



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS

*Liberté
Égalité
Fraternité*

PRIX JEAN RENOIR 2021-2022 | DOSSIER PÉDAGOGIQUE

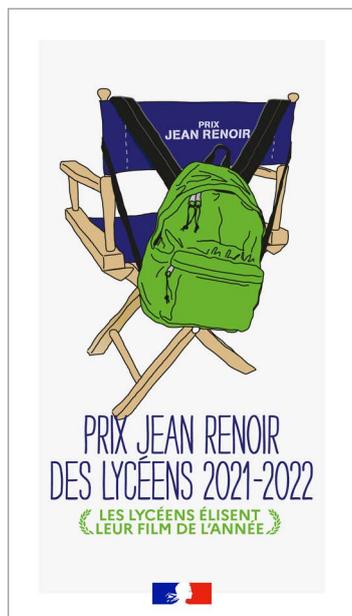
Le diable n'existe pas

de Mohammad Rasoulof

PHILIPPE LECLERCQ

CANOPÉ
ÉDITIONS

AGIR



Le diable n'existe pas

DE MOHAMMAD RASOULOF

Ce dossier pédagogique est édité par Réseau Canopé dans le cadre du prix Jean Renoir des lycéens 2021-2022, attribué à un film par un jury de lycéens, parmi sept films présélectionnés.

Le comité national en charge de la présélection est composé de représentants de la Dgesco (Direction générale de l'enseignement scolaire), de l'Inspection générale de l'Éducation nationale, du Sport et de la Recherche, du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), de Réseau Canopé, de la Fédération nationale des cinémas français, d'enseignants, de critiques de cinéma et d'un représentant de la jeunesse. Le prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale, en partenariat avec le CNC, la Fédération nationale des cinémas français et Réseau Canopé, et avec la participation des Ceméa, des *Cahiers du cinéma*, de *Positif* et de *Sofilm*.

eduscol.education.fr/1792/prix-jean-renoir-des-lyceens

-
- 4 Entrée en matière
 - 5 Zoom
 - 6 Carnet de création
 - 7 Matière à débat
 - 10 Envoi

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

Directeur artistique

Samuel Baluret

Suivi éditorial

Nathalie Bidart

Iconographie

Adeline Riou

Mise en pages

Isabelle Soléra

Conception graphique

Gaëlle Huber

Isabelle Guicheteau

Photos de couverture et intérieur

© Pyramide Films

ISSN : 2425-9861

© Réseau Canopé, 2021

(établissement public

à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Le diable n'existe pas

Réalisation : Mohammad Rasoulof

Distribution : Pyramide Distribution

Genre : drame

Nationalité : Allemagne, République tchèque, Iran

Durée : 2 h 30

Sortie : 1^{er} décembre 2021



Entrée en matière

POUR COMMENCER

Mohammad Rasoulof est né en 1972 à Chiraz, une ville du sud-ouest de l'Iran. Diplômé en sociologie, il s'oriente vers le cinéma et étudie le montage à l'université Sooreh de Téhéran. Il tourne une série de six courts métrages dans les années 1990, devient assistant-réalisateur d'Abbas Kiarostami et de Rasoul Sadr Ameli, avant de réaliser *Le Crépuscule* en 2002, un docu-fiction (inédit en France) inspiré d'un fait divers en milieu carcéral.

Mohammad Rasoulof se fait ensuite connaître à l'international avec *La Vie sur l'eau* (2005), une fable composée autour d'un groupe d'individus ayant choisi de s'exiler sur un cargo abandonné aux larges des côtes iraniennes pour fuir le quotidien du pays. Trois ans plus tard, le cinéaste, fidèle à sa formation universitaire initiale, retrouve le terrain sociologique avec *La Parabole* (2008), un moyen métrage documentaire questionnant les astuces déployées par les Iraniens pour capter les chaînes de télévision étrangères, interdites dans le pays. Cette critique de la censure des médias exercée par le pouvoir est suivie en 2009 par *The White Meadows*, narrant le périple métaphorique d'une sorte de Sinbad moderne chargé de recueillir les larmes des insulaires du golfe Persique. Île, enfermement, pleurs, souffrance... Mohammad Rasoulof, cinéaste engagé, fait alors montre d'une position de plus en plus tranchée à l'égard du régime politique iranien.

La même année, la réélection – sur fond de fraudes – du président Mahmoud Ahmadinejad entraîne d'importantes manifestations de rue, aussitôt matées dans le sang par la police. Soucieux de témoigner de cette répression, Mohammad Rasoulof développe un projet de documentaire avec son confrère Jafar Panahi, quand les deux réalisateurs sont arrêtés et jugés pour « actes et propagande hostiles à la République islamique d'Iran ». Mohammad Rasoulof écope de six ans de prison mais obtient d'être libéré, après appel, au terme de douze mois de détention. Cette « libération » est assortie d'une assignation à résidence et d'une interdiction de sortie du territoire.

En 2011, le cinéaste tourne dans la clandestinité *Au revoir*, l'histoire d'une avocate qui, enceinte et empêchée d'avorter sans l'autorisation de son mari, tente d'obtenir un visa pour quitter son pays. Le film est bien reçu au Festival de Cannes, où il est sélectionné, et où le cinéaste est autorisé à se rendre pour y recevoir le prix du Meilleur réalisateur dans la section « Un certain regard ». Deux ans plus tard, Mohammad Rasoulof revient sur la Croisette pour présenter *Les manuscrits ne brûlent pas* (2013), tourné dans les mêmes conditions clandestines et avec des acteurs ayant préféré garder l'anonymat (aucun nom ne figure au générique). Le film, prix Fipresci, est une dénonciation frontale des meurtres d'écrivains et de journalistes attachés à la liberté d'expression et victimes de la censure. Laquelle, étonnamment, ne trouve rien à redire même si, comme ne va pas tarder à l'apprendre le réalisateur, elle continue à le tenir à l'œil...

En effet, après avoir à nouveau reçu le prix « Un certain regard » à Cannes pour *Un homme intègre* (2017), qui fustige la corruption du pays à travers le récit d'un élève piscicole en lutte contre une société privée, aux méthodes mafieuses, avide de s'emparer de son exploitation, le cinéaste est arrêté, son passeport confisqué, à son retour des États-Unis où il était allé présenter son film. Enquête, interrogatoires... Le verdict tombe en juillet 2019 : un an de prison ferme, auquel s'ajoutent deux années d'interdiction de sortie du territoire et de la moindre activité sociale et politique.

Afin de déjouer la vigilance du comité de censure et pour continuer à filmer, le réalisateur a alors l'idée de déposer un projet de quatre courts métrages. « Plus un tournage est court, explique-t-il, moins la censure s'y intéresse, donc moins le risque est grand de se faire prendre¹. » Les quatre films courts réunis formeront *Le diable n'existe pas*, le septième long métrage de fiction de Mohammad Rasoulof, dont la détermination à dénoncer le régime iranien n'a d'égale que son courage et son désir de liberté, sa foi en l'Homme et en l'art au service des idées.

1 Toutes les citations de Mohammad Rasoulof sont extraites du dossier de presse du film ([téléchargeable](#)).

SYNOPSIS

L'Iran, aujourd'hui. Quatre hommes, quatre destins. Au sein du régime théocratique où l'on pratique la peine de mort, chacun d'eux, à sa manière, résiste ou se soumet aux injonctions oppressives qui lui sont faites pour en être un exécuteur...

FORTUNE DU FILM

Mohammad Rasoulof a reçu l'Ours d'or au Festival de Berlin en février 2020 pour *Le diable n'existe pas*. « Dans la foulée de cette récompense prestigieuse, reçue en son absence par ses comédiens, [le cinéaste] a été sommé de se présenter à la justice iranienne, afin de purger sa peine de prison. » Mohammad Rasoulof ne s'est pas rendu à l'autorité et réside toujours en Iran.

Zoom



Un couple. Une jeune femme, Nana (Mahtab Servati), un jeune homme, Javad (Mohammad Valizadegan). Deux êtres, le visage grave, triste et désolé, *séparés* par le tronc moussu d'un arbre. Chacun d'eux, face caméra, l'œil fixe et sombre dirigé vers le bas du cadre, perdu, *enfermé* dans ses pensées. Leur position perpendiculaire l'un par rapport à l'autre, appuyés de part et d'autre du tronc divisant l'image en deux parties, redouble leur éloignement (moral) en dépit de leur proximité physique. Nous sommes ici à la fin d'*Anniversaire*, le troisième épisode du *Le diable n'existe pas*, à la fin de la courte (et discrètement sensuelle) histoire d'amour entre Nana et Javad, au terme d'un jour paradoxal de retrouvailles et de division, de réunion et de rupture.

Le regard des deux jeunes aimés ne converge pas (plus) dans le même sens, les sourires ont déserté leurs visages, leurs corps – et leurs pensées –, définitivement irréconciliables. Le spectre de Keyvan, ami de la famille et ancien professeur de Nana, condamné à mort pour ses idées par le régime et exécuté (par hasard) par Javad, conscrit affecté à l'application des peines capitales, se trouve désormais entre les deux jeunes gens et rend par conséquent leur union impossible. Nana, que sa mère a élevée dans un digne esprit de

liberté et de résistance, ne peut se résoudre à vivre avec ce souvenir, encore moins à partager son avenir avec un homme que l'uniforme a transformé en bourreau ; avec Javad, qui a accepté de transiger avec sa conscience et sa morale, préférant sa permission de sortie et sa promesse de distraction à la vie d'un être à qui il a porté le coup de grâce au terme d'une procédure de pendaison. Sa soumission à la loi oppressive est un acte abject et, par conséquent, un motif absolu de rupture pour Nana aux yeux de qui la vie d'un homme n'est pas négociable – sa mise à mort une limite indépassable, fût-ce sous l'autorité ou au nom de la loi sévère de l'État. Le pacte que Javad a signé avec le diable l'exclut *ipso facto* de la vie de la jeune femme et, au-delà, de celle des hommes dignes. Tout, dans le regard du jeune conscrit, indique l'accablement et le déchirement intérieur, le poids de la culpabilité, la prise de conscience de sa responsabilité, la perte de l'estime de soi ; et la reddition, l'acceptation de sa sanction, de sa séparation avec Nana – car Javad, être doué de discernement, sait la nature infranchissable de l'obstacle qui le sépare désormais d'elle. Son geste a fait de lui un être déchu, banni – à regret et dans la douleur, mais en conscience – du cœur de Nana. Sa lâcheté, ou son absence de résistance, face au pouvoir tyrannique le relègue à l'opposé de celle avec qui il prétendait se marier sans en épouser la rigueur morale. Comme la composition et le chromatisme de l'image, les deux personnages, absents l'un à l'autre, suivent déjà des trajectoires opposées.

Carnet de création

La République islamique d'Iran est un état répressif au sein duquel réaliser un film relève (souvent) de la bravoure. La censure n'est jamais bien loin d'y voir quelque intention séditeuse à sanctionner. Or, fabriquer une œuvre critique aussi engagée politiquement, moralement et philosophiquement que *Le diable n'existe pas* – et *a fortiori* quand on a déjà été condamné à la prison, comme c'est le cas de Mohammad Rasoulof – témoigne d'un courage inouï, aussi grand que les principes moraux et intellectuels qui l'inspirent et l'élèvent. « La participation à ce film, soupire-t-il, a en effet été pour chaque membre de l'équipe un acte de désobéissance à la censure. »

C'est en 2017, après avoir été arrêté et interrogé par la police à son retour du Festival de Telluride, aux États-Unis, où il s'était rendu pour présenter *Un homme intègre*, que Mohammad Rasoulof a la première idée de son film. « À ma grande surprise, tous les gens que je croisais me demandaient pourquoi j'étais rentré. Qu'avais-je fait de si grave ? J'avais fait un film traitant de la corruption, j'avais raconté une histoire. Or, on attendait de moi que je me soumette à la répression, que je prenne la fuite parce que j'avais désobéi. »

À la même période, alors qu'il reconnaît dans la rue l'un des policiers qui l'avait vigoureusement interrogé dix ans plus tôt, Mohammad Rasoulof se lance dans une filature qu'il interrompt soudainement afin d'observer son « bourreau », afin d'en considérer *objectivement* l'allure. « J'ai progressivement commencé à me demander ce que j'aurais pensé de lui si je ne le connaissais pas, si je n'avais accès qu'à son apparence. [...] Je me suis dit que cet homme n'avait sans doute jamais réfléchi au sens de ses actes. Sans doute la seule façon qu'il avait trouvée de subvenir aux besoins de sa famille était d'accomplir ces actes. » L'anecdote constituera le point de départ nourricier du premier segment du film et de sa réflexion sur la « banalité du mal ».

Les conditions clandestines de tournage forcent Mohammad Rasoulof à la plus extrême vigilance. « J'avais pour chaque épisode un assistant-réalisateur différent qui me secondait sur le plan artistique et me remplaçait sur les lieux de tournage où je ne pouvais pas être présent. Dans ce cas-là, les repérages étaient faits au préalable dans la plus grande discrétion, le découpage des plans était préparé, les acteurs avaient répété. Mon directeur de photographie, Ashkan Ashkani, étant mon complice de longue date, il pouvait compenser mon absence aux côtés de mon assistant. Nous avons pu travailler assez sereinement pour les scènes en intérieur et celles à la campagne. Ce sont les scènes à l'aéroport et en ville qui étaient plus problématiques. Les documents qui circulaient sur le plateau, comme les scénarios ou les plans de travail, étaient des faux et je me rendais méconnaissable pour pouvoir être présent. »

Les règles strictes imposées au cinéma iranien obligent le réalisateur à rassurer ses acteurs pour s'en assurer la plus grande confiance. Il doit les protéger des difficultés relevant de la censure. En particulier celle du voile obligatoire qui, rappelle Mohammad Rasoulof, « est un des piliers idéologiques du régime. Son non-respect peut aisément détruire la carrière d'une actrice. [...] De plus, il me semble que le port systématique du voile est aujourd'hui bien identifié par le public, y compris étranger, comme une contrainte du cinéma iranien. Je n'ai donc pas de raison de l'enfreindre. Nous avons pris toutes les précautions dans la

scène de la teinture. Ce n'est pas l'actrice qui expose sa chevelure, mais une doublure. Elle pourrait ainsi se défendre si cette scène lui était reprochée. Il ne faut pas donner de prétexte à l'appareil de censure pour qu'il puisse attaquer un film sur la forme, alors que c'est le fond qui lui pose problème. »

Matière à débat

UNITÉ FILMIQUE ET DILEMME

Le diable n'existe pas réunit quatre histoires d'une durée de trente à quarante minutes chacune. La question de résister aux injonctions totalitaires, ou comment assumer la responsabilité de ses actes dans un cadre oppressif, traverse le film et en assure l'unité thématique. La dramaturgie de chacun des sketches est fondée sur un coup de théâtre qui invite à leur relecture. Enfin, rigueur plastique des images et similitude du schéma actantiel renforcent la cohérence dramatique de l'ensemble. Dans chaque récit, le protagoniste est un homme qui ne sait avancer ou tenir debout sans son point d'appui, son moteur – sa compagne – à ses côtés. Chacun d'eux est confronté à des actes que la loi du pays leur commande. Comment ne pas devenir bourreau, demande Mohammad Rasoulof, dans un contexte tyrannique où l'être, écrasé par l'ordre et le devoir d'obéissance, est poussé à l'uniformisation des esprits, privé de son libre arbitre et incité à la déresponsabilisation de ses actes ? Où l'être, en permanence menacé, doit se soumettre à la loi unique du système et accepter de s'en faire le complice et de le servir, d'en être l'esclave ou l'outil (par prudence, paresse, intérêt, discrétion...) ? Comment trancher le dilemme entre révolte disqualifiante et conformisme honteux ? Entre héroïsme qui exclut (qui contraint à la fuite hors de la société) et résignation qui piège (qui enferme dans la peur, dans la culpabilité, dans le jugement d'autrui) ? Entre le courage offrant une liberté paradoxale, car sacrificielle, et une paix synonyme d'intranquillité, car lâchement gagnée ?



ORDINAIRE ET MÉDIOCRE

À toutes ces questions, le premier épisode, éponyme du film, en ajoute une autre. Simple et vertigineuse. Un homme naît-il bourreau ?

Cet homme est celui-là même qui sort du parking souterrain de son lieu de travail. La durée, en quasi-temps réel, de sa sortie du sous-sol et de son trajet de retour vers son domicile éprouve la patience du spectateur dans ce que la mise en scène raconte du quotidien. Mystères et jeux d'ombres, effets retardés et autres fausses pistes sont des procédés récurrents du film, propices à déjouer les attentes et à maintenir l'intensité dramatique. À commencer par son premier plan, où l'on voit deux hommes traîner un gros sac. Un cadavre ? Non, du riz. Encore que... Ne serait-ce pas là le poids (coupable ?) de la mort que le « héros » traîne et emporte avec lui...

Heshmat (Ehsan Mirhosseini) est un homme honnête. Bon père et bon mari, il est aussi un bon fils avec sa vieille mère, dont il prend grand soin. Apprécié de ses voisins, il n'hésite pas à secourir un chat menacé de mourir sous la chaudière de son immeuble. Progressiste dans un pays de forte tradition patriarcale, il ne rechigne pas au partage des tâches ménagères et confie même le soin à sa femme de retirer l'argent de son salaire à la banque. Cet homme calme, soucieux d'apaiser les petites tensions ordinaires propres à toute famille, ne semble souffrir d'aucun trouble lié à sa fonction. Des cachets pour dormir (?), une absence devant le passage au vert d'un feu tricolore sur le chemin vers son travail ? Rien de significatif.

La dramaturgie du film dresse le portrait d'un homme sans ombres ni aspérités. Heshmat, bourreau la nuit, n'est porteur, le jour, d'aucune malveillance. Il est un être parfaitement ordinaire dont les caractéristiques l'inscrivent dans le concept qu'Hannah Arendt a développé dans *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* (1966), au sujet d'Adolf Eichmann, criminel de guerre nazi à l'allure de petit fonctionnaire. La chute glaçante du film force à relire le récit, et en particulier le plan-séquence qui la précède, où l'on voit un homme parfaitement tranquille, occupé à se préparer une tasse de thé avant d'appuyer sur le bouton de la mort, l'œil rivé sur la chambre d'exécution collective. Le comportement débonnaire du personnage semble indiquer, comme le dit Arendt, qu'il a dissocié sa pensée de son acte ; il a abandonné son « pouvoir de penser », créé un vide en lui qui le tient à distance du doute ou de la peur d'agir. Ainsi délesté de ses qualités humaines, il devient un être « inhumain », non tant étranger à la notion du bien et du mal que rangé docilement derrière la loi tyrannique, dépouillé de conviction personnelle et d'intention morale. Démissionnaire de lui-même (de ses valeurs et de son libre arbitre) et s'abritant derrière la toute-puissance de l'État totalitaire, l'homme, déresponsabilisé et libéré de tout conflit intérieur, peut répondre à la barbarie et obéir mécaniquement aux ordres. Son aptitude à donner la mort, comme la loi et son métier (perçu comme un simple rouage du système) l'exigent, n'est pas motivée par une force surhumaine, une qualité supérieure telle que l'héroïsme, mais bien par son inverse, la veulerie, la médiocrité.

LA LIBERTÉ EST TOUJOURS POSSIBLE

Une chambrée, un groupe de conscrits. Et un dilemme pour Pouya (Kaveh Ahangar) qui, commis à l'exécution des peines capitales et désigné par sa hiérarchie pour exécuter un condamné à mort, ne peut se résoudre à agir, à commettre un acte que sa morale réprouve. Or, renoncer vaut pour acte de rébellion passible d'un prolongement de sa période de conscription. En Iran, le service militaire, long de deux ans, est le sésame de toute vie en société pour les hommes. S'y dérober bouche tout avenir : pas de passeport, impossibilité de sortie du territoire, de création d'une société, de mariage, etc. Agir donc, ou mourir socialement.

L'épisode se divise en deux parties. La première confronte le personnage, en contact régulier avec sa compagne au téléphone, à sa capacité de résister à l'ordre, ou de s'y soustraire au prix d'un contrat consistant à « s'acheter » une conscience en payant les services d'un tiers pour qu'il agisse à sa place (hypothèse vite évacuée). La seconde partie, fondée sur un coup de théâtre, transforme le huis clos en thriller (musique, suspense et tension). L'homme choisit de se sauver, donc de se révolter. Dès lors, tout s'inverse : celui que l'on pensait démuné, davantage condamné (à agir) que celui qu'il conduit à l'échafaud, se révèle un audacieux preneur d'otages, grâce notamment aux encouragements de sa compagne et aux consignes écrites et transmises par l'un de ses condisciples. C'est au prix d'un immense courage que Pouya gagne sa liberté, qui est aussi celle qui le condamne à vivre dans la clandestinité. Au son du chant de révolte des partisans italiens « *Bella Ciao* », les images de la voiture, zigzaguant au ralenti d'une joie irréaliste, indiquent que sa route sera désormais pavée d'écueils à éviter...

« LE POUVOIR, C'EST DE DIRE NON »

Conscrit, lui aussi, mais en permission, Javad court rejoindre sa fiancée, Nana. Il est d'autant plus pressé que c'est l'anniversaire de la jeune femme. Le deuil d'un proche de la famille coupe court néanmoins à son élan de joie. Et ce d'autant plus que le défunt est celui-là même que Javad, comme Pouya commis d'office à l'exécution des peines capitales, a mis à mort, entraînant bientôt chez lui un sentiment d'effroi qui le ravage. Et sa rupture définitive avec sa fiancée, attachée non seulement à l'homme disparu – instituteur de son état en qui elle voyait un ami, un père, un passeur victime de ses idées – mais également aux valeurs morales et éthiques apprises auprès de celui-là et de sa propre mère, femme forte, courageuse et éclairée. Nana renonce à son amour, à Javad, agent légal d'un régime tortionnaire, au nom des idées qui la guident et qui l'aident à résister à l'oppression.

Le doux Javad se trouve à mi-chemin de Heshmat et de Pouya. À la différence du premier, il obéit aux ordres, mais quand ses yeux se décillent et qu'il prend conscience de la monstruosité de son acte, il en conçoit une culpabilité qui le bouleverse. Ayant cru s'exonérer de toute responsabilité en agissant au nom de la loi qui le lui commandait, Javad se retrouve pris au piège de sa conscience. Il se sent coupable de dérobade, diminué, avili à ses propres yeux de n'avoir pas, comme Pouya, dit non au système et à sa pratique de la peine de mort, qui a fait de lui son vil instrument, aujourd'hui un être dévasté. À la différence de Pouya enfin, il n'a pas su (pu, voulu) trouver la force d'agir, de s'enfuir, d'échapper aux griffes du régime pour gagner sa liberté, comme Bahram (Mohammad Seddighi Mehr).



RECONNAISSANCE

La fuite donc, comme troisième voie entre soumission et inaction (refus d'obéissance ou objection de conscience, qui conduit à la prolongation de la « peine » de conscription). Cependant, cette liberté acquise par Bahram, qui pourrait être vu comme une sorte de Pouya vingt ans plus tard, a un coût. Considérée comme subversive, rebelle à l'autorité, elle oblige au sacrifice, à l'exil, au retrait de la société, au désert et à son enfermement. Privé de passeport et d'un certain nombre de ses prérogatives de citoyen, Bahram, radié de l'Ordre des médecins, a été contraint de vivre caché, y compris de sa propre fille Darya (Baran Rasoulof) à qui il a toujours tu sa paternité (son frère Mansour a endossé le rôle du père).

Là, dans des décors dont la minéralité et les prises de vue nous évoquent les images du *Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami et son idée de suicide (social ici), l'homme exilé a dû se réinventer aux côtés de la précieuse et bienveillante Zaram (Jila Shahi). Enfin, l'approche de la mort le force à se dévoiler, à se délivrer des chaînes auxquelles sa liberté l'a obligé, à extraire des plis du paysage et du temps le secret qu'il y a celé ; elle le pousse à se réconcilier avec lui-même, avec sa fille et avec le monde (naturel) tel qu'il va (le renard dévoreur de poules, la lente fabrication du miel).

Évidemment, la vérité révélée provoque une déflagration. Un modèle s'effondre pour Darya, qui réagit avec colère et rancœur. Or, comme le laisse supposer la scène de chasse – et de reconnaissance muette entre le père et la fille – au cours de laquelle cette dernière refuse de tuer un être vivant (comme son père vingt ans plus tôt), les deux êtres partagent la même sensibilité. Et la même raison ? En route vers l'aéroport, le véhicule s'immobilise, le temps un instant suspendu, interrogeant l'espace et l'avenir des êtres enfin réunis.



Envoi

Les Sentiers de la gloire (1957), de Stanley Kubrick. En 1916, durant la Première Guerre mondiale, un général français lance une offensive suicidaire contre une position allemande considérée comme imprenable. Face au funeste absurde, des soldats refusent d'avancer...