

# Le cinéma iranien sous contrainte

*par Asal Bagheri*

---

**L'art naît de contrainte et meurt de liberté : il semble que le cinéma iranien, sous contrôle et censure, illustre ce fameux adage.**

---

Qu'est-ce qui rend le cinéma iranien si singulier dans le paysage cinématographique mondial ? Sans doute la tension qui le traverse : celle d'une production soumise à des formes de censure particulièrement contraignantes, et qui, pourtant, ne cesse de se renouveler. Malgré ces restrictions, le cinéma iranien continue de produire un nombre important de films et de rencontrer un public intérieur attentif, révélant l'existence d'une véritable cinéphilie populaire. Dans le même mouvement, un cinéma indépendant se développe, circulant entre l'intérieur et l'extérieur du pays, vu, commenté et primé à la fois sur la scène nationale et internationale. C'est dans cet entrelacement, entre contrainte et inventivité, ancrage local et reconnaissance internationale, que se joue la place singulière du cinéma iranien aujourd'hui.

Depuis la Révolution islamique de 1979, ce cinéma évolue dans un cadre de régulation particulièrement contraignant, qui encadre non seulement les contenus, mais aussi les corps, les gestes et les interactions. Pourtant, loin de réduire la production, ce cadre a contribué à faire émerger des formes spécifiques de représentation fondées sur le déplacement, la suggestion et l'implicite. Le cinéma iranien s'est ainsi construit dans une dynamique de négociation permanente : négociation avec les normes imposées, mais aussi avec les attentes d'un public habitué à interpréter des signes implicites. Cette tension entre contrainte et invention a permis l'émergence d'un langage cinématographique singulier, qui a largement contribué à sa reconnaissance internationale. Dans un contexte où les images du pays restent souvent fragmentaires ou médiatisées de l'extérieur, le cinéma a constitué un espace central de mise en visibilité de la société iranienne dans sa complexité.

Parallèlement, le cinéma iranien occupe une place centrale dans la société qu'elle représente en tant qu'espace de mise en discussion, à la fois contraint et relativement ouvert. Dans un contexte où les formes d'expression publique sont fortement encadrées, il constitue l'un des rares lieux où peuvent se formuler, même de manière indirecte, des expériences sociales, des tensions et des points de vue divergents.

Le cinéma indépendant, en particulier, s'est largement construit en prise avec les réalités sociales, en donnant forme aux préoccupations et aux contradictions de la société iranienne. Sans être un espace de libre expression au sens strict, il fonctionne néanmoins comme un espace semi-autonome, où les contraintes n'annulent pas la possibilité de prise de parole, mais en redéfinissent les modalités. Cette dynamique peut être rapprochée de la notion d'espace public développée par Jürgen Habermas<sup>1</sup>, entendu comme lieu de discussion et de formation de l'opinion, tout en s'en distinguant par le cadre normatif qui en limite les conditions d'expression. Dans le même temps, comme l'a souligné John Stuart Mill<sup>2</sup>, la possibilité même d'une pluralité de points de vue repose sur des formes, même partielles, de liberté d'expression : c'est précisément dans cet entre-deux, entre contrainte et circulation des discours, que s'inscrit le rôle du cinéma en Iran.

Cette dynamique est renforcée par l'existence d'une cinéphilie largement partagée. Le cinéma, resté l'un des rares lieux de divertissement collectif autorisé, donne lieu à des pratiques de discussion et d'interprétation qui prolongent les films au-delà de leur projection, constituant ainsi une forme d'espace public sous contrainte.

C'est dans ce cadre que cet article se propose d'examiner la manière dont le cinéma iranien est parvenu à faire émerger une pensée indépendante et critique au niveau de ses contenus, tout en demeurant, dans une certaine mesure, compatible avec les exigences de la censure, en s'appuyant notamment sur des régimes d'interprétation ouverts et pluriels au sens d'une « œuvre ouverte » selon Umberto Eco<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jürgen HABERMAS, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

<sup>2</sup> John Stuart MILL, *De la liberté*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>3</sup> Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

## Un cinéma contraint

Le champ cinématographique iranien demeure étroitement structuré par le ministère de la Culture et de l’Orientation islamique, qui y exerce trois fonctions essentielles : *hemāyat* (soutien), *hedāyat* (orientation) et *nezārat* (contrôle). La première relève de l’attribution d’aides matérielles et financières à la production. La seconde s’incarne dans un système de classification des films, répartis en quatre catégories dont dépend l’ensemble de leur circulation : prix des billets, accès aux salles, durée d’exploitation et visibilité publique. L’avenir commercial mais aussi symbolique d’une œuvre se joue ainsi largement dans ce classement, établi par les autorités politiques selon trois critères principaux : les qualités techniques du film, son degré d’innovation esthétique et, surtout, sa conformité aux valeurs idéologiques promues par le régime, ce dernier aspect demeurant décisif. Enfin, la troisième fonction, celle du « contrôle », renvoie explicitement au dispositif de censure qui encadre l’ensemble du processus cinématographique.<sup>4</sup>

Voici quelques exemples d’interdictions mentionnées dans le Code de conduite du cinéma de 1983 :

« Insulter directement ou indirectement les Prophètes, les Imams, le Guide suprême, l’Assemblée des Experts et les *Foghahâ* (jurisconsultes)<sup>5</sup> 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 ; exprimer ou révéler quelque chose pouvant mettre en cause les intérêts et la politique du pays en fournissant des motifs de critique à l’étranger. »<sup>6</sup>

Si les contraintes morales encadrant le cinéma iranien sont mises en place dès les premières années de la République islamique, leur formalisation la plus explicite intervient avec la réglementation de 1996, qui codifie précisément les représentations jugées contraires aux normes d’une « culture islamique »<sup>7</sup>. À titre d’exemple, et afin

---

<sup>4</sup> Asal BAGHERI, « Le cinéma iranien à l’épreuve de la censure », *Censure & Cinéma, Orient (Maghreb-Proche-Moyen-Extrême)*, vol. 7, Paris, LettMotif, 2022, p. 138-158.

<sup>5</sup> Le terme désigne les jurisconsultes de la loi musulmane. Ce sont des ayatollahs qui ont fait de hautes études religieuses et qui peuvent interpréter et décréter des lois islamiques.

<sup>6</sup> Ministère de la Culture et de l’Orientation islamique, *Majmu ‘e-ye ghavānin va mogharrarāt-e vezārat-e farhang va ershād-e eslāmi va sāzemān-hā-ye vābasteh* [Recueil des lois et réglementations du ministère de la Culture et de l’Orientation islamique et des organisations affiliées], consulté le 12 avril 2021.

<sup>7</sup> Comme le souligne Hamid Naficy, « Islamizing Film Culture in Iran: A post-Khatami Update », *The new Iranian cinema: politics, representation and identity*, Richard Tapper (dir.), Londres, New York,

de montrer à la fois le durcissement et le degré de précision de cette réglementation, sont notamment interdits : les personnages négatifs portant des noms à consonance islamique ; le port de vêtements serrés par les femmes ; la représentation de parties du corps féminin autres que le visage et les mains ; la multiplicité des tenues vestimentaires, perçue comme un signe de consumérisme ; les gros plans sur les visages féminins ; tout contact physique entre un homme et une femme ; l'usage d'un langage grossier ; la représentation négative des membres de l'armée, de la police, des Gardiens de la Révolution ou des *bassidji* (milices) ; l'utilisation de chansons iraniennes connues datant d'avant la Révolution ou de musiques étrangères ; le fait de fumer des cigarettes ou la pipe ; la représentation sympathique des criminels ; ou encore le triomphe du mal sur le bien, de la cruauté sur l'humanité et du comportement non éthique sur le comportement moral, que cela soit montré de manière directe ou indirecte.<sup>8</sup>

Le texte réglementaire de 1996 précise également les interdits liés à la représentation visuelle des femmes : cadrages, éclairages, couleurs ou costumes doivent exclure toute évocation du désir. Le corps féminin tend ainsi à être transformé en une présence abstraite, privée de gestes trop expressifs et de toute mise en valeur physique. Les gros plans sur les jeunes femmes sont fortement limités, sauf lorsqu'ils sont contrebalancés par des séquences à caractère religieux. Dans la pratique, des gestes ordinaires comme filmer une femme de dos, la montrer marcher, s'asseoir ou entrer dans une pièce peuvent devenir problématiques.

Ces contraintes dépassent largement le seul espace de l'écran. Les actrices comme les techniciennes sont également tenues d'adopter un comportement considéré comme conforme à la « morale islamique », aussi bien dans leur vie publique que sur les plateaux de tournage, sous peine d'être exclues des productions. La mixité y est étroitement surveillée et des représentants du ministère veillent au respect des normes morales imposées aux équipes.<sup>9</sup>

---

I. B. Tauris, p. 29, ce concept flou chapeaute plusieurs catégories : « nativisme (retour aux valeurs et aux mœurs traditionnelles), populisme (justice, défense des *mostaz'afân*, les déshérités), monothéisme (*towhid*), anti-idolâtrie (*anti-tâghut*), théocratie (*velâyat-e faghih*, règle de la jurisprudence suprême), éthique et puritanisme (*amr-e be ma'ruf va nahy az monkar*), indépendance politique et économique (*esteghlâl*), lutte contre l'impérialisme mondial (*estekbâr-e jahâni*). »

<sup>8</sup> Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique, *Siyâsat-hâ va revesh-hâ-ye ejrâyi-e towlid, towzi' va namâyesh-e filmhâ-ye sinemâyi* [Politiques et méthodes exécutives de production, distribution et exploitation des films cinématographiques], Téhéran, 1996.

<sup>9</sup> Asal BAGHERI, « Reconfigurations du cinéma indépendant iranien à l'ère de Femme, Vie, Liberté ». *Confluences Méditerranée*, 2025/3 N° 134, 2025. p. 33-45.

Comme l'a montré Agnès Devictor<sup>10</sup>, la censure islamique ne se limite donc pas au contrôle des récits ou des dialogues ; elle agit directement sur les corps, à l'écran comme hors écran. Le cinéma, pourtant fondé sur la présence physique, le geste et le mouvement, se voit ainsi contraint d'atténuer, voire d'effacer, la corporéité féminine au profit d'une représentation symboliquement acceptable au regard des normes religieuses et morales du régime.

Ainsi, le cinéma iranien postrévolutionnaire demeure l'un des cinémas les plus censurés au monde. Depuis les années 1980, de nombreux films ont été interdits ; certains n'ont jamais obtenu l'autorisation de tournage, tandis que d'autres, pourtant achevés, se sont vu refuser toute diffusion. Malgré ces contraintes, le cinéma iranien reste l'un des plus prolifiques et des plus importants de la scène cinématographique mondiale, grâce aux multiples stratégies de négociation, de contournement et d'invention déployées par les cinéastes.

## **Le cinéma iranien : naissance et renaissance**

À la veille de la Révolution de 1979, les salles de cinéma en Iran deviennent la cible d'attaques et d'incendies, perçues par une partie de la population comme les symboles d'une décadence morale et d'une occidentalisation imposée. Pourtant, dès son premier discours fondateur prononcé le 1er février 1979 au cimetière de Behesht-e Zahra, l'ayatollah Khomeyni introduit une inflexion décisive : il affirme ne pas être opposé au cinéma en tant que tel, mais à ce qu'il qualifie de corruption et de vice qu'il véhicule. Cette déclaration, loin d'être anecdotique, annonce les contours d'une politique culturelle que la République islamique mettra rapidement en place, visant à instaurer un cinéma « islamisé », appelé à promouvoir les valeurs du nouveau régime, sans que cette notion soit jamais entièrement stabilisée.

Cette reconfiguration s'inscrit dans une histoire cinématographique déjà ancienne. Le premier long métrage muet iranien, *Abi et Rabi* (*Ābi o Rābi*, 1931) d'Ovanes Ohanian, puis le premier film parlant, *La fille de la tribu de Lor* (*Dokhtar-e Lor*, 1933) d'Abdolhossein Sepanta, témoignent de l'enracinement précoce du médium en Iran. À partir des années 1950, le cinéma dit *film farsi* (littéralement film persan) s'impose

---

<sup>10</sup> Agnès DEVICTOR, « Corps codés, corps filmés : le contrôle du corps des femmes dans le cinéma de la République islamique d'Iran », *Culture & Musées*, n°7, 2006. pp. 117-134.

comme modèle dominant, structuré autour de formes populaires mêlant chant, danse, affrontements et figures de stars. En réaction, les années 1960 et 1970 voient émerger un courant alternatif, le *cinemā-ye motefāvet* (« cinéma différent »), souvent rapproché de la Nouvelle Vague française et du néoréalisme italien. Ce cinéma, généralement en noir et blanc, entend rompre avec les conventions du *film farsi* pour proposer des récits plus ancrés dans la réalité sociale iranienne.

C'est en grande partie dans cette tradition que s'inscrit le cinéma qui se développe après la Révolution et que l'on peut qualifier d'« indépendant » au sens où il s'émancipe, autant que possible, de la ligne idéologique officielle. Nombre de cinéastes actifs après 1979 sont issus de cette génération ou en héritent directement. La République islamique, tout en rejetant le *film farsi*, ne renonce pas au cinéma : elle entend au contraire promouvoir un « bon cinéma », susceptible d'être diffusé à l'international et de porter une image valorisée du pays. Les cinéastes de la Nouvelle Vague iranienne vont alors exploiter cet espace paradoxal, entre encouragement institutionnel et contraintes idéologiques, pour développer des formes cinématographiques singulières.

Cependant, cette production reste encadrée par une « grammaire de la modestie » (*effat*)<sup>11</sup>, qui régit notamment la représentation des corps, des relations et des interactions. C'est dans ce cadre normatif, particulièrement contraignant, que s'élabore un ensemble de stratégies formelles visant à contourner les interdits sans les transgresser frontalement, contribuant à faire du cinéma iranien contemporain un cas singulier dans l'histoire des cinémas sous contrainte.

## L'enfant comme médiation du social

Très tôt, le cinéma iranien postrévolutionnaire donne naissance à des œuvres majeures. Dans les années 1980 et jusqu'au milieu des années 1990, l'une des stratégies privilégiées par les cinéastes consiste à centrer les récits sur des figures d'enfants. Dans un contexte où les normes de représentation, notamment celles concernant les femmes, demeurent encore incertaines et difficiles à intégrer sans rompre la vraisemblance des situations, l'enfant apparaît comme une solution narrative et esthétique. Il permet de déplacer les enjeux, d'aborder des questions sociales sensibles et d'exprimer des

---

<sup>11</sup> Hamid NAFICY, *A social history of Iranian cinema, Volume 4*, Durham & Londres, Duke University Press, 2012, p. 94.

tensions universelles, tout en contournant les contraintes les plus immédiates de la censure.

Cette période voit émerger des films qui s'inscrivent durablement dans l'histoire du cinéma iranien, tout en circulant à la fois à l'intérieur du pays et sur la scène internationale. Certains d'entre eux ont même pu être diffusés à la télévision nationale, institution directement rattachée au Guide suprême et marquée par une ligne particulièrement conservatrice, une situation qui deviendra de plus en plus rare à partir de la fin des années 1990. À la différence du cinéma, placé sous la tutelle du ministère de la Culture et de l'Orientation islamique et soumis à des inflexions variables selon les orientations politiques du gouvernement, la télévision relève d'un contrôle plus centralisé et plus rigide, ce qui explique en partie cette évolution.<sup>12</sup>

Dans les décennies 1980 et 1990, un certain équilibre restait encore possible : les cinéastes s'efforçaient de respecter les règles formelles imposées tout en préservant une forme d'autonomie dans leurs propos. Les films centrés sur l'enfance ne relèvent pas pour autant d'une adhésion idéologique au discours officiel. En abordant des thèmes humanistes tels que l'amitié, la responsabilité, la persévérance, la dignité, ils rencontrent néanmoins, sans s'y réduire, certaines valeurs également valorisées par le régime. Cette zone de recouvrement partielle a contribué à rendre ces œuvres à la fois acceptables dans le cadre national et lisibles à l'international, sans que leur portée critique ou leur complexité s'en trouve nécessairement annulée, rejoignant en cela les analyses de Stuart Hall<sup>13</sup> sur la pluralité des lectures possibles d'un même texte selon les positions de réception.

*Le Coureur (Davandeh, 1985)* d'Amir Naderi en constitue un exemple emblématique. Le film, récompensé notamment par la Montgolfière d'or au Festival des Trois Continents de Nantes, suit le parcours d'un jeune garçon dans le sud de l'Iran, déterminé à transformer sa condition de vie. À travers cette figure, sont mises en avant des valeurs telles que la persévérance, la dignité ou encore la résistance face aux contraintes, tout en conservant une portée universelle qui facilite la réception internationale de l'œuvre.

Dans la même veine, *Où est la maison de mon ami ? (Khāneh-ye Dust Kojāst, 1987)* d'Abbas Kiarostami, primé au Festival de Locarno (Léopard de bronze, 1989), met en

---

<sup>12</sup> Pour plus de détails sur ces institutions, cf. Agnès DEVICTOR, *Politique du cinéma iranien : de l'âyatollâh Khomeyni au président Khâtami*, Paris, CNRS, 2004.

<sup>13</sup> Stuart HALL, « Encoding/Decoding », in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Londres, Hutchinson, 1980.

scène la trajectoire obstinée d'un enfant cherchant à restituer un cahier à son camarade. Derrière cette quête apparemment simple se dessine une réflexion sur la responsabilité, l'amitié et la confrontation à l'autorité adulte. La figure de l'enfant, persévérante et éthique, a profondément marqué la réception internationale du cinéma iranien à la fin des années 1980.<sup>14</sup>

Ce recours à l'enfance se prolonge dans les années 1990. Le premier long métrage de Jafar Panahi, *Le Ballon blanc* (*Bādkonak-e Sefid*, 1995), récompensé par la Caméra d'or au Festival de Cannes, repose sur une intrigue minimale le désir d'une petite fille d'acheter un poisson rouge, mais transforme cette quête ordinaire en un récit d'une grande intensité. À travers une série de rencontres et d'obstacles, le film déploie une réflexion sur la responsabilité, l'obstination et les relations sociales, confirmant la capacité du cinéma iranien à investir des situations quotidiennes pour en faire des objets de portée universelle.

## L'ambivalence au cœur du sens

Dans la politique culturelle de la République islamique, la valorisation des classes défavorisées, désignées sous le terme de *mostaz'afin* (« les déshérités »), occupe une place centrale. À partir des années 1990, nombre de cinéastes s'emparent de cette catégorie sociale, mais en déplaçant le traitement : loin d'une simple mise en valeur, ils en exposent les contradictions, les impasses et les effets d'un contexte politique et économique contraignant.

Le film *Narges* (1992) de la réalisatrice Rakhshan Banietemad en offre une illustration particulièrement éclairante. À travers un triangle amoureux entre Adel, voleur vivant avec Afagh, elle-même marginalisée et plus âgée, et Narges, jeune femme issue d'un milieu très pauvre, mais présentée comme « pure », le film met en scène les ravages de la précarité et des déséquilibres sociaux. Les trajectoires féminines y apparaissent profondément conditionnées par les contraintes économiques et les normes sociales : là où Narges incarne une forme d'innocence encore préservée, Afagh laisse entrevoir, à travers des indices disséminés, un parcours marqué par des formes de survie plus ambivalentes. La fin tragique du personnage d'Afagh, qui ouvre néanmoins la possibilité d'un avenir pour le jeune couple, participe de cette

---

<sup>14</sup> Asal Bagheri, « Le cinéma iranien en France : entre médiation et incommunication », *Hermès, La Revue*, N° 97, 2026, Paris, CNRS Éditions.

ambivalence. Si le film a rencontré des difficultés avec la censure, le choix de centrer le récit sur les milieux défavorisés, ainsi que cette ouverture interprétative finale, ont sans doute contribué à son acceptation.

Cette logique de pluralité des lectures, fondée sur des indices, des ambiguïtés et des fins partiellement ouvertes, constitue l'un des mécanismes centraux par lesquels le cinéma iranien négocie avec la censure. Elle permet de rendre visibles des tensions sociales et politiques tout en laissant subsister des interprétations divergentes selon les publics et les contextes de réception.

Les films de Dariush Mehrjui offrent à cet égard des exemples particulièrement révélateurs. Dans *Hamoun* (1990), la crise conjugale entre un intellectuel en difficulté financière et son épouse issue d'un milieu plus aisé met en jeu des rapports de pouvoir complexes. Si, dans une lecture rétrospective, le film peut apparaître comme une critique subtile des inégalités de genre et des contraintes juridiques pesant sur les femmes, notamment en matière de divorce ou de garde d'enfants, sa réception initiale en Iran fut sensiblement différente. Le personnage masculin, présenté comme un intellectuel tourmenté, suscita une forte empathie, tandis que celui de Mahshid fut souvent perçu comme instable ou excessif. Cette ambivalence de la réception, qui autorise des lectures contrastées, a probablement contribué à rendre le film compatible avec les exigences de la censure.

Dans *Leila* (1997), le même cinéaste met en scène un autre type de tension, centrée cette fois sur l'impossibilité pour une femme d'avoir un enfant. Sous la pression de la famille de son mari, Leila accepte qu'il prenne une seconde épouse, avant de quitter le foyer. Là encore, plusieurs niveaux d'interprétation coexistent : le film peut être lu comme une critique des normes familiales et des attentes sociales pesant sur les femmes, mais aussi comme un récit qui, en apparence, reconduit certains schémas traditionnels, notamment à travers l'acceptation d'un remariage destiné à assurer la descendance. C'est précisément dans cette oscillation que réside sa capacité à franchir les seuils de la censure.

Plus largement, la variation des interprétations, rendue possible par un travail sur les indices, les non-dits et les ambiguïtés narratives, apparaît comme l'un des ressorts essentiels du cinéma iranien contemporain. Elle permet de faire coexister, au sein d'un même film, des lectures potentiellement contradictoires, et constitue ainsi un outil central dans la négociation entre expression artistique et contraintes normatives.

## L'indécidabilité comme principe narratif

Pour que le cinéma centré sur les tensions conjugales au sein de la classe moyenne trouve une pleine légitimité, il faut attendre le milieu des années 2000 et l'émergence de l'œuvre d'Asghar Farhadi. Dans ses films, Farhadi s'attache à des couples urbains, souvent issus des classes moyennes éduquées de Téhéran, pris dans des conflits où s'entremêlent tradition et modernité, obligations familiales et aspirations individuelles. Le mensonge, la dissimulation, les non-dits constituent le cœur de son écriture. Chez lui, la forme épouse étroitement le fond : l'usage de l'ellipse, en particulier, place le spectateur dans une position d'incertitude, l'obligeant à reconstituer progressivement une vérité toujours partielle.

Il est significatif que ses films les plus marquants, *La Fête du feu*<sup>15</sup> (*Chahārshanbe Sūri*, 2006), *À propos d'Elly*<sup>16</sup> (*Darbāre-ye Elly*, 2009) et *Une séparation*<sup>17</sup> (*Jodāei-ye Nāder az Simin*, 2011) aient été réalisés et autorisés durant les années de présidence de l'ultraconservateur Mahmoud Ahmadinejad, période pourtant marquée par un durcissement des politiques de censure. Cette apparente contradiction s'explique en partie par la capacité de ces films à ménager plusieurs niveaux de lecture.

Dans *La Fête du feu*, la suspicion d'adultère au sein d'un couple de la classe moyenne est révélée indirectement par le regard d'une jeune employée de maison issue d'un milieu modeste. Le film joue sur un contraste entre les représentations attendues : alors que le mari, appartenant à un milieu intellectuel, se révèle violent et manipulateur, le fiancé de la jeune domestique, que tout semble désigner comme brutal, apparaît finalement attentif et protecteur. Cette inversion discrète des stéréotypes permet de déployer une critique sociale sans frontalité, rendant le film compatible avec les exigences de la censure.

*À propos d'Elly* approfondit cette exploration en mettant en scène un groupe d'amis confronté à la disparition d'une jeune femme lors d'un séjour en bord de mer. Le film déplace progressivement son centre de gravité vers les réactions du groupe, révélant la manière dont la disparition d'Elly devient le support de jugements moraux et sociaux, principalement dirigés à son encontre. À travers les suppositions, les

---

<sup>15</sup> Meilleur Scénario au Festival des 3 Continents de Nantes (2006), Gold Hugo du meilleur film au Festival international de Chicago (2006).

<sup>16</sup> Ours d'argent du meilleur réalisateur lors de la Berlinale 2009.

<sup>17</sup> Berlinale 2011 : Ours d'or du meilleur film, Ours d'argent de la meilleure actrice pour l'ensemble des actrices, Ours d'argent du meilleur acteur pour l'ensemble des acteurs.

accusations implicites et les tentatives de reconstitution de sa conduite, se donne à voir un regard profondément marqué par des logiques patriarcales, où la réputation d'une femme devient l'enjeu central, bien plus que les circonstances de sa disparition.

Dans le même temps, cette mise au jour des mécanismes de contrôle moral, liés notamment à la question de l'honneur, du mariage et de la respectabilité, peut également être lue autrement. Le film ne formule pas une critique explicite, mais expose ces normes dans leur fonctionnement, laissant ouverte la possibilité d'une adhésion à celles-ci. Cette ambivalence permet au film de circuler dans un espace d'interprétation où coexistent critique implicite et réaffirmation possible de valeurs morales proches de celles promues par la République islamique. C'est précisément dans cette tension entre dévoilement et retenue que réside la force du film.

Avec *Une séparation*, Farhadi, ainsi que le cinéma iranien atteint une reconnaissance internationale sans précédent<sup>18</sup>. Le film met en scène deux couples issus de milieux sociaux différents, dont les trajectoires s'entrecroisent autour d'un conflit juridique et moral. Là encore, le récit repose sur une série de mensonges, de malentendus et de non-dits, qui révèlent les fractures d'une société en mutation. Pour un spectateur averti, le film peut apparaître comme une critique des inégalités de genre, du fonctionnement du système judiciaire ou encore des tensions entre classes sociales. Mais une autre lecture demeure possible : celle d'un récit valorisant la responsabilité familiale, la figure du père et l'attachement au pays. Le personnage masculin, soucieux de rester en Iran pour s'occuper de son père malade, peut ainsi être perçu comme incarnant une forme de stabilité morale, face à une épouse désireuse de quitter le pays, mais aussi comme défendant l'idée d'élever sa fille dans son propre pays et dans sa propre culture. Cette dimension entre en résonance avec certaines orientations de la politique culturelle des années Ahmadinejad, marquées par une valorisation accrue de l'identité nationale iranienne, articulée à l'islam, dans une forme d'affirmation d'un Iran « islamisé ».

Dès lors, le film autorise une double interprétation : d'un côté, une lecture critique des rapports sociaux et des contraintes pesant sur les femmes ; de l'autre, une valorisation possible du maintien du foyer, de la famille et de l'enracinement national.

C'est précisément cette coexistence de lectures divergentes, rendue possible par une écriture fondée sur l'ambiguïté, l'ellipse et le refus du jugement explicite, qui

---

<sup>18</sup> Le film a enregistré plus d'un million d'entrées en France lors de sa sortie, un chiffre exceptionnel pour un film étranger non francophone et non anglophone, demeuré inégalé à ce jour.

permet à ces films de franchir les seuils de la censure, rejoignant en cela les analyses de Paul Ricoeur<sup>19</sup> sur le conflit des interprétations. En laissant ouvertes les interprétations et en évitant toute prise de position univoque, Farhadi construit des œuvres où la complexité narrative devient un instrument central de négociation avec les contraintes normatives.

## **De la négociation à la rupture : le tournant « Femme, Vie, Liberté »**

Un tournant décisif, enfin, met en évidence la capacité du cinéma iranien à s'ajuster aux transformations profondes de la société. La mort de Jina Mahsa Amini, le 16 septembre 2022, après son arrestation à Téhéran pour un port prétendument « incorrect » du voile, a déclenché un mouvement inédit dans l'histoire contemporaine du pays. Le slogan « Femme, Vie, Liberté » a alors envahi l'espace public, porté notamment par de très jeunes femmes. Le geste de retirer le voile, de le brandir puis de le brûler s'est imposé comme une forme de contestation directe, à la fois politique et symbolique. La réponse de l'État, marquée par une intensification de la répression, n'a fait que renforcer la radicalité du moment.<sup>20</sup>

Dans ce contexte, une partie du cinéma indépendant iranien a cessé de se situer dans une logique de négociation pour entrer dans une logique de rupture. Refus de soumettre les scénarios aux instances de validation, tournages sans autorisation, abandon de certaines contraintes formelles, notamment la représentation obligatoire du voile, témoignent d'un déplacement majeur. Certaines actrices, en apparaissant publiquement sans voile, ont également pris part à ce mouvement, au prix d'une exclusion durable des circuits officiels de production.<sup>21</sup>

Ce basculement s'accompagne d'une transformation des contenus. Là où certaines représentations étaient jusqu'alors impensables, elles apparaissent désormais de manière plus frontale : le désir féminin, y compris à un âge avancé, longtemps absent de l'écran, est par exemple au cœur de *Mon gâteau préféré* (*Keyk-e*

---

<sup>19</sup> Paul RICOEUR, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>20</sup> Asal BAGHERI, « Femme, Vie, Liberté », Blog de la revue *Hermès*, 17 octobre 2022.

<sup>21</sup> Asal BAGHERI, « Le cinéma iranien indépendant après le mouvement Femme, Vie, Liberté », *Odyssée, Un tour du monde des idées*, Chantal Delsol et Joanna Nowicki, 2024-2025, Paris, Éditions du Cerf, p. 49-59.

*Mahbub-e Man*, Behtash Sanaeeha et Maryam Moghadam, 2024) ; la critique des institutions judiciaires et de la violence d'État s'incarne dans des récits où l'appareil répressif pénètre jusqu'à l'intimité familiale, comme dans *Les graines du figuier sauvage*<sup>22</sup> (*Dāne-ye Anjir-e Ma'ābed*, Mohammad Rasoulof, 2024) ; enfin, certains films donnent à entendre une parole beaucoup plus directe, parfois crue, à l'égard du régime, comme dans *Un simple accident*<sup>23</sup> (*Yek Taşādof-e Sādeh*, Jafar Panahi, 2025). Ces films donnent à voir des contradictions internes, révélant les fissures d'un système dont l'idéologie ne parvient plus à s'imposer de manière homogène, y compris au sein des familles proches du pouvoir.

Produites dans l'urgence, ces œuvres portent la marque d'un moment historique où dire devient un impératif. Cette urgence se manifeste autant dans les thématiques abordées que dans les formes adoptées, notamment à travers une représentation plus frontale de la violence. Mais elle se lit également dans les conditions mêmes de fabrication des films : tournages clandestins, budgets réduits, équipes restreintes, recours à du matériel de tournage léger et discret, ainsi qu'à des espaces intérieurs, périphériques ou désertiques afin d'échapper au contrôle des autorités. À l'image d'une société profondément transformée, le cinéma se radicalise ainsi, aussi bien dans ses discours que dans ses modes de production et de figuration. Ces contraintes participent pleinement à l'invention d'une nouvelle esthétique cinématographique, fondée sur l'économie de moyens, l'intimité des espaces et des formes renouvelées de mise en scène.

La réception de ces évolutions par le public iranien est révélatrice. À titre de contraste, des films réalisés dans le cadre des normes antérieures, comme *Woman and Child* (*Zan o Batcheh*, Saeed Roustaei, 2025) ont suscité des critiques. Bien que le film mette en scène l'émancipation d'une femme, celle-ci y est conditionnée par une perte irréversible, pouvant être interprétée comme un coût excessif. Surtout, le maintien d'un cadre narratif conforme aux attentes de la censure a été reproché au réalisateur, dans un contexte où une partie du cinéma indépendant choisit désormais de s'en affranchir au prix de risques considérables. Cette tension souligne l'écart croissant entre un cinéma qui continue de composer avec les contraintes et un autre qui, à l'image de la société dont il émane, tend à les défier frontalement.

---

<sup>22</sup> Prix spécial du Festival de Canne 2024.

<sup>23</sup> Palme d'or du Festival de Canne 2025.

## Conclusion

Le cinéma iranien, qui s'inscrit dans une démarche socio-réaliste, attentive aux maux et aux revendications de la société, n'a cessé, depuis la Révolution de 1979, de chercher des conditions d'existence dans un cadre contraint. Il s'est développé dans un espace paradoxal, pris entre deux exigences contradictoires de la République islamique : d'un côté, la volonté de promouvoir un cinéma reconnu à l'échelle internationale ; de l'autre, celle de diffuser et de maintenir un ensemble de normes idéologiques et morales à l'intérieur du pays.

C'est dans cet interstice que ce cinéma a trouvé sa possibilité d'être. En exploitant cette tension, il est parvenu à aborder des thématiques que l'on pourrait croire irréconciliables avec les contraintes de la censure : relations de couple, désir, conflits familiaux, critique sociale ou encore contradictions internes de la société iranienne.

Pour ce faire, il a déplacé le sens vers un espace d'interprétation. Les récits sont construits de manière à accueillir des lectures multiples, parfois contradictoires, permettant à différents publics, spectateurs, institutions, censeurs, d'y projeter des significations distinctes. Le sens ne se donne pas de manière univoque : il se distribue et se reconfigure dans l'acte de réception, rejoignant en cela les analyses de Roland Barthes<sup>24</sup> et d'Anne-Marie Houdebine<sup>25</sup> qui envisagent le texte comme un espace ouvert à une prolifération potentiellement infinie de significations.

Ainsi, ce cinéma a su dire l'indicible en organisant les conditions de sa lecture. C'est dans cet écart d'interprétation, entre ce qui est montré, compris et admis, qu'il a trouvé l'un de ses modes d'existence les plus féconds face à la censure. Cette dynamique n'est pas sans rappeler ce que Dominique Wolton désigne comme une situation d'« incommunication »<sup>26</sup>, où un même objet peut donner lieu à des compréhensions divergentes sans que la communication ne soit pour autant rompue.

Or, le moment contemporain semble marquer un infléchissement de cette logique. Face à une société qui ne cherche plus à négocier mais à contester, une partie

---

<sup>24</sup> Roland BARTHES, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

<sup>25</sup> Anne-Marie HOUDEBINE (2003), « De l'interprétant et du parcours interprétatif », *Séméion*, n°1, Paris, Université René Descartes – Paris 5, 2005, p. 107-109, (107).

<sup>26</sup> Dominique WOLTON, *Informer n'est pas communiquer*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

du cinéma iranien tend à réduire ces zones d'ambiguïté pour investir des formes d'énonciation plus directes, au prix de risques accrus.

Reste à savoir si ce déplacement annonce l'épuisement d'un régime d'interprétation qui a longtemps fait la force de ce cinéma, ou s'il ouvre, au contraire, la voie à de nouvelles modalités d'expression, où l'écart ne disparaîtrait pas, mais se reconfigurerait autrement. C'est sans doute dans cette tension entre héritage et transformation que se joue aujourd'hui l'avenir du cinéma iranien.

Publié dans [lavedesidees.fr](http://lavedesidees.fr), le 19 mai 2026.