

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

157
dossier enseignant

TAXI TÉHÉRAN

Un film de Jafar Panahi

MEMENTO FILMS
PRÉSENTE



UN CHEF-D'ŒUVRE.
COCASSE ET DRÔLE.

LE MONDE

UNE MERVEILLE.
DU GRAND ART.

TELÉRAMA

DU CINÉMA.
DU GRAND, DU BEAU, DU FORT.

PARIS MATCH

TAXI TÉHÉRAN

UN FILM DE JAFAR PANAHİ

LE CERCLE NOIR / 2016 / FR / 100' / ILLUSTRATION PETER SOHN / PESTO STUDIO



memento
films

france
inter

Fiche technique	1
Réalisateur	2
Le cinéma à tout prix	
Contexte	3
Le nouveau cinéma iranien face à la censure	
Genèse	5
Tournage clandestin	
Découpage narratif	6
Récit	7
De la comédie à la tragédie	
Mise en scène	8
La voiture-cinéma de Jafar Panahi	
Séquence	12
Hana et le petit voleur	
Motif	14
Le numérique, une arme de résistance	
Filiations	16
<i>Le Voleur de bicyclette</i>	
Figure	18
Promenades de cinéastes	
Atelier pédagogique	19
La cause des femmes	
Du taxi à la salle de classe	
Critique	20

● **Rédactrice du dossier**

Juliette Goffart est enseignante en cinéma et critique à *Sofilm*, *Trafic* et *Critikat*. Elle intervient dans plusieurs dispositifs d'éducation à l'image en tant que formatrice et rédactrice.

● **Rédacteurs en chef**

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



Générique

TAXI TÉHÉRAN (TAXI)

Iran | 2015 | 1h26

Réalisation

Jafar Panahi

Scénario

Jafar Panahi

Montage

Jafar Panahi

Production

Jafar Panahi Films Production

Distribution

Memento Films

Format

1.85, numérique, couleur

Sortie française

15 avril 2015

Synopsis

Un taxi collectif roule dans les rues de Téhéran. Un homme et une femme y montent et se disputent au sujet de la peine de mort en Iran. Un troisième client, Omid, qui vend des DVD interdits par le régime, reconnaît le chauffeur de taxi au volant : c'est le cinéaste Jafar Panahi. Que fait-il donc dans un taxi ? Serait-il en train de faire un film ? Un homme ensanglé et son épouse hurlant de terreur et de chagrin surgissent alors pour être emmenés de toute urgence à l'hôpital de Milad. Le mari demande à être filmé sur un téléphone portable pour enregistrer son testament et ainsi protéger sa femme de la cupidité de ses frères. Le taxi accompagne ensuite Omid voir un client. Il s'agit d'un étudiant en cinéma qui demande conseil à Panahi. Le cinéaste découvre qu'Omid l'a fait passer pour son associé. Il le dépose poliment. Deux vieilles dames superstitieuses débarquent, folles d'inquiétude à l'idée de ne pouvoir jeter des poissons rouges dans la source de Cheshmeh Ali à midi pile. Le bocal se brise, c'est la panique. Jafar Panahi sauve les poissons tant bien que mal. Perdu dans la ville, le conducteur finit par confier les deux vieilles dames à un autre taxi et va chercher sa nièce Hana à l'école. La fillette explique fièrement à son oncle qu'elle doit faire un film qui remplisse les critères du cinéma officiel et «diffusable» iranien. Par un bref jeu de question-réponses, l'oncle essaie d'ouvrir les yeux de sa nièce sur les contradictions de la censure. Le taxi s'arrête à la rencontre d'un ancien voisin qui a été victime d'un violent hold-up. Conscient de l'extrême pauvreté de ses agresseurs, celui-ci refuse de porter plainte. Jafar et Hana reprennent leur route. Pendant que le conducteur s'absente quelques minutes pour une mystérieuse course, Hana filme des mariés en pleine répétition dans la rue. Mais un billet tombe de la poche de la veste du marié et un petit garçon s'en empare. Le caractère «diffusable» du film est gâché. Panahi et l'enfant croisent enfin l'avocate Nasrin Sotoudeh, officiellement condamnée à ne plus exercer comme le cinéaste. Hana retrouve à l'arrière de la voiture le portefeuille d'une des deux vieilles dames. Les voilà donc partis pour Cheshmeh Ali. Ils sortent et s'éloignent du taxi. Deux motards cagoulés de noir vandalisent la voiture et volent tout le matériel cinéma. Heureusement, ils n'ont pas trouvé la carte mémoire.

Réalisateur

Le cinéma à tout prix

● Filmographie sélective

- 1992 *L'Ami* (court métrage)
1995 *Le Ballon blanc*
1997 *Le Miroir*
2000 *Le Cercle*
2003 *Sang et Or*
2006 *Hors-jeu*
2011 *Ceci n'est pas un film*
2013 *Closed Curtain (Pardé)*
2015 *Taxi Téhéran*

Né officiellement à Mianeh en Azerbaïdjan le 11 juillet 1960, Jafar Panahi, fils de plâtrier, naît en réalité à Téhéran et passe toute son enfance dans les quartiers pauvres de la capitale iranienne, qui deviendra plus tard le décor de tous ses films. Encore enfant, à l'occasion d'un concours à son école, Panahi joue dans un film en Super 8, et connaît ainsi sa première expérience de cinéma¹. Bien décidé à devenir cinéaste, il étudie ensuite à l'École supérieure de cinéma et d'audiovisuel de Téhéran. Durant la guerre Iran-Irak, à vingt ans, il tourne un documentaire en Super 8 sur le terrain, puis devient réalisateur de courts et de moyens métrages pour la télévision. La première période du cinéma de Jafar Panahi est fortement influencée par l'école Kanun (le Centre pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents, dont le département cinéma est fondé en 1969 par Abbas Kiarostami), l'un des rares organismes bénéficiant d'un minimum d'indépendance artistique par rapport au gouvernement. L'année suivante, il fait justement la rencontre du chef de file du nouveau cinéma iranien. Démarrer alors une longue amitié fondée sur la collaboration artistique. Panahi travaille pour lui comme ingénieur son sur *Au travers des oliviers*, troisième volet de la fameuse «trilogie de Koker» consacrée au village homonyme du Nord de l'Iran. Kiarostami accepte quant à lui d'être le scénariste du premier long métrage de Jafar Panahi, *Le Ballon blanc*, en 1994, un premier portrait satirique de la société iranienne à travers les aventures d'une fillette qui sillonne les rues de Téhéran pour acheter un poisson rouge. De cette longue complicité avec Kiarostami, Jafar Panahi conservera la circulation constante des personnages, le goût pour l'ellipse, le savant entremêlement du réel et de la fiction².

Dès le début de sa carrière au cinéma, Jafar Panahi remporte la reconnaissance internationale: il reçoit le prix de la Caméra d'or pour *Le Ballon blanc* au festival de Cannes en 1995. Son deuxième film, *Le Miroir*, obtient le Léopard d'or au festival de Locarno en 1997. Toujours dans le style Kanun, une petite fille ne trouvant pas sa mère à la sortie de l'école cherche à rentrer seule chez elle. Mais Jafar Panahi y ajoute une soudaine mise en abyme de la fiction, où l'actrice se rebelle face aux techniciens et décide de quitter le plateau. Panahi entame ensuite une nouvelle période de son cinéma dont il durcit la pente contestataire, s'attirant d'autant plus les foudres de la censure. *Sang et Or*, *Le Cercle*, *Hors-jeu* dénoncent directement les défauts de la société iranienne, cette fois-ci à travers des personnages de jeunes adultes. *Le Cercle* et *Hors-jeu* dénoncent la terrible condition des femmes en Iran, l'un circulant à travers sept personnages féminins, l'autre suivant un groupe de jeunes filles bien décidées à se déguiser en garçons pour assister à un match de foot. *Sang et Or* montre quant à lui le désespoir d'un ancien soldat blessé de la guerre Iran-Irak totalement laissé pour compte par le gouvernement, devenu livreur de pizza et voleur. *Le Cercle* obtient le Lion d'or à Venise en 2000, *Sang et Or* le prix du jury Un certain regard à Cannes en 2003, et *Hors-jeu* le grand prix du



Jafar Panahi dans *Ceci n'est pas un film*
© Kanibal Films Distribution

jury au festival de Berlin en 2006 – l'État iranien y percevra un nouveau signe de «compromission avec l'Occident».

Une réputation sulfureuse lui collant désormais à la peau, Jafar Panahi a de plus en plus de mal à financer ses projets. Pendant les manifestations du mouvement vert de 2009 en réaction à la réélection de Mahmoud Ahmadinejad, il commence avec son ami réalisateur Mohammad Rasoulof un film sur la vie d'une famille durant les élections. Mais le tournage est brutalement interrompu par l'arrestation de Panahi en juillet 2009 puis à nouveau le 1er mars 2010. Libéré sous caution le 25 mai 2010, il est condamné en décembre à six ans de prison, interdit de réaliser des films, de donner des interviews, et de quitter le pays pour une durée de vingt ans. Complètement abattu par ce jugement, le cinéaste ne peut se résoudre à abandonner le cinéma, ni à quitter son pays. C'est donc dans la clandestinité la plus totale que Panahi continue tant bien que mal à faire des films. Condamné à la réclusion pour tourner sans être vu, le cinéaste se filme lui-même, dans son propre rôle, et ne cesse d'interroger sa condition de cinéaste privé de liberté dans *Ceci n'est pas un film* en 2011 puis *Closed Curtain (Pardé)* en 2013. Entre les deux films, le jugement en appel de Jafar Panahi aboutit à la confirmation du verdict initial le 15 octobre 2011. Le cinéaste sombre dans une profonde dépression. Néanmoins, il continue d'envoyer ses films en festival – on raconte que *Ceci n'est pas un film* est arrivé à Cannes dans une clé USB dissimulée dans un gâteau. *Closed Curtain* reçoit l'Ours d'argent du meilleur scénario au festival de Berlin. *Taxi Téhéran*, filmé clandestinement dans un faux taxi, vient ainsi clore une trilogie autobiographique profondément marquée par la répression du régime iranien. Ours d'or du meilleur film au festival de Berlin 2015, le film fut ainsi accueilli par ces mots: «Plutôt que de laisser détruire son esprit et d'abandonner, plutôt que de se laisser envahir par la colère et la frustration, Jafar Panahi a écrit une lettre d'amour au cinéma.»³ ■

1 *Images/Nuages*, Jafar Panahi, de Clément Chéroux et Jean-Michel Frodon, éditions Filigranes et Centre Beaubourg, 2016: «Pendant le tournage, j'ai regardé dans le viseur, et j'ai vu comment un cadre me montrait le monde, y compris des choses très familières. Cela a été une sorte de révélation. Pour moi, depuis ce temps-là, regarder, c'est regarder avec une caméra.»

2 *Ibid*, p.31: «[Il] m'a enseigné l'importance décisive du regard, de la manière dont on regarde les autres, et le monde. Il m'a fait comprendre ce qui se joue dans le fait de faire une image, les enjeux qui accompagnent le fait de monter, de garder des traces de la réalité et de la mettre en forme, et la responsabilité qu'on a, comme cinéaste, envers chaque image que l'on fait» déclare Panahi à propos de Kiarostami.

3 Darren Aronofsky, président du jury du festival de Berlin 2015.

Contexte

Le nouveau cinéma iranien face à la censure

La censure cinématographique a toujours été extrêmement vivace en Iran. Sous le régime monarchique du Shah, une commission de censure interdisait les films occidentaux ou iraniens au contenu trop critique politiquement. *La Vache* de Dariush Mehrjui (1969) fut d'abord interdit de diffusion avant d'être finalement autorisé suite à son succès international; la fin de *L'Inspecteur Harry* de Don Siegel, quant à elle, fut remontée pour donner une image plus positive de la police. Un cinéma populaire fleurit alors en Iran: le film *fārsi* qui mêle danses et chansons, bagarres et histoires à l'eau de rose. En réaction naît une «nouvelle vague» de jeunes auteurs iraniens désireux de créer un cinéma plus intellectuel et engagé (cinéma *motafavet*), notamment grâce à la création du département cinéma du Kanun. Dans des films au ton didactique tournés en 16 mm, les cinéastes du Kanun mettent en scène des personnages d'enfants afin d'éviter la censure, véritables métaphores de la lutte de l'individu contre l'oppression. Produit par le Kanun, *Le Pain et la Rue* (1970), le premier court d'Abbas Kiarostami, montre ainsi un jeune garçon de Téhéran qui tente de rentrer chez lui après l'école alors qu'un chien lui bloque le passage. *L'Ami*, un des premiers courts métrages de Panahi réalisé en 1992, en reprendra la trame en remplaçant le chien par un deuxième personnage d'enfant.

Le renversement de la monarchie en 1979 et l'arrivée au pouvoir de l'ayatollah chiite Khomeiny en février 1980 change la donne. Khomeiny, conscient de la capacité d'influence du cinéma sur les masses populaires, décide d'en faire un instrument au service de la morale préconisée par les mollahs: «Le cinéma est une invention moderne, qui devrait être utilisée dans le but d'éduquer le peuple.»¹ Dans cette logique de propagande, l'État prend désormais le contrôle de la production cinématographique à tous les niveaux. Pour tout film en préparation, le producteur doit faire une série harassante d'allers-retours auprès du Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (MCOI) auquel il doit soumettre le film à toutes ses étapes: scénario, choix des acteurs et des techniciens (certains étant sur liste noire comme au temps de la chasse aux sorcières du sénateur McCarthy aux États-Unis), choix des costumes, des musiques. Pendant le tournage, un «sbire» du ministère, parachuté officiellement comme technicien à la dernière minute, est envoyé pour surveiller ce qu'il se passe sur le plateau. Et le montage doit toujours être approuvé par le MCOI, qui décerne enfin un visa de projection. Bien des films ont franchi toutes les étapes pour finalement être interdits de diffusion, comme *Les Nuits de Zayandeh rud* de Mohsen Makhmalbaf en 1991.

C'est tout un code moral, analogue au code Hays du cinéma hollywoodien classique, qui s'impose alors à la fabrication de ce «cinéma islamique» souhaité par les ayatollahs (*mote'ahed*: «sur les rails de la République»²) pour qu'il soit «diffusable»: pas de costume occidental ni de prénom persan pour un personnage positif (il faudra préférer un prénom de prophète musulman), pas de visage maquillé, pas de gros plan sur une jeune femme, pas d'éclairage tamisé (jugé trop intimiste), pas de rouge ni de pourpre, couleurs jugées trop érotiques, mais du noir, couleur des vrais «purs» selon la charia. *Taxi Téhéran* en énonce explicitement les règles, lorsque la nièce de Jafar Panahi lit les règles du



Le Coureur d'Amir Naderi © Diaphana Films



Persepolis de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud © D.R.

cinéma «diffusable» qu'elle a apprises à l'école [00:56:23].

Le Kanun continue alors à bénéficier d'une certaine indépendance, car il ne dépend pas directement du MCOI mais d'un conseil spécial de cinq membres élus, et dispose de son propre réseau de salles de cinéma. Les cinéastes iraniens cultivent alors d'autant plus «l'esprit Kanun» dans les années 1980 et 1990, et continuent à passer par des personnages d'enfants pour émettre un regard critique et ironique sur la société iranienne comme Amir Naderi (*Le Coureur*, 1985), Bahram Beyzai (*Bashu, le petit étranger*, 1989), Abbas Kiarostami (*Où est la maison de mon ami?*, 1987), Mohsen Makhmalbaf (*Salaam Cinema*, 1995, *Gabbbeh*, 1996, *Le Silence*, 1998) et bien sûr Jafar Panahi avec *Le Ballon blanc* et *Le Miroir*.

La situation économique s'aggrave et la population s'apauvrit considérablement – la République islamique s'est pourtant toujours présentée comme la «révolution des déshérités». Dans la même période, grâce à l'élection du président réformiste et modéré Mohammad Khatami, au pouvoir de 1997 à 2005, on assiste à une certaine libération de la parole artistique. Les cinéastes les plus révoltés s'emparent alors du genre du drame social prooncé par le régime pour mieux détourner les règles de la censure, en choisissant cette fois-ci des personnages d'adultes. Au lieu de mettre en valeur l'héroïsme et la vertu des plus pauvres comme les mollahs l'exigent, ces réalisateurs refusent le happy end et pointent les injustices et les inégalités du régime

1 Discours de Khomeiny du 02/02/1979.

2 Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien: de l'ayatollah Khomeiny au président Khatami*, CNRS Éditions, 2004



avec réalisme et simplicité. Abbas Kiarostami (*Ten*, 2001), Jafar Panahi (*Le Cercle, Sang et Or*), Rafi Pitts (*The Hunter*, 2010) ou encore Bahman Ghobadi (*Les Chats persans*, 2009) évoquent le désespoir de la jeunesse des grandes villes, mais aussi des sujets «censurés» jusqu'alors tels que la prostitution, l'avortement, le suicide.

Mais l'élection du conservateur Mahmoud Ahmadinejad en 2005 freine brutalement cette dynamique. À l'extérieur du pays, des cinéastes exilés poursuivent leur exploration critique et acide de la société iranienne, certains avec réalisme comme Mohammad Rasoulof (*Au revoir*, 2011), d'autres via l'art du conte et de l'humour comme Marjane Satrapi (*Persepolis*, 2007). L'élection du président modéré et réformiste Hassan Rohani en 2013, réélu le 19 mai 2017, suscite beaucoup d'espoir pour les artistes en Iran – mais de nombreuses peines, comme celle de Panahi, n'ont pourtant pas été levées. Ainsi le jeune cinéaste Keywan Karimi, auteur du film *Écrire sur la ville* au sujet des graffitis de Téhéran, est en prison depuis octobre 2015 et n'en sortira probablement pas avant 2021.

● Règlement de compte avec la censure

Jafar Panahi étant lui-même interdit de tournage, la censure ne cesse de revenir comme une ritournelle obsédante dans *Taxi Téhéran*. La présence des caméras cachées est un premier rappel en soi de l'interdiction de tourner. La deuxième séquence du film dévoile quant à elle, par un mouvement panoramique, le personnage d'Omid assis sur la banquette arrière, nain vendeur de films clandestins. Omid propose à un étudiant en cinéma la saison 5 de *The Walking Dead*, des blockbusters américains, mais aussi des vieux films de Kurosawa. En effet la censure proscrit la plupart des films étrangers, soupçonnés de faire la «propagande pour l'Occident». Dans un dialogue avec l'étudiant, Panahi se pose explicitement en résistant à cette censure extrême: «Tout film mérite d'être vu», déclare-t-il. Pareillement, un vendeur de disques à la sauvette surgit plus tard auprès du

«Je suis un cinéaste.
Je ne peux rien faire d'autre
que réaliser des films.
Le cinéma est ma manière de
m'exprimer et ce qui donne
un sens à ma vie.
Rien ne peut m'empêcher
de faire des films, et lorsque
je me retrouve acculé, malgré
toutes les contraintes la
nécessité de créer devient
encore plus pressante.
Le cinéma comme art est
ce qui m'importe le plus.
C'est pourquoi je dois
continuer à filmer quelles que
soient les circonstances, pour
respecter ce en quoi
je crois et me sentir vivant.»

• Jafar Panahi

conducteur [00:48:00], proposant quelques titres musicaux internationaux. Les deux vendeurs trafiquent toujours de manière subrepticte, à l'arrière-plan de la voiture, rappelant combien le régime a bêtement exclu de son champ de vision toute la production artistique internationale, pour devenir un îlot désert tristement coupé du monde.

Le personnage de la nièce de Jafar Panahi joue un rôle majeur dans cette dénonciation du «cinéma diffusable». Par son intermédiaire, le cinéaste élabore un récit didactique en trois temps où la fillette fait progressivement l'apprentissage des absurdités de la censure. La petite commence par énoncer dogmatiquement les règles du «cinéma islamique» lors d'un premier échange avec son oncle. Dans la séquence 8, celui-ci lui fera remarquer que le voisin si sympathique qui lui a offert un café glacé ne pourrait être un «gentil» au regard de ces dites règles, car il ne porte pas de barbe fournie. La fillette éprouve ensuite par elle-même les limites du film «diffusable» [00:59:01- 01:05:03] lors d'une tentative de réalisation personnelle, où elle demande à un petit garçon pauvre de rendre à un couple de l'argent tombé par erreur. Si les règles du drame social exigent que le personnage du voleur finisse par s'amender, le petit voleur de *Taxi Téhéran* ne se pliera jamais à celles-ci et préférera donner l'argent à son père. Ainsi la petite découvre que le «cinéma islamique» est contredit par la vie elle-même.

Lors d'une dernière conversation, elle finit donc par souligner naïvement les contradictions du régime, telle l'héroïne du *Ballon blanc*: «Ils créent des choses, et ne veulent pas les montrer !» ■



Genèse Tournage clandestin

Après deux films tournés chez lui, *Ceci n'est pas un film* et *Closed Curtain*, Jafar Panahi cherche un nouveau moyen pour faire un film en cachette. L'idée lui vient en prenant un taxi collectif à Téhéran. Jafar Panahi écoute les conversations animées entre les divers passagers et se surprend à rêver de tous les filmer avec son portable. «Je ne peux rien faire d'autre que des films, et si un jour j'étais obligé de devenir chauffeur de taxi?», se demande aussi le cinéaste¹. Au départ, Jafar Panahi envisage de tourner un documentaire dans un taxi. Mais l'obligation de tourner très vite et le plus discrètement possible l'en dissuade. Le cinéaste ne peut tourner qu'avec des personnes en qui il a la plus grande confiance. Il sollicite donc ses amis pour réaliser un docu-fiction où la plupart jouent leur propre rôle. C'est le cas d'Omid, de l'avocate Nasrin Sotoudeh et d'Hana Saeidi, la nièce de Jafar Panahi. Certains proches de Panahi, notamment des cinéastes connus, déclinent au dernier moment la proposition, trop effrayés par les possibles sanctions du régime. Leur crainte n'est pas tout à fait infondée: en octobre 2014, juste après le tournage, Nasrin Sotoudeh est frappée d'une nouvelle interdiction d'exercer. Hasard, ou représailles?

Disposant d'un faible budget de 32 000 euros, Jafar Panahi tourne avec les moyens du bord. Lui et son équipe de techniciens (tous très jeunes, souvent à peine sortis de leur école) choisissent une voiture blanche du même type que celles qui servent de taxis à Téhéran – en ne tournant pas dans un vrai taxi, ils évitent de se faire remarquer. La couleur jaune visible sur le capot et les portières est donc rajoutée en postproduction. Dans le même souci de discrétion, aucun projecteur n'est utilisé. Pour éviter une trop faible luminosité, ils enlèvent carrément le toit de la voiture – lui aussi sera rajouté en postproduction. Ils dissimulent trois caméras Blackmagic (petites caméras tenant aisément dans une main) à l'intérieur de la voiture – la première dans une boîte à mouchoirs sur le tableau de bord, la deuxième sur le rétroviseur, et la troisième derrière le fauteuil du passager avant. Le tournage se déroule très rapidement, en quinze jours. Certaines séquences exigent plus de répétitions et de prises que d'autres – la scène d'arrivée à l'hôpital [séq. 4] est tournée en deux fois sur deux jours, car la police qui assiste à la scène

croit à un délit de fuite, et cherche à arrêter le conducteur du taxi. Les rushes de la journée sont montés le soir même par Jafar Panahi. Au bout des deux semaines de tournage, le film est entièrement fini. Le film sort très rapidement d'Iran et atterrit sur le bureau parisien de la distributrice Hengameh Panahi avant que des rumeurs ne se propagent dans le pays. Ainsi Jafar Panahi parvient une nouvelle fois à déjouer brillamment la surveillance et les interdictions du régime, privé de preuves tangibles pour inquiéter le cinéaste. ■

1 Affirmation de Solmaz Panahi (fille du cinéaste) dans *Le Monde* du 15 avril 2015.

● Préparer la séance

Pour préparer les élèves à la projection, on pourra d'abord rappeler le contexte de création du film – l'interdiction de tourner pour Jafar Panahi mais aussi l'impossibilité de tourner légalement en Iran sans respecter les règles strictes du «cinéma islamique». On peut ensuite poser aux élèves la question qui s'est posée au cinéaste: comment filmer dans le cadre d'un tournage interdit? On laissera les élèves proposer leurs propres solutions tout en nourrissant la discussion de quelques exemples: tourner en «caméra cachée», comme le récent documentaire *Merci Patron!* de François Ruffin où une caméra GoPro dissimulée dans un salon permet de piéger un représentant de Bernard Arnault; faire un tournage «sauvage», sans aucune autorisation, comme pour la scène sur les Champs-Élysées d'*À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, avec le risque d'être pris sur le fait. On demandera ensuite aux élèves d'identifier durant la projection de *Taxi Téhéran* les solutions trouvées par Jafar Panahi. Pour terminer la séance, il est envisageable d'élargir le propos au cinéma iranien contemporain en général. Aujourd'hui, de nombreux cinéastes iraniens déposent à la commission du MCOI un faux scénario, une fausse liste de techniciens, pour pouvoir ensuite tourner comme ils le souhaitent.

Découpage narratif

1 OUVERTURE

00:00:00 — 00:03:28

Vue subjective depuis un pare-brise de taxi. Le flux des passants et des voitures s'écoule tranquillement. La voiture démarre et roule sur un boulevard de Téhéran. Le taxi s'arrête pour prendre deux passagers.

2 L'INSTITUTRICE ET LE VOLEUR

00:03:29 — 00:09:31

Un homme et une femme ont pris place à bord. Le passager évoque un vol subi par son cousin et revendique la nécessité de la peine de mort pour en faire un exemple. S'ensuit alors une vive polémique avec la passagère assise à l'arrière de la voiture. Cette femme dévoile assez vite sa profession d'institutrice, tandis que lui refuse de révéler son métier avant d'être sorti de la voiture. On découvre finalement que cet homme est lui-même un voleur à la tire.

3 OMID, LE TRAFIQUANT DE FILMS INTERDITS

00:09:32 — 00:12:48

Le chauffeur de taxi pivote la caméra vers lui: apparaît alors Jafar Panahi. Derrière lui se trouve un troisième passager qui reconnaît immédiatement le cinéaste, et décide de s'asseoir à l'avant de la voiture. Il s'agit d'Omíd, vendeur de DVD interdits, qui a déjà vendu des films au cinéaste et à son fils.

4 LE TESTAMENT

00:12:49 — 00:17:46

Les témoins d'un accident de moto arrêtent le taxi, font entrer un homme grièvement blessé, prénommé Mohammad Rabeí, et son épouse, pour les emmener à l'hôpital de Milad. La femme hurle de douleur tandis que le mari, se sentant proche de la mort, demande à être filmé au téléphone portable. Il enregistre son testament. Il redoute que ses frères reprennent tous ses biens et déshéritent complètement son épouse. Le couple arrive finalement sain et sauf à l'hôpital. La femme revient demander la vidéo, mais Panahi veut d'abord en faire une copie et lui laisse sa carte.

5 RENCONTRE AVEC UN ÉTUDIANT EN CINÉMA

00:17:47 — 00:27:17

Omid a rendez-vous avec un client dans le quartier de Shahran et décide de faire commerce à l'arrière du taxi. L'acheteur s'avère être étudiant en cinéma. Il demande au cinéaste comment trouver un bon sujet de film. Au fil de la conversation, Panahi découvre qu'Omid le fait passer pour son associé. Tout au long de la scène, le cinéaste reçoit plusieurs coups de fil de l'épouse du motard pour vérifier qu'elle a le bon numéro, puis afin de récupérer la vidéo du testament au plus vite — même après que le mari est définitivement sorti d'affaire.

6 LES DEUX VIEILLES ET LE POISSON ROUGE

00:27:18 — 00:36:35

Deux vieilles dames tenant un bocal de poissons rouges arrêtent le taxi: elles tiennent absolument à être avant midi à la source de Cheshmeh Ali, «c'est une question de vie ou de mort». Panahi fait sortir Omid de son taxi, malgré les plates excuses de ce dernier. Les deux femmes donnent leur théorie superstitieuse et absurde: étant nées à midi à cinq ans d'écart l'une de l'autre, elles doivent prendre un poisson rouge à la source de Cheshmeh Ali et le rejeter un an après avant midi. Le bocal tombe malencontreusement et se brise. Panahi arrive à sauver les poissons. Complètement perdu dans la ville, il décide de confier les deux femmes revêches à un autre taxi. Sa nièce l'attend en effet à la sortie de l'école (quartier de Dehkadeh Olympic).

7 À LA SORTIE DE L'ÉCOLE

00:36:36 — 00:44:45

La nièce du cinéaste l'accueille froidement, très mécontente de son retard et du manque d'allure de son véhicule. Son institutrice lui ayant donné un film à faire, la fillette demande à son oncle sur quel sujet travailler. Elle a déjà filmé une violente dispute entre des voisins et leur gendre afghan, mais refuse de s'en satisfaire car il n'est pas «diffusables» aux yeux des autorités.

8 UN ANCIEN VOISIN

00:44:46 — 00:55:03

Jafar a rendez-vous au coin d'un café avec Arash, un ancien voisin de son père. Celui-ci lui confie sur un iPad la vidéo d'une agression qu'il a subie et emmène la nièce boire un café glacé. Une fois revenu à la voiture, il avoue au cinéaste qu'il a reconnu ses agresseurs mais n'a jamais eu le courage de porter plainte contre eux car il sait qu'ils sont aux abois. Un serveur apporte des jus de fruit jusqu'à

la voiture — le voisin explique ensuite que c'est précisément ce serveur qui l'a attaqué.

9 UNE TENTATIVE DE CINÉMA DIFFUSABLE

00:55:04 — 01:04:18

La petite nièce revient à la voiture, ravie de son moment passé au café en compagnie d'un personnel «trop sympa» — en particulier le gentil serveur qui leur a apporté les boissons. Elle et son oncle reprennent leur conversation sur le film attendu par son institutrice. Elle énonce les règles du «cinéma diffusable» qu'elle a apprises à l'école. Le cinéaste sort pour une course mystérieuse. La petite filme avec son appareil photo un couple marié répétant sa sortie avec un caméraman. Un garçon chargé des poubelles ramasse un billet tombé de la poche du marié. La fillette, furieuse que son film soit soudainement devenu «immoral», incite l'enfant à rendre l'argent. Elle le filme à nouveau. Mais celui-ci empoché un second billet et s'en va.

10 RENCONTRE AVEC NASRIN SOTOUDEH

01:04:19 — 01:14:50

Jafar Panahi croise ensuite l'avocate Nasrin Sotoudeh, en route pour la prison d'Evin où elle va soutenir Ghoncheh Ghavami, une jeune fille emprisonnée faisant une grève de la faim. Telle l'héroïne de *Hors-jeu*, celle-ci a été arrêtée parce qu'elle a voulu assister à un match de volleyball. Interdite d'exercer, l'avocate compatit avec la situation douloureuse du cinéaste. La nièce retrouve un portefeuille à l'arrière de la voiture: c'est celui d'une des deux vieilles de Cheshmeh Ali. Panahi dépose donc son amie et part retrouver les deux dames. Nasrin offre une rose à la nièce et une autre au spectateur.

11 ÉPILOGUE

01:14:51 — 01:21:00

Arrivés à la source de Cheshmeh Ali, le cinéaste et la fillette sortent de la voiture. Tournée vers le pare-brise, la caméra filme l'arrivée de deux mystérieux motards cagoulés de noir qui s'arrêtent, vandalisent le taxi et arrachent le matériel de tournage. Fin de transmission.

Récit

De la comédie à la tragédie



La narration de *Taxi Téhéran* a tout du récit «postmoderne» : le personnage de Panahi n'y a aucune quête précise, son itinéraire variant au fil des rencontres et des clients. C'est aussi le propre de la tradition littéraire iranienne de refuser toute structure linéaire. Le film fonctionne ainsi comme *Le Ballon blanc*, *Le Miroir et Sang et Or* où la déambulation aléatoire du héros dans Téhéran permettait une multitude de rencontres, formant touche après touche un portrait diffracté de la société iranienne. Hossein, le héros de *Sang et Or*, évolue par exemple à travers différentes classes sociales – une jeunesse pauvre condamnée aux petits boulots, une police stricte et intolérante, des voleurs, un millionnaire égocentrique, un riche bijoutier terriblement méprisant. Dans *Taxi Téhéran*, le cinéaste transpose cette diversité de la société téhéranaise à l'intérieur même du taxi. S'y succèdent une institutrice, un voleur, une épouse cupide et peureuse, deux vieilles femmes superstitieuses, deux enfants, un cadre de la classe moyenne (le voisin agressé), un serveur, une avocate ... «Comme mes premiers films se passaient tous dans la ville, j'ai voulu faire rentrer la ville dans mon taxi», explique le cinéaste¹.

Jafar Panahi aime le glissement de l'humour à la mélancolie tragique, le subtil mélange des genres. Malgré sa terrible situation, le cinéaste choisit d'abord de dénoncer les travers de la société iranienne par le rire, mais un rire mêlé d'effroi. Le personnage du voleur à la tire de la première séquence est une caricature à la fois grotesque et terrifiante des contradictions de la charia. Les deux vieilles dames aux poissons rouges sont quant à elles une allégorie de la superstition religieuse sur laquelle le régime des mollahs s'enracine profondément. L'épouse et son mari accidenté de la séquence 4 théâtralisent tellement leur souffrance, à force de cris stridents et de discours aggravant la situation, qu'ils deviennent complètement burlesques. La jeune femme hurlant en boucle comme une alarme d'ambulance illustre parfaitement le principe de la «mécanique plaquée sur du vivant» à

l'origine du rire selon Bergson. Il n'empêche, le testament pré-maturé de l'époux permet de rappeler au spectateur la terrible condition féminine en Iran, où une femme vaut la moitié d'un homme dans le droit à l'héritage.

À partir de la séquence 8, le film adopte un ton plus grave et didactique dénonçant explicitement la répression subie par la population iranienne. Les personnages de l'ancien voisin, de l'avocate Nasrin Sotoudeh, d'Hana Saeidi et du petit voleur pourraient sortir tout droit d'un conte de Voltaire ou d'une pièce de Lessing. Tous appellent à davantage de tolérance et de compassion. L'ancien voisin des parents du cinéaste n'a pas eu le courage de dénoncer ses agresseurs parce qu'il a compris leur terrible pauvreté. Nasrin Sotoudeh, elle aussi, raconte avec compassion le sort de sa cliente Ghoncheh Ghavami. *Taxi Téhéran* s'achève finalement comme une tragédie où les personnages subissent, impuissants, leur terrible sort. Lors de sa conversation avec l'avocate, Jafar Panahi évoque en effet sa propre situation, ses souvenirs de détention. Nasrin Sotoudeh est quant à elle un double féminin de Panahi, car elle aussi a été interdite d'exercer. L'effet tragique se renforce d'autant plus que la répression se donne ensuite à voir en acte lors du vol des caméras du taxi. Mais l'horreur n'est non plus pas dénuée d'humour : les braqueurs du taxi ont l'air de «bras cassés» lorsqu'ils découvrent avec un ton ahuri qu'il n'y pas de carte SD dans le matériel vidéo. ■

● Circularité et répétitions

Pour approfondir en classe l'analyse de la construction du récit, on peut demander aux élèves de repérer les effets de répétition contribuant à l'impressionnante circularité de la narration. Le motif du cercle, les effets de «bouclage» sont au cœur de l'œuvre du cinéaste. *Le Cercle*, en dehors de son titre évocateur, réunit par exemple en fin de parcours tous les personnages croisés au fil du récit. *Sang et Or* est aussi un récit clos sur lui-même, où la fin revient aux premiers plans du film. Différents personnages et motifs se répètent ainsi au fil de *Taxi Téhéran*. L'épouse de Mohammad Rabei s'en va puis revient, et appelle ensuite à plusieurs reprises le cinéaste. Les conversations avec Omid puis avec la nièce ponctuent le film par trois fois, comme une rime. Et Jafar Panahi devra se rendre deux fois à Cheshmeh Ali. On peut enfin inviter les élèves à comparer l'ouverture et la clôture du film qui créent aussi un effet de boucle. Les deux séquences sont filmées à travers le pare-brise de la voiture et se caractérisent par leur fixité – le taxi ne se met pas tout de suite en mouvement au début du film et s'arrête pour de bon à la fin, garé dans une impasse. Une même musique mélancolique (quelques accords égrenés discrètement par une cithare iranienne) s'élève dans les deux séquences. Elles forment une sorte de chiasme dans le récit, puisqu'elles se reflètent de manière inverse. Cet effet miroir renforce le tragique du film – après une tentative de mise en mouvement et donc d'action pour le cinéaste, tout se fige et se paralyse dans un geste de violence et d'intrusion menaçante.

Autre fil directeur possible pour étudier la narration du film, on peut réfléchir avec les élèves au rôle du personnage du voleur qui revient trois fois. Comment ce type de personnage est-il représenté à travers ces trois occurrences ? Son image et son rôle évoluent-ils au cours du film ? Le «hors-la-loi» est en effet une figure récurrente du cinéma de Panahi qui permet de pointer les injustices et l'intolérance aveugle de la société des mollahs. Le héros de *Sang et Or* et son meilleur ami sont des voleurs; de nombreuses protagonistes du *Cercle* se sont évadées de prison. Après une première occurrence en plein champ du personnage de voleur dans *Taxi Téhéran*, le cambrioleur du «voisin» de Jafar Panahi [séq. 8] apparaît à la vitre de la voiture sans que nous puissions voir son visage. La nièce le décrira ensuite comme «quelqu'un de normal, comme tout le monde». Nous pourrions tous être ce voleur, d'où son absence de visage à l'image. Contre la diabolisation excessive et tous les clichés du régime autour de la criminalité, le voleur devient une figure humaine universelle. À la séquence 9, il s'incarne jusqu'au bout et prend la parole à travers le petit garçon qui chaparde le billet du jeune marié. Son vol, au fond, est moral: il s'agit pour lui d'aider son père, qui a déjà bien du mal à nourrir toute la famille. À travers la répétition du motif du voleur, c'est donc le système des valeurs de l'État qui se voit progressivement inversé.

1 Mathilde Blottiére, «Course d'obstacles à Téhéran», *Télérama*, 15 avril 2015.

Mise en scène

La voiture-cinéma de Jafar Panahi



Ten d'Abbas Kiarostami © DVD MK2



Du documentaire à la fiction : une machine à enregistrer le réel

Dans *Taxi Téhéran*, presque tout le champ cinématographique se circonscrit à l'unique espace d'une voiture. Jafar Panahi reprend ainsi le dispositif de *Ten* d'Abbas Kiarostami, où l'on accompagnait le périple d'une jeune mère divorcée affrontant le jugement de la société iranienne. Véritable hommage de Panahi à son ami, la mise en scène du dialogue inaugural de *Taxi Téhéran* est identique à celle de *Ten*, où la voiture devient une vraie machine à enregistrer le réel dans sa continuité. Une longue prise de vue à partir d'un axe unique reste en effet fixée pendant dix minutes sur le passager avant de la voiture et dévoile seulement après le personnage du conducteur, principal protagoniste du film. Mais là où Kiarostami enchaîne les plans-séquences avec une certaine radicalité, Panahi affirme sa singularité en produisant plus de variété et de rythme grâce à la présence des trois caméras dans l'habitacle de la voiture. Malgré des scènes plus découpées, l'impression d'une immersion dans le réel n'en reste pas moins forte grâce à la possibilité de pivoter la caméra sans interruption de la continuité du plan.

Jafar Panahi reste donc fidèle au credo de Kiarostami sur la voiture au cinéma : elle est un merveilleux moyen d'intégrer une prise de vue d'ordre documentaire à la fiction. Au gré de la déambulation du véhicule, la réalité vient se présenter d'elle-même dans le cadre des fenêtres, du pare-brise. *Et la vie continue*, *Au travers des oliviers* montraient les paysages dévastés puis reconstruits de la région de Koker après le tremblement de terre de 1991. Dans *Taxi Téhéran*, les longs plans fixes à travers le pare-brise dévoilent quelques brefs éclats de la ville et de ses différents quartiers : le centre-ville au début du film, le quartier de l'hôpital Milad (est), le quartier Shahran (à l'ouest), le quartier de l'olympique Dehkadeh (au nord-ouest), et enfin la route en direction de Cheshmeh Ali (sud-est). Sur le plan sonore, les temps de la ville et de sa circulation innervent les plans de *Taxi*

Téhéran de leur pulsation constante, au gré d'une embardée de scooter, d'un bruit de klaxon audible depuis l'habitacle du taxi. Mais en multipliant les allers-retours entre l'est et l'ouest de la ville, entre le nord et le sud, cet entrelacs complexe de rues et de quartiers a vite fait d'accentuer le sentiment d'une perte de repères. À ce titre, *Taxi Téhéran* est bien un mélange de documentaire et de fiction : tout en dévoilant la vraie ville de Téhéran, cette circulation labyrinthique du taxi renvoie surtout au personnage du cinéaste, plus perdu que jamais.

La voiture se présente donc comme un formidable dispositif à rencontrer le réel. Tous les personnages de *Taxi Téhéran* semblent venir par hasard devant la caméra, en surgissant depuis la profondeur du plan dans le cadre des vitres et des portières. Les premières séquences nous font d'ailleurs croire à un tournage en caméra cachée, sans aucune mise en scène ou direction d'acteurs. Le premier passager du taxi confond naïvement la caméra du tableau de bord avec un antivol. Il faudra attendre la séquence suivante pour que s'élèvent les premiers doutes : « cet homme et cette femme, c'étaient bien des acteurs ? », demande Omid avec malice. Le cinéaste s'amuse donc à entretenir sciemment l'hésitation entre le documentaire et la fiction. Ici encore, Jafar Panahi s'inspire d'Abbas Kiarostami et de son célèbre film *Close-up* où le cinéaste reconstituait par la fiction un fait divers avec les réels protagonistes du drame : un pauvre jeune homme arrêté par la police pour s'être fait passer pour le cinéaste Mohsen Makhmalbaf, et une famille bourgeoise, victime de la supercherie. Justement, les personnages de *Taxi Téhéran* jouent aussi pour la plupart leur propre rôle, dans la tradition du néoréalisme italien qui privilégiait pareillement les acteurs non professionnels.

● La place du spectateur

Pour approfondir les choix de mise en scène du cinéaste, on pourra demander aux élèves de repérer les fausses pistes et effets de surprise présents dans *Taxi Téhéran*. Autrement dit, il est possible d'y étudier la part de « manipulation » du spectateur. Le mouvement panoramique dévoilant la présence de Jafar Panahi au volant a ainsi l'effet d'un premier coup de théâtre. Le cinéaste entretient aussi jusqu'au bout l'illusion d'une caméra cachée. Omid et Nasrin Sotoudeh identifient la caméra comme s'ils avaient été auparavant filmés à leur insu. Toute la construction du film repose sur la simulation de l'imprévu et du hasard : la plupart des rencontres faites par le cinéaste paraissent absolument fortuites au point d'interrompre la conversation en cours. Souvent, c'est un son qui vient perturber la scène et oblige le taxi à s'arrêter : celui de passants qui frappent sur la carrosserie pour emmener Mohammad Rabei à l'hôpital, celui d'une portière mal fermée alors que surgissent les vieilles aux poissons rouges, ou encore une remarque d'Hana Saeidi qui reconnaît Nasrin Sotoudeh avant son oncle.

Le son est même l'objet d'une autre forme de confusion entre la réalité et l'artifice. À bien des moments, la musique du film semble extradiégétique (c'est-à-dire comme si elle avait été ajoutée au montage). Mais on découvre ensuite qu'elle provenait d'un portable ou de l'autoradio, qu'elle était donc intradiégétique, c'est-à-dire inhérente à la réalité filmée [00:12:28, 00:37:39, 01:18:36]. La dernière partie du film passe néanmoins de la surprise à une légère part de suspense, où le public en sait un peu plus que le personnage du cinéaste : nous seuls connaissons le secret de la petite Hana, déçue de son échec à réaliser un film « diffusable », et nous seuls assistons, impuissants, au braquage de la voiture.



● Le hors-champ

En filmant tout depuis l'habitacle d'une voiture, le réel environnant n'apparaît que par fragments minuscules, le temps d'une apparition fugace dans le cadre étroit d'une portière ou d'une fenêtre. En ce sens, le hors-champ (la partie du décor qui n'apparaît pas dans le cadre) joue un rôle prépondérant dans *Taxi Téhéran*. En reléguant la plus grande partie du monde extérieur au domaine de l'invisible, le film renvoie directement à la douloreuse exclusion du cinéaste interdit de filmer en Iran. La voiture est donc un équivalent de l'appartement et de la villa de *Ceci n'est pas un film* et *Closed Curtain*, un nouveau huis clos dans lequel Jafar Panahi s'enferme faute de pouvoir vivre librement. Dans cette prison roulante à ciel ouvert, les cadres des vitres et des portières sont de nouveaux barreaux, le symbole d'une frontière infranchissable entre le monde extérieur et la caméra du cinéaste. Lorsque celui-ci s'en échappe, c'est toujours à la manière d'un fugitif, regardant de tous côtés autour de lui, redoutant à chaque instant une nouvelle arrestation.

Le hors-champ dans *Taxi Téhéran* porte donc en lui une menace diffuse. Alors qu'Omid le trafiquant de DVD s'entre-tient brièvement avec un client au téléphone, le son off d'une sirène de police l'inquiète et le fait se retourner [00:19:46]. La peur d'une possible surveillance policière augmente au fur et à mesure du film. Dans la séquence 8 [00:44:46 - 00:55:03], le sentiment de danger s'accroît alors que la rencontre avec l'ancien voisin de Jafar Panahi prend des allures de film d'espionnage. Les deux hommes cherchent clairement à rester à l'abri des regards dans la voiture de Jafar, au lieu de se retrouver dans le café où Hana va manger une glace. Et Arash confie discrètement son iPad au cinéaste comme on laisserait un précieux microfilm à un agent secret. Le surgissement impromptu d'un vendeur de disques à la sauvette inquiète aussi à première vue: pourquoi arrive-t-il précisément à ce moment-là? Serait-il l'agent d'une surveillance nouvelle du cinéaste? C'est ensuite au tour de Jafar Panahi d'être inquiété par un bruit off [01:06:01] avant de carrément sortir pour vérifier les environs. Le périple du taxi prend un tour paranoïaque, au point de rendre suspect le simple défilé des voitures près du taxi: au moment où le cinéaste se sent surveillé, une voiture passe justement au ralenti puis accélère – simple hasard, ou signe d'un véritable complot? Cette menace oppressante du régime, Jafar Panahi l'explicite immé-

diatement après lors de son dialogue avec Nasrin Sotoudeh. Le son qu'il a cru entendre n'était autre que celui de la voix de son ancien geôlier à la prison d'Evin – signe du terrible traumatisme du cinéaste et de sa peur palpable d'un éternel recommencement des mêmes souffrances, lui qui a déjà été arrêté deux fois.

Après un tel dialogue, le spectateur s'attend à l'arrivée du danger. La dernière séquence du film joue habilement avec cette attente en exploitant plus que jamais le hors-champ. À travers le pare-brise de la voiture immobilisée, un homme muni d'un portable surgit juste derrière Jafar Panahi parti retrouver les deux grand-mères. Plusieurs personnages surgissent aussi près du cinéaste et sa nièce en train de quitter la voiture: un jeune homme en scooter, une femme voilée de la tête aux pieds. Impossible de savoir si tous ces déplacements tiennent du hasard ou d'une grande opération de surveillance. La durée du plan joue aussi un rôle important: en se prolongeant bien après le départ des principaux protagonistes, elle renforce ce sentiment d'attente inquiète du spectateur. Comme dans un vrai film de genre, l'on se demande d'où viendra précisément le danger, de quelle partie exacte du hors-champ. L'issue du film ne manque pas de surprendre en l'occurrence: les motards vandales à la solde de l'État surgissent depuis l'arrière du cadre, du même côté que la voiture, alors que la circulation des passants obligeait le regard du spectateur à scruter le champ de manière toute horizontale.



● Circulation de la parole

Paradoxalement, la voiture est aussi un espace de liberté. À l'intérieur du taxi, la parole se libère, s'échange avec fluidité. Le véhicule devient une sorte de « micro agora » où les personnages se croisent et partagent leurs points de vue. On s'y dispute, on y débat de sujets de toutes sortes, graves ou triviaux. On discute gravement de la peine de mort dans la séquence 2 tandis que dans la séquence 6, les deux dames de Cheshmeh Ali s'énervent mutuellement au sujet de leur simple occupation de salle de bain. Dans ce nouvel espace, le cinéaste s'étonne et cherche à découvrir l'autre par une série de questions ingénues, par exemple lors de sa conversation avec les deux vieilles femmes, avec sa nièce ou avec son amie Nasrin Sotoudeh : « Pourquoi des poissons ordinaires comptent-ils tant pour vous ? » [00:34:21], « Alors tu l'as ton film, pourquoi tu cherches un sujet ? » [00:43:11], « Le conseil des avocats n'est pas censé défendre vos droits ? » [01:12:03]. Cet étrange chauffeur de taxi devient ainsi un nouveau Socrate, révélant les contradictions de la société iranienne grâce à sa brève maïeutique.

Faute de pouvoir montrer le monde environnant, on le raconte. Le dialogue est donc un enjeu majeur dans *Taxi Téhéran*. En lui accordant une telle place, le dispositif assume d'ailleurs une certaine théâtralité, d'autant plus que les changements de séquence se font par les entrées et sorties des personnages. Grâce à la caméra placée sur le tableau de bord de la voiture, on dissocie deux plans à l'intérieur de l'habitacle : celui de la banquette arrière, scène privilégiée de la petite comédie humaine des clients du taxi, et celui de la place du conducteur, où Jafar Panahi joue souvent le rôle d'un spectateur, par exemple pendant l'enregistrement du testament de Mohammad Rabei.

Le dialogue adopte les formes les plus variées. Dans les scènes les plus comiques du film, il est vif et enlevé comme dans une *screwball comedy*. Par exemple la petite Hana Saeidi a un débit extrêmement rapide et un sens de la répartie à toute épreuve, tout en inversant avec humour le rapport adulte/enfant comme dans *Chérie je me sens rajeunir* de Howard Hawks. C'est Hana qui ne cesse de rappeler à son oncle les règles élémentaires du savoir-vivre, de la ponctualité, de la politesse envers les jeunes filles distinguées et cultivées : « Tu es incorrigible, mon pauvre tonton ! » [00:41:17]. À l'inverse, la parole du voisin de Jafar Panahi tourne à la confession émouvante et s'appa-

rente davantage au genre du mélodrame. Enfin, le film s'ouvre et se clôt sur le réquisitoire de deux personnage féminins : l'institutrice et l'avocate. L'enseignante condamne vivement la peine de mort, enchaîne avec force les arguments contre l'inefficacité et la disproportion d'une telle condamnation. L'avocate dénonce amèrement les méthodes indignes du régime pour terroriser ses « ennemis » : « Ils font en sorte qu'on sache qu'ils nous surveillent. [...] Ils te créent un casier politique. Tu deviens un agent du Mossad, de la CIA, ou du MI5. Ensuite, ils ajoutent une affaire de mœurs. Ils font de ta vie une prison. » [01:13:56]. En faisant prononcer ces paroles particulièrement dures et désespérées contre le régime par deux représentantes de l'éducation et de la justice, le constat du cinéaste semble sans appel : la République islamique bafoue bel et bien les valeurs les plus sacrées.

Après les discours et les actes les plus graves, le silence s'impose. Le temps de quelques pauses muettes, le cinéaste semble inviter le spectateur à méditer sur ce qu'il vient de voir ou entendre. Hana refuse de parler après son échec à faire un film « diffusable ». Jafar Panahi et sa nièce se taisent aussi juste après que la petite a conclu d'elle-même sur l'absurdité de la censure [01:16:11]. Le silence renforce alors cette dénonciation. Mais il est aussi une respiration, un espace nécessaire à la naissance de l'émotion du spectateur. Après avoir entendu le poignant récit de son voisin, le cinéaste contemple son interlocuteur en train de s'éloigner, dans un silence ému [00:54:38 — 00:55:03]. Au début et à la fin du film, quelques notes de cithare s'élèvent, distillant par-delà les mots leur douce mélancolie, écho de la profonde solitude du cinéaste et des souffrances du peuple iranien.

● L'autoportrait du cinéaste

Comme dans *Ceci n'est pas un film* et *Closed Curtain*, Jafar Panahi joue son propre rôle dans *Taxi Téhéran*. L'autoportrait se charge d'abord d'une bonne part d'autodérision. Panahi apparaît comme un très mauvais chauffeur de taxi. Incapable de renseigner les passants sur l'emplacement de l'hôpital Parsian, il a bien du mal à trouver son chemin et se perd complètement sur la route de Cheshmeh Ali : « T'as rien d'un taxi, tu t'es démasqué plusieurs fois » [00:08:19], « Qu'il aille au diable cet incapable, il conduit comme un manche et en plus il se perd » [00:35:57]. Et il ne demande jamais à être payé. Panahi cherche ainsi à nous montrer qu'il est fait pour un seul métier : celui de réalisateur. La rencontre avec Omid insiste aussi sur la cinéphilie du





cinéaste, lui qui semble passionné par un cinéma d'auteur issu de tous les horizons, qu'il s'agisse de *Minuit à Paris* de Woody Allen ou d'*Il était une fois en Anatolie* du cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan.

À mesure que le film avance, cette part autobiographique gagne en importance. Elle prend une place toute particulière avec l'arrivée de la nièce de Jafar Panahi. Celle-ci fait en effet le portrait satirique d'un homme très occupé, très peu disponible pour sa famille, dont la mère est obligée de se faire passer pour malade pour réussir à le voir. Le cinéaste évoque ensuite des souvenirs personnels plus douloureux: la totale métamorphose du quartier de son père dont toutes les maisons «ont été rasées» [00:53:37]¹. Les gens aussi «ont changé», ajoute Arash – difficile de ne pas y voir une allusion aux tristes effets de la République islamique (l'exil de nombreux artistes et intellectuels, la radicalisation d'une partie de la population, la destruction de nombreuses habitations dans les bombardements de la guerre Iran-Irak). Lors de la discussion avec Nasrin Sotoudeh, Jafar Panahi évoque enfin directement son propre emprisonnement et le traumatisme qui en découle, lui qui entend encore la voix de celui qui l'interrogeait. Le réquisitoire final de l'avocate résonne comme une conclusion sur la situation personnelle du cinéaste: «Tu es sorti, mais le monde extérieur n'est plus qu'une grande prison. [...] Il te reste à fuir le pays ou alors à prier pour retourner au trou.» Qu'il s'agisse d'Arash, Ghoncheh

Ghavami ou Nasrin Sotoudeh, la fin du film présente donc une série d'*alter ego* de Jafar Panahi qui partagent tous les mêmes souffrances. L'autoportrait de Panahi, loin d'être nombriliste et strictement singulier, dénonce en fait le sort de toutes les victimes de la répression du régime. Tel Montaigne dans les *Essais*, l'artiste parle des autres hommes en se peignant lui-même. ■

● Mise en abyme et cours de cinéma

Il existe une grande différence entre les dispositifs de *Ten* et de *Taxi Téhéran*: tandis qu'Abbas Kiarostami revendique «la disparition de la mise en scène» en laissant ses deux caméras strictement fixes pendant le tournage, Jafar Panahi, lui, montre sans cesse le film en train de se faire. On pourra donc étudier avec les élèves les indices de cette mise en abyme. D'une part, plusieurs personnages remarquent la présence de caméras dans l'habitacle (le voleur, Omid, Nasrin Sotoudeh). Mais on voit surtout le cinéaste au travail, lui qui procède de lui-même à des changements de cadre en pivotant l'axe de la caméra du tableau de bord [00:30:49, 00:54:39, 00:55:05]. On peut aussi réfléchir avec les élèves au moment où Nasrin Sotoudeh donne une rose aux «amoureux du cinéma» [01:13:17], véritable point culminant de la mise en abyme. Elle s'adresse alors directement à la caméra et rompt donc le «quatrième mur» entre le film et ses spectateurs.

Parfois l'intrigue s'efface pour laisser place à de vrais moments de «leçon de cinéma». La classe pourra repérer ces moments afin de mieux comprendre la dimension pédagogique de l'œuvre. La rencontre avec l'étudiant en cinéma a un rôle clairement didactique. Jafar Panahi y dispense ses conseils destinés aux futures générations: tout film mérite d'être vu mais l'inspiration doit naître de l'observation du monde réel: «On ne trouve pas en restant chez soi» [00:25:35]. Le premier dialogue avec Hana Saeidi est la suite de ce premier échange: en filmant la brutale altercation entre ses voisins et leur gendre, la fillette a déjà fait son film. Aujourd'hui encore, le cinéaste aide volontiers les étudiants en cinéma de Téhéran: c'est «sa dette envers la société»¹. Quant à la deuxième moitié du film, elle oppose clairement la réalité filmée par Jafar Panahi et le cinéma «diffusible». La discussion récurrente entre la petite nièce et le cinéaste le souligne constamment [00:57:19, 01:15:00]: Arash, Nasrin Sotoudeh sont des héros de la «vraie vie» qu'un film autorisé par les mollahs ne pourrait jamais montrer. Ainsi *Taxi Téhéran* devient purement et simplement la négation en acte du cinéma de la République islamique.

¹ *Où en êtes-vous, Jafar Panahi?*, vidéo réalisée pour la rétrospective du Centre Pompidou d'octobre-novembre 2016.

¹ Probable référence à la reconstruction de nombreux quartiers dans les années 1990 par les spéculateurs et nouveaux riches de Téhéran.

Séquence

Hana et le petit voleur

[00:59:01 - 01:05:14]

PLAN ① [00:59:01 - 00:59:42]

Vue subjective de l'appareil photo d'Hana. La petite filme son oncle jusqu'à ce qu'il disparaisse du champ [1], suit un passant les bras chargés de pizzas puis panote vers le côté opposé de la rue, à droite du véhicule. Elle ajuste la focale et la mise au point plusieurs fois. Ce simple plan montre une cinéaste en herbe scrutant le monde extérieur, à la recherche de son sujet. La séquence sert donc d'exemple concret à la précédente leçon de Jafar Panahi sur le cinéma: ne pas rester chez soi, observer autour de soi.

PLAN ② [00:59:42 - 00:59:47]

Retour à la caméra Blackmagic du tableau de bord. La fillette se tient en amorce du plan, assise sur le siège passager avant de la voiture, l'appareil photo tendu devant elle [2]. On quitte la caméra subjective, mais on partage toujours le point de vue de la fillette. En centrant toute la scène sur ce personnage d'enfant, Jafar Panahi rend bien sûr hommage au cinéma Kanun. Ce même plan met aussi en avant l'action même de filmer – la mise en abyme du cinéma devient explicite.

PLAN ③ [00:59:48 - 01:01:06]

Retour à la prise de vue de l'appareil photo. Le plan est d'abord légèrement décadré puis s'ajuste maladroitement sur un caméraman en train de filmer un couple pour la répétition d'un mariage. La fillette peine à trouver un équilibre, procède par zoom et mouvements chaotiques de l'appareil, recadre soudainement l'image pour éviter l'apparition de la portière dans le champ, baisse enfin sa vitre dont on entend alors le bruit off. Tout en montrant les premiers pas d'une apprentie cinéaste, cette série de maladresses entretient l'illusion d'un tournage sur le vif et l'ambiguïté entre documentaire et fiction. Une jeune femme vient demander de l'argent au jeune marié – peut-être en échange de son aide à l'organisation du mariage. Un nouveau personnage entre dans le champ, vêtu d'un tee-shirt très abîmé, avec un gros sac jaune sur le dos [3]. D'un coup, la misère a surgi dans le film de la petite Hana. Un billet tombe de la main du jeune marié. Le garçon le ramasse. Hana se concentre sur ce geste par un zoom avant puis dézoomé afin d'accompagner le voleur qui s'éloigne sur le côté [4]. Sa caméra ne le lâche pas, le poursuit par-delà les obstacles d'une boîte aux lettres, d'un buisson, pour le retrouver en train de fouiller le contenu d'une poubelle. Par cette prise de vue très simple et sans aucune coupe, ce petit film dans le film s'avère extrêmement proche du cinéma néoréaliste italien. On en retrouve le même type de sujet – la misère et les malheurs du peuple – mais aussi un découpage très simple, fait pour enregistrer le réel dans sa durée. Hana l'interroge off et lui demande de s'approcher, tandis que l'appareil photo tremble quelque peu – nouveau signe d'amateurisme mais aussi de spontanéité et d'authenticité [5]. Ici, le cinéaste prend parti pour un cinéma à l'économie, capable de capter la réalité sociale la plus dure, à l'inverse des riches productions autorisées par l'État. Le garçon, interloqué, s'approche jusqu'à la fenêtre et refuse d'être filmé: «Pas de caméra!» La caméra est toujours subjective, alors que le garçon se tient tout près, en contre-plongée [6]. Mais le garçon oblige la nièce à baisser sa caméra (raccord mouvement avec le plan suivant). Le refus du petit garçon d'être filmé permet d'éclairer à nouveau la démarche de Jafar Panahi. Son cinéma est justement là pour montrer ce réel que tout le monde désire cacher : la misère, son cortège de conséquences et d'actes illégaux.

PLAN ④ [01:01:07 - 01:04:14]

Suite du raccord mouvement: Hana baisse sa caméra. Prise de vue depuis la Blackmagic du tableau de bord. C'est le dernier plan de la séquence, d'une durée particulièrement longue. On partage ainsi l'angoisse et l'attente de la nièce, très inquiète à l'idée que son film soit gâché. Le garçon vient s'accouder à la vitre de la portière [7]. L'habitacle de la voiture dessine une frontière nette entre les personnages. En restant prisonnière de l'intérieur de la voiture, Hana et son rêve de «cinéma diffusable» semblent coupés du monde. Son discours est pétri de moralisme politiquement correct : elle reproche au garçon son vol puis lui propose de devenir le «héros» de son film «sur le sens de l'abnégation», et lui rappelle enfin qu'il doit rester la «fierté» de sa mère, même défunte. Mais ses intentions s'avèrent très égoïstes dès le début : elle «s'en fout» de l'argent des mariés, ce qui compte c'est son film. Elle lui propose même de l'argent (5 tomans). Dès le départ, la petite fille est donc la preuve vivante de l'hypocrisie du «cinéma diffusable» qu'elle défend. Le jeune voleur résiste quant à lui de manière imparable aux arguments de la réalisatrice capricieuse: pourquoi rendre de l'argent à un couple de riches alors que son père en a besoin? Pourquoi échanger 50 tomans contre 5? Les arguments d'Hana sont impuissants face au réalisme simple et franc du jeune garçon, lui dont la moindre action est guidée par la nécessité. Le langage familier du petit voleur tranche avec le discours politiquement correct et moraliste d'Hana: «Ils ont du blé», «C'est quoi ces conneries? Je m'en fous d'être le héros de ton film». Le fossé se creuse donc jusque dans le langage entre la vie réelle et les rêves de mise en scène factice d'Hana. Le décalage entre les discours de la fillette et la dure vie de son interlocuteur saute encore plus aux yeux lorsqu'elle l'incite à agir pour sa mère – lui qui, justement, a perdu sa mère depuis longtemps. La tentative d'Hana est donc perdue d'avance. C'est au film de montrer le réel, et non au réel de se plier au cinéma.

À l'arrière-plan de cette discussion, le cadreur de la répétition du mariage continue à filmer et à diriger le couple. La composition du plan crée ainsi un parallèle entre les deux mises en scène qui semblent tout aussi artificielles l'une que l'autre. Seule la caméra du tableau de bord de *Taxi Téhéran* semble avoir la juste distance par rapport à la réalité, en l'enregistrant dans une longue prise continue de presque quatre minutes. Le déroulement de la séquence s'accompagne d'une savoureuse ironie: le garçon commence par s'emparer d'un nouveau billet tombé par terre [8]. Le film entretient l'effet d'attente grâce au hors-champ: le voleur disparaît puis réapparaît dans le cadre, semblant finalement gagné par le regret. Pendant ce temps, Hana s'agitait au premier plan, s'énerve à voix haute contre le garçon trop lent à agir à ses yeux. Ici encore, la composition du plan laisse apparaître un vrai fossé entre la direction d'acteur, la volonté de la fillette assise au premier plan et la vie qui se déroule tranquillement à l'arrière-plan. Les jeunes mariés et le cadreur poursuivent aussi leur répétition sans accorder d'importance particulière à cet étrange garçon planté devant la voiture [9]. Le cadreur fait signe à la voiture de partir, sans prendre en compte la présence du gamin juste à côté. Loin d'être un film sur l'abnégation, le tournage d'Hana révèle malgré elle la profonde inégalité sociale entre les personnages. La jeune fille, écoeurée, ferme sa vitre et s'en détourne boudeusement [10]. Ainsi les principes du cinéma «diffusable» se cassent les dents sur le réel. ■



1



7



2



8



3



9



4



10



5



6

● Un conte

À bien des égards, *Taxi Téhéran* s'apparente au genre du conte philosophique. On pourra ainsi demander aux élèves d'en repérer les caractéristiques. Ils pourront remarquer la caractérisation stéréotypée des personnages, simple et presque caricaturale: Omid, le nain passionné mais aussi magouilleur, les deux vieilles dames de Cheshmeh Ali, ronchonnes, bavardes et superstitieuses, Hana l'enfant espiègle, curieuse et têtue. Avec sa nièce, Jafar Panahi joue aussi le rôle du héros naïf qui s'étonne face aux absurdités du monde, comme *Candide* ou *L'Ingénue* de Voltaire. Leur périple est donc initiatique, voire picaresque – pour faire l'apprentissage du monde, le cinéaste enchaîne les micro mésaventures au volant: il perd son chemin comme le Petit Poucet, se fait légèrement manipuler par Omid, brise un bocal de poissons rouges. On pourra aussi s'interroger sur la «moralité» de la fin du film. Quel sens donner à ce vol de matériel vidéo? Il semble bien révéler en acte la répression terrible subie par le cinéaste mais aussi le triomphe de l'astuce du cinéaste sur la bêtise affligeante de cette nouvelle «inquisition». Celle-ci n'est finalement pas bien difficile à contourner: il suffit d'emporter avec soi la carte mémoire de l'enregistrement.

Motif

Le numérique, une arme de résistance

Le dispositif de *Taxi Téhéran* ne se limite pas aux trois caméras Blackmagic de l'habitacle. Il se prolonge par divers appareils d'enregistrement numérique : un smartphone, un appareil photo et un iPad. Par ce moyen, Jafar Panahi démultiplie les possibilités d'axes de prise de vue et dépasse un peu plus les limites de son dispositif initial. En ce sens, le système de Panahi cherche à être le plus panoptique possible¹. Le portable d'Omid et l'appareil photo d'Hana Saeidi permettent en effet de filmer l'habitacle de la voiture sur les côtés et de filmer le mouvement dans sa continuité. La micro caméra numérique «libère» le dispositif de sa grande fixité et de son enfermement initial. Lorsque Mohammad Rabei et sa femme arrivent à l'hôpital, le smartphone d'Omid filme la circulation affolée de l'épouse autour de la voiture, alors qu'elle revient en hurlant à deux reprises. Grâce à la mini-caméra numérique, le tournage s'emballe, épouse l'atmosphère de panique de la scène, tandis que le tremblé de la caméra à l'épaule injecte un peu de la vibration du réel. C'est aussi à travers l'appareil photo d'Hana que l'on voit d'abord le petit voleur aller et venir près de la voiture des jeunes mariés, avant que la caméra du tableau de bord ne prenne le relais.

Ainsi, lors des rares sorties de Jafar Panahi à l'extérieur de la voiture, seul l'appareil photo de la petite nièce est en mesure de les filmer. En captant de loin ces rendez-vous clandestins dont nous ignorons la raison, *Taxi Téhéran* a soudainement l'allure d'un film de résistants où l'on sent en permanence la menace de l'arrestation, comme un «tournage-guérilla» filmé à l'épaule. Cette urgence que la mise en scène révèle ici, ce n'est pas tant celle d'une histoire que celle du tournage lui-même, lui qui s'est déroulé à toute vitesse pour ne pas être surpris par les autorités. Outil de libération du cadrage, le numérique est tout autant outil de libre circulation des images. L'iPad d'Arash est en effet un moyen de montrer «sous le manteau» une vidéo-surveillance qui doit rester secrète. Jafar Panahi lui-même parvient encore à diffuser ses films grâce à la diffusion de ses fichiers numériques sur Internet. La technologie numérique affranchit donc le cinéaste d'une partie des contraintes qui s'imposent à lui, devient un véritable outil de rébellion.

La dernière image enregistrée par l'appareil photo d'Hana mérite que l'on s'y attarde. Après avoir rencontré Nasrin Sotoudeh, la fillette filme la rose que l'avocate lui a donnée. Elle la lève au-dessus d'elle, la fait flotter doucement dans la lumière blanche du pare-brise. Quelques notes de cithare s'élèvent. Cette jolie échappée poétique est loin d'être une simple parenthèse. Cette fleur est bien sûr étroitement associée à Nasrin Sotoudeh et son combat pour la liberté. Avec une telle métonymie (figure littéraire symbolisant un élément par un autre qui lui est étroitement lié), le cinéaste en révèle à la fois la beauté et la fragilité. C'est aussi un moyen d'échapper à l'oppressante réalité dénoncée par l'avocate – après les paroles, le silence ; après les mots, la musique ; après la lourde fixité des cadres de la prison roulante de Jafar, le mouvement et l'élévation. Autrement dit, le cinéaste recherche une forme de liberté intérieure dans la contemplation artistique. Rappelons qu'entre 2014 et 2016, Jafar Panahi a fait des centaines de photographies de nuages, le



ciel étant le seul espace de création qui lui restait : « Puisque je n'avais pas le droit de prendre ma caméra et d'aller dans les rues filmer des gens, que me restait-il à faire ? J'ai ouvert la fenêtre et je me suis dit : avec ma caméra, je vais filmer le ciel ! Il n'y aura personne dans le champ, mais il y aura des nuages ! Des nuages noirs et des nuages blancs, très présents dans le cadre, ce qui suffit peut-être à raconter une histoire.... »²

● Image numérique et rébellion

Taxi Téhéran s'inscrit donc dans une tradition de l'exploitation du numérique déjà vieille d'une bonne décennie. Dès sa naissance, la vidéo numérique a servi à la production d'un cinéma alternatif. Alors que le format DV naît en 1995 (format à faible compression d'image facilitant son exportation sur un ordinateur), Thomas Vinterberg tourne avec une caméra mini-DV *Festen*, premier film du Dogme. Le mouvement du Dogme 95 s'oppose justement au cinéma mainstream hollywoodien, exige plus de vérité dans la mise en scène, va jusqu'à bannir l'usage du studio, de la caméra fixe et de toute musique extradiégétique. Même si Thomas Vinterberg s'écarte du Dogme en choisissant une caméra numérique (le manifeste impose l'usage du 35 mm), sa grande profondeur de champ, son image pleine de grain à lumière basse permettent une esthétique réaliste tout en garantissant une production à moindre coût en dehors des grands studios. Dès le début, la révolution numérique est donc le support d'une forme d'indépendance créative et économique dans le monde du cinéma. Dans les années 2000, elle permet la naissance de documentaires intimistes à très faible budget comme *Les Glaneurs et la Glaneuse* d'Agnès Varda (2000) ou encore *Irène* d'Alain Cavalier (2009). Jafar Panahi reprendra justement cet emploi d'une «caméra DV-Style» écrivant au

jour le jour le journal filmé du cinéaste dans sa trilogie autobiographique. Ce sont aussi les mêmes types de caméras qu'Abbas Kiarostami fixera dans l'habitacle de sa voiture dans *Ten*.³ Certains cinéastes comme Jean-Luc Godard avec *Éloge de l'amour* ou David Lynch avec *Inland Empire*, exploiteront quant à eux les nouvelles potentialités esthétiques de l'image DV – ses couleurs aisément saturées et picturales, son grain d'image fantomatique.

Redacted de Brian De Palma (2007) franchit un cran dans l'emploi des images numériques au service d'un discours contestataire. Son film naît d'un constat qui bouleverse plus que jamais les frontières entre le cinéma et le monde du numérique – les vidéos qui circulent sur YouTube, sur des webcams ou sur des caméscopes au sujet de la guerre en Irak sont une source inépuisable de témoignages et d'informations, une matière nouvelle et potentiellement explosive pour tout le cinéma documentaire. Faute d'avoir obtenu leurs droits de diffusion, De Palma s'inspire de ces témoignages innombrables et les reproduit à l'identique dans une fiction critique (*remake* de son film *Outrages* sur la guerre du Vietnam où un soldat décide de dénoncer ses camarades après le viol d'une civile). Au contraire de Jafar Panahi, le cinéaste chasse littéralement le hors-champ par ces images, montre une violence qui prend à la gorge et explose plein cadre : un homme enturbanné coupe la tête d'un soldat, un passant saute sur une mine, le héros revenu du front s'effondre en larmes, traumatisé par la brutalité de la guerre. Brian De Palma fait ainsi du numérique le support viral, volatile et terriblement efficace d'un contre-discours aux images officielles en temps de guerre.

Cette utilisation multiple et parfois «symphonique» de supports numériques divers, on la retrouve encore plus dans les documentaires *Fragments d'une révolution*, œuvre sur la ferveur démocratique et les manifestations qui gagnent l'Iran durant les élections de 2009, et *Eau argentée* de Ossama Mohammed et

Wiam Simav Bedirxan, «film de mille et une images prises par mille et un Syriens et Syriennes» sur le terrible sort de Homs en 2014. *Fragments d'une révolution* rassemble les images captées par les manifestants et celles des médias officiels pendant le mouvement vert pour faire émerger en voix off le point de vue mélancolique de l'opposition, totalement impuissante après sa dure répression. Pour

«Heureusement, les caméras numériques et les autres facilités offertes par la technologie permettent de filmer sans avoir besoin de demander des autorisations, de manière discrète et bon marché.»

• Jafar Panahi

ces auteurs anonymes émigrés en France, le geste de collecter les images et de les monter, mis en abyme par écrans et claviers interposés, apparaît comme un véritable exutoire, un acte d'écriture libérateur dans cette période de désespoir profond. *Eau argentée* juxtapose quant à lui trois tournages : les vidéos postées sur YouTube par les habitants de Homs, le journal filmé de la poétesse Wiam Simav Bedirxan restée dans la même ville, et celui de Ossama Mohammed, exilé à Paris. L'outil numérique s'infiltre dans tous les espaces que le régime cherche à cacher.

1 Un dispositif panoptique cherche à donner la totalité des points de vue possibles sur un même lieu.

2 Clément Chéroux et Jean-Michel Frodon, op.cit. Filigranes éditions, 2016.

3 Parallèlement, la HD haute définition (pensée comme une amélioration numérique du cinéma 35mm) naît en 2002 et se démocratise dans le cinéma de fiction (*L'Attaque des clones* de George Lucas et *L'Arche russe* d'Alexandre Sokourov en 2002 seront les premiers longs métrages de fiction tournés en HD).



Manifestations, tortures, avenues dévastées, fusillades et agonies sanglantes en pleine rue, tout s'enchaîne dans une mosaïque pixellisée de vidéos filmées au smartphone. La faible qualité des vidéos et cette pixellisation permettent de flouter avec pudeur l'horreur des corps souffrants, tout en leur donnant la picturalité saisissante et torturée d'une toile de Francis Bacon. Ainsi la révolution numérique conserve son double sens avec *Eau argentée* : c'est un moyen de contestation politique, un acte de résistance et de liberté, mais aussi une source étonnante de renouveau artistique. ■

● Trafic d'images

Si les personnages de *Taxi Téhéran* dégainent leurs appareils numériques, ce n'est pas toujours pour la même raison. Dans le film, l'image numérique joue ainsi différents rôles que les élèves pourront étudier. En quoi tous ces appareils portatifs produisent-ils une image encore très différente de celles d'un film de cinéma comme *Taxi Téhéran*? La première vidéo du smartphone d'Omid est au service d'un acte strictement notarié : l'enregistrement d'un testament. L'image détient ici une valeur juridique, puis financière, comme le révèlent les multiples tentatives infructueuses de l'épouse du blessé pour récupérer la vidéo. Même le film de la petite Hana est davantage motivé par l'intérêt que par la passion artistique : la fillette rêve de projeter son film au festival de l'Éducation nationale, en présence de tous les parents d'élèves [00:43:39]. L'image numérique est aussi un moyen de pouvoir. La vidéosurveillance de la maison d'Arash est une arme redoutable, capable de ruiner complètement la vie de son agresseur si elle tombait entre les mains de la police [00:51:57]. Pire encore, l'État a recours à l'interview vidéo pour obliger Ghoncheh Ghavami et sa mère à officiellement renier la grève de la faim de la jeune fille [01:10:28]. Les images produites par le dispositif cinématographique du cinéaste et les quelques enregistrements de smartphone et d'appareils photo qu'il intègre se différencient donc fondamentalement des autres : celles du film échappent à toute forme d'instrumentalisation. Nombreuses sont celles qui échappent volontiers à la détermination d'un sens précis : le visage silencieux de Jafar Panahi, le défilé mélancolique des rues de Téhéran, la contemplation d'une rose semblent échapper aux mots pour mieux contempler le mystère du monde, dans la plus pure tradition de l'art et des mystiques iraniens¹.

1 Ahmad Mir-Ehsan, «Le nouveau cinéma iranien», *Cahiers du cinéma* n°571, septembre 2002.

Filiations

Le Voleur de bicyclette de Vittorio De Sica

Alors que Jafar Panahi était encore un jeune étudiant en cinéma, il découvre *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica : « Le film m'a bouleversé, il montrait les conditions de vie qui ressemblaient aux miennes, j'avais l'impression de reconnaître les personnages. Quand j'ai vu ce film, je me suis dit que moi aussi je voulais faire un cinéma inspiré du monde réel ». Cette profonde influence du chef-d'œuvre du néoréalisme italien sur Jafar Panahi se perçoit encore dans *Taxi Téhéran*, à commencer par l'emploi d'acteurs non professionnels et de décors exclusivement naturels.

Le Voleur de bicyclette de Vittorio De Sica
© DVD/Blu-ray Films sans Frontières



Déambulation et réalisme

Comme *Taxi Téhéran*, *Le Voleur de bicyclette* est le récit d'une déambulation, « l'histoire de la marche dans Rome d'un père et de son fils »². Antonio Ricci, chômeur tout juste engagé comme colleur d'affiche, part à la recherche de la bicyclette qu'on lui a volée avec son fils Bruno, car sans elle il ne pourra pas garder son emploi. Tout le film est ainsi une longue course en tram, en bus et à pied, où transparaissent quelques éclats bien réels d'une Rome en pleine reconstruction après la Seconde Guerre mondiale. C'est le principe du *pedinamento* : on « file » le personnage principal dans son quotidien le plus simple afin de mieux enregistrer la vie telle qu'elle est. Le cinéaste accompagne souvent la marche des personnages par le mouvement continu d'un travelling, sans l'interrompre par la moindre coupe³ – autre source d'inspiration pour Jafar Panahi. Le dévoilement du réel compte en fait plus que l'histoire qui l'intègre pour De Sica. Il s'agit de « raconter la réalité comme une histoire », pour paraphraser Cesare Zavattini, scénariste et théoricien du néoréalisme. À travers cette errance, on découvre donc la vie des Italiens frappés de plein fouet par la crise économique. Comme Jafar Panahi et sa nièce, le père et le fils sont d'abord les spectateurs de cette société. Tout au long de leur quête, Antonio et Bruno observent le peuple qui se bat comme eux, la foule des plus pauvres qui se presse pour obtenir un travail, prendre un bus ou manger à la soupe populaire. Ils font l'expérience de la solidarité humaine, de la corruption, ou encore de la superstition religieuse, comme dans la séquence des poissons rouges de *Taxi Téhéran*. Antonio observe ainsi son épouse et les habitants les plus désespérés du quartier faire la queue pour obtenir les conseils « inspirés » d'une vieille dame très pieuse. Puis, au moment où le désespoir sera le plus profond, ce sera au tour d'Antonio et Bruno de céder aux croyances naïves, pour entendre dire des paroles pleines de bon sens, mais complètement inutiles : « Ta bicyclette, ou tu la retrouves maintenant, ou tu ne la retrouves jamais. »

Les martyrs de la société

Le motif du voleur dans *Taxi Téhéran* reprend fidèlement celui du film de De Sica : après avoir retrouvé le voleur présumé de sa bicyclette, Bruno découvre que le jeune homme en question est au chômage depuis an. Dans la séquence suivante, c'est lui qui volera à son tour par désespoir. Le personnage du voleur sert ainsi de révélateur de la misère de toute une population. À l'instar de Jafar Panahi dans *Taxi Téhéran*, Antonio Ricci est aussi une figure d'opprimé. Sa course après sa bicyclette est bien souvent empêchée dans le cadre par d'autres personnages qui lui barrent la route. À plusieurs reprises, d'autres individus l'enclarent, par exemple la famille du jeune voleur puis les passants qui le surprennent ensuite en flagrant délit de vol. Ce qui transparaît alors dans l'image, c'est l'enfermement du pauvre homme dans sa propre condition, auquel la société tout entière semble cruellement contribuer.

Par des plans d'ensemble où Bruno Ricci se confond avec la foule, De Sica nous suggère que son personnage n'est qu'une victime parmi tant d'autres. Le dernier plan du *Voleur de bicyclette* noie ainsi Antonio et Bruno dans la masse informe et noire des citadins abattus par la crise. On pense encore au personnage de Jafar Panahi, lui dont la condition reflète celle de tous les autres opprimés de l'État iranien dans *Taxi Téhéran*.

« C'est ce film qui lui a appris le cinéma. »

• Pana Panahi (fils du cinéaste) à propos
du *Voleur de bicyclette*

Apprendre la compassion

Si Panahi se sent si proche de De Sica et ne cite pas autant Rossellini, c'est probablement pour cette raison : les deux cinéastes cherchent à éveiller la sensibilité et la compassion du spectateur. Tous deux recourent ainsi à une forte identification. Dans *Le Voleur de bicyclette*, nous nous identifions au père et au fils dont nous partageons toujours le point de vue. Il s'agit avant tout de faire ressentir le désir du personnage, celui de retrouver sa bicyclette coûte que coûte. Les plans rapprochés s'attardent ainsi longuement sur les regards tendus d'Antonio et Bruno qui scrutent attentivement les innombrables vélos qui leur font face : y trouveront-ils leur bicyclette ? Dans cette invitation du cinéaste à la compassion, le personnage de l'enfant joue aussi un rôle crucial. À travers le regard du petit Bruno qui trottine toujours derrière son père, le film nous fait vivre de l'intérieur les conséquences tragiques de la misère sur l'enfance. Le garçon est tout simplement arraché à son insouciance enfantine, ballotté dans une course désespérée où il partagera sans mot dire toutes les inquiétudes et les souffrances de son père, imitant l'adulte dans la moindre de ses actions. Puissant enjeu affectif du film, l'amour filial semble toujours triompher des difficultés matérielles dans *Le Voleur de bicyclette*. Si dans les pires moments de détresse, Antonio et Bruno s'éloignent l'un de l'autre dans la vaste architecture romaine, ils se rejoignent toujours ensuite. Après avoir assisté à l'humiliation publique de son père, le petit garçon vient malgré tout glisser sa main dans celle de l'adulte, signe de réconfort et d'un indéfectible attachement.

1 Clément Chéroux et Jean-Michel Frodon, *op. cit.*
Filigranes éditions, 2016.

2 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, 1976, p. 303.
3 *Ibid.*



● L'enfant et le cinéma iranien

Comme pour Bruno Ricci, le parcours initiatique de la petite Hana Saeidi joue un rôle crucial dans *Taxi Téhéran*, elle qui découvre l'émouvante humanité d'Arash et de Nasrin Sotoudeh et s'étonne des contradictions du régime. On pourra donc se demander avec les élèves pourquoi l'enfant occupe une telle place dans *Taxi Téhéran* et dans le cinéma Kanun en général. «Enfant» provient étymologiquement du latin *infans* qui signifie «celui qui ne parle pas». Pourtant, dans *Taxi Téhéran*, Hana est un vrai moulin à paroles. Mais on pourra revoir les séquences 6 et 9 en classe pour remarquer que la fillette n'a pas encore tout à fait sa parole à elle : son ton dogmatique est d'abord celui de la société des mollahs, dictant ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire à son oncle. On pourra comparer ce personnage et celui du fils de la conductrice dans les dix premières minutes de *Ten* d'Abbas Kiarostami : le garçon mis en colère par le divorce de sa mère reproduit le comportement de son père, se bouche les oreilles, ordonne violemment à celle-ci de se taire, de baisser la voix. Il est intéressant de remarquer qu'Hana et lui sont d'abord animés par la même colère, le même ton impérieux, comme s'ils reflétaient à eux seuls l'autoritarisme de cette société pétrière d'interdits.

Mais cette colère est aussi celle d'un personnage qui subit le monde adulte. Dans le cinéma Kanun, c'est le spectacle de tout ce qui s'impose à l'enfant qui doit en effet révolter le spectateur. Dans *Où est la maison de mon ami?* d'Abbas Kiarostami, Ahmad supporte une éducation particulièrement autoritaire et contradictoire : cela commence par la dureté du maître d'école, puis celle de sa mère qui lui reproche de ne pas faire ses devoirs tout en l'interrompant sans cesse pour aider au bon fonctionnement de leur ferme. Enfin, au beau milieu de l'indifférence générale des adultes, Ahmad enchaîne les allers-retours épuisants à la recherche de son ami. Quant à la petite Razieh du *Ballon blanc* de Jafar Panahi, elle découvre avec stupeur, le visage baigné de larmes, la malhonnêteté de ses concitoyens : alors qu'elle dispose d'un unique billet pour acheter un poisson rouge, des montreurs de serpent s'en emparent et refusent longuement de le lui rendre, puis un marchand cherche à lui vendre un poisson plus gros et plus cher que prévu.

Du fait de son innocence, l'enfant révèle de manière terriblement aigüe les défauts de la société islamique, sa corruption, sa

terrible dureté, l'absurdité de ses lois et de ses concepts. Son ingénuité lui permet de poser les questions les plus critiques sur le régime. Ainsi Hana Saeidi demande naïvement «c'est quoi la noirceur?» [01:15:05], avant de reconnaître qu'elle ne comprend absolument rien à ce mot qui désigne tout ce qui existe et que le gouvernement ne veut pas montrer.

On pourra enfin demander aux élèves en quoi le personnage d'enfant permet de rêver à un peu plus de liberté. Le parcours de l'enfant est en effet un apprentissage de l'autonomie intellectuelle. Hana Saeidi comprend par elle-même l'absurdité des règles du «cinéma diffusable», alors que son oncle l'a laissée seule dans la voiture. Le jeune Ahmad décide par lui-même de retrouver son ami privé de cahier. Une même dialectique se met donc en place dans tous ces récits autour de personnages d'enfants : il faut d'abord expérimenter par soi-même l'absurdité du système pour ensuite s'en émanciper. ■

Figure

Promenades de cinéastes

Taxi Téhéran possède une parenté évidente avec *Journal intime* de Nanni Moretti et *Au travers des oliviers* d'Abbas Kiarostami: dans ces deux films, la déambulation s'accompagne d'un autoportrait du cinéaste et d'un jeu troublant entre documentaire et fiction.

Le récit de *Journal intime*, découpé en trois parties hétérogènes, est tout aussi délié et discontinu que dans *Taxi Téhéran*. Sa liberté de ton et d'écriture se calque sur celle de la promenade du cinéaste, lui qui circule au hasard en Vespa dans Rome et sa banlieue. Le titre prend immédiatement tout son sens: au trajet se superpose l'autoportrait en voix off de Nanni Moretti, présentant ses goûts et ses dégoûts au fur et à mesure des paysages et des lieux qu'il traverse. On retrouve comme chez Jafar Panahi un certain attrait pour l'autodérision – Nanni Moretti se présente comme une personne marginale, qui n'est jamais à l'aise qu'avec «une minorité». Symbole de ce décalage avec les autres, le personnage quitte difficilement son casque de Vespa, même lorsqu'il est descendu depuis longtemps de son véhicule. À l'inverse exact du film de Panahi, la satire sociale apparaît seulement dans un deuxième temps, au détour du journal filmé. Le cinéaste se moque ouvertement des lotissements bourgeois qui «ont l'odeur du jogging, de la pizza toute faite», ou encore des critiques de cinéma qui s'exciteraient sur de parfaits navets comme *Henry, portrait d'un serial killer* de John McNaughton. *Journal intime* mélange ainsi allégrement des scènes de fiction parfaitement écrites et préparées avec une captation d'ordre documentaire. La circulation du personnage permet en effet de dévoiler la diversité de Rome et de ses quartiers. Moretti saute ainsi d'une classe sociale à l'autre, passe des tours de Spinacetto aux banlieues cossues de Casal Palocco, de l'effervescente et bigarrée Garbatella à la solitude mélancolique de la plage d'Ostie. Moretti, très versé en architecture, y juge de la réussite des bâtiments et donne même leurs dates exactes de construction. Dans la deuxième partie du film, l'exploration de la variété du pays s'étend aux îles Éoliennes, où l'artiste ne manque pas de souligner la singularité propre à chaque île. Cet itinéraire sinuieux et hétéroclite reflète ainsi l'existence du cinéaste toujours traversée par l'imprévu, partagée entre les plaisirs fugaces de la *dolce vita*, les affres de la création et les angoisses de la maladie.

Au travers des oliviers d'Abbas Kiarostami est moins un journal intime que le journal d'un tournage: celui de *Et la vie continue*, le précédent film d'Abbas Kiarostami¹. On y voit le cinéaste pleinement au travail (joué par l'acteur Mohamad Ali Keshavarz), faisant répéter inlassablement des scènes entières. Jafar Panahi, alors assistant du cinéaste, y joue son propre rôle. L'artiste y est aussi en circulation constante: les scènes de voitures et de camionnettes pour aller chercher les acteurs du film ponctuent l'œuvre comme une rime. Dans sa course chaotique, le cinéaste se heurte à la réalité qui retarde sans cesse l'avancement de son tournage, notamment les innombrables travaux de reconstruction qui empêchent l'équipe de passer. Les trajets du personnage enregistrent autant de fragments aléatoires du paysage de Koker: ses routes sinuuses et défoncées, ses vallées verdoyantes, les enfants et personnes âgées qui vivent dehors, faute d'abri depuis le tremblement de terre. Comme dans *Taxi*



Au travers des oliviers d'Abbas Kiarostami © DVD MK2



Journal intime de Nanni Moretti © DVD StudioCanal

Téhéran, le véhicule devient aussi une agora où se révèle la réalité sociale iranienne – ses interdits, ses croyances, ses inégalités. Ainsi Hossein, le jeune acteur du film, ne parvient pas à séduire celle qu'il aime parce qu'il n'est pas aussi riche et éduqué qu'elle, mais il refuse d'épouser quelqu'un de sa condition. Une jeune fille ne pourra quant à elle jamais tourner dans le film parce que la «coutume» lui interdit de jouer. Comme Jafar Panahi, le cinéaste révèlera alors par le dialogue et par son étonnement philosophique les contradictions des uns et des autres. Dernier point commun entre les deux cinéastes nomades, et pas des moindres: face aux terribles difficultés du tournage, le personnage ne capitulera jamais et mènera son projet jusqu'au bout, témoignant justement d'une incroyable capacité à «faire avec» le réel. ■

¹ Dans la trilogie de Koker, composée d'*Où est la maison de mon ami?*, *Et la vie continue* et *Au travers des oliviers*, les mises en abyme du cinéma s'enchaînent comme une poupée gigogne: dans *Et la vie continue*, le cinéaste revenait déjà en effet sur les traces du tournage de *Où est la maison de mon ami?*

Atelier pédagogique

● La cause des femmes

À la suite du *Cercle* et de *Hors-jeu*, *Taxi Téhéran* évoque la condition des femmes en Iran. Rappelons qu'au pays où Jafar Panahi vit reclus, une femme vaut la moitié d'un homme dans le droit à l'héritage, elle ne peut pas pratiquer de sport dans des lieux publics et encore moins assister à des événements sportifs, elle ne peut pas avoir de petit ami avant le mariage, ne peut pas voyager ni quitter le pays sans son époux, et est menacée de lapidation en cas d'adultère. Outre la séquence 4 où Mohammad Rabei enregistre en toute hâte un testament pour protéger sa femme, les séquences 2 et 10 du film sont placées en miroir à l'intérieur de l'œuvre pour mettre en avant le discours révolté de deux personnages féminins, l'institutrice et l'avocate Nasrin Sotoudeh. On pourra donc proposer aux élèves une analyse comparée entre ces deux scènes afin de mieux comprendre par quels moyens cinématographiques Jafar Panahi dénonce le sort des femmes en Iran. On demandera aux élèves d'être particulièrement sensibles aux aspects suivants :

- ① le choix des couleurs
- ② le jeu des actrices
- ③ le placement des personnages dans l'espace
- ④ le découpage des deux scènes (choix des plans, durée)

Tout d'abord, on peut remarquer que les deux femmes sont dans des situations très différentes : l'institutrice est assise à l'arrière de la voiture et cherche à débattre de la peine de mort avec un homme inconnu qui lui tourne le dos. Nasrin Sotoudeh, elle, dialogue avec son ami Jafar Panahi à l'avant de la voiture. Ces deux séquences n'ont donc pas tout à fait le même rôle : la première est un exemple concret de mise à mal du féminin, une vraie scène de «guerre des sexes» où la prise de parole d'une femme est clairement mise en difficulté. On pourra d'ailleurs demander aux élèves d'étudier précisément le comportement du passager avant de la séquence 2. Celui-ci ricane, affiche son mépris pour le point de vue de l'enseignante, la réduit à une série de clichés tenaces autour du féminin : elle serait peu réfléchie («bouchée») et profondément naïve («c'est madame Bisounours»). Au contraire, dans la scène avec l'avocate, on ne voit plus l'humiliation d'une femme mais on y évoque plus largement l'oppression des femmes en Iran à travers le cas de Ghoncheh Ghavami, emprisonnée pour s'être rendue à un match de volleyball. Par le changement de place des personnages à l'intérieur de la voiture, on comprend aussi que le cinéaste se démarque du voleur de la séquence 2 : entre lui et son interlocutrice, la conversation se déroule harmonieusement, sur un pied d'égalité.

En comparant le jeu et la couleur des costumes des deux actrices, on remarque encore un impressionnant contraste. L'institutrice est vêtue entièrement de noir et son visage demeure extrêmement grave tout au long du dialogue. La couleur noire est justement celle des «purs» aux yeux des mollahs. L'institutrice a beau reprocher au régime la démesure de ses châtiments, elle-même semble complètement figée par le moule imposé de la République islamique. La fixité du cadre, la droite immobilité de son corps, tout est fait pour suggérer l'impressionnante chape de plomb qui pèse sur toutes les habitantes de la ville. Au contraire, Nasrin Sotoudeh surgit en pleine action, filmée sur le vif par le portable d'Hana. Elle est vêtue de couleurs plus claires, bleues et blanches, tout en arborant un éclatant bouquet de roses rouges. Ses cheveux, eux aussi, sont teints d'un henné rougeoyant. Or le rouge est une couleur peu recommandée par la charia, étant pour eux considérée comme la couleur de la sensualité et de l'érotisme. Et son sourire est radieux. L'avocate, à n'en pas douter, est un personnage anticonformiste qui a reconnu sa liberté d'action et de mouvement.

En discutant du découpage avec les élèves, on verra que toute la mise en scène de la séquence 10 est bien plus dynamique

que dans la séquence 2, comme si elle était au diapason de son personnage. Après la caméra portée de l'appareil photo d'Hana, le film alterne les plans en champ-contrechamp entre Jafar et Nasrin. Dans cet échange, les plans sur l'avocate sont les plus nombreux et les plus longs. Il s'agit de lui donner pleinement la parole, et non pas de l'interrompre à tout bout de champ comme le voleur narquois de la séquence 2. On pourra aussi remarquer à ce propos que le voleur escamote littéralement le débat en n'acceptant de révéler son métier qu'en sortant du taxi : l'institutrice n'a alors plus de temps pour réagir et répondre.

Mais le discours de Nasrin Sotoudeh résonne bientôt tristement à l'unisson avec les paroles impuissantes de l'institutrice. On pourra demander aux élèves quel sont les points communs entre l'institutrice, toutes les femmes évoquées par Nasrin Sotoudeh et l'avocate elle-même. Parmi elles, aucune ne parvient vraiment à se faire entendre : l'État cherche à cacher la grève de la faim de Ghoncheh Ghavami ; l'avocate a été exclue du barreau pour trois ans. Mais toutes continuent à débattre, à résister héroïquement : «Il n'y a que ça à faire, ne pas s'en faire», conclut Nasrin Sotoudeh. En donnant à voir et à entendre cette lutte courageuse, l'acte même de filmer est plus que jamais un geste fort pour Jafar Panahi, à la fois politique et féministe.

● Du taxi à la salle de classe

Pour prolonger l'étude du film par un peu de pratique avec les élèves, pourquoi ne pas transposer *Taxi Téhéran* à la réalité de l'école dans un exercice de tourné-monté ? La consigne pourrait être la suivante : «Dans une école iranienne, les élèves et parents d'élèves se succèdent dans le bureau d'un surveillant, très habitué à discuter de tout et de rien avec les élèves. Tous débattent entre eux de leur vie en Iran : la condition des femmes, les interdits, la censure, la peine de mort. Vous filmez un échange entre le surveillant et des personnages de votre choix en caméra fixe et devrez justifier vos choix de cadrage.» Les élèves devront donc se questionner sur leur cadre – que laisser hors-champ, sur quoi centrer l'attention ? On changera d'axe de prise de vue et d'équipe à chaque nouveau personnage.

En termes d'organisation, cet exercice nécessite trois séances de deux heures.

Séance ① Scénariser chaque discussion entre le surveillant et ses différents interlocuteurs, par groupes de deux ou trois élèves. Ceux-ci auront le droit de s'inspirer des personnages du film.

Séance ② Constituer les équipes de tournage : un cadreur, un metteur en scène, les acteurs (le surveillant sera toujours joué par le même acteur) – pour plus de facilité, on se contentera du son du micro interne de l'appareil utilisé. Ceux-ci pourront tourner avec leurs téléphones portables, à condition de bouger le moins possible. Pour accélérer le tournage, mieux vaut prévoir des répétitions entre élèves.

Séance ③ Projeter les diverses vidéos des élèves. Chaque réalisateur devra justifier le cadrage qu'il a choisi. Enfin, chaque élève sera invité à réagir et à choisir une scène qui lui semble correspondre au point de vue de Jafar Panahi sur la société iranienne.

Critique

Dans sa critique rédigée pour les *Cahiers du cinéma* à la sortie de *Taxi Téhéran* en avril 2015, Joachim Lepastier passe par le prisme littéraire de Pirandello et Cervantès pour analyser la nature finement paradoxale de l'œuvre. Derrière l'apparente légèreté du dispositif et sa structure déliée aux accents comiques «chapliniens», le critique met en évidence la montée en puissance du film et son dénouement saisissant – percutant et polémique, mais jamais lourdement démonstratif.

« [...] Si dans un siècle, un historien tombait sur *Taxi Téhéran*, peut-être le daterait-il à vue de nez des années 1990. Cela n'enlève rien à ses qualités évidemment, mais on est obligé de poser ces évidentes balises référentielles, quitte à s'en débarrasser pour débusquer ce que le film a de réellement personnel.

Car la grande qualité de *Taxi Téhéran* est justement sa lucidité qu'il applique envers son propre système presque d'emblée désamorcé par l'irruption d'un pur personnage de comédie, un vendeur de DVD pirates (ou plutôt un «livreur de films») à la carrure de nain baratineur qui supplie Panahi de devenir son associé pour aider à la diffusion clandestine du cinéma d'auteur à Téhéran. Comme on ne peut pas s'empêcher de trouver une allure de Sancho Panza à ce passeur d'un type particulier, on en vient à se demander si Jafar Panahi ne se dépeindrait pas lui-même en Don Quichotte ? Oui et non.

Il est vrai que la dimension picaresque du projet transpire un certain amateurisme que Panahi ne masque d'ailleurs guère. Il connaît mal le plan de la ville et oublie de réclamer le prix de la course à certains clients étonnés. Et pendant longtemps, il imprime à son film un rythme erratique refusant, jusqu'à la rencontre avec sa jeune nièce, de dévoiler une finalité claire à cette mini-odyssée roulant au diesel. Mais le plus déroutant n'est pas là. Il est dans le renversement sournois du rapport entre le cinéaste et le monde extérieur. C'est déjà le troisième long métrage où Panahi se met en scène en tant que «cinéaste enferré» mais le premier où il sort au grand air. Les deux précédents films étaient de vrais films de reclus : précis de mise en scène en appartement (*Ceci n'est pas un film*) ou amère fable pirandélienne (*Closed Curtain*, présenté à Berlin il y a deux ans, toujours inédit chez nous). Dans ce dernier film, des personnages de réprouvés trouvaient refuge dans une maison en bord de mer, avant qu'à mi-film ils se révèlent être le fruit de l'imagination du cinéaste et qu'entre créateur et créature s'établisse une étrange ronde de dialogues désabusés. Dans les deux cas, la facture du huis clos participait de la facture clandestine des œuvres. Le dehors, comme lieu de la censure, était laissé à une certaine fantasmagorie du spectateur, quand dans *Taxi Téhéran*, le dispositif panoptique en fait un film a priori sans hors-champ.

Sans hors-champ, mais pas sans paradoxe, à commencer par le plus saisissant : celui de montrer une société où tout le monde peut filmer, sauf quelques cinéastes. Alors, Quichotte ou pas Quichotte ? La situation – le parcours dérisoire d'un paria dont les rencontres virent parfois au dialogue de sourds – peut y faire penser, mais Panahi est heureusement plus malin que le chevalier de la Manche. Il ne va pas s'attaquer frontalement au moulin de la censure, mais va accueillir ce cruel paradoxe, avec un mélange de désarroi flegmatique et de malice scénographique. [...]

Précisément, les images voulues – et produites – par le cinéaste ne veulent pas être de simples «preuves». Elles peuvent être éventuellement des témoignages, des captations, des enregistrements, des captures. Elles veulent témoigner d'un présent, d'un moment, d'une situation, mais sans contenir en elles le moindre jugement définitif. Les images fabriquées par les passagers sont des images fermées, quand celles du cinéaste voulaient être ouvertes, soumises à la libre interprétation et à la polysémie du regard.

Ironiquement, quand un épisode se rapproche de cette ambiguïté policière (un ami de Panahi cherche à identifier le visage d'un détromisseur repéré sur une image de vidéosurveil-

lance, mais il est soumis à un dilemme moral quant à la dénonciation), le film fait usage d'une volontaire erreur de cadrage pour rappeler les vertus du hors-champ au sein d'un dispositif apparemment quadrillé. Suit immédiatement l'épisode avec la jeune nièce du cinéaste, personnage le plus ambigu du film, porteur d'une certaine «enfance de l'art» (en cinéaste amatrice) et déjà «la voix de son maître», rappelant à son oncle les règles de bienséance officielle pour qu'un film soit «distribuable». Si Panahi lui montre vite les failles d'une telle classification, c'est encore par l'image que la contradiction se montre opérante. Si la gamine filme d'abord comme une espionne (spontanément, elle ne réalise que des plans de filature zoomant sur des passants), elle expérimente, par la pratique, toutes les ambiguïtés du dit «réalisme», du «montrable» et du «non-montrable», en dirigeant un jeune enfant des rues qui lui-même perturbe une vidéo de mariage. Un aparté chaplinien qui a presque valeur de manifeste miniature avant la dernière séquence, sans doute la seule réellement et purement documentaire du film : le dialogue avec Nasrin Sotoudeh, avocate interdite d'exercice et sœur d'inforte du cinéaste. Si le film a longtemps pris une allure de collage de saynètes pittoresques, ces trois dernières séquences révèlent son armature théorique, d'autant plus puissante qu'elle n'est pas exhibée. D'autant plus saisissante qu'elle est aussi lancée avec la désinvolture de l'apostrophe, la netteté de l'interpellation, sans la lourdeur de la revendication. Car *Taxi Téhéran* est un peu plus qu'un film réflexif. Vif, délié, narquois juste ce qu'il faut dans l'exhibition d'une clandestinité opérant en plein jour et ouverte à tous les vents, il est avant tout un film dégainé comme un réflexe. » ■

Joachim Lepastier, *Cahiers du cinéma* n°710, avril 2015

FILMOGRAPHIE

Films de Jafar Panahi

Le Ballon blanc (1995),
Sang et Or (2003), Coffret DVD, Why Not Productions.

Le Miroir (1997), DVD, Tamasa Diffusion.

Le Cercle (2000), DVD, Cinéma Indépendant.

Hors-jeu (2006), DVD, MK2.

Ceci n'est pas un film (2011), DVD, Potemkine Films.

Taxi Téhéran (2015), DVD, Memento Films.

Quelques films d'Abbas Kiarostami

ABC Africa (2001),
Au travers des oliviers (1994),
Five (2003), *Le Goût de la cerise* (1997), *Ten* (2002),
Le Vent nous emportera (1999), Coffret DVD, MK2.

Où est la maison de mon ami ? (1987), DVD, Les Films du Paradoxe.

Close-up (1990), DVD, Éditions Montparnasse.

Et la vie continue (1991), DVD, Les Films du Paradoxe.

D'autres films iraniens

Salaam Cinéma (1995) de Mohsen Makhmalbaf, DVD, MK2.

Gabbeh (1996) de Mohsen Makhmalbaf, DVD, MK2.

Persepolis (2007) de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, DVD et Blu-ray, Diaphana.

Les Chats persans (2009) de Bahman Ghobadi, DVD, Pathé.

Fragments d'une révolution (2011), collectif anonyme, DVD, Mille et Une Films.

Une séparation (2011) d'Asghar Farhadi, DVD, Memento Films.

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Taxi Téhéran*

- Ghazal Golshiri, « Jafar Panahi brûle les feux rouge », *Le Monde*, 15 avril 2015.
- Joachim Lepastier, « Trafic d'images sans preuve », *Cahiers du cinéma* n°710, avril 2015.
- Clément Ghys, « Taxi, nouveau prix au compteur de Panahi », *Libération*, 16 février 2015.
- Jean-Baptiste Thoret, « Papillon », *Charlie Hebdo*, 15 avril 2015.

Sur Jafar Panahi

Clément Chéroux, Jean-Michel Frodon, *Jafar Panahi, Images/Nuages*, Filigranes Éditions, 2016.

Justine Landau, « Jafar Panahi : La relève du cinéma iranien », *La Règle du jeu* n°26, septembre 2004.

Sur le cinéma iranien

LIVRES

- Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien : de l'ayatollah Khomeiny au président Khatami*, CNRS Éditions, 2004.
- Agnès Devictor, *La politique culturelle de la République islamique d'Iran : exemple du cinéma (1979-1997)*, ANRT, 2000.

- Philippe Ragel (dir.), *Abbas Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail/Yellow Now, 2008.
- Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, éditions Cahiers du cinéma, 2004
- Rose Issa, Sheila Whitaker, *Life and Art: The New Iranian Cinema*, The British Film Institute, 1999.

ARTICLES

- Ahmad Mir-Ehsan, « Le nouveau cinéma iranien », *Cahiers du cinéma* n°571, septembre 2002.
- Antoine de Baecque, « Le réel a tremblé », *Cahiers du cinéma* n°461, novembre 1992.

Sur l'image numérique

- Vertigo n°48, « Images et visions mutantes », automne 2015.

SITES INTERNET

Une critique du film

Julien Marsa, « Trafic »
↳ critikat.com/actualite-cine/critique/taxi-teheran

Sur les nouvelles formes audiovisuelles documentaires

Julie Savelli,
« Peuples de l'image »
↳ entrelacs.revues.org/1942?lang=en

Sur les nouvelles technologies

↳ centrepompidou.fr/cpv/resource/cR5yEEk/rX4Aqxr

Le site de la rétrospective Jafar Panahi

↳ centrepompidou.fr/cpv/resource/cnKM7ry/rLR7jnG

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

Quand Jafar Panahi réalise *Taxi Téhéran* en 2015, voilà déjà quatre ans que le cinéaste est interdit de tourner en Iran. Quatre ans de menace d'emprisonnement, quatre ans de constante surveillance. Mais il en faut plus pour effrayer cet habitué des combats politiques, chef de file du nouveau cinéma critique iranien des années 1990, lui, l'auteur polémique de *Sang et Or*, *Le Cercle* et *Hors-jeu*. Dans le huis clos discret et silencieux de son appartement, de sa villa puis d'un taxi, l'artiste signe la trilogie autobiographique de *Ceci n'est pas un film*, *Closed Curtain* et *Taxi Téhéran*. Un lieu unique, un personnage principal récurrent : lui-même. Mais en peignant son autoportrait, c'est aussi l'état de toute la société iranienne qu'il donne à imaginer dans le mystère du hors-champ. Au volant du taxi de son dernier film, le cinéaste, en fidèle disciple de son ami Abbas Kiarostami, dépasse plus que jamais les limites ténues séparant la fiction du documentaire. Vérité, mensonge, humour, tragédie, tout se mélange comme dans une pièce de Calderón : la caméra cachée est fausse, mais la mise en abyme du tournage est vraie ; les clients pittoresques du taxi de Monsieur Panahi semblent sortis d'un conte, mais les acteurs jouent souvent leur propre rôle. Tous racontent une seule histoire tragique, celle d'un peuple opprimé par un islamisme extrémiste et totalitaire depuis plus de trente ans.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

MINISTÈRE
DE LA CULTURE

MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA