaire Linguistique* élaboré dans les années soixante-dix, aux exigences d'une analyse sémiologique d'un objet culturel. Une attention particulière est portée aux *adéquations interne et externe* hjelmsleviennes. Ou comme le suggère A.-M. Houdebine :

« *Une position théorique réaliste ne limite pas sa recherche d'adéquation au plan interne. Elle se préoccupe également d'adéquation externe ; car elle postule que l'objet, construit par le point de vue théorique, préexiste à ce point de*

²⁴⁶ MARTINET, J., *Clefs pour la sémiologie*, ouvr.cité., p.189-190.

²⁴⁷ MOLES, *Sciences de l'imprécis*, ouvr. cité., p.26.

vue. Il est un objet réel, découpé, aménagé en quelque sorte par la théorie, auquel celui-ci et les descriptions qui en sont issues doivent se confronter ». ²⁴⁸

Trois étapes se dégagent des analyses formelles linguistiques²⁴⁹ : la première est une description des zones de structurations fermes et non fermes des idiolectes analysés en se basant sur une mise au jour de l'inventaire structuré. La deuxième étape consiste à dégager la langue en respectant ses dynamiques interne et externe après avoir établi des *convergences*, *périphéries* et *divergences* à l'aide de l'analyse des usages dans leur unité et leur diversité. Enfin, la dernière étape est l'analyse des représentations ou attitudes des sujets parlants qui peuvent influencer l'évolution linguistique en la freinant ou l'accéléralant.

A.-M. Houdebine a alors dépassé les positions théoriques de l'époque qui réduisaient le sujet parlant à ses causalités sociales, en introduisant l'étude du « *rapport des sujets à la langue et à la langue* »²⁵⁰. C'est ainsi qu'a vu le jour le modèle de l'Imaginaire Linguistique, influencé par l'imaginaire social de Castoriadis et des théories psychanalytiques de Freud et de Lacan.²⁵¹

Dans les années quatre-vingt, ce modèle a été réorganisé afin de servir des études sémiologiques, mais en se souciant toujours des adéquations interne et externe et en maintenant les mêmes étapes analytiques : la première consiste à faire une *description* en respectant l'exigence de l'immanence afin de dégager la structure de l'Objet. La deuxième étape est l'*explication* qui consiste à repérer la dynamique interne à partir des structurations stables (*convergences*) et instables (*périphéries*). Enfin, vient l'étape de l'*interprétation* où l'adéquation au plan externe est recherchée. Cette dernière étape est selon A.-M. Houdebine :

²⁴⁸ HOUDEBINE, A.-M., « De la langue et des causalités », *La Linguistique*, vol. 26, Paris, PUF, 1990, p. 25-34, (25).

²⁴⁹ HOUDEBINE, A.-M., « Pour une linguistique synchronique dynamique », *La linguistique*, Vol. 21, Paris, PUF, 1985, p. 7-36.

²⁵⁰ HOUDEBINE, A.-M., « Imaginaire linguistique », *Dictionnaire de Sociolinguistique*, (Sous la dir. de) MOREAU Marie-Louise, Bruxelles, Margada, 1998, p. 165-167.

²⁵¹ Le modèle de l'*Imaginaire Linguistique* et ses influences sont expliqués en détail dans le chapitre 2 de ce travail. (§.2.9.).

« la mise au jour des idéologies prégnantes dans les objets ou pratiques analysées ou plus exactement dit dans les discours tenus sur eux, elles ; y compris par le/la chercheur(e) »²⁵².

Dans les paragraphes qui suivent, les deux phases analytiques de cette méthodologie sont présentées en détail.

4.3.1. L'analyse systémique

La première étape est l'analyse systémique qui consiste à chercher une structure ou des zones de structuration strictement internes. C'est une analyse structurale menée en immanence. Cette façon de travailler engage le chercheur à être descriptif et non prescriptif et comme le note E. Nossenko Hercberg, dans sa thèse de doctorat, « contribue à cadrer les associations trop individuelles qui peuvent surgir lors de la première approche de l'objet »²⁵³. Il faut étudier toutes les réalisations possibles au sein du corpus et dégager les *convergences* (usages majoritaires et stables), les *périphéries* (usages très minoritaires et instables)²⁵⁴ avant de modéliser l'objet d'étude. Cette idée est définie par A.-M. Houdebine dans le principe de pertinence :

« [...] définir son point de vue et ses objectifs est antérieur à la sélection des faits ou données de l'étude, et celui d'immanence permettant, dans un temps premier de la description, une analyse systémique ou analyse de la structure comme si celle-ci n'était pas soumise aux réalités sociales et historiques ou idéologiques (plan du sens), aux conditions de productions et d'actualisations de messages, des usages »²⁵⁵.

Il est à souligner que lors de cette étape la synchronie est mouvante et hiérarchisée. L'Objet d'étude est alors une coexistence de structurations stables et instables où la diachronie (l'Histoire et la mémoire) rencontre la synchronie (les

²⁵² HOUDEBINE, A.-M., « Freud et Saussure ou linguistique et psychanalyse. Une résistible rencontre », *Saussure et la psychanalyse*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 2-12 août 2010, publication en cours.

²⁵³ NOSSENKO HERCBERG, E., *Les sites Web des réseaux féminins professionnels : analyses sémiologiques, linguistiques (lexicale, sémantique et discursive), communicationnelles*, ouvr. cité, p. 114.

²⁵⁴ HOUDEBINE, A. M., (1994), « Convergence/Divergence/Périphérie », *Travaux de linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, ouvr. cité, p. 49-53, (50).

²⁵⁵ HOUDEBINE, A. M., (1994), « Convergence/Divergence/Périphérie », art. cité, p. 49-53, (50).

phénomènes socio-culturels de l'actualité). Le travail du sémiologue-descripteur consiste alors à découvrir l'*épaisseur synchronique*²⁵⁶ de son Objet et sa dynamique afin de comprendre les facteurs en cause et leurs interactions.

4.3.1.1. La description : mise au jour de l'inventaire structuré

La procédure de description doit suivre l'exigence hjelmslevienne, c'est-à-dire qu'elle doit être « *non contradictoire, exhaustive et aussi simple que possible* ». ²⁵⁷

Les éléments décrits d'un corpus constituent des listes fermées ou ouvertes, appelées dans la *sémiologie des indices des inventaires*²⁵⁸. Les mêmes notions de fermeture et d'ouverture sont appliquées en linguistique pour parler, par exemple, de l'inventaire limité et structuré des phonèmes d'une langue, ou de l'inventaire ouvert, toujours renouvelé, des monèmes lexicaux d'une langue.

L'observation et la description des éléments du corpus sont inventoriées de trois façons:

-Inventaire substantiel, le plus exhaustif et objectif possible, des éléments figuratifs ou non figuratifs, qui seront ou non considérés comme des signifiants, notés.

-Inventaire systémique des unités, c'est-à-dire des formes qui font signe – des signifiants notés /.../, dont le chercheur a différencié un ou des signifiés.

-Inventaire systémique formel : des convergences et des divergences sont repérables. À ce stade de l'observation et de la description du corpus, le sémiologue peut voir s'il a à faire à un corpus homogène ou hétérogène, et dégager « *sa Langue, c'est-à-dire le système sous-jacent aux messages ou textuels observés* » ²⁵⁹.

²⁵⁶ A.-M. Houdebine invente la notion d'*épaisseur synchronique* en suivant le principe de *synchronie dynamique* de Martinet pour mettre l'accent sur le non-statisme de la *synchronie* et aussi sur « *les causalités de la dynamique, inscrites dans la synchronie du fait de la coexistence des usages* », HOUDEBINE, A.-M., « Pour une linguistique synchronique dynamique », art. cité.

²⁵⁷ HJELMSLEV, Prolégomènes, ouvr. cité, p.45.

²⁵⁸ HOUDEBINE, A. M., « Démarche – Méthodologie », art.cité, p. 275-278, (276).

²⁵⁹ HOUDEBINE, A. M., « Démarche – Méthodologie », art.cité, p. 275-278, (277).

L'analyse formelle met au jour la structuration de l'objet d'étude. Les inventaires des éléments du corpus aident à repérer des récurrences qui s'organisent en tant que règles d'une structure.

Pour construire une analyse systémique du corpus, il faut donc décrire ses éléments – formes qui font signe, les signifiants – d'après différentes strates, tout en se préoccupant pas à cette étape de sens. La stratification proposée par A.-M. Houdebine n'est pas close, mais adaptable selon les exigences et les particularités du corpus.

Barthes dégage trois types de messages dans les publicités : le linguistique, l'iconique analogique, dénoté et l'iconique conventionnel, connoté. Il a porté très peu d'attention au verbal car à l'époque, l'étude de l'image étant nouvelle, il a axé ses efforts sur ce nouveau domaine. Anne-Marie Houdebine propose un autre message ajouté à ceux de Barthes : le message scénique. En plus, dans une intention systémique et non interprétative, les messages deviennent des strates formelles à explorer. Une macro-stratification est ainsi établie : Scénique, Iconique, Linguistique²⁶⁰.

4.3.1.2. L'explication : le repérage des structurations stables et instables

Le passage de l'inventaire substantiel des éléments à l'inventaire systémique des unités se fait par la méthode de la commutation. Cette notion linguistique est transposable aux unités sémiologiques dont l'analyste sémiologue différencie les signifiés. Les résultats des analyses formelle et interprétative sont soumis à ce que A.-M. Houdebine a appelé une description qualitative qui vérifie le degré de connexion inter-strate, s'il y a cohésion ou divergence entre les éléments des analyses précédentes. Ainsi sont établies des convergences, périphéries et divergences qui rendent compte des usages dans un corpus donné :

- usages fréquents ou convergents, équivalents ;
- usages très minoritaires ou périphériques ;

²⁶⁰ BRUNETIERE, V., « Présentation de la stratification », *Travaux de Linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, ouvr. cité, p. 283-284 (283).

- usages divergents, instables parce que présentant des tensions s’opposant de façon équivalente d’où une indécidabilité descriptive.

Les usages caractérisent des structures souples et non pas des codes. Décrire les usages d’un corpus sémiologique, c’est essayer de formaliser autant que possible une *structuration*. Le sémiologue des indices travaille de façon descriptive et non pas selon des principes de prescription: avant de « *modéliser la langue à l’étude* »²⁶¹, ce sont les usages présents dans l’objet étudié qui l’intéressent.

Le principe de pertinence précède la constitution des données de l’étude. Il est utile d’avoir un point de vue et de se donner des objectifs et une méthodologie pour sélectionner des faits analysables et les modéliser. Saussure remarque ce va et vient entre pertinence, théorie et description : « *Bien loin que l’objet précède le point de vue, on dirait que c’est le point de vue qui crée l’objet* »²⁶².

La pertinence impose également une analyse interne au corpus. Au début de la description, l’immanence engage une analyse systémique qui, dans un premier temps, fait abstraction des conditions de production et d’émissions des messages et des usages socio-historiques.

En sémiologie, le chercheur actualise les messages afin d’établir l’homogénéité du corpus ou son hétérogénéité, selon les strates étudiées, chercher les convergences et la strate, ou les strates, où elles se manifestent. Il pourra ainsi mettre au jour la structuration et la dynamique de chaque strate du corpus étudié et la structuration de « *l’ensemble du champ de l’objet étudié (architecture formelle ou sémantique, axes sémantiques, etc.)* »²⁶³.

Les degrés de convergences ou degrés de formes majoritaires sont adaptables selon le corpus.

- forte convergence ou très forte convergence autour de 80-100% ;
- moyenne convergence ou forte convergence autour de 60-79% ;
- faible convergence ou moyenne convergence autour de 40-59% ou 20-39% ;
- très faible convergence autour de 10-19%.

²⁶¹HOUDEBINE, A. M., « Convergence/Divergence/Périphérie », art.cité, p. 49-53, (49).

²⁶²SAUSSURE, *CLG*, ouvr. cité. p. 23.

²⁶³HOUDEBINE, A. M., « Convergence/Divergence/Périphérie », art.cité, p. 49-53, (51).

La notion de divergence rend compte de l'hétérogénéité d'un corpus, qui peut être : divergence binaire 50%-50% d'usages ou divergence assez équilibrée autour de 20%-20%-20%-20%-20%. Mais comme l'objectif le plus important d'une étude sémiologique est de rendre compte d'une certaine homogénéité et structuration, il est préférable de parler de convergences moyennes plutôt que de divergences fortes.

Les éléments périphériques justifient des usages minoritaires ou très minoritaires, autour de 1-20%, qui sont importants dans la sémiologie psychanalytique qui, par exemple, accorde à un détail autant d'importance qu'à l'ensemble.

A.-M. Houdebine précise qu' « *il va sans dire que ces chiffres n'ont d'autre utilité que leur valeur de classement* »²⁶⁴ pour décrire des tendances dynamiques.

Il faut souligner que dans la sémiologie des indices, le signe, qu'il soit linguistique ou iconique, a plutôt le statut d'indice puisque le rapport sémiotique expression/contenu n'est pas conventionnel ou imposé par un code comme dans une langue, mais il est en rapport de contiguïté.

4.3.2. L'analyse interprétative : le parcours de la mise en sens

La lecture formelle ou semiodescriptive, étape initiale de l'analyse sémiologique, est suivie par une analyse du contenu ou sémiointerprétative. Cette dernière s'intéresse au dégagement des indices, à la construction des signifiants indiciels et des effets de sens. L'interprétation des données du corpus se fait dans une analyse interne qui ne concerne que le corpus en question, mais également à un niveau externe, où des références culturelles, sociales, communautaires, encyclopédiques sont mobilisées dans l'analyse du sens.

L'analyse systémique interne à l'Objet est suivie alors par l'analyse interprétative qui, selon le besoin de la recherche, peut être suivie d'une analyse communicationnelle.

²⁶⁴ Houdebine, A.-M., « Pour une linguistique synchronique dynamique », art. cité., p.11.

4.3.2.1. Les interprétants internes et externes et les cartes forcées culturelles

Pour rester fidèle à une démarche rigoureuse, il faut à chaque moment de l'analyse interprétative indiquer les *interprétants* internes et/ou externes. La définition que donne A.-M. Houdebine de la notion d'*interprétant* est différente de celle de Peirce. En effet, elle l'a redéfini ainsi:

« [...] la mise au jour des outils balisant le parcours interprétatif; ces outils participant toujours d'une mise en mots et par là d'une mise en sens »²⁶⁵.

L'*interprétant* houdebiniens est ainsi reformulé à l'aide des axes associatifs (Saussure et Freud) et des notions d'intertextualité ou d'interdiscursivité (Bakhtine, Kristeva, Rifatterre). D'une part, en s'appuyant sur le schéma des axes associatifs dans le CLG, A.-M. Houdebine avance l'idée de « *l'infini du sens en déployant associativement [...] où se lisent les impositions conventionnelles et les traces du subjectif dominées par le signifiant* »²⁶⁶. L'intertextualité permet, d'autre part, l'association de chaque élément à une relation car chaque texte et discours a une relation avec ou contre un autre texte ou discours. Les signes socioculturels relèvent donc du même mécanisme que la langue où tout élément se trouve au croisement des deux axes syntagmatique et associatif.

Le *processus d'interprétance* est mené d'abord en *immanence* et les signes jouent le rôle d'*interprétants internes* les uns par rapport aux autres. Tandis que les interprétants externes ouvre le champ interprétatif vers la *Kultur*, « *cette imposition civilisationnelle et culturelle* »²⁶⁷. L'*intericoncité*, comme variante iconique de l'intertextualité, aide à élargir les interprétations internes vers les savoirs externes au corpus. L'étayage des interprétants externes en s'appuyant sur les corpus en absence peut solliciter d'autres sciences connexes à la sémiologie telle que l'histoire, la littérature, l'anthropologie, la sociologie, la psychanalyse.

Ainsi, les interprétants internes (contextuels) dégagés au cours de l'analyse interne, peuvent indiquer une hypothèse de sens. L'analyse interprétative externe

²⁶⁵ HOUDEBINE, A. M., (2003), « De l'interprétant et du parcours interprétatif », *Séméion*, n°1, Paris, Université René Descartes – Paris 5, 2005, p. 107-109, (107).

²⁶⁶ HOUDEBINE, A. M., « De l'interprétant et du parcours interprétatif », art. cité., p. 107.

²⁶⁷ HOUDEBINE, A. M., « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel. Un cheminement individuel et un parcours scientifique », *Conférence ELICO*, 03/06/2009, (Equipe de Recherche de Lyon en sciences de l'information et de la communication), Université Lumière Lyon 2, disponible sur <http://www.univ-lyon2.fr/actualite/podcasts/cycle-de-conferences-sur-les-imaginaires-377345.kjsp?RH=podcasts>

(causale) met ensuite en évidence le lien entre l'Objet et le contexte social, culturel et historique. A cette étape, d'autres méthodes peuvent se joindre à l'analyse sémiologique : l'étude de la proxémie ou l'étude de l'intertextualité iconique ou de l'intericonicité. Cette démarche permet d'établir la pertinence interprétative.

Pour formaliser ce potentiel des interprétants externes à manifester les traces de la *Kultur*, A.-M. Houdebine a suggéré le terme de *carte forcée culturelle* sur le modèle de la *carte forcée du signe* de Saussure. L'idée d'une contrainte induite par le principe de l'arbitraire du signe est commune à ces deux concepts. La *carte forcée culturelle* met en avant les impositions d'ordre socioculturel que, par le biais de la langue symbolisant les pratiques socioculturelles, tout sujet emmagasine en lui à son insu.

La *carte forcée culturelle* est proche également, d'une part, de la *carte forcée du signifiant* lacanienne dans l'idée de la constitution du sujet par rapport à l'Autre singulier et collectif. D'autre part, elle voisine avec l'hypothèse de Sapir-Whorf concernant la *vision du monde* reformulé par A. Martinet comme « *l'organisation des données de l'expérience* »²⁶⁸.

4.3.2.2. Pathos – logos – ethos

Le parcours interprétatif ne propose pas les effets de sens sous une seule signification, mais il tente d'établir une hiérarchisation qui met en avant les plus efficaces du point de vue de l'éthique scientifique. C'est pour cette raison que la question du *sujet* est fondamentale dans la sémiologie des indices. A.-M. Houdebine revisite le modèle aristotélien qui se déroule pour elle en trois temps : le temps de l'affect (*pathos*), le temps de la science (*logos*) et le temps de la pratique de soi (*éthos*)²⁶⁹.

¹ HOUDEBINE, A. M., « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel. Un cheminement individuel et un parcours scientifique », Conférence ELICO, 03/06/2009, ref. cité..

¹ HOUDEBINE, A. M., « actualité de la sémiologie », art. cité., p. 233.

Le temps du *pathos* ou du *sujet expérientiel* montre que le sémiologue choisit de travailler un objet qui lui plait ou déplaît.

²⁶⁸ HOUDEBINE, A. M., « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel. Un cheminement individuel et un parcours scientifique », Conférence ELICO, 03/06/2009, communication citée.

²⁶⁹ HOUDEBINE, A. M., « actualité de la sémiologie », art. cité., p. 233.

Le temps de *logos* marque le moment du *sujet de la science*. Les attitudes descriptive et explicative du sémiologue vis-à-vis de son Objet d'étude lui permettent de rester le plus proche de « *la tension d'objectivité souhaitée* »²⁷⁰. Un discours scientifique voit ainsi le jour parcourant le chemin des signifiants indiciels à l'interprétation via l'établissement des inventaires rigoureux des traits pertinents qui caractérisent l'Objet d'étude.

Le temps de l'*éthos* est le temps du *sujet de l'éthique*. C'est l'étape de la confrontation du sémiologue avec son Objet et le lieu de la mise en lumière des insus culturels ou comme l'explique A.-M. Houdebine de la « *subjectivité analysant* »²⁷¹. L'analyste devient alors le sujet *interprétant* car en « *interprétant le corpus, les données, lui-même [est] interprété par le discours socio-historique ou socio-culturels* »²⁷².

Ce temps d'*éthos* est le moment où l'analyste-*interprétant* met en évidence le souhait de Barthes : c'est-à-dire la praxis critique. Le sémiologue des indices se confronte à son objet et dévoile le sens avec une prise de conscience démystifiante. Le *sujet interprétant* pratique un regard critique sur la dynamique des signes de la vie sociale et participe ainsi au monde qu'il sémiotise en levant « *des insus de la culture, de la civilisation* »²⁷³.

L'originalité de l'approche houdebinienne consiste en la prise en compte de l'apport psychanalytique et de l'inconscient :

« *A ce titre, le ou la sémiologue se doit de ne pas exclure l'apport de la psychanalyse et de ne pas s'en tenir à une déconstruction du « sens commun », mais également des stéréotypes qui le/la constituent comme sujet historique, social, singulier* »²⁷⁴.

Ce qui différencie cette approche avec d'autres théories du 20^{ème} siècle concerne l'attitude de l'analysant vis-à-vis de son objet. Le procès de signifiante met en évidence le contexte socio-historique ou les idéologies d'une époque ou encore son imaginaire culturel. Mais il permet également à l'analyste une part de

²⁷⁰ HOUDEBINE, A.-M., Notes de séminaire, 2007.

²⁷¹ HOUDEBINE, A.-M., « Freud et Saussure ou linguistique et psychanalyse. Une résistible rencontre », Colloque de Cerisy-la-Salle, 2-12 août 2010, communication citée.

²⁷² HOUDEBINE, A.-M., « Sémiologie des indices », *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, art. cité., p. 213.

²⁷³ HOUDEBINE, A.-M., Notes de séminaire.

²⁷⁴ HOUDEBINE, A.-M., « Actualité de la sémiologie », art. cité., p. 233.

subjectivité. Celui-ci prend alors le risque de soutenir certains effets ou hypothèses de sens et accepte la « *relativité de l'objectivité* »²⁷⁵. En somme, l'analyste *interprétant* ne s'enferme pas dans une objectivité transcendante, au contraire il se confronte à sa responsabilité personnelle, voire intime, par rapport à l'objet analysé, cela à travers les expressions et les contenus de ce dernier, ainsi que par rapport à son propre discours, énoncé dans ses formes et dans ses contenus.

4.3.2.3. Le point de vue de l'immanence

La pertinence est basée en sémiologie sur le principe de commutation de traits distinctifs significatifs. Ces derniers sont dégagés pendant le repérage de la grammaire de l'objet d'étude. Ce principe distinctif s'opère aussi au moment du parcours interprétatif où le chercheur met au jour des messages idéologiques en s'appuyant sur des axes sémiques ou des corpus en absence via des relations *intertextuelles* et *intericoniques*. L'imaginaire socioculturel et les stéréotypes véhiculés sont ainsi repérés par cette pertinence sémiologique qui n'a nullement le rôle de servir une fonction de communication ou commerciale.

Il est à souligner que le *point de vue immanent* présent au moment des analyses descriptives et explicatives, reste en vigueur pendant l'analyse interprétative non pas sous la forme d'une *immanence stricte* mais comme le suggère C. Boivin, dans sa thèse de doctorat, en tant qu'« *immanence étendue* »²⁷⁶. La mise en sens des indices formels s'opère en s'appuyant à la fois sur une certaine subjectivité du sujet-*interprétant* mais aussi sur une tension d'objectivité via les *interprétants* internes et externes. Dans ce sens, la sémiologie des indices n'a pas pour ambition seulement de décrire nos conditionnements socioculturels mais également elle veut mettre en œuvre une psychanalyse sociale, tant critiquée par Mounin²⁷⁷, en faisant de la critique idéologique son but ultime. La sémiologie des indices honore ainsi la proposition barthésienne du déploiement

²⁷⁵ HOUDEBINE, A.-M., Notes de séminaires, 2006.

²⁷⁶ BOIVIN, C., *Sémiologie des indices. Sémiotisation d'un objet « imprécis » : analyse d'un corpus d'annonces de communication pour les ressources humaines*, ouvr. cité..

²⁷⁷ MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1970, p. 189-197.

à l'infini du sens et vise à fissurer « *le système symbolique et sémantique de notre civilisation, dans son entier* »²⁷⁸.

4.4. Les deux étapes d'analyse filmique :

En ce qui concerne notre objet d'étude, à savoir les films iraniens, deux étapes d'analyse se suivent : l'analyse formelle et l'analyse textuelle. Dans les paragraphes qui suivent, nous montrons que ces deux étapes sont les mêmes que celles que propose la sémiologie houdebinienne.

4.4.1. L'analyse formelle

Pour analyser un extrait de film, un film ou un groupe de films, la première chose à faire est de le décomposer en ses éléments constituants. En effet, tout ce qui est susceptible de se décrire, par rapport à une hypothèse de départ, constituera des tableaux d'une analyse détaillée qui aideront l'analyste-sémiologue en deuxième lieu à en faire une analyse interprétative pour arriver à confirmer ou infirmer l'hypothèse de départ. Cette étape est décisive pour l'ensemble de l'analyse. Car plus le choix de l'analyse formelle est pertinent, plus l'interprétation sera pertinente. A ce stade, il est nécessaire que l'analyste-sémiologue soit le plus objectif possible et qu'il n'oublie pas que les faits cinématographiques sont très liés aux cultures dans lesquelles ils se développent. Enfin, il est important de signaler que la forme d'un film est tout ce qui réfère au signifiant du film, c'est-à-dire de son organisation structurale, et le contenu est tout ce qui réfère aux différentes significations auxquelles le film renvoie. Cette analyse formelle peut être équivalente à l'analyse systémique immanente qu'A.-M. Houdebine propose.

4.4.2. L'analyse textuelle

Faire une analyse textuelle consiste à recomposer les éléments que l'analyste a décomposés auparavant à l'aide de l'analyse formelle, afin de faire surgir, pour reprendre les termes houdebiniens, les structurations fermes ou souples de l'objet.

²⁷⁸ BARTHES, *L'aventure sémiologique*, ouvr. cité., p. 14.

C'est une analyse héritière du structuralisme. En dehors de Levi-Strauss, Eco, Barthes et Metz sont ceux qui ont le plus marqué l'analyse textuelle. Eco dans son ouvrage *La structure absente*²⁷⁹, est le premier qui pose l'idée que les phénomènes de communication et de signification constituent des systèmes de signes, qui peuvent être étudiés en rapportant chaque message singulier aux codes généraux, qui en règlent l'émission et la compréhension. Il développe ensuite l'idée de la définition des codes de l'image et de leur articulation.

A la différence d'Eco, Barthes dans la « Rhétorique de l'image »²⁸⁰, s'exprime davantage sur le niveau de la signification que sur celui de la communication. Dans deux articles de la *Revue internationale de filmologie*²⁸¹, Barthes pose le principe d'une analyse structurale du film. Il déclare : « *Quels sont, dans le film, les lieux, les formes et les effets de la signification ? Et plus exactement encore : tout dans le film, signifie-t-il, ou bien au contraire, les éléments signifiants sont-ils discontinus ? Quelle est la nature du rapport qui unit les signifiants filmiques à leurs signifiés ?* ».

C'est à ces questions que tente de répondre Metz dans *Langage et cinéma*²⁸² et qui par la suite met en place la sémiologie du cinéma comme nous l'avons évoquée précédemment. Ainsi, Metz pose le code comme ce qui tient lieu de langage et montre que le cinéma est constitué par une combinatoire de codes permettant de décrire la multiplicité des niveaux de signification dans le langage cinématographique. Elle reste à l'écart d'un rôle d'organisation de la langue et au contraire de celle-ci ne véhicule pas l'essentiel du dénoté.

Dans ce sens, l'étape textuelle de l'analyse du film peut être l'étape interprétative de la sémiologie houdebinienne. L'interprétation qui doit creuser et :

« [...] déployer le sens du connoté des textes externes, des relations intertextuelles, des représentations culturelles qui arrivent en nous, sollicitées par le dénoté et le lien social, depuis la langue imposant ses représentations et les

²⁷⁹ ECO, Umberto (1968), *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*, ouvr. cité.

²⁸⁰ BARTHES, « Rhétorique de l'image », art. cité.

²⁸¹ BARTHES, « le problème de la signification au cinéma », *Revue internationale de filmologie*, n° 32-33, 1960. Et BARTHES, & COHEN-SEAT, Gilbert, « La recherche des unités traumatiques au cinéma », *Revue internationale de filmologie*, n° 34, 1960.

²⁸² METZ, *Langage et cinéma*, ouvr. cité.

autres textes ou discours qui nous ont constitués, tissés, et se font jour dans la métalangue des commentaires que nous produisons [...]. Ainsi, émergent les rapports du singulier et du collectif, du texte et du lecteur [ou spectateur] de la production de sens »²⁸³.

L'analyse textuelle d'un film doit alors faire apparaître les procès de signifiante du film pour arriver à la production de symbolique et de sens, à l'aide de l'interprétation.

Dans le processus de la mise en sens, trois éléments sont nécessaires: le premier découle de la langue, repérable dans un terme, le deuxième surgit du fait du contexte linguistique et le dernier est imposé par le culturel et le social. Dans la sémiologie houdebinienne, l'effet de sens est le sens second ou la valeur ajoutée au sens de *valeur* de Saussure, c'est à dire comme *valeur ajoutée* au *signifiant indiciel* imposé par la langue, ou celui de valeur s'ajoutant au *signifiant indiciel* par des faits sociaux.

Les effets de sens permettent à l'analyste-sémiologue « *de repérer les significations ou effet de sens qui s'imposent dans le discours commun, en s'appuyant sur certains termes [...] ou qui circulent dans la chaîne signifiante, avec et entre les mots du texte, en reliant certains traits de leurs contenus [...]. Elle est transmise dans les paroles par la convention linguistique ou culturelle [...] et vécue comme un fait d'expérience sociale ou individuelle. Elle surgit de façon plus associative que dénotative, c'est-à-dire moins imposée par le signifié d'un terme que venant s'y ajouter, cela du fait des relations associatives, anaphoriques et intertextuelles, qui traversent les sujets parlants »²⁸⁴.*

4.5. L'analyse communicationnelle

Une troisième analyse peut venir compléter les deux analyses précédentes. Cette analyse communicationnelle se fait sur le plan externe. Mais il faut d'abord établir une structure interne dans laquelle le sémiologue dégage les *destinateurs* et *destinataires attestés* ou *déduits*. Dans le circuit externe, la mise en relation du

²⁸³ HOUDEBINE, A.-M., (1994), « Du manque comme trait humain ou de l'inhumain parfaitement », *Travaux de linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, ouvr.cité, p. 75-84, (81-82).

²⁸⁴ HOUDEBINE, A.-M., (1994), « De la connotation (codes et structurations) », *Travaux de linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, ouvr.cité, p. 39-44, (41).

savoir sur la constitution sociale de l'Objet et de sa mise en circulation socio/communicationnelle, permet de construire les *destinateurs* et *destinataires construits*²⁸⁵.

²⁸⁵ HOUDEBINE, A. M., « sémiologie des indices », *Séméion*, n°1, ouvr cité, p. 15-17, (16).

4.6. Récapitulatif de l'analyse sémiologique

Tableau 1 : Visualisation des procédures de l'analyse sémiologique ²⁸⁶		
Type de sujet	Contenu de la procédure	Type d'analyse
I. Sujet "social" (Impression de sens)	Description : inventaires des traits; (attestation des marques éventuelles à travers la stratification) de l'objet social vers l'Objet construit	Saisie de la pertinence formelle (P1) : analyse systémique sémiologique (d'après A-M Houdebine)
II. Sujet "scientifique"/ "formel" (Hypothèses de sens)	Explication : la mise en évidence de la systémie formelle (déduction des marques internes et leur mise en rapport complémentaire, interstrate)	
III. Sujet "éthique"	Interprétation : étayage des <i>sens</i> possibles à partir de l'expérience collective (Histoire) : <i>praxis critique</i> . 1. Articulation de l'Objet formel dans le contexte historique et social 2. Des effets implicites de l'Objet qui touchent aux affects	Elaboration de la pertinence interprétative (P2) : analyse interprétative interne (causalités internes) suivie de l'analyse interprétative externe (causalités externes) . La mobilisation éventuelle des méthodes complémentaires : intertextualité/intericonicité, étude de la proxémie
	Communication : évaluation de l'intentionnalité des messages auprès des récepteurs. a) repérage des destinataire et destinataire <i>attestés</i> ou <i>déduits</i> ; b) la mise en place des destinataire et destinataire <i>construits</i>	Analyse communicationnelle interne (a) suivie de l'analyse communicationnelle externe (b)

²⁸⁶ NOSSENKO, E., « Procédure de l'analyse sémiologique », art.cité, p. 135.

SYNTHESE DU CHAPITRE 4

Dans le cadre de ce chapitre, nous nous arrêtons sur les apports originaux de la sémiologie des indices concernant le cadre méthodologique. Ce dernier a deux phases et se déroule à travers trois attitudes : *description, explication et interprétation*.

Mais avant d'expliquer en détail la méthodologie houdebinienne, nous nous attardons sur la délimitation de notre objet et sa construction en Objet d'étude ainsi que sur la définition des objectifs de la recherche et la construction du corpus.

Ensuite, nous présentons *l'analyse systémique immanente* dont l'objectif est de mettre au jour le fonctionnement de l'Objet d'étude, en décrivant les traits constitutifs de celui-ci, sémiotisé via un corpus. Le repérage de la structure est fait à partir d'une hiérarchisation des indices et de l'observation des tendances évolutives mise à l'œuvre dans le corpus.

La phase interprétative est expliquée après la phase systémique. En effet, le parcours de la mise en sens se révèle à travers les dimensions socio-culturelles de l'Objet d'étude et dégage l'idéologie implicite ou explicite de ce dernier. Nous soulignons l'importance des concepts *interprétants internes et externes, carte forcée culturelle* et le sujet *interprétant*.

Nous terminons ce chapitre en rappelant que les deux phases habituelles d'une analyse filmique (formelle et textuelle) peuvent s'accorder avec le modèle houdebiniien.

CHAPITRE 5 : MODELE DE LA STRATIFICATION ET SON ADAPTATION AU CORPUS DES FILMS

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, l'un des enjeux de cette thèse est l'application du modèle de la sémiologie des indices à un corpus de films. Le modèle houdebinien a été conçu pour analyser des publicités fixes et donc son modèle de la stratification doit être adapté notre corpus.

Le modèle de la stratification est un outil méthodologique sur lequel s'appuie la phase systémique de l'analyse sémiologique qui a une deuxième phase interprétative. Les unités à analyser sont des indices dont la forme doit être analysée par le sémiologue en les répartissant selon différentes strates. A.-M. Houdebine dégage les strates *scénique, iconique, linguistique, chromatique et sémiographique*.

Dans ce chapitre nous proposons une adaptation du modèle à notre corpus. Quatre strates sont retenues : *iconique, scénique, technique et sonore*.

5.1. La stratification

Comme nous l'avons mentionné auparavant, A.-M. Houdebine met au jour les *messages linguistique et iconique* trouvés par Barthes dans l'image publicitaire en les transformant en *strates formelles* et en y rajoutant une *strate scénique*. Ainsi, l'analyse systémique, afin de déterminer la structure immanente de l'objet d'étude, est menée selon une macro-stratification : Scénique, Iconique, Linguistique.

Afin de déployer au maximum la pluralité de sens qui se cache derrière chaque message, l'étape linguistique doit être positionnée en dernier lieu. Ou comme l'explique Valérie Brunetière :

« *La strate linguistique nous livre d'emblée des structurations signifiantes dénotées mais aussi connotées : elle est alors à examiner en dernier lieu, effectivement, afin que l'analyste ne soit pas « ancré » [...] « ligoté » par le symbolique imposé par la langue* ». ²⁸⁷

La *macro-stratification* doit être assortie avec la *micro-stratification*. Les différents corpus et les critères de pertinence de leur constitution sont pris en compte pour établir les deux *macro* et *micro-stratifications*. L'application rigoureuse de la stratification a pour but de mettre au jour la *grammaire* des messages scénique, iconique et linguistique dont les articulations en termes de cohésion ou de disjonction seront à examiner.

Nous proposons maintenant d'expliquer en détail chacune de ces strates.

La *strate scénique*, dite aussi le *dispositif de mise en scène*, prend en compte les éléments qui participent à la mise en scène de l'Objet. Ainsi, les indices créant le contexte, la situation et l'ambiance dans lesquels le message se produit, sont à repérer. Cette strate a été ajoutée par A.-M. Houdebine pour mettre l'accent sur le fait qu'une <mise en scène> ou un <sens de lecture> sont porteurs de signification dans un message publicitaire.

Des *indices scéniques* regroupent les éléments suivants : le nombre et l'articulation entre des blocs linguistiques et iconiques, leur disposition et leur proposition dans l'espace, la hiérarchisation des plans, la présence des

²⁸⁷ BRUNETIERE, V., « Présentation de la stratification », art. cité., p. 283-284, (284).

personnages, les couleurs dominantes, la visibilité et la place de destinataire, type de textes (titre, slogan, etc.).

La *strate iconique* prend en compte les formes iconiques, les images et leurs contenus. Sont à examiner d'abord les types d'images (dessins, peintures, etc.). Il faut ensuite observer leurs contenus référentiels (décors, paysages, objets inanimés, êtres humains, etc.). Enfin, sont à décrire leurs traits caractéristiques (postures, mimiques, gestes, les lieux, etc.). Comme la stratification houdebinienne est *ad hoc*, alors selon le besoin du corpus, les strates peuvent être remaniées. A l'intérieur de la strate iconique, la gestualité est également à étudier si le corpus le nécessite : les regards adressés hors cadre ou dans le cadre (externe/interne), les mimiques, les postures, les gestes, les bouts de corps montrés/cachés sont à examiner.

Ainsi, cette description exhaustive permet de dégager la grammaire des genres d'images tels que réaliste ou fictionnel, esthétique ou informatif, etc. afin de participer à la construction des effets de sens lors de l'interprétation.

Les *couleurs* d'un corpus peuvent être analysées à l'intérieur des strates scénique et iconique. Mais une *strate chromatique* peut être construite si les couleurs jouent un rôle significatif dans l'analyse. Sont alors à étudier les couleurs chaudes et froides, monochromes et polychromes, pastel et d'autres nuances. Comme la couleur n'a pas de signifié dénoté et qu'elle n'a de sens que dans un paradigme en s'opposant à une autre couleur, il faut être prudent pour la strate chromatique. De plus, les effets de sens des couleurs dans le dispositif iconique doivent prendre en compte les critères *interne* et *externe*. Ainsi, leurs effets de sens sont à différencier à l'intérieur et l'extérieur du corpus en s'appuyant sur la carte forcée culturelle. La *valeur symbolique* de la couleur (ex : le blanc dans un mariage occidental, le vert en Iran depuis le mouvement de contestation de 2009, etc.) ne doit pas être alors confondue avec la *valeur dégagée* à l'intérieur du corpus.

La *strate linguistique* est la strate des signes linguistiques qui doivent être étudiés selon les *signifiés* (les *formes du contenu*) et les *signifiants* (les *formes d'expression*). Ces derniers se focalisent sur les agencements linguistiques (types de phrases, thèmes récurrents, vocabulaire, etc.). Quant aux premiers, ils

s'attachent, d'une part, aux indices *sémiographiques* qui se manifestent à l'écrit (type de police, caractère, etc.) et d'autre part, aux indices *sémiophoniques* repérables à l'oral (type de son, voyelle ou consonne, etc.) qui peuvent apporter une charge significative à travers la *fonction poétique*²⁸⁸ du langage.

La *strate sémiographique* se focalise alors sur les types de polices, le style de police, la taille de caractères, les attributs de la police, les soulignements, la couleur de la police, la structuration du corps textuel, la hiérarchisation à l'intérieur du texte, l'utilisation de tableaux, etc. la formalisation de ces indices fait dégager la <lisibilité> vs <illisibilité> du texte.

Traditionnellement, la phase descriptive se termine avec la strate linguistique mais A.-M. Houdebine suggère deux niveaux à cette strate : la *strate - langue* et *strate - discours*²⁸⁹.

En ce qui concerne la *strate - langue*, l'attention est portée sur des *indices syntaxiques* (types de phrases ou syntagme nominal vs verbal, simple vs subordonnée, etc.) et des *indices lexicaux* (type de noms, verbes, adjectifs, etc.). Quant à la *strate - discours*, les genres discursifs (les types de tonalités mobilisés, les indices de fonction poétique, etc.) sont à examiner. Toujours dans le cadre de la strate linguistique, afin d'observer comment le discours est mis en scène et ainsi préparer les éléments formels nécessaires pour établir l'axe communicationnel destinataire-destinataire et leurs manifestations sur les plans locutifs, allocutifs, et délocutifs, il est pertinent de relever des *indices d'énonciation*.

5.2. Modèle de la stratification adapté au film

Comme nous l'avons mentionné auparavant, le modèle de stratification proposé par A.-M. Houdebine est destiné initialement à un corpus d'images publicitaires fixes. Il faut donc une adaptation de ce modèle afin d'analyser un corpus de films. Car à la différence d'une image publicitaire fixe, le film est une image en mouvement sur laquelle vient se greffer un matériau sonore. Il est donc

²⁸⁸ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-250.

²⁸⁹ BRUNET-HUNAUULT, Laurence et HOUDEBINE, A.-M., « La stratification du corpus. Trame sémiologique », 2006, Document diffusé dans les cours de sémiologie à l'Université Paris Descartes.

évident qu'il faut penser des strates supplémentaires qui prennent en compte la spécificité de l'objet film. Pour dégager et ajouter ces strates au modèle houdebinien, nous nous appuyons sur les modèles d'analyses de Metz et d'autres théoriciens de cinéma. Il faut souligner que nous n'utilisons pas ces modèles pour notre analyse mais nous nous en inspirons pour combler les lacunes qu'a le modèle houdebinien pour une analyse sémiologique de film.

P. Escande-Gauquie dans sa thèse de doctorat²⁹⁰ met en évidence six strates pour une analyse de film : *strate scénico-technique*, *strate scénico-iconique*, *strate de mouvement*, *strate sonore*, *strate linguistique* et *strate inter-sémiotique*. Chacune de ces strates est composée de plusieurs sous strates. Nous préférons un modèle plus concis et plus adapté à notre analyse qui est une analyse de différentes scènes de films iraniens dégagant une quelconque relation entre deux personnages de sexes opposés. Nous trouvons cette concision dans le modèle houdebinien que nous essayons d'adapter au mieux à notre corpus.

Pour comprendre comment le cinéma iranien parvient à dépasser la censure concernant la relation homme/femme, nous nous focalisons sur les techniques en rapport avec la caméra, les jeux d'acteur, les éléments du décor et de l'ambiance de la scène, les techniques de montage et enfin le son.

A la suite d'une adaptation du modèle à notre corpus, quatre strates sont retenues : iconique, scénique, technique et sonore. La strate iconique prend alors en compte les jeux d'acteur dont leur mouvement et gestualité mais aussi les objets du décor ; la strate scénique concerne le décor (en tant qu'un endroit et un moment où l'action se déroule). Nous mettons en place une nouvelle strate afin de pouvoir examiner tous les éléments techniques du cinéma (caméra et montage) et nous la nommons *strate technique*. Enfin, La strate sonore avec ses deux volets, l'un linguistique c'est-à-dire tout ce qui est dit et l'autre la musique et le bruitage est à examiner.

En ce qui concerne notre corpus, la partie linguistique n'est pas développée en soi car ce qu'on ne peut pas dire à l'écran, on peut le montrer par l'image indirectement. La parole concernant les relations homme/femme dans le cinéma iranien est alors très discrète et parfois quasi-inexistante. Dans le chapitre

²⁹⁰ ESCANDE-GAUQUIE, P., *Pour une sémiologie du cinéma : Aspects théoriques et méthodologiques. Analyse de films français contemporains*, ouvr.cité, p. 268-355.

concernant l'analyse de notre corpus, nous donnerons des exemples de cette discrétion ou inexistence.

Dans les paragraphes qui suivent, nous expliquons en détail les procédés cinématographiques que nous devons examiner à l'intérieur de chaque strate afin de construire les catégories pertinentes pour la mise au jour de la grammaire formelle de l'Objet d'étude.

5.2.1. La strate iconique

La strate iconique peut prendre en compte les jeux d'acteur et les objets du décor. Le paragraphe suivant se concentre tout particulièrement sur le corps des comédiens au cinéma.

5.2.1.1. Le corps des comédiens

Aumont définit le comédien comme « *un corps qui se déplace, qui mime, qui vaut pour un personnage* »²⁹¹. Qu'il soit musclé, svelte, souple, tendu, etc. le corps du comédien est une réalité mais aussi une représentation idéologique. C'est pourquoi la République Islamique d'Iran a essayé depuis toutes ces années de neutraliser le corps des comédiennes à l'écran. En laissant très peu de choix pour les costumes et leurs couleurs, la République Islamique a toujours voulu caché ces corps. Mais le corps à l'écran est plus qu'une figure, plus qu'une trace. Le corps est une réalité physique et la réalité d'un sujet, une *métonymie* du corps du spectateur. Le corps subsiste en tant que réalité car il y a analogie et parce que l'image garde la trace de l'individu qu'est l'acteur. Filmer un acteur est filmer son corps et son visage et l'*effet de réel* fait surgir le corps et ses mouvements, même si l'acteur/rice est vêtu(e) de manteaux le plus ample possible.

Le corps est travaillé au cinéma sous deux angles : son mouvement et son élaboration *iconique* et *symbolique*.

En effet, le corps est instrumentalisé par le cinéma pour jouer une figuration et comme le formule Edgar Morin²⁹², pour motiver *l'identification secondaire*, c'est-à-dire l'identification au représenté corporel et psychique d'un

²⁹¹ AUMONT, *Du visage au cinéma*, Paris, éditions des Cahiers du cinéma, collection Essais, 1992, p. 51.

²⁹² MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 1957, p.145.

personnage. Cette identification secondaire émane du plaisir pris au récit. Le spectateur retrouve alors une structure œdipienne déjà éprouvée : la lutte entre le désir et la Loi. Il ressent en effet corporellement l'émotion montrée à l'écran. L'expérience esthétique du corps au cinéma n'est ni intellectualisée, ni objectivée, c'est une projection.

La représentation du corps au cinéma relève du problème que pose Freud dans toute son œuvre qui est le caractère imaginaire du corps pour le sujet. Le corps imaginaire du personnage ne peut en effet être perçu qu'à travers ce référent qu'est le comédien.

Le fait de pouvoir filmer le corps de multiples manières est un atout pour le cinéaste iranien. Une de ces manières est de filmer le corps d'une façon *fragmentée*. Le corps n'est alors pas donné à voir au spectateur dans sa forme globale. Dans notre corpus, à plusieurs reprises nous retrouvons ce procédé. Une main qui ferme une fenêtre, un pied nu, etc. le spectateur doit ainsi reconstruire l'unité du corps.

Deleuze suggère que le mouvement modifie « *les positions respectives des parties d'un ensemble, qui sont chacune immobile en elle-même ; d'autre part, il est lui-même la coupe mobile d'un tout dont il exprime le changement* »²⁹³.

Pour Deleuze, analyser le plan est donc étudier l'image mouvement en tant qu'elle rapporte le mouvement à un tout qui change. Le cinéma donne un corps et le fait renaître dans « *une liturgie et une cérémonie qui lui est propre* »²⁹⁴. Il confronte alors le corps quotidien et le corps cérémonial. Le premier, lorsqu'il joue une scène, se rapporte donc à une cérémonie dont les instruments sont les attitudes et les postures. Le passage ostensible de ces derniers au *gestus* est l'élément le plus important pour Deleuze en ce qui concerne le mouvement du corps au cinéma. La notion de *gestus* est empruntée à Bertolt Brecht²⁹⁵ par Deleuze pour être appliqué au cinéma. Elle est le développement des attitudes elles-mêmes, une théâtralisation ou en d'autres termes, le *gestus* est « *le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres* »²⁹⁶.

²⁹³ DELEUZE, (1983), *Cinéma I, L'image-mouvement*, Paris, Edition de Minuit, 2010. p. 32.

²⁹⁴ DELEUZE, *L'image-mouvement*, ouvr.cité, p. 247.

²⁹⁵ Pour Brecht le *gestus* est l'essence même du théâtre.

²⁹⁶ DELEUZE, *L'image-temps*, ouvr.cité, p. 250.

Cette théâtralisation du corps est beaucoup utilisée dans le cinéma iranien. A titre d'exemple, dans *Foulard Bleu*, lorsque la réalisatrice insiste et s'attarde longuement sur les regards entre les personnages, cette théâtralisation du regard remplace les mots qu'ils ne peuvent pas prononcer ou les gestes plus adéquats dans ces scènes-là.

Dans les mouvements du corps, différents niveaux sont à distinguer : le niveau spatial est un mouvement qui entre en descendant ; la direction du regard peut être autocentré ou vers la caméra, etc. ; le comportement gestuel avec des mouvements gracieux, fébriles, etc. ; les segments corporels montrés comme la tête, la main, le regard, etc. ; les segments utilisés dans le mouvement tels que les yeux, etc. ; le rythme du mouvement qui peut être rapide, lent, léger, etc. ; la proxémie du cadrage qui se définit comme gros plan, plan moyen, etc.

5.2.2. Strate scénique

La strate scénique, dite aussi le dispositif de mise en scène, regroupe des éléments participant à la mise en scène de l'Objet. Autrement dit, sont à repérer des indices qui créent le contexte, la situation, l'ambiance dans lesquelles le message est produit.

5.2.2.1. Le décor

Le *décor* au cinéma présente une atmosphère, un lieu, une époque, un milieu social, etc. Il situe également le personnage par rapport à ses goûts, sa catégorie sociale, etc. Nous considérons que le décor dans le cinéma iranien peut jouer le rôle d'un personnage à part entière. Dans un cinéma où la restriction sur le mouvement ou les habits des personnages, sur les couleurs etc, est omniprésent, le moindre détail dans un décor, utilisé intelligemment, peut exprimer l'indicible. Nous en faisons la démonstration dans le chapitre 7 sur l'analyse interprétative du corpus. R. Bani Etemad souligne l'importance de la ville de Téhéran et la voiture en tant que décor dans ses films :

« [...] à chaque fois que j'ai voulu aborder un sujet, il n'était pas dissocié du contexte social et, du coup, c'était comme-ci je soulevais une partie de la peau de la ville pour s'approcher à travers les différentes échelles comme la ville, le

quartier, la maison et puis les gens, de leur histoire. La situation de ces gens n'est pas une position isolée, leurs conditions de vie, les caractéristiques de leur vie et leurs problèmes sont des reflets qui traversent la fenêtre de leurs maisons, qui traversent le quartier, qui traversent la ville pour montrer la réalité de notre société. [...] En ce qui concerne les voitures, c'est vrai, par exemple dans La Dame de Mai²⁹⁷, on voit cela très souvent, il ne s'agit pas uniquement d'une localisation mais il s'agit du sens même de l'intimité [...]. La voiture est un espace d'intimité pour une certaine catégorie sociale et notamment pour les femmes. [...]. C'est très important de dessiner la mise en scène des personnes en interaction sur une scène. Une position, une interaction, un dialogue ont des influences variées dans des espaces différents. Les dialogues entre Rasul et Nobar²⁹⁸ se construisent entre les deux quand l'autre fille a quitté la voiture. C'est une situation de l'entre-deux et de la confusion »²⁹⁹.

5.2.2.2. La couleur

Beaucoup de théoriciens ont écrit sur la naissance de la couleur au cinéma, son utilisation à outrance, sa banalisation, etc. Michel Pastoureau affirme que « *le cinéma est un des domaines où s'est fait sentir avec les plus d'acuité, l'opposition entre le monde des couleurs et celui du noir et blanc* ». ³⁰⁰ Des techniques de couleurs se développent en effet depuis les débuts du cinéma. Ainsi, pochoirs puis systèmes chimiques de teintures et ensuite les procédés technicolors se sont succédé pour enfin donner naissances au cinéma en couleur en 1934.

Comme nous l'avons expliqué auparavant dans ce chapitre (cf. § 6.1), Les couleurs dominantes dans un corpus peuvent être étudiées à l'intérieur des strates scéniques et iconiques. Néanmoins, une strate chromatique peut être construite si elles manifestent un rôle significatif important. A.-M. Houdebine, note que cette strate doit être manipulée avec prudence : la couleur n'a pas de signifié dénoté et n'a de sens qu'en paradigme où elle s'oppose à une autre couleur. De plus, les

²⁹⁷ *La Dame de Mai* est le troisième film de Bani-Etemad, après *Nargess* et *Foulard Bleu* à traiter de la condition économique, sociale mais aussi sentimentale des femmes en Iran.

²⁹⁸ Les deux personnages principaux du *Foulard Bleu*, un film de notre corpus.

²⁹⁹ Notre entretien avec R. Bani etemad, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

³⁰⁰ PASTOUREAU, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Editions Bonneton, 1992.

effets de sens des couleurs dans le dispositif iconique sont à différencier selon le critère *interne – externe* c'est-à-dire à l'intérieur du corpus ou à l'extérieur du corpus par connexion avec la carte forcée culturelle. Le second donne ainsi lieu à la *valeur symbolique* tandis que le premier met en évidence la *valeur dégagée*.

En ce qui concerne le cinéma iranien, la couleur ayant subi fortement la censure, ne peut pas devenir un élément essentiel dans le processus de signification. Le réalisateur Saeed Asadi trouve que « *parler d'une grammaire de couleur dans un cinéma comme le cinéma iranien est complètement absurde et n'a pas de sens* »³⁰¹.

Ahmad Amini partage cet avis :

« *Dans les films historiques, ils [les réalisateurs] ont plus de liberté pour l'utilisation de la couleur. Mais nous, pour le cinéma qui traite de l'actualité, on n'a pas les moyens de la traiter correctement. C'est pour ça qu'une sémiologie ou une psychologie des couleurs au cinéma [en Iran] est impossible. [...] A cause de tous ces problèmes d'économies et de logistique, il n'y a rien de constant concernant les codes des couleurs* »³⁰².

Où nous ne trouvons pas de pertinence chromatique eu égard à notre Objet de recherche, Michaël Abécassis³⁰³ dégage des effets de sens de l'indice /couleur/ dans le cinéma de guerre iranien. A titre d'exemple, nous pouvons citer /rouge/ pour <<le sang>> et <<la guerre>> et /blanc/ pour <<la pureté>> et <<la paix>>.

5.2.2.3. La lumière

La *lumière* au cinéma est utilisée afin d'obtenir l'éclairage correct d'un plan mais également pour créer l'effet dramatique et artistique recherché. Dans le cinéma iranien, la moindre nuance de lumière peut signifier une ambiance ou une action particulière. Ainsi, nous montrons dans le chapitre 7 sur l'analyse interprétative comment l'ensemble du <décor> et <la lumière> peut signifier l'<<intimité>>.

³⁰¹ Notre entretien avec avec Asadi, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

³⁰² Notre entretien avec Amini, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

³⁰³ ABECASSIS, Michaël, « Representations of war in Iranian cinema: fragments of an irretrievable past », Article à paraître.

5.2.3. La strate technique

La strate technique, comme nous l'avons mentionné, prend en compte tous les éléments techniques du cinéma. Ce qui est intéressant et pertinent pour ce travail est d'examiner les procédés techniques qui permettront la visibilité des actions dans les scènes de notre corpus. Les procédés que nous incluons dans cette strate sont ceux qui peuvent aider à l'analyse systémique de l'Objet d'étude.

5.2.3.1. Le cadrage

Le *cadrage* désigne certaines positions du cadre par rapport à la scène présentée et sépare perceptivement l'image de son dehors. Le cadrage dont les dimensions sont imposées par la largeur de la pellicule-support et de la fenêtre de la caméra, dépend de la place de la caméra, de l'échelle des plans, de l'angle de prise de vue, du positionnement de l'éclairage et de la profondeur de champ.

Emmanuel Siety³⁰⁴ distingue deux grandes tendances concernant le cadrage : le premier est le *cadre réceptacle* où le cadre est une petite clôture dont il faut aménager l'intérieur et le second est le *cadre dynamique* qui est perçu comme réactif et dépend de la scène, de l'image, des personnages et des objets qui le remplissent.

5.2.3.2. Le plan

En optant pour une distance focale, le réalisateur délimite un champ de vision nommé *plan*. Outre la position de la caméra, d'autres paramètres techniques en rapport avec le plan déterminent également le *point de vue*³⁰⁵ du réalisateur sur son objet. Ces paramètres sont les suivants : l'*échelle des plans*, l'*angle de prise de vue* et le *cadrage* dont découlent le *champ*, le *hors champ* et la *profondeur de champ*.

L'ensemble des plans du point de vue de l'*échelle des plans* sont : le *plan large*, c'est-à-dire, un plan de mise en scène cadrant une grande partie du décor ou

³⁰⁴ SIETY, Emmanuel, *Le plan au commencement du cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, Les petits cahiers, CNDP, 2001, p. 33.

³⁰⁵ Le *point de vue* est un terme utilisé par les professionnels du cinéma. Le réalisateur, dès qu'il pose sa caméra sur un plan de réalité, définit le *point de vue* par lequel il fait savoir non seulement sa vision au sens physique du terme mais aussi psychologique, idéologique et moral.

du paysage ; *le plan général* qui cadre l'ensemble d'un décor construit ou des personnages lointains dans un vaste espace ; *le plan d'ensemble* cadrant un espace large avec des personnages identifiables ; *le plan de demi-ensemble* qui cadre une bonne partie du décor avec des personnages dans leur milieu ; *le plan moyen* avec des personnages cadrés en pied ; *le plan américain* qui cadre les personnages jusqu'à mi-cuisses ; *le plan rapproché* avec les personnages cadrés à la ceinture ; *le plan casquette* avec les personnages cadrés au visage et sous le front ; *le gros plan* avec les personnages cadrés au visage ; *le très gros plan* qui isole un détail.

En ce qui concerne ce travail, la variation de l'échelle des plans est importante, car ces différences de plans mettent en évidence la visibilité et l'invisibilité de certains mouvements ou certaines parties du corps par exemple. Ainsi, quand la caméra zoome et fait de très gros plans, le spectateur est d'abord focalisé sur le sens de ce qu'il voit et ensuite il peut se concentrer sur ce qu'il ne voit pas. A titre d'exemple, lorsque, dans une scène du *Chant du Cygne*, la caméra prend en gros plan le visage de chaque personnage en *champ/contre champ*, leurs /regards directs/ racontent leur <<amour>> et la partie invisible qui est *hors champ* grâce au gros plan met en évidence le <<contact physique>> entre eux.

5.2.3.3. Champ et hors champ

Ainsi, dans son extension, l'image est limitée par le cadre. Le *champ* est la portion d'espace imaginaire à trois dimensions, contenues à l'intérieur du cadre et comme le précise Jost et André Gaudreault³⁰⁶ le *hors champ* réfère aux éléments qui sont rattachés imaginairement au cadre. Utiliser le hors champ pour donner la possibilité d'imaginer sans voir est un procédé courant dans le cinéma iranien. En effet, l'élément indiciel /hors champ/, seul ou en combinaison avec d'autres, donne lieu à plusieurs effets de sens tel que <<la sexualité>> qui ne peut être suggérée étant donné la censure (voir chapitre 1).

5.2.3.4. Le montage

Le montage est la dernière phase de fabrication d'un film. Monter un film est la construction de ce dernier à partir de la matière de la pellicule qui a été

³⁰⁶ GAUDREULT, André et JOST, *Cinéma et récit, le récit cinématographique*, vol II, Paris, Nathan, 1990, p.85.

ournée. Le montage peut porter sur des plans mais aussi sur des séquences. La bande sonore peut aussi être montée sur la bande-image à la fin.

« *Le montage est le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores ou d'assemblage de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant et/ou en réglant la durée* ». ³⁰⁷

Néanmoins, le montage ne se limite pas à un travail de coupure et de collage. Il est le résultat de l'imagination du réalisateur qui impose son style et crée sa vision particulière du monde.

En ce qui concerne notre travail, le montage n'est pas directement analysé. Ce qui est intéressant à examiner, dans le cadre de cette recherche, est la façon dont certaines scènes sont juxtaposées. En effet, ce que nous étudions est la *transition* et l'enchaînement des scènes entre elles pour comprendre à quel moment la scène est coupée, pour quelle raison et quel est le rapport de la scène suivante avec celle d'avant, afin de faire surgir certains effets de sens.

5.2.4. La strate sonore

La dernière strate est celle du son qui a deux volets : l'un linguistique donc tout ce qui est dit et l'autre la musique et le bruitage.

En ce qui concerne cette strate, nous avons expliqué auparavant que nous nous intéressons plus particulièrement à l'utilisation de la musique dans notre corpus. Le verbal est travaillé en tant qu'un interprétant interne qui aide l'étayage de l'interprétation des éléments indiciels.

La musique dans les premiers temps du cinéma était le seul élément sonore du film. Son rôle était donc très important car elle montrait l'ambiance et la tonalité du film. Depuis le cinéma parlant, elle doit négocier sa place avec la parole. Selon Lo Duca ³⁰⁸, la musique a une fonction esthétique et psychologique en créant un état onirique, un climat ou des chocs affectifs exaltant l'émotivité. La musique n'est en effet nullement un élément d'ameublement, elle doit signifier

³⁰⁷ AUMONT et BERGALA, Alain et MARIE et VERNET, Marc, (1983), *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999, p.45.

³⁰⁸ DUCA, Lo, *Technique du cinéma*, Paris, PUF, Collection Que Sais-Je, n° 118, 1948, p. 92.

dans le film. R. Bani-Etemad parle de la musique comme un élément à part entière qui doit être maîtrisé et en harmonie avec la pensée du réalisateur³⁰⁹.

³⁰⁹ Notre entretien avec R. Bani Etemad, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

SYNTHESE DU CHAPITRE 5

Au cours de ce chapitre, nous revenons sur le modèle de stratification mis en place par A.-M. Houdebine dans le cadre des études sémiologiques. Compte tenu de la nature spécifique de notre corpus, des remaniements se sont imposés à ce modèle.

Dans un premier temps, nous présentons la macro-stratification (*strate scénique, iconique et linguistique*) et son extension à travers la micro-stratification (*strate chromatique, sémiographique, etc.*).

Dans un deuxième temps, nous expliquons le choix de préserver la macro-stratification pour une analyse filmique et nous présentons les strates qui peuvent être utilisées sur un corpus de film.

Dans la dernière partie de chapitre, nous nous attardons sur chacune de ces strates et présentons les procédés cinématographiques, pertinent à l'analyse de notre Objet, qui peuvent y figurer.

PARTIE IV : LA GRAMMAIRE FORMELLE DE L'OBJET D'ETUDE

CHAPITRE 6 : ANALYSE SYSTEMIQUE DESCRIPTIVE ET EXPLICATIVE

Ce chapitre présente l'analyse systémique du corpus. Après avoir rappelé la procédure de segmentation de corpus dans la phase d'observation, nous nous arrêtons sur les difficultés liées à la construction des catégories formelles qui ont servi à la phase d'explication. Pour illustrer cette dernière, nous ne retenons que les éléments indiciels qui nous apparaissent comme les plus pertinents par rapport à notre Objet d'analyse et à la spécificité du corpus. Tout au long du chapitre, les convergences des éléments indiciels et de plusieurs configurations syntagmatiques sont notées afin de montrer la pertinence de la codification formelle retenue.

6.1. La phase d'observation : les procédures de segmentation du corpus pour l'analyse

A partir des éléments montrant la fréquence d'apparition la plus élevée, la macro-stratification est formalisée afin de construire l'objet socio-culturel *relation homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire*.

Afin de segmenter le corpus, une phase d'observation préalable à la description systémique est nécessaire. Etant donné le caractère cinématographique du corpus et selon le besoin de l'analyse, le découpage est fait d'une façon thématique. Ce n'est donc pas un découpage séquentiel qui respecte le début et la fin d'une séquence désignant une série de scènes qui forment une unité narrative correspondant à une idée. Ce que nous appelons dans ce travail un découpage thématique consiste à isoler les scènes pertinentes par rapport à notre thème de recherche. Ainsi, dans un premier temps, toutes les scènes montrant un homme et une femme ont été isolées. Dans un second temps, les scènes où aucun contact physique, sentimental ou affectif entre les deux sexes opposés n'est suggéré ont été éliminées. Car, notre corpus est constitué des scènes dans lesquelles l'action se déroule entre un homme et une femme et qui montrent l'indicible par rapport à la censure iranienne. Il est important de mentionner que depuis fin des années 90, les femmes sont de plus en plus présentes à l'écran et une des « libertés » qu'elles ont acquise est le droit d'être frappées. Ces scènes de violences domestiques sont donc permises d'une certaine manière. Les hommes n'ont alors pas le droit de toucher les femmes au cinéma sauf s'ils veulent les frapper. C'est pour cette raison que beaucoup de scènes du premier découpage du film *La Fête du Feu* ont été supprimées, car ce dernier, peignant une relation conflictuelle du couple montre, dans la plupart des scènes, les disputes du couple en mettant l'accent sur les cris et la tension nerveuse des corps et en évitant des échanges de coups non pas à cause de la censure mais certainement d'après le scénario et la volonté du réalisateur de ne pas rendre ses personnages détestables.

A la suite de ces observations, découpages et éliminations, 91 scènes, constituant le corpus de l'analyse, ont été retenues dans les 6 films sélectionnés au préalable³¹⁰.

³¹⁰ Le choix de la sélection des films est expliqué dans la partie III de ce travail (§.41 & §.4.2.)

Le document principal de notre travail ne contient intégralement ni les tableaux de description des scènes de notre corpus ni ceux qui nous ont permis de dégager les strates d'analyse. Compte tenu de leur étendue et de leur élaboration détaillée, ces tableaux sont réservés en totalité aux annexes de ce travail. (cf. annexe 1)

Dans les paragraphes qui suivent, afin de souligner la mise au jour de la procédure d'établissement de la grammaire du corpus selon les différentes tendances établies témoignant des traces de la structuration dans le corpus étudié, nous nous concentrons sur l'analyse descriptive et explicative. Quant aux traits de *convergence très forte, forte et moyenne*, elles sont révélées, dans un premier temps, pour chaque catégorie et ses variables des scènes pertinentes, par rapport au point de vue adopté, dans chaque film. Dans un second temps, leurs convergences sont examinées dans la totalité des scènes retenues pour le corpus. Néanmoins, les traits de *convergence faible, très faible* et les traits *périphériques*, en cohérence avec la démarche adoptée, sont également étudiés lorsque cela s'avère pertinent. Comme le souligne A.-M. Houdebine, ces derniers peuvent prédire les traits constitutifs émergents en marquant « *la productivité potentielle d'une différenciation* »³¹¹.

6.2. Les difficultés liées à la formalisation des catégories et des sous catégories

Pour satisfaire aux objectifs de la présente recherche, la description des scènes est conduite par rapport au point de vue adopté et par conséquent les détails non pertinents ne sont pas décrits. Le repérage des indices se focalise alors sur les éléments en rapport avec la relation physique, sentimentale ou affective entre un homme et une femme dans chaque scène du corpus.

Selon A.-M. Houdebine, l'étape de mise en discours, définie comme description et ensuite explication, est quelque peu interprétative à cause de la langue utilisée par l'analyste-descripteur.³¹² L'exigence scientifique nous impose une rigueur via le principe d'immanence de l'analyse systémique. Néanmoins la « neutralité » que nous adoptons, à un certain degré, vient d'une subjectivité qui

³¹¹ HOUDEBINE, A. M., (1994), « Convergence/Divergence/Périphérie », art. cité, p. 49-53, (51).

³¹² HOUDEBINE, A.-M., « Freud et Saussure ou linguistique et psychanalyse. Une résistible rencontre », communication citée.

apparaît à travers le choix des termes au moment de la description comme de la formalisation. « *La langue étant le plus interprétant des systèmes* »³¹³, nous tentons de mettre au jour la grammaire formelle de notre objet à travers une mise en mots le plus proche possible de la tension d'objectivité souhaitée.

6.3. La recherche de la codification

Nous jugeons nécessaire de présenter les 2 tableaux ci-dessous, qui montrent la configuration de la grammaire formelle de l'objet d'étude. Le premier présente le nombre des scènes et les pourcentages et le second souligne le degré de convergence par rapport au pourcentage.

Selon la méthodologie houdebinienne, les degrés de convergences peuvent être présentés de la manière suivante³¹⁴ : 80-100% très forte convergence, 60-79% forte convergence, 40-59% moyenne convergence, 20-39% faible convergence, 10-19% très faible convergence.

Une adaptation de ce système de degré de convergence est nécessaire par rapport à la nature spécifique de notre corpus. En effet, le cinéma est un art qui est basé sur un scénario. Ce dernier suit une logique selon le besoin de l'histoire du film. Alors, repérer des convergences très fortes ou fortes selon les degrés présentés par A.-M. Houdebine nous paraît impossible au cinéma. Une telle répétition nuit à l'esthétique artistique du film mais aussi à sa logique.

Les degrés de convergences retenues pour ce corpus filmique sont les suivants : 60-100 % très forte convergence, 40-59% forte convergence, 20-39 moyenne convergence, 10-19% faible convergence ou indécidable et 5-9% traits périphériques.³¹⁵

³¹³ HOUDEBINE, A.-M., « Freud et Saussure ou linguistique et psychanalyse. Une résistible rencontre », communication citée.

³¹⁴ HOUDEBINE, A. M., (1994), « Convergence/Divergence/Périphérie », art. cité, p. 49-53, (51).

³¹⁵ Notation pratiquée : convergence très forte = CtF, convergence forte = CF, convergence moyenne = CM, convergence faible ou indécidable = CFb, trait périphérique = P.

Tableau 7.3.1. La grammaire formelle avec les nombres de scènes

Catégories	Variables	<i>Foulard Bleu</i>		<i>Ruban Rouge</i>		<i>Un Parapluie pour Deux</i>		<i>Siavash</i>		<i>Le Chant du Cygne</i>		<i>La Fête du Feu</i>		Total		
		Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	
Gestes	Regard	11/21	52%	11/22	50%	6/21	29%	9/10	90%	6/11	55%	1/6	17%	44/91	48%	
	Geste avorté	2/21	10%	5/22	23%	6/21	29%	0/10	0%	3/11	27%	1/6	17%	17/91	19%	
	Scène de retour	1/21	5%	0/22	0%	2/21	10%	1/10	10%	2/11	18%	1/6	17%	7/91	8%	
Truchements	Enfant	4/21	19%	0/22	0%	4/21	19%	0/10	0%	0/11	0%	1/6	17%	9/91	10%	
	Objet	11/21	52%	12/22	55%	10/21	48%	4/10	40%	3/11	27%	3/6	50%	43/91	47%	
	Objet symbolique	4/21	19%	9/22	41%	0/21	0%	1/10	10%	0/11	0%	1/6	17%	15/91	16%	
Additifs	Musique	9/21	43%	6/22	27%	4/21	19%	5/10	50%	5/11	45%	1/6	17%	30/91	33%	
	Transition	7/21	33%	7/22	32%	2/21	10%	1/10	10%	4/11	36%	1/6	17%	22/91	24%	
	Hors champ	2/21	10%	3/22	14%	6/21	29%	2/10	20%	2/11	18%	3/6	50%	18/91	20%	
Espaces	Extérieur	7/21	33%	10/22	45%	0/21	0%	3/10	30%	4/11	36%	2/6	33%	26/91	29%	
	Intérieur	5/21	24%	4/22	18%	12/21	57%	0/10	0%	3/11	27%	3/6	50%	27/91	30%	
	Espace intermédiaire	Voiture	2/21	10%	0/22	0%	4/21	19%	1/10	10%	2/11	18%	1/6	17%	10/91	11%
		Cour	8/21	38%	7/22	32%	2/21	10%	0/10	0%	0/11	0%	0/6	0%	17/91	19%
		Autre	1/21	5%	2/22	9%	3/21	14%	6/10	60%	2/11	18%	0/6	0%	14/91	15%
		11/21	52%	9/22	41%	9/21	43%	7/10	70%	4/11	36%	1/6	17%	41/91	45%	

Tableau 7.3.2. La grammaire formelle avec le taux des convergences

Catégories	Variables	<i>Foulard Bleu</i>		<i>Ruban Rouge</i>		<i>Un Parapluie pour Deux</i>		<i>Siavash</i>		<i>Le Chant du Cygne</i>		<i>La Fête du Feu</i>		Total		
		Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	
Gestes	Regard	CF	52%	CF	50%	CM	29%	CtF	90%	CF	55%	CFb	17%	CF	48%	
	Geste avorté	CFb	10%	CM	23%	CM	29%	_	0%	CM	27%	CFb	17%	CFb	19%	
	Scène de retour	P	5%	_	0%	CFb	10%	CFb	10%	CFb	18%	CFb	17%	P	8%	
Truchements	Enfant	CFb	19%	_	0%	CFb	19%	_	0%	_	0%	CFb	17%	CFb	10%	
	Objet	Cf	52%	CF	55%	CF	48%	CF	40%	CM	27%	CF	50%	CF	47%	
	Objet symbolique	CfB	19%	CF	41%	_	0%	CFb	10%	_	0%	CFb	17%	CFb	16%	
Additifs	Musique	CF	43%	CM	27%	CFb	19%	CF	50%	CF	45%	CFb	17%	CM	33%	
	Transition	CM	33%	CM	32%	CFb	10%	CFb	10%	CM	36%	CFb	17%	CM	24%	
	Hors champ	CFb	10%	CFb	14%	CM	29%	CM	20%	CFb	18%	CF	50%	CM	20%	
Espaces	Extérieur	CM	33%	CF	45%	_	0%	CM	30%	CM	36%	CM	33%	CM	29%	
	Intérieur	CM	24%	CFb	18%	CF	57%	_	0%	CM	27%	CF	50%	CM	30%	
	Espace intermédiaire	Voiture	CFb	10%	_	0%	CFb	19%	CFb	10%	CFb	18%	CFb	17%	CFb	11%
		Cour	CM	38%	CM	32%	CFb	10%	_	0%	_	0%	_	0%	CFb	19%
		Autre	P	5%	P	9%	CFb	14%	CtF	60%	CFb	18%	_	0%	CFb	15%
		CF	52%	CF	41%	CF	43%	CtF	70%	CM	36%	CFb	17%	CF	45%	

La différence de nombre de scènes retenues dans chaque film est due au thème des films. Dans *Foulard Bleu*, l'amour tabou entre un veuf riche et âgé et une jeune fille pauvre est présent tout au long du film. *Ruban Rouge* et *Un Parapluie pour Deux* peignent le tabou d'un triangle amoureux. Pour le premier film il n'y a que ces trois personnages dans un espace réduit le second se concentre aussi sur la complexité de la relation entre les trois personnages. Tandis que dans *Siavash* et le *Chant du Cygne*, même si la relation taboue entre deux jeunes avant le mariage est un sujet central, d'autres tels que la relation du jeune homme avec son père dans *Siavash* et les altercations du personnage du *Chant du Cygne* avec la police font aussi partie de l'histoire. En ce qui concerne *La Fête du Feu*, le sujet principal est la mésentente du couple, mais ce qui nous a intéressée est la relation de l'homme avec sa maitresse et celle de la femme de ménage avec son fiancé qui relèvent également des tabous de la société.

L'analyse systémique a révélé différentes stratégies cinématographiques communes à tous les films du corpus mais avec un taux de répétitions différent. Ceci peut être expliqué par les besoins du scénario mais également par le style différent des réalisateurs des films de notre corpus. Cette dernière explication est un critère important pour le choix de notre corpus qui doit être représentatif autant que possible des films iraniens ayant pour sujet la relation homme/ femme. C'est pour cette raison que nous prenons en compte toutes les convergences, y compris les périphéries, pour construire la grammaire formelle de notre objet.

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, étant donné le caractère cinématographique de notre corpus, il est difficile de garder telles quelles les strates houdebiniennes construites pour des analyses de publicité fixe. Les strates mises en place dans ce travail ont été réfléchies selon la stratification houdebinienne et remaniées en fonction de l'image mouvement qu'est le film. Le tableau ci-dessous reprend les strates, les catégories et les variables mises en place à la suite de l'analyse systémique du corpus.

Tableau 7.3.3. Strates, catégories et sous catégories retenues

Strates	Catégories	Variables	
Iconique	Gestes	Regard	
		Geste avorté	
		Scène de retour	
	Truchements	Enfant	
		Objet	
		Objet symbolique	
Scénique	Espaces	Extérieur	
		Intérieur	
		Espace intermédiaire	Voiture
			Cour
			Autre
Sonore	Additifs	Musique	
Technique		Transition	
		Hors champ	

6.3.1. La strate iconique

La strate iconique est la strate la plus étendue dans l'analyse de notre corpus. Les 12 variables qui ont été révélées par l'analyse systémique du corpus, ont été organisées sous quatre grandes catégories, elles-mêmes rassemblées sous 4 strates iconique, scénique, sonore et technique.

La strate iconique prend en compte les 2 grandes catégories des *gestes* et *truchements*.

6.3.1.1. Les gestes

Est considéré dans ce travail comme *geste*, tout ce qui a un rapport avec la gestuelle du corps ou la mimique du visage des comédiens. Dans les scènes proposées dans le corpus, les *gestes* sont les témoins d'une relation plus ou moins intime entre hommes et femmes; relation naissante ou confirmée qui ne peut, en raison des interdictions imposées aux films iraniens, être présentée de manière tactile. Ils peuvent également être produits d'une certaine manière afin de remplacer l'embrassade d'une scène de retrouvailles ou d'au revoir entre un homme et une femme, en couple ou de la même famille.

Le *regard*, le *geste avorté* et la *scène de retour* sont les variables qui ont été jugées pertinentes d'après leur convergence. Une codification assez forte est alors enregistrée pour la variable /regard/ dans *Siavash* (90%), dans *Le Chant de*

Cygne (55%) et dans *Ruban Rouge* (50%). Cette codification est moins forte dans *Une Parapluie pour Deux* (29%) et *La Fête du Feu* (17%). Sur l'ensemble des scènes du corpus /le regard/ est la codification la plus forte qui est dégagée de l'analyse systémique. Au total, il apparaît dans 44 scènes sur l'ensemble des 91 scènes du corpus. Une convergence forte est alors mise au jour (48%). Ainsi, compte tenu du taux d'occurrences important de la variable /regard/ à l'intérieur du corpus, elle est intégrée dans le répertoire de la grammaire formelle de l'Objet d'étude et, ensuite, à analyser lors du parcours interprétatif (chapitre 8) où les différentes formes de regard se verront attribuer certaines hypothèses de sens : ex. <complicité>, <intimité>. Différents regards sont repérés dans les scènes proposées tels que /le regard provocateur/, /le regard direct/, /le regard intimidé/.

La deuxième variable est ce que nous appelons le *geste avorté* qui est un geste à moitié exécuté. En effet, afin d'éviter la censure, les réalisateurs prennent le parti d'interrompre, d'une manière ou d'une autre, les gestes entrepris par leurs personnages et ainsi de ne pas laisser deux personnages de sexes opposés se toucher. Le taux d'occurrence du /geste avorté/ est assez faible mais néanmoins significatif. Dans trois films du corpus la convergence est moyenne (*Ruban Rouge* : 23%, *Un Parapluie pour Deux* : 29%, *Le Chant du Cygne* : 27%), dans deux faible (*Foulard Bleu* : 10%, *La Fête du Feu* : 17%) et dans un inexistante (*Siavash*). Au total, 17 scènes sur 91 sont concernées par le /geste avorté/ et une convergence faible est donc enregistrée (19%). Il est à souligner que, dans une des scènes du corpus (*Une Parapluie pour Deux*), ce procédé est répété deux fois, mais pour le calcul des convergences ceci n'a pas été comptabilisé, le calcul se fondant sur la base des scènes utilisant chaque procédé.

A notre sens, l'utilisation à outrance de /geste avorté/ pourrait paraître inappropriée dans un film qui est considéré avant tout comme artistique. Le geste avorté ne peut pas être comparé au regard qui est un élément omniprésent dans la vie de tous les jours. Il est une astuce trouvée par les réalisateurs iraniens en tant qu'un procédé cinématographique et une forte fréquence de son utilisation pourrait compromettre son objectif, à savoir remplacer un geste par un semi-geste afin de rendre la scène vraisemblable sans que le spectateur ne se rende compte du procédé. C'est pour cette raison que la variable /geste avorté/ est intégrée dans la

grammaire formelle de l'objet d'étude. Nous pouvons donner l'exemple d'/une main rapprochant le visage de l'autre/ et /la déclinaison du corps/.

Aborder les scènes d'au-revoir à l'écran est délicat, lorsque les personnages n'ont pas le droit de se toucher, qu'il s'agisse d'une première rencontre, d'une relation constituée ou d'une relation familiale. C'est pourquoi les réalisateurs ont recours à un subterfuge, que nous nommons la *scène de retour*, afin que le spectateur ne trouve pas l'absence de contacts douteuse. La /scène de retour/ est une gestuelle du corps qui consiste à se retourner à moitié ou complètement. Cette variable est présente dans cinq films de notre corpus à une fréquence faible pour *Le Chant du Cygne* (18%), *La Fête du Feu* (17%), *Siavash* (10%) et *Un Parapluie pour Deux* (10%) et très faible pour *Foulard Bleu* (5%). Cette analyse met en évidence le trait périphérique de la variable /Scène de retour/ (7 scènes sur 91 soit 8%). Ce trait périphérique, le seul dans notre analyse, fait néanmoins partie de la grammaire formelle mise en place, dans la mesure où dans cinq films sur six ce procédé est utilisé dans une à deux scènes. De plus, pour mettre en évidence les convergences dans les scènes du corpus, n'a pas été prise en compte la répétition du même procédé dans une seule scène. En effet, dans trois scènes sur les sept présentant la /scène de retour/, le procédé est répété deux fois. A notre sens une telle répétition, aussi faible soit-elle, est porteuse au cinéma d'un sens que nous démontrons pendant la phase interprétative (chapitre 8).

Nous constatons une très forte convergence (71%) pour la configuration syntagmatique /scène de retour + regard/³¹⁶ et une convergence forte (41%) pour le syntagme /geste avorté + regard/. D'autres causalités internes sont également repérables concernant la catégorie /gestes/. En effet, des convergences fortes sont aussi été repérées pour les configurations /regard + musique/ (45%), /regard + espace intermédiaire/ (50%), /geste avorté + objet inanimé/ (53%), /geste avorté +

³¹⁶ Une précision concernant les configurations syntagmatiques : la première partie du syntagme est la partie principale et la convergence est faite sur la base de la totalité des scènes concernant la première partie. Exemple : <regard> + <musique> (45%) signifie que dans les scènes du corpus où il y a regard, à 45% il y a aussi la musique. Mais si nous notons <musique> + <regard> (67%) cela implique que dans les scènes du corpus où il y a de la musique, à 67% il y a aussi regard.

espace intermédiaire/ (41%), /scène de retour + objet inanimé/ (57%) et enfin /scène de retour + espace intermédiaire/ (41%)³¹⁷.

6.3.1.2. Les truchements

Comme cela a été souligné précédemment, les réalisateurs ont recours à des procédés variés qui permettent d'éviter tout contact entre acteurs de sexes opposés. Divers objets animés, inanimés ou symboliques servant de barrages entre les personnages mais étant également sources de rapprochements et de contacts, sont en effet utilisés dans les films. Ces trois formes d'objets font partie de la catégorie nommée les *truchements*.

La variable *objet inanimé* apparaît assez fréquemment dans le corpus et connaît la convergence la plus forte (47%) après /le regard/. Dans cinq films du corpus, la convergence est ainsi forte (*Ruban Rouge* 55%, *Foulard Bleu* 52%, *La Fête du Feu* 50%, *Un Parapluie pour Deux* 48%, *Siavash* 40%) et dans l'un des films, elle est moyenne (*Le Chant du Cygne* 27%). /Objet inanimé/ devient alors un des éléments de la grammaire formelle de l'Objet d'étude. Dans la phase interprétative (chapitre 8), les différentes hypothèses de sens de /l'objet inanimé/ tel que <<le rapprochement>> sont déployées.

Certains de ces objets inanimés deviennent des symboles dans les films, néanmoins leur taux d'occurrences n'est pas aussi élevé dans les scènes du corpus (15 sur 91, 16%). Malgré cette convergence faible, dans quatre films sur six, des répétitions d'utilisation des objets symboliques sont repérées (*Ruban Rouge* 41%, *Foulard Bleu* 19%, *La Fête du Feu* 17%, *Siavash* 10%). Ces /objets symboliques/, élément de la codification formelle de notre Objet d'étude, induisent des hypothèses de sens variées telles que <<la nudité>> ou <<la paix>>.

Les objets peuvent être animés dans les films. En effet, dans trois films de notre corpus, existent des personnages d'enfant. Ces derniers jouent parfois le rôle d'intermédiaire entre les deux personnages ou neutralisent le contact entre eux. Dans ce cas, les enfants ne sont pas des personnages à part entière dans l'histoire du film, ils sont en effet considérés comme des « *objets* » animés. La variable /l'enfant objet animé/ représente une convergence faible dans les scènes du corpus

³¹⁷ Certaines des sous-catégories qui figurent dans les syntagmes ne sont pas encore expliquées. Elles le seront dans les paragraphes suivants.

(10%). Néanmoins, si les trois films dans lesquelles existent des personnages d'enfant sont étudiés isolément, 9 scènes sur 48, soit 19% des scènes sont concernées. Certes, l'enfant dans ces films a le rôle d'un « objet » mais il est indispensable que l'enfant puisse intégrer le scénario. Les réalisateurs iraniens ne peuvent pas mettre en scène dans tous leurs films des personnages d'enfant. /L'enfant objet animé/ étant présent dans la moitié des films de notre corpus avec un taux d'occurrence de 19%, cette variable est retenue pour la construction de la grammaire formelle de l'objet d'étude.

Nous notons des convergences forte pour les configurations syntagmatiques /enfant + intérieur (44%), /objet inanimé + espace intermédiaire/ (49%) et /objet symbolique + extérieur/ (40%). Une convergence très forte est repérée concernant le syntagme /objet symbolique + espace intermédiaire/ (60%). Nous constatons que / les objets symboliques/ ne sont jamais utilisés à /l'intérieur/ et une convergence forte est repérée concernant la configuration avec /intérieur+ l'enfant/.

Des convergences fortes sont repérées pour les configurations syntagmatiques /objet symbolique + regard/ (53%) et /symbole + transition (53%). Nous constatons également une convergence très forte (60%) pour le syntagme /objet symbolique + musique/.

6.3.2. La strate scénique

La catégorie des espaces en tant qu'univers de décor du film, l'endroit où l'action se déroule, fait partie de la strate scénique. Les espaces se divisent en 3 variables : extérieur, intérieur, espace intermédiaire.

6.3.2.1. Les espaces

Un des bouleversements qu'a engendrés la Révolution Islamique de 1979 est l'utilisation de l'espace privé et public. La loi impose notamment des tenues vestimentaires particulières et des règles de conduites spécifiques entre les hommes et les femmes. En a découlé la fameuse et supposée « schizophrénie » des Iraniens. En effet, l'intérieur de la maison est plutôt considéré comme l'espace de liberté et l'extérieur de la maison comme l'espace des interdits et de

l'enfermement. Cette différenciation vestimentaire et comportementale est particulièrement flagrante en ville où la jeunesse défie les règles en créant des *espaces semi-privés, semi-libertés*. L'habitacle des voitures en est l'un des exemples les plus manifestes : les Iraniens des deux sexes y expérimentent une liberté fragile.

Pour ce qui est de l'art en tant qu'objet public qui doit suivre les règles imposées à l'espace public, dans ce contexte particulier, le problème qui se pose est de savoir comment figurer ou exprimer cette distinction entre l'extérieur et l'intérieur.

Khatereh Sheibani fait un rapprochement entre le cinéma iranien et l'architecture iranienne traditionnelle des maisons dont l'espace est divisé entre *biruni* (l'externe) et *andaruni* (l'interne). Ce dernier est la partie la plus intime de la demeure et est réservé aux choses privées. Tandis que le premier est considéré comme un espace public et a été destiné aux activités sociales, la plupart des temps celles des hommes. Les visiteurs étrangers et les invités ceux qui n'étaient pas les bienvenus dans l'espace privé de la famille y étaient accueillis. En général, une cour séparait ces deux endroits. A l'instar des maisons traditionnelles, la société iranienne est basée également sur cette même opposition. La vie externe est celle de la vie sociale des individus qui doivent respecter les codes sociaux de comportement. A l'inverse, la vie interne est celle de la spiritualité qui peut être imaginative, libératrice et amusante.

Alors que la révolution islamique et la guerre sanglante avec l'Irak ont éclaté, les spectateurs ont trouvé refuge dans les images des films dont le pouvoir était d'activer l'imagination concernant des zones intimes de la vie des gens.³¹⁸

Pendant l'analyse systémique, l'opposition /intérieur/ vs /extérieur/ met en évidence une autre variable spatiale que nous nommons /espace intermédiaire/. En effet, 41 des 91 scènes de notre corpus n'est filmé ni à l'intérieur/ de la maison ni à l'extérieur/ de celle-ci. Dans ce travail, /intérieur/ représente alors l'intérieur de la maison et /extérieur/ l'espace public à ciel ouvert. /L'espace intermédiaire/ est donc par déduction tous les espaces qui ne sont ni à l'extérieur/ ni à l'intérieur/ mais entre les deux. Les espaces publics fermés tels qu'un café, un bureau, un

³¹⁸ SHEIBANI, Khatereh, *The poetics of Iranian cinema, Aesthetics, modernity and film after the revolution*, Londres et New York, I.B. Tauris, 2011, p.15.

hôpital ou une voiture personnelle, les espaces privés à ciel ouvert tels que le balcon ou le jardin d'une maison font partie de la variable /espace intermédiaire/. Il est à souligner qu'en Iran les espaces privés sont privés dans la mesure où le voisinage ne peut pas l'observer. En effet, dès l'instant où existe un vis-à-vis, les lois imposées à l'espace public doivent y être respectées. De même, la voiture personnelle, étant utilisée dans l'espace public, subit les lois qui concernent ce dernier. Par ailleurs, dans la variable /espace intermédiaire/, la variable /voiture/ est présente dans 10 scènes sur 41 et la variable /cour/ dans 17 scènes. Les scènes restantes concernent des endroits variés tels que café, hôpital, bureau, etc. et représente des traits périphériques. Dans la catégorie espace, les espaces /extérieur/, /intérieur/ et /espace intermédiaire/ avec ses variables /voiture/ et /cour/ est retenue pour la construction de la grammaire formelle de l'objet.

Le tableau ci-dessous présente la variable <espace intermédiaire> avec ses variables retenues et non retenues.

Tableau 6.3.2.1.1. La variable <espace intermédiaire>

Les espaces intermédiaires	Nombre de scènes	% sur les scènes concernant les espaces intermédiaires	% sur l'ensemble des scènes du corpus
Cour	17/41	41%	CFb 19%
Voiture	10/41	24%	CFb 11%
Café/restaurant	4/41	10%	P 4%
Salle de spectacle	4/41	10%	P 4%
Tank	2/41	5%	P 2%
Hôpital	2/41	5%	P 2%
Bureau	1/41	2%	P 1%
Commissariat	1/41	2%	P 1%

6.3.3. La strate sonore

La strate sonore est une strate ajoutée à la stratification houdebinienne selon le besoin d'analyse du corpus filmique dont le son est une des spécificités. La strate sonore de notre corpus ne concerne que la musique, elle-même étant une variable de la catégorie que nous nommons les *additifs*. Ces derniers prennent en compte les éléments cinématographiques qui ne font pas partie des éléments filmés mais sont ajoutés après ou pendant le tournage par le réalisateur, par

exemple, tout ce qui a un rapport avec la caméra, la façon de filmer, etc. Ces exemples intègrent d'ailleurs la strate technique et non la strate sonore. La musique en tant qu'élément sonore ajouté après le tournage est alors considérée comme une des variables des additifs, dont les autres variables sont expliquées dans le paragraphe suivant (la strate technique).

6.3.3.1. La musique, l'additif de la strate sonore

La musique au cinéma selon Gérard Betton a une *fonction physiologique*. Déjà à l'époque du muet, elle donnait au spectateur la sensation d'une durée vécue et d'une délivrance « *du terrible poids du silence* ». En créant un état onirique ou des chocs affectifs exaltant l'émotivité, elle a également une *fonction esthétique et psychologique*. En effet, « *par le rythme prévalent les mouvements eurythmiques (danses, marches) ; par l'harmonie, l'expression humaine, l'élément harmonique et instrumental suggéré des états d'âme* ». Des éléments comme la hauteur, la durée, la dynamique, la mélodie, l'intervention ou non d'une voix humaine, etc., sont alors déterminants dans l'effet produit par une séquence musicale³¹⁹.

Dans certains cas, la musique peut soit co-structurer le film, comme dans *A travers le Miroir* de Bergman, où les interventions musicales ne sont là que pour découper dans le film l'équivalent d'actes de théâtre, ou encore, fonctionner en leitmotiv pour incarner un mouvement de répétition, comme dans *Le Mépris* de Godard où la musique de Georges Delerue fait monter le drame en puissance. La musique au cinéma peut alors augmenter ce que Michel Chion³²⁰ appelle l'*effet empathique* de scènes, comme dans la *Dolce Vita* de Fellini où une musique colorée vient exacerber la gaieté de la scène de la fontaine, ou alors, à l'inverse, avoir un *effet anempathique* qui est suggéré par une musique qui est indifférente par rapport à la scène jouée, comme dans *L'inconnu de l'Orient Express* de Hitchcock, où les scènes de crime et d'horreur sont commises au son d'un orgue de barbarie guilleret.

Il est indispensable de souligner que la musique en général est un élément qui subit une forte censure en Iran. Au début de la Révolution, la question de l'interdiction totale de la musique s'est posée dans le pays. L'évolution du regard

³¹⁹ BETTON, Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je », 1983, p.48.

³²⁰ CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p.210.

de la censure sur l'art musical est un sujet qui ne concerne pas directement ce travail. En revanche, il est important de signaler que toute musique utilisée au cinéma est « revue et corrigée » par les responsables désignés. En effet, la musique des films était jusqu'à septembre 2011 vérifiée par les responsables de la censure de la section du cinéma mais depuis cette date, un nouveau décret oblige les cinéastes à demander l'autorisation pour la musique de leur film à la section de la censure de la musique, traitant en cela celle-ci comme un élément autonome par rapport au film.

Néanmoins, l'utilisation de la musique au cinéma, même si son choix est limité, est assez fréquente pour les scènes sentimentales. Une convergence moyenne de 33% est ainsi dégagée à la suite de l'analyse systémique du corpus. L'examen de la variable /musique/ révèle une fonction *emphatique* de celle-ci accompagnant la construction des relations amoureuses.

Plusieurs causalités internes sont repérées concernant la variable /musique/. Une convergence très forte (67%) est notée pour la configuration syntagmatique /musique + regard/. Nous constatons une convergence forte (50%) pour le syntagme /musique + espace intermédiaire/.

6.3.4. Strate technique

Comme la strate sonore, la strate technique est une strate ajoutée à la stratification houdebinienne selon la nature spécifique de l'Objet. En effet, certains procédés révélés au cours de l'analyse systémique relèvent particulièrement de la technicité cinématographique. Le *hors champ* et la *transition*³²¹, variables des *additifs*, font partie de la strate technique.

6.3.4.1. Les additifs de la strate technique

L'image est limitée dans son extension par le cadre dont le contenu de l'intérieur est rempli par une portion d'espace imaginaire à trois dimensions qui est le *champ*. Selon Bazin³²², le champ fonctionne comme une fenêtre ouverte sur le monde. Le cinéma amène à penser que si le champ est un fragment d'espace découpé par un regard et organisé en fonction d'un point de vue, il n'est qu'un

³²¹ Le hors champ et la transition sont expliqués dans les paragraphes qui suivent. (§.6.3.4.1.).

³²² BAZIN, (1961), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, ouvr. cité.

fragment de cet espace. Ce qui reste en dehors de la caméra est le *hors champ*. Ce dernier, terme introduit par Bazin, se définit comme l'ensemble des éléments qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginativement. Bazin exprime son idée ainsi :

« *Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisse parfois entendre, le cadre de l'image. Ce dernier est un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge* »³²³.

Noël Burch³²⁴ propose une typologie détaillée en distinguant six segments de l'espace hors champ selon leur localisation par rapport au champ : les confins immédiats des quatre premiers segments sont déterminés par les quatre bords du cadre. Ce sont des projections imaginaires dans l'espace ambiant des quatre faces d'une pyramide. Le cinquième segment est l'espace derrière la caméra et enfin le sixième segment comprend tout ce qui se trouve derrière le décor (ou derrière un élément du décor) : on y accède en sortant par une porte, en contournant l'angle d'une rue, en se cachant derrière un pilier ou derrière un autre personnage, etc.

A l'issue de l'analyse systémique, une convergence faible de 20% (18 scènes sur 91) est repérée pour la variable <hors champ>. Il est intéressant de noter que dans un des films du corpus (*La Fête du Feu*) la convergence est de 50%. Les différents effets de sens du <hors champ> sont déployés dans le chapitre suivant.

La transition est le procédé qui permet à un réalisateur de passer d'un plan à un autre ou d'une scène à une autre. L'enchaînement qui relie les deux scènes est alors considéré comme une transition. Celle qui intéresse ce travail de recherche est la transition qui relie deux scènes sans rapport évident, les scènes qui donnent l'impression d'être coupées ou les scènes mises bout à bout permettant la mise au jour du sens caché de l'image. A l'instar du hors champ, ce genre de transition peut faire croire ou deviner certains événements ou certains actes. Comme ces enchaînements sont organisés après le tournage et pendant le

³²³ BAZIN, (1961), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, ouvr. cité., p. 12.

³²⁴ BURCH, Noël, (1967), *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1986, p. 39-61.

montage du film, la variable transition fait partie des additifs. L'importance du montage est expliquée par Eisenstein :

« Deux fragments de films quels qu'ils soient, placés ensemble, se combinent inévitablement en un nouveau concept, une nouvelle qualité, naissant de leur juxtaposition [...]. Le montage est l'art d'exprimer ou de signifier par le rapport de deux plans juxtaposés, de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître l'idée ou exprime quelque chose qui n'est contenu dans aucun des deux plans pris séparément. L'ensemble est supérieur à la somme des parties »³²⁵.

Une convergence moyenne de 24% est repérée pour cette variable à l'intérieur du corpus étudié. Il est nécessaire de rappeler que, dans un film, si la plupart des scènes sont juxtaposées sans lien apparent entre elles, le film perdra son sens narratif. Une convergence qui paraît faible est alors importante dans une grammaire formelle pour les scènes cinématographiques.

Nous constatons une convergence forte (50%) pour la configuration syntagmatique /transition + regard/ ainsi que pour /transition + espace intermédiaire/. Une convergence forte (45%) est également notée pour le syntagme /transition + musique/.

Des convergences fortes sont aussi repérées pour les syntagmes /hors champ + objet inanimé/ (56%), /hors champs + musique/ (56%), /hors champs + espace intermédiaire/ (44%).

³²⁵ Citation in BETTON, *Esthétique du cinéma*, ouvr. cité., p. 76.

SYNTHESE DU CHAPITRE 6

Nous présentons au cours de ce chapitre les résultats de l'analyse systémique réalisée à travers un corpus de 91 scènes traçant les relations homme/femme dans 6 films iraniens postrévolutionnaires.

Après avoir exposé la phase d'observation et la procédure de segmentation du corpus, nous nous arrêtons sur les difficultés liées à la formalisation des variables retenues. Est présentée ensuite la phase d'explication lors de laquelle la grammaire formelle de l'Objet est dégagée.

Cette dernière s'établit à partir des indices iconiques, scéniques, sonores et techniques. Les convergences moyennes et faibles sont mises au jour à partir de ces indices et plusieurs configurations syntagmatiques se sont révélées avec des convergences fortes et moyennes.

La relation homme/femme se formalisent ainsi à travers quatre grandes axes : <les gestes>, <les truchements>, <les additifs>, <les espaces>. Chaque axe est divisé en variables et les paragraphes de ce chapitre sont consacrés à leur explication.

Des convergences fortes sont notées pour les variables /regard/ et /objet inanimé/. Des convergences moyennes sont dégagées pour /la musique/, /la transition/, /le hors champ/, /l'extérieur/ et /l'intérieur/. Des convergences faibles pour les variables /geste avorté/, /enfant, objet animé/, /objet symbolique/, /voiture/ et /cour/ ont émergé à la suite de l'analyse systémique. Un trait périphérique concernant la variable /scène de retour/ est également retenu dans la grammaire formelle de l'Objet d'étude.

Certaines convergences sont aussi prises en compte en ce qui concerne les configurations syntagmatiques : /les regard+ la musique/, /regard + espace intermédiaire/, /regard + scènes de retour + voiture/, /la transition et le hors champs + espace intermédiaire/ sont les plus importants.

Ces éléments dégagés et explicités dans ce chapitre montrent qu'au plan formel existe un certain nombre de récurrences dans toutes les scènes analysées quel que soit le film travaillé. Donc on peut dire qu'au plan de l'expression une grammaire formelle de la relation homme/femme dans le cinéma iranien a été

dégagée. Il reste à vérifier dans le chapitre suivant ce qu'il en est au plan de contenu, c'est-à-dire au plan de l'interprétation des éléments décrits dans ce chapitre.

CHAPITRE 7 : L'ANALYSE INTERPRETATIVE

Dans ce chapitre, nous annonçons le résultat de l'analyse interprétative de notre Objet d'étude. A travers les indices révélés dans le chapitre précédent lors de l'analyse systémique, nous dégagons les messages explicites et implicites des scènes de notre corpus. Les effets de sens mis au jour sont étayés à l'aide des exemples détaillés de certaines scènes du corpus et illustrés par des photos montrant ces scènes.

Il est à souligner que toutes les scènes du corpus ne sont pas décrites une par une : seules les plus significatives sont données en exemples.³²⁶

Certains propos de réalisateurs, interviewés en 2010 en Iran, sont cités pour confirmer les effets de sens dégagés. Ces propos servent alors d'interprétants externes venant étayer nos résultats. Néanmoins, tous les réalisateurs, dont les films sont inclus dans le corpus, n'ont pas pu être interviewés pour cause d'indisponibilité.

³²⁶ Pour une meilleure compréhension des scènes analysées, un résumé de chaque film est présenté dans les annexes de ce travail. (Cf. annexe 3)

7.1. De <<l'attirance>> à <<l'amour>> : <<l'évolution des sentiments>>

/Le regard/ témoigne de l'état d'esprit des personnages et varie selon ce dernier. Une forme de classification est proposée pour les regards motivés par l'amour.

/Le regard/ peut être signe d'<<une passion>> ou d'un <<bouleversement de l'esprit>>. Les différents types de regards racontent une histoire.

Dans la scène 1³²⁷ (*Foulard Bleu*), nous sommes témoins des premiers signes d'attirance que se montrent les personnages. / L'homme remarque la femme en premier : il est debout, dans une position majestueuse et la fixe d'un regard direct/. La femme est, quant à elle, quelque peu <gênée> : /elle le regarde à son tour/ mais est réellement <intimidée>, /elle baisse les yeux/.

Illustration 7.1.1. Scène 1, *Foulard Bleu*



³²⁷ Les scènes sont indiquées en fonction de leur ordre d'apparition du DVD fourni avec la thèse. En effet, les scènes choisies de chaque film sont montées les unes après les autres.

La scène 5 (*Foulard Bleu*) montre la deuxième rencontre des deux personnages ; les mêmes jeux de regard sont repérés : /l'homme la regarde directement/ et elle /baisse les yeux/. Éprouver des sentiments pour son employeur lorsque l'on n'est qu'une ouvrière est tabou en Iran et traditionnellement la femme ne montre pas ses sentiments avant la déclaration de l'homme. Ces informations aident à construire les effets de sens qui émanent des /regards intimidés/. Que cela se passe dans la vie réelle ou au cinéma, leur amour est interdit, ainsi que le fait d'avouer leur attirance. Le regard peut alors remplacer la parole et les /regards intimidés ou directs de la femme/ montrent alors <l'évolution de la relation> qu'elle entretient avec l'homme. Le message caché dans les films est <<l'attirance>> ou <<le sentiment amoureux confirmé>>. Le syntagme /regard + /musique/ de la fin de cette scène marque le <<début d'une naissance de sentiment>>. Il est à souligner que cette musique est la même que celle qui se fait entendre dans la scène 1, lors de leur première rencontre. Cette tonalité de musique est propre aux scènes où ces deux personnages sont à l'écran. /La musique/ est <l'accompagnateur de l'évolution de leurs sentiments>.

Illustration 7.1.2. Scène 5, *Foulard Bleu*



Les regards peuvent aussi être les signes d'une <complicité> entre les personnages. Ainsi, dans la scène 53 (*Siavash*), les deux protagonistes sont déjà intimes, ils avaient une relation mais il ne s'agissait que d'une relation d'amitié. Cette scène dépeint le début de leur relation amoureuse. On remarque un /jeu de regards complexe/: on passe du /regard sérieux et solennel/ à un /regard souriant/ ou encore /pensif/. Cette diversité dans les regards témoigne <<d'un changement de statut dans la relation>>. Ce dernier effet de sens est renforcé par la configuration /changement de regard + sourire + objet Symbolique + début de musique au moment du changement de regard/. Ces /regards sérieux/ deviennent des /regards souriants/ au moment où le garçon donne des /pétales de fleur/ à la fille et, au même moment, /la musique/ commence : <<une relation plus sérieuse commence>>. Ce qui est intéressant à noter dans cette scène est la parole. En effet, pendant la première partie de la scène, les personnages parlent de problèmes familiaux qu'ils rencontrent et ensuite dans la seconde partie, sans aucune

transition, l'homme demande : « *tu as quel âge ?* ». /L'insistance sur le mot « toi »/ et le questionnement sur l'âge de la fille, ce qui constitue <une question personnelle> marquent <<le passage à une autre forme de relation>>. En effet, ce rendez-vous paraît être leur premier <<rendez-vous galant>>. Un interprétant externe renforce cet effet de sens : en Iran, les premiers rendez-vous galants des jeunes se déroulent le plus souvent dans les cafés.

Illustration 7.1.3. Scène 53, *Foulard Bleu*



Quand <<les relations sont confirmées>>, les regards sont /directs/. Dans le *Foulard Bleu* (scène 19), lorsque les indices font comprendre que l'union des deux personnages principaux est reconnue par la loi (dans ce film ils sont mariés temporairement)³²⁸ les regards ne sont plus /timides/. Le même procédé est repéré dans d'autres films. Dans *Le Chant du Cygne*, (Scène 84) à partir du moment où les personnages sont mariés, les regards sont /directs/ et /confirmés/.

³²⁸ Le mariage temporaire ou *Siqeh* en persan est une loi iranienne qui rend l'union d'un couple légitime pendant un laps de temps. Les modalités de ce mariage sont particulières et il ne peut pas être effectué par tout le monde.

Illustration 7.1.4. Scène 19, *Foulard Bleu*

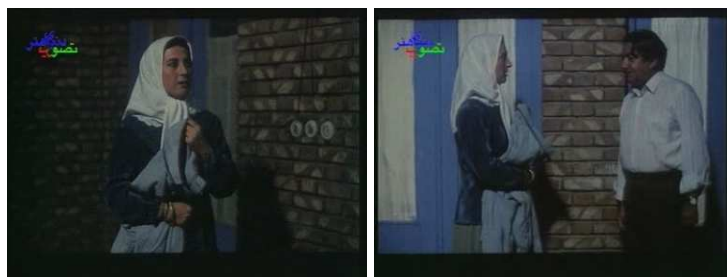


Illustration 7.1.5. Scène 84 *Le Chant du Cygne*



7.2. De la <provocation> à la <<déclaration d'amour>>

/Le regard provocateur/ est une autre variable qui a été révélée à la suite des analyses. Il est /direct/ et appelle son interlocuteur à réagir. C'est le cas des scènes 5 (*Foulard Bleu*) et 40 (*Ruban Rouge*). Dans la première de ces deux scènes, /la femme, intimidée, baisse le regard/ lorsqu'elle s'adresse à son patron. Lorsqu'elle pense qu'il ne la regarde pas, /elle le fixe du regard/ mais dès que le regard du patron aimé croise le sien, /elle baisse à nouveau les yeux/. Dans la scène 3 (*Foulard Bleu*), nous retrouvons la même situation mais inversée : c'est la femme qui prend l'initiative. /Elle regarde l'homme droit dans les yeux/ mais /lui, ne parvient pas à la fixer du regard/. En effet, avec ce /regard direct et provocateur/, elle lui <lance un défi>, <elle le pousse dans ses retranchements> et elle lui fait <<une déclaration d'amour>>. Dans ces deux cas, il s'agit d'un <<jeu amoureux>>, les personnages intimidés n'en demeurant pas moins attirés par /le regard provocateur/. Dans la dernière scène, la femme a décidé d'aller rejoindre l'homme. Ils se parlent mais aucune allusion aux sentiments ne se fait entendre. Cependant le syntagme /regard provocateur de la femme + le regard fuyant de

l'homme + espace intérieur+ lumière tamisée+ elle avance + il recule/ met au jour le message sous-jacent qui est : <<elle lui déclare son amour>>.

Illustration 7.2.1. Scène 5, *Foulard Bleu*



Illustration 7.2.2. Scène 40, *Ruban Rouge*



<<La déclaration d'amour>> mutuelle est aussi montrée avec le regard. Dans la scène 11 (*Foulard Bleu*), deux autres personnages du film se lancent des /regards directs et désespérés/ et une /musique lente/ accompagne cette scène.

L'effet de sens <<déclaration d'amour pour la première fois>> est confirmé quelques scènes plus tard quand le personnage masculin confie à son patron sa décision de vouloir se marier avec cette femme.

Illustration 7.2.3. Scène 11, *Foulard Bleu*



7.3. Une illusion de <<proximité>>

/Le geste avorté/ qui a été révélé comme variable à la suite de l'analyse systémique met en évidence une <<illusion de proximité>>. Cet effet de sens est renforcé par une combinaison syntagmatique du /geste avorté + /objet animé ou inanimé ou symbolique/.

La scène 83 (*Le Chant du Cygne*) présente un jeune homme et une jeune fille. /Le garçon fait mine de prendre sa femme par la taille/ mais il ne la touche pas. Les deux personnages sont déjà mariés et le réalisateur par ce /geste avorté/ évite une absence de geste entre les deux personnages qui aurait nui à la vraisemblance de la scène. Ainsi, il met en évidence le message explicite <il la prend par la taille affectivement> et le message implicite <<proximité affective>>.

Illustration 7.3.1. Scène 83, *Le Chant du Cygne*



Le même effet de sens est révélé dans la scène 55 (*Un Parapluie pour Deux*), /la femme tend sa main vers le visage de son mari pour le caresser ou le consoler/, mais /celui-ci l'évite/ car son visage est blessé.

Illustration 7.3.2. Scène 55, *Un Parapluie pour Deux*



Nous pouvons également donner l'exemple de la relation père/fille dans *Foulard Bleu*. Dans plusieurs scènes, lorsqu'une des filles vient voir son père, cette illusion de <<proximité>> est créée par le biais du syntagme /geste avorté + objet animé ou inanimé ou symbolique/. Dans la scène 3 (*Foulard Bleu*), à deux reprises, /elle se penche vers son père/, mais finalement /elle recule et elle passe l'enfant qu'elle a dans les bras à son père/. Dans la scène 4 (*Foulard Bleu*), /le père est assis, elle descend des escaliers, se penche vers son père et pose sa main sur le dossier de la chaise/. Dans ces deux scènes, l'effet de sens <<proximité>> émane d'<une action en suspens> et met également en évidence une illusion d'<<embrassade>>.

Illustration 7.3.3. Scène 3, *Foulard Bleu*



Illustration 7.3.4. Scène 4, *Foulard Bleu*



7.4. Illusion de << rapprochement >>

Le vide qui peut être créé par absence de contact dans une scène d'au-revoir, est meublé par la /scène de retour/ qui consiste dans le fait qu'un des personnages se retourne, après avoir fait mine de partir.

Par exemple, dans la scène 46 (*Siavash*), les deux personnages se connaissent à peine mais discutent ensemble. /La jeune fille doit s'en aller ; elle se dirige vers sa maison puis se retourne à l'appel du jeune homme ; après quelques paroles échangées elle s'en va/. Dans la scène 84 (*Le Chant du Cygne*), le même type de procédé est révélé : /la femme veut s'en aller mais son mari la rappelle, puis après avoir échangé quelques mots, elle finit par partir/. Ainsi, qu'il s'agisse d'une première rencontre ou d'une relation constituée, les scènes d'au-revoir sont délicates à aborder à l'écran. Ces /scènes de retour/ remplacent les <embrassades> ou les <serrages de main> d'une scène habituelle d'au-revoir de la vie réelle et font imaginer un <<rapprochement>> entre les deux personnages.

Illustration 7.4.1. Scène 46, *Siavash*



Illustration 7.4.2. Scène 84, *Le Chant du Cygne*



Deux autres scènes comportent de nombreuses similarités entre elles : les scènes 20 (*Foulard Bleu*), 58 (*Un Parapluie pour Deux*) se déroulent toutes les deux dans une voiture. La situation est identique : la femme discute avec l'homme, qui est au volant de la voiture. L'homme stoppe la voiture afin que la femme puisse en descendre. Mais alors que la femme fait le mouvement de descendre, elle se ravise et parle de nouveau à l'homme. La conversation se

termine/. Dans la première scène, la /femme sort du véhicule/, dans la seconde, on suppose qu'elle sort du véhicule. Le syntagme /scène de retour + espace intermédiaire voiture/ remplace <un baiser d'au-revoir> et met au jour l'effet de sens d'un <<rapprochement>>. En effet, cette dernière est renforcée par l'espace /voiture/, petite et fermée qui oblige à une <proximité physique>.

Illustration 7.4.3. Scène 20, *Foulard Bleu*



Illustration 7.4.4. Scène 58, *Un Parapluie pour Deux*



7.5. De la <substitution de la femme par l'enfant> à <<l'érotisme>>

Dans la scène 13 (*Un Parapluie pour Deux*), est d'abord présenté un plan d'ensemble qui montre /le père et la fille debout à côté de la femme qui joue au piano/. Le plan suivant présente /le mari en train de caresser les cheveux de sa fille/ ; la caméra remonte vers le visage de l'homme qui a un /regard presque lascif/ pour ensuite se focaliser sur /les mains de la femme qui joue du piano/. Le contact physique, la caresse, entre le couple/ passe par la petite fille : c'est elle qui reçoit les caresses de son père, ce n'est pas sa mère. La combinaison syntagmatique de /l'enfant caressé par son père à côté de la mère/ avec /le regard presque lascif/, /la musique/ et /l'espace intérieur/ met au jour <la substitution de la femme par l'enfant> et fait surgir <<une scène érotique>>.

Amini souligne le besoin de trouver des astuces tel que l'utilisation de l'enfant pour montrer les relations :

« Comme après la révolution, le contact entre un homme et une femme, que ce soit mari et femme, frère et sœur, mère et fils etc. était interdit, les réalisateurs ont essayé de trouver d'autres moyens. Par exemple, quand un fils part à la guerre, comment montrer une scène d'adieu avec sa mère ? Les réalisateurs n'ont pas cessé d'être confrontés à ce problème : comment montrer ou suggérer ce moment de contact physique sans avoir affaire avec la censure ? [...] Et concernant l'enfant, pas seulement dans mon film, mais dans d'autres, il a servi de véhicule pour faire passer le contact ou les sentiments entre deux personnages. Dans mon scénario, elle³²⁹ sert évidemment à cela, mais elle a tout de même un rôle en tant que tel dans le film : je n'ai pas utilisé l'enfant que pour cela. Mais comme mon scénario demandait le personnage d'un enfant, j'en ai profité »³³⁰.

³²⁹ Il s'agit d'une petite fille.

³³⁰ Notre entretien avec Asadi, Téhéran, décembre 2010, Annexe 2.

Illustration7.5.1. Scène 54, *Un Parapluie pour Deux*



Dans le *Foulard Bleu*, tout au long du film, l'enfant se substitue à la femme. En effet, la petite sœur de la femme est un <passer de sentiments> entre elle et l'homme; l'évolution de leurs sentiments et de leur relation est montrée à travers la relation que le personnage masculin entretient avec l'enfant : il parle la première fois à l'enfant ; il appelle l'enfant et c'est la femme qui court d'abord vers lui, il vient parler à la femme et c'est l'enfant qui court dans ses bras ou, comme dans la scène 18, lorsque la relation des deux personnages a évolué, il caresse l'enfant. En effet, l'homme et la femme sont mariés. Il est assis par terre et l'enfant est allongé sur ses genoux ; il la caresse pendant que la femme se penche pour poser la corbeille de fruits devant eux. /La position allongée de l'enfant + les caresses de l'homme + la femme qui se rapproche d'eux/ met en évidence <l'intimité du couple> maintenant marié et fait surgir <<l'érotisme>> sous-jacent du message. Cette <intimité> ou l'<<acte sexuel>> permis par la loi iranienne

pour un couple marié est inmontrable à l'écran. Alors la réalisatrice substitue la femme par l'enfant et l'acte sexuel par les caresses.

Illustration 7.5.2. Scène 18, *Foulard Bleu*



7.6. /L'enfant/ : <neutralisateur du contact>

Le contact physique entre un homme et une femme peut être montré par l'intermédiaire des /objets/. Ces derniers, comme expliqué dans le chapitre précédent, se manifestent sous forme d' /enfant, objet animé/, /objet inanimé/ et /objet symbolique/.

Dans la scène 3 (*Foulard Bleu*), une femme rend visite à son père. /Elle a un enfant (une petite fille) dans les bras/. Ainsi, l'absence de contacts entre son père et elle n'est pas suspecte : <la femme n'a pas les mains libres>. Le contact se fait par l'intermédiaire de l'enfant : /la femme tend la fillette à son père et celui-ci prend l'enfant dans les bras/. Le contact est créé mais les deux personnages adultes ne se touchent pas. : l'enfant est un <neutralisateur de contact> mais aussi un <porteur d'affection>. Le syntagme /le passage de l'enfant des bras de l'une à l'autre/ + /un geste avorté qui est le penchement de la femme vers son père deux fois/ remplace <une scène d'embrassade> habituelle de la vie réelle quand une fille et son père se rencontrent.

Lorsque nous avons posé la question à la réalisatrice concernant les codes qu'elle utilise pour montrer par exemple la relation père/fille en prenant l'exemple de la scène ci-dessus, elle a répondu :

*« Naturellement, ce n'est pas inconscient, l'acteur ne peut pas jouer en dehors du rôle qui lui a été confié et tout a été calculé et réfléchi. Il y a bien sûr des rajouts lors des répétitions, mais tout est conscient. Lorsque l'on fait de la mise en scène et que l'on met plusieurs acteurs en interaction les uns face aux autres, cette mise en scène doit être faite de manière à ce que tu puisses aussi échapper à ces contraintes. Comme la séquence à laquelle tu as fait référence, quand Rasul Rahmani entre, on doit pouvoir comprendre que la relation qu'il a avec sa fille est très intime. Et la fille est une de ces filles qui irait embrasser les joues de son père. Ce geste qui pourrait absolument illustrer la relation entre la fille et son père, qui ne peut pas être montré, devait se passer dans un contexte qui, s'il ne peut pas être montré, va au moins insinuer l'idée d'une telle relation. Car dans le film, le père a des relations de nature différente avec chacune de ses filles et cette différence entre le père et les filles devait être montrée avec des signes particuliers. Ce que je veux dire, c'est que, compte tenu des interdictions de montrer certaines relations, la mise en scène joue un rôle primordial, car c'est à toi de mettre les gens dans une situation dans laquelle leurs relations respectives, et ton objectif en tant que réalisateur, soient bien montrés ».*³³¹

Illustration 7.6.1. Scène 3, Foulard Bleu



Dans la scène 60 (*Un Parapluie pour Deux*), nous observons également un /enfant/ <neutralisateur de contact> entre la femme et son mari. Ce dernier doit

³³¹ Notre entretien avec R. Bani Etemad, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

partir avec son enfant, ils disent au-revoir à la femme et c'est la petite fille qui embrasse la femme. Cette fois-ci, elle est substituée à l'homme.

Illustration 7.6.2. Scène 60, *Un Parapluie pour Deux*



7.7. <<Nudité>>, <<sensualité>>, <<déclaration d'amour>> et <<la sexualité>>

Différentes combinaisons d'indices tels que les objets, la transition ou encore le hors champ donnent lieu à des interprétations en cascade qui mettent au jour <<la sexualité>> comme effet de sens ultime.

7.7.1. /Objets inanimés/

Les /objets inanimés/ entre deux personnages sont d'une convergence forte dans notre corpus. Plusieurs scènes mettent ainsi en évidence le contact entre l'homme et la femme par l'intermédiaire de ces /objets/ très variés et choisis selon les besoins du scénario. Certains de ces /objets/, en général / une partie de l'habit/, se substituent à <une partie du corps>. Dans la scène 82 (*Le Chant du Cygne*), nous sommes en présence d'une relation mère / fils : dans cette scène, /l'homme fait ses adieux à sa mère/. Avant de la quitter, /il soulève le poignet de sa mère et l'embrasse/. Mais nous remarquons que le fils ne soulève pas directement la main de sa mère, /il soulève sa main par l'intermédiaire du manteau/. Le jeune homme

n'embrasse pas une partie dénudée : le poignet de sa mère est revêtu d'un manteau ; /il embrasse une partie de la manche de son manteau/. Bien qu'il y ait <contact>, celui-ci se fait indirectement par l'intermédiaire d'un /matériau : le tissu/. <<L'affection>> entre une mère et son fils qui ne vont plus jamais se voir est ainsi manifestée.

Illustration 7.7.1.1. Scène 82, *Le Chant du Cygne*



La scène 66 (*Un Parapluie pour Deux*) présente un homme marié en présence d'une femme qui n'est pas la sienne. Cette dernière vient d'être agressée, /elle est en larmes et suffoque/. /L'homme essuie le sang sur le visage de la femme à l'aide d'un mouchoir/. Il tente ainsi de la <réconforter>. Le syntagme /il touche le visage de la femme avec un mouchoir + le geste avorté + une proximité des corps+ musique + une transition directe/ pourrait suggérer <<une scène intime>> voire <<un baiser>> ou même <<une scène d'amour>>.

Concernant cette scène, Amini confirme nos propos :

« Oui, tout cela est réfléchi. Dans une relation comme celle-ci, la relation sexuelle est très importante. Quand vous regardez les films occidentaux traitant ce genre de sujet, la relation sexuelle prend une grande importance. Nous, on ne peut pas traiter ce point-là. Qu'ils soient copains, fiancés ou mariés, notre route est barrée. Moi, je pensais qu'il fallait qu'il se passe sexuellement quelque chose entre ces deux personnages. S'il n'arrive rien, notre histoire n'est pas complète. En effet, une des raisons de cette femme pour vouloir être avec cet homme peut être l'attirance physique. Et d'ailleurs, la scène dont vous venez de me parler, ils sont dans un appartement vide et cela aide à cette idée de sexualité. Vous avez vu dans cette scène, c'est un appartement vide, ils échangent des banalités : il devait

se passer quelque chose. Je voulais vraiment montrer cette tension-là. Cet endroit et cette ambiance mettent en scène des signaux sexuels et je voulais le suggérer.

Quand, dans la même scène, l'homme agresseur arrive, il interrompt quelque chose. Je ne pouvais pas montrer cela, alors j'ai sorti les caméras de l'appartement. Quand elle est blessée aux lèvres et que la caméra passe au ralenti, je voulais suggérer un événement sexuel. Avec toutes les limites imposées par la censure, j'ai essayé de montrer cela »³³².

Illustration 7.7.1.2. Scène 66, *Un Parapluie pour Deux*



Dans la scène 28 (*Ruban Rouge*), un des personnages masculins /tend une miche de pain à la femme/ mais /celle-ci la refuse/. /L'objet/ est un substitut : au moyen de /l'objet/ présenté, <l'homme entend faire la paix>. N'ayant pas la possibilité de présenter une scène dans laquelle un personnage masculin aurait l'intention de serrer la main d'une femme qui n'est pas la sienne, le réalisateur utilise un substitut. Il est important de souligner que tout au long du film cet /homme donne des objets divers à la femme/. C'est <sa façon à lui de lui montrer son intérêt pour elle>. Lorsque /la femme refuse la nourriture/, <elle montre son intention de ne pas faire la paix avec l'homme> et <de ne pas partager ses sentiments>. La phrase de la femme après son refus est interprétée interne pour

³³² Notre entretien avec Amini, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

mettre au jour un nouvel effet de sens. Elle dit : « *t'es venu parce qu'il y a une femme seule ici ?* » /En lui avançant de la nourriture devant la bouche/, <<il lui fait des avances>> et <<elle refuse ses avances>> ou <<il veut coucher avec elle et elle refuse>>.

Illustration 7.7.1.2. Scène 28, *Ruban Rouge*



7.7.2. /Objet Symbolique/

Certains /objets/ prennent des valeurs symboliques ou métaphoriques dans un film ou dans une scène de film. La scène 53 (*Siavash*) présente deux personnages complices. Alors qu'ils s'entretenaient passionnément, /l'homme offre un présent à la femme/. /Le cadeau/ permet un contact presque physique entre les deux personnages. La découverte des /pétales de roses/ à l'intérieur du paquet + /la musique/ + /le changement des regards/ indique un <changement de relation> : <<une déclaration d'amour>> de la part du garçon et <<l'acceptation de la fille>>.

Illustration 7.7.2.1. Scène 53, *Siavash*



Le pied est la seule partie du corps (les mains et le visage mis à part) qu'il est possible de présenter dévêtu en public et par conséquent dans les films. Ainsi, dans la scène 16 (*Foulard Bleu*), /la nudité des pieds/ de la femme revêt un caractère très <<érotique>>. Dans cette scène, /l'homme dépose les souliers de la femme à terre/ ; un mouvement de caméra nous fait découvrir /les pieds nus de la femme/ : la femme a d'abord les pieds entrouverts face caméra, puis elle les déplace de biais et les serre/. Ceci peut être <un geste de repli et de timidité>. Nous voyons ensuite /la main de l'homme bien au-dessus des souliers de la femme/ : /la main est dirigée vers les pieds nus de la femme/ : <il l'invite à mettre ses souliers>. /Ce pied nu/ par métonymie représente le <<corps nu de la femme>>. D'autres effets de sens sont dégagés dans cette scène :<<une déclaration d'amour>>, de la <<sensualité>> et de <<l'érotisme>>. D'ailleurs, l'ajout de la /transition directe/ qui fait couper la scène et montre : la ville, la nuit à la limite du jour/ renforce ces effets de sens. En effet, /cette transition/ peut suggérer que <l'homme va rester jusqu'à l'aube chez elle>, mais également couper la scène de cette manière laisse l'action entre les deux personnages en suspens. Le spectateur ne voit pas ce qui se passe chez elle.

Illustration 7.7.2.1. Scène 16, *Foulard Bleu*



Les /pieds nus/ sont mis en scène une seconde fois dans *Foulard Bleu* (scène 17) : les nuages se retirent et la lune commence à apparaître ; le plan suivant est un gros plan sur le mouvement au ralenti des pieds nus et une partie d'une longue jupe blanche et plissée en train de courir ; les pieds traversent une flaqué d'eau et rejoignent les pieds d'homme chaussés de souliers habillés, une partie d'un pantalon de costume se voit également. Tout au long de la scène, la partie supérieure du corps est hors champ ; ils marchent dans la flaqué d'eau et quittent le champ de la caméra ; le plan suivant montre la ville pendant la nuit avec quelques petites lumières des maisons. Une musique gaie accompagne la scène sans parole.

La combinaison de toutes ces indices met en évidence explicitement <un mariage> et implicitement <<une nuit de nocce>> et de <<l'érotisme>>. Cette dernière interprétation est relevée par rapport aux /pieds nus mouillés/ qui, par métonymie, met en scène <<le corps nu mouillé>>. En effet, /les pieds mouillés/

+ /la lune qui se dévoile/ peuvent mettre en évidence <<une perte de virginité>>. /Le dévoilement de la lune/ appelle celui de la jeune femme et la perte de sa virginité.

R. Bani Etemad, lors de notre entretien, nous a confirmé le message implicite de cette scène en insistant que la censure oblige ce genre de symbolique mais aussi parce qu'elle ne peut pas montrer l'acte sexuel dans cette catégorie de la société et qu'elle doit rester pudique :

« Bien sûr que tout est réfléchi d'avance. J'ai montré les petites lumières dans cette nuit sombre pour montrer que ce couple va rester éveillé toute la nuit et qu'une de ces lumières vient de chez Nobar et Rasul [les deux personnages de la scène]. [...] Car le type de rapport d'une fille comme elle, d'une classe sociale comme la sienne et de cet âge, avec tout le capital culturel que cela suppose, exigeait un tel symbole et une telle action. Est-ce à dire que cette scène ne devait pas se passer autrement et que j'ai été obligée de le faire de cette manière à cause de la censure ? Non ! En réalité, je pensais qu'il était nécessaire de mettre en scène ce « hedjab naturel » [sous-entendu le comportement pudique de la fille] de la relation d'une jeune fille avec un garçon, alors qu'ils ne sont pas encore mariés, de la manière dont je l'ai montrée. Mais le pied nu pour leur première nuit d'amour remplaçait bien le fait de devenir un seul et insinuait bien l'idée de cette première nuit sans avoir de barrière et de limite »³³³.

Ces propos renforcent une signification cachée qui est <<le tabou de cette relation affective et sexuelle dans la société iranienne>>.

³³³ Notre entretien avec R. Bani Etemad, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

Illustration 7.7.2.2. Scène 17, *Foulard Bleu*



Dans la scène 39 (*Ruban Rouge*), lorsque l'homme tend à la femme son /instrument de musique/, il lui fait en réalité une <<déclaration de mariage>>. /La femme après une certaine hésitation, accepte le présent avec un regard effrayé puis court se réfugier dans un coin à l'abri des regards/. /L'instrument de musique/ est dans cette scène un /objet/ servant à <témoigner de l'amour> de l'homme. Il est indispensable de souligner que cet /instrument/, l'homme l'a construit lui-même. C'est un objet très cher à ses yeux. Tout au long du film, il comble sa solitude en jouant avec cet instrument. C'est pour cette raison que cet /objet/ renvoie à une valeur symbolique. /La forme phallique de l'instrument/, /l'hésitation et la peur de la femme/ et /le sang dessus lorsqu'elle le touche avec son doigt/ pourrait dévoiler un sens caché : <<il lui propose de faire l'amour, elle hésite mais finalement elle accepte et perd sa virginité>>.

Illustration 7.7.2.3. Scène 39, *Ruban Rouge*



Alors que Djomeh, l'homme de la scène que nous venons de décrire, déclare son amour avec son instrument de musique, Davud, le deuxième homme <<déclare sa flamme>> avec son /pistolet/. En effet, dans la scène 42 (*Ruban Rouge*), /il la vise avec son pistolet et tire/ mais au lieu d'une balle, /un feu d'artifice est projeté par l'arme/. Le /pistolet/ acquiert une valeur symbolique pour Davud qui est un ancien soldat qui ne parvient pas à se détacher de ces souvenirs de guerre. La guerre et les armes représentent toute sa vie. D'autres effets de sens, via la combinaison des indices /forme phallique du pistolet/, /l'explosion du feu d'artifice/, /le visage illuminé de la femme/ sont mis au jour : <<acte d'amour physique>> et <<orgasme de l'un, l'autre ou les deux>>.

L'interprétant interne verbal confirme l'étayage interprétatif : L'homme qui parle tout seul quand la femme accepte l'instrument et part : « *Je ne veux plus mourir. Je veux vivre. D'accord. Demain, j'élargirai cette route rouge. Je te le*

promets, Mahbubeh. Tu verras comme Djomeh sait ouvrir la voie de la vie dans le domaine de la mort. »

Ce verbatim qui fait référence au dégagement de la route criblée de mines en face de chez elle, met en évidence les effets de sens dégagés par les indices d'image. L'opposition la vie vs la mort et la combinaison du verbe *ouvrir* avec la route rouge sont des éléments verbaux qui appuie notre interprétation.

Illustration 7.7.2.4. Scène 42, *Ruban Rouge*



7.7.3. /La transition/

Deux formes de /transition/ sont révélées à la suite de l'analyse systémique. La première concerne un découpage au montage qui est brut et sec. Cette forme de transition fonctionne comme un hors champ. En effet, le réalisateur coupe la scène pour que le spectateur ne voit pas ce qu'il s'y passe, mais il peut l'imaginer. La seconde forme est celle d'un montage de deux ou plusieurs plans, les uns après les autres. Ces plans n'ont pas de lien direct entre

eux mais, dans leur ensemble, ils peuvent suggérer une signification, comme on va le montrer.

Dans la scène 19 (*Foulard Bleu*), le syntagme /objet + transition/ peut faire deviner <<un contact physique>>. Ce dernier peut être <<un baiser>> ou plus. En effet, /la femme tend une veste à l'homme/. /Pendant quelques instants, l'homme et la femme ont la main posée sur le même objet : la veste/. Le plan suivant montre /la journée suivante à l'usine/. La scène d'au-revoir entre les deux amoureux est à imaginer par le spectateur.

Illustration 7.7.3.1. Scène 19, *Foulard Bleu*



La scène 25 (*Ruban Rouge*) est composée de trois parties : tout d'abord, /la femme est couchée, en train de regarder une photographie représentant un couple/ et /elle ferme les yeux/. Ensuite, /une explosion/ est montrée. Enfin, /l'homme est à moitié couché sur le ventre, il halète mais sourit/. La succession de ces plans sans grands rapports les uns avec les autres révèle l'effet de sens <<orgasme>>. Nous pouvons aussi déduire qu'il y a une <<projection d'un fantasme>> : <<elle se projette dans un couple virtuel>>. <L'explosion> pourrait être <l'orgasme> de l'une ou l'autre. /Les halètements + le sourire/ de l'homme à la suite de /l'explosion/ qui montre sa <joie d'avoir pu exploser une mine> serait-ils des <<signes d'épuisement post-coït >>?

Illustration 7.7.3.2. Scène 25, *Ruban Rouge*



La scène 59 (*Un Parapluie pour Deux*) fait supposer <<une relation>> entre l'homme marié et sa cliente : /elle est assise sur un lit/ ; /elle sursaute/ à cause d'un bruit : c'est le bruit provoqué par le vent qui a ouvert sa fenêtre. Le plan suivant montre /l'homme fermant une fenêtre/. L'ensemble de ces deux plans fait croire que les deux personnages se trouvent dans la même pièce mais le plan suivant démontre le contraire. Néanmoins, par ces deux scènes juxtaposées, l'idée d'un <<adultère>> est suggérée.

Illustration 7.7.3.3. Scène 59, *Un Parapluie pour Deux*



Dans la scène 26 (*Ruban Rouge*), /la femme délire et, dans son hallucination, elle voit sa mère lui tendre la main puis lui donner à boire/. Le plan suivant, /l'homme est debout, il recule, il tient une gourde à la main/. La transition entre les deux scènes permet de comprendre que c'était <lui qui donnait à boire à la femme> mais également que <pour sortir du tank elle a pris sa main>. <Les deux mains se sont touchées> : /la transition/ explicite ce message.

Illustration 7.7.3.4. Scène 26, *Ruban Rouge*



7.7.4. /Le hors champ/

De même que la /transition/, le /hors champ/ est employé pour faire supposer des choses au spectateur ou au contraire, lui permettre de visualiser mentalement des scènes de contact alors que celles-ci n'ont pas lieu.

Dans la scène 44 (*Siavash*), l'homme et la femme ramassent les effets de cette dernière, tombés par terre et /le personnage masculin tend l'appareil photo/ à la femme. Les mains n'étant pas cadrées, nous n'avons aucun moyen de savoir si les mains des personnages se touchent ou non.

Illustration 7.7.4.1. Scène 44, *Siavash*



Dans différents espaces, par exemple dans un restaurant ou en voiture, /les mains hors champ/ sont souvent relevées dans notre corpus. <Un contact> est suggéré et même parfois <<un rapprochement affectif>> est ainsi mis en scène. Dans la scène 90 (*La Fête du Feu*), l'homme est avec sa maîtresse dans la voiture. La séquence est assez longue. Le <contact affectif> passe par plusieurs indices : /objet + regards + les mains hors champ + geste avorté de la main de la femme qui se dirige vers le visage de l'homme/. <Le contact affectif> suggère <<une relation assez établie>> entre les deux amants.

Illustration 7.7.4.2. Scène 90, *La Fête du Feu*





La scène 87 (*La Fête du Feu*) montre l'autre couple du film. /Ils se jettent des boules de neige, le jeune homme se précipite vers sa fiancée et ils sortent du champ/. Cette scène fait supposer <un contact physique> : peut-être <<qu'il va la prendre dans ses bras ou l'embrasser>>.

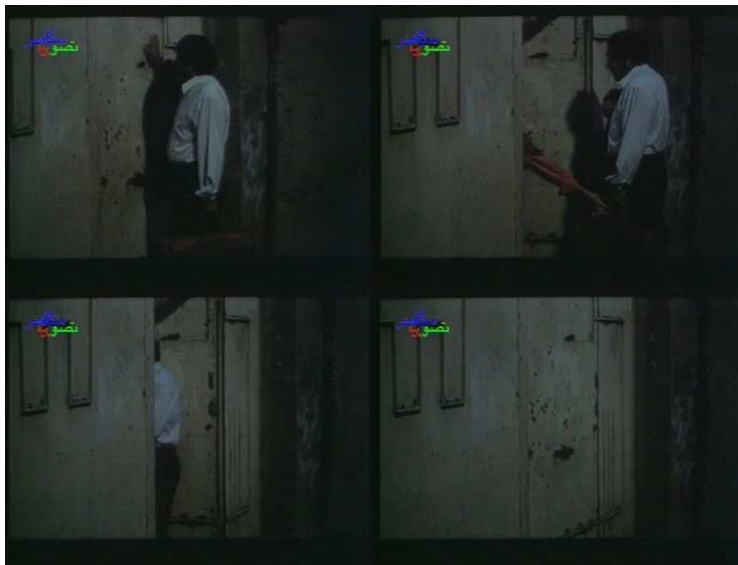
Illustration 7.7.4.3. Scène 87, *La Fête du Feu*



Dans la scène 15 (*Foulard Bleu*), /l'homme frappe à la porte de la femme, on ne distingue que des silhouettes. La femme lui ouvre la porte ; on voit apparaître l'ombre de sa main qui récupère la valise de l'homme/. On ne peut plus

voir les personnages. Ce qui se passe derrière la porte est du domaine de la supposition bien que /la main de chacun sur la valise + la musique + hors champ + nuit/ nous permettent de supposer <<une scène de baiser ou d'amour>> derrière la porte.

Illustration 7.7.4.4. Scène 15, *Foulard Bleu*



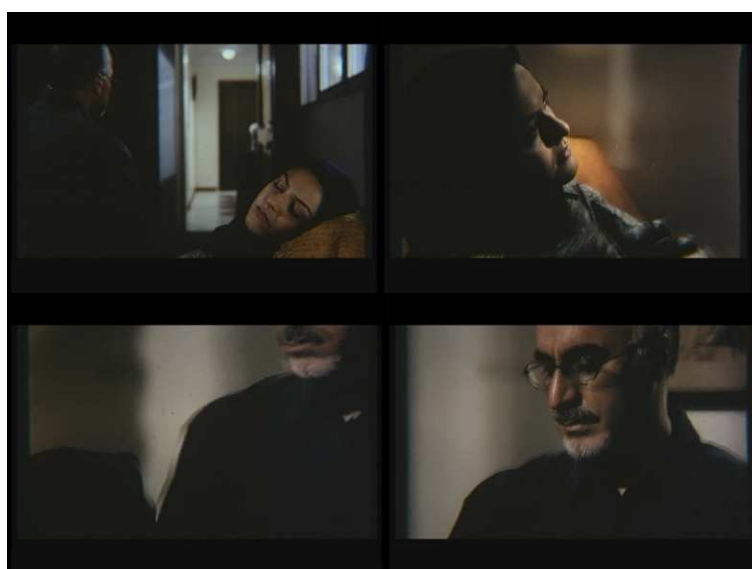
Certains éléments sont plus certains. En effet, dans la scène 84 (*Le Chant du Cygne*), /la femme veut bander, à l'aide de son châle, la blessure de l'homme/ ; /elle soulève son pull/ et le plan suivant est un /plan rapproché dans lequel le bas du corps n'est pas perçu/. Ainsi, nous ne pouvons plus voir la femme bander la blessure de son mari. Bien que cette partie d'image ne soit pas visible, il ne semble pas difficile d'imaginer ce que fait la femme.

Illustration 7.7.4.5. Scène 84, *Le Chant du Cygne*



Enfin, dans la scène 80 (*Le Chant du Cygne*), /une jeune femme est couchée sur son lit. Son père est assis près d'elle. La femme lève la tête et la pose sur les genoux de son père/. /Les genoux du père ne sont pas cadrés par la caméra, ainsi, lorsque la fille pose sa tête sur les genoux de son père, elle ne fait plus partie du cadre filmé, elle n'est plus dans le champ/. <Le contact affectif> entre le père et sa fille est suggéré par le /hors champ/.

Illustration 7.7.4.6. Scène 80, *Le Chant du Cygne*



7.8. /La musique/ : des <<prémices de l'amour>> au <<marqueur du couple>>

Au cours du chapitre précédent, il a été révélé que /la musique/ est toujours présentée dans des configurations syntagmatiques avec d'autres indices et qu'elle renforce ainsi les effets de sens dégagés. Les <<premières attirances>>, les <<déclarations d'amour>> et les <<confirmations du statut du couple>> sont accompagnées par des musiques à l'*effet empathique*³³⁴.

En effet, lorsque chacun des hommes du *Ruban Rouge* déclare implicitement via les /objets symboliques/ sa flamme à la femme, /la musique/ se fait entendre (scènes 39 et 42).

³³⁴ L'effet empathique de la musique est expliqué dans le chapitre 6 (§.6.3.3.1.).

Illustration 7.8.1. Scène 39, *Ruban Rouge*



Illustration 7.8.2. Scène 42, *Ruban Rouge*



Dans la scène 53 (*Siavash*), lorsque /les regards sérieux se transforment en regards souriants/, /la musique/ débute et marque le changement de nature de leur relation : <<une romance qui commence>>. Cet effet est renforcé, comme nous l'avons mentionné précédemment (§. 7.7.2.), par l'intermédiaire de /l'objet symbolique paquet de pétales de roses/.

Illustration 7.8.3. Scène 53, *Siavash*



De même pour la scène 1 (*Foulard Bleu*), la /musique/ lente, à la fois romantique et mélancolique débute dès que l'homme remarque la femme pour la

première fois. Dans les scènes analysées dans ce film, la musique est différenciée par rapport au couple présent dans la scène. En effet, La réalisatrice attribue une musique à chaque couple (que les sentiments soient réciproques ou non entre les membres du couple.) Nous pouvons constater cette différence en comparant les scènes qui concernent les deux personnages principaux avec la scène 11 et 12 (*Foulard Bleu*). Dans la première, deux autres personnages, Kabutar (la femme) et Asghar (l'homme) sont mis en scène : lorsque le patron demande à Asghar « *tu ne veux pas te marier toi ?* », cette phrase sous-entend le fait que le patron veut le marier avec Nobar. Un /échange de regard direct mais désespéré accompagné d'une musique lente/ met en évidence <une déception>. En effet, <<Asghar et Kabutar sont attirés l'un par l'autre>>. Cet effet de sens est confirmé par la suite quand ces derniers annoncent leur décision de mariage. Dans la scène 12, une autre relation est montrée : un autre homme, voisin de Nobar, est adossé à un mur ; Nobar de l'autre côté lave les cheveux de sa sœur. Cette scène est accompagnée d'une musique différente des autres scènes. /Le mur, objet symbolique + la musique + les regards qui ne se croisent pas/ suggère <<un amour à sens unique>>.

R. Bani Etemad, dans l'entretien que nous avons eu, confirme notre hypothèse de sens concernant la musique :

« Oui, c'est le même thème mais avec des variations différentes qui se répètent. [...] c'était une façon de faire pour ce film-là que le musicien, Pejman, avait composé et qui en quelque sorte rappelait la relation de ces deux personnages. C'était un choix. [...] de toute manière, la musique a une définition particulière dans la culture cinématographique et, ensuite, il y avait un contrat avec le musicien pour que cette mélodie revienne à chaque fois qu'il y a une ascension ou une chute dans l'histoire autour de certains personnages »³³⁵.

³³⁵Notre entretien avec R. Bani Etemad, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

Illustration 7.8.4. Scène 1, *Foulard Bleu*

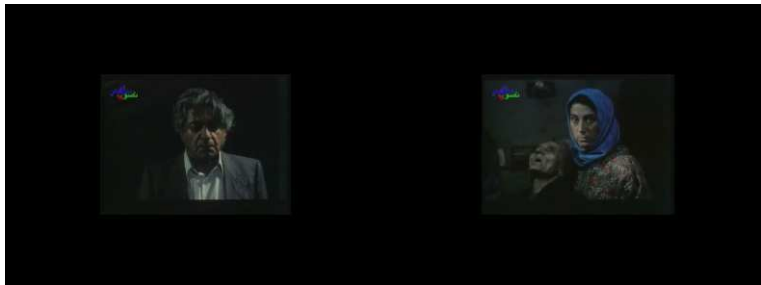


Illustration 7.8.5. Scène 11, *Foulard Bleu*



Illustration 7.8.6. Scène 12, *Foulard Bleu*



7.9. Les espaces

A l'instar de la /musique/, /les espaces/ sont toujours dans une configuration syntagmatique. En effet, l'espace est l'endroit où l'action se déroule. A l'issue des analyses, une distinction entre trois espaces /intérieur/, /extérieur/ et /intermédiaire/ est repérée. L'opposition /extérieur/ vs /intérieur/ révèle une convergence concernant le couple légitime par la loi mis en

scène à l'intérieur. En effet, les couples non-légitimes selon la loi sont plutôt montrés soit à l'extérieur ou dans un espace intermédiaire.

7.9.1. La /Cour/

La variable /cour/ de la maison, étant un espace privé mais à ciel ouvert met d'un côté en évidence <l'intimité> dans un espace privé mais ne heurte pas la vraisemblance du fait de la non-clôture de l'espace. Comme des règles de conduite particulières sont imposées par la loi pour les espaces publics, l'absence de contact ne bouscule pas le spectateur grâce à <l'effet extérieur> de la cour. En revanche, lorsque /l'espace cour/ est combiné avec la /transition/ ou le /hors champ/, <l'effet intérieur> de celle-ci permet à la scène de suggérer <<des rapports intimes>>. Les scènes 16, 17 et 19 (*Foulard Bleu*) en sont notamment l'illustration.

Illustration 7.9.1.1. Scène 16, *Foulard Bleu*



Illustration 7.9.1.2. Scène 17, *Foulard Bleu*



Illustration 7.9.1.3. Scène 19, *Foulard Bleu*



7.9.2. /La voiture/

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, /l'espace voiture/, même s'il est privé, doit suivre les règles imposées à l'espace public. Lors d'une scène d'au-revoir, si les personnages ne s'embrassent pas, la vraisemblance n'est alors pas heurtée. Le fait que /le couple soit assis côte à côte/ dans un /espace petit et fermé/ donne une impression de <<proximité>>. D'autant plus que dans les espaces urbains en Iran, les jeunes défient l'autorité en créant un espace de semi-liberté dans leur voiture. En effet, il est plus facile en Iran de se toucher dans une voiture où tout l'espace n'est pas visible de l'extérieur, que dans la rue. Il en est de même pour boire de l'alcool clandestinement ou fumer des substances illicites. L'espace /voiture/ est alors un espace particulier en Iran. Plusieurs rendez-vous galants se font dans celles-ci et les échanges tactiles y sont pratiqués discrètement. Pour montrer la proximité créée dans la société iranienne par la voiture, la présence de celle-ci est assez fréquente dans les films et les <<rapprochements tactiles et affectifs>> y sont rattachés.

Les scènes 20 (*Foulard Bleu*) et 90 (*La Fête du Feu*) sont des exemples qui illustrent bien le cas de la /voiture/. La première se passe dans la nuit : l'homme dépose la femme ; leurs échanges verbaux, avant qu'elle quitte la voiture, durent assez longtemps. Le syntagme /la voiture + une scène de retour + un long moment de discussion + les regards/ met en évidence <<un rapprochement physique et affectif>>.

Illustration 7.9.2.1. Scène 20 *Foulard Bleu*



La deuxième scène est une séquence très longue (5 minutes et 20 secondes) qui se passe dans la voiture et montre l'homme et sa maîtresse ensemble. En effet, ils se sont donné rendez-vous dans ce véhicule. C'est la seule fois que le spectateur découvre ces deux personnages ensemble et c'est par cette occasion qu'il comprend également l'existence de leur relation. Les indices /regards/, /objet inanimé/, /les mains hors champ/, /geste avorté d'une main qui avance vers le visage de l'homme/ prennent sens ensemble à l'intérieur de la /voiture/. <Une relation établie et passionnée> est montrée dans cette scène et, par conséquent, ils ne sont pas mariés mais <<ils ont une relation amoureuse et sexuelle>>.

Amini souligne l'importance de la voiture dans le cinéma iranien :

*« La voiture est un des lieux de tournage préférés en Iran. Toutes les séries et les films iraniens l'utilisent. Vous pouvez mettre deux personnages de sexe opposé dans une voiture, même s'ils n'ont pas de lien légitimé par la loi. Tandis que ce genre de couple ne peut jamais être filmé dans une chambre, car il y a des problèmes avec la charia. Mais la voiture, étant un espace fermé avec peu de distance entre l'homme et la femme, est considérée comme un espace public et la censure ne tique pas beaucoup là-dessus. Comme les passagers sont visibles de l'extérieur, ils ne peuvent rien faire d'illégal. Si on enlève la voiture de certains films iraniens, ils ne pourraient tout simplement pas être tournés ».*³³⁶

³³⁶ Notre entretien avec Amini, Téhéran, décembre 2010, annexe 2.

Illustration 7.9.2.2. Scène 90 *La Fête du Feu*



SYNTHESE DU CHAPITRE 7

Ce dernier chapitre met au jour les messages implicites dégagés à partir des indices.

L'étayage des interprétants internes et externes permet de construire des effets de sens qui renvoient à la relation homme/ femme dans le cinéma iranien sous le coup de la censure.

Les différents types de /regard/ évoquent <<différents sentiments>> et une << évolution de la relation>>. En effet, lorsque les /regards/ sont <intimidés>, <<une attirance>> est montrée et quand les regards deviennent <directs> ou <provocateurs>, le message implicite qui en émane est <<une relation amoureuse confirmée>> ou une <<déclaration d'amour>>.

Les /gestes avortés/ tels que /faire mine de prendre sa femme par la taille/, /une main qui avance vers un visage mais recule/ ou /une inclinaison vers l'autre personne/, ainsi que les /scènes de retour/ suggèrent une illusion de <<proximité>> et de <<rapprochement>>, comme <<montrer son affection >> ou <<s'embrasser>>.

/L'enfant/ dans les scènes de notre corpus n'est pas un personnage à part entière. Il devient en effet une <substitution de la femme> et met au jour <<l'évolution de la relation du couple>> mais aussi l'effet de sens <<érotisme>>. Ce dernier est dégagé par la combinaison de <l'enfant en tant qu'un passeur de sentiments> et /les caresses/ qu'il reçoit de l'homme. Il peut être aussi un <passer de contact et d'affection> entre un couple mais aussi entre un parent et son enfant de sexes opposés.

Les effets de sens <<Nudité>>, <<sensualité>>, <<déclaration d'amour>> et <<la sexualité>> sont également mis au jour via les indices /objets inanimés, animés et symboliques/. /La nudité des pieds/ est considérée comme <<la nudité du corps>> par métonymie et /son passage dans l'eau ou son déplacement en plan rapproché/ met en évidence une scène <<érotique>>. Des /objets symboliques/ dans le film tel qu'un pistolet pour un ancien vétéran de la guerre ou /un instrument de musique/ qui est construit par la personne et qui comble sa solitude tout au long du film, lorsqu'ils sont donnés à la femme révèle <<une déclaration

d'amour>> ou <<une demande en mariage>>. /La forme phallique de ces objets/ permet également de construire l'effet de sens d'une <<demande pour faire l'amour>>.

Des <<scènes intimes>> voire <<des baisers>> ou même <<des scènes d'amour>> sont par ailleurs révélées via /la transition/ et le /hors champs/. Ces deux derniers permettent au réalisateur de ne pas montrer la scène mais de la laisser deviner. Ou en assemblant des scènes qui n'ont pas de lien direct, il fait surgir des significations sous-jacentes. La configuration de /l'espace intermédiaire, cour/ avec /le hors champs et/ou la transition/ renforce l'idée d'une <<scène d'amour>>.

/L'espace intermédiaire voiture/ en cascade d'interprétation étayé à l'aide des interprétants externes, tel que la voiture en tant qu'espace de la semi-liberté dans la société, ainsi que des interprétants internes, espace petit et fermé, donne lieu à un effet de sens induisant <<la proximité physique et affective>>.

/La musique/, élément qui n'est jamais configuré tout seul en se combinant avec d'autres indices évoque les <<prémices d'amour>> et peut être également un <<marqueur du couple>>. En effet, elle accompagne les personnages dans leur relation amoureuse et aide l'interprétation des autres indices pour dégager les sens tels que <<une romance qui débute>>, <<une déclaration d'amour>>, <<une demande en mariage>>, <<un couple établi>> ou encore <<un amour à sens unique>>.

CONCLUSION

L'objet de notre recherche porte sur la relation homme/femme en rapport avec la censure dans le cinéma iranien postrévolutionnaire. Nous avons voulu mettre au jour les implicites du message cinématographique en nous appuyant sur une analyse méthodologique rigoureuse qui donne la possibilité à un objet artistique dont la caractéristique la plus importante est la singularité, tel que le cinéma, d'être formalisé dans une structuration.

Dans un contexte difficile, faire rêver une génération, qui a connu une révolution, une guerre, plusieurs embargos économiques et le bouleversement de la plupart des codes de conduites publiques, dans un laps de temps aussi court que trente ans, est un acte salutaire. De plus, la rigidité et l'incertitude qui règnent sur la production cinématographique rend l'avenir d'un film ainsi que l'avenir économique de son créateur instables et laissent peu de place à la prise de risque.

Les réalisateurs se heurtent à ces obstacles, néanmoins ne reculent pas. Trouver des manières de dire l'indicible et s'approcher au plus près du vrai en accédant à l'imagination du spectateur avide de rêve, de beau, de la liberté et de l'intimité est une des préoccupations majeure du cinéma iranien.

Pour mieux comprendre la spécificité du cinéma iranien, nous avons présenté dans la première partie de ce travail une traversée à portée historique qui montre l'évolution de la relation homme/femme dans le cinéma et l'impact de la censure sur celle-ci. Les films importants d'avant et d'après la révolution consacrés à notre objet d'étude sont présentés ainsi que l'œuvre des réalisatrices de ces deux différentes époques. Ces comparaisons nous ont permis de mettre en évidence le nombre très minoritaire (trois) avant la révolution des cinéastes femmes contre plus d'une quinzaine après celle-ci. En effet, les interdits concernant les femmes étaient moins importants avant l'arrivée de Khomeiny qu'après celui-ci, mais la société patriarcale et le cinéma ultra-masculin de cette époque n'ont pas permis aux femmes de briller en tant que réalisatrices.

Paradoxalement après la révolution, les femmes au début, absentes à l'écran, furent de plus en plus nombreuses derrière la caméra. C'est peu à peu qu'elles ont également pu gagner leur place devant celle-ci. Quant aux actrices, elles sont passées de l'objet sexuel faible des *films Farsi* aux femmes proches de la réalité iranienne.

Dans ce premier chapitre nous exposons aussi la relation complexe entre le cinéma, le pouvoir, le clergé et le public pour mieux comprendre la révolution et son impact sur le cinéma. En effet, la complexité de la culture iranienne entre la tradition et la modernité se traduit dans son rapport avec les religieux et leur point de vue ambigu sur l'art. C'est pour cette raison que le spectateur iranien, qui remplissait les salles pour aller voir les films très peu pudiques à la veille de la révolution, a brûlé celles-ci en reprochant aux films d'être décadents.

Ce parcours politico-historique nous a aidé à mieux cerner notre objet de recherche et son cadre. (Partie I, chapitre 1)

La partie suivante fut tout d'abord consacrée à la présentation de la réflexion théorique qui a conduit cette recherche. Le modèle de la sémiologie des indices élaboré par Anne-Marie Houdebine a été présenté ainsi que ses filiations et ses emprunts. Par la suite, la sémiologie du cinéma mis en place par Christian Metz a été présentée et commentée. Les points de convergences de celle-ci avec la méthode houdebinienne nous ont aidée à poser le cadre théorique et méthodologique de cette recherche. En effet, leurs filiations saussurienne, hjelmslevienne, barthésienne, structuraliste et psychanalytique les rapprochent dans le regard qu'ils posent tous les deux sur un objet sémiologique. (Partie II)

Au cours de cette partie, nous nous sommes également arrêtée sur la distinction entre la sémiologie et la sémiotique, pour rappeler que dans la sémiologie des indices, la première est considérée comme une science généraliste, tandis que la seconde est réservée aux pratiques sémiotiques particulières. Ensuite, la question de l'hypothèse de la structure, empruntée à Hjelmslev a été abordée pour expliquer la distinction houdebinienne entre structure ferme et structuration. Nous avons aussi rappelé l'importance de la stratification et l'étude immanente de l'Objet qui n'est pas l'objet réel mais l'Objet construit et abstrait.

L'héritage barthesien et l'importance accordée à la praxis critique dans la phase interprétative de la sémiologie des indices a été aussi mis en valeur. Par la suite, en montrant les apports de Mounin, Peirce et d'une certaine façon Freud et Lacan, nous avons présenté les prémices de la notion d'indice et en exposant l'émergence des notions de dénoté et de connoté, nous avons montré les raisons de l'abandon de ces termes par Anne-Marie Houdebine, au profit des notions de signifiant indiciel et d'effets de sens.

Des réflexions sur le concept de l'imaginaire culturel, en expliquant les origines et les filiations psychanalytiques et phénoménologiques de l'Imaginaire ont été abordées. Nous avons parcouru le concept de l'Imaginaire Linguistique en nous arrêtant sur les raisons du choix du terme *imaginaire* et en exposant le modèle conceptuel des normes. Nous avons proposé finalement un imaginaire culturel au croisement de l'Imaginaire Linguistique et de la sémiologie des indices. (Partie II, chapitre 2)

Une fois la méthode houdebinienne et ses points de convergence avec celle de Metz présentés, la question du cinéma en tant que langage et non langue s'est posée.

Deux points de vue différents de Cohen-Séat et Metz sur les faits filmique et cinématographique ont été soulignés en soutenant Metz dans l'idée que ces deux faits sont inséparables.

Nous avons aussi examiné les limites de la proposition de Metz reprise par Bellour pour considérer le film en tant que texte, en passant par les filiations de Barthes et d'Eco. Les lacunes de cette méthodologie nous ont poussé à présenter les nouvelles voix de la sémiologie du cinéma. Dans ce but, nous avons montré notamment l'émergence des études de la narration filmique (Jost, Château, Genette) et de l'énonciation cinématographique (Aumont, Casetti, Jost, Château, Bettitini, Metz).

Le contre-courant générativiste d'une sémiologie du cinéma et les critiques de la sémiologie du cinéma en général ont été également abordés par la suite en exposant les points de vue de Mitry et de Deleuze ainsi que les limites de leurs critiques.

Dans la partie finale de ce chapitre, nous avons présenté un voisinage théorique entre les autres sciences humaines et la sémiologie du cinéma. Nous avons observé comment l'histoire, la sociologie et la psychologie travaillent l'objet cinéma et en quoi elles peuvent s'enrichir d'une sémiologie du cinéma et/ou enrichir cette dernière. (Partie II, chapitre 3)

Dans la partie III, nous nous sommes arrêtée sur les apports originaux concernant le cadre méthodologique. Ce dernier a deux phases et se déroule à travers trois attitudes : *description*, *explication* et *interprétation*.

Mais avant d'expliquer en détail la méthodologie houdebinienne, nous nous sommes attardée sur la délimitation de notre objet de recherche et sa construction en Objet d'étude ainsi que sur la définition des objectifs de la recherche et la construction du corpus.

Ensuite, nous avons présenté *l'analyse systémique immanente* dont l'objectif est de mettre au jour le fonctionnement de l'Objet d'étude, sémiotisé via un corpus, en décrivant les traits constitutifs de cet Objet d'étude. Le repérage de la structure a été fait à partir d'une hiérarchisation des indices et de l'observation des tendances évolutives mise à l'œuvre dans le corpus.

La phase interprétative est expliquée après la phase systémique. En effet, le parcours de la mise en sens s'est révélé à travers les dimensions socioculturelles de l'Objet d'étude et a mis au jour l'idéologie implicite ou explicite de ce dernier. Nous avons souligné l'importance des concepts *interprétants internes et externes*, *carte forcée culturelle* et le sujet *interprétant*.

Nous avons terminé la première phase de cette partie en rappelant que les deux phases habituelles d'une analyse filmique (formelle et textuelle) peuvent s'accorder avec le modèle houdebiniien. (Partie III, chapitre 4)

Dans un second temps, nous sommes revenue sur le modèle de stratification mis en place par A.-M. Houdebine dans le cadre des études sémiologiques. Compte tenu de la nature spécifique de notre corpus, des remaniements se sont imposés à ce modèle.

La macro-stratification (*strate scénique, iconique et linguistique*) et son extension à travers la micro-stratification (*strate chromatique, sémiographique, etc.*) a été présentée en premier. Le choix de préserver la macro-stratification pour une analyse filmique et une présentation des strates qui peuvent être utilisées sur un corpus de film a été également expliquée. (Partie III, chapitre 5)

La dernière partie de cette thèse a été consacrée à l'analyse systémique et interprétative de notre Objet de recherche.

Nous avons présenté au cours du chapitre 6 les résultats de l'analyse systémique réalisée à travers un corpus de 91 scènes traçant les relations homme/femme dans 6 films iraniens postrévolutionnaires.

Après avoir exposé la phase d'observation et la procédure de segmentation du corpus, les difficultés liées à la formalisation des variables retenues ont été expliquées. A été présentée ensuite la phase d'explication lors de laquelle la grammaire formelle de l'objet est dégagée.

Cette dernière s'est établie à partir des indices iconiques, scéniques, sonores et techniques. Les convergences fortes et moyennes ont été mises au jour à partir de ces indices et leurs configurations syntagmatiques.

La relation homme/femme s'est formalisé ainsi à travers quatre grands axes : <les gestes>, <les truchements>, <les additifs>, <les espaces>.

Des convergences ont été notées pour les variables /regard/, /objet inanimé/, /la musique/, /la transition/, /le hors champ/, /l'extérieur/ et /l'intérieur/. /geste avorté/, /enfant, objet animé/, /objet symbolique/, /voiture/, /cour/ /scène de retour/.

Certaines convergences ont été également retenues en ce qui concerne les configurations syntagmatiques : /les regards+ la musique/, /regard + espace intermédiaire/, /regard + scènes de retour + voiture/, /la transition et le hors champs + espace intermédiaire/ sont les plus importants. (Partie IV, chapitre 6)

A travers la mise au jour de ces éléments, une structuration s'est dégagée et la grammaire formelle de l'Objet d'étude a été construite.

L'étayage des interprétants internes et externes a permis de construire des effets de sens qui renvoyait à la relation homme/ femme dans le cinéma iranien sous le coup de la censure via la codification mise en place auparavant.

Les différents types de /regard/ évoquent <<différents sentiments>> et une <<évolution de la relation>>. En effet, lorsque les /regards/ sont <intimidés>, <<une attirance>> est montrée et quand les regards deviennent <directs> ou <provocateurs>, le message implicite qui en émane est <<une relation amoureuse confirmée>> ou une <<déclaration d'amour>>.

Les /gestes avortés/ ainsi que les /scènes de retour/ suggèrent une illusion de <<proximité>> et de <<rapprochement>>, comme <<montrer son affection >> ou <<s'embrasser>>.

/L'enfant/, <substitution de la femme> met au jour <<l'évolution de la relation du couple>> mais aussi l'effet de sens <<érotisme>>. Ce dernier est dégagé par la combinaison de <l'enfant en tant qu'un passeur de sentiments> et /les caresses/ qu'il reçoit de l'homme. Il peut être aussi un <passer de contact et d'affection> entre un couple mais aussi entre un parent et son enfant de sexes opposés.

Les effets de sens <<Nudité>>, <<sensualité>>, <<déclaration d'amour>> et <<la sexualité>> sont également mis au jour via les indices /objets inanimés, animés et symboliques/. /La nudité des pieds/ est considérée comme <<la nudité du corps>> par métonymie et /son passage dans l'eau ou son déplacement en plan rapproché/ met en évidence une scène <<érotique>>. Des /objets symboliques/ dans le film tel qu'un pistolet pour un ancien vétéran de la guerre ou /un instrument de musique/ qui est construit par la personne et qui comble sa solitude tout au long du film, lorsqu'ils sont donnés à la femme révèle <<une déclaration d'amour>> ou <<une demande en mariage>>. /La forme phallique de ces objets/ permet également de construire l'effet de sens d'une <<demande pour faire l'amour>>.

Des <<scènes intimes>> voire <<des baisers>> ou même <<des scènes d'amour>> invisibles sont par ailleurs révélées via /la transition/et le /hors champs/.

/L'espace intermédiaire voiture/ en cascade d'interprétation, à l'aide des interprétants externes et internes donne lieu à un effet de sens induisant <<la proximité physique et affective>>.

/La musique/, en configuration avec d'autres indices évoque les <<prémices d'amour>> et peut être également un <<marqueur du couple>>. Ainsi, elle met en évidence les effets de sens tels que <<une romance qui débute>>, <<une déclaration d'amour>>, <<une demande en mariage>>, <<un couple établi>> ou encore <<un amour à sens unique>>. (Partie IV, chapitre 7)

A la suite de ces analyses, notre hypothèse de départ à propos d'une codification des relations homme/femme dans le cinéma iranien s'est avérée confirmée. Le film, objet artistique singulier, trouve des caractéristiques communes avec d'autres films afin de surmonter les interdictions. La voix commune des cinéastes s'est ainsi élevée pour montrer son désaccord avec la pensée actuelle des dirigeants d'un pays dans lequel ceux qui surveillent le cinéma considèrent ses femmes comme des prostituées. Ces derniers mois, plusieurs insultes ont été proférées contre les actrices iraniennes, les cinéastes ont été empêchés de tourner et emprisonnés car ils voulaient montrer la réalité. Cette dernière, qu'elle concerne l'amour ou la politique, a toujours fait peur à la République Islamique.

A l'instar de la poésie iranienne classique, le cinéma a décidé de s'emparer des figures de style pour parler pudiquement de l'amour. Il a aussi emprunté au théâtre l'art d'insister sur les mouvements : ces jeux de regards et ses musiques accompagnateurs qui durent assez longtemps en sont l'exemple parfait. Enfin, en construisant son espace comme l'architecture iranienne traditionnelle entre l'externe (espace réservé aux invités et aux étrangers à la famille) et l'interne (espace privé) le cinéma iranien a créé sa propre *iranité* concernant les relations homme/femme.

Dans nos recherches à venir nous souhaitons poursuivre une réflexion autour de l'expansion de cette grammaire formelle au théâtre. Comment la censure peut intervenir dans un spectacle vivant ? Le théâtre a-t-il une codification

concernant la relation homme/femme ? Et quelles sont les convergences de celle-ci, si elle existe, avec celle du cinéma ?

Une autre réflexion nous est apparue pertinente à la suite des révolutions des pays arabes et les interdictions qui ont commencé à y être repérées dans la sphère artistique. L'idée nous est venue lorsque le film franco-iranien, interdit en Iran, de Mardjan Satrapi qui peint les problèmes d'une jeune fille et sa famille à la suite de la révolution iranienne, a été aussi interdit en Tunisie. Une comparaison de cette grammaire formelle du cinéma iranien et la mise en place de la censure et ses conséquences sur celui des pays musulmans nous paraît intéressant. Ainsi, la découverte des convergences et des divergences pourraient souligner une *iranité* trouvée dans notre corpus ou au contraire mettraient en place quelque chose du côté de l'*orientalité* ou de l'*islamité*.

BIBLIOGRAPHIE

- A -

ABECASSIS Michaël, « Representations of war in Iranian cinema: fragments of an irretrievable past », Article en voie de publication.

ABLALI Driss et ARRIVE Michel, « Hjelmslev et Martinet : correspondance, traduction, problèmes théoriques », *La linguistique*, n°37, 2001, p. 33-58.

ADELKHAH Fariba, « La rue, est-elle la solution ? », MEDIAPART, <http://blogs.mediapart.fr/edition/article/250211/iran-la-rue-est-elle-la-solution>, 25 février 2011.

ADORNO Theodor W., « L'industrie culturelle », *Communications*, N° 3, 1964, p. 12-18. Consulté le 23 avril 2009 sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_3_1_993.

ALGAR Hamid, *Islam and revolution: writing and declarations of Imam Khomeini*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, 460 p.

ALLEN Robert et GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma*, Paris, Nathan, 1903, 319p.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, éditions des Cahiers du cinéma, collection Essais, 1992, 209 p.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel & VERNET Marc, (1983), *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999, 238 p.

AUMONT Jacques & MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, 233 p.

AZEMOUDEH Ali, « Toqif-e Santuri, neshaney-e aqaz-e doreyi tazeh dar sinemay-e Iran », le site BBC PERSIAN.com, article paru le 28 juillet 2007.

- B -

BÄCHLIN Peter, *Histoire économique du cinéma*, Paris, La nouvelle édition, 1946, 205 p.

BAGHERI Asal, *Les stratégies utilisées dans les films iraniens de l'après-révolution, tabous et vraisemblables : les relations entre les hommes et les*

femmes, mémoire de master Recherche sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, soutenu en juin 2006.

BARTHES Roland, (1964) « Eléments de sémiologie », *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1970, 135 p.

BARTHES Roland, entretien donné à la revue *image et son* en juillet 1964, cité d'après *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.

BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, 359 p.

BARTHES Roland & COHEN-SEAT Gilbert, « La recherche des unités traumatiques au cinéma », *Revue internationale de filmologie*, n° 34, 1960, p. 59-100.

BARTHES Roland, « Le problème de la signification au cinéma », *Revue internationale de filmologie*, n° 32-33, 1960, p. 83-89.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 233 p.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communication*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 250 p.

BARTHES Roland, « Structuralisme et sémiologie », Entretien de Pierre Daix avec Roland Barthes, *Les lettres Françaises*, 13 juillet 1968.

BASSIRI Maryam, « Women in the Iranian cinema », *Iranian chamber society*, 1997, paru sur le site :

http://www.iranchamber.com/cinema/articles/women_iranian_cinema.php

BAZIN André, (1961), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1985, 372 p.

BELLOUR Raymond, (1979), *L'analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, 320 p.

BETTON Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je », 1983, 127 p.

BOIVIN Corinne, *Sémiologie des indices. Sémiotisation d'un objet « imprécis » : analyse d'un corpus d'annonces de communication pour les ressources humaines*, Thèse de doctorat en Sémiologie et Linguistique, sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, Université Paris Descartes, 2007, non publié.

BROWN Nick, « Rhétorique du texte spéculaire », *Communication* n°23, Paris, Seuil, 1975.

BRUNET-HUNAUT Laurence & HOUDEBINE Anne-Marie, « La stratification du corpus. Trame sémiologique », 2006, Document diffusé dans les cours de sémiologie à l'Université Paris Descartes.

BRUNETIERE Valérie & HOUDEBINE Anne-Marie (1994), « Démarche – Méthodologie », *Travaux de linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, Université d'Angers, réédition Paris, Université René Descartes – Paris 5, 2004, p. 275-278.

BURCH Noël, (1967), *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1986, 261 p.

- C -

CANGUILHEM Georges, *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et la pathologique*, Thèse de médecine, Strasbourg, 1943.

CASSETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, 374 p.

CASSETTI Francesco, *D'un regard à l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, PUL, 1990, 205 p.

CASTORIADIS Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, 503 p.

CHATMAN Seymour, *Story and discours*, Ithaca & Londres, Cornell University Press, 1978, 288 p.

CHION Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, 475 p.

- D -

DABASHI Hamid, conférence « Green mouvement and civil liberty », Leiden University, enregistrée le 12 mai 2011, visionné sur <http://vimeo.com/26547743>.

DELEUZE, Gilles, (1983), *Cinéma I, L'image-mouvement*, Paris, Edition de Minuit, 2010, 297 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma II, L'image-temps*, Paris, Edition de Minuit, 1985, 384 p.

DEVICTOR Agnès, *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeiny au président Khâtami*, Paris, CNRS éditions, 2004, 228 p.

DUBOIS Jean, (sous la dir. de), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1989, 514 p.

DUCA Lo, *Technique du cinéma*, Paris, PUF, Collection Que Sais-Je, n° 118, 1948, 128 p.

DUCROT Oswald & TODOROV Tzvetan (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Points Seuil, 1972.

DURAND Jacques, *Le cinéma et son public*, Paris, Sirey, 1958, 234 p.

- E -

ECO Umberto, (1968), *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1972, 447 p.

ESCANDE-GAUQUIE Pauline, *Pour une sémiologie du cinéma : Aspects théoriques et méthodologiques. Analyse de films français contemporains*, Thèse de doctorat en Linguistique et Sémiologie, sous la direction d'Anne-Marie Houdebine, 2005, Université Paris Descartes, non publiée. p. 137.

- F -

FEHR Johannes, *Saussure entre linguistique et sémiologie*, traduit de l'allemand par Caussat Pierre, Paris, PUF, 2000, 286 p.

FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire*, Paris, Hachette, 1975, 135 p.

FLICHY Patrice, *Une histoire de la consommation moderne*, Paris, La Découverte, 1991, 280 p.

- G -

GALIO Marie, (2003) « La couleur filmique : un indice narratif. Analyse du processus de signifiante dans trois films occidentaux », *Séméion*, n°1, HOUDEBINE A.-M. (sous la dir. de), Université René Descartes – Paris5, 2005, p. 25-37.

GAUDREULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, 224 p.

GAUDREULT André et JOST François, *Cinéma et récit, le récit cinématographique*, vol II, Paris, Nathan, 1990, 159 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

- H -

HAGHIGHAT Mamad, *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, Paris, BPI Centre Georges Pompidou, 1999, 250 p.

HJELMSLEV Louis, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1971, 275 p.

HJELMSLEV Louis, (1943), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1968, 227p.

HOUEBINE Anne-Marie, « Actualité de la sémiologie », *Entreprise et sémiologie. Analyser le sens pour maîtriser l'action*, FRAENKEL Béatrice et LEGRIS-DESSPORTES Christiane (sous la dir. de), Paris, Dunod, 1999, p. 215-234.

HOUEBINE Anne-Marie, (1994), « Convergence/Divergence/Périphérie », *Travaux de linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, HOUEBINE Anne-Marie (sous la dir. de), Université d'Angers, réédition Paris, Université René Descartes-Paris 5, 2004, p. 49-53.

HOUEBINE, Anne-Marie (1994), « De la connotation (codes et structurations) », *Travaux de linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie* HOUEBINE Anne-Marie (sous la dir. de), Université d'Angers, réédition Paris, Université René Descartes-Paris 5, 2004, p. 39-44.

HOUEBINE Anne-Marie, « De la langue et des causalités », *La Linguistique*, vol. 26, Paris, PUF, 1990, p. 25-34.

HOUEBINE Anne-Marie, « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel. Un cheminement individuel et un parcours scientifique », *Conférence ELICO*, 03/06/2009, (Equipe de Recherche de Lyon en sciences de l'information et de la communication), Université Lumière Lyon 2, disponible sur <http://www.univ-lyon2.fr/actualite/podcasts/cycle-de-conferences-sur-les-imaginaires-377345.kjsp?RH=podcasts>

HOUEBINE Anne-Marie, (2003), « De l'interprétant et du parcours interprétatif », *Séméion*, n°1, Paris, Université René Descartes – Paris 5, 2005, p. 107-109.

HOUEBINE, Anne-Marie, « De l'Imaginaire Linguistique, à l'imaginaire culturel via la sémiologie des indices », journée d'étude de l'équipe *Dynalang-Sem*, Laboratoire Dynalang (EA 3790), Faculté des sciences humaines et sociales, Université Paris Descartes, 24 juin 2008 (publication en cours).

HOUEBINE Anne-Marie, « Freud et Saussure ou linguistique et psychanalyse. Une résistible rencontre », *Saussure et la psychanalyse*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 2-12 août 2010, publication en cours.

HOUEBINE Anne-Marie, « Imaginaire Linguistique : questions au modèle et applications actuelles », *Actes du IVème colloque international de l'Université de Suceava*, Suceava (Roumanie), octobre 1997, p. 9-32.

HOUDEBINE Anne-Marie, « Freud et Saussure ou linguistique et psychanalyse. Une résistible rencontre », *Saussure et la psychanalyse*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 2-12 août 2010, publication en cours.

HOUDEBINE Anne-Marie, « Imaginaire linguistique », *Dictionnaire de Sociolinguistique*, (Sous la dir. de) MOREAU Marie-Louise, Bruxelles, Margada, 1998, p. 165-167.

HOUDEBINE Anne-Marie, *La variété et la dynamique d'un français régional. Etude phonologique, analyse des facteurs de variations à partir d'une enquête à grande échelle dans le département de la Vienne (Poitou)*, Thèse pour le doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines, sous la direction d'André Martinet, Université Paris 5, 1979, non publiée.

HOUDEBINE Anne-Marie, « Linguistique et sémiologie. 'Des signes de la vie sociale' », *Combat pour la langue du monde : Hommage à Claude Hagège*, FERNANDEZ-VEST Jocelyne (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, coll. « Grammaires & Cognition », 2007, p. 211-222.

HOUDEBINE Anne-Marie, « Pour une linguistique synchronique dynamique », *La linguistique*, vol.21, Paris, P.U.F, 1985, p. 7-36.

HOUDEBINE Anne-Marie, « Saussure toujours recommencé », colloque international de la sémiologie, *Les aventures de l'interprétation*, Paris Descartes, 1-3 décembre 2005.

HOUDEBINE Anne-Marie, « Sémiologie des indices », *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques.*, ABLALI Driss & DUCARD Dominique (sous la dir. de), Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 121-126.

HOUDEBINE Anne-Marie, (1994), « Un rêve de Barthes », *Travaux de Linguistique 5-6, n° spécial Sémiologie*, HOUDEBINE Anne-Marie (sous la dir. de), Université d'Angers, réédition Paris, Université René Descartes-Paris 5, 2004, p. 19-38.

- J -

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 260 p.

JOST François, « Narration : en deçà et au-delà », *communication*, n°38, 1983, p. 192-212.

JOST, François, « Sémiologie du cinéma et de la télévision », *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, ABLALI Driss & DUCARD Dominique (sous la dir. de), Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 133-143.

- K -

KAWIN Bruce, *Mindscreen: Bergman, Godard and first-person film*, Princeton, Princeton University Press, 1978, 254 p.

KEY Hormuz, *Le cinéma iranien l'image d'une société en bouillonnement, de La Vache au Goût de la cerise*, Paris, Karthala, 1999, 321 p.

KHALILI MAHANI Najmeh, « Beyond tradition and taboo: Women of Iranian Popular Cinema: Projection of Progress », paru sur le site de la revue *Off Screen*, 31 juillet 2006,
http://www.offscreen.com/index.php/phile/essays/women_of_iran/

KRACAUER Siegfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton, Princeton University Press, 1947, 440 p.

KREMER-MARIETTI Angèle, « les concepts de normal et de pathologie depuis Georges Canguilhem », 4^{ème} semaine nationale des Sciences Humaines et Sciences Sociales en Médecine, Lyon, 16 mars 1996, texte paru sur <http://dogma.free.fr/txt/AKM-Normaph.htm>.

KRISTEVA Julia, *Sémiotiké : Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil. 1969, 318 p.

KUNTZEL Thierry, « le travail du film », *Communication*, n° 19, 1972, p.25-29.

KUNTZEL Thierry, « le travail du film 2 », *communication*, n° 23, 1975, p.136-189.

- L -

LABOV William, (1972), *Sociolinguistique*, Paris, Minuit, 1976, 344 p.

LACAN Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, 923 p.

LACAN Jacques, *La psychanalyse, de l'usage de la parole et des structures de langage dans la conduite et le champ de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956, 291 p.

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, 174 p.

LAFONT Robert, « Un problème de culpabilité sociolinguistique : la diglossie franco-occitane », *Langue française* n°9, 1971, p. 93-99.

LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, 298 p.

LEBOVICI Serge, « Psychanalyse et cinéma », *Revue Internationale de Filmologie*, n° 5, 1949.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, 480 p.

- M -

MARTINET Jeanne, *Clefs pour la sémiologie*, Seghers, Paris, 1973, 256 p.

MATHIEU Cécile, *Analyse des fondements théoriques d'une grammaire de la langue française selon Damourette et Pichon*, Thèse de doctorat en Linguistique générale et appliquée, Sous la direction de Colette Feuillard, Université Paris Descartes, 2008, non publiée.

MEHRABI Masoud, (1984), *Tarikh-e sinemay-e Iran az aqaz ta sal-e 1357*, Téhéran, Edité par l'auteur, 1997, 600 p.

METZ Christian, *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977, 208 p.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, T. I, Paris, Klincksieck, 1968, 246 p.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, T. II, Paris, Klincksieck, 1972, 205 p.

METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, 238 p.

METZ Christian, « le cinéma langue ou langage ? », *Communication* n°4, 1964, p. 52-90.

METZ Christian, « Le dire et le dit au cinéma », *Communication*, n°11, 1968, p. 22-33.

METZ Christian, (1977), *Le signifiant imaginaire*, coll.10/18, Paris, UGE, 1984, 370 p.

MICHOTTE VAN DEN BERCK Albert, « La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran », *Revue International de Filmologie*, n° 13, 1953, p. 143-167.

MINOUI Delphine, « Iran : la révolte suspendue », Figaro, <http://www.lefigaro.fr/international/2011/06/10/01003-20110610ARTFIG00695-iran-la-revolte-suspendue.php>, 10 juin 2011.

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma, vol II*, Paris, éditions universitaires Jean Pierre Delarge, 1965, 526 p.

MITRY Jean, *La sémiologie en question*, Paris, Le Cerf, 1987, 275 p.

MOGLAN Irina, *La vache folle, entre crise alimentaire et crise identitaire, analyse sémiologique et discursive*, Thèse de doctorat en Sémiologie et Linguistique, sous la direction d'Anne-Marie. Houdebine, Université Paris Descartes, 2010, non publiée. 270 p.

MOLES Abraham, *Sciences de l'imprécis*, Paris, Seuil, 1995, 359 p.

MORIN Edgard, *Les stars*, Paris, Seuil, 1957, 188 p.

MOUNIN Georges, (1974), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Quadrige/PUF, 2006, 340 p.

MOUNIN Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1970, 252 p.

- N -

NAFICY Hamid, (2002), «Islamizing film culture in Iran: a post-Khatami update», *The new Iranian cinema : politics, representation and identity*, TAPPER Richard (sous la dir. de), Londres et New York, I.B.Tauris, 2006, p. 25-65.

NAFICY Hamid, «Veiled Vision/Powerful presence: women in Post-Revolutionary Iranian cinema», *In the eye of the storm: women in Post-Revolutionary Iran*, AFKHAMI Mahnaz et FRIEDL Erika, (sous la dir. de), Londres et New York, I.B.Tauris, 1994, p. 131-150.

NOSENKO HERCBERG Ekaterina, *Les sites Web des réseaux féminins professionnels : analyses sémiologiques, linguistiques (lexicale, sémantique et discursive), communicationnelles*, Thèse de doctorat en Linguistique et Sémiologie, sous la direction d'A.-M. Houdebine, Université Paris Descartes, 2010, non publiée, 275 p.

NOSENKO HERCBERG Ekaterina, « Procédure de l'analyse sémiologique », *Séméion*, n°2-3, Paris, Université René Descartes – Paris 5, 2005, p. 133-135.

- P -

PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Editions Bonneton, 1992, 253 p.

PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, 262 p.

PRIETO Luis, *Pertinence et pratique, essai de sémiologie*, Paris, minuit, 1975, 176 p.

PRIETO Luis, *Etude de linguistique et de sémiologie générales*, Paris, Librairie Droz, 1975, 197 p.

- R -

REY Alain, « Usage, jugement et prescriptions linguistiques », *Langue française*, n°16, Paris, Larousse, 1972, p. 4-28.

- S -

SADR Hamid Reza, *Iranian cinema a political history*, Londres, I.B.Tauris, 2006, 392 p.

SAUSSURE Ferdinand (de), (1916), *Cours de linguistique générale*, éd. Critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 2005, 520 p.

SAUSSURE Ferdinand (de), *Ecrits de linguistique générale*, édités par BOUQUET Simon et ENGLER Rudolf, Paris, Gallimard, 2004, 353 p.

SHEIBANI Khatereh, *The poetics of Iranian cinema, Aesthetics, modernity and film after the revolution*, Londres et New York, I.B. Tauris, 2011, 222 p.

SIAVOSHI Sussan, « Cultural policies and the Islamic Republic: cinema and book publication », *International Journal of Middle east Studies*, vol.29, n°4, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 671-679.

SIETY Emmanuel, *Le plan au commencement du cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, Les petits cahiers, CNDP, 2001, 94 p.

SIMON Jean-Paul, « Enonciation et narration », *Communication* n°38, Paris, Seuil, 1983, p. 155-191.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, 319 p.

- T -

THORAVAL Yves, *Les cinémas du Moyen-Orient : Iran - Egypte – Turquie*, Paris, Séguier, 2000, 321 p.

- Z -

ZEYDABADI NEJAD Saeed, *The politics of Iranian cinema: film and society in the Islamic Republic*, Londres & New York, Routledge, 2010, 208 p.

INDEX

INDEX DES AUTEURS

A

ABECASSIS, 148, 233
ABLALI, 61, 65, 233
ADELKHAH, 233
ALGAR, 35, 233
ALLEN, 101, 233
ANCONA, 104, 233
ARRIVE, 61, 233
AUMONT, 92, 95, 97, 109, 144,
151, 226, 233
AZEMOUDEH, 233

B

BÄCHLIN, 102, 233
BARTHES, 14, 58, 62, 63, 64, 65,
66, 68, 71, 73, 81, 85, 86, 90, 91,
92, 109, 125, 130, 132, 133, 140,
226, 234
BASSIRI, 30, 234
BAZIN, 86, 173, 233
BELLOUR, 93, 105, 109, 226, 234
BERGALA, 151, 233
BETTON, 172, 175, 234
BOIVIN, 87, 131, 234
BROWN, 95
BRUNET-HUNAUT, 142, 235
BRUNETIERE, 58, 117, 125, 140,
235
BURCH, 174, 235

C

CANGUILHEM, 78, 235
CASETTI, 95, 96, 104, 109, 226,
235
CASTORIADIS, 79, 122, 235
CHATMAN, 95, 235
CHION, 172, 235
COHEN-SEAT, 88, 89, 109, 133,
226, 234
COLLET, 116, 117, 119, 235

D

DABASHI, 234
DELEUZE, 97, 99, 100, 109, 145,
227, 235
DEVICTOR, 40, 235
DUBOIS, 85, 236
DUCA, 151, 236
DUCARD, 65, 233
DURAND, 102, 236

E

ECO, 92, 132, 236
ESCANDE-GAUQUIE, 94, 95, 143,
236

F

FEHR, 60, 236

FERRO, 103, 235

FLICHY, 102, 236

G

GALIO, 73, 236

GAUDREAULT, 95, 130, 150, 236

GENETTE, 94, 226, 236

GOMERY, 101, 233

H

HAGHIGHAT, 24, 237

HJELMSLEV, 14, 61, 63, 64, 69, 70,

72, 81, 90, 91, 100, 124, 225, 237

HOUDEBINE, 13, 14, 58, 64, 67,

68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79,

81, 87, 91, 98, 109, 115, 116, 117,

120, 121, 122, 123, 125, 127, 128,

129, 132, 136, 139, 140, 142, 147,

153, 160, 161, 225, 226, 237, 238

J

JAKOBSON, 142, 238

JOST, 84, 94, 95, 96, 109, 150, 226,

236

K

KAWIN, 95, 238

KEY, 25, 238

KHLALI, 52, 238

KRACAUER, 103, 238

KREMER-MARIETTI, 78, 79, 239

KRISTEVA, 63, 128, 239

KUNTZEL, 105, 239

L

LABOV, 76, 239

LACAN, 75, 76, 81, 105, 122, 129,
239

LAFFAY, 84, 95, 239

LAFONT, 76, 239

LEBOVICI, 105, 239

LEVI-STRAUSS, 132, 239

LUMBELLI, 104

M

MARIE, 92, 97, 151, 232

MARTINET, 30, 129, 115, 116, 120,
121, 239

MATHIEU, 108, 239

MEHRABI, 33, 239

METZ, 14, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 95, 96, 97, 98, 105, 106, 108,
109, 118, 119, 132, 133, 143, 225,
226, 240

MICHOTTE VAN DEN BERCK,
104, 240

MITRY, 97, 98, 227, 240

MOGLAN, 97, 108, 240

MOLES, 100, 121, 240

MORIN, 144, 240

MOUNIN, 58, 65, 66, 81, 131, 226,
235

N

NAFICY, 35, 40, 41, 50, 241

NOSSENKO HERCBERG, 61, 69,
123, 241

P

PASTOUREAU, 147, 241

PEIRCE, 61, 62, 74, 81, 91, 126,
228, 241

PRIETO, 66, 73, 74, 241

R

REY, 78, 241

S

SADR, 30, 31, 33, 34, 241

SAUSSURE, 59, 60, 61, 67, 70, 241

SECHEHAYE, 59, 60, 241

SHEIBANI, 170, 242

SIAVOSHI, 242

SIETY, 20, 149, 242

SORLIN, 103, 242

T

THORAVAL, 39, 242

V

VERNET, 151, 232

Z

ZEYDABADI NEJAD, 43, 44, 46,
47, 48, 242

INDEX DES NOTIONS

A

Additifs, 162, 163, 165, 171 173,
174, 176, 228,

Analyse interprétative, 14, 15, 79,
114, 127, 128, 131, 132, 136, 146,
148, 180

C

Carte forcée culturelle, 14, 79, 129,
129, 137, 141, 148, 227

Censure, 6, 12, 13, 15, 19, 20, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47,
49, 50, 52, 54, 90, 108, 143, 148,
150, 159, 166, 173, 192, 198, 202,
220, 221, 224, 229, 231

Champ, 116, 126, 128, 149, 150,
173, 213

Commutation, 60, 64, 68, 84, 125,
131

Convergence, 14, 15, 71, 102, 107,
108, 122, 123, 124, 125, 126, 127,
158, 160, 161, 163, 164, 165, 166,
168, 169, 173, 174, 175, 176, 196,
217, 225, 226, 228, 231

Corpus, 6, 9, 12, 14, 27, 43, 46, 49,
50, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 86, 88, 94,
102, 107, 115, 116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 124, 125, 126, 127,
128, 129, 131, 132, 137, 140, 141,
142, 143, 144, 146, 147, 148, 150,
152, 154, 158, 159, 160, 161, 164,
165, 166, 167, 168, 170, 171, 173,
174, 175, 176, 179, 195, 209, 220,
226, 227, 228

E

Effet de sens, 29, 71, 72, 74, 135,
182, 186, 187, 190, 195, 198, 205,
214, 220, 221, 228, 229

Effets de sens, 71, 72, 74, 81, 92,
104, 128, 130, 135, 142, 149, 151,
152, 174, 179, 181, 199, 203, 204,
213, 220, 225, 228

Espace intermédiaire, 162, 163,
165, 167, 169, 170, 171, 173, 175,
176, 191, 217, 226, 228, 230

Ethos, 129, 130

Exhaustivité, 116, 121

F

Fait cinématographique, 88, 89

Fait filmique, 84, 88, 89, 99

Formes d'expression, 141

G

Geste avorté, 162, 163, 165, 166, 167, 176, 187, 188, 194, 210, 219, 228,

Grammaire formelle, 6, 12, 14, 43, 144, 156, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 175, 176, 228, 229, 256

H

Hors champ, 97, 149, 150, 162, 163, 165, 173, 174, 175, 176, 196, 201, 205, 209, 210, 212, 213, 217, 219, 228, 230

I

Imaginaire culturel, 75, 79, 81, 130, 226

Imaginaire Linguistique, 75, 76, 78, 79, 81, 121, 126, 226

Indice, 9, 12, 13, 14, 15, 27, 29, 35, 37, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 79, 81, 91, 103, 115, 121, 127, 131, 137, 139, 140, 142, 146, 148, 160, 176, 180, 196, 201, 204, 205, 210, 214, 215, 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230

Interprétant, 63, 75, 108, 114, 130, 131, 137, 227

Interprétant, 14, 61, 62, 101, 128, 129, 130, 131, 151, 160, 180, 183, 198, 202, 204, 207, 226, 229, 230

Interprétation, 13, 43, 66, 70, 73, 91, 95, 97, 108, 122, 127, 129, 132, 133, 136, 141, 151, 176, 199, 203, 220, 225, 228, 237

L

Logos, 129

N

Norme, 31, 33, 63, 76, 77, 78, 79, 226

O

Objet animé, 168, 169, 176, 186, 187, 194, 228

Objet d'étude, 6, 13, 14, 15, 16, 19, 50, 54, 60, 67, 69, 87, 99, 101, 107, 112, 115, 116, 118, 121, 123, 125, 129, 130, 131, 131, 137, 140, 144, 149, 166, 168, 169, 175, 176, 180, 224, 227, 229

Objet Inanimé, 166, 167, 168, 174, 175, 192, 217, 226

Objet Symbolique, 162, 163, 165, 169, 176, 183, 194, 199, 215, 228

Ocularisation, 94

P

Paradigmatique, 60, 64, 68

Parcours interprétatif, 65, 75, 120,
128, 129, 131, 166
Pathos, 129
Périphérie, 71, 122, 123, 125, 164
Phase explicative, 115
Phase interprétative, 12, 62, 71, 81,
115, 137, 139, 167, 168, 226, 227
Praxis critique, 14, 64, 66, 75, 79, 81,
114, 130, 136, 226

R

Représentativité, 69, 71, 116, 117,
118, 120, 255

S

Scène de retour, 162, 163, 165, 167,
176, 189, 191, 219, 228
Sémiologie des indices, 13, 14, 58,
65, 66, 67, 68, 69, 74, 75, 79, 81, 83,
87, 91, 115, 121, 124, 127, 129, 131,
139, 225, 226, 234, 237, 238
Sémiologie du cinéma, 14, 83, 84,
86, 90, 93, 94, 95, 97, 100, 109, 133,
143, 225, 226, 227
Sémiotique, 61, 62, 68, 73, 81, 87,
93, 127, 132, 142, 225
Sémiotisation, 62, 67, 115, 116
Signe linguistique, 59, 63, 64, 65, 66,
73, 86
Signifiant, 9, 13, 14, 59, 61, 63, 64,
65, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 81,
84, 85, 86, 90, 91, 92, 98, 99, 100,

102, 106, 116, 121, 124, 125, 127,
129, 130, 132, 134, 140, 226, 240
Signifiant indiciel, 14, 71, 72, 74, 75,
81, 91, 134, 226
Signifié, 9, 59, 61, 63, 68, 70, 73, 75,
85, 90, 91, 92, 98, 99, 116, 125, 133,
134, 141, 147
Strate chromatique, 141, 147, 153,
226
Strate iconique, 141, 143, 144, 165
Strate linguistique, 71, 140, 141, 142,
143
Strate scénique, 140, 143, 146, 153,
169, 228
Strate sémiographique, 142
Strate sonore, 143, 151, 171, 172,
173
Strate technique, 143, 149, 171, 173
Stratification, 14, 69, 81, 125, 136,
139, 140, 141, 142, 153, 159, 164,
171, 173, 226, 228, 235
Structuration, 58, 68, 69, 77, 81, 89,
99, 100, 115, 122, 123, 125, 126,
127, 132, 142, 160, 224, 226, 229
Structure, 12, 37, 62, 65, 67, 68, 71,
73, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 87, 88, 90,
92, 93, 98, 102, 105, 114, 115, 118,
122, 123, 125, 126, 133, 134, 137,
140, 145, 225, 226, 227, 236, 239
Syntagmatique, 59, 64, 68, 93, 94,
98, 128, 158, 167, 169, 173, 175,
176, 187, 192, 214, 217, 228

Syntagme, 60, 64, 98, 99, 142, 167,
169, 173, 175, 182, 185, 188, 191,
193, 194, 197, 206, 219

T

Truchements, 162, 163, 165, 168,
176, 228

V

Variable, 15, 118, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
173, 174, 175, 176, 185, 187, 217,
228

INDEX DES REALISATEURS

A

AMINI, 35, 118, 148, 192, 197, 220

ASADI, 49, 118, 148

B

BANI ETEMAD, 26, 27, 28, 29, 41,
46, 50, 118, 146, 202, 215

BEYZAI, 26, 34, 48

D

DJEYRANI, 29

F

FARHADI, 40, 51, 52, 118

FARMANARA, 48

FAROKHZAD, 24

G

GERANAZ MOUSSAVI, 30

GHOBADI, 31

H

HATAMI KYA, 43, 118

K

KAHANI, 29

KIAROSTAMI, 10

KIMIAI, 25, 33, 34

M

MAKHMALBAF, 11, 30

MEHRJUI, 34

MILANI, 29

MIRBAGHERI, 28

MOGHADAM, 118

MOLAPOUR, 23

N

NABILI, 24

NADERI, 34

S

SEPANTA, 21

SHAHID SALESS, 34

T

TAGHVAI, 34, 48

Z

ZAMAN SHARBATCHI, 24

ZANDI, 51

INDEX DES FILMS

A

A Propos d'Elly, 51

B

Balouch, 33

Bashu le petit étranger, 25

Le Bonhomme de Neige, 28

C

Cerfs, 24, 33

Le Cessez-le-Feu, 29

Le Chant du Cygne, 49, 118, 161,
162, 163, 166, 167, 168, 184, 187,
189, 190, 196, 197, 212, 213

Les Chats Persans, 31

Le Cycle, 34

D

La Dame de Mai, 28, 147

F

Le Facteur, 34

La Fête du Feu, 52, 118, 159, 162,
163, 164, 165, 166, 167, 168, 174,
210, 211, 219, 220,

La Fille de la Tribu de Lor, 21

Foulard Bleu, 27, 46, 118, 146, 162,
163, 14, 166, 167, 168, 181, 182,
183, 184, 185, 188, 189, 190, 191,
193, 195, 200, 201, 203, 206, 211,
212, 215, 216, 217, 218, 219, 253

G

Gabbeh, 30

Gheyssar, 33

H

L'Harmonica, 34

M

Mardjan, 24

La Maison est Noire, 24

Le Mari d'Ahou Khanoum, 23

My Tehran for Sale, 30

N

Nargess, 26, 27, 147

La Nuit Où Il A Plu, 34

R

Requiem, 34

Reza le Motard, 33

Rien, 29, 38

Rivalité en Ville, 23

Rouge, 29

Ruban Rouge, 118, 162, 163, 164,
165, 166, 168, 185, 186, 198, 199,
203, 204, 205, 206, 207, 208, 209,
214,

S

Sud de la Ville, 23

Siavash, 49, 118, 162, 164, 165, 166,
167, 168, 183, 189, 190, 199, 209,
210, 214,

T

La Terre, 33

La Terre Fertile, 24

Tranquillité en Présence Des Autres,
34

U

Une Séparation, 40, 52

Un de Nous Deux, 29

Un parapluie Pour Deux, 36, 118,
162, 163, 164, 166, 167, 168, 187,
188, 190, 191, 192, 193, 195, 196,
197, 198, 207, 208

V

La Vache, 34

Le Voyage de Pierre, 25

Voyage, 34

TABLE DES SCHEMAS, TABLEAUX ET ILLUSTRATIONS

Chapitre 3 : La sémiologie du cinéma

Schéma 3.6.1. : Connotation selon Barthes	90
Schéma 3.6.2. : Métalangage selon Barthes	90

Chapitre 4 : la méthodologie appliquée

Tableau 4.6.1 : Visualisation des procédures de l'analyse sémiologique	135
--	-----

Chapitre 7 : L'analyse interprétative

Tableau 7.3.1. La grammaire formelle avec les nombres de scènes	161
Tableau 7.3.2. La grammaire formelle avec le taux des convergences	162
Tableau 7.3.3. Strates, catégories et sous catégories retenues	164
Tableau 6.3.2.1.1. La variable <espace intermédiaire>	170
Illustration 7.1.1. Scène 1, <i>Foulard Bleu</i>	179
Illustration 7.1.2. Scène 5, <i>Foulard Bleu</i>	181
Illustration 7.1.3. Scène 53, <i>Foulard Bleu</i>	182
Illustration 7.1.4. Scène 19, <i>Foulard Bleu</i>	183
Illustration 7.1.5. Scène 84 <i>Le Chant du Cygne</i>	183
Illustration 7.2.1. Scène 5, <i>Foulard Bleu</i>	184
Illustration 7.2.2. Scène 40, <i>Ruban Rouge</i>	184
Illustration 7.2.3. Scène 11, <i>Foulard Bleu</i>	185
Illustration 7.3.1. Scène 83, <i>Le Chant du Cygne</i>	186
Illustration 7.3.2. Scène 55, <i>Un Parapluie pour Deux</i>	186
Illustration 7.3.3. Scène 3, <i>Foulard Bleu</i>	187
Illustration 7.3.4. Scène 4, <i>Foulard Bleu</i>	187
Illustration 7.4.1. Scène 46, <i>Siavash</i>	188
Illustration 7.4.2. Scène 84, <i>Le Chant du Cygne</i>	188
Illustration 7.4.3. Scène 20, <i>Foulard Bleu</i>	189

Illustration 7.4.4. Scène 58, <i>Un Parapluie pour Deux</i>	189
Illustration 7.5.1. Scène 54, <i>Un Parapluie pour Deux</i>	191
Illustration 7.5.2. Scène 18, <i>Foulard Bleu</i>	192
Illustration 7.6.1. Scène 3, <i>Foulard Bleu</i>	193
Illustration 7.6.2. Scène 60, <i>Un Parapluie pour Deux</i>	194
Illustration 7.7.1.1. Scène 82, <i>Le Chant du Cygne</i>	195
Illustration 7.7.1.2. Scène 66, <i>Un Parapluie pour Deux</i>	196
Illustration 7.7.1.2. Scène 28, <i>Ruban Rouge</i>	197
Illustration 7.7.2.1. Scène 53, <i>Siavash</i>	198
Illustration 7.7.2.1. Scène 16, <i>Foulard Bleu</i>	199
Illustration 7.7.2.2. Scène 17, <i>Foulard Bleu</i>	201
Illustration 7.7.2.3. Scène 39, <i>Ruban Rouge</i>	202
Illustration 7.7.2.4. Scène 42, <i>Ruban Rouge</i>	203
Illustration 7.7.3.1. Scène 19, <i>Foulard Bleu</i>	204
Illustration 7.7.3.2. Scène 25, <i>Ruban Rouge</i>	205
Illustration 7.7.3.3. Scène 59, <i>Un Parapluie pour Deux</i>	206
Illustration 7.7.3.4. Scène 26, <i>Ruban Rouge</i>	207
Illustration 7.7.4.1. Scène 44, <i>Siavash</i>	208
Illustration 7.7.4.2. Scène 90, <i>La Fête du Feu</i>	208
Illustration 7.7.4.3. Scène 87, <i>La Fête du Feu</i>	209
Illustration 7.7.4.4. Scène 15, <i>Foulard Bleu</i>	210
Illustration 7.7.4.5. Scène 84, <i>Le Chant du Cygne</i>	211
Illustration 7.7.4.6. Scène 80, <i>Le Chant du Cygne</i>	211
Illustration 7.8.1. Scène 39, <i>Ruban Rouge</i>	212
Illustration 7.8.2. Scène 42, <i>Ruban Rouge</i>	212
Illustration 7.8.3. Scène 53, <i>Siavash</i>	213
Illustration 7.8.4. Scène 1, <i>Foulard Bleu</i>	214
Illustration 7.8.5. Scène 11, <i>Foulard Bleu</i>	214
Illustration 7.8.6. Scène 12, <i>Foulard Bleu</i>	215
Illustration 7.9.1.1. Scène 16, <i>Foulard Bleu</i>	216
Illustration 7.9.1.2. Scène 17, <i>Foulard Bleu</i>	216
Illustration 7.9.1.3. Scène 19, <i>Foulard Bleu</i>	216

Illustration 7.9.2.1. Scène 20 <i>Foulard Bleu</i>	217
Illustration 7.9.2.2. Scène 90 <i>La Fête du Feu</i>	218

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	4
SOMMAIRE.....	6
CONVENTIONS DE NOTATION	9
INTRODUCTION	11
PARTIE I: LE CINEMA IRANIEN	17
Chapitre 1 : La relation homme/femme et la censure	19
1.1. La relation homme/femme et le cinéma prérévolutionnaire	20
1.1.1. Les prémices du cinéma en Iran	20
1.1.2. Les prémices de la relation homme/femme à l'écran	21
1.1.3. Le Film Farsi.....	22
1.1.4. Les films d'avant-garde	23
1.1.5. Les réalisatrices d'avant la révolution	24
1.1.6. Le cinéma à la veille de la Révolution.....	24
1.2. La relation homme/femme après la révolution	25
1.2.1. Les films et les tabous.....	26
1.2.2. Le cinéma <i>underground</i>	30
1.3. La réglementation de la censure avant la révolution	31
1.4. La réglementation de la censure après la révolution.....	34
1.4.1. Un cinéma politisé	37
1.4.2. La femme à l'écran	39
1.4.3. Différentes périodes, différente censure	41
1.4.3.1. La première décennie de la révolution.....	42
1.4.3.2. La période post-khomeyniste.....	45
1.4.3.3. Un air de liberté	47
1.4.3.4. La politique conservatrice actuelle	50
Synthèse du chapitre 1	54
PARTIE II: CADRE THEORIQUE	57
Chapitre 2 : De la linguistique et ses apports avec la sémiologie des indices ...	59
2.1. L'héritage de Saussure.....	60
2.2. L'héritage de Barthes	64
2.3. Les apports de la sémiologie de Mounin	66
2.4. L'Objet de la sémiologie des indices	68
2.5. L'héritage Hjelmslevien	68
2.5.1. La structure houdebinienne.....	68
2.5.2. Deux méthodes : l'empirico-déductive et hypothético-déductive	70
2.5.3. La stratification	70
2.6. Le principe d'immanence	72
2.7. La spécificité du signifiant sémiologique	73
2.8. Du dénoté et du connoté au signifiant indiciel et à l'effet de sens	73

2.8.1. L'émergence des concepts dénoté et connoté.....	73
2.8.2. L'émergence du concept signifiant indiciel.....	75
2.9. De l'Imaginaire Linguistique à l'imaginaire culturel	76
2.9.1. Sur les traces de l'imaginaire.....	76
2.9.2. La mise en place des normes	77
2.9.3. Les prolégomènes à un imaginaire culturel	80
Synthèse du chapitre 2	82
Chapitre 3 : La sémiologie du cinéma	85
3.1. L'émergence d'une sémiologie du cinéma	86
3.2. Un héritage structuraliste	86
3.3. Le cinéma, langue ou langage ?.....	88
3.4. Langage et cinéma : fait filmique et fait cinématographique	90
3.5. Le concept de système dans la sémiologie du film.....	91
3.6. Les concepts de dénotation et de connotation dans la sémiologie du film	92
3.7. Le film en tant que texte	94
3.8. La narration comme point de départ.....	95
3.9. L'énonciation cinématographique	97
3.10. Une sémiologie générativiste du cinéma	99
3.11. Les critiques de la sémiologie du cinéma	99
3.11.1. Le point de vue de Mitry.....	99
3.11.2. Le point de vue de Deleuze.....	101
3.12. Les sciences sociales et le cinéma	102
3.12.1. L'histoire du cinéma	103
3.12.2. La sociologie du cinéma	104
3.12.3. Le cinéma et la psychologie.....	105
3.12.3.1. La psychologie expérimentale	106
3.12.3.2. La psychanalyse.....	107
Synthèse du chapitre 3	111

PARTIE III : CADRE METHODOLOGIQUE ET OBJET D'ETUDE113

Chapitre 4 : la méthodologie appliquée	115
4.1. L'Objet d'étude et les objectifs.....	116
4.2. La constitution du corpus.....	116
4.2.1. La représentativité du corpus.....	117
4.2.2. L'homogénéité du corpus	119
4.2.3. L'extension du corpus.....	120
4.2.4. L'aspect temporel du corpus.....	121
4.2.5. L'exhaustivité du corpus.....	122
4.3. Les étapes méthodologiques	122
4.3.1. L'analyse systémique.....	124
4.3.1.1. La description : mise au jour de l'inventaire structuré	125
4.3.1.2. L'explication : le repérage des structurations stables et instables	126
4.3.2. L'analyse interprétative : le parcours de la mise en sens.....	128
4.3.2.1. Les interprétants internes et externes et les cartes forcées culturelles.....	129
4.3.2.2. Pathos – logos – ethos.....	130

4.4. Les deux étapes d'analyse filmique :	133
4.4.1. L'analyse formelle	133
4.4.2. L'analyse textuelle	133
4.5. L'analyse communicationnelle	135
4.6. Récapitulatif de l'analyse sémiologique	137
Synthèse du chapitre 4	138
Chapitre 5 : Modèle de la stratification et son adaptation au corpus des films	141
5.1. La stratification	142
5.2. Modèle de la stratification adapté au film	144
5.2.1. La strate iconique	146
5.2.1.1. Le corps des comédiens	146
5.2.2. Strate scénique	148
5.2.2.1. Le décor	148
5.2.2.2. La couleur	149
5.2.2.3. La lumière	150
5.2.3. La strate technique	151
5.2.3.1. Le cadrage	151
5.2.3.2. Le plan	151
5.2.3.3. Champ et hors champ	152
5.2.3.4. Le montage	152
5.2.4. La strate sonore	153
Synthèse du chapitre 5	155

PARTIE IV : LA GRAMMAIRE FORMELLE DE L'OBJET D'ETUDE .157

Chapitre 6 : Analyse systémique descriptive et explicative	159
6.1. La phase d'observation : les procédures de segmentation du corpus pour l'analyse	160
6.2. Les difficultés liées à la formalisation des catégories et des sous catégories	161
6.3. La recherche de la codification	162
6.3.1. La strate iconique	166
6.3.1.1. Les gestes	166
6.3.1.2. Les truchements	169
6.3.2. La strate scénique	170
6.3.2.1. Les espaces	170
6.3.3. La strate sonore	172
6.3.3.1. La musique, l'additif de la strate sonore	173
6.3.4. Strate technique	174
6.3.4.1. Les additifs de la strate technique	174
Synthèse du chapitre 6	177
Chapitre 7 : L'analyse interprétative	181
7.1. De <<l'attrance>> à <<l'amour>> : <<l'évolution des sentiments>>	182
7.2. De la <provocation> à la <<déclaration d'amour>>	186
7.3. Une illusion de <<proximité>>	188
7.4. Illusion de <<rapprochement>>	190
7.5. De la <substitution de la femme par l'enfant> à <<l'érotisme>>	193
7.6. /L'enfant/ : <neutralisateur du contact>	195

7.7. <<Nudité>>, <<sensualité>>, <<déclaration d'amour>> et <<la sexualité>>.....	197
7.7.1. /Objets inanimés/	197
7.7.2. /Objet Symbolique/	200
7.7.3. /La transition/	206
7.7.4. /Le hors champ/	210
7.8. /La musique/ : des <<prémices de l'amour>> au <<marqueur du couple>>	214
7.9. Les espaces	217
7.9.1. La /Cour/	218
7.9.2. /La voiture/	219
Synthèse du chapitre 7	222
CONCLUSION	225
BIBLIOGRAPHIE.....	235
INDEX.....	247
INDEX DES AUTEURS.....	249
INDEX DES NOTIONS	253
INDEX DES REALISATEURS.....	257
INDEX DES FILMS	259
TABLE DES SCHEMAS, TABLEAUX ET ILLUSTRATIONS.....	261
TABLE DES MATIERES.....	265
ANNEXE 1: TABLEAUX DES INVENTAIRES DESCRIPTIFS.....	277
ANNEXE 2: ENTRETIENS AVEC LES REALISATEURS DES FILMS DU CORPUS....	310
ANNEXE 3: RESUME ET FICHE TECHNIQUE DES FILMS DU CORPUS	342
ANNEXE 4: COMPLEMENTS AU CHAPITRE 1	355

**UNIVERSITE PARIS DESCARTES
FACULTE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES - SORBONNE**

**THESE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS DESCARTES
Discipline : Linguistique et Sémiologie**

ASAL BAGHERI GRIFFATON

**LES RELATIONS HOMME/FEMME DANS LE
CINEMA IRANIEN POSTREVOLUTIONNAIRE,
STRATEGIES DES REALISATEURS
ANALYSE SEMIOLOGIQUE**

**TOME II
ANNEXES**

Sous la direction de Madame la Professeure Anne-Marie HOUDEBINE

Soutenue le 9 Mai 2012

JURY DE SOUTENANCE:

Monsieur Michaël ABECASSIS, MCF HDR, Oxford University

Monsieur Driss ABLALI, MCF HDR, Université de Franche-Comté

Monsieur Dominique DUCARD, Professeur, Université Paris Est Créteil

Madame Azadeh KIAN, Professeure, Université Paris 7-Diderot

Monsieur Jean-Claude SOULAGES, Professeur, Université Lyon 2

SOMMAIRE DES ANNEXES

TOME II

Annexe 1:	Tableaux des inventaires descriptifs	
.....		277
Annexe 2:	Entretiens avec les réalisateurs des films du corpus	
.....		310
Annexe 3:	résumé et fiche technique des films du corpus	
.....		342
Annexe 4:	Compléments au chapitre 1	
.....		355

ANNEXE 5 : CORPUS DVD FOURNI

**Annexe 1: TABLEAUX DES
INVENTAIRES DESCRIPTIFS**

TABLEAU 1 : RECAPITULATIF DES CONVERGENCES DES VARIABLES DE LA GRAMMAIRE FORMELLE PAR FILMS (1)

Catégories	Sous-catégories	<i>Foulard Bleu</i>		<i>Ruban Rouge</i>		<i>Un Parapluie pour Deux</i>		<i>Siavash</i>		<i>Le Chant du Cygne</i>		<i>La Fête du Feu</i>		Total		
		Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	
Gestes	Regard	11/21	52%	11/22	50%	6/21	29%	9/10	90%	6/11	55%	1/6	17%	44/91	48%	
	Geste avorté	2/21	10%	5/22	23%	6/21	29%	0/10	0%	3/11	27%	1/6	17%	17/91	19%	
	Scène de retour	1/21	5%	0/22	0%	2/21	10%	1/10	10%	2/11	18%	1/6	17%	7/91	8%	
Truchements	Enfant	4/21	19%	0/22	0%	4/21	19%	0/10	0%	0/11	0%	1/6	17%	9/91	10%	
	Objet	11/21	52%	12/22	55%	10/21	48%	4/10	40%	3/11	27%	3/6	50%	43/91	47%	
	Symbole	4/21	19%	9/22	41%	0/21	0%	1/10	10%	0/11	0%	1/6	17%	15/91	16%	
Additifs	Musique	9/21	43%	6/22	27%	4/21	19%	5/10	50%	5/11	45%	1/6	17%	30/91	33%	
	Transition	7/21	33%	7/22	32%	2/21	10%	1/10	10%	4/11	36%	1/6	17%	22/91	24%	
	Hors champ	2/21	10%	3/22	14%	6/21	29%	2/10	20%	2/11	18%	3/6	50%	18/91	20%	
Espaces	Extérieur	7/21	33%	10/22	45%	0/21	0%	3/10	30%	4/11	36%	2/6	33%	26/91	29%	
	Intérieur	5/21	24%	4/22	18%	12/21	57%	0/10	0%	3/11	27%	3/6	50%	27/91	30%	
	Espace intermédiaire	Voiture	2/21	10%	0/22	0%	4/21	19%	1/10	10%	2/11	18%	1/6	17%	10/91	11%
		Cour	8/21	38%	7/22	32%	2/21	10%	0/10	0%	0/11	0%	0/6	0%	17/91	19%
		Autre	1/21	5%	2/22	9%	3/21	14%	6/10	60%	2/11	18%	0/6	0%	14/91	15%
		11/21	52%	9/22	41%	9/21	43%	7/10	70%	4/11	36%	1/6	17%	41/91	45%	

TABEAU 2 : RECAPITULATIF DES CONVERGENCES DES VARIABLES DE LA GRAMMAIRE FORMELLE PAR FILMS (2)³³⁷

	Les procédés	<i>Foulard Bleu</i>		<i>Ruban Rouge</i>		<i>Un Parapluie Pour Deux</i>		<i>Siavash</i>		<i>Le Chant du Cygne</i>		<i>La Fête du Feu</i>		Total		
		Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	Scènes	%	
Gestes	Regards	CF	52%	CF	50%	CM	29%	CtF	90%	CF	55%	CFb	17%	CF	48%	
	Gestes avortés	CFb	10%	CM	23%	CM	29%	–	0%	CM	27%	CFb	17%	CFb	19%	
	Scènes de retour	P	5%	–	0%	CFb	10%	CFb	10%	CFb	18%	CFb	17%	P	8%	
Truchements	L'enfant	CFb	19%	–	0%	CFb	19%	–	0%	–	0%	CFb	17%	CFb	10%	
	Objets	CF	52%	CF	55%	CF	48%	CF	40%	CM	27%	CF	50%	CF	47%	
	Symbole	CFb	19%	CF	41%	–	0%	CFb	10%	–	0%	CFb	17%	CFb	16%	
Additifs	Musique	CF	43%	CM	27%	CFb	19%	CF	50%	CF	45%	CFb	17%	CM	33%	
	Transition	CM	33%	CM	32%	CFb	10%	CFb	10%	CM	36%	CFb	17%	CM	24%	
	Hors champs	CFb	10%	CFb	14%	CM	29%	CM	20%	CFb	18%	CF	50%	CM	20%	
Espaces	Extérieur	CM	33%	CF	45%	–	0%	CM	30%	CM	36%	CM	33%	CM	29%	
	Intérieur	CM	24%	CFb	18%	CF	57%	–	0%	CM	27%	CF	50%	CM	30%	
	Espace intermédiaire	Voiture	CFb	10%	-	0%	CFb	19%	CFb	10%	CFb	18%	CFb	17%	CFb	11%
		Cour	CM	38%	CM	32%	CFb	10%	-	0%	-	0%	-	0%	CFb	19%
		Autre	P	5%	P	9%	CFb	14%	CtF	60%	CFb	18%	–	0%	CFb	15%
		CF	52%	CF	41%	CF	43%	CtF	70%	CM	36%	CFb	17%	CF	45%	

³³⁷ CtF : convergence très forte, CF convergence forte, CM convergence moyenne, CFb convergence faible, P convergence faible ou trait périphérique

**TABLEAU 3 : RECAPITULATIF DES CONFIGURATIONS SYNTAGMATIQUES DES VARIABLES DE LA GRAMMAIRE FORMELLE
POUR L'ENSEMBLE DU CORPUS (1)**

	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
Regards		16%	11%	7%	36%	18%	45%	25%	14%	34%	20%	50%	14%	14%
Gestes avortés	41%		6%	12%	53%	18%	18%	18%	12%	24%	35%	41%	6%	29%
Scènes de retour	71%	14%		14%	57%	0%	43%	14%	29%	29%	14%	57%	43%	0%
Enfant, objet animé	33%	22%	11%		22%	0%	11%	0%	0%	22%	44%	33%	11%	22%
Objets inanimés	37%	21%	9%	5%		21%	23%	19%	23%	28%	23%	49%	5%	28%
Symboles	53%	20%	0%	0%	60%		60%	53%	27%	40%	0%	60%	0%	47%
Musique	67%	10%	10%	3%	33%	30%		33%	33%	37%	20%	50%	10%	13%
Transition	50%	14%	5%	0%	36%	36%	45%		18%	27%	27%	50%	9%	32%
Hors champs	33%	11%	11%	0%	56%	22%	56%	22%		28%	28%	44%	11%	6%
Extérieur	58%	15%	8%	8%	46%	23%	42%	23%	19%					
Intérieur	33%	22%	4%	15%	37%	0%	22%	22%	19%					
Espace intermédiaire	54%	17%	10%	7%	51%	22%	37%	27%	20%					
Voiture	60%	10%	30%	10%	20%	0%	30%	20%	20%					
Cour	35%	29%	0%	12%	71%	41%	24%	41%	6%					

**TABEAU 4 : RECAPITULATIF DES CONFIGURATIONS SYNTAGMATIQUES DES VARIABLES DE LA GRAMMAIRE FORMELLE
POUR L'ENSEMBLE DU CORPUS (2)**

	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
Regards		CFb	CFb	P	CM	CFb	CF	CM	CFb	CM	CM	CF	CFb	CFb
Gestes avortés	CF		P	CFb	CF	CFb	CFb	CFb	CFb	CM	CM	CF	P	CM
Scènes de retour	CtF	CFb		CFb	CF	-	CF	CFb	CM	CM	CFb	CF	CF	-
Enfant, objet animé	CM	CM	CFb		CM	-	CFb	-	-	CM	CF	CM	CtF	CM
Objets inanimés	CM	CM	P	P		CM	CM	CFb	CM	CM	CM	CF	P	CM
Symboles	CF	CM	-	-	CtF		CtF	CF	CM	CF	-	CtF	-	CF
Musique	CtF	CFb	CFb	P	CM	CM		CM	CM	CM	CM	CF	CFb	CFb
Transition	CF	CFb	P	-	CM	CM	CF		CFb	CM	CM	CF	P	CM
Hors champs	CM	CFb	CFb	-	CF	CM	CF	CM		CM	CM	CF	CFb	P
Extérieur	CF	CFb	P	P	CF	CM	CF	CM	CFb					
Intérieur	CM	CM	P	CFb	CM	-	CM	CM	CFb					
Espace intermédiaire	CF	CFb	CFb	P	CF	CM	CM	CM	CM					
Voiture	CtF	CFb	CM	CFb	CM	-	CM	CM	CM					
Cour	CM	CM	-	CFb	CtF	CF	CM	CF	P					

TABLEAU 5 : LE FILM *Foulard Bleu*

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
13 :30-13 :50	Rasul vient chercher son chauffeur chez Nobar et le regard de celle-ci et Rasul se croise pour la première fois.	+	-	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
16 :12-16 :28	Une des filles de Rasul arrive chez lui, elle a les mains pleines. Elle enlève ensuite son tchador. Le père a les mains mouillées, il les sèche avec la	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	+

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboliques	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Couleur
	serviette autour du cou.														
16 :29-16 :47	Sa 2 ^{ème} fille arrive, elle porte sa petite fille dans les bras. Elle la passe à son père, reprend la casserole et se penche vers son père	-	+	-	+	+	-	-	-	-	-	-	+	-	+
17 :50-18 :06	Sa fille descend les escaliers, il est assis sur une chaise. Elle se penche vers lui et met ses mains sur le dossier de la chaise.	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	+
19-20 :10	Nobar est dans le	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Couleur
	bureau de Rasul.														
23 :42-24 :25	Rasul va dans les champs apporter à manger à Nobar et sa petite sœur.	+	-	-	-	+	-	+	-	-	+	-	-	-	-
24 :26-24 :47	La fille cadette de Rasul est dans la chambre, regardant la photo de sa mère décédée. Rasul vient lui parler et la consoler.	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-
28	Une des filles donne un vase à son mari pour le mettre sur la table.	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	+
29 :29-29 :43	Nobar est en train de	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboliques	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	nettoyer les chandelles et Rasul se prépare devant le miroir pour l'anniversaire de la mort de sa femme.														
36 :18-37 :10	Rasul vient dans le quartier de Nobar pour demander des nouvelles de sa mère et de son frère emprisonnés.	+	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
37 :28-37 :55	Rasul est avec son chauffeur et Kaboutar lui demande indirectement s'il ne	+	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symbol es	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Couleur
	veut pas se marier avec Nobar.														
40 :06-40:52	Nobar lave les cheveux de sa sœur et le kurde adossé à un mur lui parle.	+	-	-	-	+	+	+	-	-	+	-	-	-	-
42 :23-42 :41	Rasul ramène le frère de Nobar dans les champs pour la lui confier.	+	-	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
44 :17-44 :55	La fille aînée vient voir son père à la maison parce qu'elle s'inquiète. Il sort de la salle de bains avec une serviette,	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	pour se sécher les mains et le visage.														
52 :36-53 :21	La nuit, Rasul vient à la porte de Nobar avec une valise.	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-
53 :21-55-37	La nuit dans la cours de chez Nobar, déclaration d'amour indirecte (texte)	+	+	-	-	+	+	+	+	-	-	-	+	-	+
59 :56-1h :00 :34	Les pieds de Nobar et Rasul dans l'eau	-	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-	+	-	+
1h01 :40 - 1h02 :27	Dans la cours de chez Nobar, Rasul raconte des histoires à la petite sœur en la	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	+	-	+

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	caressant														
1h02 :28 - 1h02 :41	Rasul veut partir de chez Nobar et elle lui donne sa veste.	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+	-	+
1h06 :07 - 1h07 :53	Rasul et Nobar dans la voiture, scène d'au revoir.	+	-	++	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-
1h18 :10 - 1h19 :25	Rasul va voir Nobar qui a été battue et insultée par la famille de Rasul.	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-
Nombre de scènes		11/21	2/21	1/21	4/21	11/21	4/21	9/21	7/21	2/21	7/21	5/21	11/21	2/21	8/21
%		52%	10%	5%	19%	52%	19%	43%	33%	10%	33%	24%	52%	10%	38%

TABLEAU 6 : LE FILM *Ruban Rouge*

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Couleur
16 :05-16 :55	La nuit : Mahbubeh tombe par terre, Davud doit venir la soigner. Scène suivante : le jour.	-	-	-	-	-	+	+	+	-	+	-	-	-	-
29 :02-29 :13	Mahbubeh et Davud se querellent.	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-
29 :39-29 :57	Elle lui jette de la terre, il s'avance vers elle comme s'il voulait la frapper.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
35 :55-36 :22	Elle est enfermée dans le tank, il y a	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	une explosion. Davud est à terre, respirant fort.														
38 :39-40 :30	Enfermée dans le tank, elle hallucine : elle voit sa mère lui donner de l'eau et la sortir de là mais c'est Djomeh.	-	+	-	-	+	+	+	-	+	-	-	+	-	-
40 :30-40 :56	Elle n'a pas retrouvé ses esprits et Djomeh essaie de la ramener au présent.	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	+
42 :25-42 :42	Il lui donne à manger et	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	+

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Couleur
	elle refuse.														
53 :30	Davud jette son collier par terre et lui demande d'enlever ses chaussures.	-	-	-	-	++	+	-	-	-	+	-	-	-	-
56 :52	Djomeh lui donne des bas car les pieds de Mahbubeh sont en sang.	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-
VCD 2 1 : 34- 1 :39	Davud lui donne son sac.	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-
6 :21- 6 :38	Davud a cru qu'elle avait sauté sur une mine, mais elle a	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	simplement jeté l'arme de Davud sur la mine : il est alors fâché.														
7 :44-8 :25	Davud est blessé et Mahbubeh essaie de l'aider.	-	-	-	-	+++	-	-	-	+	+	-	-	-	-
8 :38-9 :00	Elle va essayer de déchirer le pantalon de Davud pour voir la blessure.	-	-	-	-	+++	-	-	-	-	+	-	-	-	-
9 :23-9 :32	Elle essaie de faire un garrot.	-	-	-	-	+	-	-	-	+	+	-	-	-	-
15 :37-15 :55	Elle descend du tank et se dirige vers Davud en lui	+	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-	+

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	demandant de vendre le tank pour elle.														
18 :09-18 :19	Pendant qu'il l'aide à mettre le tank en marche, il lui apporte de l'eau pour qu'ils mangent ensemble.	+	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+	-	+
18 :24-18h40	Elle lui donne ses bijoux, il revient avec des matériaux sur son vélo elle mange de la pastèque.	+	-	-	-	+	-	+	+	-	-	-	+	-	+
19 :41-20 :35	Il lui donne son	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-	+

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	instrument de musique, elle est effrayée mais elle accepte.														
21 :43-24 :36	Elle descend dans un tunnel pour chercher Davud et elle découvre qu'il taille la pierre du mur.	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-
24 :46-24 :57	Elle sort du tunnel, il est assis. Echange de regards.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
25 :09-25 :40	Davud lui tire dessus de loin mais c'est	+	-	-	-	-	+	+	+	-	+	-	-	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	un feu d'artifice qui illumine le visage de Mahbubeh .														
32 :55-33 :16	Djomeh lui jette des fils décoratifs.	+	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+	-	+
Nombre de scènes		11/22	5/22	0/22	0/22	12/22	9/22	6/22	7/22	3/22	10/22	4/22	9/22	0/22	7/22
%		50%	23%	0%	0%	55%	41%	27%	32%	14%	45%	18%	41%	0%	32%

TABLEAU 7 : LE FILM *Siavash*

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
11 :30-12-28	Première rencontre entre Siavash et Hedieh après une altercation de celle-ci avec le garçon qui l'embête depuis un moment.	+	-	-	-	+	-	-	-	+	+	-	-	-	-
13 :58-15h44	Siavash et son ami accompagnent Hedieh en voiture.	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-
15 :56-17 :08	Ils descendent de la voiture pour se dire au revoir.	+	-	+	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-
41 :21-42 :25	L'interview de Hedieh avec Siavash	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboliques	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	après le concert.														
CD 2 :															
1 :32-1 :59	La suite de l'interview (c'est la première fois qu'il l'a tutoie)	+	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+	-	-
3 :02-3 :09	Pendant le concert, elle est dans la salle.	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-
3 :42-3 :46	La suite du concert.	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-
7 :55-9 :40	Il vient rendre visite à Hedieh à l'hôpital. Elle a été agressée.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
14 :20-14 :31	Elle est sortie de l'hôpital et il vient la chercher.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
14 :36-17 :49	Au café, ils se parlent.	+	-	-	-	+	+	+	-	+	-	-	+	-	-
Nombre de		9/10	0/10	1/10	0/10	4/10%	1/10	5/10	1/10	2/10	3/10	0/10	7/10	1/10	0/10

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
scènes															
%		90%	0%	10%	0%	40%	10%	50%	10%	20%	30%	0%	70%	10%	0%

TABLEAU 8 : LE FILM *Un Parapluie pour Deux*

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Couleur
2 :20-2 :35	La femme joue du piano pour son mari et sa petite fille.	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
3 :50-3 :54	Ehsan arrive, blessé au visage. Sa femme lui ouvre.	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+
4 :50-5 :32	Elle soigne sa blessure.	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-
7 :00-7 :07	Il est dans la voiture avec sa famille.	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
8 :16-8 :59	Elle va descendre de voiture.	-	-	++	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-
28 :29-29 :09	Yasaman (l'autre femme) est dans le lit et Ehsan	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	ferme une fenêtre.														
32 :59-33 :16	Ehsan, la petite et Yasaman disent au revoir à Minou.	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
34 :23-35 :54	Ehsan et Yasaman dans la voiture.	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-
35 :52-35 :59	Il découvre le cadavre de la tante de Yasaman.	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-	-	-
47 :25-48 :05	Yasaman et Ehsan dans la voiture parlent des problèmes d'argent de Minou.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
CD 2															
1 :47-1 :58	Tous les trois avec la petite	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	dans la maison qui a été vandalisée.														
7 :10-10-39	Ehsan et Yasaman au restaurant.	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	+	-	-
13 :50-14 :06	Ehsan et Yasaman sont dans un appartement vide pour le visiter : elle se fait agresser.	-	+	-	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-
19 :00-19 :50	Ehsan et sa femme se disputent dans la chambre	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-
23 :11-24 :18	Ehsan et Yasaman au café.	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	+	-	-
24 :25-24 :37	Ils veulent commander au café.	-	-	-	-	++	-	-	-	-	-	-	+	-	-
27 :14-	Ehsan et	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	+

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
27 :19	Yasaman visitent une maison : ils sont dans le grand jardin.														
30 :42-30 :52	Ils sont autour de la table à la maison et Ehsan est fâché.	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-
32 :15-34 :09	Il règle ses problèmes avec les deux femmes.	++	++	-	-	++	-	-	-	-	-	+	-	-	-
38 :43-38 :48	L'agresseur est en train d'étrangler Yasaman	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-	-	-
39 :30-39 :50	Il va étrangler Minou	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	-	-
Nombre de scènes		6/21	6/21	2/21	4/21	10/21	0/21	4/21	2/21	6/21	0/21	12/21	9/21	4/21	2/21

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
%		29%	29%	10%	19%	48%	0%	19%	10%	29%	0%	57%	43%	19%	10%

TABLEAU 9 : LE FILM *Le Chant du Cygne*

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Couleur
4 :56-5 :34	Les deux jeunes viennent d'être expulsés de l'université	+	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-
11 :39-12 :23	Peyman vient chercher Parastu la nuit	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
26 :52-27 :03	Il s'est évadé de prison et est venu devant chez Parastu	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-
27 :12-27 :16	Le père de Parastu examine la jambe du garçon	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
34 :33-35 :04	Elle l'aide à quitter	+	-	++	-	+	-	+	-	-	+	-	-	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
	la maison														
42 :31-42 :41	Le papa vient dans la chambre de sa fille pour la consoler	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	+	-	-	-
48 :49-48 :15	Parastu et Peyman parlent avec le passeur	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
50 :32-50 :47	A l'hôpital : Peyman dit adieu à ses parents	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-
53 :57-54 :03	Parasto et Peyman disent au revoir à leur passeur pour quitter la ville	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
1h12 :18-	Peyman a pris les	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	-	+	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
1h13 :19	policiers turcs en otage et Parastu vient lui parler.														
1h20 :05	Peyman est mort et Parastu vient vers lui.	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-
Nombre de scènes		6/11	3/11	2/11	0/11	3/11	0/11	5/11	4/11	2/11	4/11	3/11	4/11	2/11	0/11
%		55%	27%	18%	0%	27%	0%	45%	36%	18%	36%	27%	36%	18%	0%

TABLEAU 10 : LE FILM *La Fête du Feu*

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Couleur
00 :16-00 :38	1 ^{ère} scène du film : la jeune fille et son fiancé sont sur la moto	-	-	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-
1 :26-1 :29	La jeune fille et son fiancé jouent avec la neige	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	-
1h02 :50 - 1h :03 :00	Morteza ne veut pas laisser sa femme Mojdeh partir : ils se disputent	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-
1h06 :36 - 1h06 :49	Mojdeh va quitter l'appartement avec son fils : la femme de ménage vient pour la calmer	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

Minutes du film	Scène	Regards	Gestes avortés	Scènes de retour	Enfant, objet animé	Objets inanimés	Symboles	Musique	Transition	Hors champs	Extérieur	Intérieur	Espace intermédiaire	Voiture	Cour
1h13 :27 - 1h18 :43	Morteza est avec sa maitresse Simin dans la voiture	+	+	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
1H34 :36- 1H35 :07	Morteza rentre à la maison, sa femme dort avec le petit ; il essaie de la réveiller.	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	-	-
Nombre de scènes		1/6	1/6	1/6	1/6	3/6	1/6	1/6	1/6	3/6	2/6	3/6	1/6	1/6	0/6
%		17%	17%	17%	17%	50%	17%	17%	17%	50%	33%	50%	17%	17%	0%

TABLEAU 11 : LISTE DES CATEGORIES ET SOUS-CATEGORIES

Strates	Catégories	Variables	
Iconique	Gestes	Regard	
		Geste avorté	
		Scène de retour	
	Truchements	Enfant	
		Objet	
		Objet symbolique	
Scénique	Espaces	Extérieur	
		Intérieur	
		Espace intermédiaire	Voiture
			Cour
			Autre
Sonore	Additifs	Musique	
Technique		Transition	
		Hors champ	

**Annexe 2: ENTRETIENS AVEC LES
REALISATEURS DES FILMS DU
CORPUS**

**ENTRETIEN 1 : NOTRE ENTRETIEN (EN PERSAN, TRADUIT PAR
NOUS-MEME) AVEC SAEED ASADI, REALISATEUR DU *CHANT DU
CYGNE*, TEHERAN, DECEMBRE 2010**

AB : Monsieur Asadi, comment avez-vous eu l'idée du sujet ?

SA : Un jour, j'étais à la Fondation cinématographique Farabi. A l'époque, le directeur du secteur culturel était Monsieur Hamid Jamvar. Il y travaille toujours mais n'en est plus le directeur. J'étais revenu en Iran pour tourner deux films internationaux : *Requiem For a Friend* et un autre sur le coup d'état du 28 mordad³³⁸. *Requiem For a Friend* traitait du crash du vol iranien sur le golfe persique le 3 juillet 1988³³⁹. Monsieur Jamvar m'a dit que ce sujet nécessitait un important budget non disponible, il aurait fallu pour le faire un financement public. J'avais écrit une histoire aux Etats-Unis, nommée *Die Young*, ce qui signifie mourir jeune. Vous pouvez traduire comme vous le souhaitez. Il m'a demandé quelle était l'histoire : un jeune suédois dont le père travaille dans une entreprise suédoise a une jolie copine à l'école. Un jeune américain cherche querelle à la jeune fille, les jeunes hommes en viennent aux mains. Le suédois est enfermé dans un centre de rétention pour adolescents. Il parvient par la suite à s'en échapper. Le film dépeint l'évasion et les retrouvailles. Ils [le garçon et la fille] volent un avion et filent au Mexique. Ils prennent ensuite des chevaux et s'enfuient dans le désert. Mais on ne sait pas s'ils en sortent vivants ou non.

AB : Etait-ce une forme de happy end ?

SA : Un happy end incertain. Quand ils partent dans le désert, le dernier dialogue est le suivant : « on va les laisser filer, vu le chemin qu'ils ont pris, ils ont peu de chances de s'en sortir ». J'ai dit à Monsieur Jamvar que l'on pouvait rendre cette histoire iranienne. Là-bas, ils s'enfuient d'un centre de rétention, ici, ils s'enfuient de la police des mœurs. Il ma dit : « c'est bien, écris ça ». Je lui ai répondu : « le film sera interdit. Il faut qu'il [le héros] batte les policiers ». Durant les cent ans du cinéma iranien, même à l'époque du Shah, si un policier faisait

³³⁸ 19 octobre 1953, date du coup d'état organisé par les services de renseignements des Etats-Unis et du Royaume Uni, qui a renversé le premier ministre Mohammad Mossadegh et installé au pouvoir Mohammad-Reza Shah Pahlavi.

³³⁹ Un avion de la compagnie Iran Air assurant un vol commercial entre Téhéran et Dubaï avait été abattu accidentellement par un avion militaire américain, faisant plusieurs centaines de morts.

rentrer un coupable dans une voiture et que le képi du policier tombait à terre, le ministère de la culture demandait à ce que la scène soit rejouée. Dans ce film, un policier allait tout de même être battu. Il m'a dit : « on va en faire une vingtaine de ces films ! Ils ne pourront pas interdire vingt films. » Je me suis dit, bravo à cet homme et j'ai commencé à adapter cette histoire et à la rendre iranienne. C'est ainsi que *Le Chant Du Cygne* est né. C'est de là que mon courage est venu pour écrire ce scénario.

AB : Vous n'avez pas eu de problèmes pour sortir le film ?

SA : Non, on n'a pas eu de problèmes. Le ministère de la guidance lui a attribué la note de A³⁴⁰.

AB : Lors d'aucune étape, vous n'avez connu de problèmes ?

SA : Ils ne nous ont pas autorisés à diffuser des bandes annonces à la télévision, mais le film a été projeté. Je dois la réalisation du film au courage du producteur de Pouya Films. Il a dit : « le film sera interdit mais on va le faire quand même. »

AB : Qui était votre interlocuteur à Pouya Films ?

SA : Messieurs Abdollah Alikhani et Hossein Farahbakhsh. Ils ont dit : « ce film va être interdit. Cette année, nous ne voulions plus faire de films. Nous en avons produit deux et distribué trois et nous n'avons plus de temps pour faire des films. Mais celui-ci, on va le faire. » Au mois de février, on a commencé le tournage. Le film a reçu un bon accueil public et il a fait du bruit. Mais il n'a plus été projeté alors qu'il y avait encore un potentiel de public important. En général, lorsqu'un film a du succès, il peut rester indéfiniment à l'affiche. Mais dans ce cas, on nous a demandé de le retirer.

AB : Combien de personnes ont vu le film au cinéma, vous rappelez-vous ?

SA : Non, je ne me rappelle pas. Mais si le billet était au même prix que maintenant, le film aura rapporté des milliards [de tomans], car il était en tête du box-office.

AB : Alors, vous n'avez jamais connu d'obstacle pour faire ce film, même pas à l'écriture du scénario ? Je voudrais savoir si vous aviez filmé tout ce que vous vouliez.

³⁴⁰ La catégorie A est la meilleure possible pour un film iranien. Elle lui garantit le plus de salles, la plus longue période de projection.

SA : Il y a eu des producteurs qui ont voulu de ce film. Mais ils ont toujours demandé à ce que le héros ne frappe pas le policier à la tête. Et je leur disais : « moi, je veux faire un plat indien. Et si j'enlève le piquant, ce n'est plus un plat indien. Si vous voulez le piquant, vous restez, sinon vous partez. » Je pensais que toute l'importance du film tenait dans cette scène où le policier est frappé à la tête. Je vous invite à aller voir mon dernier film qui est sur les écrans. Après *Le Chant du Cygne*, je n'ai pas tourné de film pendant cinq ans. Après cela, j'ai fait le film *L'Invité* et ensuite le film *L'Atterrissage en Exil*, avec un budget à moitié financé par la police de la République Islamique d'Iran, pour que le film ne connaisse pas les mêmes problèmes que *Le Chant Du Cygne*.

AB : Quelle est l'histoire du film ?

SA : J'ai attaqué le système de santé iranien. C'est une idée que j'avais déjà depuis un certain temps. Mais après cela, j'ai vu que des américains avaient déjà traité ce sujet. Il y a une partie de ces deux films qui se ressemblent : c'est pourquoi j'ai aussi mis le nom du scénariste américain, pour que l'on ne me mette pas une étiquette de copieur. Mais c'était tout de même mon idée et c'est par hasard qu'un autre film s'est fait au même moment. Ce film a obtenu le prix de meilleur film étranger au festival de Cherry Blossom en Chine en octobre 2009. Le film a été maltraité ici, car il a été projeté sur le principe de la séance unique³⁴¹, sans autorisation d'affichage publicitaire. Dans ce film aussi, je casse des tabous.

AB : L'acteur principal du film Bahram Radan n'était pas du tout connu à l'époque du tournage. Pourquoi l'avoir choisi lui, alors qu'il n'était pas encore une star ?

SA : Je pense que quand on a une bonne histoire, on n'a pas besoin d'acteurs connus, particulièrement quand il faut que les acteurs soient jeunes. Personne n'attend de vous d'avoir des superstars. En fait, je n'étais pas d'accord pour choisir cette personne. On en a discuté avec le producteur et j'ai proposé de prendre quelqu'un dans la rue.

AB : Vous vouliez vraiment qu'il ne soit pas connu ?

³⁴¹ La séance unique peut être imposée à certains films : seule une projection par cinéma et par jour est autorisée.

SA : Je ne voulais pas d'acteur connu et je ne voulais pas cet acteur. Il avait eu une « distinction » de plus mauvais acteur pour sa précédente prestation. C'était son premier film. Dans ce film, son jeu était affreux. J'étais complètement contre ce choix, mais je n'avais pas du tout le choix. A chaque fois que je disais que j'aurais cet acteur, les gens en parlaient comme de « ce type aux gros yeux ». Personne n'avait une bonne opinion de lui. C'était la même chose pour l'actrice principale. Mais comme la date de fin de validité de l'autorisation de tourner était proche, nous n'avions plus le temps de chercher. Mais après cela, il est devenu une superstar, ce qui est normal après le rôle qu'il a eu dans mon film. Je me vante d'être un très bon directeur d'acteurs. Du prix de pire acteur, il est passé au prix de meilleur acteur au festival de la Maison du Cinéma. Après cela, il est venu me voir en me disant qu'il ne m'avait jamais vu satisfait durant le tournage et qu'il souhaitait une deuxième chance. Mais malheureusement les iraniens prennent la grosse tête rapidement. Nous les iraniens ne comprenons pas le travail d'équipe. Même au football, nous voulons faire de la lutte et cela est très mauvais. Et cet acteur ne fait pas exception à cette règle.

AB : Est-ce que vous vous rappelez qui était le ministre de la culture de l'époque ?

SA : Je pense que c'était M. Mohadjerani.

AB : Je me demandais si un film comme le votre n'a pas eu son autorisation grâce à M. Khatami et son ministre de la culture M. Mohadjerani. Beaucoup de films sur les relations entre garçons et filles ont été autorisés à ce moment et le cinéma a connu une ouverture que l'on n'a connu ni avant ni après. Tout le monde n'est pas d'accord avec cette idée. Qu'en pensez-vous ?

SA : C'est une question de mode dans le cinéma iranien : un jour, c'est le cinéma social, le lendemain, ce sont les films d'action. Par exemple, en ce moment³⁴², c'est la vulgarité comique qui a remplacé l'humour. Peut-être qu'à cette époque-là, la tendance allait dans le sens des films sur les garçons et les filles. Nous, on a tout dit dans ce film et personne n'a pu dire autant que nous après. Casser des tabous, ce qui n'avait jamais été fait en cent ans de cinéma iranien, nous l'avons fait dans ce film.

³⁴² L'interview a été réalisée en 2010.

AB : Vous pensez que, dans la situation actuelle du cinéma iranien, vous pourriez refaire ce film ?

SA : En ce moment, il y a un film que je veux faire, qui est beaucoup plus subversif que *Le Chant du Cygne*, j'en ai parlé et je vais le faire.

AB : Est-il possible de savoir de quoi il s'agit ?

SA : Pour l'instant, c'est secret.

AB : Y-a-t-il un rapport avec les relations homme/femme ?

SA : Non, pas tout à fait. Il y a de ça, mais ce n'est pas que ça.

AB : Mais il est question des tabous alors.

SA : Oui, bien sûr. Cela fait partie des histoires que j'avais quand j'étais à l'étranger. J'ai même eu l'accord d'Ennio Morricone : pour 60 000 dollars, il allait composer la musique du film et Marcello Mastroianni devait également y jouer. Malheureusement, il est mort avant.

AB : Vous pensez quand même qu'un sujet comme celui du *Chant Du Cygne* pourrait être tourné maintenant ?

SA : Quand j'ai parlé avec le responsable cinéma du ministère, il m'a dit que le président demandait que l'on fasse des critiques [dans les films]. Je me demande alors pourquoi mon dernier film a été traité de la sorte. Mais je pense que l'animosité d'une seule personne avec moi ou avec le producteur en est la cause.

AB : Beaucoup de gens disent que les décisions sont trop personnelles en ce qui concerne le cinéma.

SA : Si ce film avait été projeté il y a cinq ans, la mode du cinéma de l'époque en aurait peut être été changée. Comme j'étais trop déçu, je n'ai même pas travaillé à l'étalonnage³⁴³ du film comme il aurait fallu avant sa sortie et je ne suis pas satisfait de la couleur et de la lumière. On en arrive là dans ce pays.

AB : Vous parliez des couleurs. J'aimerais savoir : quand quelque chose est difficile ou impossible à montrer dans le cinéma iranien, par exemple une relation amoureuse, essayez-vous de codifier les couleurs de vos films ou la musique pour amener le spectateur vers un sens particulier ?

SA : En Iran, imaginer quelque chose de ce genre à propos de la couleur est absolument absurde. Quand vous faites un film ici, vous comprenez que ce

³⁴³ L'étalonnage est l'opération technique de réglage de rendu des couleurs.

cinéma n'a pas du tout la capacité de faire de la mise en scène de telle sorte. On peut être le quatrième pays producteur de films du monde : nous sommes obligés de tourner dans un appartement et on ne pourra peut-être pas filmer un clou dans le mur. Ce n'est pas comme à Hollywood où on nous construit la scène, où la couleur des vêtements est en harmonie avec celle de la nappe sur la table. Ceci n'arrive jamais dans le cinéma iranien. Et puis, le peuple n'est pas assez éduqué pour cela. Avec la musique, si, c'est possible. Par contre, je peux faire, par exemple, des couleurs froides dans un film. C'est ce qui s'est passé dans *Le Chant Du Cygne*. Mais quand votre décorateur est tellement imbécile qu'il vous amène des rideaux couleur moutarde pour l'appartement d'une jeune étudiante...

AB : Vous auriez pu lui dire de changer, non ?

SA : Bien sûr, je ne l'ai pas laissé faire. Mais je veux dire que les choses se passent comme cela. Certes, nous sommes le quatrième pays au monde, mais dans d'autres domaines, nous sommes très pauvres.

AB : Et la musique, alors ?

SA : La musique, si. On peut arriver à faire ce que l'on veut.

AB : J'ai remarqué qu'à chaque fois, dans ce film, lorsque vous voulez représenter une scène sentimentale, vous mettez systématiquement le même type de musique.

SA : Il y a deux formes de musique dans un film : il y a la musique de situation et la musique de thème. Dans les différentes situations, cette musique-thème change. Malheureusement, nous n'avons pas eu beaucoup de temps pour la musique du *Chant du Cygne*. Comme le film était très sensible, les gens du ministère nous ont dit de sortir le film le plus tôt possible et on s'est du coup beaucoup précipité pour la synchronisation des sons et de la musique. Si c'était à refaire, je ferais différemment.

AB : Vous n'avez pas voulu montrer que ces deux personnages font l'amour ?

SA : Non, mais penser à cela dans le cinéma iranien est faux. Et même dans le cinéma occidental, j'ai toujours évité cela. Tous les chemins ne mènent pas au lit. Dans un de mes premiers films, tourné en occident, j'ai filmé un garçon et une fille assis dos à dos face à la mer.

AB : Mais cela peut vouloir dire beaucoup de choses ?

SA : Oui, tout à fait, mais dans le cinéma iranien, on ne peut pas penser comme ça.

AB : Est-ce que vous pensez qu'une forme de grammaire des relations hommes-femmes dans le cinéma iranien existe ? Par exemple, dans votre film, à un moment donné, ce garçon va voir sa mère à l'hôpital et au lieu de l'embrasser, c'est sa main qu'il embrasse. Mais quand on regarde de près, ce n'est pas sa main mais la manche de son manteau. Pensez-vous que ce genre de procédé, tel que mettre un objet entre deux personnages pour montrer le contact est chose courante dans le cinéma iranien ?

SA : Le maximum que l'on puisse faire, c'est ça.

AB : Est-ce une pratique généralisée dans le cinéma iranien ?

SA : Dans le cinéma iranien, oui.

AB : Ou par exemple dans une autre scène, le couple est en train de marcher et le garçon fait mine de prendre sa femme par la taille. C'est un geste exécuté à moitié et cela me donne, en tant que spectateur, l'impression qu'il l'a prise par la taille. Réfléchissez-vous à ce genre d'astuce ou est-ce inconscient ?

SA : Oui, c'est réfléchi.

AB : Dans une autre scène, que je trouve assez érotique d'ailleurs, la fille veut bander la blessure au ventre de son mari et on ne voit que la partie supérieure de leurs corps ; le bandage se fait hors-champ.

SA : C'est réfléchi aussi.

AB : A votre avis, jusqu'à quel point le spectateur étranger parvient à comprendre cette codification ?

SA : Le spectateur étranger est intelligent et comprend beaucoup de choses mais je ne pense pas qu'il puisse comprendre tout ce que je dis dans mon film, à cause de son iranité. Certains pensent que l'iranité implique d'aller dans des villages, filmer des pauvres et aller le présenter dans les festivals internationaux. Pour moi, un film qui n'arrive pas à communiquer avec son peuple n'est pas un cinéma national. Ce cinéma doit parler des problèmes de sa société et communiquer avec son peuple en premier lieu. Il faut que son peuple l'applaudisse et le comprenne. Et *Le Chant du Cygne* est un de ces films. C'est un cinéma national. Il parle d'un problème propre à la société iranienne. Dans les cinémas, les gens applaudissaient

tellement le film que l'on n'arrivait même pas à entendre les dialogues. Ils étaient tellement excités quand le héros frappe le policier !

AB : Quel message vouliez-vous exactement transmettre à votre public avec ce film ?

SA : Voyez-vous, le film *Network*³⁴⁴, dans les années soixante-dix, parle de la société américaine. Le gouvernement américain crie au scandale : tous les arabes ont acheté New York et l'Etat casse les prix pour que les arabes tombent en faillite. Le film est une contestation. A mon avis, un réalisateur doit faire comprendre au gouvernement, au système ce qui est faux. Comme moi-même, j'étais à l'étranger, quand je suis rentré, j'étais assez choqué. J'étais très jeune, j'ai eu mon bac et j'ai quitté l'Iran. J'ai vécu en Angleterre, en Suède et aux Etats-Unis. Après une vingtaine d'années, je suis rentré pour faire certains films et je n'ai pas pu les faire. J'analyse donc les problèmes de ma société et je les dépeins dans mes films. Je donne un avertissement à la police et je lui dis : « tu n'es pas avec ton peuple. Change ton comportement ». C'est un film qui doit être apprécié dans ce sens et il faut qu'on me remercie pour ça.

AB : Alors, ils vous ont remercié ?

SA : Non, on m'a même condamné mais ils ont compris et ils ont essayé de changer leur rapport avec les gens. Dans un pays où je n'ai même pas pu avoir un médicament gratuit, aucune sécurité sociale, rien du tout, j'ai quand même pris mes responsabilités et j'ai essayé de changer les choses.

AB : Du côté de la famille, des tabous ont été traités : montrer que le refus envers les enfants peut conduire à des fugues, c'était assez nouveau dans ce cinéma.

SA : Oui, bien sûr. On a essayé de traiter le sujet de tous les points de vue, malgré toutes les pressions que nous avons eues.

AB : Certains disent qu'aujourd'hui, la réglementation concernant la relation homme-femme est devenue plus souple. Qu'est-ce que vous en pensez ?

SA : Non, je ne pense pas.

AB : Vous utiliseriez les mêmes codes aujourd'hui ?

SA : Oui, naturellement.

AB : Je vous remercie beaucoup.

³⁴⁴ Film américain de Sydney Lumet de 1975 (titre français : *Main Basse Sur La Télévision*)

**ENTRETIEN 2 : NOTRE ENTRETIEN (EN PERSAN TRADUIT PAR
NOUS-MEME) AVEC RAKHSHAN BANI ETEMAD, REALISATRICE
DU *FOULARD BLEU*, TEHERAN, DECEMBRE 2010**

[Explication par Asal Bagheri du sujet de thèse]

AB : [...] Je voulais montrer aussi que ces codes des relations homme-femme sont homogènes et donnent lieu à une grammaire commune à l'ensemble des réalisateurs iraniens.

RBE : Qu'est-ce que vous entendez par homogène ?

AB : Je voulais dire que vous, en tant que réalisatrice, vous avez recours à ces codes comme peut-être d'autres réalisateurs !

RBE : D'accord, vous voulez dire nous les avons en commun.

AB : Oui, exactement. Comme l'usage de l'enfant dans « *Foulard Bleu* » pour éviter que les caractères masculins et féminins ne se touchent. Ou encore des « semi-gestes », c'est-à-dire des gestes à moitié, qui s'arrêtent au milieu, comme un père qui a l'intention d'embrasser sa fille, mais que finalement quelque chose lui empêche de le faire. Justement, je voudrais savoir si, pour vous, cela était intentionnel ou cela s'est produit comme ça, de façon spontanée et inconsciente. Je voudrais savoir si vous y avez pensé ou pas ?

RBE : Naturellement, ce n'est pas inconscient. L'acteur ne peut pas jouer en dehors du rôle qui lui a été confié ; tout a été calculé et réfléchi. Il y a bien sûr des rajouts lors des répétitions, mais tout est conscient. Lorsque l'on fait de la mise en scène et que l'on met plusieurs acteurs en interaction les uns face aux autres, cette mise en scène doit être faite de manière à ce que tu puisses aussi échapper à ces contraintes. Comme la séquence à laquelle tu as fait référence, quand Rasul Rahmani entre, on doit pouvoir comprendre que la relation qu'il a avec sa fille est très intime. Et la fille est une de ces filles qui irait embrasser les joues de son père. Ce geste qui pourrait absolument illustrer la relation entre la fille et son père, qui ne peut pas être montré, devait se passer dans un contexte qui, s'il ne peut pas être montré, va au moins insinuer l'idée d'une telle relation. Car dans le film, le père a des relations de nature différente avec chacune de ses filles et cette différence entre le père et les filles devait être montrée avec des signes particuliers.

Ce que je veux dire, c'est que, compte tenu des interdictions de montrer certaines relations, la mise en scène joue un rôle primordial, car c'est à toi de mettre les gens dans une situation dans laquelle leurs relations respectives et ton objectif en tant que réalisateur soient bien montrés.

AB : Dans quelle mesure pensez-vous que le spectateur étranger pourrait comprendre ces stratégies ? Pensez-vous que le spectateur étranger soit capable de capter tous ces efforts ?

RBE : Naturellement, il ne peut pas les saisir aussi bien que le spectateur iranien, mais ceux qui connaissent le cinéma iranien maîtrisent aussi ses codes et son langage concis. Evidemment, il y a des symboles et des codes qui leur échappent. Je ne pense pas que le spectateur étranger serait perdu en regardant les films iraniens avec son langage particulier, même s'il est possible qu'il soit étonné à certains moments. Il y a bien sûr des éléments qui sont inacceptables pour un spectateur étranger ou iranien, comme le fait qu'une femme se réveille dans son lit voilé. On fait tout dans nos films pour que l'on ne soit pas obligé de montrer cette scène. Moi-même, je me reproche encore d'avoir tourné une scène dans le film *Nargess*³⁴⁵, où je voulais montrer l'angoisse de Nargess dans son lit alors qu'Adel, son mari, dormait. Bien que l'on ait fait des efforts sur la lumière pour que le voile ne se voie pas dans le lit, néanmoins c'était un voile et bien plus tard, je me suis reprochée de ne pas avoir trouvé une autre solution pour cette scène.

AB : Parce que vous savez bien qu'une scène pareille pourrait faire croire au spectateur étranger que nous dormons voilées en Iran, car ils ne connaissent rien de l'Iran. Sinon, il y a des scènes dans vos films que j'ai beaucoup interprétées, parfois même peut-être trop, car les réalisateurs ou les gens qui m'écoutent me disent que j'ai interprété plus que ce que l'image veut montrer. C'est le cas de deux scènes dans lesquelles, vous montrez des pieds nus dans le « *Foulard Bleu* » notamment la première scène dans laquelle, on voit pendant longtemps le pied nu de la jeune femme, les pantoufles et cette main qui vient déplacer les pantoufles etc. Je voudrais d'abord vous demander, avant de vous dire ce que j'en ai pensé, pourquoi vous avez fait cela ?

³⁴⁵ Nargess (tourné en 1992) dépeint un triangle amoureux entre un jeune homme veuf, Adel, Afaq, femme plus âgée, elle aussi veuve et Nargess, une jeune femme pauvre dont Adel tombe amoureux.

RBE : C'est une scène clé d'une relation affective qu'il fallait montrer par le biais d'un vocable particulier et des signes qui nous rapprochaient de la situation affective entre les deux protagonistes. Cette scène et la scène dans laquelle la main de Nobar sort pour prendre la valise, bien que les deux scènes puissent faire partie de ces mêmes stratégies de mise en scène [contourner la censure], en réalité, ces deux scènes ne sont pas vraiment des scènes pour éviter la censure car le type de rapport d'une fille comme elle, d'une classe sociale comme la sienne et de cet âge, avec tout le capital culturel que cela suppose, exigeait un tel symbole et une telle action. Est-ce à dire que cette scène ne devait pas se passer autrement et que j'ai été obligée de la faire de cette manière à cause de la censure ? Non ! En réalité, je pensais qu'il était nécessaire de mettre en scène ce « hijab naturel » [le comportement pudique de la fille] de la relation d'une jeune fille avec un garçon, alors qu'ils ne sont pas encore mariés, de la manière dont je l'ai montré. Mais le pied nu pour leur première nuit d'amour remplaçait bien le fait de devenir un seul et insinuait bien l'idée de cette première nuit sans avoir de barrière et de limite. Je dois dire que, de toute manière, et suivant le cinéma que j'aime, je n'aurais pas montré la scène de l'amour pour le respect de la culture dans laquelle nous vivons, mais si j'étais un peu plus libre, je me serais rapprochée de cette relation. Mais cela ne veut pas dire que j'aurais montré la relation sexuelle entre Nobar et Rasul. Cette scène avec ce pied nu qui est un symbole si éloigné de l'acte-même nous a quand-même posé des problèmes, mais on a réussi à la sauvegarder, bien qu'à la télévision, ils l'aient censurée. Nous avons mis quatre mois pour obtenir l'autorisation de la diffusion du film, notamment à cause de ce plan. De toute manière, je ne trouve pas très artistique de montrer une scène sexuelle d'une culture comme celle des protagonistes de ce film. Mais je l'aurais peut-être montré d'une autre manière.

AB : Par exemple comment ?

RBE : Même après la première nuit d'amour, c'est encore la petite sœur qui met sa tête sur les genoux du père. C'est-à-dire qu'il y a des éléments intermédiaires comme les fruits frais et de la nourriture. Mais comme je l'ai déjà dit, dans la séquence où ils se parlent et elle sort sa main avec les bracelets en or, ici, il s'agit du langage cinématographique que j'aime moi-même et j'essaie de faire avec ces

signes. Une partie de ces signes est liée aux limites que nous avons et une autre partie liée à mon propre goût, c'est-à-dire montrer une scène avec un langage symbolique.

AB : Ce que vous dites est très intéressant, car j'avais écrit un article sur les films *Siavash* et le *Foulard Bleu* dans le contexte urbain et son lien avec les mobiliers urbains que j'ai présenté lors d'une conférence à Barcelone. J'avais donné mon article à Fariba Adelhah, Professeure de l'université et sociologue, pour qu'elle le corrige et donne son avis. Elle m'a justement conseillée de ne pas associer toute cette scénographie au fait qu'il y a la censure en Iran, car nous avons toujours eu ce langage concis dans notre littérature et dans les poésies persanes et cela bien avant que ces restrictions existent.

RBE : L'ambiguïté et le caractère équivoque des paroles, la double-interprétation (Iham³⁴⁶) font partie de notre culture, on la voit dans la miniature, dans la poésie et ce n'est pas forcément le résultat de la censure imposée. En réalité, ce langage ambigu nous a aidés face à la censure et ce n'est pas la censure qui nous a conduits à créer un nouveau langage. Si vous regardez la censure de ce dernier angle, vous attribuez un caractère positif à la censure. Alors que non ! Il y avait déjà un potentiel dans notre culture.

AB : Cette scène de traversée de la mer, je l'ai regardée plusieurs fois : les premières fois, je ne regardais pas en détail pour en faire des interprétations, mais quand on regarde un film plusieurs fois, on fait attention à certaines choses. Je pense notamment à cette scène.

RBE : J'avais déjà écrit cette scène dans le scénario mais elle a été complétée par d'autres scènes des lumières qui faisaient en tout trois plans.

AB : En fait, pour aller vite, elle a perdu sa virginité après cela ?

RBE : Oui, en effet, j'ai voulu montrer avec ces trois plans, le fait de devenir un seul corps, la fusion.

AB : Parlons de la ville de Téhéran ! J'ai l'impression que vous utilisez beaucoup la ville comme en quelque sorte votre compagnon, votre associé ! Justement après ces plans que vous venez de citer, vous auriez pu finir la séquence mais vous repartez sur un plan de Téhéran avec ses lumières de nuit qui clignotent et je ne

³⁴⁶ Figure de style de la poésie persane, qui consiste à utiliser un mot pouvant être interprété par le lecteur de différentes façons.

sais plus dans quelle autre scène, juste après que l'on voie leurs pieds, le plan s'arrête et on voit Téhéran, la levée du jour et la voiture qui roule sur l'autoroute. Dans quelle mesure, l'urbanité, l'environnement urbain et les moyens de transport vous aident dans vos films, car j'ai constaté que vous avez une préférence pour les espaces de l'entre-deux, pour les interstices comme la cour, comme la voiture, qu'en pensez-vous ?

RBE : La ville dans un pays comme le notre et le rôle d'une ville comme Téhéran sont très différents par rapport à un autre pays, où le sens de la société est associé à une division géographique plus vaste. Le centre économique, le centre de tous les événements, le centre politique et social, tout cela est dans la ville de Téhéran, ça dépasse même le sens d'une ville, Téhéran est ainsi comme un Iran à part entière, dans le sens où elle rassemble des populations d'origines très diverses. Cette centralisation est un des symboles de notre retard de développement. C'est la raison pour laquelle, par exemple ce nom de *Sous la Peau de la Ville*³⁴⁷ que j'ai choisi pour deux de mes films, je trouvais toujours que ça pouvait être le nom de tous mes films, c'est-à-dire à chaque fois que j'ai voulu aborder un sujet, il n'était pas dissocié du contexte social et, du coup, c'était comme si je soulevais une partie de la peau de la ville pour s'approcher à travers les différentes échelles comme la ville, le quartier, la maison et puis les gens, leur histoire. La situation de ces gens n'est pas une position isolée, leurs conditions de vie, les caractéristiques de leur vie et leurs problèmes sont des reflets qui traversent la fenêtre de leurs maisons, qui traversent le quartier, qui traversent la ville pour montrer la réalité de notre société. C'est la raison pour laquelle, comme dans mes scénarios, je regarde les gens, j'observe les situations de vie jusqu'à ce que je revienne dans cette chambre pour écrire le scénario. C'est la différence entre le fait de venir et de s'asseoir dans une pièce pour imaginer une histoire. Je me confronte à la réalité et mon imagination prend ses racines dans la réalité et un réalisme qui se transforme en un état d'esprit qui, quant à lui, donne lieu à une imagination que je transforme de manière la plus réelle dans une forme cinématographique. Même dans le découpage quand je lis mon scénario, tu peux lire « une vue d'ensemble de la ville, de tel ou tel quartier, le soleil se couche dans telle partie de la ville ».

³⁴⁷ *Sous la Peau de la Ville* est le titre d'un de ses documentaires de 1995, dont elle a ensuite repris le titre pour le film.

On retrouve dans mes découpages mes personnages que j'ai construits depuis les histoires de la société. Même après le plan qui évoque la première nuit d'amour, on passe à un plan d'ensemble sur la ville de Téhéran avec un train qui passe au loin en arrière plan. On n'oublie pas que ces relations et cet écho de la société relèvent d'une situation extérieure. C'est la raison pour laquelle, j'aime cet aller-retour qui me conduit à montrer des plans larges de la ville. Si je connaissais aussi bien les relations dans les milieux ruraux, probablement, je l'aurais montré d'une autre manière et mon point de vue aurait également changé. Mais comme la société urbaine est la source de toutes mes imaginations, je trouve toute mon inspiration dans la ville de Téhéran et de ses banlieues. En ce qui concerne les voitures, c'est vrai, par exemple dans *La Dame de Mai*³⁴⁸, on voit cela très souvent, il ne s'agit pas uniquement d'une localisation mais il s'agit du sens même de l'intimité et même pour moi-même, quand je suis fatiguée de tout, au lieu de m'enfermer à la maison, je vais dans ma voiture où je peux parler avec moi-même, où je peux pleurer, je peux chanter, je peux écouter de la musique. La voiture est un espace d'intimité pour une certaine catégorie sociale et notamment pour les femmes. Je reviens à ce que j'ai dit au début. C'est très important de dessiner la mise en scène des personnes en interaction sur une scène. Une position, une interaction, un dialogue ont des influences variées dans des espaces différents. Les dialogues entre Rasul et Nobar se construisent entre les deux quand l'autre fille a quitté la voiture. C'est une situation de l'entre-deux et de la confusion.

Comme ils sont assis l'un à côté de l'autre dans la voiture, cela leur permet peut-être de parler plus librement de leur relation, alors que s'ils étaient à côté de la porte de leur maison et se parlaient face à face, j'aurais pu fermer le plan et faire un zoom sur eux. Mais le cinéma, ce n'est pas ce que l'on voit, c'est ce que l'on sent car, même si on ne montre qu'eux, on sent qu'il y a une rue derrière, alors que la voiture crée un espace intime et donne inconsciemment cette idée aux spectateurs qu'ils peuvent se prendre la main ou s'embrasser.

AB : Ce que vous dites est vraiment intéressant, d'autant plus que j'avais abordé ces thèmes dans l'article que j'avais écrit et maintenant vous les confirmez vous.

³⁴⁸ *La Dame de Mai* est le troisième film de R. Bani-Etemad, après *Nargess* et *Foulard Bleu* à traiter de la condition économique, sociale mais aussi sentimentale des femmes en Iran.

Dans mon article, j'avais dit que la voiture dans la culture iranienne et dans le cinéma iranien est un espace semi-public, semi-privé car, comme nous n'avons pas d'intimité en public en Iran et par conséquent dans le cinéma, la voiture est un espace de semi-liberté.

RBE : Comme j'ai dit auparavant surtout pour les femmes, car je vois ça autour de moi pour beaucoup d'autres femmes. Nous sommes aussi des mères, et surtout pour les mères de ma génération, nous n'avons pas vraiment un espace et un temps d'intimité qui nous soit propre.

AB : C'est la même chose pour les jeunes qui ne peuvent mettre de la musique très forte dans la voiture et non pas chez eux, car ils habitent avec leurs parents, alors que l'on ne voit pas de jeunes en France mettre la musique à fond et rouler à toute vitesse.

RBE : Oui et pour certains jeunes rouler très vite est un signe de contestation, c'est un spectacle anarchique.

AB : Vous avez aussi parlé de la robe de la fille dans la scène où, dans la cour, il y a des fruits sur le balcon. Je ne me suis pas vraiment rendue compte de la signification de cette robe, bien que j'aie regardé le film à maintes reprises. Pourriez-vous m'en parler plus ? Car je ne vois pas de jeu de couleur, ni dans votre film, ni dans les films d'autres réalisateurs.

RBE : Je pense que, du moins en ce qui concerne mes propres films, je fais très attention à ce point, surtout dans les films que j'ai fait avec Amir Esbati³⁴⁹, car il est un des meilleurs scénographes que je connaisse et on fait très attention au choix des couleurs et aux modèles des vêtements. Justement dans la scène que tu as évoquée, on a toujours essayé de voir Nobar avec des vêtements en laine, des vêtements qui sont mi-ruraux, mi-urbains, dont la matière et la couleur rappellent sa classe des périphéries urbaines et des milieux ruraux. Dans cette scène en particulier, le type de voile et sa couleur ont été choisis pour une journée où tout est très clair et les couleurs très claires, comme le vert ou le voile de Senobar qui est très doré. Un ensemble qui reflète un changement affectif et économique. Même la diversité des plats que l'on voyait montrait que la situation économique de Nobar avait changé, de même que son maquillage qui devait nous montrer

³⁴⁹ Il a notamment été le directeur artistique pour le film *Nargess*.

qu'en disant « oui » à Rasul Rahmani, elle prenait une certaine distance vis-à-vis de sa situation précédente de déshéritée et de sans refuge. C'est donc très important pour moi.

AB : Mais donc une couleur n'a pas forcément une signification particulière ?

RBE : Bien sûr que si ! Comment est-il possible de ne pas accorder une situation psychologique et un état d'esprit d'un caractère avec les couleurs que ce dernier porte ou qu'elles soient en contradiction avec ce qu'il est censé inculquer aux spectateurs. Ceci est un des principes basiques du cinéma, ne pas faire attention à ce point soit relève d'une philosophie particulière du réalisateur dans sa façon de tourner, ce qui est très rare, soit c'est le signe d'une absence de professionnalisme. Je me souviens que pour le choix d'une chemise rouge pour Afaq qui devait jouer dans le film *Nargess* une atmosphère assez sombre, nous n'utilisons jamais les mêmes couleurs pour Nargess que pour Afaq. Pour une seule chemise avec un type de rouge très particulier, je ne sais combien de chemises nous avons essayées avant que l'on n'arrive au rouge que l'on cherchait.

AB : Pourquoi le rouge ?

RBE : Eh bien, le personnage d'Afaq avait des caractéristiques qui correspondaient à une sorte de rouge particulier, qui accompagnait ses bracelets et d'autres choses qu'elle portait. Personnellement, l'analyse des personnages avec le scénographe est une des parties du travail qui m'intéresse le plus.

AB : Alors vous y travaillez, car je pensais que peut-être en raison des restrictions imposées, certains réalisateurs avaient simplement abandonné le travail des couleurs...

RBE : Non, mais il y a des contraintes techniques pour les couleurs comme par exemple : toutes sortes de rouge ne peuvent pas être utilisées pour les pellicules de Fuji qui ont une sensibilité élevée...

AB : Non, mais je veux dire qu'avant il y avait des contraintes imposées par les autorités pour le choix des couleurs...

RBE : Non, autant que je me souviens, cela n'a jamais concerné les couleurs.

AB : D'accord ! Alors, quant à la musique du film, il semble que vous utilisez la même musique à chaque fois que l'on voit les deux personnages ?

RBE : Oui, c'est le même thème mais avec des variations différentes qui se répètent.

AB : C'est ce que vous faites habituellement ?

RBE : Cela fait maintenant plusieurs années que je n'utilise même plus la musique. Mais ça aussi, c'était une façon de faire pour ce film-là : la musique que Pejman avait composé rappelait en quelque sorte la relation de ces deux personnages. C'était un choix.

AB : Si vous vouliez faire ce même film, plutôt, si vous vouliez faire le même film aujourd'hui, comment le feriez-vous ?

RBE : Pour ce film-là, je pense que je le ferais de la même manière. Le seul film que j'aurais bien voulu refaire est mon premier film « *Hors Limite*³⁵⁰ » car j'aime beaucoup son scénario mais je ne reviendrai pas sur les autres films.

AB : Est-ce que vous pensez qu'aujourd'hui, du point de vue de la société et des libertés de travailler, ça aurait été plus facile de faire un film sur un sujet aussi tabou que celui de ce film ?

RBE : Ça aurait été certainement plus facile, car le fait même d'aborder ce tabou culturel a fait qu'il y ait eu d'autres productions à la télévision avec des sujets proches. A cette période, non seulement le sujet était un tabou, mais le fait de l'évoquer et d'en parler était un tabou encore plus important. Aujourd'hui naturellement, cela paraît beaucoup plus facile et normal de parler de ces thématiques, car les conditions sociales et les relations avec l'extérieur ont changé avec l'Internet ou le téléphone portable qui ont bouleversé notre façon de travailler. La communication était si limitée que l'on ne pouvait pas parler de certains sujets de société. Ce n'est donc pas lié à la censure, mais à la tolérance de la société vis-à-vis de certains sujets tabous. Par exemple, le film « *Nargess* » était à l'époque un événement en soi dans le cinéma iranien, car tout ce qui se disait sur l'amour après la révolution était si limité ; on ne parlait que de l'amour entre la fille et la mère, etc, si bien que l'on ne pouvait pas parler de l'amour entre les deux sexes.

AB : Qui était le ministre de la guidance islamique à l'époque ?

³⁵⁰ En persan, *Kharej az Mahdudeh*, tourné en 1986.

RBE : C'était en 1373³⁵¹, je ne me souviens pas très bien mais c'était peut-être Mir Salim.

AB : Je sais combien vous êtes exigeante vis-à-vis de l'intégralité de vos films, est-ce que vous avez réussi à le diffuser facilement ?

RBE : Je me souviens que, quand j'ai envoyé le scénario de mon film, ils l'ont retourné avec 15 points de corrections qui auraient complètement changé le film. J'ai bénéficié d'un changement de direction pour pouvoir tourner le film et après l'avoir terminé, il y a eu un groupe de contrôle très strict qui est venu nous rendre visite pour empêcher la diffusion du film, car je n'avais pas accepté de le changer et pour la seule scène de traversée de l'eau avec les pieds nus, nous avons dû attendre 4 mois, mais nous avons enfin réussi à le diffuser.

AB : « *Foulard Bleu* », pourquoi ce nom ?

RBE : Oui, le nom est en réalité « celle qui porte un voile bleu », c'est comme ça qu'il faut le lire. En général, Jahan³⁵² est doué pour le choix des titres. Cette scène où la petite fille porte un voile bleu et la relation entre Senobar et son père..., cette scène avait déjà été écrite, où il l'appelle en disant « oh, toi qui porte le voile bleu ! ». La réaction était en réalité destinée à Nobar, comme si le fait de s'adresser à Senobar était en réalité un appel à Nobar. Mais aussi le sens de la couleur bleu, la couleur de l'amour, du sentiment, c'est aussi la relation affective entre les deux, qui a fait que ce nom est devenu le titre du film.

AB : Vous vouliez que le rôle de Senobar existe dès le début ? Non pas parce que la relation était difficile entre les deux...

RBE : Non pas du tout, les relations entre les membres de cette famille se complétaient avec cette troisième personne et, en réalité, cela servait notre objectif : montrer la responsabilité de Nobar au sein de la famille, La petite sœur et le frère et tout cela, ce ne sont pas des choses qui se mettent en place étape par étape. On avait l'intention que le frère ne soit pas seul, et cette petite fille jouait un peu un intermédiaire dans la relation de ces deux personnages.

AB : Je reviens à la question de la musique : les deux autres personnages, Qodrat et l'autre, il y avait aussi un thème qui se répétait, n'est-ce pas ?

³⁵¹ 1992.

³⁵² Son mari, producteur de films

RBE : Oui, de toute manière, la musique a une définition particulière dans la culture cinématographique et, ensuite, il y avait un contrat avec le musicien pour que cette mélodie revienne à chaque fois qu'il y a une ascension ou une chute dans l'histoire autour de certains personnages.

AB : Vous jouez aussi énormément avec le regard, n'est-ce pas, sans qu'il y ait la parole ?

RBE : Oui et parfois ils ne se regardent pas forcément en face à face, chacun regarde dans une direction différente. Car ils ont une culture différente aussi.

AB : Quand vous montrez le garçon kurde, il y a un mur aussi, avez-vous mis ce mur à dessein ?

RBE : Non, on ne peut pas dire que c'était un symbole aussi fort qui montrait la séparation des deux. Les rapports dans chaque classe sociale sont différents. Parler autour d'un café n'est pas la même chose que d'être dans un village.

AB : A votre avis, comme ma thèse porte sur le cinéma iranien de l'après-révolution, je voudrais vous demander comment vous voyez les progrès, ou au contraire, les retards du cinéma iranien, en relation avec la période avant et après la révolution ? Et surtout depuis la révolution jusqu'à maintenant ? Etes-vous optimiste pour son avenir ou pas ?

RBE : C'est exactement comme tu as dit : je ne vois jamais la révolution iranienne comme le début du cinéma iranien, mais comme tu as dit, il y a eu des hauts et des bas. Il y a eu des responsables qui croyaient en cinéma iranien, malgré toute leur pensée traditionnelle et toutes leurs visions limitées qu'ils avaient par rapport au cinéma, mais ils avaient accepté les gens.

On a eu des périodes en Iran pendant lesquelles, pour certains avoir ou ne pas avoir un cinéma n'était pas important. Je veux dire que le regard sur le cinéma, selon des périodes historiques variées, a tellement changé que je dirais que les contraintes sont une question secondaire. Une fois, j'ai dit à un des responsables du cinéma : « il y a deux choses qui sont importantes pour moi en tant que cinéaste : une définition, une responsabilité en particulier, peut-être un caractère sacré ! Et que vous n'y croyiez même pas, si, par conséquent, on se dispute pendant des années, si nous n'arrivons pas à une conclusion, mon seul espoir est

de vous voir accéder à une position plus importante afin que vous quittiez ce poste et que je puisse voir comment je peux négocier avec la personne suivante.

Je pense que nous n'avons jamais connu une période aussi mauvaise que la présente période, pendant laquelle la gestion du cinéma est uniquement destinée à la propagande idéologique et politique. Nous n'avons jamais eu une période aussi désolante. Mais nous avons une chance : si l'on avait vécu cette période avant l'émergence du cinéma digital, on aurait vraiment été obligé de dire au revoir au cinéma iranien. Aujourd'hui avec le regard actuel sur le cinéma, si nous n'avions pas eu le digital qui permette de faire sortir l'instrument cinématographique de la main des élites du cinéma pour devenir ainsi un outil démocratisé, c'est cette technologie digitale qui permet à n'importe qui de sortir de l'exclusivité des moyens cinématographiques des hommes du pouvoir et des décideurs publics. Bien sûr, on ne peut pas faire le meilleur film du monde, mais on est capable de faire un film avec un budget minimum et des moyens très simples. Ce qui détermine aujourd'hui le plus le cinéma, c'est que le caractère économique des films varie énormément. Certains films font des entrées très importantes en peu de temps et d'autres ont besoin de plus de temps pour attirer un public en particulier. Mais aujourd'hui, la catégorie des gens qui veulent gagner le plus vite et gagner beaucoup a l'exclusivité de l'industrie cinématographique. Il n'y a plus de moyens ici pour faire et montrer des films d'auteur en Iran. Le cinéma indépendant n'a plus aucun outil pour se battre contre ce grand pouvoir du cinéma commercial. Il y a des films qui sont faits en un mois et vont connaître des entrées très importantes et d'autres qui vont rester dans le placard pour très longtemps. C'est donc la période la pire de ces trente dernières années. Je ne peux pas croire qu'aujourd'hui avoir une star dans un film est la chose la plus importante pour le producteur. Je ne veux même pas donner mon scénario à un producteur pareil. Ce qui est encourageant, c'est que nous n'avons pas perdu les bons spectateurs, justement ceux qui, aujourd'hui, boycottent le cinéma mais qui sont toujours là. Comme pour le film « *A Propos d'Elly*³⁵³ » qui a eu un grand succès auprès de ces

³⁵³ Film d'Asghar Farhadi, sorti en 2009, racontant la disparition d'une jeune femme lors de vacances de jeunes couples de la classe moyenne iranienne.

bons spectateurs. Alors que, par exemple, le film de Mona Zandi³⁵⁴ a seulement 3 séances dans certains cinémas mais avec un nombre d'entrées comparables aux films qui sont projetés dans 30 salles avec 30 séances. L'évaluation qualitative des spectateurs est une chose oubliée aujourd'hui en Iran. Cela montre que nous avons des spectateurs du cinéma d'auteur, mais ils boudent aujourd'hui le cinéma. Ces films d'auteurs n'ont pas les moyens qu'il faut pour leur diffusion ni pour leurs annonces publicitaires, ni pour rien !

AB : Et l'avenir ?

RBE : On ne peut rien dire du cinéma en Iran sans prendre en compte les phénomènes sociaux qui l'entourent. Le cinéma n'est pas une industrie classique, il trouve toutes ses racines dans la société et ses problèmes. Le réalisateur est confronté à sa société et son travail n'est que le résultat dernier de toutes ces procédures sociétales et culturelles.

³⁵⁴ *Vendredi Après-midi*, en persan *Asr- e Djomeh*. Le film raconte les conséquences pour une femme dans sa vie du viol qu'elle a subi étant enfant.

**ENTRETIEN 3 : NOTRE ENTRETIEN (EN PERSAN, TRADUIT PAR
NOUS-MEME) AVEC AHMAD AMINI, REALISATEUR D'UN
PARAPLUIE POUR DEUX, TEHERAN, DECEMBRE 2010**

AB : Pourquoi avez-vous choisi ce sujet ?

AA : On m'a proposé le scénario. Les détails étaient assez loin du film que j'ai réalisé, mais le scénario parlait d'une femme qui achète le mari d'une autre femme. Ca m'a tout de suite pensé au film d'Adrian Lyne.

AB : Ah oui, le film *Proposition Indécente* ?

AA : Oui. Je me suis dit : « c'est le contraire de cette histoire ». Comme le sujet était assez sensible, j'avais peur de présenter ce film pour la demande d'autorisation : on ne pensait pas l'obtenir. Quand on a écrit le scénario avec Asghar Abdollahi, on avait nommé le film : l'Avocat et son client³⁵⁵. Parce qu'au début, il s'agit d'une relation professionnelle entre un avocat et sa cliente. Mais elle tombe amoureuse de lui et veut « l'acheter ». Pour attirer le public, on a changé le nom et on a d'abord choisi : *Un Parapluie Pour Trois*. D'ailleurs, ce titre est mis en image dans une scène du film, où ils se retrouvent tous les trois sous un même parapluie dans un cimetière. Mais le ministère ne nous a pas donné l'autorisation, ils nous ont dit que cela faisait référence à « *Un Lit Pour Trois Personnes*³⁵⁶ ». Du coup, on l'a changé pour « *Un Parapluie Pour Deux* » et je trouve que c'est mieux ainsi.

AB : Oui, c'est plus intéressant, car on a l'impression que le parapluie, c'est l'homme.

AA : Oui, tout à fait. Et ce qui est aussi intéressant, c'est le fait que, dans la culture orientale, le mari est considéré comme un protecteur, comme un parapluie qu'on met sur sa tête pour se protéger. De plus, la deuxième idée était que sous un parapluie, il n'y a de la place que pour deux personnes. Il y a beaucoup de métaphores dans ce film et même les critiques qui ont vu le film : certains l'ont vu, certains ne l'ont pas vu. On m'a même parlé d'une relation ambiguë entre les

³⁵⁵ Movakel, en persan.

³⁵⁶ Film iranien des années 70.

deux femmes. Et c'est vrai que j'ai pensé à cette étincelle entre les deux femmes. Mais avec la censure, il était difficile de développer ce thème plus avant.

AB : Quand j'ai montré les images à ma directrice de recherche, elle a tout de suite fait le lien avec cette relation homosexuelle.

AA : Par exemple, quand les deux femmes jouent du piano ensemble, je voulais montrer qu'il y avait une étincelle entre les deux, non pas jusqu'à dire qu'elles étaient homosexuelles, mais au moins une étincelle. Dans les interviews ici en Iran, on m'a posé la question. Pour éviter les problèmes pour la projection de mon film, j'ai répondu non. Mais oui, je pensais avec mon regard d'homme oriental sur la femme, sans une relation affective entre les deux femmes, elles n'auraient pas pu partager un homme. Car si elles sont en compétition, si elles veulent l'homme uniquement pour chacune d'elles, elles ne peuvent pas être comme elles sont dans le film, si proches. Il fallait une affection entre les deux. Aussi, j'ai gardé cette idée dans le film, même très distanciée.

AB : Mais c'est vrai que la scène de piano est intéressante.

AA : Oui, c'est comme si le piano est l'homme, elles se le partagent.

AB : Et la censure, alors ?

AA : Quand j'ai demandé l'autorisation de la réalisation, en haut du scénario, ils [le bureau de la censure] avaient noté : « c'est un sujet sensible, faites attention dans la façon de le réaliser ». Mais finalement, ils m'ont donné la note de A.

AB : Dans la scène de la fenêtre, pour moi, vous vouliez relier les deux personnages.

AA : Moi, je voulais relier les deux chambres, pas les deux personnages.

AB : En ce qui concerne le contact physique et sentimental entre l'homme et la femme, le rôle de l'enfant me semble important. C'est le cas aussi dans d'autres films. Qu'en pensez-vous ?

AA : Comme après la révolution, le contact entre un homme et une femme, que ce soit mari et femme, frère et sœur, mère et fils etc. était interdit, les réalisateurs ont essayé de trouver d'autres moyens. Par exemple, quand un fils part à la guerre, comment montrer une scène d'adieu avec sa mère ? Les réalisateurs n'ont pas cessé d'être confrontés à ce problème : comment montrer ou suggérer ce moment de contact physique sans avoir affaire avec la censure ? Moi-même, dans un travail

pour la télévision, j'ai voulu montré une maman prenant son fils dans les bras. Je les ai filmés de dos derrière un arbre, au moment où la femme enlevait son tchador pour prendre l'enfant, de telle manière qu'on ne voit pas directement la scène.

Je me rappelle que dans une comédie, un bandit est arrêté ; il est au commissariat de police. Sa fiancée arrive. Il la regarde et fait des bises au policier : c'est une scène comique, mais qui est porteuse de sens. Du coup, tous les réalisateurs ont essayé de réfléchir à comment faire pour montrer une scène où on ne peut vraiment pas éviter un contact. Et concernant l'enfant, pas seulement dans mon film, mais dans d'autres, il a servi de véhicule pour faire passer le contact ou les sentiments entre deux personnages. Dans mon scénario, elle³⁵⁷ sert évidemment à cela, mais elle a tout de même un rôle en tant que tel dans le film : je n'ai pas utilisé l'enfant que pour cela. Mais comme mon scénario demandait le personnage d'un enfant, j'en ai profité. [...]

Dans cette scène de piano, on voit bien sur le visage de l'homme qu'il y trouve du plaisir. En tout cas, comme il y a beaucoup de lacunes concernant les possibilités de montrer les relations homme-femme, les réalisateurs essaient de penser à des procédés, qui sont partagés entre eux. [...]

AB : Concernant les gestes avortés, ces gestes qui se font à moitié, j'ai trouvé des scènes dans votre film. [Explication sur les gestes avortés].

AA : Oh là là, j'aurais dû revoir le film, je ne me souviens plus de cela.

AB : En ce qui concerne la scène où Hedieh Tehrani³⁵⁸ est blessée et l'homme ramène l'homme vers son visage...D'ailleurs, la blessure est proche de ses lèvres.

AA : Oui, tout cela est réfléchi. Dans une relation comme celle-ci, la relation sexuelle est très importante. Quand vous regardez les films occidentaux traitant ce genre de sujet, la relation sexuelle prend une grande importance. Nous, on ne peut pas traiter ce point-là. Qu'ils soient copains, fiancés ou mariés, notre route est barrée. Moi, je pensais qu'il fallait qu'il se passe sexuellement quelque chose entre ces deux personnages. S'il n'arrive rien, notre histoire n'est pas complète. En effet, une des raisons de cette femme pour vouloir être avec cet homme peut être l'attirance physique. Et d'ailleurs, la scène dont vous venez de me parler, ils

³⁵⁷ Il s'agit d'une petite fille.

³⁵⁸ L'actrice principale du film.

sont dans un appartement vide et cela aide à cette idée de sexualité. Vous avez vu dans cette scène, c'est un appartement vide, ils échangent des banalités : il devait se passer quelque chose. Je voulais vraiment montrer cette tension-là. Cet endroit et cette ambiance mettent en scène des signaux sexuels et je voulais le suggérer.

Quand, dans la même scène, l'homme agresseur arrive, il interrompt quelque chose. Je ne pouvais pas montrer cela, alors j'ai sorti les caméras de l'appartement. Quand elle est blessée aux lèvres et que la caméra passe au ralenti, je voulais suggérer un événement sexuel. Avec toutes les limites imposées par la censure, j'ai essayé de montrer cela.

AB : Mais vous l'avez bien suggéré. Quand on voit tous les indices les uns à côté des autres, on ne peut pas passer à côté. Et il est important de dire que les dialogues sont des banalités dans cette scène. Le spectateur étranger, que comprend-t-il des codes ?

AA : Je ne sais pas, car ce film n'a jamais été projeté à l'étranger. Mon film suivant a été projeté à l'étranger. Cela ne traitait pas du tout des relations homme-femme, il s'agissait d'un meurtre, mais les spectateurs américains ont été réceptifs.

AB : Moi, je pense que cette complication des codes de notre cinéma est difficile à comprendre pour les étrangers.

AA : Oui, mais il y a toute une catégorie de spectateurs qui ont l'habitude de voir des films iraniens, certes ils voient surtout des films de festival. Et *Un Parapluie Pour Deux* n'est pas du tout un film de festival. C'est un film qui appartient au courant majoritaire du cinéma iranien. C'est-à-dire qu'il utilise des stars, qu'il a un scénario attirant pour les spectateurs. Malheureusement, le spectateur étranger ne connaît pas très bien ce cinéma-là. Les films dits de festival sont principalement ceux de Kiarostami, Ghobadi ou de Jafar Panahi. Je ne juge pas, mais je parle du genre. Par exemple, si Kiarostami veut faire un film de ce type, il fera quelque chose comme *Copie Conforme*³⁵⁹. Il n'utilisera pas Hedieh Tehrani, Reza Kyanyan. Les trois acteurs de mon film étaient des stars à des degrés différents à cette époque-là. Il fallait que les gens soient attirés. Parfois aux Etats-Unis, ils projettent ce genre de films mais en Europe jamais. C'est vrai que le cinéma du

³⁵⁹ Film sur un couple, tourné en Italie en 2009, avec notamment Juliette Binoche.

courant majoritaire iranien a quand même comme modèle le cinéma hollywoodien, y compris pour moi. Je préfère les films américains aux films européens. C'est pour cela que le spectateur américain est plus réceptif à ce genre de cinéma. [...]

AB : Quand j'ai vu la dernière pièce de Kuhestani³⁶⁰ à Paris, j'ai eu l'impression que les français n'avaient pas compris grand chose aux codages de la pièce.

AA : Je comprends cela, car le sujet de cette pièce est très sociopolitique, tandis que mon film pourra mieux être compris par une femme française, car le film traite d'une femme, qui est attirée par un homme marié et qui propose de l'argent à sa femme qui, elle, en a besoin.

AB : Vous avez le film en sous-titré anglais ?

AA : Non, malheureusement, il n'a pas été sous-titré.

AB : Mais vous l'avez en DVD ?

AA : Non, il n'est sorti en DVD.

AB : Concernant la parole, rien n'est jamais dit clairement dans ce film.

AA : Ah non, on ne pouvait rien dire précisément, aussi bien du point de vue de la censure que du point de vue esthétique. Je pense vraiment que les gens qui ont donné l'autorisation n'ont pas bien compris ce qui était en jeu. Par exemple, le fait qu'elle ramène un piano chez eux, en quelque sorte, elles ont fait du commerce entre elles. Ce sont de messes basses féminines, en fait. Au début, cela a plu à l'homme. Quel homme n'aimerait pas que deux femmes se disputent à propos de lui ? Qui n'aimerait que deux jolies jeunes femmes se battent pour soi ? Cet homme est avocat, il connaît bien les problèmes familiaux, il a compris ce qui se passe chez lui, mais il rentre quand même dans le jeu. Du coup, peu à peu, il est lui aussi attiré par la deuxième femme. Sa femme à lui est une femme populaire, tandis que la deuxième femme a de « la classe ».

AB : Et concernant la couleur ?

AA : Dans les films historiques, ils [les réalisateurs] ont plus de liberté pour l'utilisation de la couleur. Mais nous, pour le cinéma qui traite de l'actualité, on n'a pas les moyens de la traiter correctement. Comme vous savez, je ne pouvais pas construire un décor. On recherchait une maison bourgeoise, on avait des idées

³⁶⁰ Auteur de théâtre contemporain iranien.

concernant les décors, mais on n'a pas eu les moyens de le faire. On fait de notre mieux. Je peux imaginer qu'un tableau de Chagall serait approprié sur les murs dans telle ou telle scène. Mais où vais-je le trouver ? Pour la scène où, pour la première fois, elle rentre d'une fête, j'avais vraiment une idée particulière du vêtement de Hedieh Tehrani. Je voulais une robe de soirée très habillée et une fourrure. Mais ça, je ne peux pas le montrer à l'écran, alors comment faire ? Il fallait que je montre ce côté chic et solennel et en même temps, il fallait que Tehrani soit complètement voilée. Finalement, c'est l'actrice qui avait un tissu qu'elle avait ramené de France qui l'a donné à sa couturière personnelle pour en faire un manteau. Imaginez l'actrice principale, superstar de cinéma, qui ramène du tissu pour en faire un manteau. C'est pour toutes ces raisons-là qu'une sémiologie ou une psychologie des couleurs est impossible. [...]

AB : On attend d'un cinéma aussi plein de sous-entendus qu'on utilise tout de même les codes chromatiques comme procédé.

AA : A cause de tous ces problèmes d'économies et de logistique, il n'y a rien de constant concernant les codes des couleurs. Vous imaginez, en général, dans les films qui ne sont pas historiques, les acteurs portent leurs propres vêtements.

AB : Et la musique ?

AA : La musique est très importante dans ce film : il y a sept notes qui se combinent et donnent des mélodies simples, qui se répètent au long du film.

AB : En regardant le film, les mouvements de caméra, avec la musique, on voit de l'érotisme.

AA : C'est vrai que l'érotisme est très important dans ce film. Même lors de la dernière scène où il essaie de tuer sa femme, j'ai essayé de montrer de l'érotisme. C'est la première fois qu'on voyait un homme essayer d'étrangler une femme, même si nous lui avions mis des gants. Et, à un moment donné, on voit l'agresseur tomber et il tombe sur la femme ! Cette scène, je craignais vraiment que l'on ne me la coupe. Mais comme la censure fonctionne selon la chance, peut-être que la personne qui regarde votre film pense à autre chose et vous passez entre les gouttes... Je pense vraiment que ce film a eu de la chance.

AB : C'est vrai qu'il y a beaucoup d'éléments qui peuvent tomber sous le coup de la censure.

AA : Même le sujet du film lui-même.

AB : Vous pouvez me parler un peu du rôle de la voiture dans le film ?

AA : La voiture est un des lieux de tournage préférés en Iran. Toutes les séries et les films iraniens l'utilisent. Vous pouvez mettre deux personnages de sexe opposé dans une voiture, même s'ils n'ont pas de lien légitimé par la loi. Tandis que ce genre de couple ne peut jamais être filmé dans une chambre, car il y a des problèmes avec la charia. Mais la voiture étant un espace fermé, avec peu de distance entre l'homme et la femme, est considérée comme un espace public et la censure ne tique pas beaucoup là-dessus. Comme les passagers sont visibles de l'extérieur, ils ne peuvent rien faire d'illégal. Si on enlève la voiture de certains films iraniens, ils ne pourraient tout simplement pas être tournés.

En même temps, la voiture est un élément très important de notre société urbaine. Depuis la fin de la guerre, la voiture est un marqueur de prestige social. Même ceux qui n'ont pas d'argent essaient d'acheter la plus grosse voiture possible pour la montrer aux autres. [...] C'est un sujet dont les gens parlent, aussi bien dans les foyers qu'au parlement. Le coût des voitures, dont les étrangères, est un sujet de conversation. La production de voitures est une marque d'industrialisation d'un pays. Cela avait commencé avant la révolution, mais son ampleur sociologique est apparue après. Une des premières questions des gens est : « quelle est ta voiture ? ». Pour comprendre la condition sociale des gens, cette question est très souvent posée. On me demande plus souvent quelle voiture j'ai plutôt que le nombre de films que j'ai tournés ou mon actualité filmique !

AB : Comment voyez-vous l'évolution du cinéma iranien depuis la révolution jusqu'à maintenant et l'avenir ? D'abord, je voudrais vous demander : si vous vouliez refaire le film maintenant, comment feriez-vous ?

AA : Techniquement, ça aurait été plus facile de le faire. Par contre, ce sujet, je ne pourrais plus le faire. D'ailleurs, j'ai proposé un scénario qui a des ressemblances avec celui du *Parapluie*, il y a un homme et deux femmes mais je n'ai pas l'autorisation et je pense que ce sera difficile de le sortir.

AB : Mais la société est sans doute plus ouverte maintenant qu'elle l'était auparavant, par rapport à ces tabous.

AA : Vous savez, avant la révolution, je ne faisais pas de films mais j'étais critique de cinéma. J'ai donc une relation distanciée par rapport au cinéma. Je pense qu'avant la révolution, il y avait de la censure mais elle était claire, on savait explicitement ce qu'il n'était pas possible de faire et les réalisateurs faisaient leurs films. Mais depuis la révolution, tout est flou. Il n'y a pas d'éléments clairs pour savoir tout ce qu'on ne peut pas faire. Regardez : je propose un scénario avec beaucoup de similitudes avec l'autre scénario d'il y a dix ans. Il y a dix ans, j'ai eu l'autorisation, aujourd'hui, je ne l'ai pas. Quand j'ai présenté le scénario *d'Un Parapluie*, je m'attendais à un refus, mais il a été accepté, je me demande encore comment, rien n'a été censuré dans ce film. Alors, vous voyez, on est dans le flou.

Je ne me rappelle pas mais peut-être qu'*Un Parapluie* est passé entre deux ministres, parce que dans ces périodes de transition, il y a un flou et tout peut passer. C'est comme si on était hors du temps et de l'espace et tout devient possible. Un an plus tard, on pourrait recevoir une interdiction. Le problème de toute la famille du cinéma depuis la révolution est que pendant toutes les différentes périodes, on n'a jamais eu d'éléments concrets pour la réglementation de la censure. Les choses ont toujours dépendu d'une personne responsable à un moment donné. Une personne peut avoir un problème avec un type de sujet ou tel acteur et il mettra des obstacles à tel ou tel film. Les gens du cinéma demandent depuis des années une réglementation claire, qui dise ce qui est permis et ce qui ne l'est pas. Que ce soit un bon ou un mauvais ministre, il n'y a jamais rien eu d'écrit. Par exemple, quand quelque chose doit être corrigé, rien ne nous est écrit, tout se fait oralement. Il y a des choses que l'on connaît précisément, comme le port du voile mais elles sont rares. Au moins à la télévision, il y a une rigidité mais c'est plus clair. Nous n'avons pas de lois précises : pendant un moment, quelqu'un demande à ce qu'il n'y ait pas de gros plans de femmes, mais ça ne dure qu'un temps. On travaille aussi par déduction : tel film a connu tel problème, on ne va pas le faire, ou l'inverse. Le problème est que l'année suivante, ce peut être complètement différent.

AB : Comment voyez-vous le sort du cinéma actuel dans ce contexte ?

AA : C'est très difficile de parler de ce cinéma iranien comme cela, car il y a trop de hauts et de bas. De toute façon, comme partout, quand il y a beaucoup de films qui sortent, soixante par an en Iran, je ne parle pas d'un genre en particulier, religieux, d'auteur ou autre, il y a quelques chefs d'œuvre, il y en a une dizaine qui sont bons et beaucoup de commerciaux. La société iranienne connaît beaucoup de hauts et de bas et elle rencontre souvent des chocs sociaux, politiques et culturels. Tous les jours, quelque chose de nouveau se passe. Les problèmes économiques jouent un grand rôle sur le cinéma : un jour, du jour au lendemain, les subventions sont supprimées. Le cinéma doit vivre avec cela. En Iran, comme dans le cinéma, nous ne pouvons rien prédire, ni rien planifier. Un réalisateur fait un bon film. Pendant trois ans, il ne peut pas tourner à cause des divers problèmes et il sort un mauvais film. Mais comme il a été pris par les problèmes multiples...

Nous avons tous des projets dont nous ne savons pas lesquels vont aboutir et à quel moment. Moi-même, je ne sais pas si dans un mois, je ferai de la télévision, une fiction ou rien du tout. Cette année, le responsable du cinéma peut me promettre un budget pour l'année prochaine et ne plus être là l'année suivante.

AB : Vous pensez qu'aujourd'hui, il est plus difficile de faire du cinéma en Iran qu'il y a quelques années ?

AA : Dans le genre de films que je fais, oui, car je m'intéresse beaucoup à la relation homme-femme et les femmes tiennent une place importante dans mes films. [...]

AB : Vous avez remarqué que les gens ne regardent plus la télévision nationale, mais maintenant Farsi One, diffusé par satellite, qui est une chaîne très vulgaire et fait des séries orientées sur la sexualité...

AA : Oui, car la sexualité est devenue une problématique importante dans la société. [...]

AB : Les jeunes réalisateurs, comment peuvent-ils avoir de l'espérance ?

AA : Vous savez, les gens, ils travaillent, il y a quatre vingt films autorisés en moyenne et une centaine qui sont interdits de diffusion. Tout le monde veut faire des films en Iran. Le cinéma est très attirant, les jeunes pensent y faire fortune, y gagner de la célébrité etc. En Iran, huit jeunes sur dix veulent devenir acteurs. Certains vont jusqu'à payer pour jouer dans les films. [...] J'ai encore envie de

faire des films au cinéma, mais vu mon âge, vu les difficultés, il est plus facile pour moi de travailler à la télévision.

Annexe 3: RESUME ET FICHE

TECHNIQUE DES FILMS DU CORPUS

FICHE 1 : FOULARD BLEU

Année de production : 1994

Réalisatrice : Rakhshan Bani Etemad

Scénariste : Rakhshan Bani Etemad

Directeur de la photographie : Aziz Saati

Casting : Fatemeh Motamed-Arya, Golab Adineh, Ezat-Ollah Entezami

Musique : Ahmad Pejman

Durée : 1h19

Résumé :

Rasul est un riche chef d'entreprise qui a perdu sa femme deux ans auparavant. Il a trois filles mariées qui veulent toutes l'héberger chez elles mais Rasul préfère vivre seul. Son entreprise était pour lui son seul hobby jusqu'au moment où il rencontre Nobar, une de ses ouvrières. Il en tombe amoureux mais, à cause de leur différence d'âge, Rasul n'ose avouer son amour. Rasul essaie d'aider Nobar qui est une femme très pauvre, du mieux qu'il peut. Chaque jour qui passe, son amour pour elle devient plus fort et il lui devient impossible de le garder pour lui. Il décide donc de le lui avouer et s'aperçoit que cet amour est réciproque. Nobar et Rasul se marient en cachette car ce dernier ne peut dire à ses filles qu'il est amoureux d'une ouvrière qui a le même âge qu'elles. Mais après quelque temps, ses filles le soupçonnent, découvrent cette relation interdite et lui font une scène. A la fin du film, Rasul décide de quitter sa famille et ses biens pour vivre avec Nobar.

FICHE 2 : RUBAN ROUGE

Année de production : 1998

Réalisateur : Ebrahim Hatami Kya

Scénariste : Ebrahim Hatami Kya

Directeur de la photographie : Hasan Puya

Casting : Azita Hadjyan, Parviz Parastuyi, Reza Kyanyan

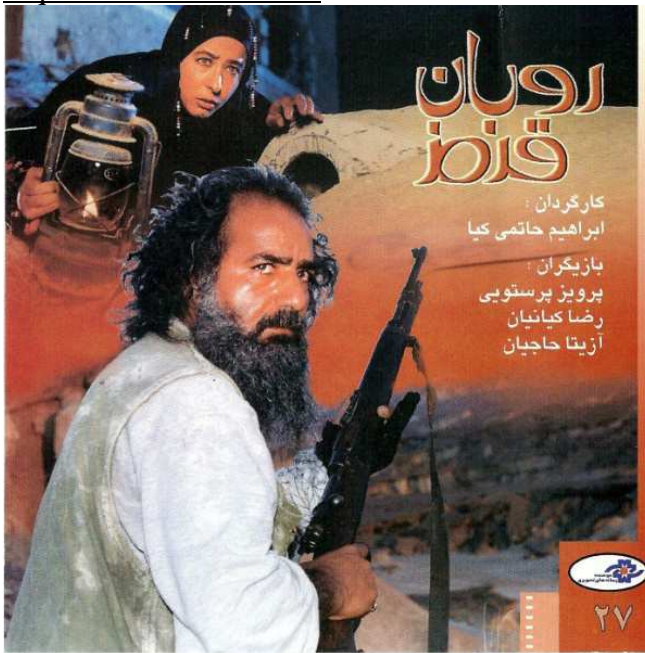
Musique : Mohamad-Reza Ali-Gholi

Durée : 1h50

Résumé :

L'histoire se déroule dans le sud de l'Iran dans les années d'après guerre. A l'époque, le sud a été très touché par la guerre. Mahbubeh rentre chez elle après plusieurs années d'absence. Il ne reste que peu de choses de sa maison mais il lui reste tout de même sa terre. Elle fait la rencontre de Davud, un démineur qui lui fait comprendre que sa terre est pleine de mines et qu'elle n'est pas encore habitable. Mahbubeh décide néanmoins de rester. Elle trouve un tank sous les débris de sa maison et va voir un spécialiste des tanks pour en faire estimer la valeur. Le spécialiste est afghan, il se prénomme Djomeh. A partir de ce moment, des conflits entre Davud et Djomeh se font sentir. Les deux hommes sont amoureux de Mahbubeh. Djomeh montre son amour à Mahbubeh en l'aidant à réparer son tank. Davud, de son côté, ne montre aucun témoignage d'amour à Mahbubeh, au contraire, il essaie d'être méchant à son égard. A la fin, Davud demande la main de Mahbubeh mais elle refuse. Djomeh lui demande sa main et après quelques hésitations, elle accepte de l'épouser. Le film se termine sans que l'on ne sache s'ils se marieront.

Jaquette du VCD iranien :



VMI-27

موضوع / داستانی / اجتماعی

مخاطب بزرگسال

کارگردان: ابراهیم حاتمی کیا

بازیگران: پرویز پرستویی، رضا کیانیان، آزیتا حاجیان

ژانر: درام، اجتماعی

خلاصه داستان: در دهه ۱۳۵۰ شمسی، در جنوب ایران، گروهی از جوانان به نام «محبوبه» به خانه‌اش که در مزرعه‌ای دور افتاده در جنوب ایران است پناه می‌آورند تا در آرامش زندگی جدیدی را آغاز کنند. اما «داوود» مأمور خفنی‌سازی مین‌های دوران جنگ مانع ورود اوست.

خرید از گراسی

تمامی حقوق مکتوب و غیرمکتوب این فیلم و کلیه حقوق آن محفوظ است.

هشدار

Visual Media Institute

6260107402459

E-mail: info@grasaneha.com

تلفن فروشگاه مرکزی: ۸۷۷۶۶۳۰

قیمت برای مصرف کننده: ۳۸۰۰۰ ریال

هر قا برای نمایش خانگی (داری پروانه نمایش صادره از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) هرگونه نقض از روی لوح فشرده، چاپ و یا کپی جعبه، آبی، نقاشی بسته بندی و نیز مشابه سازی لوح فشرده و یا بسته بندی آن قابل پیگرد است. شماره ثبت در کمیته ملی ایران: ۸۸۸۱ و ۸۸۸۲

FICHE 3 : *UN PARAPLUIE POUR DEUX*

Année de production : 2001

Réalisateur : Ahmad Amini

Scénariste : Ahmad Amini

Directeur de la photographie : Farhad Saba

Casting : Hedieh Tehrani, Shaghayegh Farahani, Reza Kyanyan

Musique : Fardin Khalatbari

Durée : 1h40

Résumé :

Un Parapluie pour Deux est l'histoire d'un couple marié : Ehsan et Minu. Ehsan est un avocat qui prend toujours beaucoup de risques pour ses clients mais ne gagne pas beaucoup d'argent. Sa femme, Minu, est très cupide : elle dépense l'argent qu'elle n'a pas et a toujours des dettes. L'histoire commence le jour où Ehsan prend une nouvelle cliente : Yasaman. Yasaman est une femme très riche qui a des problèmes avec son ex-mari. Ce dernier l'agresse tout le temps, c'est pourquoi elle se réfugie chez son avocat. Yasaman crée des liens amicaux avec Minu. Minu croit que Yasaman est très heureuse puisqu'elle est très riche et Yasaman, de son côté, envie sa vie de famille : Minu a un mari et une belle petite fille. Yasaman et Minu complotent ensemble : Yasaman dépense beaucoup d'argent pour Minu et lui offre des bijoux. Minu en retour, ferme les yeux pour que Yasaman puisse séduire son mari. Lorsque le mari découvre ce qui se complotait dans son dos, il quitte les deux femmes et prend sa fille avec lui.

Jaquette des VCD iraniens :

1
ایرینال
Original

8th Art

چتری برای دو نفر
A Film by: Ahmad Amini کارگردان: احمد امینی
An Umbrella for Two

8th Art

چتری برای دو نفر

نویسنده و کارگردان: احمد امینی
بازیگران: رضا اکبریان، هدیه تهرانی، شایان فرهادی، علیرضا ریاحی، بیژن توکلی، زهره راهبردیان، مدیر فیلمبرداری: فرهاد صبا، تدوین: سعید شامسورانی، موسیقی: فریدون شادگری، صداگذاری: بهروز معاونیان، طراحی صحنه و لباس: ژیل مهرانجی، طراح چهره‌پردازی: محمد قومی، مدیر تولید: حسین چرخچی، مجری طرح: کامران افضلی

چتری برای دو نفر، یک درام و زندگی‌نامه از رویه‌های نامعروف پیچیده و پر فراز و نشیب، نشان می‌دهد که سرگذشت عشق‌های استازایی و رانیه‌های به طایفه محکم که به فروغی و شادمانی می‌رسد، فضایی است از گفتار بی‌پایان، فرورفتگی‌ها، یک عمر و زندگی‌های زنی دیگر که بر فضایی از سوختن، تپیدن، بر آن‌ها می‌گذرد و در نهایت به زندگی‌های مستحکم منجر می‌شود. چتری برای دو نفر، یک بازی جذاب اما خطرناک است که پرده‌های تبارد.

پروانه نمایش: ۱۵۲۳۷۰
تلفن مرکز پخش: ۰۲۱-۳۴۱۲۰۳
www.hediyeh.com

8th Art

هرگونه کپی و تکثیر و کلی از روی CD چاپ یا کپی جعبه، آلبوم و سایر محتوای بسته‌بندی و همچنین هرگونه نقیض و بی‌اصلاحی از روی CD یا بسته‌بندی، منع قانونی داشته و قابل پیگرد است.

Hedyeh Tehrani

فروشگاه تگین ۵۲
عزیمه کننده آثار
موسیقی و سینمایی
انیمیشن و بازی
آلبوم (مجموعه ۵۲ تایی)
تلفن و اینترنت
ایرانسل - خالیا - همراه اول
۸۸۸۰۸۲۳۷۶

چتری برای دو نفر
A Film by: Hamid-Reza Ashtianipour کارگردان: احمد امینی
An Umbrella for Two

ایرینال
Original
8th Art

FICHE 4 : *SIAVASH*

Année de production : 1998

Réalisateur : Saman Moghadam

Scénariste: Saman Moghadam

Directeur de la photographie: Mahmood Kalari

Casting: Hedyeh Tehrani, Ali Ghorbanzadeh

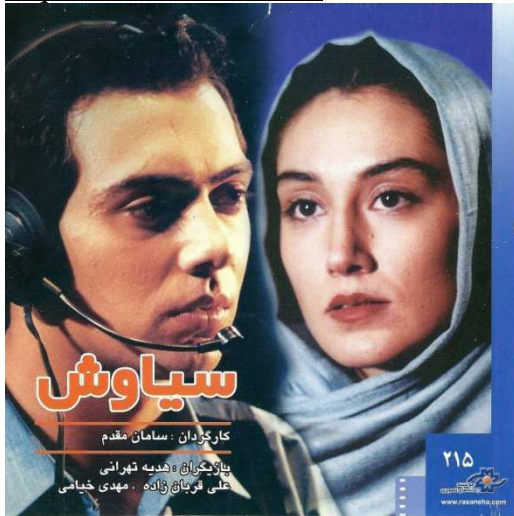
Musique : Karen Homayoonfa

Durée: 1h28

Résumé:

Siavash est un jeune musicien perturbé qui vit seul à Téhéran. La raison de son trouble est qu'il n'a plus revu son père depuis plus de seize ans. Ce dernier était soldat volontaire pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak. Siavash pense que son père est mort pendant la guerre, ce qui n'est pas vrai. Il vient d'apprendre que son père était prisonnier de guerre et qu'il vient d'être libéré. Pendant ce temps, Siavash fait la rencontre de Hedieh, une jeune journaliste. Elle souhaite écrire un article sur la musique de Siavash. Peu à peu, leur relation change et devient de plus en plus intime. En ce qui concerne sa vie de famille, Siavash est de plus en plus perturbé. Il retrouve son père, veut changer son style de vie et quitter la musique pour lui. Siavash ne veut pas blesser son père qui, à son avis, devrait avoir des idées très islamistes. Voyant son fils si perturbé, le père lui ment : il dit qu'il n'est pas son père et que son père est mort en prison en Irak. Siavash est triste mais soulagé et il continue sa route avec Hedieh.

Jaquette du VCD iranien :



VMI-215

موضوع / داستانی / اجتماعی

کارگردان: سامان مقدم
فیلمنامه نویسنده: سامان مقدم
مدیر فیلمبرداری: محمود کلاری
آهنگساز: کارن همایونفر
محصول: ایران
بازوگردان: هدیه تهرانی، علی قربانزاده
مدیر: خامی

مخاطب خانواده

تصاویری که در این فیلم از بازیگران و عوامل فیلمبرداری و صدا و شبکه و توزیع و کسب و کار است

خریدار گرامی

کارگردان: سامان مقدم

۲۱۵

۲۱۵

۰۲۶۰۱۰۷۰۱۱۳۳۳

E-mail: info@rasaneha.com

تلفن فروشگاه مرکزی: ۸۷۷۶۲۳۰
قیمت برای مصرف کنندگان: ۳۸۰۰۰ ریال

مهره برای نمایش خانگی (برای پروانه نمایش صادره از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)
هرگونه نقض از روی لوح فشرده، چاپ و یا کپی چه به دلیل مشکلات بسته بندی و نیز نمایش سازی
لوح فشرده و یا بسته بندی آن قابل مجازد است.
شماره ثبت در ثبت اختراع ملی ایران: ۲۲۱۳ و ۲۲۱۴

تلفن فروشگاه مرکزی: ۸۷۷۶۲۳۰
قیمت برای مصرف کنندگان: ۳۸۰۰۰ ریال

تلفن فروشگاه مرکزی: ۸۷۷۶۲۳۰
قیمت برای مصرف کنندگان: ۳۸۰۰۰ ریال

FICHE 5 : *LE CHANT DU CYGNE*

Année de production : 2001

Réalisateur : Saeed Asadi

Scénariste: Peyman Moadi

Directeur de la photographie: Farradj Heydari

Casting: Sareh Aryan, Bahram Radan

Musique : Mohamad-Reza Ali-Gholi

Durée : 1h27

Résumé:

Peyman et Parastu sont étudiants à l'université. Ils sont ensemble depuis un moment et prévoient de se marier mais rencontrent beaucoup de problèmes sur leur chemin. Ils sont d'abord renvoyés de la faculté à cause de leur comportement et, ensuite, leurs parents s'opposent à leur mariage: aucune des deux familles n'est d'accord avec ce mariage. Les parents de Peyman sont des nouveaux riches qui retournent leur veste tout le temps et ceux de Parastu sont des intellectuels faisant partie de la classe moyenne. Le cœur de l'histoire du film commence le soir, où ils sont tous les deux dehors et qu'ils se font arrêter par la police, parce qu'ils n'ont aucun lien familial. Leurs parents viennent les libérer mais les deux jeunes n'acceptent pas de signer le papier que la police leur demande de signer parce qu'ils trouvent la loi injuste. Peyman est jeté en prison, il prend peur et s'enfuit. Il se fait faire un passeport pour lui et pour Parastu. Ils se marient avec des faux papiers. Ils vont en Turquie et, là-bas, Peyman est soupçonné. Il est à nouveau arrêté et devient fou, il blesse des policiers et prend des otages. Il finit par être tué par les policiers turcs.

FICHE 6 : LA FETE DU FEU

Année de production : 2006

Réalisateur : Asghar Farhadi

Scénariste: Asghar Farhadi, Mani Haghighi

Directeur de la photographie: Hossein Jafarian

Casting: Taraneh Alidousti, Hamid Farrokhnejad, Hedieh Tehrani, Pantea Bahram

Musique : Peyman Yazdanian

Durée : 1h42

Résumé:

Le jour de la fête du feu, quelques jours avant le nouvel an iranien, Rouhi, jeune femme des quartiers pauvres, future mariée insouciant, est envoyée pour faire le ménage traditionnel dans la maison d'un couple aisé du nord de Téhéran : Mojdeh et son mari Morteza. Mojdeh est extrêmement nerveuse car elle soupçonne son mari de la tromper avec Simin, une voisine divorcée. Ayant dans un premier temps rencontré cette voisine, Rouhi se retrouve coincée au milieu de cette tension adultérine et des mensonges du mari. Par plusieurs indices, elle s'aperçoit que la jalousie maladive de Mojdeh est probablement fondée. Mais elle s'abstient de révéler ce qu'elle a vu, à la fois empêché par Morteza et par la retenue de son milieu. A la fin de la journée, Morteza raccompagne Rouhi chez elle. Elle est partagée entre le plaisir de retrouver son fiancé, d'assister aux feux d'artifices de la fête du feu et le souvenir des mensonges et des duplicités qu'elle a observées. Quant à Mojdeh, rongée de doutes, elle dort dans la chambre de son fils et Morteza, finalement repoussé par Simin, se réfugie dans le silence.

Jaquette du VCD iranien :



Jaquette du DVD français :



**Annexe 4: COMPLEMENTS AU
CHAPITRE 1**

Introduction

Le thème de notre étude porte sur l'analyse des relations homme/femme dans les films iraniens depuis la Révolution Islamique de 1979 et leur évolution dans le temps.

Ces changements et interdictions ont touché toutes sortes d'art. Nous sommes consciente que chaque pays impose ses propres censures pour les œuvres artistiques. Ces interdictions peuvent être plus ou moins implicites mais la censure a toujours existé, même dans les pays les plus démocratiques du monde. Ces interdictions peuvent être liées à des lois précises mises en place par le gouvernement ou encore, peuvent être liées à la culture et l'histoire d'un peuple.

L'Islam s'est installé en Iran bien avant le cinéma et l'influence des religieux n'a jamais été à négliger dans un pays où le peuple a toujours été très proche de ses religieux et certainement beaucoup plus quand ces derniers n'étaient pas au pouvoir. Mais évidemment, les interdictions et/ou les obligations changent avec les régimes politiques et les degrés de la censure varient selon les époques.

Les premiers films

A la suite du premier film sur le voyage de Mozaffareddin Shah, quelques courts métrages ont été tournés sur les événements de la cour ou autres, tous pour montrer et affirmer le pouvoir de la monarchie. Ces films n'ont été projetés qu'à l'intérieur de la cour et le peuple n'y avait pas droit.³⁶¹

La Première Fiction

La première fiction muette iranienne, *Abi et Rabi*³⁶², une comédie d'Avanes Ohanian date de 1931. Le film dure une heure et est constitué de deux parties. La première partie raconte les aventures comiques de deux hommes dans les rues de Téhéran et la deuxième partie est un dessin animé.

³⁶¹ HAGHIGHAT, Mamad, *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, Paris, BPI Centre Georges Pompidou, 1999, p.13-14, et MEHRABI, Masoud, *Tarikh-e sinémay-e Iran az aqaz ta sal-e 1357* (1984), Téhéran, Edité par l'auteur, 1997, p.14-15.

³⁶² Le nom en persan est Abi va Rabi.

L'affirmation des genres cinématographiques dans les années 60

Haghighat³⁶³ tente de classer les films iraniens commerciaux des années 60 en cinq genres :

- Le premier est le film historique inspiré de l'histoire et des légendes iraniennes.
- Le second est la comédie rurale mettant en opposition les villages purs et la ville méchante.
- Le troisième est le genre policier qui est né en 1953 avec Samuel Khatchikian, « *le Hitchcock iranien* »³⁶⁴.
- Le quatrième est le film de *Djahel* dans lequel le personnage principal est effectivement un *Djahel*. Ce dernier est un homme fort qui vient des couches populaires, porte la plupart du temps un chapeau noir, un ensemble foncé et une moustache. Le *Djahel* fait sa loi, il est tantôt une sorte de *cow-boy* à l'iranienne qui défend les opprimés, tantôt un oppresseur cruel. Le premier film de *Djahel* est tourné en 1958 par Madjid Mohseni, *Le Voyou Généreux*³⁶⁵. Le *Djahel*, ce nouveau héros populaire, est resté très présent dans le cinéma iranien jusqu'à la Révolution Islamique et est devenu le modèle des hommes iraniens en ce qui concerne l'apparence, l'attitude et la façon de parler.
- Le cinquième genre est le *Gharoniste*. En 1965, Syamak Yasami tourne *Le trésor de Gharoun*³⁶⁶ joué par un acteur très populaire, Fardin. Le film raconte l'histoire d'un homme très riche, Gharoun, qui veut se suicider. Un jeune homme brave et assez pauvre, Ali, le sauve et lui redonne goût à la vie. A la fin du film, il s'avère que le jeune homme est le fils de Gharoun. Le film a tous les ingrédients de *film Farsi* à savoir le chant, la danse d'une jolie femme court-vêtue, les scènes d'empoignade et le *happy end*. Ce film et les imitations qui s'en sont suivis étaient la consécration des rêves des

³⁶³ HAGHIGHAT, Mamad, *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, ouvr.cité, p. 37-61.

³⁶⁴ HAGHIGHAT, M., *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, ouvr.cité, p.42.

³⁶⁵ Le nom en persan est *Lat-e Djavanmard*.

³⁶⁶ *Ganj-e Qarun*.

gens démunis. Dans cette société rigide et autoritaire, le public s'envolait vers un monde de rêve et oubliait ses angoisses. Les films *Gharonistes* amenaient leur spectateur loin de l'oppression qui régnait sur le pays, dans un endroit merveilleux.

La censure des années 60

Hamid Reza Sadr décrit le nouveau règlement de la censure de juillet 1965³⁶⁷.

La nouvelle réglementation de la censure, incluant vingt sept articles et deux notes de bas de page, passée en juillet 1965, eut pour résultat de renforcer les mesures règlementaires punitives contre le cinéma. Il est instructif de passer cette loi en revue dans son intégralité :

« Les films contenant une ou plusieurs des caractéristiques suivantes peuvent être partiellement ou totalement interdits :

Insulter le monothéisme, les croyants de religions du Livre, les prophètes et les imams.

Offenser la religion de l'Islam et sa branche chiite.

Calomnier les autres minorités religieuses en Iran.

Insulter sa Majesté Le Roi et sa glorieuse dynastie.

Encourager la rébellion et la sédition contre le gouvernement et le système de la monarchie constitutionnelle.

Offenser les autorités civiles ou militaires.

Offenser des régimes amis ou calomnier leurs accomplissements nationaux, ce qui pourrait conduire à des conflits diplomatiques.

Promouvoir tout système de croyance contraire à la loi.

Scènes de tentative d'assassinat des chefs d'état, dans le but d'encourager la sédition.

Scènes présentant des scènes de révolte contre les autorités militaires, qui se terminent par la victoire des rebelles.

Scènes qui déprécient notre fière histoire sacrée et rabaisent notre position en termes historiques ou vis-à-vis des nations actuelles.

³⁶⁷ SADR, Hamid Reza, *Iranian cinema a political history*, Londres, I.B.Tauris, 2006, p. 108-110

Promotion d'actes corrompus et inhumains comme : trahison, meurtre, espionnage, adultère, homosexualité, vol et corruption. C'est particulièrement le cas lorsqu'aucune morale positive ne peut être tirée de leur description.

La victoire du mal contre le bien, de l'inhumanité contre l'humanité, de l'immoralité contre la moralité, de l'infamie contre l'honneur, dans toutes ses formes et manifestations, quelles soient implicites ou explicites.

La description de relations sexuelles dans le but d'assouvir des désirs lascifs bon marché ou d'attirer des spectateurs.

La présentation dénudée de parties du corps (masculin ou féminin), qui devraient rester voilés, ce qui compromet la moralité publique.

Les films qui encouragent la vulgarité.

Les films qui induisent en erreur d'un point de vue historique ou géographique, ce qui conduit sans aucun doute à une tromperie culturelle.

Les mauvaises copies de films originaux, car leur mauvaise qualité audiovisuelle peut causer de l'irritation et de la frustration chez les spectateurs. Concernant les documentaires éducatifs et médicaux, le Bureau de la Censure est autorisé par le présent document à décider discrétionnairement de la diffusion de films particuliers, limités à certains cinémas et pour des spectateurs déterminés.

Les insultes satiriques dirigées vers des dialectes locaux ou des ethnies régionales (que ce soit dans les films iraniens ou doublés).

L'usage de la vulgarité et d'un langage obscène ou la présentation de ruines, de régions reculés ou de débauchés dans le but de diminuer notre prestige national.

Les scènes qui peuvent accroître les tensions raciales ou ethniques et dont le but est de présenter une race comme étant supérieure aux autres ;

Les scènes faisant la chronique de meurtres détaillés ou des scènes où des animaux sont tués sadiquement car ces mauvais traitements peuvent causer la consternation du public. Les documentaires sur des abattoirs ou des expériences de laboratoire sur des vaccins ou des films touchant à la

*chasse ont doit à la licence d'exposition spéciale, à la discrétion du Bureau de la Censure ».*³⁶⁸

Les films d'avant garde

Il faut rappeler tout de même que quelques films d'avant-garde ont été réalisés durant cette période globalement médiocre, tel que *La nuit du Bossu*³⁶⁹ de Farrokh Ghaffari. Ce film a connu une reconnaissance internationale. En effet, il a été présenté à la *Semaine de la critique* à Cannes en 1964, aux cinémathèques française, anglaise, belge et suisse mais aussi au *festival de Locarno* en 1965. Le film raconte l'histoire d'un bossu, acteur comique d'une troupe des quartiers pauvres de Téhéran qui se rend avec ses collègues à une soirée mondaine. Ses amis le forcent à manger une grande quantité de nourriture et il meurt étouffé. Les

368 « The new censorship regulation, including 27 articles and two footnotes, passed in July 1965, had the end of the result of strengthening punitive regulatory measures against cinema. It is instructive to review this law in its entirety:

Films containing one or more of the following features may be partially or totally banned:

Insulting monotheism, people of the book, prophets or the Imams.

Offending the sacred religion of Islam, and its Shi'a variety.

Casting aspersions on other religious minorities in Iran.

Insulting his Majesty the King and his glorious dynasty.

Encouraging rebellion and sedition against the government and the system of constitutional monarchy.

Offending civil or military authorities.

Offending friendly regimes, or casting aspersions on their other national achievements, which may lead to diplomatic rows.

Promoting any belief system contrary to the law.

Scenes involving assassination attempts on heads of state with a view to encourage sedition.

Scenes containing revolt uprising against military authorities, which end with the victory of rebels.

Scenes that belittle our proud and sacred history and lower our standing either in historical terms or amongst present-day nations.

Promotion of corrupt and inhuman acts such as: betrayal, murder, espionage, adultery, homosexuality, theft and bribery. This is especially so when no positive moral conclusions can be drawn from their depiction.

The victory of evil over good, inhumanity over humanity, immorality over morality, villainy over honor, in all its forms and manifestations whether explicit or implicit.

The depiction of sexual relations for the purpose of fulfilling cheap lustful desires and attracting audiences.

The naked display of parts of the body (male or female) that should remain veiled, in case public morality is compromised.

Films that encourage vulgarity.

Films that are misleading from a historical or geographical perspective, which no doubt leads to cultural deception.

Poor copies of original films that because of low audio-visual quality may cause frustration and irritation in the audience. In the case of educational and medical documentaries, the Board of Censors is hereby permitted to exercise discretion for the exhibition of special films, at restricted cinemas, and for an exclusive audience.

Satirical insults directed towards local dialects or provincial ethnicities (include both Farsi and dubbed films).

The usage of lewd and obscene language or the display of ruins, backward regions or ruffians in an attempt to lower our national prestige.

Scenes that may increase racial or ethnic tensions and whose purpose is to show one race as superior to others.

Scenes chronicling detailed murder or scenes where animals are killed sadistically and where their ill treatment may cause consternation in the audience. Documentaries about slaughterhouses or laboratory experiments on vaccines or films relating to hunting are entitled to special exhibition licence at the discretion of the Board of Censors.

The use of valueless old film stock made with sulphur nitrate that could easily lead to accidental fire or the diffusion of poisonous gas during performances. »

³⁶⁹ Le nom en persan est *Shab-e quzi*.

autres, paniqués, le cachent dans la maison et s'en vont. Le corps est retrouvé successivement par différents personnages mais à chaque fois leur réaction est la même : la personne, de peur des ennuis, cache le corps dans un nouvel endroit de la maison et s'enfuit.

Comme le remarque Haghghat, en 1970, l'Iran compte 410 salles dont notamment 119 à Téhéran et 89 dans les autres grandes villes. Les gens qui les fréquentent sont majoritairement (72,9%) des travailleurs pour la plupart analphabètes et des femmes au foyer. 14,6% des spectateurs sont des écoliers, 8,9% des élèves du secondaire et 3,6% étudiants.³⁷⁰ Ce constat peut certainement expliquer l'échec commercial de certains films de très bonne qualité de cette époque avec un regard réaliste, tels que *La vache*³⁷¹ (1969) de Daryush Mehrjui. Il est un des premiers films du mouvement *un cinéma différent* et il en demeure un des plus importants.

La vache est l'histoire d'un villageois, Mashd Hasan, qui vit dans un village très pauvre et isolé. La seule vache du village appartient à Mashd Hasan qui chérit son animal et la considère comme son trésor. Le jour où il s'absente du village, sa vache est abattue par jalousie. A son retour, ses voisins n'osent pas lui dire la vérité et lui font croire qu'elle s'est perdue. L'affolement de Mashd Hasan est d'une telle puissance, qu'il le conduit vers une identification à sa vache. A la fin, il tombe dans un fossé et meurt. Le film a connu à sa sortie peu de succès dans les salles, cependant il a triomphé internationalement en obtenant le *Grand prix international des critiques* à la *Mostra de Venise* en 1971 et Ezatollah Entezami, l'acteur principal du film, a glané le prix de meilleur acteur au *festival de Chicago*.

Il est important à signaler que ce film, produit par le Ministère de l'Art et de la Culture, a eu l'autorisation pour passer sur les écrans à condition que le réalisateur ajoute au début une notification expliquant que les événements du film dataient de l'époque d'avant la dynastie Pahlavi et n'avaient rien à voir avec l'actualité du moment, c'est à dire avant le projet de modernisation de Reza Shah et du projet de réforme agraire de son fils Mohamad Reza Shah, le monarque de l'époque. Le réalisme du milieu rural iranien si pauvre et si noir, imprégné de

³⁷⁰ Haghghat, M., *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, ouvr.cité, p.113.

³⁷¹ Le nom en persan est *Gav*.

l'insécurité, de la peur, de la paranoïa et de l'absence de vraies amitiés, ne correspondait certainement pas à l'image que l'Etat voulait donner de la société dans ces temps de crise identitaire et de malaise profond. Dans un sens, nous pouvons dire que le village conservateur du film est un microcosme de la société iranienne des années 70.

Les années 70, pour le cinéma iranien, correspondent aussi à l'influence de *la nouvelle vague* et du *néoréalisme*, la création d'un festival international à Téhéran, celle du début des reconnaissances internationales et les premiers pas d'un cinéaste, qui a fait vibrer le nom de l'Iran 15 ans plus tard et cela jusqu'à aujourd'hui dans le monde, un artiste tant aimé en France par au moins le milieu intellectuel, Abbas Kiarostami.

La politique du cinéma Iranien postrévolutionnaire

Pour comprendre les enjeux de pouvoir et la complexité de faire du cinéma en Iran islamique, nous proposons un bref résumé des institutions et des pouvoirs qui ont chacun, d'une façon ou d'une autre, leur mot à dire dans le cinéma. Pour ce faire, nous nous fondons sur l'ouvrage d'Agnès Devictor, intitulé *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeiny au président Khâtami*³⁷².

Le Haut-Conseil de la révolution culturelle (HCRC)

Après les bouleversements du début de la Révolution, est né en 1984, sous l'ordre de l'Ayatollah Khomeiny, un organisme qui a dirigé tout autre organisme la politique culturelle (au moins jusqu'à la réélection du président Khatami en 2001). Cet organisme est le Haut-Conseil de la Révolution Culturelle (HCRC) qui est composé de hauts personnages politiques et religieux. Son autorité dans les champs scientifiques, universitaires et artistiques est reconnue comme sans aval.

« *Ce conseil, omnipotent, transcende les clivages entre organe présidentiel et organe du Guide de la Révolution, entre Parlement et gouvernement. Il orchestre l'ensemble des secteurs culturel et éducatif, mais concentre particulièrement son action sur la politique universitaire.* »³⁷³.

³⁷² DEVICTOR, Agnès, *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeiny au président Khâtami*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 39-77.

³⁷³ DEVICTOR, A., *Politique du cinéma iranien*, ouvr.cité, p. 40.

L'étendue des domaines sur lesquelles le HCRC règne étant très vaste, celui-ci a des organes secondaires comme le Conseil de culture générale (CGS) et l'Institut des œuvres et des gloires culturelles.

Le CGS, créé en 1985, a pour mission principale de « *définir les buts et les principes de la politique de la culture générale du pays pour développer la culture islamique, lutter contre les symboles décadents des cultures étrangères [...]* »³⁷⁴. Mais comme l'a mentionné A. Devictor³⁷⁵, la « culture générale » n'étant pas définie, c'est par recoupement et déduction entre les tâches du HCRC et du CGS que nous pouvons conclure que tout loisir et toute activité artistique, qui ne touche pas aux domaines académiques et de la recherche, peut être considéré comme la « culture générale ».

L'Institut des œuvres et des gloires culturelles est créé en 1987 et se compose de politiciens, d'universitaires et de religieux. Au sein du HCRC, cet institut participe à la définition de la politique culturelle du pays.

Les limites et les lois concernant le cinéma sont très peu énoncées par le HCRC. C'est pour cette raison que nous tentons de donner un bref aperçu des institutions publiques du cinéma iranien.

Les institutions gouvernementales

Les institutions gouvernementales sont composées du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamiques et quelques organismes qui y sont rattachés. Nous présentons succinctement leur fonctionnement et responsabilités en matière de cinéma.

Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamiques (MCOI)

Le département cinématographique du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamiques (MCOI) est chargé de l'organisation de toutes les filières cinématographiques avec des institutions qui lui sont directement rattachées.

Les autres Ministères également, comme dans tout autre pays, ont recours à la production de films pour faire connaître leurs activités, faire la publicité de

³⁷⁴ DEVICTOR, A., *Politique du cinéma iranien*, ouvr.cité, p. 48.

³⁷⁵ DEVICTOR, A., *Politique du cinéma iranien*, ouvr.cité, p. 48.

leur politique ou asseoir leur popularité. Pour ce faire, soit ils ont leur propre département de production, soit ils font appel à des entreprises privées.

Les institutions qui sont rattachées au MCOI sont la Cinémathèque nationale d'Iran, le festival international du film de Fajr, la Fondation Farabi, le Centre du cinéma expérimental et la Maison du cinéma.

La Cinémathèque nationale d'Iran est créée en 1948, fermée en 1979 et rouverte en 1984. Sa fonction principale est d'archiver et de restaurer les films iraniens et étrangers.

Le Festival international du film de Fajr, créé en 1983, est organisé pendant la Décade de Fajr, la fête de la commémoration de la Révolution Islamique (2-11 février). Ce festival est loin de l'idée que l'on peut se faire en France d'un festival du film (tel que le festival de Cannes) mais néanmoins très attendu en Iran par les passionnés de cinéma, spectateurs, cinématographes, critiques et organisateurs. C'est au Festival de Fajr que se rendent depuis 1984, les directeurs de festivals étrangers, liant le cinéma iranien à celui du reste du monde. Ce festival a pour but de dresser un bilan d'activité et d'annoncer les nouvelles orientations politiques du cinéma iranien.

La Fondation Farabi, créée en 1983, a été chargée de la gestion des différents projets relancés depuis la Révolution pour le développement de l'industrie du cinéma iranien. De ce fait, elle devient un des producteurs majeurs de ce cinéma.

Le Centre du cinéma expérimental, créé en 1984, a trois tâches à remplir : la production d'un cinéma expérimental, l'aide à la production de documentaires et l'aide aux premières productions.

La Maison du cinéma dont l'idée est née en 1985, a été mise en place en 1992. Cet organisme a pour but principal de défendre les intérêts de la profession. C'est un organe corporatiste qui a permis la naissance de 23 fédérations en son sein, telle que celle des réalisateurs ou encore des producteurs. Il sert de lien dans un cinéma qui est divisé en deux : d'une part, les pro-régimes et d'autre part, ceux qui refusent d'être sous le drapeau de l'Etat. La Maison du cinéma est le lieu d'expression et de revendications de la profession, même si elle reste étroitement liée au MCOI.

Les institutions étatiques non gouvernementales

Il s'agit, d'une part, des institutions rattachées au Guide, et d'autre part, d'institutions relativement autonomes.

Les institutions rattachées au Guide

Les institutions dépendantes du Guide qui ont pour but de faire de la propagande sont les suivantes : l'Organisation de la propagande islamique, le Bureau de l'Imam et la Télévision nationale iranienne.

L'Organisation de la propagande islamique (OPI) qui est composée de religieux conservateurs, a été créée un an après la Révolution. Elle occupe une vaste responsabilité dans les domaines des forces de l'ordre, des relations avec l'étranger, de la culture et de l'art, de l'enseignement et de l'édition. En ce qui concerne les questions culturelles, un des composants de l'OPI, le Centre artistique de l'organisation de la propagande islamique, s'est bien démarqué et a acquis une identité à part entière. Ce centre a autant d'activités culturelles que le Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamiques. Pendant les dix premières années de la Révolution, le Centre artistique de l'OPI a mis tous ses moyens pour créer des films de guerre. A partir du début des années 1990, le message politique et religieux a cédé sa place à des films plus populaires, rapportant de l'argent. Ce changement de politique cinématographique a été tellement radical que le conseil des mollahs, auquel l'institution reste soumise, l'a fortement critiqué.

Le Bureau de l'Imam, sous l'autorité directe de l'Ayatollah Khomeiny de son vivant et, après sa mort, d'abord sous la direction de sa famille et ensuite de l'Ayatollah Khamenei, reste assez timide dans la production de films.

La Télévision nationale iranienne n'a pas officiellement de maison de production de films. C'est par la société Sima Film qu'elle produit des films qui restent néanmoins très loin des films d'auteurs. Elle a créé en 1995 le CMI (Cima Media International), dont elle est actionnaire à 51%, pour contrer le monopole de l'import-export de films étrangers de la fondation Farabi. Le CMI est le premier centre mixte qui a réuni des producteurs privés, car 49% des actions de ce centre sont détenus par des producteurs privés.

Les institutions administratives indépendantes

Ces institutions incluent le Centre pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents et les fondations religieuses.

Le Centre pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents (Kanun) est un centre éducatif, créé en 1960, qui a un département cinématographique depuis 1969. Les grands réalisateurs à dominance prérévolutionnaire, tels qu'Abbas Kiarostami, Bahram Beyzai, Daryush Mehrjui y ont collaboré. Les premiers films de l'après-Révolution, diffusés à l'étranger, sortent de cette institution. Ce centre est dirigé par un conseil qui est composé par le ministre de l'Education, le ministre de la Culture et de l'Orientation Islamiques et le président de la Télévision nationale iranienne.

Les fondations religieuses très importantes dans tous les domaines depuis la Révolution Islamique, participent aux activités culturelles, dont la production du cinéma. Ces fondations sont très fermées d'accès pour tout le monde, y compris la majorité des dirigeants du pays. D'après A. Devictor, « [...] leur financement relève traditionnellement de dons et d'impôts religieux »³⁷⁶, néanmoins d'après les entretiens qu'elle a faits, « [...] le MCOI exercerait un contrôle sur les dons de presque toutes ces fondations, [...] » mais « il est presque impossible de fournir la preuve écrite »³⁷⁷. Les deux fondations les plus dynamiques dans la production des films sont : la Fondation des déshérités et des mutilés et la Fondation des martyrs.

Le cinéma étant très partagé entre toutes ces institutions, son sort est à la merci de ces différents dirigeants, leurs accords et leurs désaccords, les changements et les conflits politiques. Il est à signaler qu'à l'intérieur du gouvernement, il peut y avoir différentes tendances politiques qui engendrent des différences de point de vue par rapport à la question de la culture. Ainsi, par exemple Mohammad Khatami, le ministre de la Culture entre 1982 et 1992, a essayé, à l'aide de subventions, d'aider l'affleurement artistique du cinéma dans les limites imposées par le régime. De même, la mort de l'Ayatollah Khomeiny a engendré des conflits sur les différents aspects du cinéma, tels que les normes de

³⁷⁶ DEVICTOR, A., *Politique du cinéma iranien*, ouvr.cité, p. 72.

³⁷⁷ DEVICTOR, A., *Politique du cinéma iranien*, ouvr.cité, p. 72.

censure, entre les différentes institutions du cinéma jusque là étouffées par la suprématie de la parole et les ordres de l'Ayatollah Khomeiny.

Les tendances politiques

En Iran islamique, comme le souligne Sussan Siavoshi³⁷⁸, nous pouvons diviser les partis politiques en quatre catégories : la droite moderne, la droite traditionnelle, la gauche moderne et la gauche traditionnelle.

La gauche moderne est en général constituée de religieux, mais aussi de non religieux, tous hautement éduqués. Khatami, Moussavi et beaucoup d'autres, qui sont connus depuis 1997 plutôt sous le nom de *réformateur*³⁷⁹, en font partie. La gauche moderne est le parti le plus ouvert d'esprit en Iran et il a beaucoup d'estime pour la culture.

La différence entre la droite moderne et la gauche moderne est avant tout dans leurs points de vue sur l'économie. En effet, la droite moderne est pour un minimum d'intervention possible de l'Etat dans l'économie et prône une politique libérale.

Au contraire des factions modernes qui croient dans la flexibilité et l'adaptation des leaders religieux, les traditionnelles croient en une interprétation statique de l'Islam et par conséquent en matière de culture, sont très conservatrices et ne veulent pas de changement. La différence entre la droite et la gauche traditionnelle demeure comme pour les modernes dans leur vision sur l'économie. En effet, la droite traditionnelle est pour le marché libre, tandis que la gauche traditionnelle est en faveur du contrôle de l'Etat sur l'économie.

Ces quatre factions se sont toujours disputé le pouvoir. Néanmoins jusqu'à la mort de Khomeiny, le charisme du leader de la Révolution et le dévouement de tous ces partis à leur Guide étaient tels que ces disputes ne devenaient pas vraiment problématiques et que l'arbitrage de Khomeiny y mettait un terme assez rapide, ce qui n'est plus le cas depuis.

³⁷⁸ SIAVOSHI, Sussan, "Cultural policies and the Islamic Republic: cinema and book publication", *International Journal of Middle East Studies*, vol.29, n°4, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 671-679.

³⁷⁹ En persan : Eslah talaban.

Il faut noter que lorsque Mahmoud Ahmadi Nejad est devenu président en 2005, il a fait entrer les militaires dans le gouvernement. Comme le souligne la sociologue Fariba Adelhah, pour la première fois, un laïc est devenu président et a introduit « une droite iconoclaste, en conflit avec les conservateurs traditionnels »³⁸⁰ et une nouvelle génération de politiciens différents de « [...] celle qui avait fait la Révolution et en tient encore largement les rênes »³⁸¹. Néanmoins, il est évident que leur soutien aux idées conservatrices a rendu la vie difficile à l'art en général et au cinéma en particulier.

Comme le véritable pouvoir iranien, c'est-à-dire le Guide, le pouvoir judiciaire et le Conseil des Gardiens sont tous des conservateurs, par conséquent même quand la gauche moderne a une quelconque responsabilité politique, elle n'a jamais les mains libres pour faire les changements qu'elle souhaite pour la société. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que quand nous regardons de plus près l'histoire du cinéma postrévolutionnaire, nous remarquons que, contre toute attente, pendant les périodes les plus « libres », plusieurs films ont été momentanément ou définitivement interdits, car les réformistes ont été obligés pour leur survie politique de céder aux conservateurs concernant les domaines culturels. Ainsi, la liberté d'expression, de l'art, de la culture, des artistes et des intellectuels a-t-elle toujours été la victime de ces divergences politiques et utilisée comme gage pour calmer les attaques des conservateurs.

Les différentes périodes du cinéma iranien postrévolutionnaire

Pour mieux comprendre la dynamique que nous venons d'expliquer, nous analysons le cinéma postrévolutionnaire à travers les différentes ères politiques qui l'ont marqué :

- Première période : avant 1982
- Seconde période : entre 1982 et 1989
- Troisième période : entre 1989 et 1992
- Quatrième période : entre 1992 et 1997
- Cinquième période : entre 1997 et 2005

³⁸⁰ ADELKHAH, Fariba, « La rue, est-elle la solution ? », MEDIAPART, <http://blogs.mediapart.fr/edition/article/250211/iran-la-rue-est-elle-la-solution>, 25 février 2011.

³⁸¹ ADELKHAH, Fariba, « La rue, est-elle la solution ? », art.cité.

- Sixième période : depuis 2005

Première période : avant 1982

Etant donné la complexité de la notion d' « islamiser la culture » et en particulier « islamiser les milieux intellectuels et les universités », ces dernières sont restées fermées pendant deux ans. L'université des beaux-arts est la dernière à avoir repris son activité. Cela est dû, d'une part, aux difficultés à remplacer les professeurs en majorité licenciés du fait de leur idéologie ou de leur passé politique et parce que pour la plupart, ils avaient été considérés comme *taquti*³⁸² et d'autre part à cause de la difficulté de choisir les programmes des cours : comment parler de l'art et comment créer de l'art quand il faut que tout passe par l'Islam et qu'il n'y ait aucune marque d'occidentalisation ?

Pendant ce temps-là, une grande majorité des artistes, dont les gens du cinéma, ont été arrêtés, interdits de travailler dans le milieu artistique ou se sont enfui du pays. Ainsi, l'Iran a vu ses chanteurs et chanteuses phares et ses superstars du cinéma disparaître. L'Etat khomeyniste voulait 'islamiser la culture' et il fallait donc « purifier », « nettoyer » le pays.

Il fallut attendre 1982 pour que Mahdi Kalhor, responsable des affaires cinématographiques au Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamiques, propose un « nouveau cinéma islamique », faisant des films qui dénonceraient tous les crimes et les corruptions de l'ancien régime et qui valoriseraient la Révolution, les martyrs et les valeurs d'une société islamique. Cependant, il parut difficile de réaliser des films vraisemblables quand les réalisateurs ne pouvaient pas montrer une femme dévoilée à l'intérieur de la maison avec son mari car dans la réalité, la femme n'était pas obligée d'être voilée dans ce cas précis, comme nous l'avons expliqué plus haut. Par conséquent, dans un premier temps, les réalisateurs ont essayé de réduire le plus possible les rôles féminins dans leurs films et se sont autocensurés.

Un autre problème rencontré à cette époque dans le cinéma, était de montrer la réalité de la vie prérévolutionnaire et les dirigeants et sympathisants de l'ancien régime avec des femmes voilées. Même si ces thèmes étaient les favoris

³⁸² *Taqut* désigne l'idole. Par dérivation, *taquti* désigne après la Révolution le règne des Pahlavi et ceux qui mènent une vie non conforme aux lois de l'Islam.

du régime, les réalisateurs furent contraints de s'en éloigner de plus en plus, ces thèmes devenant plutôt ridicules en raison de toutes les règles imposées.

Entre 1982 et 1989 : Le cinéma postrévolutionnaire prend ses marques

Cette partie est expliquée amplement dans le document principal de la thèse

Entre 1989 et 1992 : le début de la période post-Khomeiny

Le président Rafsandjani qui voulait apaiser les conservateurs a nommé comme ministre de la Culture, Ali Laridjani, un des leurs. Laridjani a gardé Beheshti et Anvar à leurs postes de responsables du cinéma. Mais ils devaient être prudents et appliquaient rigoureusement les règles de la censure.

Entre 1992 et 1997 : Un 'blanc' entre le ministre Khatami et le président Khatami

Après Laridjani, un autre conservateur, Mostafa Mirsalim, a été nommé au Ministère de la Culture. Mais la situation était encore gérable pour les cinéastes. En effet, comme le cinéma se doit de négocier avec plusieurs responsables, si parmi eux se trouve un modéré, il peut changer le destin d'un film. Cela dépend vraiment du moment et avec quel responsable il faut négocier. Par exemple, le film *Foulard bleu*, un des films de notre corpus, de Rakhshan Bani Etemad est sorti en 1994. Pourtant le film traite un sujet tabou et franchit beaucoup de lignes rouges. Le cas de ce film est expliqué amplement dans le chapitre concernant le corpus de notre travail.

L'époque de Khatami

Avec l'arrivée de Khatami à la tête du gouvernement, le système de gestion du cinéma jusque là assez stable a subi un bouleversement. En effet, le clivage des institutions du cinéma, rattachées aux pouvoirs (Guide/président) n'est plus aussi cohérent et systématique et le MCOI a perdu de sa vigueur.

Cette période est expliquée amplement dans le document principal de ce travail.

Depuis 2005 : Le conservatisme au sommet :

Premier mandat d'Ahmadi Nejad

En 2005, quand le maire conservateur mais très discret de Téhéran, un certain Mahmoud Ahmadi Nejad s'est présenté aux élections, les iraniens n'en avait pas vraiment entendu parler. C'était une période où beaucoup de gens étaient déçus de Khatami, car d'après eux, il n'avait pas utilisé « comme il fallait » le pouvoir des vingt millions de votes qu'il avait comme légitimité. Téhéran et les grandes villes du pays qui avaient connu une grande effervescence pendant les deux dernières élections présidentielles aboutissant tous les deux à la victoire de Khatami, étaient assez calmes. Les jeunes n'étaient pas très motivés et le candidat de la gauche moderne, Mostafa Moin, médecin et professeur d'université, anciennement ministre des Sciences, n'avait pas le charisme de son prédécesseur. Ainsi, Ahmadi Nejad a été élu avec un taux d'absentéisme élevé, les déçus de Khatami, et grâce à sa campagne populiste pendant laquelle il a promis aux déshérités une vie meilleure et le retour aux valeurs de la Révolution Islamique, desquelles, d'après lui, la République s'était éloigné depuis.

Depuis son arrivée au pouvoir, les responsables politiques sont des conservateurs. Ahmadi Nejad a nommé comme ministre de la Culture, Mohammad Hossein Saffar Harandi et Mohammad Reza Djafari Djelveh est devenu le responsable du cinéma. Pour renforcer son pouvoir sur la culture, Ahmadi Nejad a nommé à ses côtés un conseiller artistique, Javad Shamaghdari, devenu responsable du cinéma au Ministère lors du deuxième mandat d'Ahmadi Nejad. Shamaghdari, comme le président d'ailleurs, n'a pas cessé de faire parler de lui depuis grâce à ses décisions extrêmes et son langage grossier. Ainsi, Shamaghdari, l'ultra-conservateur et un cercle d'artistes religieux proches du président, critiquaient même les décisions du ministre de la Culture et du responsable du cinéma qu'ils qualifiaient comme 'trop souples' et trop proches de la politique du gouvernement précédent.³⁸³

³⁸³ AZEMOUDEH, Ali, « Toqif-e Santuri, neshaney-e aqaz-e doreyi taze dar sinemay-e Iran », le site BBC PERSIAN.com, article paru sur le site 28 juillet 2007.

Pourtant ce ministre conservateur a durci la censure et a annoncé qu'il ne voulait plus de films féministes ou laïcs. Ces querelles internes ont affaibli le cinéma. En effet, les réalisateurs, toujours en train de négocier pour leurs films, ont connu une période plus difficile qu'avant. La censure est devenue de plus en plus rigoureuse. Ainsi au festival de Fajr de 2008, ils ont interdit les films avec des thèmes sociaux.

Une autre conséquence de ces durcissements et de ces querelles internes, était ce qui est arrivé au film *Santuri*³⁸⁴ de Daryoush Mehrjui. En effet, le film a eu toutes les autorisations nécessaires et il a même été programmé pour les salles de cinéma. La sortie du film était prévue pour le 25 juillet 2005 dans plusieurs cinémas. Les affiches publicitaires du film ont été installées partout à Téhéran. *Santuri* de Mehrjui était attendu par le public comme tous les films de ce réalisateur de films sociaux, connu déjà avant la Révolution et au sommet après celle-ci. Mais le film a été déprogrammé à la dernière minute, les affiches du film ont été enlevées et le film a été interdit. Il était déjà arrivé qu'un film soit interdit après quelques jours de projection, à cause de réactions de conservateurs influents mais le cas *Santuri* n'était jamais arrivé auparavant. Ceci a inquiété le milieu du cinéma qui, comme a noté Ali Azemoudeh³⁸⁵, a commencé à faire entendre sa voix avec des lettres au Ministère. Les mouvements, les lettres et les protestations collectifs ne faisaient pas vraiment partie de l'horizon artistique en Iran. Car ce sont là des actes démocratiques qui n'étaient pas vraiment les bienvenus à cette époque. Mais, le cinéma et les réalisateurs particulièrement se sentant très menacés par le gouvernement d'Ahmadi Nejad ont décidé de se comporter de façon solidaire en soutenant Mehrjui. Le film est sorti quelques années plus tard en VCD³⁸⁶ mais il avait déjà été vu par beaucoup de gens en cachette. Car, ce qui est certain, c'est qu'il suffit d'interdire une œuvre artistique en Iran pour que celle-ci se vende le lendemain « sous le manteau ».

³⁸⁴ Le santur est un instrument à cordes de la musique traditionnelle iranienne. Le film est l'histoire d'un musicien qui devient drogué.

³⁸⁵ AZEMOUDEH, Ali, « Toqif-e Santuri, neshaney-e aqaz-e doreyi tazeh dar sinemay-e Iran », art. cité.

³⁸⁶ Format proche du DVD mais moins sophistiqué.

Second mandat d'Ahmadi Nejad

La réélection d'Ahmadi Nejad fut, un tant soit peu, inattendue. Avant les élections, les déçus de l'époque de Khatami, les intellectuels, les artistes, les jeunes, se sont tous mobilisés pour demander à Khatami de se présenter. Finalement, ce dernier a préféré soutenir celui qui fut son premier ministre quand lui, était ministre de la Culture. Mir Hossein Moussavi, le réformateur, et son adversaire, le religieux modéré, Mehdi Karoubi ont pu redonner le sourire aux iraniens. Avec les quatre candidats dont deux modérés progressistes, l'Iran n'avait que le choix de l'ouverture. Les mouvements de femmes ont été les plus actifs pendant cette période. En effet, les coalitions entre des femmes d'horizons très différents, se sont créées pour que les demandes des femmes contre la discrimination se fasse entendre. Le 12 juin 2009, quatre heures après la fermeture des urnes, d'une façon très précipitée, Ahmadi Nejad a été déclaré élu et son fervent soutien, le Guide suprême, l'a félicité.

Le mouvement Vert

A partir de ce moment, l'Iran a connu ce qu'il n'avait plus connu depuis la Révolution c'est-à-dire les manifestations réprimées dans le sang, l'arrestation en masse des intellectuels, des artistes, des politiciens modérés et des étudiants. Plusieurs ont été obligés de s'enfuir du pays. Un mouvement s'est créé à partir de la souffrance du peuple, le *mouvement vert*. Un mouvement qui n'est ni en « *défaite* », ni « *suspendu* » pour l'instant, comme le suggère Adelkhah pour le premier et la journaliste Delphine Minoui pour le deuxième. En effet, Adelkhah confirme que « [...] sa *défaite politique que rendent presque inéluctable la coexistence en son sein d'opinions disparates, voire antagoniques, le flou de son programme et l'indécision de son leadership* »³⁸⁷ et Minoui, intitule son article sur le site de Figaro du 10 juin 2011, « *Iran : la révolte suspendue* »³⁸⁸ et elle explique que le droit du peuple a été bafoué et les vies ont été ôtées et par

³⁸⁷ ADELKHAH, Fariba, « La rue est-elle la solution ? », art.cité.

³⁸⁸ MINOUI, Delphine, « Iran : la révolte suspendue », Figaro, <http://www.lefigaro.fr/international/2011/06/10/01003-20110610ARTFIG00695-iran-la-revolte-suspendue.php>, 10 juin 2011.

conséquent, il n'y a plus de manifestation et elle en déduit que le mouvement est suspendu pour le moment.

Ces deux conclusions portent à discussion et d'autres chercheurs, tels qu'Azadeh Kian Thiebaut³⁸⁹ et Hamid Dabashi³⁹⁰ les contredisent. En effet, nous pensons, comme ces deux derniers, que la pluralité de ce mouvement et le fait qu'il soit une contestation civile autogérée sans une personne aux commandes, le rend fort et durable. En effet, les leaders du mouvement sont les iraniens eux-mêmes, fortement encouragés par Moussavi et Karoubi, aujourd'hui assignés à résidence avec leurs familles.

De même, ce n'est pas parce qu'il n'y a plus de manifestations visibles du mouvement, qu'il est suspendu. Les artistes et les intellectuels soutiennent le mouvement. En se penchant de plus près sur la scène intellectuelle et artistique du pays, nous remarquons plusieurs formes de résistance. Ainsi, toute présence iranienne dans un festival est une preuve de résistance, le dernier film³⁹¹ de Mojtaba Mirtahmasb et de Jafar Panahi sur l'interdiction de travail de ce dernier en est une autre. La demande explicite, du grand musicien, Mohhammad Reza Shadjarayian³⁹², de ne pas diffuser sa musique à la Télévision iranienne est un autre témoignage dans ce sens. Des exemples de ce genre, nous en trouvons plusieurs qui montrent que le mouvement vert est là mais est devenu plus *underground*³⁹³ qu'avant. Pour résumer, la résistance en Iran est de nature

³⁸⁹ Les notes prises par nous même pendant différentes conférences de la sociologue Azadeh KIAN THIEBAUT ainsi que les émissions télévisées, dans lesquelles elle a été invitée.

³⁹⁰ DABASHI, Hamid, conférence « Green mouvement and civil liberty », enregistrée le 12 mai 2011 tenue à Leiden University, visionné sur <http://vimeo.com/26547743> le 10 juin 2011.

³⁹¹ Le nom du film est *Ceci n'est Pas un Film (In film nist)*. C'est un des meilleurs films *undergrounds*, pour ne pas dire le meilleur, grâce à deux talents du cinéma iranien, l'un venant du documentaire et l'autre de la fiction.

³⁹² Il a interdit à la télévision la diffusion de son morceau '*Rabbena*' qui est un morceau mystique et qui est diffusé depuis des années pendant le mois du Ramadan. En effet, La Télévision iranienne, un organisme rattaché au Guide a une grande réputation de propagande et n'a pas arrêté de mentir sur les événements post 2009. Ainsi, cette simple demande de Shadjaryan a une forte signification.

³⁹³ En Iran, ce mot a été utilisé pour la première fois pour la musique interdite, tel que le rap ou le rock iranien joué et enregistré clandestinement dans les caves ou les greniers. Aujourd'hui, nous pouvons utiliser ce mot pour toute forme d'art qui se fait en cachette et qui, en quelque sorte, est une forme de résistance contre les interdits. Nous expliquons, plus bas, les films qui appartiennent à cette catégorie.

complexe et ce n'est pas de « *son confortable fauteuil parisien* »³⁹⁴ que nous pouvons juger de la suspension ou de la défaite d'un mouvement.

Depuis, les iraniens s'étouffent dans une ambiance de terreur et de paranoïa. Les nouvelles qui se font entendre tous les jours sont des nouvelles d'arrestations et de morts. Le cinéma n'en est pas exclu. Pour son deuxième mandat, Ahmadi Nejad a remplacé le ministre de la Culture, Harandi, par Mohammad Hosseini et Shamaghdari, jusque-là conseiller artistique du président est devenu le responsable du cinéma. Les réalisateurs renommés du pays tel que Jafar Panahi ou Mohammad Rasulof sont interdits de filmer ou de sortir du pays pour 20 ans. Personne n'a le droit de montrer la réalité de ce qui se passe dans le pays depuis. De plus, les journalistes étrangers ne peuvent plus venir en Iran et parfois le simple fait d'avoir un téléphone qui filme peut amener son propriétaire directement vers la prison.

³⁹⁴ Cette expression est empruntée au texte d'Adelkhah et c'est avec ironie que nous l'employons : « *Quant au Mouvement vert, il est bien difficile de cerner sa stratégie et ses objectifs, partagé qu'il est entre ceux qui entendent changer de régime et ceux qui exigent le respect de sa Constitution. La facilité serait d'en appeler, de son confortable fauteuil parisien, à la démocratie par la rue.* » ADELKHAH, F., « La rue, est-elle la solution », art.cité.

Les réalisateurs proches du président

Pendant la période Ahmadi Nejad, les pseudos réalisateurs proches du président ont été encouragés. L'exemple parfait est Massoud Dehnamaki l'ultra-conservateur. Il a réalisé une trilogie intitulée *Ekhradjiha*, qui veut dire les gens qui sont licenciés. Ces trois films sont des comédies dont l'objectif est de faire de la propagande pour le régime tout en faisant des plaisanteries grossières. Ainsi, dans un cinéma où utiliser un langage grossier et ridiculiser certains types de personnages pro-régime, comme nous l'avons expliqué auparavant, a toujours été interdit, nous constatons qu'un proche d'Ahmadi Nejad n'a aucun problème pour s'affranchir de ces règles. Malheureusement, ces films vulgaires à outrance plaisent à un certain public. En effet, ce dernier est intrigué et surpris de voir les bandits et les voyous qui vont à la guerre et qui deviennent « bons », employant des mots vulgaires, et ceci pour la première fois depuis très longtemps. Ainsi, à travers ces personnages vulgaires, Dehnamaki *injecte*, encore une fois, les histoires de l'époque de la guerre aux spectateurs et lui montre que la société est faite par deux catégories de personnes : les intellectuels pieux et les imbéciles.

