

JAFAR PANAHI

Hors jeu



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Aveugles, et frères	
Réalisateur	2
Gloire, prison et clandestinité	
Genèse	4
Officiellement, et en toute clandestinité	

LE FILM

Analyse du scénario	5
Une fine équipe	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Match entre hommes et filles	
Mise en scène & Signification	10
Un film-métaphore	
Analyse d'une séquence	14
Interdits aux hommes	
Bande-son	16
La visibilité du son	

AUTOUR DU FILM

Le football en Iran : jeu et enjeux	17
Le cinéma iranien contemporain	18
Les femmes en Iran	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Remerciements : Muriel Vincent, Louise Skira, Ad Vitam

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2013.

SYNOPSIS

Téhéran, 8 mai 2005. Jour de match Iran-Bahreïn, qualificatif pour la Coupe du monde de football 2006. Dans un bus de supporters, un vieux père cherche sa fille. Désireux de faire respecter la loi d'interdiction des femmes dans les stades, l'homme veut l'empêcher d'assister à la rencontre.

Dans un autre bus, une adolescente déguisée en garçon tente, quant à elle, de transgresser l'interdit. Repérée par un supporter avec qui elle négocie son anonymat, la jeune fille échoue maladroitement à l'entrée du stade. Arrêtée, elle est emmenée dans les galeries extérieures et se retrouve au sein d'un groupe de six supportrices qui, placées sous la surveillance de quelques conscrits et à défaut de voir le match, vibrent bientôt au rythme des clameurs du public ou des commentaires d'un de leurs gardiens qui aperçoit la partie à travers une grille.

Mais les tensions sont vives entre les deux groupes. Les filles reprochent l'injustice de leur situation à leurs « geôliers » qui, partagés entre le devoir et la compréhension, peinent à les contenir. L'une d'elles profite même de son passage aux toilettes pour fausser compagnie à son escorte et rejoindre les gradins. Mais, pendant la mi-temps et après que le vieil homme du début a passé en revue le groupe des supportrices dans l'espoir d'y retrouver sa fille, la fugueuse (prise de remords) refait son apparition, et raconte à ses partenaires la partie du match à laquelle elle a assisté.

La deuxième mi-temps commence, qui est aussitôt marquée par l'ouverture du score. L'Iran mène 1 à 0. Mais, l'euphorie est de courte durée. Un fourgon militaire, avec à son bord un garçon accusé de détenir des pétards prohibés, arrive pour conduire les filles à la brigade des mœurs.

En route et à la demande collective, l'officier répare l'antenne défectueuse de la radio pour que tous entendent la fin du match. Soudain, c'est l'explosion de joie. L'Iran a gagné. Dehors, les gens dansent dans la rue. Le minibus est stoppé. Les soldats se joignent à la fête, oublieux de leur mission. Les filles en profitent alors pour s'échapper et recouvrer la liberté.

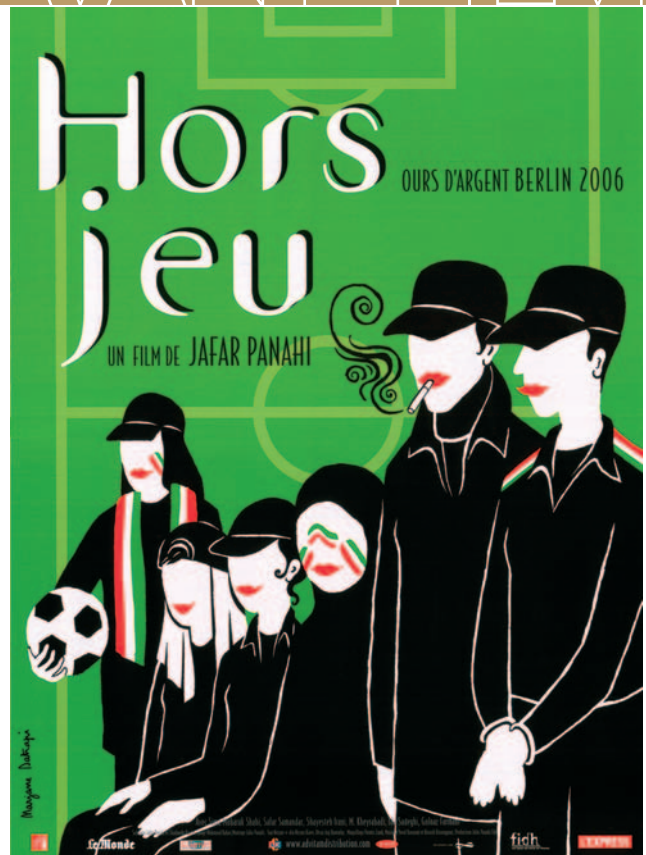
L'AFFICHE

Aveugles, et fières

Le graphisme de l'affiche signée Marjane Satrapi (*Persepolis*) est simple, sobrement stylisé et, comme le film lui-même, hautement symbolique. Les six héroïnes du film apparaissent dans la moitié inférieure du cadre, en rang et légèrement de biais, creusant ainsi le dessin selon un petit effet de perspective. On reconnaît de droite à gauche la femme-soldat et la fumeuse (debout), la fille au tchador, la pleureuse, la joueuse de foot (toutes trois assises), et l'adolescente du début du film (debout aussi, et rééquilibrant ainsi les masses), un ballon à la main, comme si cette petite équipe allait entamer un match... Le fond vert (couleur de l'opposition iranienne) reproduit en miniature les différentes lignes d'un terrain de foot, véritable *toile de fond* du film. Dans la partie supérieure, le titre *Hors jeu* se détache en grands caractères, blancs comme les visages.

La palette chromatique est limitée à trois couleurs : vert, blanc, rouge, comme celles du drapeau tricolore iranien défendues par les joueurs de l'équipe nationale de football. À celles-là s'ajoute le noir uniformisant des habits qui, s'il ne correspond pas aux couleurs des vêtements portés par les héroïnes dans le film, rappelle celui du tchador que l'une d'elles (au centre du groupe) revêt au cours du récit. Le noir bannit donc ici les couleurs du film comme le tchador censure le corps des femmes dans la société iranienne. La répétition du noir signale la sororité des destins, l'appartenance à la même masse de femmes que les hommes, qui prétendent les protéger, « emmurent » et réduisent à l'inexistence sociale.

L'enjeu majeur du film se signale par l'absence des yeux des personnages qui fait d'eux des êtres fantomatiques spoliés de leur regard, de la possibilité de voir (le match). Autre renvoi à la fiction : la soldate a les mains jointes, menottées comme dans le film. D'ordre dramaturgique, la référence est aussi critique. Elle évoque la condition des Iraniennes, pieds et poings liés dans leur propre pays.



Si ces indices dénoncent, d'autres en revanche scandent l'émancipation. Tel le stratagème du travestissement en homme (prohibé) pour braver l'interdit du stade. La fumeuse est, quant à elle, représentée une cigarette à la bouche, la volute de la fumée ostensiblement stylisée pour souligner l'impudence du geste transgressif dans un pays où les femmes n'ont pas le droit de fumer en public. Notons que le motif curviligne de la fumée se retrouve dans les boucles de cheveux échappées de la casquette de la pleureuse. Enfin, les bouches de toutes les filles sont peintes d'un rouge vif – maquillage et cheveux apparents étant interdits en Iran. Trois d'entre elles arborent un petit sourire en coin ; la soldate porte sa bouche comme une moustache (mise en abyme de l'imposture, de la masculinité bientôt détournée). Boucles et bouches apparaissent ici comme les indices sensuels d'une féminité fièrement affichée.

PISTES DE TRAVAIL

- Décrypter tous les éléments symboliques (couleurs, objets, sourires...). En quoi sont-ils « engagés » ? Commenter l'ambivalence du fond vert (pelouse et dissidence de la « révolution verte »).
- Analyser le double sens du titre. Dire en quoi la disposition des silhouettes évoque celle d'une équipe soudée, homogène.
- Pourquoi l'usage d'un dessin ? Justifier l'absence des yeux (impossibilité de voir le match).

RÉALISATEUR

Gloire, prison et clandestinité

Filmographie

- 1988 *Les têtes blessées*
(*Yarali bashlar*, documentaire)
- 1991 *Kish* (documentaire)
- 1992 *L'Ami* (*Doust*, CM)
Le Dernier examen
(*Akharin emtehan*, CM)
- 1993 *Deuxième regard*
(*Negah-E Dovom*, CM)
- 1995 *Le Ballon blanc* (*Badkonake sefid*)
- 1997 *Le Miroir* (*Ayneh*)
Arkedoul (documentaire)
- 2000 *Le Cercle* (*Dayereh*)
- 2002 *Sang et or* (*Talaye sorkh*)
- 2005 *Hors jeu* (*Offside*)
- 2007 *Le Tapis* (*Farsh*, CM)
- 2009 *L'Accordéon* (*The Accordion*, CM
extrait du film collectif *Then and Now, Beyond Borders and Differences*)
- 2011 *Ceci n'est pas un film* (*In Film nist*,
documentaire, co-réal. *Mojtaba Mirtahmasb*)
- 2013 *Rideaux tirés*
(*Pardé*, co-réal. Kambozia Partovi)



Le Miroir : Mina Mohammad Khani et Jafar Panahi.



Le Cercle.



Jafar Panahi est un cinéaste engagé. Il est aujourd'hui assigné à résidence pour « activités contre la sécurité nationale et propagande contre le régime ».

Apprentissage et succès

Né en 1960 à Mianeh et issu d'une famille modeste, Jafar Panahi grandit dans les quartiers déshérités de Téhéran. Durant son adolescence, il fréquente l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et adolescents (le *Kanoun*), et fait la connaissance d'Abbas Kiarostami qui y dirige le département cinéma. Il s'initie alors aux métiers de l'image. Conscrit, il est envoyé au front pendant la guerre Iran-Irak (1980-1988) et réalise des reportages-vidéo sur les affrontements. Il entreprend ensuite des études cinématographiques à Téhéran, ville où il tourne quelques courts et moyens métrages pour une chaîne locale. En 1992, il réalise *L'Ami*, un court-métrage qui lui vaut d'être remarqué par Kiarostami qui l'engage comme assistant-réalisateur sur *Au travers des oliviers* (1994). Sous l'influence de ce dernier, Panahi développe bientôt un goût pour les quiproquos, l'ellipse narrative, le (sur)cadre, les enchevêtrements dramaturgiques et les personnages d'enfants.

En 1995, il tourne son premier long métrage, *Le Ballon blanc*, d'après un scénario de Kiarostami. Sélectionné au Festival de Cannes où il remporte la Caméra d'or, le film rencontre un large public. Commence alors pour Panahi une reconnaissance internationale que ses films, primés dans les plus grands festivals, ne cessent de confirmer. En 1997, *Le Miroir* (sorti en France en 2011) obtient le Léopard d'or au Festival de Locarno, *Le Cercle* le Lion d'or à la Mostra de Venise en 2000, *Sang et or* le Prix du Jury à Cannes en 2003, *Hors jeu* l'Ours d'argent à Berlin en 2006 !

Du simple usage des mots

Figure majeure du nouveau cinéma iranien, de l'après-révolution de 1979, avec son mentor Kiarostami, Panahi est l'auteur d'une œuvre simple, directe et efficace. Et c'est précisément la simplicité apparente de son cinéma, moins abstraite d'ailleurs que chez Kiarostami, qui fait sa singulière efficacité.

Bien plus que des tranches de vie *simplement* enregistrées, ses films s'avèrent des constructions d'une complexité parfois vertigineuse autour de la question de la manipulation, du commerce, et finalement du pouvoir, des mots. Dans *Le Ballon blanc*, on suit une enfant de sept ans dans ses déambulations (lesquelles sont toujours linéaires et circulaires chez Panahi, cf. *Le Cercle* et *Hors jeu*). Celle-ci veut acheter un poisson rouge et fait des rencontres qui sont autant d'enjeux de mise en scène de la parole. À chaque interlocuteur un mode dialectique différent (chantage, ruse, duplicité, marchandage, manipulation). Comme la petite écolière du *Miroir* (opus critique des films sur l'enfance) qui cherche à rentrer seule chez elle, cette



Le Miroir.

gamine affronte le monde des adultes, qui est un univers compliqué pour elle, avec la force de son innocence. Dans sa bouche, les mots ne s'usent pas, non qu'elle croit à leur efficacité, mais parce qu'ils sont son unique défense contre le silence du renoncement. Les mots reviennent donc inlassablement dans l'espace contraint des relations que de longs plans-séquences auscultent dans la durée (procédé récurrent chez Panahi). Le ton paraît une jérémiade, il est en réalité la musique de l'espoir à se faire entendre. La gamine interroge, explique, argumente, développe un discours obstiné pour être comprise de la pensée de l'autre. Un discours, comme toujours chez Panahi, qui est un appel à la tolérance, un refus de l'injustice.

Tout semble devoir résister à la petite fille du *Ballon blanc* comme aux autres héros opprimés du cinéma de Panahi. Pourtant, leur détermination, leur croyance (en leur bon droit), leur naïveté aussi, les galvanisent et les poussent à aller de l'avant. Or, il ne s'agit pas pour eux de prendre le pouvoir. Panahi ne fait pas de son art une utopie. Son cinéma tente simplement de faire bouger les lignes comme dans *Le Cercle* ou *Hors jeu*. Il s'agit pour ses protagonistes de s'approcher des gardiens de la Loi par cercles concentriques pour les pousser à se réformer eux-mêmes de l'intérieur. Chez Panahi, le héros, qui cherche toujours à faire plier le pouvoir à sa volonté, doit en retour savoir accepter une relativisation de ses désirs.

Espace-temps à parcourir

Le monde tel qu'il apparaît dans le cinéma prosaïque de Panahi, sorte de néoréalisme persan, n'est jamais la réalité (objective). Ses films adoptent le point de vue de ceux qu'ils défendent, et pour cela, ils nous proposent une vision réduite, limitée, amoindrie des choses. Et l'enjeu principal de ses films est de permettre aux personnages d'élargir leur champ de vision pour qu'ils puissent accéder au réel.

Le hors-champ, que le cadre ou les mouvements de caméra exploitent toujours avec astuce, est souvent l'espace d'une géographie à conquérir. De fait, on se déplace beaucoup chez Panahi (comme dans le cinéma iranien en général). Et une simple course vers une boutique peut se transformer en épopée (*Le Ballon blanc*), car le cinéma de Panahi est métaphorique. Traverser un espace revient souvent à affronter sa propre condition, individuelle et sociale, à faire l'épreuve des autres, de la tyrannie des pères, de la discrimination entre les sexes, des violences faites aux femmes (*Le Cercle*) ou des inégalités et humiliations qui rongent la société iranienne (*Sang et or*). La distance physique qui sépare deux points est ce qui différencie un état d'un autre à atteindre. Entre les deux, il y a des gens, des obstacles, ou des passages de relais entre les personnages (*Le Cercle*, *Hors jeu*). L'espace à parcourir, c'est l'effort à consentir pour espérer changer. Qu'elle soit de l'ordre de la quête (*Le Ballon blanc*, *Le Miroir*, *Hors jeu*) ou de la fuite (*Le Cercle*, *Sang et or*), la course



Une chaise vide, comme symbole de soutien, à l'ouverture du Festival du film de Berlin.

est toujours placée sous la tension d'une urgence, d'une limite de temps qui soumet le récit (et le spectateur) à rude épreuve. Pris au piège d'interdits qui restreignent sa liberté, le héros est sans cesse en mouvement (ou engagé dans la parole), lancé dans un compte à rebours contre lequel il lutte et duquel dépend sa présence au monde.

L'artiste bâillonné

Pour s'être diversement attaqué aux sujets soci(ét)aux qui fâchent, l'œuvre de Panahi est aujourd'hui censurée en Iran. Tous ses films circulent néanmoins en DVD-pirates sous le manteau.

Tout se détériore véritablement pour le cinéaste en 2009 lorsque celui-ci apporte son soutien au candidat réformateur Mir Hossein Moussavi. En juin, Panahi participe à la « révolution verte » contre la nouvelle élection controversée de Mahmoud Ahmadinejad. Le régime l'arrête alors une première fois pour avoir assisté à la cérémonie organisée en la mémoire d'une jeune femme tuée lors d'une manifestation violemment réprimée. Trois mois plus tard, Panahi arbore une écharpe verte au Festival de Montréal. En réponse à cela, le pouvoir islamique lui interdit de quitter le territoire et, par conséquent, de se rendre au Festival de Berlin en février 2010. Le 1^{er} mars, il est arrêté une nouvelle fois à son domicile, et ne peut assister au Festival de Cannes où il devait être membre du Jury. Libéré sous caution en mai, Panahi est condamné en décembre à six ans de prison, vingt ans d'interdiction de tourner, de voyager à l'étranger, d'accorder des entretiens à la presse... Motif ? Avoir préparé un film sur le mouvement d'opposition à la réélection d'Ahmadinejad.

Le cinéaste fait alors appel de cette décision, et co-réalise *Ceci n'est pas un film* entre deux incarcérations et dans la clandestinité. Tourné en caméra DV et parfois avec un téléphone portable (sorte d'écho aux manifestants qui filmèrent les images des manifestations de 2009), le film est présenté en séance spéciale au Festival de Cannes 2011 où il est, dit-on, arrivé sous la forme d'une clé USB cachée dans un gâteau. Le film, ou l'opuscule tant sa forme est intimiste, raconte l'attente du verdict de l'appel, qui confirme la condamnation le 15 octobre 2011. *Ceci n'est pas un film* (titre en forme de pied de nez aux autorités) montre surtout un homme reclus dans ses murs qui s'interroge sur le sens de l'artiste dès lors qu'il est privé de sa liberté... de créer.

Après avoir reçu le Prix Sakharov en 2012, décerné par le Parlement européen où il n'a pu se rendre, Panahi tourne secrètement *Rideaux tirés*. Le film, allégorie de la vie de Panahi en résidence surveillée, reçoit l'Ours d'argent du meilleur scénario au Festival de Berlin 2013.

GENÈSE

Officiellement, et en toute clandestinité

Hors jeu est le fruit d'une adaptation aux événements qui se sont déroulés lors du match Iran-Bahreïn du 8 juin 2005 comptant pour la qualification de la Coupe du monde de football 2006.

Faux projet et cheval de Troie

Bien qu'elle ne figure dans aucun texte voté par le Parlement iranien, l'interdiction des femmes dans les stades est devenue une habitude établie par les forces de sécurité, qui aujourd'hui a force de loi. Aussi, quand l'Iran se qualifie pour la Coupe du monde 1998 et que quelque 5 000 femmes s'introduisent dans le stade lors de la présentation de l'équipe victorieuse, l'affaire fait grand bruit.

Jafar Panahi s'intéresse alors de près au sujet, mais ne pense pas encore en faire un film. L'idée suit néanmoins son chemin. Et, en 2005, quand l'Iran est sur le point de se qualifier à nouveau pour la Coupe du monde 2006, et qu'il aperçoit un jour sa propre fille déguisée en garçon dans les tribunes d'un stade, le cinéaste se lance aussitôt dans l'écriture de *Hors jeu*. Le film sera pour lui le moyen d'aborder les interdits imposés aux femmes dans son pays.

Cependant, quand il s'agit de présenter le scénario au Ministère de la culture et de l'orientation islamique, Panahi, dont la réputation n'est plus à faire (ses deux précédents films, *Le Cercle* et *Sang et or*, ont été censurés), doit user de prudence. Le projet est alors falsifié et ne parle que du foot, pas de la présence des femmes ; un membre de l'équipe de tournage sert de prête-nom au réalisateur ; le numérique, moins surveillé par les autorités, est préféré au 35 mm.

Méthode de tournage et acteurs non professionnels

Dans l'attente de l'accord du Ministère, Panahi compose activement son casting : « J'ai choisi mes "acteurs", explique-t-il, parfois dans la rue, et j'ai mis des petites annonces, en particulier dans les universités. Je cherch[ais] des interprètes qui correspondent au type physique que j'imagin[ais] en amont. »¹ Et le cinéaste d'ajouter : « Je voulais que l'action reflète cette ambiguïté entre fiction et documentaire. C'est pour cette raison que j'ai choisi de ne pas travailler avec des comédiens professionnels. Leur présence aurait introduit une notion de fausseté. »² Or, à la différence du vieux père et des soldats qui incarnent leur propre rôle, les filles retenues pour le film ne sont pas des supportrices de foot. Elles ne peuvent donc pas s'appuyer sur leur vécu pour jouer (selon le phénomène de projection identitaire) et doivent « composer » leur personnage, et être étroitement dirigées. Le cinéaste joue d'ailleurs lui-même les différents rôles avant de tourner. Aussi, pour accentuer l'effet de spontanéité, il ne dévoile le scénario à ses acteurs qu'au fur et à mesure du tournage.

« Pour renforcer la croyance des spectateurs, on a vraiment tourné une partie des scènes le jour du match, lorsque le soldat entre dans le stade par exemple, ou que la rue fête la victoire. Là, j'ai dû pas mal improviser dans l'urgence. »³ En effet, ne sachant rien de la dramaturgie d'un match sur lequel s'appuie la fiction, Panahi a dû adapter une partie de son tournage aux

événements. D'où la facture esthétique du film située à mi-chemin du documentaire et de la fiction. « Nous avons écrit le scénario jusqu'au milieu, et ce pour une bonne raison : on ne connaissait pas l'issue du match et la suite du film aurait été très différente si l'équipe d'Iran avait perdu [...]. On souhaitait que l'Iran gagne, et surtout qu'elle s'impose pendant la deuxième mi-temps pour que cela nous laisse le temps, pendant la première, d'exposer la situation et de développer nos idées. »⁴ L'issue du film était soumise aux aléas du match. « C'est la liesse populaire, saisie en direct, qui m'a dicté la fin du film. Si on avait perdu, les filles n'auraient pas été libérées. »⁵

Personnages solides et tournage fragile

Pour des questions de discrétion, l'équipe de tournage est réduite à quelques personnes. Outre Panahi lui-même, il y a le chef-opérateur Mahmood Kalari, l'ingénieur-son Reza Delpak et le chef-décorateur Iraj Raminfar. Tout contact avec la presse est soigneusement évité, mais « cinq jours avant la fin du tournage, raconte encore le cinéaste, un journal publia un article mentionnant que j'étais en train de tourner un nouveau film. Les militaires reçurent immédiatement l'ordre d'interrompre le tournage et de saisir mes rushs afin qu'ils soient vérifiés. J'ai tout simplement refusé et dit à l'officier chargé du cinéma en Iran que je ne voulais pas voir un seul soldat sur les lieux du tournage. Heureusement, il ne restait que quelques scènes à tourner, dans un minibus. Nous avons quitté la zone sous contrôle militaire et terminé le film à six kilomètres de Téhéran. Au total, le tournage a duré neuf jours : les scènes de l'autobus ou celles de la prison à ciel ouvert à côté de la porte d'accès au stade ont bien sûr été tournées après le match. »⁶

1) Entretien avec Jafar Panahi, *Positif*, décembre 2006.

2) Dossier de presse du film.

3) *Positif*, *op. cit.*

4) *Ibid.*

5) *Libération*, 6 décembre 2006.

6) *Ibid.*



Ours d'argent au Festival de Berlin pour *Hors jeu*, 2006.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Une fine équipe

La dramaturgie parfaitement linéaire, et symétrique, de *Hors jeu* repose sur un postulat simple : les femmes en Iran sont interdites de stade. Le but consiste donc pour les héroïnes, jeunes supportrices iraniennes, à transgresser cette exclusive afin d'assister à un match de foot. Vite privées de liberté, elles ne voient (presque) rien de la rencontre, mais ne cessent de vivre au rythme des clameurs et des commentaires qui en émanent. De fait, le scénario, qui est une variation sur le thème de l'enfermement, obéit à la dramaturgie par définition aléatoire du match de foot qui se joue en hors champ. Divisé en trois grandes parties, il s'ordonne autour de sa temporalité, s'appuie sur son tempo et dépend d'autant plus de sa progression qu'il a été partiellement écrit en temps réel.

L'arrivée au stade (2 à 6)

C'est littéralement embarqué (dans une voiture) que le spectateur entre dans le film. D'emblée, le caractère d'urgence en est posé ; le match comme but à atteindre exerce aussitôt sa pression. Tous les esprits convergent vers son début (comme ils le feront plus tard vers le coup de sifflet final). Le vieil homme à l'écran veut arriver prestement au stade pour interdire à sa fille d'assister à la rencontre. C'est alors que le récit, à peine entamé, ménage une embardée narrative, exemplaire de sa structure perméable aux événements extérieurs. En passant d'un bus à l'autre, le film change *naturellement* de point de vue et fait de l'adolescente en qui nous avons cru reconnaître la fille du vieil homme la dépositaire d'un poids émotionnel qu'elle sera chargée de transmettre et qui ne cessera de peser sur tout le film.

En attendant, la jeune fille est forcée de sortir de sa réserve pour préserver son anonymat. Un supporter, qui risque de la faire repérer, l'observe avec insistance. Selon lui, elle n'est pas à sa place. Or, dans ce film où l'on va et vient, et où l'on s'épie, c'est bien de cela qu'il s'agit. Les filles, mais aussi les hommes (à l'exception de ceux qui sont conditionnés par l'arbitraire religieux), estiment ne jamais être à leur place. Enfermées dans l'étroite surveillance des hommes puis bientôt « emprisonnées », celles-là doivent usurper une identité pour occuper un espace qu'on leur refuse. Quant aux soldats (au premier chef desquels l'officier), ils regrettent d'être là où ils sont et renâclent à jouer le rôle qu'on leur a assigné.

Selon un schéma narratif récurrent du cinéma iranien, c'est munie de son seul viatique contre l'adversité – son obstination, sa volonté qui est une idée fixe – que l'adolescente se lance à l'assaut du stade. Différentes figures de l'empêchement comme autant d'épreuves à son désir obstruent son parcours. Chacune d'elles est alors l'occasion d'une tentative de résistance graduelle au pouvoir masculin : tractation avec le vendeur de billets, effraction à l'entrée du stade, négociation avec le premier conscrit. De l'une à l'autre, l'adolescente essaie vainement de reprendre en main un destin qui lui échappe depuis le début.



Autour du stade (7 à 17)

Le parcours singulier fait maintenant place au jeu collectif. *Hors jeu* emprunte dès lors à la règle des trois unités et fonde une part de son intensité dramatique sur le suspense du match. L'action est circonscrite à un périmètre restreint, situé derrière les tribunes. Après le bus comme espace d'enfermement, l'enclos et les toilettes sont les lieux clos d'un face à face où se joue un petit théâtre de l'absurde. Les coulisses (du stade) deviennent alors l'unique espace de la représentation, et le match qui est tenu au hors-champ apparaît bientôt comme un simple prétexte aux véritables enjeux du film. Pour autant, sa dramaturgie impose sa marque au récit qui, nonobstant quelques ellipses, mime sa durée de 90 minutes. Le match demeure l'unique moteur de l'action des filles, qui forment corps et chœur plaintif. Il bruit de sa constante et proche invisibilité, et fait de ce huis clos à ciel ouvert une sorte de chambre d'écho dramatique à ses soulèvements d'enthousiasme.

À cette inversion du lieu de l'action principale correspond un nouveau changement de point de vue pris en charge par les soldats, lequel s'accompagne également d'un renversement des forces en présence. Certes privées de match, les filles sont rassemblées et forment au gré des « recrues » une solide équipe qui tient la dragée haute à leurs gardiens et les excluent de leur *propre* espace (de jeu) quand elles « refont » le match.

Durant le vide dramaturgique de la mi-temps, deux petites intrigues (une entrée et une sortie) ponctuent encore cette guerre des sexes : la réapparition du vieil homme et l'expédition aux toilettes d'une des filles. L'une comme l'autre fustigent le regard des hommes. Le vieux ne *reconnaît* l'amie de sa fille que disparue sous son tchador, vêtement aussi aliénant que le poster à l'effigie d'un joueur de foot que l'autre adolescente doit porter sur le visage pour se rendre aux toilettes. Arrivée là, une petite comédie absurde se met en place, qui pointe l'hypocrisie et les contradictions de la société iranienne, tout comme l'honnête retour de l'adolescente, après son évasion, ébranle sérieusement les préjugés de l'officier.

Après le stade (18 à 22)

De forme circulaire, le film s'achève tel qu'il a débuté : dans un bus, qui doit conduire les filles à la brigade des mœurs. Le véhicule, comme nouvelle déclinaison de l'emprisonnement, assure la continuité avec le huis clos des tribunes. Un adolescent marginalisé accompagne désormais les filles et noue diverses relations avec elles. Conflictuelles avec la plus âgée, amicales avec l'adolescente du début dont la présence n'a finalement rien de mémorielle. Sans préjugés, celui-ci représente une jeunesse en rupture avec la loi des pères.

Au début du trajet, l'atmosphère morose s'oppose à l'explosion de joie provoquée par le but marqué par l'Iran. D'abord menacé d'éclatement (l'une pleure, l'autre veut partir), le groupe se ressoude à l'annonce des trois minutes additionnelles. Le récit calque à nouveau sa dramaturgie sur celle du match. La tension est à son comble jusqu'à la victoire officielle des Iraniens.

Enfin, coup de théâtre et changement de scénario. Le dénouement heureux, inattendu sinon merveilleux est en tout point libérateur. Arrêtés (à leur tour) par la foule, les soldats sont dévoyés. Les filles s'enfuient et peuvent se mêler à une société d'hommes et de femmes, soudée dans le même élan de joie collective.



PISTES DE TRAVAIL

- Démontrer l'impact de la dramaturgie du match sur le récit. Souligner le rapport entre le fond (l'enfermement) et la forme (la circularité narrative).
- Étudier le « match » hommes-filles. Relever les figures de l'empêchement et les moyens de s'y soustraire. Les rapports de force évoluent-ils ? Commenter la portée politique du *happy-end* ?

Découpage séquentiel



1 – 0h00'

Générique. Bruits de circulation automobile.

2 – 0h01'16

Un vieil homme explique au conducteur de la voiture qui l'emmène au stade de football de Téhéran qu'il veut interdire à sa fille d'assister au match Iran-Bahreïn. Soudain, il aperçoit un bus de supporters qu'il fait arrêter. Pendant qu'il y cherche sa fille, la voiture repart et l'homme doit poursuivre sa route dans le car en délire.

3 – 0h03'24

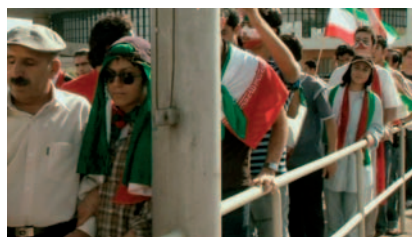
Dans un bus voisin qui essaie de les dépasser, un jeune homme remarque une adolescente déguisée en supporter. Tout à coup, une altercation éclate entre supporters, poussant le chauffeur à stopper et à descendre de son véhicule. Pendant que tous s'appliquent à le convaincre de reprendre le volant, l'adolescente persuade celui qui l'a repérée de ne pas la dénoncer. Le calme revenu, le bus repart et arrive bientôt à destination.

4 – 0h09'54

Aux alentours du stade, l'adolescente achète un billet d'entrée au marché noir.

5 – 0h12'09

Apeurée par les nombreux contrôles, celle-ci hésite à franchir les grilles. De loin, elle assiste au subterfuge d'une autre adolescente qui parvient à entrer dans le stade en donnant le bras au vieil aveugle.



6 – 0h15'38

La jeune fille tente alors sa chance, mais elle est arrêtée à l'entrée. Après une brève poursuite, elle est rattrapée par un soldat qui l'emmène dans les galeries extérieures du stade. Celui-ci lui emprunte son téléphone pour appeler sa petite amie.

7 – 0h20'19

Le match vient de débuter. La jeune fille rejoint trois autres adolescentes dans un petit espace fermé par des barrières et gardé par des appelés. Deux d'entre elles tentent de convaincre l'officier de les relâcher pendant qu'un autre soldat amène une nouvelle fille.

8 – 0h24'41

Soudain, un des conscrits, qui regardait le match à travers une grille, se met à le commenter. Une

dispute s'engage alors entre lui et la jeune femme au sujet de la présence et de la qualité d'un joueur. Agacé, l'officier reproche à cette dernière d'être la cause de sa privation de permission.

9 – 0h29'08

À la demande des filles, l'appelé reprend son commentaire du match, mais il est à nouveau interrompu par l'une d'elles qui tente de s'enfuir pour aller aux toilettes. Après discussion, l'officier finit par accéder à sa requête. Le soldat qui doit l'accompagner bricole alors un poster à l'effigie d'un joueur qu'il lui demande de porter sur le visage.



10 – 0h33'16

En chemin, l'adolescente lui raconte qu'elle est elle-même joueuse dans un club de football féminin.

11 – 0h35'27

Le soldat ordonne aux hommes de sortir des toilettes afin que la fille use personnellement des lieux. Soudain, un nouvel afflux de supporters sème la confusion dont profite l'adolescente pour s'échapper. Son escorte la recherche en vain dans les travées du stade.

12 – 0h43'24

Mi-temps du match. Inquiet de ne voir revenir personne des toilettes, l'officier discute avec la plus âgée qui l'interroge sur les motifs d'interdiction des femmes dans les stades de football.

13 – 0h47'52

Un militaire arrive avec une nouvelle jeune femme qui, travestie en conscrit, fait l'admiration de ses congénères. L'homme explique que cette « soldate » a suscité l'ire de leur chef après qu'elle a été appréhendée dans la tribune officielle à la place qui lui était réservée. La colère de l'officier éclate à son tour quand il voit son soldat revenir des toilettes sans sa prisonnière.

14 – 0h51'12

Soudain, le vieil homme du début, toujours à la recherche de sa fille, vient demander aux militaires où se trouve la tribune des femmes. Il reconnaît alors une amie de sa fille qui lui annonce que sa fille est dans le stade. Colère du vieil

15 – 0h57'42

À la surprise générale, l'adolescente des toilettes revient de sa fugue (par pitié pour l'officier) et raconte aux filles la partie du match à laquelle elle a assisté.

16 – 1h00'33

Le vieil homme reprend le chemin des tribunes après avoir tenté de faire libérer l'amie de sa fille pour qu'elle l'aide dans sa quête. Le match reprend, les commentaires du soldat aussi, suscitant un enthousiasme des filles d'autant plus délirant que l'Iran marque un but.

17 – 1h04'13

La joie est de courte durée. Un chef militaire arrive dans un mini-bus destiné à conduire le groupe de filles à la brigade des mœurs. Un adolescent, lanceur de pétards, est descendu du véhicule, fouillé, et emmené avec les filles.

18 – 1h06'45

Dans le fourgon, de nuit. Agacé par les pleurs de celle qui, pour s'être déguisée en soldat, redoute une sévère sanction, l'adolescent se montre insultant envers les filles. Indignée, la plus âgée lui adresse un violent coup de tête. Le garçon, après avoir narré ses malheurs d'orphelin battu, tente de se réconcilier avec elle.

19 – 1h11'17

Alors qu'elle passe devant chez elle, une des adolescentes demande naïvement à y être déposée. Plus loin, les militaires descendent du bus pour acheter des rafraîchissements. Pendant ce temps, les filles suivent le match sur l'écran de télévision de l'épicerie.

20 – 1h14'39

Le fourgon repart, les filles demandent à écouter la fin de la rencontre à la radio. Las de leur insistance, l'officier finit par accepter et répare même l'antenne défectueuse du véhicule. Plus que trois minutes de temps additionnel. À la fin du match, c'est l'explosion de joie : l'Iran est qualifié pour la coupe du Monde 2006. Seule la fille du début pleure. Elle explique à tous qu'elle n'a voulu assister à la rencontre qu'en mémoire de son ami mort avec six autres personnes lors d'un précédent match (Iran-Japon). Liesse générale à l'extérieur du bus.

21 – 1h22'36

Le mini-bus est arrêté par les embouteillages. Des supporters en délire en extirpent les soldats pour qu'ils dansent avec eux. Les « détenus » en profitent pour se sauver.



22 – 1h25'33

Générique au son de l'hymne national « Ey Iran ».

Durée totale du film sur DVD : 1h27'22"

PERSONNAGES

Match entre hommes et filles



L'équipe des filles

L'adolescente du début (ou « la première fille » comme indiqué au générique), c'est ainsi que nous l'appellerons. Pas de nom, ni de prénom donc. Complètement anonyme, comme (presque) toutes ses partenaires de jeu, compagnes d'infortune, amies d'un jour. Un anonymat qui, s'il procède du phénomène d'identification, est en parfaite cohérence avec la stratégie mise au point par chacune d'elles, et que respecte le film.

Âgée d'une quinzaine d'années, l'adolescente du début porte casquette et grande chemise masculine. Elle espère ainsi se fondre dans la masse et passer inaperçue. Seulement, ses yeux de biche effarouchée, sa voix aiguë et son visage lisse révèlent sa féminité. Son nez refait (précise Jafar Panahi¹) apparaît encore comme un marqueur social, un révélateur de ses origines bourgeoises, en décalage avec le peuple alentour. Celle-ci est timide et craintive. Elle ne connaît pas les codes pour transgresser l'interdit. Son mimétisme n'est que vestimentaire ; elle n'est jamais dans son personnage d'emprunt, n'adopte jamais le comportement masculin, ne joue jamais à l'homme. Sa peur, au moment de franchir la grille d'entrée du stade, est visible, et elle finit par se trahir en refusant d'être fouillée au corps par un vigile. Avant cela, elle aura affronté trois figures de l'autorité masculine (séq. 3, 4, 6), et c'est sur un mode à chaque fois renouvelé qu'elle tente de marchander sa part de liberté. Cependant, elle n'a aucune prise sur le récit, son destin lui échappe totalement. Sa fonction dramaturgique consiste à introduire le spectateur dans l'espace d'exclusion des femmes, où elle se tiendra en retrait et quasiment muette. Relativement indifférente à la passion footballistique de ses « co-détenues », sa présence n'est motivée que par la volonté de commémorer la mort de son ami (disparu dix semaines plus tôt lors des violentes manifestations qui ont eu lieu à l'occasion du match Iran-Japon). Fil rouge de la fiction par qui on entre et on sort, l'adolescente du début incarne *in fine* l'espoir innocent d'un lendemain de liberté.

1) *Libération*, 6 décembre 2006.

La fumeuse (ou « la fille qui fume ») est la plus frondeuse du groupe. Son autorité naturelle fait d'elle la capitaine de l'équipe féminine dès l'instant où elle pénètre dans le carré d'infamie. Omniprésente sur le terrain, elle encourage continuellement ses partenaires, les rassure, les protège, et n'hésite pas à tenir tête à ses « geôliers », à se moquer d'eux, à les mépriser pour la servilité

avec laquelle ils s'acquittent de leur mission. Elle raille ouvertement les commentaires tendancieux du soldat mashadi et développe avec l'officier azéri un rapport nuancé qui traduit tantôt une volonté de (le) comprendre, tantôt un désir de faire comprendre son point de vue de femme opprimée qu'elle déplore avec rage. Physiquement athlétique, elle montre qu'elle n'a pas que l'apparence vestimentaire des hommes, mais qu'elle peut se comporter comme tel, être également violente et défendre, fût-ce par la force, la dignité féminine quand le garçon de la fin adopte une attitude machiste dans le bus (séq. 18). La fumeuse est un élément moteur de la mise en scène ; elle infuse rythme et nervosité dans la fiction.



La soldate (ou « la fille-soldat »). À l'instar des autres filles, le choix de son costume est révélateur de son degré de connaissance des stades, des ruses à adopter et de ses motivations à violer l'interdit. Or, en se déguisant en soldat, elle va plus loin dans la nature et le degré de transgression. Elle circonviend non seulement à la loi (certes liberticide) des stades, mais elle s'empare aussi d'un vêtement représentant une fonction militaire garante de l'ordre public. Fonction qu'elle usurpe et qu'elle détourne, et se rend de fait coupable d'atteinte à la sécurité de l'État. Cette fonction, elle la vide aussi de son sens, et en révèle le non-sens, l'absurdité, le caractère finalement artificiel. Elle fait ainsi de son travestissement un moyen de démythification. Grâce à lui, elle retourne la situation comme un gant et révèle l'imposture, le mensonge des hommes et leur prétention à commander. Enfin, si le stratagème est audacieux (mais vain par excès d'audace), la soldate s'avère craintive à l'épreuve des faits (séq. 18).

La joueuse de foot est, comme son surnom l'indique, non seulement une fervente supportrice mais aussi une pratiquante. Fugueuse lors de l'épisode des toilettes, elle réintègre d'elle-même le lieu d'exclusion par pitié pour (le bétail de) l'officier, alors passible de sanctions pour manquement. C'est alors elle qui remet le match hors champ dans le champ de la caméra. Elle distribue elle-même l'espace de la claustration, se fait un instant le metteur en scène du film, l'entraîneur de l'équipe d'Iran, et la commentatrice critique de la tactique choisie par les hommes de l'autre côté des tribunes.

La fille au tchador et la pleureuse. Cette dernière ne joue qu'un rôle mineur dans l'intrigue. Ses larmes participent néanmoins de la (faible) dose de pathos du film et du poids des menaces qui pèsent sur les épaules de l'équipe de filles.

Issue d'une famille religieuse, la fille au tchador effectue au mitan du film une volte-face qui saisit le regard du spectateur (occidental), et qui rappelle que derrière l'apparente normalité se cache la *figure obligée* d'une réalité misogyne. Alors qu'elle est encore protégée par l'anonymat de son déguisement, le spectateur la reconnaît pour ce qu'elle est : une adolescente gentiment turbulente. Point de vue que ne partage évidemment pas le vieil homme à la recherche de sa fille. Dès lors qu'elle disparaît sous son tchador et qu'elle est alors identifiée par celui-ci, le spectateur ne voit plus en elle que l'archétype de la Musulmane opprimée.



L'équipe des hommes

L'officier (ou « le soldat azéri ») est avec la fille au tchador celui qui possède un nom : Samandar. Conscrit comme ses camarades, il apparaît d'abord comme un petit chef criard, soucieux de (faire) respecter les ordres (sans états d'âme), et ainsi d'éviter les sanctions de ses chefs. Or, l'on comprend vite qu'il n'est que l'instrument d'un régime qu'il sert sans enthousiasme. Privé de permission pour renforcer la surveillance d'un événement propice aux intrusions féminines, ce paysan d'Azerbaïdjan ne se sent littéralement pas à sa place. Il regrette de ne pouvoir s'occuper de sa terre et de son bétail, et de devoir, en revanche, garder des filles dont il semble peu à peu comprendre les motivations et les récriminations. L'homme s'humanise, abandonne peu à peu ses faux habits de militaire dont il est affublé et dont il avait déjà symboliquement privé la soldate.

Le soldat mashadi (originaire de Mashad, ville du nord-est de l'Iran) est un élément de médiation du match, lequel est ramené dans l'espace de jeu par la voie de ses commentaires. À l'instar de son supérieur, il n'est guère à l'aise dans les débats qui l'opposent aux filles dont la présence et la détermination lui échappent totalement. Taxé de « plouc » comme son chef par un soldat de Téhéran (séq. 8, ville moins traditionaliste que Mashad), il se montre zélé, véritable grand frère protecteur, quand il accompagne l'adolescente aux toilettes (cf. Analyse de séquence, p. 14).

Le vieil homme, qui recherche sa fille Maryam dans le stade, est l'incarnation de la loi islamique des pères. Sa vision restrictive, forcément conservatrice, de la femme est en opposition avec celle, plus ouverte, des jeunes (supporters, soldats, etc.) qui peuvent néanmoins se montrer misogynes (par mimétisme ou conditionnement social tel le jeune homme du premier bus). Avec son physique de gosses des rues, **le garçon aux pétards** est un adolescent mal aimé. Coupable d'avoir introduit des pétards dans le stade (!), il est emmené avec les filles à la brigade des mœurs. Comme en écho du début du film, il devient l'intrus du fourgon comme l'était l'adolescente dans le bus de supporters. Hommes et femmes, « geôliers » et « détenues » sont ainsi tous les victimes des mêmes contraintes.

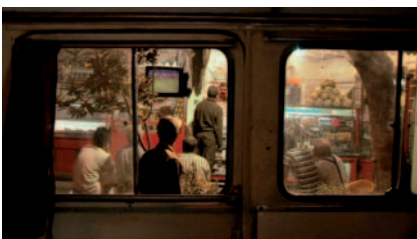


PISTES DE TRAVAIL

- Le récit file la métaphore du football jusqu'à « rejouer » une partie du match invisible. Étudier la composition de chacune des deux équipes : cohésion chez les filles, division chez les hommes. Dresser le portrait des capitaines (la fumeuse, l'officier) et analyser leur rôle. Jeu collectif, action personnelle : justifier le retour de la fugueuse.
- Le travestissement. Perte d'identité ou prise de pouvoir (cf. la soldate) ? Commenter la scène du tchador.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Un film-métaphore



Incontournable dès que l'on aborde la question de la mise en scène, la notion d'espace est au cœur du dispositif de *Hors Jeu*. Jafar Panahi en fait même une affaire de morale. Morale du cadre, du découpage et de la distance. Car tout, dans la société iranienne dès lors qu'il s'agit des femmes, est régi par la loi liberticide des pères. Et le cinéaste, qui prétend en effectuer la démonstration à travers l'exemple symbolique d'un match de football, a pensé la géographie de son film à l'aune de celle-ci. Tout y est par conséquent segmenté, limité, quadrillé par une étroite et mâle surveillance. La figure rhétorique du champ-contrechamp est envisagée sous l'angle de l'affrontement, et le hors-champ comme un espace interdit aux femmes. Un interdit que Panahi prend au pied de la lettre en demeurant sans cesse auprès de ses héroïnes. Le match est laissé à son invisibilité, et son hors-champ devient le cadre même de l'action du film. En inversant l'ordre du visible, Panahi opère ainsi un renversement critique et donne à voir ce qui est d'habitude caché. L'image de la femme qu'il nous offre est cependant pleine de son hors-champ (le match lui-même) qui occupe sans cesse les esprits, nourrit les discussions, motive les comportements, travaille l'espace sonore, en un mot détermine la mise en scène dans son ensemble.

Espace de jeu

L'espace revêt un caractère majeur – pluriel et éminemment politique – dans *Hors jeu*. Il est ici lieu de rencontres et d'interdits, zone d'enfermement et d'effraction, aire de jeu et d'exclusion, secteur d'intolérance (et d'espoir aussi). Ouvert à l'infini du hors-champ pour les hommes, il est sévèrement encadré pour les filles. Réduit aux seuls enclos des galeries du stade, toilettes et bus, comme métaphores de l'emprisonnement. Là, les héroïnes sont souvent filmées au plus près, coincées entre les bords du cadre de la caméra, prises au piège de plans serrés comme les intérieurs des véhicules saturés de corps, privées de perspective par un mur d'enceinte qui bouche le fond de l'enclos, surcadrées par des éléments du décor qui redécoupent l'image et qui participent du sentiment d'étouffement pesant constamment sur le film.

L'unique espace un tant soit peu ouvert est celui de l'esplanade devant l'entrée du stade que traverse la première adolescente. Le champ est plus vaste, l'image plus profonde. Mais là encore, l'endroit s'avère un lieu d'enfermement. La jeune fille, perdue dans les plans, le parcourt en tout sens, ne sait où aller, se cogne et s'épuise à sa géométrie étroite, peuplée d'hommes comme autant de menaces possibles à sa libre circulation. La caméra portée, toujours collée à elle, semble la traquer. L'héroïne parvient parfois à s'en éloigner, éprouvant ainsi la distance qui l'en sépare (et qui est son maigre espace de liberté), mais revient aussitôt à son côté, comme aimantée, attachée à elle par un lien invisible. Enfin, quand celle-ci s'arrête et regarde de l'autre côté désiré de l'enceinte, sa vision est encore obstruée par le motif récurrent des barreaux des grilles du stade (séq. 5).

Cet espace de confinement, c'est la part d'existence accordée aux femmes par les hommes en Iran, autrement dit un « non lieu » disqualifiant, qui met littéralement « hors jeu » comme le titre du film l'indique avec malice. C'est pourquoi, dans ce film qui fait de l'espace le cadre de son histoire, il s'agit autant pour les filles de franchir des frontières que d'occuper le terrain pour trouver une place, entrer dans le jeu social, ne pas être en permanence limitée au pourtour incertain de la vie. Être à la fois dans le champ du visible, et obtenir le même droit, fût-il dérisoire (en apparence seulement !), que les hommes d'assister à un match de foot. Droit qui constitue un enjeu « vital » (séq. 10), un idéal d'égalité, le vrai match à gagner pour les six héroïnes qui, sans relâche et avec une pugnacité exemplaire, se heurtent au cadre strict et rétrograde de la morale religieuse dictée et défendue par les hommes.



Usurpation d'identité

Cela débute donc par une double transgression, spatiale et identitaire (considérable au regard de la censure du pays)¹. Laquelle ne trompe évidemment personne. Trop timorée au milieu d'un bus de supporters en délire, la jeune fille apparaît vite suspecte. Afficher la masculinité ne suffit pas, en effet, à en acquérir la légitimité. Encore faut-il la contrefaire avec conviction, adopter un comportement masculin parfaitement décomplexé et sûr de ses droits, à l'image des deux adolescentes *déchaînées* au fond du bus voisin qu'un supporter désigne comme des « pros » de l'imposture (séq. 3). Il faut savoir se conduire crânement, se livrer à des actes *a priori* masculins tels que fumer ou jouer au foot, ou encore se battre comme un homme (séq. 3 et 18). Autrement dit, savoir s'approprier des codes pour inverser la norme. Perdre de sa féminité pour gagner le droit d'être femme, être *vue* et *reconnue* comme telle et pas seulement sous un vêtement qui la fait disparaître (séq. 14). Et dans ce film où le costume est un élément déterminant du jeu des personnages et de la distribution de l'espace, donc de la mise en scène, c'est la femme-soldate qui se révèle la plus transgressive. En revêtant l'uniforme militaire, elle s'empare du puissant symbole de l'ordre ; elle le détourne de sa fonction et en usurpe le pouvoir. L'imposture devient posture, et la farce un moyen de faire tomber les masques. Le travestissement dépossède les hommes de ce costume qui fait d'eux les tartuffes d'une sinistre comédie dont ils sont eux-mêmes des victimes obligées. Il les renvoie à leurs faux-semblants, à leur propre simulacre. Ainsi, l'intolérance machiste apparaît nue, ridicule, et absurde.

Sans être aussi audacieuse, l'adolescente du début s'est elle-même dépouillée de son tchador pour revêtir l'accoutrement du parfait supporter : casquette (permettant de cacher ses longs cheveux), vêtements amples d'hommes (dissimulant ses formes) ainsi que maquillages et drapeaux aux couleurs du pays (participant de l'homogénéité patriotique). L'« uniforme » islamique pour des habits uniformisants, en somme. À ceci près que dans

l'ordre du camouflage, le premier dissimule *et* signale à la fois la féminité tandis que le second tente de la nier totalement. L'un opprime, l'autre constitue un moyen (paradoxal) d'émancipation.

Dans les deux cas, c'est l'identité de la femme qui est en jeu, la femme frappée d'interdits (comme fumer en public, séq. 7), la femme dont le corps est prisonnier des conventions vestimentaires de l'islamisme. Or, sans se réapproprier leur féminité confisquée par la société des hommes (au contraire, en se travestissant en garçon, elles la perdent une seconde fois), les femmes regagnent du terrain et se repositionnent dans l'espace des droits et des libertés. Physiquement comme eux et unis dans la même ferveur, elles jouissent alors de quelque bienveillance de la part de certains jeunes hommes. Dans le bus, le supporter qui a repéré l'adolescente lui propose ensuite de la protéger tandis que son copain choisit d'emblée de l'ignorer (séq. 3). Aux toilettes, la supportrice ne doit son évocation qu'à l'aide opportune de quelques *aficionados* (séq. 11).

La présence de cette adolescente dans un lieu, plus que tout autre interdit aux femmes, n'est rendue possible qu'après un numéro comique, véritable mascarade et petit enjeu de mise en scène (séq. 9). Destiné à la soustraire à la vue des hommes, le stratagème du masque à l'effigie d'un joueur de foot s'avère cependant ambigu. Bricolé et offert par l'autorité (maladroite) elle-même, le poster cache la féminité de la jeune fille et la lui redonne à la fois. En effet, les longs cheveux du joueur, comme signe absolu de féminité selon les règles en vigueur (voir notamment la remarque du militaire en séq. 11), offrent une nouvelle chevelure à celle qui avait fait disparaître la sienne sous sa casquette... Dans le même temps, en pratiquant des trous à l'endroit des yeux, le soldat fait correspondre le visage du joueur avec celui de la jeune fille et accentue ainsi le phénomène d'identification. Il lui prête les traits et le prestige masculins de la star.

Hors-champ dans l'image

Entre le « hors-jeu » du foot et le « hors jeu » du titre, il y a un trait d'union d'écart. Ce trait d'union, c'est le lien ironique que Panahi établit entre la règle sportive et la loi sociale, entre la mise à l'écart des femmes (par les hommes) d'un espace réservé et l'exclusion d'un footballeur (par les défenseurs) de l'aire de jeu autorisée. Dans un cas comme dans l'autre, il est question de placement, de relation à l'espace et aux autres, d'interdiction de franchir des lignes et d'agir durant une période, d'une possibilité de sanction. Or, si l'une préserve la viabilité et l'équilibre du jeu, l'autre ruine la solidarité et la cohésion de la société.

La zone de relégation est ici la galerie extérieure de la tribune du stade où sont détenues les filles ; la zone d'interdiction est l'intérieur du stade lui-même dont les images ne sont relayées que par la voix de ceux qui voient (cris, commentaires, *speaker radio*), comme autre forme d'aliénation à l'oppresseur. Au cinéma comme ailleurs, celui qui voit s'approprie ce qu'il voit, et exerce un pouvoir sur celui qui ne peut voir. Pour preuve, le soldat, improvisateur de commentaire (séq. 8), invente la présence d'un de ses joueurs préférés (Khodadad Azizi, une vedette originaire de Mashad comme lui), absent de la liste de match. Une manipulation que dénonce avec mépris la fumeuse.

Absent de bout en bout des images, le match exerce pourtant sa tyrannie sur l'action du film. Il lui dicte la marche à suivre, lui impose sa mise en scène et sa durée. Il règle les déplacements des personnages, ordonne le placement de la caméra et structure la composition des plans de l'enclos. Bien que caché, il est créateur de tensions entre les personnages, motif de frustration du désir de voir, et moteur par conséquent du pouvoir (inaliénable !) de la pensée et de l'imagination. En vérité, la mise en scène de *Hors jeu* se définit par une sorte de présence-absence du match, de hors-champ sans cesse replacé dans le champ de l'image. C'est-à-dire que si les limites du cadre, la position de la caméra, les murs et les grilles tiennent le match dans une proximité toujours soustraite à la vue des héroïnes (qui est aussi notre point de vue), celui-ci ne se situe pas moins au cœur de toutes les scènes.

En effet, si l'espace du film reste fermé à la fuite dans son hors-champ et le cadrage hermétique aux images du match, tout et tous se montrent en revanche parfaitement perméables à sa présence sonore. Aux paroles des protagonistes se superpose la rumeur de la partie en cours, et ce fond bruyant, sans cesse activé, redonne comme un peu de volume, de *profondeur* à la plate surface de l'image sur laquelle sont « scotchées » les filles. Écrasées entre des grilles et un mur d'enceinte peint aux couleurs du pays qui les opprime, ces dernières peuvent entendre le match et « voir » au-delà des barreaux de leur prison, retrouver un peu de champ (visuel), de cette visibilité sur le monde dont on les prive. Et quand, à l'annonce du but marqué par l'Iran après la mi-temps, elles se libèrent de la tension accumulée dans un cri de joie unanime, c'est déjà un peu de leur victoire dont il s'agit (séq. 16).

Comble d'ironie, quand le match devient enfin subrepticement visible grâce au soldat qui nous introduit dans le stade (et qui en accredit définitivement la réalité, séq. 11), il n'est pas regardé. Ni par le soldat lui-même qui, après avoir cherché sa prisonnière des yeux, lui tourne le dos, ni par le spectateur qui n'a d'yeux que pour le désarroi du personnage qui lui fait face. Quant à la fugue elle-même, elle n'est pas plus l'occasion d'images volées. En refusant de filmer le match, Panahi réitère donc son choix politique des cadrages, revendique une nouvelle fois son engagement moral et laisse ostensiblement aux hommes le plaisir du divertissement officiel, et nous ramène dans la zone d'exclusion et à notre frustration. Ou plutôt, nous

réserve-t-il une belle pirouette, ce qui dans le jargon footballistique s'appelle un contre-pied, en déléguant son pouvoir de mise en scène à la fugueuse joueuse de foot.

Victoire sur le terrain

Avec le retour de cette dernière dans le cadre, le cinéaste nous offre de réinscrire le hors-champ dans le champ du film, et de faire de l'enclos une surface redoublée de jeu symbolique, une *répétition* du match invisible. Autrement dit, de lui redonner de la visibilité dans les limites du champ clos des prisonnières. Mettre en scène de ce petit théâtre en plein air, la fugueuse distribue alors l'espace et les rôles (des joueurs !). Elle offre à ses partenaires un droit de regard, lui aussi tout à fait subjectif (on repense au commentaire du soldat), sur ce qui leur est caché, et leur adresse une leçon tactique et critique sur le match en cours. Elle trace au sol la limite qui sépare les deux parties de terrain, lequel s'inscrit dans la géométrie de l'enclos, qui est lui-même cerné par les bords de l'image. Et c'est devant leurs gardiens, spectateurs médusés de ce renversement de situation dont ils sont rigoureusement écartés – mis hors jeu à leur tour –, que les filles réinventent l'espace de leur enfermement et préfigurent une possible reprise en main de leur destin. Soudain libres à l'intérieur de leur prison, elles s'approprient le match dont on les avait exclues. Cette petite revanche sur l'intolérance trouve alors un écho immédiat dans l'annonce du but marqué par les Iraniens (séq. 16), laquelle finira par s'incarner *réellement* dans la joie de la victoire finale.

Alors qu'il roule vers la brigade des mœurs, le fourgon policier est arrêté par la foule. Un homme, bientôt suivi par d'autres qui en éjectent les soldats, fait irruption dans le véhicule. Le premier offre indistinctement des pâtisseries aux occupants (geste exemplaire de générosité et de réconciliation avec les détenus, les exclus de la société), les suivants sortent les militaires du cadre strict de leur mission. Comme dans un conte oriental, le charme de la victoire opère ensuite sur ces derniers qui s'abandonnent eux-mêmes à une danse oublieuse de la réalité. Le message est clair : c'est de la rue, d'un peuple d'hommes et de femmes rassemblés que viendra le changement. À eux tous, ils libèrent les filles qui s'enfuient dans la rue au son rajouté de l'hymne populaire « *Ey Iran* » (préféré à l'hymne officiel), porteur d'une charge émotionnelle et d'une intention contestataire que le film n'a cessé de porter et qui culminent ici.

Le drame se dénoue, le groupe se disperse ; chacune des filles reprend le fil de son destin, se joint à la foule en liesse, se fond dans une nuit émancipatrice. Plus que jamais dans le film, la fiction rejoint la réalité documentaire. La qualité des images volées, l'instabilité du cadre, l'urgence clandestine du filmage en témoignent. Le peuple iranien, sorti du hors-champ, devient acteur du film. Il fête « sa » victoire. Nous sommes au soir du 8 mai 2005 : l'Iran est qualifié pour la Coupe du monde de foot 2006. Dix semaines plus tôt, un autre match (Iran-Japon) a été le théâtre de violents affrontements entre forces de l'ordre et manifestants venus exprimer leur hostilité au régime. Comme d'habitude lors de telles rencontres, des milliers de filles et de femmes s'étaient massées devant le stade. Bilan : sept morts. Les cierges magiques de l'adolescente en célèbrent la mémoire. Ils brillent aussi d'un espoir de liberté et d'égalité. Car, dans ce film symbolique qui fait de sa mise en scène l'espace d'un discours revendicatif, le peuple est invité (à l'écran comme à la ville) à s'unir, à accaparer l'espace public, à transgresser les interdits. Pour remporter d'autres victoires... plus importantes.

1) Transgression cinématographique également, car depuis la révolution islamique, les actrices n'ont plus le droit de se travestir en homme



PISTES DE TRAVAIL

- Réfléchir à la valeur métaphorique (sport et société) de la mise en scène. Démontrer que la géographie sectorisée du film a été envisagée à la fois comme un terrain de jeu et un lieu d'incarcération. On observera que l'alternance champ-contrechamp est à lire comme la figure d'opposition du match, et que le hors-champ interdit est à la fois le Graal à atteindre et le prétexte à montrer l'envers du décor habituel qui, par effet d'inversion, devient le « vrai » match, objet et enjeu de la démonstration critique.
- Analyser le renversement de situation durant la séquence 11 des toilettes. Commenter la fonction signifiante du hors-champ. Dire en quoi les hommes sont aussi les otages des lois du pays. Souligner les choix de mise en scène destinés à en dénoncer l'absurdité. Expliciter la sympathie des hommes pour les filles. Formuler le message de cette œuvre engagée. Penser à la censure et aux peines encourues par son auteur.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Interdit aux hommes

Séquence 11, de 0h35'27 à 0h42'38

L'adolescente joueuse de foot est transférée de son enclos de filles aux toilettes des hommes, accompagnée par l'un de ses géoliers. Après avoir franchi une nouvelle grille d'accès au stade, l'adolescente et son gardien empruntent un tunnel situé sous les gradins. Des supporters iraniens apparaissent de dos, tournés vers le match maintenant à portée d'yeux et de caméra (1). Pourtant, la fille, à qui le militaire interdit de regarder, ne peut rien voir. Pas plus que le spectateur placé au même niveau, et malmené par l'urgence de la mise en scène. De fait, la caméra portée collé au rythme précipité imposé par le soldat ; les images sont mouvementées, le cadre instable, les contrastes violents. L'ouverture de la tribune, donnant sur le terrain et aperçue furtivement dans l'image, est saturée d'une lumière blanche qui fait écran. Profondeur de champ et visibilité sont ainsi annulées. Pas notre désir de voir, en revanche.

Après un passage sinueux menant aux entrailles du stade, le soldat ordonne à sa prisonnière de se tenir à l'écart de la salle d'eau (2). Par zèle, il devient une sorte de frère protecteur et entreprend de vider l'endroit de sa présence masculine (3). Utilisant d'abord son corps comme obstacle, il redistribue l'espace entre zone autorisée et zone interdite, entre champ et hors-champ, entre les hommes et la fille. L'enjeu de cette scène folle, burlesque, absurde, où le personnage s'improvise metteur en scène, consiste en un renversement des règles et de la situation complète du film. C'est-à-dire que les toilettes comme espace privilégié, accessible de droit et réservé aux hommes, leur deviennent un hors-champ interdit et désiré à la fois. Pour invraisemblable qu'elle soit, cette scène figure à l'envers, et sur un ton tragi-comique, la condition de la femme iranienne, sujet encombrant dans son propre pays.

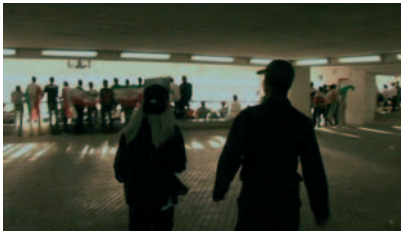
En attendant, l'adolescente trépigne d'impatience (4). Le plan de coupe sanctionne la démarche ridicule du conscrit qui s'acharne à contrôler les entrées (5) et les sorties (6). L'image souligne d'autant plus l'aliénation de la fille au pouvoir de l'homme que son masque destiné à la protéger nie sa féminité. Mais, perversité du stratagème, c'est aussi ce masque d'homme qui la dote du pouvoir du masculin, autorise ici sa présence et lui permet de prendre la place des hommes.

Un face à face s'engage alors rapidement entre les supporters et le militaire. Ce dernier, dont le haut du corps fait masse en gros plan, occupe tout le centre du cadre. Aucun partage n'est possible. Le pouvoir est de son côté (7). En contrechamp, les autres sont renvoyés dans un cadre plus distant, dans une lumière incertaine et une molle attitude (8). Mais le temps presse, l'adolescente s'avance, prête à bondir. Le soldat vérifie pour savoir s'il n'y a plus personne (10a), et lui donne enfin son autorisation. C'est alors qu'il se ravise, et demande à la fille de se couvrir les yeux pour qu'elle ne puisse pas lire les obscénités inscrites sur les murs (10b).

Mais, déjà de nouveaux arrivants affluent, que l'appelé refoule avec vigueur (10c). Un champ-contrechamp comme figure de l'affrontement entre le soldat et les supporters se met à nouveau en place. À ceci près qu'au corps-barrage du militaire (11) répond une fronde d'opposants plus hostiles, dont les corps saturent le plan. Poussé à bout par leurs sarcasmes, l'appelé se rue alors sur eux pour les corriger (14a), et parvient à les contenir dans le hors-champ, puis se tourne vers un homme, tout juste sorti des toilettes. Devant celui-ci, le soldat laisse parler ses préjugés selon lesquels grande chemise et cheveux longs sont des attributs féminins (14b). Réunis dans le même plan qu'ils partagent symétriquement, les deux hommes se font face. Comiquement. Pourtant de même génération, tout les différencie. Au comportement décontracté de l'un s'opposent les cris de l'autre, qui pense comme il gère l'espace, avec des limites, et qui, faute d'arguments, exclut *manu militari* l'homme aux cheveux longs des toilettes. Et c'est du hors-champ, qui fait irruption dans le cadre par la bande-son, que vient son salut. Une clameur émanant du stade vide instantanément l'espace de la mise en scène de ses « intrus » (14c).

Le calme revenu, le militaire entend soudain quelqu'un chuchoter dans les toilettes. Il écoute, furète, pousse des portes (14e, non reproduit). Une nouvelle fois activé, le hors-champ s'avère tout-puissant. Tout ici, dans l'espace visible du cadre, dépend de lui. Les comportements du personnage (son jeu, ses trajectoires) et de l'appareil (sa position, ses cadrages) sont entièrement guidés par le bruit étranger, littéralement venu d'ailleurs, et par la suspicion qu'il suscite dans l'esprit du soldat. Et dans l'esprit même du spectateur qui se retrouve pris au piège de cette manipulation sonore et de sa propre imagination. Enfin, le soldat arrive devant une nouvelle porte qu'il ouvre brusquement, et là surprise, un enfant aide son grand-père handicapé (14f). Le soldat est alors pris en flagrant délit d'imposture, de perversité. Dans un pays qui « voit » ses femmes comme une source de perversion, c'est bien à l'homme qu'appartient le regard pervers !

Mais l'appelé doit affronter de nouveaux supporters (14g). Mise en abyme du film : l'un d'eux s'échappe, qui est aussitôt ramené dans le couloir avec les autres. Mais le soldat est tellement accaparé par sa besogne qu'il ne voit pas sa prisonnière sortir des toilettes (14h). L'une entre dans le cadre par la droite, les autres en sortent par le côté gauche. Ici comme dans le reste du film, les sorties et les entrées entretiennent un rapport étroit avec le hors-champ, créateur de mystère et de tension. La fille s'approche donc du lieu d'affrontement. Elle jette un œil, recule et s'isole dans le cadre, face à elle-même (14i), puis profite de la bousculade et de la complicité d'un supporter pour s'évader (14j). Le conscrit, qui se lance à sa poursuite, ne peut alors que constater son échec en voyant le masque gisant ironiquement sur le sol (14k).



1



Non, mets-toi là.

2



3



4



- Je dois aller aux toilettes.
- Impossible.

5



Vas-y !

6



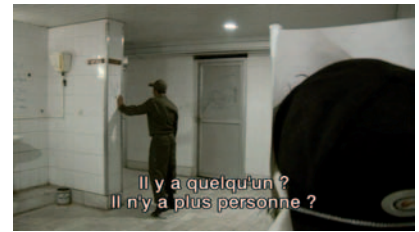
Attendez un peu, après lui.

7



Y a plein de chiottes ici !

8



Il y a quelqu'un ?
Il n'y a plus personne ?

10a



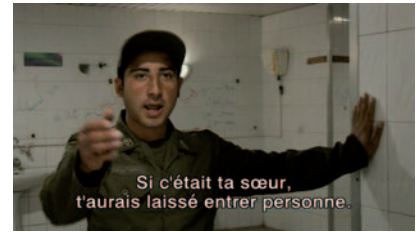
Pose ta main sur les yeux et avance.

10b



Pourquoi ?

10c



Si c'était ta sœur,
t'aurais laissé entrer personne.

11



14a



T'es une fille ou un garçon ?

14b



But !

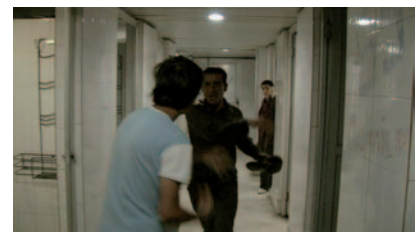
14c



14f



14g



14h



14i



14j



14k

BANDE-SON

La visibilité du son

« *Ey Iran* » (Ô Iran)

(Paroles : Hossein Gol-e-Golab. Musique : Ruhollah Khaleghi)

« Ô Iran, contrée de terre précieuse
Ton sol est la source de tout art
Que les esprits du mal restent loin de toi
Que ton règne soit éternel
Ô ennemi, si tu es de pierre, je suis de fer
Que ma vie soit sacrifiée pour la terre qui m'a vu naître
Ton amour est devant moi
Mes pensées ne sont jamais loin de toi
Pour ta cause, quand nos vies auront-elles une valeur ?
Que ces terres de notre Iran soient éternelles

Les pierres de nos montagnes sont des bijoux et des perles
Le sol des vallées est meilleur que l'or
Quand pourrai-je débarrasser mon cœur de ton affection ?
Dis moi, que ferai-je sans ton affection ?
Aussi longtemps que la révolution de la terre et le cycle du ciel dureront
La lumière du divin nous guidera
Quand ton amour est devenu mon appel
Mes pensées ne sont pas loin de toi
Pour ta cause, quand nos vies auront-elles une valeur ?
Que nos terres d'Iran soient éternelles

Iran, ô mon paradis vert
Mon destin est illuminé grâce à toi
Si le feu pleut sur mon corps
Je ne chérirai pas d'autre amour que le tien dans mon cœur
Ton eau, ton sol et ton amour ont modelé mon argile
Si ton amour quitte mon cœur, il deviendra stérile
Quand ton amour est devenu mon appel
Mes pensées ne sont pas loin de toi
Pour ta cause, quand nos vies auront-elles une valeur ?
Que nos terres d'Iran soient éternelles »

(Source : Wikipédia)

Le son dans *Hors jeu*, c'est à la fois une plainte – celle que la parole des filles libère – et une ambiance – celle souvent hurlante qui entoure le match. Fait des bruits propres à la circonstance, le son relève du traitement réaliste de la mise en scène. Tout semble ici pris sur le vif, sortir directement de la captation (parfois sauvage) des images. Aucune musique n'a été ajoutée, à l'exception de l'hymne populaire « *Ey Iran* » qui accompagne la fuite des adolescentes durant la scène finale. Le résultat, qui mime la vie, est âpre, sec, nerveux, et efficace. En vérité, pour un film qui met l'espace – visible ou non – au cœur de son dispositif, le son est un élément déterminant de la mise en scène, un élément dramaturgique à part entière.

Le son venu d'ailleurs

Des bus, des supporters, des cris et des chants. Dès les premiers instants du film, on est dans l'ambiance du match. La bande-son émane autant du cadre que de son hors-champ. Et c'est autant l'agitation des corps autour d'elle que l'environnement sonore qui pousse l'adolescente à sortir de sa réserve.

À mesure que celle-ci s'approche du « cratère » du stade, l'ambiance se fait plus grosse, plus pressante. Un fond sonore caractéristique d'un grand match de foot (cris, sifflets, tambours, trompettes, chants et clameurs massives) gronde dans le pourtour des images et scande l'imminence de la rencontre. Désormais omniprésent, envahissant même, le son *entoure* le film ; il le ceint de ses bruits extérieurs, occupe le champ visible et invisible des images, enveloppe et emporte les personnages. Consubstantiel de la notion de hors-champ, il pèse de tout son poids sur la mise en scène et les enjeux du film. Car c'est par lui que le match, et tout ce qui le concerne, est remis dans l'aire de jeu.

Hurlements off et cris in

Le hors-champ, c'est de l'espace, mais c'est aussi et surtout du son dans *Hors jeu*. En l'absence d'images du match, c'est lui qui maintient l'attention des filles en éveil et les fait réagir au moindre grondement, qui est un commentaire, du public. Quand il se tait, la litanie des questions et récriminations des filles adressées à leurs gardiens fait alors entendre sa petite musique plaintive.

Les hurlements massifs des spectateurs permettent aux héroïnes de suivre la dramaturgie du match en temps réel. Celles-ci sont informées à intervalles plus ou moins réguliers des progrès (ou non) de l'équipe nationale d'Iran. Entre le hors-champ sonore du match et le chœur d'adolescentes qui lui fait bruyamment écho s'établit alors une sorte de dialogue tragi-comique à distance : aux broncas du hors-champ correspondent des exclamations d'angoisse, et inversement, à l'excitation du public répondent les cris de joie des filles. Souvenons-nous du but marqué par l'Iran, ou du *speaker radio* et des commentaires du soldat mashadi comme autres relais sonores du match.

Le son off est ici un supplétif aux images manquantes de la rencontre. Il agit sur l'imaginaire des personnages et du spectateur, se fait créateur d'images (mentales) et excite notre frustration et notre désir de voir.

« *Ey Iran* », chant populaire patriotique

C'est une bande-son bruyamment festive qui accompagne la libération des filles. Mais surtout, associé aux images de liesse, s'élève bientôt l'hymne populaire « *Ey Iran* » (Ô Iran), écrit en 1946 contre l'occupation anglo-soviétique du pays. Cette marque de préférence contre l'hymne officiel iranien (adopté en 1980 par la République islamique) fait non seulement culminer l'émotion mais elle constitue aussi le point d'orgue de l'engagement – qui est une marque de dissidence – de Jafar Panahi. Dépassant le simple cadre de la victoire sportive, elle est un appel sans équivoque à la tolérance, à la liberté et à l'égalité entre les hommes et les femmes de son pays, à une union contre des lois injustes qu'ils subissent et qui les oppriment.

PISTES DE TRAVAIL

- Le son participe étroitement du hors-champ, il agit comme un révélateur des images absentes. À défaut de voir, les personnages entendent et réagissent en conséquence. Démontrer que c'est le son qui dicte une immense partie de la mise en scène.
- Étudier tout ce que le son en prise directe apporte au réalisme de la mise en scène. L'absence de musique extradiégétique (ajoutée *a posteriori* du tournage sur les images) accentue-t-elle cet effet ? Analyser la portée politique de l'hymne « *Ey Iran* ».



Le football en Iran : jeu et enjeux

« Sport du peuple » (à la différence du volley-ball préféré par les classes aisées), le football suscite en Iran un vif intérêt depuis la qualification de l'équipe nationale à la Coupe du monde de 1998 et la professionnalisation de son championnat de première division en 2001. Ce dernier, créé au début des années 1970 (et interrompu par la révolution islamique et la guerre Iran-Irak des années 1980), compte aujourd'hui 18 équipes et est très suivi, tant dans les villes que dans les campagnes. Les audiences télévisées sont très élevées et les *derbys* entre Persepolis et Esteghlal, les deux grands clubs de Téhéran, remplissent régulièrement les 100 000 places du stade Azadi (« Liberté ») et font l'objet d'une immense ferveur populaire.

Sport sous surveillance

Mais, à vrai dire, le football en Iran dépasse le simple cadre sportif, et comme tous les sports, il est intimement lié à la vie politique. Comme à l'époque du Shah, les présidents des fédérations ne sont pas élus mais choisis selon leurs accointances avec le pouvoir. Les clubs sont financés et soutenus par la police, l'armée, certains ministères ou de grandes entreprises industrielles. Les mollahs n'hésitent pas, quant à eux, à sanctionner les comportements jugés hostiles au régime, à l'exemple de la radiation à vie ordonnée en 2010 pour des joueurs accusés d'avoir porté un bracelet vert (symbole de l'opposition) durant un match international. Selon les mêmes censeurs qui refusent les retransmissions télévisées en direct (pour prévenir toute indocilité), les footballeurs sont censés montrer l'exemple et n'afficher aucun comportement ou mode de vie perçus comme occidentaux ; ils doivent porter des cheveux courts, se conduire décemment et promouvoir l'idéal chevaleresque de la lutte. Lutte qui fut longtemps le sport national et dont les participants sont présentés comme des héros libres, dévoués et désintéressés. Car, au-delà du jeu politique, c'est bien autour de la question clivante de la tradition et de la modernité, de l'ouverture et du repli culturels que se nouent les tensions.

Contre-modèle et désirs de changement

Aux yeux des conservateurs qui retardèrent longtemps sa professionnalisation, le football n'est qu'une invention impérialiste qui promeut l'individualisme, le joueur-star, le sport-spectacle, l'argent-roi et l'esprit de compétition (susitant des débordements) en désaccord avec les exigences du régime – mais à l'image d'une société qui s'universalise. En faisant appel à des entraîneurs croates pour améliorer l'efficacité de l'équipe

nationale, le football rend nécessaire la demande de compétence aux pays étrangers, et agit en cela comme un levier d'ouverture à l'avant-garde de la société iranienne. Ouverture vers l'Occident honni, mais aussi sur la société iranienne elle-même qui, à travers le football, exprime son aspiration à d'autres modes de vie, son attente d'un renouvellement des valeurs.

Le football cristallise de nombreux enjeux sociaux. Il est vu comme un moyen de contestation qui, des villas huppées du nord de Téhéran aux quartiers pauvres du sud, se manifeste ostensiblement lors des grandes victoires nationales. Le stade de foot apparaît ainsi comme un des rares endroits de liberté, un espace de libre parole où jurons et insultes (prohibés en public) fusent en nombre. Dans cette arène-exutoire, les tensions sont parfois vives entre factions politiques, et les disputes et autres chants transforment parfois les tribunes en meetings informels.

Méfiance des autorités

Face à ce symbole d'émancipation qui fait consensus dans la population, les conservateurs adoptent une attitude ambivalente. Ils critiquent d'une part la « footballmania », cette fièvre artificielle qui dévoie les esprits présentés comme des anti-modèles vulgaires et décadents. D'autre part, ils n'hésitent pas à en faire l'instrument de leur propagande à l'image du Guide de la révolution, l'ayatollah Ali Khamenei, qui se réjouissait de « voir l'opresseur [les États-Unis, NDR] connaître le goût amer de la défaite » contre l'Iran lors de la Coupe du monde de 1998 ou encore le président de la République Mahmoud Ahmadinejad qui, quelques semaines après son élection en 2005, affichait un soutien inattendu aux footballeurs.

Quoi qu'il en soit, les dirigeants politiques et religieux savent le danger que représente le football. Ils modèrent souvent leurs jugements tout en cherchant à contrôler son développement et ses conséquences sociales. C'est pourquoi le football apparaît comme un symbole de répression du droit et des libertés (de la femme en particulier).

Esprit de révolte politique et football sont étroitement liés en Iran. Le football est considéré comme un puissant vecteur d'opposition au système (du fait de son caractère occidental). Son extrême popularité permet un rééquilibrage des forces entre traditionalistes et progressistes, ces derniers voyant en lui un espace de débat, un précieux relais des revendications, une brèche ouverte à l'évolution démocratique.



Close up.

Le cinéma iranien contemporain

Jusqu'en 1979, le cinéma apparaît comme blasphématoire aux yeux des mollahs. C'est un art de dévoiement, inventé par l'Occident dépravé, qui entre en concurrence directe avec la mosquée. Les films montrent des femmes non voilées, des danses accompagnées de musique, des êtres buvant de l'alcool. Avec la révolution islamique, tout change. Le clergé chiite, qui sait parfaitement l'impact de l'image sur les masses, proscriit la production étrangère, jugée profane, et met l'industrie cinématographique du pays au service de sa propagande. Pour l'ayatollah Khomeiny, il s'agit de faire « un cinéma islamique », béni (comme la viande hallal !) par les services de l'État et en accord avec les principes du *fiqh* (loi islamique). Des sujets sont écartés (politique, sexe, religion...), la représentation des êtres surveillée, l'économie des moyens comptée.

Comment dire sans se dédire ?

La censure pousse les réalisateurs à développer une cinématographie contournée, souvent métaphorique en dépit de situations prises dans la réalité quotidienne. L'usage du hors-champ, éminemment suggestif, se développe ; la durée, qui scrute et épuise les espaces, s'allonge ; l'image s'épure pour accéder à la beauté des choses simples ; le montage renoue avec la circularité narrative des contes persans. La simplicité apparente du filmage, à mi-chemin du documentaire, devient alors un principe esthétique.

La grammaire des films change, notre façon de les regarder aussi. Les femmes, dont la présence pose problème à l'écran, sont remplacées par des fillettes. Et c'est avec les yeux de l'enfance que des cinéastes comme Amir Naderi (*Le Coureur*, 1985), Bahram Beyzai (*Bashu, le petit étranger*, 1986) ou, celui dont le style façonnera nombre de cinéastes, Abbas Kiarostami (*Où est la maison de mon ami ?*, 1988) nous invitent à (re)voir le monde. Mais les yeux qu'ils nous prêtent sont souvent malicieux, empreints d'une distance ironique, insidieusement critique à l'endroit du régime, à l'instar du cinéma poétique de Moshen Makhmalbaf qui se radicalise peu à peu au point d'être interdit de tournage comme de distribution (*Salaam cinema*, 1995 ; *Gabbeh*, 1996 ; *Le Silence*, 1998).

Close up (1990) d'A. Kiarostami marque, quant à lui, un tournant dans notre vision du cinéma iranien qui va, au cours des années 1990, trouver la reconnaissance internationale. Inspiré d'un fait divers, le scénario raconte le procès d'un homme qui a usurpé l'identité du réalisateur Moshen Makhmalbaf, et, partant, le film multiplie les mises en abyme entre réalité et fiction

qui vont devenir le motif d'un certain cinéma iranien (lequel n'est pas sans évoquer l'art de la miniature persane).

Le renouveau des années 2000

Des années 1980 à nos jours, on aura assisté à un jeu de dupes, à une autre manière de faire du cinéma, en constante et nécessaire évolution afin d'échapper à la censure. Situations, formes et thèmes se renouvellent, passant en une trentaine d'années d'une sorte d'âge tendre du cinéma avec ses personnages d'enfants à l'ère de l'émancipation et du retour des histoires entre adultes, des milieux ruraux aux centres urbains, d'un prosaïsme de bon aloi à la sophistication des styles et des sujets plus modernes. Les réalisateurs, en phase avec le mécontentement grandissant, s'attaquent désormais aux problèmes qui minent la société et la vie de leurs contemporains.

Cela débute avec *Le Cercle* de J. Panahi (2000) qui, de l'accouchement à l'emprisonnement en passant par l'avortement et l'abandon, aborde des thèmes jusque-là absents des écrans. Téhéran est alors au cœur de films tels que *Ten* d'A. Kiarostami (2001), *Lonely tunes of Tehran* de Saman Salour (2008), *The Hunter* de Rafi Pitts (2011) ou *Les Chats persans* de Bahman Ghobadi (2008) qui, dans un style Nouvelle Vague, explore le ras-le-bol, mais aussi la formidable énergie de la jeunesse branchée de la ville. Les films de femmes apparaissent, et les femmes cinéastes se multiplient : Samira et Hana Makhmalbaf, Rakhshan Bani-Etemad, Tamineh Milani, Niki Karimi, Mania Akbari, Marzieh Meshkini, etc. Tous sont aidés par un cinéma issu de la diaspora (*Persepolis* de Marjane Satrapi, 2006 ; *Pour un instant, la liberté* d'Arash T. Riahi, 2009 ; *Une famille respectable* de Massoud Bakhshi, 2012).

Rappelons enfin que les beaux succès de certains (*La Séparation* d'Asghar Farhadi, 2011), qui témoignent d'une étonnante vitalité créative, ne doivent pas occulter les immenses difficultés à être (cinéaste) en son propre pays (*Ceci n'est pas un film* de J. Panahi, 2011 ; *Au revoir* de Mohammad Rasoulof, *id.*).



Femme = Homme.

Les femmes en Iran

En 1979, le nouveau gouvernement iranien issu de la révolution islamique conduite par l'ayatollah Khomeiny instaure une république fondée sur le *fiqh* (loi islamique) et l'application de la charia. Laquelle, reposant sur des préceptes traditionalistes et religieux ultraconservateurs, institutionnalise les inégalités entre hommes et femmes. Des femmes qui vont devoir, de fait, réapprendre à n'être que des mères et des épouses, et ce en dépit des efforts consentis par elles pendant la révolution et ensuite lors de la guerre Iran-Irak (1980-1988). Des êtres de seconde catégorie ou sous-citoyens donc, assujettis à leur époux, confinés dans le cadre domestique, mais aussi enfermés sous le hijab (l'uniforme islamique) par ceux qui, maudissant leurs propres désirs, s'en prennent à l'objet même de leur convoitise. Le fameux hijab qui, selon le gouvernement, « protège la femme contre toute tentative de viol ou de violence » !

Femmes surveillées

La discrimination sexuelle est le pilier du régime intégriste des mollahs. Chaque aspect de l'existence des femmes, du plus futile au plus important, est pensé dans cet esprit. Ainsi le maquillage est-il interdit, de même que le port des couleurs vives et des vêtements à la mode occidentale, jugés « indécents ». Fréquentations, loisirs, éducation des enfants, tout est surveillé. Chanter et danser en public est tout simplement prohibé ! La mixité est considérée comme un péché. Des mesures prônant la ségrégation sexuelle obligent les femmes à occuper un espace qui leur est réservé dans la sphère publique. Elles doivent notamment se tenir à distance des hommes dans les transports en commun (au fond des bus par exemple) et obtenir l'autorisation de leurs époux pour voyager. L'âge légal du mariage a été abaissé à neuf ans pour les filles, et la polygamie restaurée. Le divorce, bien qu'autorisé aujourd'hui, demeure très pénalisant pour les femmes.

Femmes empêchées

Celles-ci sont écartées des hautes fonctions du secteur public et de certains métiers (juge par exemple). En août 2012, 76 programmes d'études universitaires leur sont désormais fermés. L'objectif étant de faire passer le taux de 65 % d'étudiantes dans les universités à moins de 50 %. « Cela fait partie de la politique de la République islamique, qui essaie de renvoyer les femmes dans le domaine privé du foyer, parce qu'elle ne peut tolérer leur présence passionnée dans l'arène publique », s'exclame Shirin Ebadi, Prix Nobel de la Paix 2003, qui vit aujourd'hui en Grande-Bretagne¹.

Bien qu'elles représentent aujourd'hui environ 62 % des étudiants (malgré les discriminations), les jeunes femmes peinent à accéder au travail, du fait de leur stigmatisation, des emplois liés à l'économie pétrolière mais aussi d'un contexte économique détérioré (embargo). De fait, le chômage touche deux fois plus de femmes que d'hommes. Avec un taux moyen de près de 25 % en 2006, les femmes ont dû développer un grand nombre d'activités informelles telles que « les cours particuliers dans différentes disciplines scolaires, la confection de vêtements à la maison, la préparation et la vente de pâtisseries, la garde d'enfants, de personnes âgées, l'aide à domicile, le ménage, etc. »² Aussi la prostitution est-elle très répandue chez les Iraniennes, et ce dès l'adolescence.

Femmes révoltées

« Quand des femmes parlent d'égalité des droits, explique Shirin Ebadi, on leur répond qu'il s'agit d'une atteinte à la sécurité de l'État. »³ Cible de fréquentes pressions (et d'incarcérations comme celle de Nasrin Sotoudeh, Prix Sakharov 2012 avec Jafar Panahi), des groupes féministes se sont néanmoins constitués au cours des années 1990 et militent pour la reconquête de droits bafoués par la loi islamique. Contre ce que beaucoup qualifient d'*apartheid*, elles demandent de nombreux changements (droit à l'héritage, code de la famille, accès au travail, libertés individuelles, justice, etc.). Certaines modernistes laïques, soutenues par nombre de femmes de la diaspora, prônent même la laïcité. En tout état de cause, elles refusent toutes de considérer la charia comme l'unique source de législation, et se réfèrent dans leur combat aux conventions internationales signées par l'Iran. Chaque mouvement de contestation (comme celui de la « révolution verte »⁴) est l'occasion pour elles de dire leur frustration et leur colère à un État totalitaire qui étouffe les intérêts vitaux de la population, isole le pays, et dissipe tous les espoirs d'un avenir meilleur.

1) *Courrier international*, n° 1168, 21-27 mars 2013.

2) *Alternatives économiques*, n° 51, septembre 2011.

3) *La Croix*, 10 mars 2013.

4) Mouvement de protestation postélectorale (juin 2009 – février 2010) des partisans du candidat d'opposition Mir Hossein Moussavi contre la réélection frauduleuse de Mahmoud Ahmadinejad.

Bibliographie

Le cinéma iranien

- Asal Bagheri Griffaton, *Les relations homme/femme dans le cinéma iranien postrévolutionnaire, stratégies des réalisateurs* (thèse de doctorat Paris Descartes), 2012.
http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/74/76/93/PDF/va_bagheri_-_griffaton_asal.pdf
- Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien : l'ayatollah Khomeyni au président Khatami*, CNRS Éditions, 2004.
- Mamad Haghghat (avec la collaboration de Frédéric Sabouraud), *Histoire du cinéma iranien : 1900-1999*, Éditions BPI Centre Georges-Pompidou, 1999.
- Hormuz Kéy, *Le cinéma iranien, l'image d'une société en bouillonnement : de « La Vache » au « Goût de la cerise »*, Éditions Karthala, 1999.

Les femmes et l'Iran

- Maryam Radjavi, *Les femmes contre l'intégrisme*, Éditions J.-C. Gawsewitch, 2013.
- Annie Sugier, *Femmes voilées aux jeux olympiques*, Jourdan, 2012.
- Nahal Tajadod, *Elle joue*, Albin Michel, 2012.
- Armin Arefi, *Dentelles et tchador*, Pocket, 2009.
- Zoya Pirzad, *Le goût âpre des kakis*, Zulma, 2009.
- Shirin Ebadi, *Iranienne et libre, mon combat pour la justice*, La découverte, coll. « Cahiers libres », 2006.
- Chahdortt Djavann, *Bas les voiles !*, Gallimard, coll. Folio, 2006.
- <http://femmesiraniennes.blogspot.fr/>

Vidéographie

- Le Ballon blanc* de Jafar Panahi
- Le Cercle* de Jafar Panahi
- Sang et or* de Jafar Panahi
- Où est la maison de mon ami ?* d'Abbas Kiarostami
- Le Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami
- À propos d'Elly* d'Asghar Farhadi
- Une séparation* d'Asghar Farhadi
- Le Secret de Baran* de Majid Majidi
- Les Enfants du ciel* de Majid Majidi
- Gabbeh* de Moshen Makhmalbaf
- Le Temps de l'innocence* de Moshen Makhmalbaf
- Le Jour où je suis devenue femme* de Marziyeh Mashkini
- La Pomme* de Samira Makhmalbaf
- Le Tableau noir* de Samira Makhmalbaf
- Un temps pour l'ivresse des chevaux* de Bahran Ghobadi
- Les Chats persans* de Bahran Ghobadi
- Une famille respectable* de Massoud Bakhshi

Les femmes interdites de stade en Iran

« Laissez-nous voir le match ! », « Pourquoi est-ce mal pour des femmes de regarder une rencontre de football ? », « Ne nous excluez pas du stade, de cette joie collective, nous appartenons à la même société ! » Telles sont, en substance, quelques-unes des phrases que l'on peut entendre dans *Hors Jeu*. Nous le savons, le sujet du film ne se trouve pas sur la pelouse. Le « vrai » match est ailleurs, à l'extérieur. Sur le terrain de l'égalité des droits entre hommes et femmes.

Interdites de stades de football depuis le début de la révolution islamique en 1979, les Iraniennes – plus nombreuses comme partout dans le monde à vouloir satisfaire leur passion pour ce sport – reprennent soudain espoir le 24 avril 2006. À la surprise générale et contre les principes rétrogrades des religieux qui l'ont soutenu durant sa campagne électorale, le président Mahmoud Ahmadinejad se déclare ce jour-là favorable à un décret permettant l'accès des femmes dans les stades (séparées des hommes, bien sûr...). Ceci, précise-t-il, dans l'espoir d'améliorer le comportement du public masculin durant les matchs. Las, deux mois plus tard, face au courroux des ayatollahs (hauts dignitaires chiites) qui agitent alors l'idée profane « du mélange corrompu entre les deux sexes », le projet est abandonné après que le chef spirituel du régime, Ali Khamenei, se fut prononcé contre une initiative opposée selon lui à la Constitution de la République islamique.

Victimes de très nombreuses restrictions, les femmes sont interdites de stade au motif misogynne que l'ambiance parfois salace ou ordurière est inappropriée à leur dignité. Plutôt que d'éduquer les hommes, le régime choisit donc de priver les femmes. Discriminer au lieu d'épanouir.

Au-delà de toute considération sportive, les femmes font aujourd'hui de l'accès aux gradins un des principaux enjeux de leur liberté d'être et d'agir dans la société civile. La popularité du football donne du poids à leur mouvement. Elles s'en servent comme d'une tribune pour revendiquer des droits.

Rappelons pour mémoire que la première équipe de football féminin date de 1970. D'autres équipes sont ensuite formées et des compétitions ont régulièrement lieu jusqu'en 1979 et l'instauration de la charia qui interdit le sport aux femmes. Il faut attendre 1993 pour que les filles puissent rejouer au foot. L'université des femmes d'Azahra organise alors une compétition officielle. En 1997, les filles sont autorisées à s'organiser en clubs sportifs. Elles jouent alors en salles et sous la surveillance d'hommes. Et en 2004, les équipes féminines peuvent retrouver le chemin des stades ! Or, ces lieux n'étant pas couverts, le port du voile (*hijab*) et bas de survêtements s'imposent aux joueuses. Lesquels en pleine fête sportive du corps stigmatisent le corps féminin.

Retour des femmes au cinéma

Souvent réduites depuis 1979 à une simple silhouette paysanne ou à la taille d'une fillette selon l'astuce dramaturgique destinée à mystifier l'ire des mollahs, les femmes refont depuis quelques années leur apparition sur les écrans iraniens. L'amorce remonte à la fin des années 1990, après l'élection à la présidence du réformateur Mohammad Khatami. Période où la censure s'assouplit quelque peu, moins crispée face au surgissement d'une mèche de cheveux échappée d'un *hijab*. Cependant, aucune femme ne peut apparaître sans son foulard. Et il reste exclu de voir un homme et une femme se toucher ou s'embrasser (même mariés). Des sujets jusqu'alors impensables s'avèrent néanmoins possibles comme le coup de foudre de deux étudiants dans *Siavash* de Saman Moghadam (1998), ou la violence conjugale exhibée par *Rouge* de Fereydoun Jeyrani (1999) ou *Deux femmes* de Tahmineh Milani (*id.*). Mais le vrai retour des femmes s'opère de manière radicale avec *Le Cercle* de J. Panahi (2000), œuvre censurée pour sa volonté contestataire de dénoncer l'emprisonnement social dont celles-ci sont victimes. Il devient alors évident que la femme au cinéma représente un enjeu politique fort, autour de qui se cristallisent nombre de revendications.

Afin de se dérober à la censure, les cinéastes ont encore recours à des procédés suggestifs pour compléter la psychologie des personnages (musique, hors-champ, ellipses, sous-entendus verbaux...). Toujours est-il que certains « films de femmes » campent des intrigues résolument modernes telles que la relation douloureuse d'une mère et de sa fille toxicomane dans *Mainline* de Rakhshan Bani-Etemad (2006) ou *Une nuit* de l'actrice Niki Karimi (*id.*) où une femme fait parler les hommes, comme en écho à *Ten*, film d'Abbas Kiarostami (2001) qui place au cœur de son dispositif l'intimité affective de femmes, victimes de la violence et de l'immaturité des hommes, et qui brosse en creux le portrait d'un pays, ses règles, ses aspirations et ses frustrations. *Ten* encore, dont l'une des actrices, Mania Akbari, a ensuite tourné *20 fingers* (2004) et *10+4* (2007), présentant tous deux des femmes émancipées.

Quoi qu'il en soit, si elles n'étaient cantonnées qu'à trois types de rôles avant la révolution (la mère, la bonne épouse et la séductrice), les femmes apparaissent aujourd'hui plus diversifiées dans leur représentation cinématographique, capables à la fois d'affronter une part de leur destin et de disputer le pouvoir à des hommes souvent défaillants. Des mensonges et incompréhensions d'*Une séparation* (Asghar Farhadi, 2011) aux femmes incarnant les ultimes repères d'un héros face à la faillite des valeurs dans *Une famille respectable* (Massoud Bakhshi, 2012) en passant par l'avocate dissidente d'*Au revoir* (Mohammad Rasoulof, 2011), les héroïnes des derniers films iraniens sont devenues comme des miroirs sociaux problématisant les innombrables échecs du régime de Téhéran.

Presse

Exister au sein du collectif

« D'emblée, Jafar Panahi fait de nous des spectateurs complices de cette présence féminine tout de suite identifiée par la caméra, nous plaçant à ses côtés dans un véritable suspense, couvrant d'un regard inquiet et bienveillant celles – elles seront plusieurs – que l'on aimerait évidemment voir gagner cette partie de dupe [...] »

Ainsi, le fait que leur projet échoue, plutôt que de nous enfermer dans la frustration, génère une autre dynamique de jeu (et de "je") nourrie par la transmission différée qui leur est faite du match mais aussi par les échanges verbaux entre les supportrices prisonnières et les soldats qui les surveillent. Intégrant les limites imposées par la société iranienne, le film, malicieux, fait de ce terrain pourtant bloqué et exigu un espace de parole, de vie, de confrontation particulièrement exaltant et révélateur des contradictions du pays. L'un de ses beaux exploits est de ne jamais réduire les deux sexes opposés à des schémas, mais de donner une véritable épaisseur et une identité à chacun des protagonistes. Le collectif ne tue pas l'individu, qu'on soit d'un côté ou de l'autre de la barrière. Une approche qui évite l'écueil du manichéisme et ancre le film dans une matière réaliste soutenue ici par une belle et intense forme documentaire. »

Amélie Dubois, *Les Inrockuptibles*, n° 512, 6 décembre 2006.

Situation grotesque

« Panahi signe ici un film peut-être moins puissant, moins inventif, mais d'une force et d'une limpidité indéniables.

On y voit plusieurs adolescentes travesties (des comédiennes), saisies par une fièvre émancipatrice, culpabilisées de souiller la réputation de leur père, et parquées dans un enclos gardé par des soldats avant d'être emmenées par la brigade des mœurs. Les militaires (de jeunes appelés) oscillent entre le discours intégriste, l'obligation de faire respecter la loi, la peur d'être sanctionnés, le doute quant au bien-fondé des diktats qu'on leur demande d'appliquer. Conditionné par une idéologie politique et religieuse, le pouvoir mâle stigmatisé dans *Hors jeu* est celui d'une génération, d'une minorité qui impose des interdits d'un autre âge.

Autorisée à aller se soulager aux toilettes, l'une des gamines doit se masquer le visage avec un poster à la gloire d'un footballeur, tandis que son geôlier tente vainement de bloquer l'entrée des w.-c. à une horde de supporteurs soumis au même besoin. Saynète qui illustre le talent de Panahi à transformer la rue en théâtre et afficher les ridicules d'une hypocrisie. »

Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 6 décembre 2006.

Sous le tchador

« Panahi malmène avec une espièglerie égale les préjugés occidentaux. Il faut attendre une heure pour que l'une des supportrices revête enfin, de manière à être reconnue par un proche, le tchador qui l'habille au quotidien. Depuis la première scène, les hommes iraniens se montraient excités



ou choqués de voir le visage, les cheveux, la silhouette de ces petites chipies ; mais nous, non, bien sûr. A la seconde où la fille se retourne voilée, l'effet produit un sursaut inverse : la rebelle s'est métamorphosée en figure archétypale de la femme opprimée. La compatissante représentation occidentale est, elle aussi, le jouet des apparences : sous chaque tchador sourit peut-être une fille drôle, courageuse, insolente, voire tout aussi fière, bête et chauvine qu'un fan de foot mâle. »
Fabien Bauman, *Positif*, décembre 2006.

Répétitif mais édifiant

« La première mi-temps de *Hors jeu* est à la hauteur de la curiosité suscitée. On suit une adolescente seule, et déguisée en garçon, dans sa tentative de passer outre les diktats de la république islamique, un soir de match qualificatif pour la Coupe du monde. Elle n'en mène pas large dans le car de supporters mâles en surchauffe, encore moins à l'entrée du stade, au moment de la fouille. Cette veine anxieuse et captivante (réussira-t-elle ? réussira-t-elle pas à entrer ?) s'estompe quand le film s'installe dans l'enclos grillagé près des gradins où la police retient les filles coupables d'être arrivées jusque-là. Toute l'absurdité de cet apartheid du sexe explose alors, tant dans les suppliques des prisonnières que dans le relâchement des gardes – qui en arrivent à leur commenter le match, à défaut de le leur laisser regarder. Pourtant, Jafar Panahi, qui développe là un mélange de comédie et de documentaire, épuise ses cartouches, répète ses rebondissement, ses gags, ses arguments. [...] C'est en revanche un aperçu assez édifiant de la schizophrénie qui peut régner un soir de victoire à Téhéran, où des filles vibrent pour un pays qui leur refuse les droits les plus élémentaires. »

Louis Guichard, *Télérama*, 6 décembre 2006.

Trop timoré

« Faute de certitudes, la grande déception éprouvée devant le cinquième long métrage de Jafar Panahi, qui est tout de même le cinéaste le plus important après Kiarostami, pourrait nourrir deux hypothèses. Hypothèse 1, à hauteur du film : Panahi filme un scénario faible, et sans beaucoup de valeur ajoutée [...]. Hypothèse 2, souterraine : la poltronnerie du film est imputable à d'obscur raisons politiques, pratiques, qui expliquent que Panahi fasse profil bas et réalise un film à mi-chemin entre folklore contestataire pour les bonnes âmes festives occidentales et exaltation nationale de bon aloi, tous drapeaux dehors. Pour, sans donner l'impression de se trahir complètement, ne pas se fâcher avec les autorités iraniennes qui, sous le poigne du terrifiant Ahmadinejad, ont mis un frein brutal aux timides avancées libérales de leurs prédécesseurs. »

Jean-Philippe Tessé, *Cahiers du cinéma*, décembre 2006.

Générique

Titre original	<i>Offside</i>
Production	Jafar Panahi Films Productions
Prod. associé	Davood Samavatyar
Dir. prod.	Saeed Hashemi
Réalisateur	Jafar Panahi
Ass-réalisateur	Ramin Rastad
Scénario	Jafar Panahi et Shadmehr Rastin
Photo	Morteza Ghafouri, Mahmoud Kalari et Kamyar Sheisee
Son	Reza Delpak et Nezam-e-din Nezam Kiaee
Décor	Iraj Raminfar
Montage	Jafar Panahi
Maquillage	Parmis Zand
Musique	Koorosh Bozorgpour
Interprétation	
<i>Première fille</i>	Sima Mobarak Shahi
<i>La fumeuse</i>	Shayesteh Irani
<i>La footballeuse</i>	Ida Sadeghi
<i>La soldate</i>	Mahnaz Zabih
<i>La fille au tchador</i>	Golnaz Farmani
<i>La pleureuse</i>	Nazarin Sedighzadeh
<i>L'officier</i>	Safar Samandar
<i>Le soldat mashadi</i>	M. Kheyrabadi
<i>Le vieil homme</i>	Reza Farhadi
<i>Le garçon</i>	M. R. Gharadaghi
<i>Le soldat de Téhéran</i>	M. Khemeh Kabood
<i>Le vendeur de billets</i>	Mohsen Tanabandeh
Film	Couleur
Format	35 mm (1/1.85)
Durée	1h28
Pays	Iran
Visa n°	116 615
Distributeur	Ad Vitam
Sortie France	6 décembre 2006

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Philippe Leclercq, enseignant et critique de cinéma.



www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général



CNC