

Trois visages de Jafar Panahi

Aude Renaud-Lorrain

Numéro 190, mars 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90783ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Renaud-Lorrain, A. (2019). Compte rendu de [*Trois visages de Jafar Panahi*]. *24 images*, (190), 148–149.

Trois visages de Jafar Panahi

PAR AUDE RENAUD-LORRAIN



148

Le cinéma iranien nous a souvent montré que vérité et mise en scène s'entremêlent, que chercher à les différencier avec certitude est une entreprise complexe et risquée. Pourtant, c'est bien cette dissociation que désire faire M^{me} Jafari, une célèbre actrice, dans *Trois visages*, le dernier film de Jafar Panahi. Impliquée malgré elle dans une tragédie par l'entremise d'une vidéo envoyée par un numéro inconnu et filmée par une jeune fille du nom de Marziyeh, elle remet en question la véracité de ces images tout en redoutant le pire.

Jafar Panahi rend ici un magnifique hommage au grand cinéaste qu'était Abbas Kiarostami. C'est par l'une de ces petites routes – tant empruntées dans le cinéma de l'auteur de *À travers les oliviers* – cahoteuses, montant et descendant les collines, reliant les villages, que le réalisateur et l'actrice arrivent dans une région rurale du nord-ouest de l'Iran. Un chemin étroit à flanc de montagne qui mène au village de Saran permet aux voitures de circuler dans les deux sens, l'une après l'autre, grâce à une utilisation codifiée du klaxon. Cette route joue un rôle prédominant dans le film. Bien qu'elle paraisse anodine, elle influence le cours des événements, guide les personnages, les oblige à avancer ou s'immobiliser, à mesure que le récit se complexifie, serpente, rebrousse chemin.

Les personnages du film jouent leur propre rôle. Les visages s'exposent comme les noms, révélant ainsi l'identité de chacun. Acte qui n'est pas sans risque dans un pays comme l'Iran. Malgré sa condamnation en 2011 lui interdisant de faire des films, Panahi sort sa caméra à l'air libre pour aller filmer un pays qui ne cesse de bouillonner et où une partie de la

jeunesse est prête à s'exposer dangereusement pour revendiquer le droit à l'émancipation et à l'expression. Le cinéaste filme les femmes caméra, pinceau, mais aussi pelle et pioche à la main, alors que d'autres, pour reprendre un passage du film, les leur retirent en disant : « Ces outils ne sont pas pour les femmes, ils représentent l'honneur de l'agriculteur. » Dans un pays interdisant aux femmes de danser en public, le film se veut d'un féminisme à la fois affirmé et pudique, car ici les actrices dansent et, bien qu'elles le fassent à l'abri d'un rideau tiré, le cinéma porte leur silhouette contestataire à l'écran, défiant ainsi l'interdit.

M^{me} Jafari est habitée par un profond sentiment d'inquiétude. Ne rejetant aucune hypothèse, elle va jusqu'à soupçonner l'implication du personnage joué par Panahi, créant ainsi un jeu de rôle entre le réalisateur-acteur et l'acteur-réalisateur. Cette mise en abyme discrète du cinéma ajoute à la tension du film. Par comparaison, M. Panahi reste un observateur. Si sa certitude quant à la véracité de la vidéo s'effrite tout le long du film, son opiniâtreté du début rend le personnage fataliste. Pourquoi si peu d'espoir de retrouver Marziyeh vivante, alors que M^{me} Jafari est tourmentée par l'incertitude ?

Si les deux premiers visages sont ceux de Marziyeh et de M^{me} Jafari, qui est le troisième ? Ce pourrait être celui de la troisième actrice du scénario, Shahrzad, ancienne comédienne solitaire et exclue par les villageois. Son visage ne nous est pas révélé, et son absence trouve écho dans un poème qu'elle a écrit :

*La première prière était pour moi une évidente malédiction,
Debout, Assise. Je n'ai pas dit : présente,
Dans ce cas, tu es absente.*

De fait, certains visages ne peuvent pas être cadrés, et Shahrzad n'est pas la seule absente du film. Les trois visages peuvent être ceux d'une seule et même personne. Certains restent inconnus à la caméra et existent seulement par évocation. C'est le cas du visage de Marziyeh morte ou mariée. Penser le visage, c'est aussi penser son cadrage, celui qui l'isole dans le cadre, celui qui l'exclut et celui qui le fait cohabiter avec un corps, un paysage, une foule.

Le film finit d'ailleurs mystérieusement, mais magnifiquement, par une absence de visage. Sans maniérisme, les personnages sont de dos. Ils s'éloignent et prennent leur distance par rapport à la caméra, alors que la musique, s'introduisant en douceur, nous invite à espérer. En nous tournant le dos, ils forcent un arrêt. Le visage, siège corporel du langage, s'absente et se libère ainsi de la prédominance de la parole jusqu'à l'évaporation des mots. Ils donnent une chance au spectateur de se distancier à son tour. Orienter le regard vers le lointain permet le regard intérieur. Les échos des klaxons nous font comprendre que Panahi attendra cette fois son tour, car ce langage mécanique est une solution qui dépasse les limitations physiques du chemin. C'est une solution qui oblige l'arrêt, permettant ainsi à la pensée d'éclore. La route, aussi étroite et longue soit-elle, n'isole pas, elle lie.

Iran | 2019 | Ré. et scé. Jafar Panahi | Ph. Amir Ja'fari | Mont. Mastanech Mohajer | Son Seyyed Alizera Alavian | Int. Behnaz Jafari, Jafar Panahi, Marziyeh Rezaei, Shahrzad, Maedeh Erteghael, Narges Delaram | 100 minutes | Dist. EyeSteelFilm