



« *Une séparation* » (2010) d'Asghar FARHADI : regard sur un cinéma venu d'Iran.

## **I – LE CINEMA IRANIEN EN QUELQUES MOTS, QUELQUES DATES ET UNE SEQUENCE.**

**En quelques mots :**

**Le cinéma iranien est un cinéma de la censure constante et régulière. Celle, morale, des mollahs ; celle, politique, du Shah ; celle, morale et politique, des ayatollahs.**

**De fait, c'est un cinéma qui s'est construit sur une tradition de contournements des interdits par l'usage de la métaphore, de la parabole, du symbolisme.**

**S'ajoute à cela une tradition littéraire (mais très peu iconique du fait du caractère iconoclaste marqué de la religion islamique) comprenant l'art du conte et celui de la poésie.**

**Tout cela débouche, à terme, sur le façonnement d'une tradition cinématographique singulière basée sur une confrontation fructueuse avec la contrainte.**

**Ajoutons, pour comprendre cette singularité, que, « grâce à la censure », la cinématographie nationale aura été relativement peu confrontée à l'hégémonie de modèles narratifs venus de l'étranger...**

## **En quelques dates :**

**1900 – Ebrahim Khan, photographe officiel du Shah, réalise de petits films documentaires qui feront l'objet au fil des années de projections publiques...**

**1907 – Projections publiques interdites pour raisons religieuses.**

**1910-1920 – Fonctionnement de quelques salles exploitant des films documentaires locaux mais également quelques films étrangers à l'initiative de personnalités-clés comme Khan Baba Motazed, exploitant ET cinéaste.**

**1930 – Le cinéaste Ovanes Ohanian – formé à Moscou – ce qui induit l'importance de l'influence soviétique sur le cinéma iranien – est à l'initiative de deux événements décisifs :**

- la création d'une petite firme de production ;**
- la création d'une école de cinéma.**

**1948 – Esmail Kouchan, producteur et réalisateur, va relancer la production de films en Iran par une série de film parlants largement inspirés par les modèles égyptiens et indiens (c'est à dire des comédies et des mélodrames intégrant chants et danses).**

**1953 – La production passe de 8 à 22 films cette année-là. Samuel Khatchikian, cinéaste, rompt avec la tradition en imposant une série de récits policiers : « *Le retour* » en 1953, « *Le carrefour des événements* » en 1954 ou « *Une soirée en enfer* » en 1957.**

**1965 – L'écrivain et documentariste Ebrahim Golestan va révolutionner le mélodrame avec « La brique et le miroir », drame psychologique à l'écriture subtil. Un cinéma d'auteur est en marche...**

**1969 – Deux œuvres majeures vont venir confirmer cette tendance : « La vache » de Dariush Mehrjui (film qui a la réputation d'avoir sauvé le cinéma iranien de l'interdiction totale au lendemain de la révolution islamique parce que l'imam Khomeyni l'aurait vu à la télévision et particulièrement apprécié). Le film va imposer un modèle pour tout un cinéma iranien à venir centré sur de petits événements hautement signifiants.**

**1972 – Production record de 92 films.**

**En contrepartie, l'hostilité des autorités religieuses à l'égard du cinéma s'affirme avec virulence : c'est l'incendie du cinéma Rex à Abadan en 1978 et ses 400 victimes qui en sera le symbole le plus tragique.**

**1979 – La révolution islamique est synonyme pour le cinéma de nombreuses mesures de fermetures de salles et d'incendies à la chaîne de près de 200 salles dès la chute du Shah.. L'avènement de la République Islamique va constituer dans l'histoire de l'Iran une fracture historique majeure. Pour le monde du cinéma, elle est synonyme d'attentats, d'emprisonnements, d'exécutions ou d'exils...**



**1983 – Reprise des activités cinématographique, après la guerre Iran-Irak, avec la Fondation Farabi (production et distribution de longs-métrages), le Kanoun maintenu pour « contribuer à la moralisation de la population » et la Fondation des déshérités en charge de produire des films à la gloire des martyrs de la révolution ou de la guerre contre l'Irak...**

**1987 – Apparition marquante du cinéma iranien sur la scène internationale avec la figure emblématique d'Abbas Kiarostami (issu du Kanoun). « *Où est la maison de mon ami ?* » remporte un énorme succès en Iran comme à l'étranger. « *Close up* » réalisé par le même cinéaste en 1990 s'est depuis imposé comme un film majeur du patrimoine cinématographique mondial.**

**A partir de 1995 : une légère libéralisation du régime va permettre l'arrivée des femmes derrière la caméra (Samira Makhmalbaf, Tahmineh Milani).**

**Le cinéma iranien se fait coutumier des triomphes internationaux (Kiarostami, Panahi, etc.) et devient aux yeux du public et de la critique un véritable pôle de résistance dans le contexte uniformisant de la mondialisation...**





**Elle va bien ?**



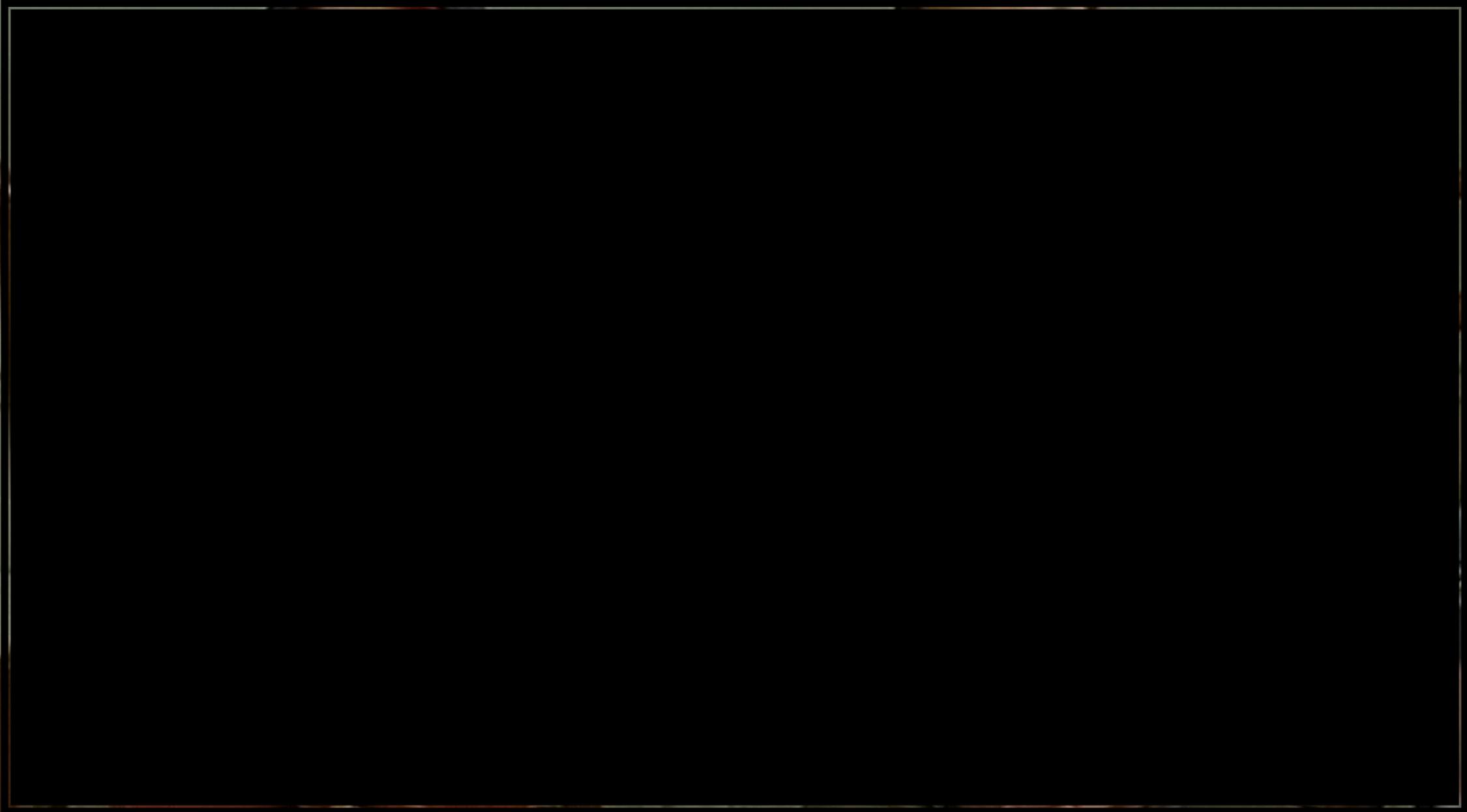
Le cinéma de KIAROSTAMI se fonde sur une morale héritée du Néo-réalisme italien et plus particulièrement du travail de Roberto ROSSELLINI (« *Rome, ville ouverte* », « *Paisa* », « *Allemagne année zéro* »,...).

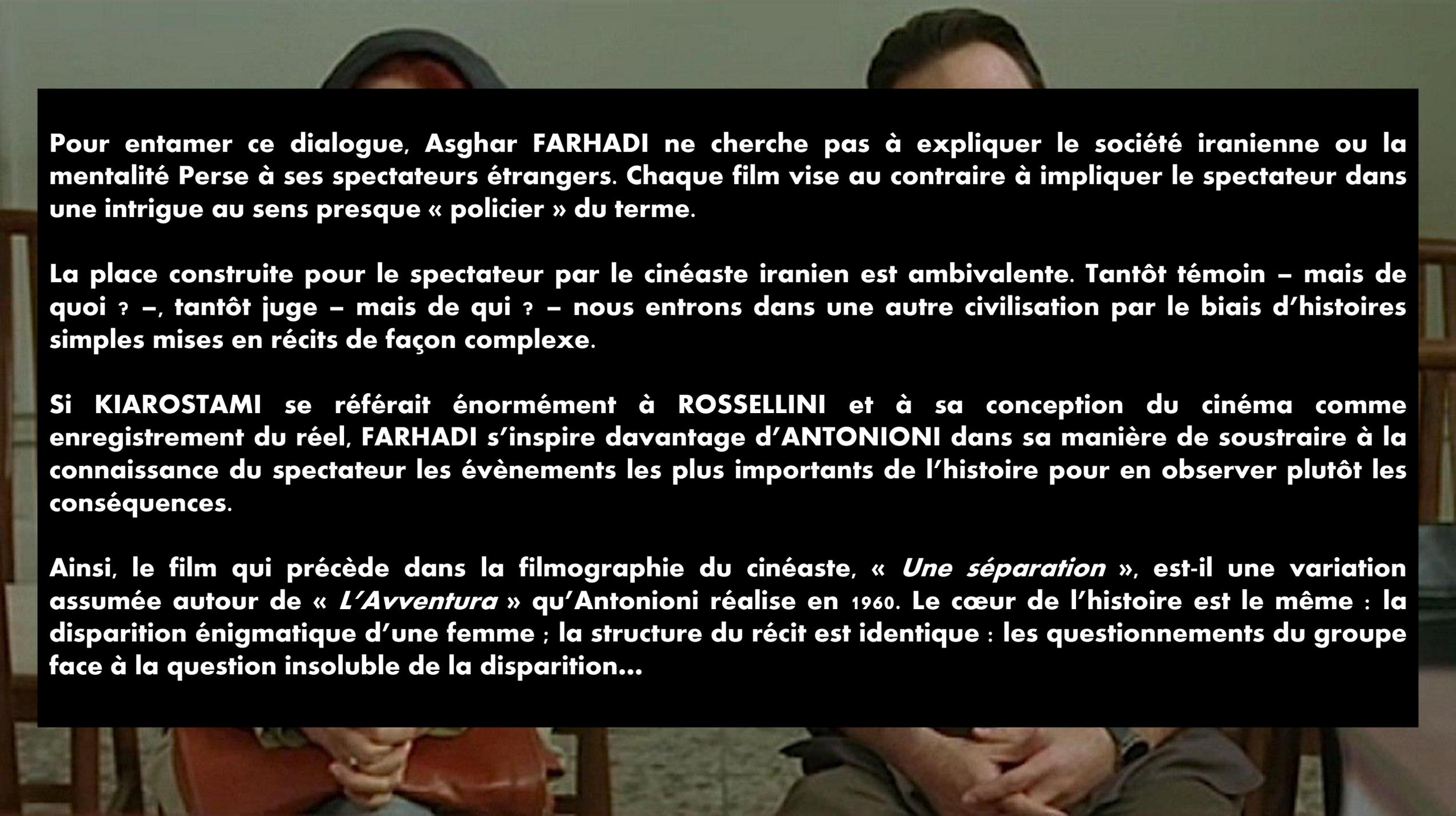
C'est un cinéma qui entretient un fort lien au réel. Ce dernier vient nourrir abondamment une fiction réduite au minimum.

Les décors réels – intérieurs comme extérieurs –, les acteurs non-professionnels (des enfants notamment), le recours au plan-séquence (raréfaction du montage) afin de respecter la durée, sont autant de marques d'un cinéma qui va se faire connaître dans de nombreux festivals importants (Cannes, pour ne citer que celui-là, où KIAROSTAMI remportera la Palme d'Or en 1997 avec « *Le goût de la cerise* »).

En 2010, « *Une séparation* » marque une rupture avec ce type de cinéma de part sa dimension citadine, son approche narrative très accessible, la sophistication de son récit, la tension d'une intrigue proche d'enjeux aisément partageables avec l'Occident.

**II – « *Une séparation* » ou le cinéma du dialogue avec l'Occident.**





**Pour entamer ce dialogue, Asghar FARHADI ne cherche pas à expliquer le société iranienne ou la mentalité Perse à ses spectateurs étrangers. Chaque film vise au contraire à impliquer le spectateur dans une intrigue au sens presque « policier » du terme.**

**La place construite pour le spectateur par le cinéaste iranien est ambivalente. Tantôt témoin – mais de quoi ? –, tantôt juge – mais de qui ? – nous entrons dans une autre civilisation par le biais d'histoires simples mises en récits de façon complexe.**

**Si KIAROSTAMI se référerait énormément à ROSSELLINI et à sa conception du cinéma comme enregistrement du réel, FARHADI s'inspire davantage d'ANTONIONI dans sa manière de soustraire à la connaissance du spectateur les événements les plus importants de l'histoire pour en observer plutôt les conséquences.**

**Ainsi, le film qui précède dans la filmographie du cinéaste, « *Une séparation* », est-il une variation assumée autour de « *L'Avventura* » qu'Antonioni réalise en 1960. Le cœur de l'histoire est le même : la disparition énigmatique d'une femme ; la structure du récit est identique : les questionnements du groupe face à la question insoluble de la disparition...**



Il y a des ruines antiques à voir.



### III – L'écriture cinématographique comme possible langage universel.

INGRID BERGMAN • M. L'HERBIER • RENÉ JEANNE

**12** FRS

# L'ECRAN

français

CHAPLIN et les femmes  
par Nicole VEDRES

LE MOINS CHER DE  
TOUS  
LES HEBDOS  
DU CINEMA

N° 144 - 30 MARS 1948

L'ÉProuvatoire Indépendant du Cinéma • DÉIEND LE CINÉMA FRANÇAIS



VOULEZ-VOUS SÉDUIRE INGRID BERGMAN? (Voir page 7)

2. NOUVELLES VAGUES

ALEXANDRE ASTRUC

*Cinéaste et écrivain, Alexandre Astruc est un jeune critique de 25 ans quand il se rend célèbre par cet article et par le concept de caméra-stylo qui marquera la génération des Nouvelles Vagues. Pressentant le cinéma comme une forme d'expression capable de traduire, à l'égal de la littérature, les pensées les plus abstraites, il promet une vision du cinéaste pleinement auteur de ses films.*

Naissance d'une nouvelle avant-garde :  
la caméra-stylo (1948)

[...] Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui, ce qu'ont été en particulier la peinture et le roman. Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, il devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la *Caméra-stylo*. Cette image a un sens bien précis.

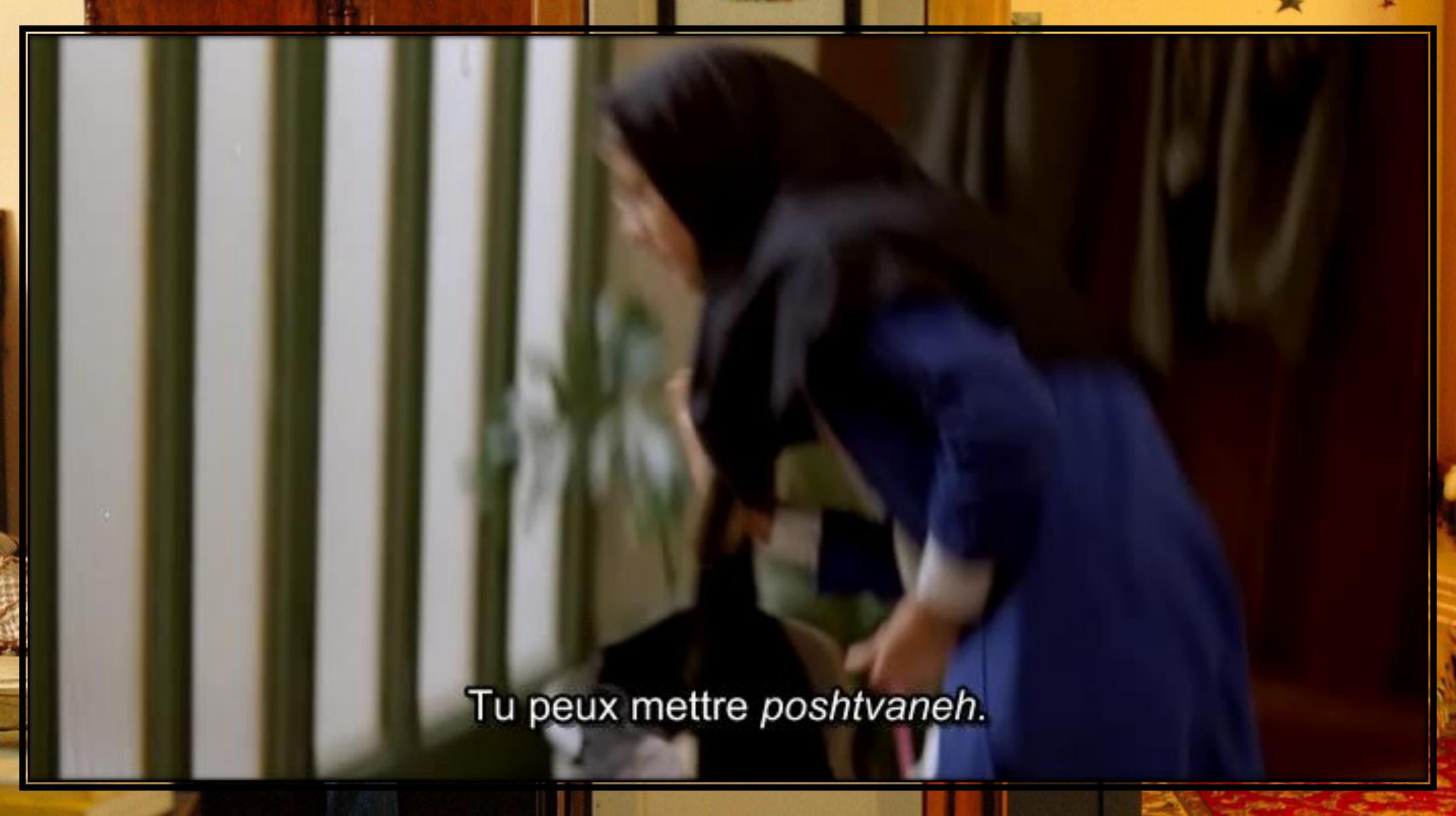


**L'écriture d'Asghar FARHADI, cinéaste, vise la création d'une place délicate pour le spectateur entre impression de réalité et récit lacunaire. Nous ne détenons pas toutes les clés du monde qui se déploie devant nous.**

**Cette absence de preuves, d'évidence, nous oblige à nous tourner vers nos aprioris, nos propres catégories de pensée pour comprendre une situation dont, sans vraiment nous en rendre compte, nous n'avons été que les témoins partiels devenus peut-être partiaux...**

**Qu'est-ce que le récit au cinéma ? Quelque chose qu'il ne faut pas confondre avec l'histoire qui nous est racontée. L'histoire se présente comme un ensemble d'évènements rapportés qui se produisent dans la réalité ou qui pourraient s'y produire. Le récit, quant à lui, est le texte – c'est-à-dire la forme ou l'énoncé – qui consigne l'histoire. Il n'échappera à aucun spectateur que la force du film d'Asghar FARHADI, « *Une séparation* », réalisé en 2010, repose en grande partie sur son récit, c'est-à-dire sur la manière dont est présentée l'histoire du film et ses protagonistes au spectateur.**

**Qu'est-ce que l'identité ? demande dès la séquence d'ouverture le cinéaste iranien. Quelque chose qui ne suffit jamais. Ni pour vivre, ni pour être, ni pour tout expliquer. Parce que le réel nous échappe et que nos représentations ne peuvent rien combler des trouées auxquelles notre perception déficiente nous oblige à faire face. De la perception partielle à la perception partiale, une séparation est à l'œuvre entre le réel et l'individu, entre ici et là, entre avant et après, une séparation dont le cinéma peut nous aider à prendre conscience en nous faisant partager tous les points de vue sur une situation à défaut de pouvoir en rendre objectivement compte.**

A woman wearing a black headscarf and a blue dress is leaning over a table. She appears to be looking at something on the table. The background is slightly blurred, showing what looks like a window with vertical blinds and some indoor plants.

Tu peux mettre *poshtvaneh*.

## **FILMER L'APPARTEMENT – L'ESPACE FILMIQUE ENTRE RACCORDS ET ACCROCS.**

**Que constate ici l'analyste ? Que la figure de l'ellipse est, à des degrés divers, la clé du cinéma d'Asghar FARHADI.**

**Ellipse spatiales pour commencer : à l'écran Terme n'ouvre pas la porte d'entrée, à la place nous voyons Nader, son père, fermer une porte intérieure. Le cinéaste construit très habilement un fort sentiment de continuité chez son spectateur tout en remplaçant une chose par son contraire, c'est-à-dire en distillant de l'ambiguïté.**

**Vient ensuite le regard empêché, par la gêne d'un élément de décor, la place inconfortable de la caméra. Nous ne voyons que partiellement arriver Razieh – qui remplace ici son mari, homme de ménage – et sa petite fille.**

**Les plans sont toujours interrompus avant la fin de l'action qu'ils décrivent et se poursuivent souvent dans d'autres plans montrant l'action concomitante d'un autre personnage. La conséquence de ce travail de montage est que nous avons l'impression d'une continuité sans conscience de la prolifération des ellipses au fil de la séquence...**

**Si les raccords de gestes lient les personnages entre eux – les mouvements des uns sont terminés par les gestes des autres – ils génèrent une confusion inconsciente chez le spectateur. Une confusion propice à dissimuler, au final, l'évènement le plus important de la séquence...**



## **DE LA REPRESENTATION D'UN INTERIEUR A L'EXPRESSION DE L'INTERIORITE...**

**Le recours à la caméra portée crée de l'instabilité pour le spectateur.**

**La présente séquence fait suite à la découverte par Nader de l'abandon de son père – atteint de la maladie d'Alzheimer – par Razieh et sa fille. Cette instabilité du filmage est celle des sentiments...**

**L'utilisation de la profondeur de champ (des focales courtes permettant la netteté du premier à l'arrière-plan à l'image), renvoie également à la distance qui se creuse entre des êtres qui vont être incessamment frappés par une incompréhension mutuelle inextricable.**

**Si la manière de filmer la topographie de l'appartement faisait de ce dernier une véritable machine à ellipse, c'est à présent la façon de filmer les êtres à l'intérieur de l'appartement qui traduit la séparation du titre – terme ô combien polysémique (couple, classes, etc.). Pour commencer, sont ainsi raccordés par le montage des personnages qui se tournent le dos. Puis des personnages filmés latéralement pour les uns et frontalement pour les autres. Quelque chose de raccorde plus entre les êtres. Et c'est sur ce quelque chose – cet indéfini qui sera l'objet de la querelle – que les bases de la confrontation sont posés.**

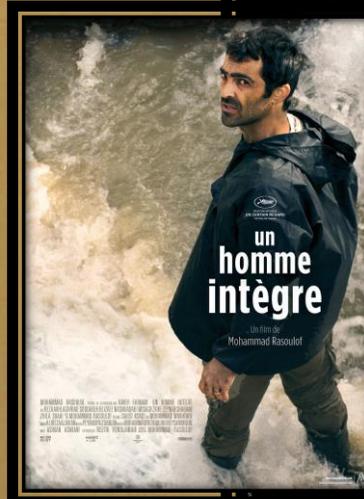
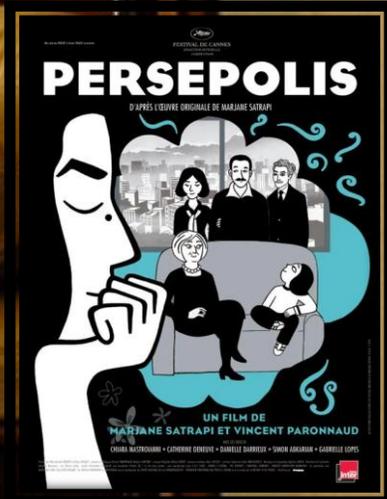
**Dans sa colère, Nader, par le grâce chaotique d'un raccord de nouveau étonnant, finira littéralement par se tourner le dos à lui-même. C'est là le point d'orgue d'une séquence qui octroie au titre du film une nouvelle signification, celle de la séparation d'avec soi-même...**

**On comprend alors combien le travail du cadrage et du montage permet aux lieux quotidiens de dire au cinéma la vérité – universelle – des êtres.**

En dépit de son titre, le film de FARHADI se présente rétrospectivement comme une charnière importante entre un cinéma iranien d'auteur et de pointe et un cinéma iranien contemporain davantage tourné vers le grand public.

« Une séparation » fait donc plutôt figure de liaison entre des lieux et des temps moins opposés qu'il n'y paraît au premier abord...

En tout état de cause, il y a là matière à inviter le spectateur curieux à découvrir des films dressant toujours davantage des ponts entre des cultures à priori éloignées...





A man with a beard, wearing a dark t-shirt and blue jeans, sits on a bed in a room with dark wood paneling. He is looking out an open doorway. In the room beyond the doorway, a woman wearing a dark blue hijab and glasses sits at a wooden table. She is looking towards the doorway. The room has yellow walls decorated with colorful stars and a small framed picture. A doll is visible on a shelf above the table. The scene is lit with warm, indoor lighting.

**MERCI  
BEAUCOUP  
DE VOTRE  
ATTENTION.**