

**PRIX
JEAN RENOIR
DES LYCÉENS
2026**

Auteur du dossier :
Philippe Leclercq
© Ministère de
l'Éducation nationale,
de l'Enseignement
supérieur et de la
Recherche

Crédits
iconographiques :
© Les Films Pelléas

UN SIMPLE ACCIDENT

DE JAFAR PANAHI

Le Prix Jean Renoir des lycéens est attribué par un jury de 1 400 lycéens de toute la France à un film français ou étranger parmi six longs-métrages sortis durant l'année scolaire vus collectivement en salle de cinéma.

Le Prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée et la Fédération nationale des cinémas français, avec la collaboration des CEMÉA, de l'AFCAE, de Positif, de Sofilm, de Critikat et de l'Entraide du cinéma et des spectacles.

En savoir plus :

eduscol.education.fr/3397/prix-jean-renoir-des-lycéens

Synopsis

Iran, de nos jours. Un homme croise par hasard celui qu'il croit être son ancien tortionnaire. Mais face à ce père de famille qui nie farouchement avoir été son bourreau, le doute s'installe.

Production : Jafar Panahi Production et les Films Pelléas
Distribution France : Memento
Pays de production : Iran, France, Luxembourg
Durée : 1 h 42
Sortie : 1^{er} octobre 2025

Entrée en matière

Pour commencer

Né en 1960 à Mianeh en Iran, Jafar Panahi grandit dans un milieu modeste de la banlieue de Téhéran. Après des études à l'École de Cinéma et Télévision de la capitale où il tourne ses premières images pour une chaîne locale, le jeune cinéaste réalise *L'Ami* (1992), un court-métrage de fiction qui lui vaut d'être remarqué par Abbas Kiarostami, qui l'engage comme assistant sur *Au travers des oliviers* (1994). En 1995, il met en scène *Le Ballon blanc*, d'après un scénario de Kiarostami. Sélectionné au Festival de Cannes où il remporte la Caméra d'or, ce premier long-métrage atteint un large public, et marque le début de la reconnaissance internationale du cinéaste que ses films ultérieurs, primés dans les plus grands festivals, ne cesseront d'accroître.

Figure majeure (avec Kiarostami) du nouveau cinéma iranien (de l'après-révolution islamique de 1979), Panahi est l'auteur – scénariste, réalisateur et producteur – d'une œuvre en tout point magistrale. Bien plus que des tranches de vie *simplement* enregistrées, ses films s'avèrent des constructions d'une complexité dramaturgique parfois vertigineuse où la manipulation et le commerce – le pouvoir – des mots occupent une place prépondérante. *Le Ballon blanc* narre ainsi les tribulations d'une enfant de sept ans, désireuse d'acheter un poisson rouge. Chacune de ses rencontres compte comme autant d'enjeux de mise en scène de la parole : à chaque interlocuteur, un mode dialectique différent (chantage, ruse, duplicité, marchandage...). Comme la petite écolière du *Miroir* (le deuxième long de Panahi en 1997) qui cherche à rentrer seule chez elle, la fillette du *Ballon blanc* se heurte au monde compliqué des adultes avec la force de sa candeur et la certitude de son bon droit. Contre le silence du renoncement, celle-ci interroge, explique, argumente, développe un discours obstiné pour être comprise de tous. Un discours qui, comme toujours chez Panahi, apparaît comme un vibrant appel à la tolérance, à la compréhension, au refus de l'injustice.

Le hors-champ des images panahiennes, que les cadrages et les mouvements d'appareil exploitent avec habileté, est souvent l'espace d'une géographie à conquérir. De fait, on se déplace beaucoup chez Panahi. Dans son cinéma métaphorique, une simple course vers une boutique peut se transformer en épopée (*Le Ballon blanc*). 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* en 2000) ou des inégalités et humiliations qui rongent la société iranienne (*Sang et or* en 2003). Or, il ne s'agit pas tant pour les héros opprimés de Panahi d'accaparer le pouvoir. Le réalisateur ne fait pas de son art un espace d'utopie ni de revanche. Son cinéma s'efforce *simplement* de faire bouger quelques lignes comme dans *Le Cercle*, ou *Hors jeu* contant, en 2006, l'histoire d'un groupe de filles décidées à braver l'interdit qui les empêche d'assister à un match de football.

PRIX JEAN RENOIR 2026 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Pour s'être attaqué aux sujets soci(ét)aux qui fâchent, les œuvres de Panahi (depuis *Le Cercle*) ont été interdites de sortie en Iran (on se consolera néanmoins de savoir que toutes circulent sous le manteau). Mais, tout se détériore véritablement – et durablement – pour le cinéaste quand, en juillet 2009, il est arrêté une première fois après avoir assisté à la cérémonie organisée en la mémoire d'une jeune femme tuée lors des manifestations qui ont suivi la réélection controversée du président Mahmoud Ahmadinejad. Quelques mois plus tard, le pouvoir islamique lui refuse son visa pour se rendre au Festival de Berlin. Le 1^{er} mars 2010, nouvelle arrestation à son domicile. Emprisonné pendant 86 jours, Panahi ne peut rejoindre le Festival de Cannes où il était invité comme membre du Jury. Libéré sous caution le 25 mai, il est condamné en décembre 2010 (« pour propagande contre le régime ») à ne plus réaliser de films, écrire de scénario, s'entretenir avec la presse, ni sortir du pays durant vingt ans, sous peine d'incarcération pendant six ans.



Malgré cela, le cinéaste, assigné à résidence, parvient à tourner dans son appartement *Ceci n'est pas un film*, avec l'aide du documentariste Mojtaba Mirtahmasb. Le film, présenté en séance spéciale au Festival de Cannes en 2011, serait, dit-on, arrivé sur la Croisette sous forme de clé USB cachée dans un gâteau ! L'opus, ou opuscule tant sa forme est intimiste, raconte l'attente de l'appel du verdict, et montre le quotidien d'un homme reclus dans ses murs et poussé à s'interroger sur le sort de l'artiste privé de sa liberté de créer. Tandis qu'il voit sa peine confirmée en octobre 2011, le cinéaste entame avec ce film un nouveau chapitre de sa carrière. « Après ma première arrestation, en 2010, confie-t-il, et la condamnation qui m'interdisait de filmer et de voyager, je me suis focalisé sur ma propre situation. Alors qu'avant ma caméra était tournée vers l'extérieur, à partir de ce moment elle a été tournée vers l'intérieur, vers ce que je vivais, et qui se traduit par ce que j'ai réalisé, de *Ceci n'est pas un film* à *Aucun ours*¹. »

¹ Toutes les citations de Jafar Panahi sont extraites du dossier de presse.

PRIX JEAN RENOIR 2026 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Après avoir reçu le Prix Sakharov en 2012, décerné par le Parlement européen où il n'a pu se rendre, Panahi tourne clandestinement *Rideaux tirés* avec son ami et vieux collaborateur Kambozia Partovi. Le film, allégorie de la vie du cinéaste en résidence surveillée, reçoit l'Ours d'argent du meilleur scénario au festival de Berlin 2013. Ses trois films suivants, tournés également sans autorisation et parfois même durant une période de liberté conditionnelle, *Taxi Téhéran* (2015), *Trois Visages* (2018) et *Aucun ours* (2022), abordent à des degrés divers le sort de l'artiste persécuté et la question qui se pose pour lui de rester ou non dans son pays d'origine.

Enfin, écroué une seconde fois à partir du 11 juillet 2022, Panahi est libéré sous caution le 3 février 2023 au terme de sept mois d'incarcération et d'une grève de la faim à la prison d'Evin (Téhéran). Les diverses interdictions qui le frappaient sont aujourd'hui officiellement levées. Cependant, son travail en marge du système, et pour lequel il ne sollicite ni ne peut espérer aucune autorisation de tournage, continue de faire peser quelque crainte sur son avenir... Et ce d'autant que, contrairement à son collègue Mohammad Rasoulof (*Le diable n'existe pas*, Prix Jean Renoir des lycéens 2022), Jafar Panahi, retourné en Iran après sa récompense cannoise, n'envisage finalement plus de s'exiler...

Fortune du film

Onzième long-métrage de fiction réalisé par Jafar Panahi, *Un simple accident* a reçu la Palme d'or au Festival de Cannes 2025, la seconde décernée à un metteur en scène iranien depuis celle attribuée à son mentor Abbas Kiarostami pour l'inoubliable *Goût de la cerise* en 1997.

Zoom



Un van, un désert, trois personnages. Et un petit air d'absurdité. C'est de cette manière elliptique que l'on pourrait décrire cette image aussi énigmatique que saugrenue, dont l'action se situe au milieu du récit. Tous trois – deux hommes et une femme – ont le regard attiré dans la même direction, vers un point aveugle situé hors-champ, au-delà du bord gauche du cadre. Ce qui étonne d'abord, c'est la tenue improbable du couple assis sur le bord du coffre-arrière du véhicule : la femme en robe de mariée, l'homme en chemise blanche et pantalon noir de costume. Une noce interrompue ? Un accident ? L'autre homme, debout devant eux, en jeans et tee-shirt bleus, affiche la même attitude figée, les bras ballants, interdit, désolé. Seraient-ils perdus ? En panne d'essence ? Ou d'idées, pour continuer, repartir, et poursuivre leur « route » ?

Les trois personnages – le couple Ali et Goli, et Hamid – et les deux autres (hors-champ) qui les accompagnent – Shiva et Vahid – sont arrivés à un carrefour, ou nœud gordien, de leurs tribulations tragi-comiques. Devant la difficulté à agir, c'est-à-dire à décider du sort de leur otage et ex-bourreau Eghbal dit « la Guibole » ou « l'Éclopé » (alors enfermé dans une caisse-cercueil dans le coffre du véhicule), le quintet d'anciens suppliciés du régime islamiste se disloque dans les cris et les larmes. Ils sont tous, comme le suggère Hamid à Shiva, au même point mort que les deux anti-héros de la pièce de Samuel Becket, *En attendant Godot* (1952), englués dans l'incertitude, le doute, l'angoisse, la suspension de la décision à prendre. Le vide en eux et autour d'eux. Car condamner le système et ses complices, le vomir même littéralement, comme l'a fait peu avant Goli à la station-service, est à la portée de tous ceux qui en ont subi les outrages, mais que faire de l'après, de ses souvenirs, des tortionnaires qui ont permis à la machine de fonctionner pendant des décennies et à l'échelle nationale (depuis la Révolution islamique de 1979) ? Quelle décision prendre, comment s'accorder collectivement sur le sort des responsables ? Le deuil des années noires est une nouvelle page blanche de l'histoire du pays à noircir pour éclairer l'avenir. Mais

PRIX JEAN RENOIR 2026 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

comment en écrire le récit ? En lettres de sang de la vengeance ? En supprimant Eghbal, en l'enterrant vivant, comme le réclame avec insistance Hamid, victime comme les autres (Ali excepté) des tortures physiques et psychologiques que celui-là lui a infligées pendant cinq années de détention. Et après ? N'est-ce pas là répondre à un désir impulsif et vain ? N'est-ce pas ajouter un poids supplémentaire à sa conscience ? N'est-ce pas s'avilir, se renier, abandonner ses principes pacifistes et s'abaisser au rang de l'adversaire, le laisser gagner, en somme ? Et puis, la violence, la mort feront-elles oublier le souvenir de la violence et de la mort ordonnées par le régime ? Suffiront-elles à exorciser la peine, la souffrance, la douleur du passé, l'horreur des destins brisés, la mémoire des amis et proches disparus, des amours détruites (la fiancée suicidée de Vahid), des corps torturés et à jamais estropiés comme celui de Vahid, le petit artisan, dit « La Cruche » pour la main qu'il porte souvent sur son rein rendu malade par les coups autrefois distribués par le cruel Eghbal ?

Face à la rage de Hamid, une autre voix s'élève, qui dit que tuer Eghbal (alors endormi sous l'effet de somnifères) sans qu'il en connaisse le motif n'aurait aucun sens. Il doit justement savoir d'où vient la mort, et pourquoi. Il doit être en mesure d'entendre la nature des griefs qui lui sont reprochés ; il doit pouvoir entendre la « lecture » de la sentence que le petit tribunal de ses anciennes victimes lui réserve. Sa monstruosité doit lui être révélée. Il doit savoir qui il est. Faute de quoi, l'exécution – si exécution il y a – serait parfaitement stérile, contraire à l'intelligence de leur démarche et à leur quête de justice.

Pour autant, Hamid s'impatiente, insiste, argumente, tente de vaincre les atermoiements de Shiva, les doutes de Vahid, les incertitudes de Goli. Selon lui, il faut agir. Et vite. Ne pas tuer « l'Éclaté » reviendrait à s'exposer à sa propre vengeance, ou aux représailles du régime. « On est en guerre ! Si tu ne tues pas, tu te fais tuer ! », assène-t-il. Contrarié dans son désir de justice expéditive auquel tous s'opposent (par cohérence avec leurs valeurs morales et politiques), Hamid fait feu de tout bois, et demande des comptes à tous : à ceux qui, comme le père d'Ali, s'enrichissaient pendant qu'on le torturait en prison, ou à Shiva, son ex-compagne, à qui il reproche de l'avoir abandonné. « Tu confonds tes amis et tes ennemis », lui rétorque-t-elle. Et c'est bien là le problème ! En raison de son incapacité à s'entendre collectivement, le groupe risque de s'étioler et de retourner sa colère contre lui-même. La mésentente, comme conséquence ultime du poison infusé dans les esprits par le régime, mine le corps social, le menace de fragmentation et de confusion dans ses repères et principes. Alors, contre la « trouille », dit encore Hamid, et la crainte redoutée de l'inertie, de l'attentisme, que faut-il faire ? Ou ne pas faire pour éviter la division ?

À ce stade du récit, tous se sentent perdus, égarés comme dans un désert, en quête de repères, dans l'attente d'une piste, d'un nouveau chemin à suivre, d'une solution à trouver, d'une unanimité à dégager. D'une réconciliation à ébaucher, ou d'un pardon à inventer... Dans cet immense décor minéral, où l'abstraction le dispute à l'universel, se déploie donc une inévitable dispute sur le nécessaire renoncement à la violence contre les bourreaux d'hier. Là, seule, se trouve l'hypothèse d'une voie d'accès au salut moral et politique du collectif.

Carnet de création

Après une période « intérieure », introspective sinon intime, de sa carrière (de *Ceci n'est pas un film* à *Aucun ours*), l'abrogation du jugement dont Jafar Panahi faisait l'objet depuis 2010 marque le début d'un renouveau artistique caractérisé par le souci de (se) tourner vers « l'extérieur » – extérieur à lui-même et enrichi d'un nouveau point de vue, d'une nouvelle manière d'appréhender la réalité qui l'entoure. Sa seconde incarcération à la prison d'Evin à Téhéran, et les nombreux détenus qu'il y aura côtoyés le marquent non seulement profondément, mais font naître également en lui une nouvelle idée de scénario. « En sortant, explique-t-il, je me suis senti obligé de faire un film aussi pour ceux que j'avais rencontrés en cellule. Je leur devais ce film-là. J'en parle à partir de mon expérience personnelle, mais cette expérience est synchrone de ce qui s'est passé simultanément dans la société iranienne en général, avec la révolution « Femme-Vie-Liberté » à partir de l'automne 2022. » Le point de départ de l'écriture du script est aussi simple qu'évident. « Je me suis demandé ce qui se passerait si l'un de ceux qui m'entouraient en prison, une fois sorti, mettait la main sur quelqu'un qui lui avait fait subir tortures et humiliations. »



Le cinéaste ébauche, avec le concours de deux amis scénaristes, Nader Saïvar et Shadmehr Rastin, diverses pistes dramaturgiques explorant le poids douloureux de la mémoire et la soif de représailles. Mais Panahi comprend vite que – désir de vengeance ou non – « l'important était l'authenticité des récits de ce qui se passe en prison, et des manières différentes de le raconter. » Il fait alors appel à Mehdi Mahmoudian, qui connaît bien (hélas) les geôles iraniennes pour les avoir lui-même souvent fréquentées (y compris encore aujourd'hui). Ensemble, les deux hommes cisèlent les dialogues, « en s'inspirant à la fois de ce qui se passe en prison et des façons, très diverses, qu'ont ceux qui en sont sortis d'en parler. » Les personnages fictionnels de Vahid, Shiva ou Hamid s'inspirent, de fait, du vécu de certains prisonniers. Ce faisant, Panahi s'applique à montrer également la variété des profils auxquels s'attaque le régime, les motifs de

leur incarcération et leurs réactions, leurs manières différentes d'exorciser et d'envisager l'avenir – envie de rétorsion pour les uns, volonté de distance et/ou militantisme politique pour les autres. Mais, surtout, le cinéaste envisage de scruter les tensions et divisions que ces différentes réactions font naître au sein du groupe. Comment cette diversité de points de vue fragilise l'unité et structure (ou non) l'opposition au régime ?

Organisé clandestinement (car sans autorisation) à Téhéran et ses environs, le tournage d'*Un simple accident* a été interrompu peu avant la fin par des policiers en civil. Après diverses menaces de saisie des rushes et d'arrestation de l'équipe, ceux-là ont encore exercé quelques pressions avant de disparaître... Est-ce là un indice de timide détente, ou de recul d'un régime en proie au doute depuis l'important mouvement de révolte « Femme-Vie-Liberté » ? Les images du film témoignent, pour leur part, d'une contestation généralisée. « Et c'est visible à l'œil nu, souligne le cinéaste, ne serait-ce que du fait qu'aujourd'hui, un très grand nombre de femmes apparaissent en public sans foulard. Cette désobéissance de masse était totalement inimaginable il y a encore quelques années, mais les scènes du film tournées en pleine rue avec les actrices sans foulard correspondent à l'état des choses aujourd'hui. » Repli du pouvoir répressif ? Élargissement de l'espace de liberté ? Regain de courage et de confiance collective ? Alors que la prudence voulait jusqu'alors que tout film, fustigeant ouvertement le pouvoir, n'indique aucun nom d'acteurs/trices au générique, celui d'*Un simple accident* les fait tous défiler crânement. « Si quelqu'un avait souhaité que son nom n'apparaisse pas, sourit Panahi, je ne l'aurais pas mis au générique, mais tout le monde a voulu que son nom apparaisse. »

Matière à débat

Attaque frontale

Un simple accident débute par un long plan-séquence. Un père de famille, au volant de sa voiture, son épouse sur le siège-avant, et leur fillette à l'arrière, sont filmés de face, en train de bavarder. Soudain, un choc. Celui d'un chien errant que la voiture vient de percuter. Inquiet, l'homme immobilise son véhicule et descend lui donner discrètement le coup de grâce... « Un simple accident », minimise la mère afin d'adoucir la peine de sa petite fille. « Ce qui doit arriver arrive. Dieu ne l'a pas mis sur notre chemin sans raison », précise la pieuse épouse sans savoir qu'une « divine » justice va s'abattre sous peu sur son mari sous la forme d'une rencontre fortuite avec l'un de ses anciens suppliciés – Vahid – et quelques-uns de ses bons coups de pelle vengeurs. On (ré)entendra cette petite pointe d'humour ironique, mise dans la bouche de l'innocente épouse, comme une première flèche adressée au régime par le cinéaste lui-même. De même, les remarques « naïves » de la fillette résonnent-elles comme autant de reproches du comportement paranoïaque et assassin de son père, féroce artisan du système (« Tu l'as tué... Il a tué un chien » ; « À la maison, il faut faire attention aux voisins. Alors qu'on n'a pas de voisins. Et personne vient jamais chez nous »).

PRIX JEAN RENOIR 2026 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Ce n'est pas tant la durée du plan de voiture, ni sa fixité, que sa frontalité – à lire comme une profession de foi esthétique – qui intéresse ici. Jamais, nous l'allons voir, le cinéma de Panahi n'aura été aussi franc, direct, frontal donc, à l'égard du pouvoir islamiste qu'il ne cesse de fustiger avec des moyens plus ou moins détournés depuis le début de sa carrière (et qui lui valut les problèmes que l'on sait). Jamais, le réalisateur, tout juste sorti de prison à l'heure du tournage du film, n'aura attaqué le régime avec autant de force et aussi peu de retenue dans les coups (y compris physiques). Fond et forme sont, de fait, parfaitement raccord dans *Un simple accident* : la frontalité des images ici au service de la critique sans détour du système répressif, comme en témoigne encore et surtout le plan-séquence à la fin du film, long de 13 minutes (!), plongé dans la lumière rouge sang des feux-arrière de la voiture de Vahid, sur le visage plein cadre de « La Guibole », les yeux bandés, ligoté à un arbre.

Monstre (et) humain



Pour autant, le climat régnant dans l'habitable, l'humour partagé entre les deux époux, le bon visage affiché par le père à l'égard de son enfant ne laissent en rien supposer qu'il est celui que ses anciennes victimes prétendront sous peu voir en lui : un bourreau, loin de cette vignette de père et mari protecteur. N'était l'accroc du chien, Panahi pose donc à l'orée de son film l'image de l'homme avant le tortionnaire, le père tranquille avant le bourreau furieux. Comme les deux faces d'une même pièce, et comme ceux qui vont devenir à leur tour ses tortionnaires, l'homme ici montré est un être double, contradictoire certes, mais un et un seul. Un « salaud » de la pire espèce, mais aussi un être *a priori* doué d'humanité. Un être bientôt molesté, et quasi enterré vivant, pour lequel Panahi nous oblige « dans le doute » à l'empathie, avant que son identité ne soit peu à peu dévoilée (à défaut d'être prouvée, et avant ses propres aveux finaux). Son scénario met intelligemment en avant l'humanité du bourreau, une qualité à ne pas méconnaître avant de le juger et de le condamner hâtivement pour ses anciennes exactions. Non que l'humanité de celui-ci n'éclipse sa responsabilité ou

PRIX JEAN RENOIR 2026 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

ne l'absolve de ses crimes, mais le cinéaste veut *malgré tout* croire en cette part irréductible, qui est en lui comme en tout homme. Celle-là même qu'il s'agira à la fin (du film) de toucher et de réformer, cet espace d'espoir qu'il est toujours possible de cultiver et d'amender (fût-ce à coups de gifles!), pour que l'homme demeure ou redevienne humain. Aussi, en inversant bientôt les rôles bourreau/victime, le cinéaste fait-il la preuve de la réversibilité de la violence dans un régime répressif qui la cultive à grande échelle. Il éclaire avec son film la part sombre de l'individu et sa promptitude à verser dans la brutalité, sa facilité à céder à ses plus bas instincts et à devenir lui-même un monstre. Il nous invite ainsi à douter, non de la culpabilité d'Eghbal « La Guibole », mais de la légitimité de l'acte de vengeance envisagé par Vahid et consorts, faisant d'eux les bourreaux de leur bourreau, ou l'image exacte de ce contre quoi ils s'opposent. L'expédition punitive dans laquelle les uns et les autres se laissent entraîner à la suite de Vahid pointe précisément le danger de la confusion des repères ou du retournement du bien et du mal. Son récit explore la ligne rouge, ou zone d'opacité, où les victimes d'avant, en un revirement ironique de l'histoire, deviendraient les coupables d'aujourd'hui, et les bourreaux d'hier les martyrs de demain.

Une vengeance douteuse



C'est par le bruit singulier du pas de « La Guibole » – le couinement de sa prothèse portée à la jambe gauche qu'il a perdue à la guerre en Syrie (2011-2024) – que Vahid croit reconnaître son ancien bourreau. Pour en avoir le cœur net, il tend longuement l'oreille, écoute la voix du suspect, avant de s'en forger la certitude. Le dispositif joue alors astucieusement du suspense paranoïaque et de la scène de cache-cache drolatique (avec grands coups d'yeux à la Groucho Marx de l'acteur de télévision iranien Vahid Mobasseri). Le mystère de la scène tient, quant à lui, dans l'alternance des champs-contrechamps entre les mines diversement effrayées de Vahid (à l'étage)

PRIX JEAN RENOIR 2026 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

et la silhouette tronquée (tête coupée) de l'inconnu, filmé comme une menace grâce au surcadrage des images (au rez-de-chaussée).

Une filature se met rapidement en branle avant kidnapping, qui place le film sur les rails du road-movie ou thriller de la vengeance. Or, face aux dénégations de l'unijambiste qu'il s'apprête à enterrer vivant, Vahid est frappé d'un doute qui le stoppe dans son élan. Et s'il se trompait de personne ? Débute alors de nouvelles tribulations qui vont conduire Vahid d'un personnage l'autre, d'une réponse ou d'un comportement l'autre, devant ce supposé ex-geôlier que le hasard a sorti du passé. Il y a là Salar, un libraire résolument pacifiste ; Shiva, une photographe de mariage ; Goli, une future mariée et son fiancé Ali ; et Hamid, un ex-militant. Le passage de relais narratif réunit progressivement les personnages dans le van de Vahid (Salar excepté), véhicule allégorique de la société iranienne ici échantillonnée et bientôt déchirée dans ses propres certitudes, ses croyances, ses repères moraux. Tous ayant eu les yeux bandés pendant leurs interrogatoires, l'identification de « La Guibole » s'avère incertaine, et passe, comme dans le cas auditif de Vahid, par le recours aux sensations : olfactives pour Shiva et Goli, tactiles pour Hamid (qui connaît ses cicatrices pour l'avoir massé).

La vie comme salut

Tandis que la succession des rencontres donne lieu à un enchaînement de saynètes et enjeux divers, le suspense, lié non tant à l'identité de « La Guibole » qu'au choix qui décidera de son sort, est fréquemment imprégné d'un ton de comédie faisant passer le groupe de « justiciers » pour une bande de pieds nickelés. Ici, le van de Vahid cale en pleine rue ; là, deux agents de sécurité corrompus, qui nous rappellent les cops et le *slow burn* (comique à combustion lente) du burlesque américain de Laurel et Hardy, apparaissent dans le champ de l'action à la soudaine faveur d'un changement de plan pour venir extorquer quelque argent ; là encore, la sonnerie d'un téléphone, oublié dans le pantalon d'Eghbal (alors enfermé dans sa caisse-cercueil), interrompt l'emballage collectif de la parole (classique du comique), et annonce la petite comédie hystérique de l'hospitalisation de l'épouse enceinte d'Eghbal où Vahid endosse le rôle d'un proche de la famille autorisant l'accouchement. Cette dernière embaillée scénaristique, où il s'agit de secourir l'épouse et la fille du bourreau, offre au récit de la vengeance d'emprunter un nouvel itinéraire, plus humaniste, en accord avec les nobles principes dont s'honore la majeure partie du groupe. Aussi, si ces scènes et gags de comédie pure (inédite chez Panahi) participent au désamorçage de la tension, elles trahissent surtout l'impréparation, comme marque d'inaptitude fondamentale, des personnages à parfaire leur funeste projet. Reste que la route tortueuse du récit conduit le van jusqu'au bout de la nuit et la scène climax où Vahid et Shiva, sur le point de craquer, font de la rage des mots crachés au visage de l'ennemi le rempart suffisant à leur débordement cathartique contre la violence tragique. Enfin, dans ce flot paroxystique de haine, de paroles, de menaces et de pleurs mêlés, les camps opposés parviennent-ils à se rejoindre, et à s'entendre – les regrets (certes tardifs) de l'un autorisant le pardon (la pitié ?) des autres (qui lui laissent la vie sauve). Des autres qui, après avoir fait naître son fils, lui indiquent le chemin de la rédemption, lui accordent la chance d'un retour parmi les hommes, et de laisser le

PRIX JEAN RENOIR 2026 DOSSIER PÉDAGOGIQUE

chant des oiseaux recouvrir le couinement funeste de sa prothèse. La chance de vivre et laisser vivre. Mieux qu'une vengeance, c'est là pour Vahid (et Shiva) une splendide victoire sur soi et sur l'ennemi.

Prolongement

Les Fantômes (2024) de Jonathan Millet. Inspiré de la traque de réfugiés syriens, lancés à la recherche de leurs anciens tortionnaires et criminels de guerre, le premier film du cinéaste français suit l'enquête de Hamid, un rescapé de la prison militaire de Saidnaya, près de Damas, la plus meurtrière du régime de Bachar Al-Assad. Ayant eu, comme les protagonistes d'*Un simple accident*, les yeux bandés pendant ses interrogatoires, il ne connaît pas le visage de son bourreau. Les sens en éveil pour accomplir sa mission, le jeune homme passe alors par les affres du doute et du violent désir de se faire justice soi-même.

