

“L’IMAGE MORALE” DANS LE CINEMA IRANIEN

Agnes Devictor

Abstract: “The moral image” in Iranian cinema

What are the links between cinema, politics and policy in the Islamic Republic of Iran? Just after the 1979 Revolution, Islamic leaders worked to create an “Islamic society”. But what was the meaning of this? A society where Islamic rules such as a strong moral order will be respected? Cinema, as a political instrument was considered a useful mirror of this new Islamic order. For the cultural rulers, films would depict a pure society in a very puritanical way of life. A purified cinema had to be created from which “immorality” would be wiped out, both in the making of the films and in the films themselves. Islamic morality had to be respected in front as well as behind the camera, as it had to be respected in society as a whole. In order to fulfill these aims, the State had to intervene in two different yet connected fields: economic support and moral control.

This text will not present an extended view of the entire public policy dealing with cinematography. It will rather summarize State interventions in the first part and underline, in the second part, how moral control changed cinema and is highly politic under that regime.

Comment s’articulent, dans le cas de la République islamique d’Iran, cinéma et politique? Le pouvoir politique instrumentaliste-t-il le cinéma et, quelle image politique serait alors projetée dans le cinéma iranien post-révolutionnaire?

Différentes analyses pourraient tester ce questionnement, comme:

- La projection à l’écran de la nation dans le cinéma de guerre: fortement encouragé par l’État, ce cinéma recouvre une fonction politique dès le début de la guerre Iran-Irak (1980-1987).
- La représentation emblématique du “défavorisé”, au nom duquel la révolution a été accomplie, entretient une relation entre politique et cinéma.
- L’articulation entre mouvement révolutionnaire et cinéma s’illustre dans les films tournés par différents groupes activistes entre 1979 et 1982. Cette période d’effervescence révolutionnaire conjuguée à une censure qui s’atténue, voire pendant un courte période disparaît, aboutit à la création de documentaires politiques. Parallèlement des documentaires, interdits sous le chah pour la contestation de l’ordre politique et social qu’ils expriment, sont achevés et projetés au cours de cette période;
- Les fictions tournées entre 1980 et 1982 et réalisées en deux versions: l’une pro-islamique, l’autre pro-nationaliste, pour choisir, en fonction du jeu politique, le montage en faveur de l’équipe dirigeante.

Suivant ces différentes perspectives d’étude, l’articulation entre cinéma et politique pourrait s’avérer féconde.

Cependant, la perspective qui apparaît la plus pertinente, la plus singulière et la plus importante est celle qui met en relation la “morale islamique” et le cinéma.

En 1982, trois ans après la révolution de 1979 et suite à l’étouffement des différentes tendances politiques au profit de la faction islamiste, l’islamisation de l’ensemble de l’ordre social est entreprise. Cette islamisation, dont la définition reste floue, revient à mettre des comportements sociaux en conformité avec une morale islamique qui se concentre sur une

éthique puritaine des relations entre les sexes (port de la tenue islamique obligatoire pour les femmes, instauration de systèmes limitant la mixité dans l'espace public...)

Pour les dirigeants iraniens, le cinéma, considéré comme le miroir d'un système de croyances et de pratiques sociales, acquiert pour fonction de présenter les normes de la société islamique iranienne. Il doit renvoyer de façon spectaculaire l'image d'une société à laquelle l'État est supposé donner forme. Cette représentation est réalisée dans un genre, sorte de "réalisme social", présentant souvent une image sombre de la société iranienne, et non pas dans un cadre idéal détaché de toute réalité sociale. Le lien spécifique entre politique et cinéma est identifiable dans la valeur centrale accordée à la norme islamique, pivot de tout le contrôle cinématographique mais aussi de tout le système d'aide public. L'application de cette norme au cinéma aboutira à la création d'un nouveau "langage" cinématographique, et à un nouveau mode d'élaboration et de consommation du produit cinématographique.

L'objectif d'un cinéma islamique et la nécessaire intervention de l'État

Durant les troubles révolutionnaires de 1978-1979, la moitié du pare des salles de cinéma est incendiée ou mise hors d'usage. Le cinéma représente l'ordre occidental aux mœurs corrompues qu'il s'agit de renverser. L'avenir du cinéma est incertain, d'autant plus que les interdictions religieuses relatives à la représentation des êtres animés pourraient bien également s'ajouter à la menace planant sur le Septième Art. Les producteurs et acteurs du régime impérial, proches du chah ou réprouvés pour leur mœurs, sont soit arrêtés soit parviennent à s'enfuir à l'étranger, laissant une profession désorganisée et désorientée face à un pouvoir politique qui n'énonce pas de mesure cohérente ni de programmes clairs pendant les trois premières années du nouveau régime.

Cependant, dès le mois de février 1979, alors qu'il revient juste de son long exil, l'ayatollah Khomeyni déclare qu'il n'est pas contre le cinéma, mais contre la "corruption morale". Un cinéma "épuré", selon ses propres termes, a donc tout à fait droit de cité en Iran. L'obstacle relevant d'une pseudo-interdiction religieuse est donc levé par ce discours, reste à extraire le cinéma de ses origines occidentales et des images considérées comme vulgaires qu'il a jusqu'à présent véhiculées.

Les professionnels du cinéma qui craignent de travailler dans ce contexte demandent des réglementations au gouvernement pour connaître les interdits. Tous perçoivent l'image de la femme et celle des relations homme-femme comme le sujet le plus sensible à traiter à l'écran. Les normes ne sont pas énoncées clairement jusqu'en 1982, tout d'abord parce que l'échiquier politique est éclaté, et que la question culturelle est sensible aux différentes options politiques, ensuite puisque personne n'a de projet cohérent à proposer. Par ailleurs, il n'existe pas de cinématographie de référence ayant appliqué de façon systématique un contrôle de l'image de la femme et des rapports entre les sexes de façon aussi rigoureuse que ne laisse le présager l'énvolution politique et sociale de l'Iran. Certes, le Code Hays¹ a imposé au cinéma américain un puritanisme étroit, mais les femmes n'y ont jamais été obligées de porter le voile, et les mères et fils n'ont jamais eu l'interdiction de se toucher à l'écran. Appliquer au cinéma les mêmes réglementations que celles qui s'imposent dans la sphère sociale à partir de 1982 entraîne la création d'un nouveau savoir-faire cinématographique. Mais cette évolution voulue par les dirigeants ne peut se réaliser dans ce contexte sans l'intervention de l'État.

Pour rendre conforme le cinéma à l'ordre public qui prend forme, il faut tout d'abord le détacher du genre national, le "*film-e fârsî*". Aux tonalités très populaires, ce genre rappelle en

¹ Bidaud, A-M., *Hollywood et le rêve américain*, Paris: Masson. 1997 et Randall, R-S., *Censorship of the Movies, the Social and Political Control of Mass Medium*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1970.

bien des points les films indiens (*film-e hindi*), mélodrames dans lesquels sont savamment dosées les séquences de bagarre, les scènes d'amour, de chansons, de danses et où une fin "à l'eau de rose" atténue le caractère mélodramatique de l'intrigue. À côté des importations de films occidentaux et asiatiques, le film-e fârsî a été l'autre source importante du financement de l'industrie cinématographique nationale. Toutes deux sont cependant supprimées en raison de leur incompatibilité avec la nouvelle morale de référence, laissant l'industrie nationale sans financement. Si l'État désire conserver une production nationale, en conformité avec le nouvel ordre moral, la conversion vers ce "nouveau cinéma" (*sinemâ-ye novîn*), ne peut s'accomplir sans son aide financière ni institutionnelle. La désorganisation de la filière cinématographique (producteur, distributeurs, exploitants) ne peut en effet trouver d'issues sans la consolidation, voire même la recréation de structures de production. En 1983, l'institutionnalisation du secteur cinématographique constitue la mesure fondamentale prise par le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (MCOI), dirigé pendant dix ans par Mohammad Khâtami. Deux nouvelles structures sont mises en place par le Ministère: la Fondation Farabi qui assure la fonction d'une structure de production, de vente à l'étranger, d'allocation de prêts ou de vente de matériels (caméra, pellicules, devises en dollar...) à prix subventionné. Sans elle, l'industrie nationale n'aurait sans doute pas pu reprendre son souffle; le Centre du Cinéma Expérimental, de moindre envergure que la Fondation Farabi, qui doit former et offrir les moyens financiers et artistiques à de jeunes réalisateurs (conforme à l'idéologie en place) pour réaliser leur premier film. La génération issue de la révolution est donc incitée à participer à la reconstruction de l'industrie nationale. Deux autres institutions participent également au secteur cinématographique public: le Centre Artistique de l'Organisation de la Propagande Islamique encourage les films à teneur "politiquement correcte", les films de guerre et les quelques films de propagande politique (anti-gauchiste, anti-impérial, anti-occidental); et la Fondation des Dëshérités qui gère le matériel technique, les salles, et le stock de films confisqués pendant la période révolutionnaire. Puissante institution, cette dernière produit également des longs-métrages.

D'autres institutions, dynamiques sous l'ancien régime sont progressivement rouvertes, comme le *Kanur*², la Cinémathèque iranienne.

Parallèlement au développement institutionnel public, l'État laisse le secteur privé se reconstituer. Si la majorité de la profession a quitté le pays, un tissu relativement dense de producteurs privés se reconstruit à partir de la fin des années 1980. Environ soixante producteurs privés constituent, en 1990, le réseau de la production privée du cinéma iranien. Une série de subventions, de prêts à taux préférentiels, une politique de subvention du matériel... est mise en place par le MCOI pour leur permettre de produire des films. La majorité d'entre eux travaillent en coproduction avec des institutions publiques. Même si ce secteur privé est maintenu artificiellement en activité par toute une série de subventions et d'aides institutionnelles (comme dans d'autres pays qui possèdent une production cinématographique nationale), il permet à l'État de présenter une production "privée" relativement dynamique, témoin d'une possibilité d'expression autre qu'étatique.

Les réalisateurs et les producteurs qui présentent des garanties idéologiques (anciens volontaires de guerre, comportement islamique...) sont les principaux bénéficiaires de ces mesures de soutien, et les principaux artisans de l'édification d'un "cinéma nouveau".

Pour réaliser l'objectif de l'islamisation d'une production cinématographique nationale, l'État met donc en œuvre d'importants moyens institutionnels et financiers, illustrant ainsi le coût de l'islamisation.

² Centre pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes.

La création de l'image morale

Les mesures les plus spécifiques de cette politique publique du cinéma concement indéniablement le contrôle cinématographique.

Une réglementation se met progressivement en place, elle sera publiée presque chaque année à partir de 1984. Relative à la production, à la distribution et à l'exploitation, cette réglementation instaure un contrôle à plusieurs niveaux, de la censure préalable au visa de projection, en passant par les contrôles sur le tournage et même dans la salle de projection. Jusqu'en 1997, elle évoluera relativement peu, gagnant en précision en 1996. La singularité de ces textes réside dans la place prépondérante accordée à la morale islamique dans sa dimension de contrôle des mœurs. La lourdeur de la censure politique - notamment entre 1979 et 1984 - s'estompe après l'exclusion de toute expression politique (autre qu'islamiste) de la scène publique, pour se concentrer sur la représentation féminine et celle du rapport entre les sexes. Certes,

“le film sera interdit s'il nie l'unicité de Dieu, les religions du Livre, les prophètes, les imams et les saints personnages de l'islam ou s'il est irrespectueux ou injurieux envers eux”³,

mais la censure relative au contrôle des mœurs est beaucoup plus développée, aboutissant à des contraintes parfois insurmontables pour le réalisateur. Ce contrôle a non seulement une influence décisive sur le choix des thèmes mais il détermine encore une image cinématographique différente - l'image morale - ainsi que la structure d'un nouveau langage du cinéma, spécifique à cet art sous la République islamique.

Prenons comme exemple la réglementation de 1996 qui, dans ses annexes, énonce pour la première fois les interdits de façon aussi explicite. Le paragraphe 2 tente de définir “*Comment réaliser l'image et la parole dans le cinéma*”. Ce paragraphe n'a rien d'une théorie du cinéma en général. En revanche, il pourrait être la théorie du cinéma de la République Islamique. Parmi les onze thèmes traités celui sur l'esprit islamique” est très explicite quant à l'image de la femme et quant à la création d'une nouvelle grammaire du cinéma, avec son propre cadrage, sa lumière, son montage... pour atteindre comme résultat la création d'une image conforme à la morale islamique.

“Le film sera complètement interdit s'il y a une insistance dans le cadrage de l'image sur des habits qui ne sont pas corrects, sur un intérieur, sur une décoration, une lumière, une ambiance, une couleur, une musique, qui ne conviennent pas; de même en ce qui concerne le montage, le rythme du film, les effets spéciaux et les paroles qui pourraient être interprétés à un second degré et ainsi blesser le sentiment pur du peuple”.

Le même paragraphe énonce les interdits relatifs aux vêtements:

“Parmi les spécificités culturelles iraniennes islamiques, les vêtements ne doivent pas seulement être islamiques pour les femmes, mais doivent l'être également pour les hommes et les enfants. Pour les femmes, les vêtements répondront aux conditions suivantes: tout le corps (sauf le visage et les mains) doit être couvert, les cheveux, le cou, le corps et les poignets jusqu'aux mains ne peuvent pas être montrés. Il est strictement interdit d'utiliser des matières ou des coupes qui souligneraient les lignes et le volume [du corps des femmes]. Les femmes ne peuvent pas porter des habits d'hommes et vice-versa. Il est interdit de porter des vêtements qui ne conviennent pas à la société et des vêtements que l'on pourrait qualifier de provocants. Le changement de vêtements durant le film, sans justification, est interdit, car il pourrait évoquer l'esprit de gaspillage. L'utilisation de vêtements qui font référence au modèle occidental est strictement interdite. à moins qu'il ne

³ Siyâsathâ va reveshhâ-ye ejrâyi-ye tovlid, towzi ' va namâyesh-e filmhâ-ye sinemâyi 1374, Téhéran, 1996.

soit justifié, comme le port de la cravate ou du nœud papillon [pour les personnages négatifs]”.

Notons qu’aucune indication, en revanche, n’est donnée sur la conception “islamique” de la tenue des hommes et des enfants.

Les précisions relatives au maquillage révèlent la difficulté d’énoncer précisément l’interdit:

“Appliquer un maquillage pour souligner les traits du visage est correct. Cependant, pour respecter les valeurs de la société et rester en accord avec l’islam, il est interdit, même si cela est nécessaire, de montrer un visage de femme maquillée, tout comme une coiffure qui pourrait évoquer de la légèreté culturelle ou politique à l’intérieur comme à l’extérieur du pays. Le visage des personnages négatifs doit être fondamentalement différent de celui d’un croyant.”

Rien n’indique quelle coupe de cheveux peut être considérée comme une “légèreté culturelle”. Comme les cheveux des femmes ne sont jamais montrés, il ne peut s’agir que de coupe masculine, et les rédacteurs font sans doute allusion à des coiffures “punk” (crête, banane), à des teintures (roux, bleu...).

Le “comportement social”, quant à lui, se réfère à des normes islamiques qui ne sont pas citées: “*Le comportement entre homme et femme ‘nâ mahram’ doit être conforme aux normes islamiques*”. Cet alinéa, qui représente une des difficultés les plus complexes pour les réalisateurs n’énonce pas ces normes islamiques.

Les interdits concernant le cadrage, toujours dans le paragraphe sur “l’esprit islamique” sont en revanche précis même s’ils laissent une liberté d’interprétation, mais soulignent combien cette morale islamique peut intervenir dans la construction d’une image:

“Même si le choix du cadrage (gros plan, plan large, plan moyen) est lié au sujet et à l’enchaînement des séquences, le choix d’un cadrage mal approprié sur un visage de femme [considérée comme trop belle] pour plaire au spectateur est interdit. Les producteurs et les réalisateurs sont responsables et ils ne doivent sous aucun prétexte utiliser des plans rapprochés de femme”.

Les notions d’esthétique et de plaisir que pourrait procurer le cinéma sont ainsi explicitement condamnées. Le rédacteur, en énonçant cet interdit, ne précise pas qu’il concerne les femmes jeunes et belles. C’est la pratique qui révèle qu’une femme d’un âge mûr ou qu’une fillette ne sont pas victimes de cette interdiction. Toutefois, en prenant des risques, les réalisateurs et les producteurs ont souvent transgressé cette interdiction, parfois au prix de coupures mais parfois aussi en marchandant indirectement avec la censure un gros plan de femme contre des scènes de prières. Ainsi, les films de Dâryush Mehrju’i centrés sur les personnages féminins comportent des gros plans de Niki Karimi⁴. Mais à côté de ses gros plans le réalisateur présente des séquences très belles de prière ou de cérémonies religieuses (dans *Sârâ* ou *Leylâ*, par exemple). Dans *Fasl-e pandjom* [La Cinquième saison, Rafi Pitts, 1996] le réalisateur est parvenu à conserver un gros plan sur les splendides yeux bleus de l’actrice. La raison présentée aux censeurs était que comme l’actrice récitait des versets du Coran, couper cette scène reviendrait également à enlever ces versets du film.

Enfin, sous le label “divers” qui clôt ce paragraphe, il est mentionné que “*le contact tactile entre un homme et une femme est strictement interdit*”. Cela provoque un véritable casse-tête pour les scénaristes qui écrivent des scènes nécessitant un contact physique, même le plus ordinaire qu’il soit, comme celui d’une mère embrassant son jeune fils revenu de la guerre.

⁴ Niki Karimi est une des stars féminines, belle et sensuelle, du cinéma iranien des années 1990.

Le scénariste brillant est celui qui parvient à contourner les incohérences qu'imposent ces interdits.

Cette réglementation impose une élaboration très spécifique du film. Les annexes spécifient encore:

“il est (mauvais et) interdit de mettre en doute, de négliger, de désacraliser (bi hormati) ou de provoquer la vertu du peuple et la pureté de l'espace spirituel de la société, de quelque façon que ce soit. Cela pourrait venir d'une mauvaise utilisation et de la mise en relief du cadrage de l'image, de la tenue, du décor, de la mise en scène inadéquate, des influences psychologiques de la lumière, de la couleur, de la musique, de l'angle et du genre de la prise de vue, du montage et de la succession des scènes, des préparations techniques, des paroles, des symboles, des mots, des phrases, des allégories et des métaphores”.

Ainsi, “l'influence psychologique de la lumière” signifie par exemple de ne pas utiliser d'éclairage tamisé, qui pourrait évoquer une quelconque intimité, sauf, bien sûr, en ce qui concerne les scènes comportant des personnages négatifs. Dans *Ziyâfat* [Le Festin. Mas'ud Kimiyâ'i, 1996] lorsque des trafiquants de drogue se rencontrent au restaurant, la lumière est faible, donc liée au “mal”, en revanche, les scènes où le groupe de jeunes héros mange ensemble sont très éclairées. Cette réglementation sur l'éclairage varié pourtant suivant les situations.

La question relative aux couleurs répond à un véritable code qui s'applique surtout aux costumes. Le noir est à éviter pour les personnages négatifs, car le noir est la couleur chiite, donc réservée aux personnages croyants positifs. Le rouge est presque écarté des écrans et seuls quelques directeurs artistiques parviennent à l'utiliser. Il est ainsi extrêmement rare de voir un film iranien dans les teintes rouge ou pourpre, couleurs considérées comme trop voyantes, voire trop érotiques, et qui évoquent peut être également le communisme. Le bleu, même vif, ne pose pas ce genre de difficultés. Lorsque la liste des costumes est envoyée au MCOI pour contrôle, non seulement la coupe du vêtement est étudiée mais également les jeux de couleurs. La question se concentre essentiellement sur les costumes de femme et davantage sur les habits traditionnels et ruraux car le manteau islamique et le *tchador* se limitent aux couleurs ternes. Il existe donc une “couleur” du film iranien.

La réglementation concernant le cadrage est très ferme et révèle à quel point il concerne les femmes, principal objet de l'attirance des spectateurs, et combien les plans du film sont déterminés par le contrôle. Dans la pratique, le cadrage ne concerne pas uniquement le gros plan de visage de femme. Ainsi, sans qu'une réglementation précise ne le stipule, il est parfois interdit de filmer la démarche d'une femme de dos, son changement de position (lorsqu'elle s'assoit, lorsqu'elle monte dans un bus). Bref, toute scène qui, d'une façon ou d'une autre, pourrait révéler les formes de son corps. Les difficultés concernant les images de femmes ont eu comme conséquence de mettre en valeur les fillettes, de reporter sur elles l'image de la femme. Il n'est pas rare de voir ainsi des fillettes en minijupe et petit foulard devenir le personnage principal, comme par exemple dans *Bâdkonak-e sefid* [Le Ballon blanc, Ja'far Panâhi, 1994].

Le montage du film doit lui aussi correspondre aux normes islamiques et éviter de provoquer les moindres sensations: images trop évocatrices (comme un jeune garçon qui rentre dans une chambre alors que l'image suivante serait celle d'une filie qui rentrerait à sa suite dans la même chambre) ou dont le rythme est considéré comme trop rapide. Filmer un couple marié à l'intérieur de sa maison, et qui passe donc la nuit ensemble, relève de la prouesse dans le montage et la prise de vue. En effet, si le réalisateur ne gomme pas cette scène, il doit, de façon très indirecte, parvenir à faire comprendre aux spectateurs que ce couple dort ensemble, sans toutefois le montrer ou l'évoquer trop explicitement. Différents stratagèmes ont été utilisés: Dâryush Mehrju'i, dans *Leylâ*, filme l'actrice allongée dans le lit

à deux places lorsque son mari rentre dans la chambre. Le réalisateur ne les montre pas côte à côte, ni sur un même plan. L'un est assis sur un tabouret, l'autre au lit. Le réalisateur filme très habilement la jeune femme: d'abord ses draps blancs dans le noir, puis la caméra remonte sur ses mains crispées sur le drap et enfin finit par un gros plan de son visage dans le noir: le foulard n'est ainsi pas montré directement, le noir du foulard se confondant avec l'obscurité. La même agilité de réalisation pour ce genre de scène se retrouve dans *Didâr* de Mohammad Rezâ Honarmand, tourné en 1994-1995, mais autorisé de projection en 1998. Une séquence montre le mari surpris d'être seul dans son lit au milieu de la nuit: le reste du lit est défait, l'oreiller imprégné d'une présence et les draps ouverts sur le côté. La présence de la femme, partie, est malgré tout représentée. La morale est préservée puisque par cette absence, le spectateur ne voit pas le couple dans un même lit et les acteurs eux-mêmes n'ont pas eu à tourner une scène interdite (puisque dans la vraie vie ils n'ont pas de lien de sang). La séquence suivante montre la femme dehors sur la terrasse, dans la nuit. Le port du foulard et d'une longue écharpe qui la couvre sont justifiés dans le scénario par la fraîcheur de la nuit. Les incohérences sont ainsi limitées. Ces scènes de nuit commune entre couples mariés apparaissent tardivement dans le cinéma de la République Islamique (milieu des années 1990) et il faut attendre l'audace de quelques réalisateurs pour parvenir à traiter le sujet sans en montrer des images explicites.

Filmer le *hedjab* à l'intérieur de la maison est d'une totale incohérence en regard de la vie iranienne.⁵ Le manteau et le *tchador* ont progressivement été abandonnés pour des tenues d'intérieur (jupes longues et chemises amples), en revanche le port du *hidjab* est resté une obligation sans dérogation pour les Iraniennes. Certains réalisateurs qui ont pris le parti de ces obligations, font fi des incohérences, laissant au spectateur le soin de rectifier ces anomalies. D'autres tentent de les déjouer, notamment à la fin des années 1990 où des stratagèmes nouveaux sont développés devant une censure moins tatillonne. C'est le cas par exemple de Rakhshân Bani E'temâd dans *Bânu-ye Ordibehst*, où lorsque le personnage féminin arrive chez elle, la caméra se fixe sur sa main déposant le foulard noir, mais les cheveux de la femme ne sont pas montrés. La réalisatrice ne la montre pas nu-tête, simplement le spectateur sait qu'elle ne porte plus de foulard.

Les interdits visuels ont incontestablement contribué à créer un style de tournage et à donner ses caractéristiques au cinéma iranien. La structure même du film, ses cadrages, son montage, ses tonalités dans les couleurs sont affectés par cette "moralisation" imposée à l'image. L'utilisation du terme de "moralisation" de l'image qui n'est pas uniquement relative aux sujets représentés mais également à la nature même de sa composition, se justifie par la volonté d'éliminer de toute image cinématographique des sensations provoquées par la vue ou évoquées par une ambiance ou des symboles. Il s'agit d'écarter tout ce qui pourrait procurer au spectateur une attirance physique ou évoquer le plaisir charnel. Les réglementations cinématographiques ont progressivement précisé le licite et l'illicite dans ce domaine, explicitant ainsi la conception de l'image "morale" telle que la conçoit la République.

Le contrôle moral de l'ensemble du cinéma: de la réalisation à la projection

La moralisation du cinéma ne se limite pas à l'image elle-même; pour que le cinéma soit conforme à l'ordre islamique encore faut-il que l'élaboration même du film réponde aux critères imposés par cet ordre, et que la consommation du produit, c'est à dire la projection du film, soit soumise également aux mêmes règles.

⁵ Une femme musulmane iranienne ne porte le foulard chez elle que si elle est en présence d'un homme avec lequel elle n'a pas de lien de sang.

Les réglementations du MCOI spécifient que le producteur est responsable du respect de la “moralité” sur le lieu du tournage:

“Le producteur n’a pas le droit d’employer des drogués et doit prêter attention à cette question lors de la production. Il doit faire attention aux relations entre personnes, au comportement [de l’équipe] et au port du *hedjab*, aussi bien devant que derrière la caméra⁶”.

Considérant qu’il est le responsable financier du film, il a tout intérêt à faire respecter strictement les normes de comportement. Les acteurs sont étroitement surveillés même dans leur vie privée, et parfois écartés par les producteurs quand ils ne présentent pas les garanties nécessaires, et que le MCOI risque à ce motif de refuser leur participation à un film. Une “liste noire”, comportant les noms d’acteurs ou de réalisateurs dont le comportement est considéré comme “non conforme”, a été diffusée officieusement par le MCOI. Évolutive, cette liste reste en vigueur jusqu’en 1997.

Suivant nos études de terrain, confirmées par des entretiens avec les réalisateurs, il y a toujours au moins un membre du MCOI et/ou un membre du Ministère du Renseignement (*Vezârat-e ettelâ’ât*) pour surveiller officieusement le tournage. Au début de chaque tournage, l’équipe s’interroge sur le “censeur déguisé”. En général, c’est un assistant technicien (effets spéciaux, son...) imposé dans l’équipe au producteur. Le respect des normes islamiques impose une organisation particulière à l’équipe du film sur un tournage. Par exemple, au moins deux maquilleurs sont indispensables: une femme pour maquiller les femmes, un homme pour maquiller les hommes. Si le lieu du tournage le permet, deux salles différentes sont attribuées pour éviter tout risque de séance commune de maquillage, sinon, la salle est attribuée en alternance à l’équipe féminine et à l’équipe masculine. Cette organisation ne manque pas de poser des difficultés dans l’organisation de l’emploi du temps, notamment lorsqu’un acteur et une actrice doivent se préparer pour une même scène. Si l’équipe partage ses repas ensemble, une division de l’espace s’impose de fait entre hommes et femmes et les tables mixtes sont évitées.⁷ Parmi les consignes lors du tournage: éviter qu’un homme se retrouve trop souvent seul avec la même femme, même pour des raisons professionnelles. Ces consignes sont sévèrement imposées aux jeunes gens, en revanche, à partir d’un certain âge, leur respect ne revêt plus la même importance.⁸ Toutes ces réglementations et pratiques s’atténuent à partir de 1997, avec l’élection de l’ancien Ministre de la Culture et de l’Orientation Islamique au poste de Président de la République.

L’affiche du film, ainsi que sa publicité, sont très contrôlées suivant les lois écrites mais aussi suivant une coutume établie depuis l’avènement de la République Islamique. La maquette de l’affiche d’un film doit être envoyée au MCOI pour autorisation et si l’affiche est considérée comme “bonne” - suivant la morale islamique - elle recevra un soutien financier et des facilités pour la diffusion de sa publicité. La lettre ouverte de 1995 des producteurs au responsable du département cinématographique au MCOI, Mehdi Faridzâde, indique les contraintes pesantes relatives à l’image de la femme dans les affiches publicitaires:

“....la représentation des actrices sur les affiches doit être en noir et blanc, plus petite et derrière l’image de l’homme. Par ailleurs, on nous interdit de coller les photos des

⁶ *Siyâsathâ va reveshhâ-ye ejrâyi-ye toolid, towzi’ va namâyesh-e filmhâ-ye sinemâyi* 1374, Téhéran, MCOI, §8 al. 2.

⁷ Ajoutons encore d’après plusieurs expériences de terrain entre 1995 et 1997, que lors d’une fête, si les hommes chantent et dansent, les femmes peuvent assister à la fête mais en aucun cas y participer.

⁸ Observations réalisées sur les tournages du premier film, toujours interdit, de Moharram Zeynalzâde en novembre 1994, *Âsheq-e faqir*, Hoseyn ‘Ali Liyâlestanî en mars 1995, et de *Fasl-e panjom*, Rafi Pitts en novembre 1996.

interprètes féminines sur les panneaux publicitaires dans les entrées des salles de cinéma...”

Les affiches du cinéma iranien, peintes et très colorées, représentent fréquemment les femmes dans des couleurs ternes (grisâtre, jaune pâle, verdâtre...) et peu flatteuses. Les femmes sont obligatoirement au deuxième ou au troisième plan. A noter que ceci ne concerne pas les photographies publicitaires dans les revues de cinéma, mais uniquement les affiches peintes faisant fonction d'enseigne des salles de cinéma. Les affiches destinées aux festivals étrangers sont soumises à une réglementation plus souple. En 1997-98, les changements effectués au MCOI avec l'avènement du ministère Mohâjerâni, ont fait évoluer la situation de la publicité. L'affiche du film *Didâr* [La Visite, Mohammad Rezâ Honarmand, 1995] qui est sortie au Nouvel An (mars 1998), est la première à présenter une femme en couleur au premier plan, même si elle est de trois-quarts et qu'elle accroche le portrait de son époux, plus grand qu'elle sur l'affiche.

Les salles de cinéma requièrent les mêmes normes que tous les autres espaces publics. Les règles sur la mixité se sont assouplies à Téhéran dès le début des années 1990 où filies et garçons peuvent s'asseoir côte à côte à condition que ce soit dans l'espace "famille", pratique semblable à celle des restaurants. La salle se divise en effet en un côté pour hommes et un côté "famille", c'est-à-dire mixte (officiellement un garçon ne peut s'asseoir à côté d'une femme que s'il existe des liens de sang entre eux). Lorsque le cinéma possède un balcon, il est réservé à la famille. En province, la mixité dans cet espace est davantage contrôlée (pas de difficulté pour les femmes d'un certain âge accompagnées d'un enfant et d'un homme; en revanche, une jeune filie et un garçon rencontreront plus de problèmes).

Dans la salle de projection, et plus particulièrement dans l'espace mixte, un contrôleur, dont la fonction est inscrite dans les réglementations cinématographiques, promène sa lampe de poche pour vérifier qu'aucun geste n'a lieu entre homme et femme non mariés. Le cinéma étant le seul espace public de loisir qui permette une rencontre (ailleurs la mixité ne le permet pas, comme à l'université), il reste très contrôlé. Un foulard révélant trop généreusement les cheveux, un manteau trop ouvert sur un genou (couvert), des discussions considérées comme trop intimes sont souvent rappelés à l'ordre. La sévérité du contrôle touche davantage les villes de province très traditionnelles, comme Ispahan, et les petites villes.⁹

Suivant une conception matérialiste de l'art où l'œuvre ne peut être séparée du contexte de sa création, c'est bien tout le processus de création d'un film qui est concerné par la mise en conformité à la norme islamique. L'établissement de contrôles, de réglementations, et de pratiques ont abouti à l'élaboration d'une "image morale", c'est à dire d'une image en adéquation parfaite à la morale islamique définie par le régime. Plus que par des scénarios sur l'histoire musulmane ou sur les spécificités du chiisme, le cinéma islamique se définit essentiellement dans sa dimension puritaine de respect strict de la norme islamique.

Il permet la projection de la société iranienne idéale pour les dirigeants où la norme islamique est parfaitement respectée, soit une situation sensiblement différente de la réalité sociale iranienne. La norme islamique, en tant que projet global d'organisation des rapports dans la cité acquiert indéniablement une dimension politique dans le cinéma, et l'image de la moralité islamique se confond ainsi avec celle d'une propagande politique.

⁹ Observations personnelles entre 1994 et 1998 dans différentes régions d'Iran.

