

Interview de Mohsen Makhmalbaf
réalisée le 11 décembre 2010, dans un café parisien.

- à propos de « Salam Cinema » et de « Un instant d'innocence »
- à propos du figurant et de l'acteur
- à propos de la réalité et de la fiction au cinéma

MM : J'ai toujours essayé de montrer une image pertinente. Le plus important était pour moi de présenter une réalité plus adaptée. Lorsque les frères Lumière ont commencé à faire du cinéma, ils ont mis leur caméra face à la réalité et ils ont montré cette réalité à des gens réels, dans des cafés à Paris. Puis Méliès a créé son dispositif en plaçant sa caméra face au théâtre. Il a introduit la narration au cinéma parce que le public voulait plutôt un cinéma de fiction. Griffith, le réalisateur américain, a fait la même chose en plaçant sa caméra face à la littérature, au récit. Ce processus a été particulièrement constant aux États-Unis. Dans les premières années du développement du cinéma, Griffith s'est intéressé à la narration, et il s'est éloigné de la réalité. À partir du moment où la technique a fait évoluer le cinéma (son, studio etc...), le public est devenu de plus en plus demandeur de narrations audiovisuelles. C'est l'arrivée du roman-photo. Pourtant, avec les deux *Nouvelles vagues*, le cinéma s'est tourné vers le réel, pas complètement, mais d'une manière reliant plus le cinéma et la réalité : le *Néoréalisme* du cinéma italien s'est tourné vers la réalité du quotidien, par exemple vers la pauvreté qui sévissait en Italie à l'époque, puis est arrivée la *Nouvelle vague* du cinéma français, inspirée par la première. L'image était plus proche de la réalité, comme chez Godard, influencé par Dziga Vertov : la caméra devient un œil et a son propre regard.

Dans le cinéma iranien, les choses se sont passées de la même manière, il a aussi eu sa nouvelle vague, il était intéressé par le fait de retourner à la réalité. Le cinéma iranien était un cinéma de fiction, inspiré par le cinéma américain et le cinéma indien, et se trouvait parfois très loin de la réalité. Peu à peu, le monde du cinéma de fiction s'est opposé au monde réel, qui avait sa propre histoire. Après la révolution iranienne, en 1979, et à cause de la censure, le cinéma s'est éloigné de la vie des iraniens. En conséquence, le *Néoréalisme* iranien a surgi. Il a essayé de traiter de sujets dont on parlait peu à la télévision. Il n'y avait pas de tromperies et le cinéma montrait la réalité de la société, comme un miroir dans lequel les gens se retrouvaient, et qui leur renvoyait une image autocritique. Un

cinéma comme miroir, pas seulement pour raconter des histoires, mais à mettre face à la réalité, pour dire la réalité, et pas seulement pour la dire, mais aussi pour la changer. C'est pour cela que j'ai simulé les deux vagues du cinéma italien et français. C'était le retour de la réalité à la fiction.

Vous savez, j'utilise ma famille dans mes films, par exemple ma grand-mère, ou ma mère, dans l'un de mes films « Dastforouch »¹. Dans « Dastforouch », ma mère joue le rôle d'une mendicante. Elle a aussi joué, dans un autre de mes films, « Baykot », une infirmière à l'hôpital. Ma fille, Samira, qui est devenue réalisatrice, a joué dans « Le cycliste ». Mes amis, ma famille, beaucoup d'entre eux ont joué dans mes films.

Pour parvenir à ce réalisme, réduire et simplifier l'histoire ne suffisait pas, il fallait aussi impliquer des gens réels. Pour cette raison, le cinéma iranien ne s'attachait plus aux acteurs professionnels, et les gens du bazar les ont remplacé. Zavattini² disait : « *Le récit d'un simple passant que tu croises dans la rue pourrait être le meilleur sujet de ton prochain film* ». Selon moi, ce simple passant peut être le meilleur acteur d'un film, car chaque individu a sa propre expérience de vie. Une expérience unique. Chacun a son originalité. Quand on fait venir un acteur non-professionnel sur un tournage, on ne lui impose pas complètement ce qu'il doit jouer, on le laisse importer ses valeurs personnelles à l'intérieur de son rôle.

Samira³ a déjà traité de cela. Elle a tenté de faire des suggestions aux acteurs afin qu'ils fassent émerger, dans leurs rôles, leurs propres réalités. D'ailleurs, on n'écrit jamais de scénarios entièrement définis, de dialogues précis. Par exemple dans « Un instant d'innocence », je suggère simplement à l'acteur quelques idées pour qu'il puisse jouer un rôle expressif qui sera imprégné de sa propre personnalité. Je vais simplement les conseiller, je veux pouvoir en tirer des idées. Parfois, nous tournons et nous sommes contents ou pas. On peut toujours recommencer. Après, dans le montage, on choisit la meilleure séquence. On tente de laisser chaque acteur jouer avec son propre langage et sa propre culture. Le but, c'est que les acteurs puissent jouer les rôles

¹ marchand des quatre saisons

² Cesare Zavattini (1902-1989), scénariste et écrivain italien, l'une des figures majeures du néoréalisme italien.

³ Samira Makhmalbaf, sa fille, réalisatrice également : « La pomme », « Le tableau noir », « A cinq heures de l'après-midi », « L'enfant-cheval »

qu'on leur donne avec une réalité qui découle de leurs propres personnalités. C'est une collaboration entre la réalité, des gens réels, leurs esprits et notre cinéma.

Dans « Un instant d'innocence », Il y a une scène qui se passe dans un hôtel. Le policier adulte raconte au jeune policier une histoire d'amour qu'il a vécue. Le jeune homme ne sait pas à l'avance ce que l'autre va lui raconter car, s'il le savait, il ne parviendrait pas à réagir naturellement. On ne leur a même pas transmis de dialogue, on a simplement demandé au jeune policier de ne pas croire, de ne pas accepter ce que l'autre lui racontait. On ne savait pas à l'avance comment le jeune policier allait manifester son incrédulité ! Le policier adulte commence par lui offrir du thé, et l'autre lui répond « Non, je n'en veux pas ». Le policier insiste, et commence à lui raconter son histoire d'amour. L'autre est surpris parce qu'il ne savait pas que le sujet de la scène était l'amour, il pensait qu'il s'agissait juste de boire du thé. Le policier adulte raconte son histoire, et l'autre ne veut pas l'accepter. Alors il tente de rendre son histoire plus surprenante. Si on répète ce processus, on change quelque chose dans le sujet, et on le garde plus frais, sans répéter exactement l'histoire qui en est à l'origine. C'est une situation dans laquelle les deux personnages jouent sans en avoir conscience, afin que le jeu semble naturel.

Entre la réalité des personnages principaux et les grandes lignes de l'histoire dont j'ai besoin pour faire mon film, dans les relations entre acteurs et actrices, il y a une atmosphère qui lie leurs esprits à la réalité et au Surréalisme. Parfois, nous sommes surpris de la scène qui se déroule en face de nous, mais nous pouvons la corriger en la conduisant, comme un conducteur. Nous pouvons la contrôler parce que la ligne du récit nous indique l'issue, la direction. Mais les détails ne sont pas très clairs pour nous. Je connais les détails de mon histoire, de mon film, mais ils ne m'intéressent pas. C'est à l'opposé d'Hitchcock. Hitchcock disait que tout était clair sur son scénario, et quand il commençait à réaliser le film, celui-ci était déjà fini. C'est complètement aux antipodes d'Hitchcock. Nous essayons de redécouvrir la réalité, pas de la reconstituer.

Il y a un lien intuitif, inconscient, entre notre scénario et la réalité de l'acteur, sans parler bien évidemment de ses improvisations. Dans la scène d'« Un instant d'innocence » où le garçon pleure, puis jette le couteau par terre, je me demandais comment j'allais parvenir à le faire pleurer, car il n'était pas un acteur professionnel. Il était hors de question de lui donner une gifle pour qu'il se mette à pleurer... J'ai

réussi à filmer ce plan au moment où son père est venu le chercher, à cause du décès de sa grand-mère. Le père est venu de Yazd et le tournage était à Naein, vers le sud. On lui a demandé de ne pas annoncer cette mauvaise nouvelle tout de suite à son fils, mais d'attendre encore une journée afin de pouvoir finir le tournage. On a répété le plan plusieurs fois avec le garçon, en l'informant cependant que son père avait quelque chose à lui dire. Puis le père lui a annoncé la nouvelle, et on a tourné la scène. Ses larmes dans le film sont en réalité pour sa grand-mère mais on les a introduites dans le film. On guette des instants réels. Pendant un mois de tournage, chacun a ses moments de tristesse. On est très curieux de découvrir ces moments.

CCC : Vous installez une relation entre maîtrise et laisser-faire..

MM : C'est exactement cela. Nous sommes entre deux choses nécessaires. L'une est la réalité de choses « fraîches », et l'autre la ligne du récit. Il y a une ligne du récit mais elle est très simple. Par exemple un policier va jouer son rôle dans le passé et il doit choisir sa jeunesse. Je suis en train de montrer qu'il y a une différence entre les différentes générations en Iran, la génération actuelle et celle du passé. Les nouvelles générations en Iran sont plus éduquées, plus intellectuelles qu'auparavant. Je compare deux situations pour deux générations. Deux histoires différentes. Pourquoi sommes-nous plus proches de méthodes non-violentes pour faire la révolution ? Pourquoi, par exemple, ma génération a commencé la révolution par la violence ? Le résultat en est la dictature.

Pourquoi croit-on que la prochaine révolution sera meilleure que celle d'avant : parce qu'elle est plus proche d'une méthode non-violente, à la Gandhi, à la Mandela. Pourquoi ? Parce cette génération est liée à des idées nouvelles. « Un instant d'innocence » est une critique de la révolution iranienne. Je ne pouvais pas critiquer la révolution en Iran. Mais dans ce film, je critique la révolution et je me critique moi-même. Je me montre moi-même ainsi que mes erreurs, pour leur montrer aux iraniens qu'ils ont fait des erreurs. Nous sommes des miroirs les uns en face des autres. Je pars de cette ligne de récit, et ce n'est donc un simple film, mais aussi un film politique, parce que je construis une critique de la société avec ce miroir que j'ai appelé « Un instant d'innocence ». Je pose ce film comme un miroir face à la révolution iranienne, pour montrer ce qui est arrivé : nous avons tué l'amour. Nous voulions tuer la dictature, mais c'est l'amour que nous avons tué...

J'avais une ligne de récit, je ne pouvais pas l'oublier. Si je l'avais oubliée, le film n'aurait pas existé. Mais en même temps, j'avais besoin de choses

fraîches. Alors j'ai choisi des gens avec une innocence, qui avaient de l'énergie. Le jeune policier, par exemple, avait un caractère très stressé, et je l'ai choisi à cause de cela. Chaque question que je lui posais le rendait très nerveux... Je l'ai choisi pour cette raison. Il est dans la même situation que tous les jeunes en Iran.

CCC : C'est vous qui avez décidé qui incarnerait la jeunesse du policier. Lui, il voulait d'abord jouer le policier jeune, et vous n'étiez pas d'accord car il devait choisir sa jeunesse. Mais il a choisi ce jeune et beau garçon, vous vous êtes décidé pour un autre, et puis il est parti...

MM : dans sa tête, Mirhadi Tayebi pensait qu'il était un bel homme. Il ne voyait pas que son visage était complètement différent de ce garçon qu'il avait choisi. Quand je lui ai demandé de choisir quelqu'un qui serait sa jeunesse, il a choisi quelqu'un qui ne lui ressemblait pas du tout, mais il pensait « Quand j'étais jeune, j'étais si beau... ».

En même temps, je vais vous montrer que nous n'avons pas vraiment de réalité. Vous savez, la réalité est relative. Qu'est-ce que ça veut dire ? Je pense que mon visage est comme ci, comme ça. Mais vous, vous voyez mon visage autrement. Votre angle de vue et le mien, de l'extérieur et de l'intérieur, sont complètement différents. Quand nous parlons de la réalité, il ne s'agit pas de la réalité de cette tasse. Je parle d'angles de vue différents sur la réalité. De l'intérieur, chacun pense qu'il est une bonne personne, une belle personne, mais de l'extérieur, nous portons des jugements sur le fait que quelqu'un est beau ou pas, bon ou pas. De l'intérieur, chacun trouve ses raisons à ses actions. Chacun trouve ses propres justifications, même à ses mauvaises actions. Chacun pense qu'il est innocent. Peut-être que sous un autre angle de vue, nous pouvons dire « Non, tu n'es pas innocent, tu es coupable ». Qu'est-ce que la culpabilité ? Qu'est-ce que l'innocence ? De l'extérieur, de l'intérieur ?

Il y a des choses difficiles et compliquées. L'une d'entre elle est la ligne du récit, dont le film a besoin. Le public a besoin de suivre une ligne de récit simple. La deuxième chose : notre Nouvelle vague (iranienne) dit que le cinéma est lié à la réalité, car le cinéma a besoin de la vie, pas seulement d'une histoire. Alors, nous partons sur une histoire curieuse de la réalité, nous allons vers les gens ordinaires en tant qu'acteurs et actrices, nous les choisissons pour la liberté de leurs dialogues. Mais ça n'est toujours pas suffisant. Nous avons aussi différents angles de vue sur la réalité. Ma réalité, la votre, ou la votre, sont complètement différents. C'est la raison pour laquelle nous nous battons les uns contre les autres. Nous tentons de montrer la réalité de personnes différentes,

pour les rapprocher, pour leur permettre de se connaître, pour avoir différents angles de vue. Si je présente les choses selon mon angle de vue personnel... Alors c'est plat, mais pas seulement plat, mais aussi dogmatique.

Un très bon exemple : c'est un poème d'un très grand poète persan, Rumi, qui dit : « La vérité est un miroir tombé de la main de Dieu et qui s'est brisé. Chacun en ramasse un fragment et dit que toute la vérité s'y trouve »⁴. Qu'est-ce que la réalité ? La réalité est ce miroir qui s'est brisé, dont nous n'avons chacun qu'un petit morceau. La réalité, c'est des morceaux de miroirs dans les mains de personnes différentes. J'ai tenté, dans « Un instant d'innocence » de dire : « Regarde, voici ma réalité. Voici la réalité du policier. Voici la réalité de ma jeunesse ; la réalité de la jeunesse du policier ». Combien de réalités se côtoient là ?

Dans ma famille, différentes réalités se combinent les unes aux autres... Dans mon esprit, c'est plus affectif que le Néoréalisme italien. Parce que le Néoréalisme, en Italie, tente seulement de montrer... Les pauvres gens, nous devons leur pardonner même s'ils sont coupables. Même s'ils sont coupables, ils sont innocents. Le voleur de base est innocent parce qu'il n'a pas le choix. Ceci ne constitue qu'une seule voie, qu'un seul angle de vue. Le cinéma iranien pose plus d'angles de vue sur la réalité. Sous cet aspect, le cinéma iranien est plus important que la Nouvelle vague française. Il est plus philosophe, il a plus d'ampleur que d'autres genres de films.

CCC : Slavoj Žižek dit que la réalité est une construction sociale, et Jacques Rancière que la réalité se construit sur des fictions. Ce dont vous parlez, à propos des miroirs, je le vois comme des fictions différentes qui s'assemblent et construisent une réalité.

MM : Je vais vous donner deux exemples : l'un consiste à tester des enfants pauvres et des enfants riches. Il y a deux trous, un petit et un gros, et différentes pièces de monnaie. On demande à l'enfant pauvre de mettre une pièce dans le trou qui est de la même taille, et la même chose pour l'enfant riche. L'enfant riche met une grosse pièce dans un petit trou et l'enfant pauvre met une petite pièce dans un gros trou. La taille du trou, dans l'esprit de l'enfant riche et de l'enfant pauvre, est différente. Après, ils vont se corriger. Le deuxième exemple : nous sommes en cours avec 40 étudiants, vous êtes le professeur, et vous leur demandez : « Quel

⁴ Celaleddin Rûmî Mevlâna, dit Rumi, mystique musulman persan qui a profondément influencé le soufisme

temps fait-il aujourd'hui ? Il fait plus chaud qu'hier ? » Tous les étudiants répondent : « Oui, il fait plus chaud qu'hier ». Un nouvel étudiant arrive, et vous demandez à vos étudiants de dire le contraire de ce qu'ils pensent, de dire qu'hier, il faisait plus chaud qu'aujourd'hui. Le nouvel étudiant entre, et le professeur demande « Il faisait plus chaud hier ou aujourd'hui » ? Dix étudiants vont donner la mauvaise réponse, et le nouvel étudiant va dire comme eux. Il pense que, si tout le monde dit qu'hier il faisait plus chaud, alors il doit se tromper. Cela signifie que nous sommes influencés par la société. Par la culture. On ne peut pas croire en soi-même si on est sous la pression de la culture. Ça, c'est la réalité. Quand les français disent que les Arabes sont sales, c'est culturel, mais ils pensent que c'est la réalité : « Regardez les Arabes, ils sont sales ! ». En Iran, les iraniens diront, à propos des Afghans qui émigrent chez nous : « Qu'est-ce qu'ils sont sales les Afghans ! ».

CCC : Ça n'a rien à avoir avec la vérité mais avec le jugement... ?

MM : Mais qu'est-ce que le jugement ? Une idée sur la réalité. Le jugement est une partie de la réalité. Retournons à la question de la relation entre la réalité et la matière, la réalité et le cinéma. Le cinéma, finalement, est une idée, un angle de vue. Cet angle de vue peut être celui du scénariste, du réalisateur, ou celui du producteur. A Hollywood, les angles de vue du scénariste et du producteur feront ton film. Si tu es dans la Nouvelle vague du cinéma iranien ou du cinéma français, les idées de Truffaut ou de Godard pourront devenir la réalité. Mais si tu es dans ce film relativiste que je fais, alors là, la réalité est différente, nous partageons nos réalités. Et il ne s'agit pas que de ce film-là. Dans d'autres films que j'ai faits, comme « Time of Love », de 1995, la même année que « Salam Cinema », on a plusieurs angles de vue sur un même sujet... Dans « Rashomon » de Kurosawa par exemple, c'est quoi la réalité ? Je crois plus en cette réalité que dans une réalité... plate...

CCC : Sébastien Japrisot⁵ a écrit un roman intitulé « Piège pour cendrillon », dans lequel le personnage principal est à la fois l'assassin, la victime, le témoin et l'enquêteur. Il tient tous les rôles. Il me semble que, dans « Un instant d'innocence », vous êtes dans une position semblable. Vous êtes le réalisateur, mais vous êtes aussi acteur, témoin, enquêteur, non pas l'assassin mais ce coupable qui a attaqué le policier, et aussi la victime puisque vous avez passé 7 ans en prison. Vous tenez une multiplicité de rôles...

⁵ de son vrai nom, Jean-Baptiste Rossi (1931-2003), auteur français, scénariste, traducteur, réalisateur

MM : absolument. Aujourd'hui, lorsque nous parlons de notre culture en termes politiques, nous jugeons les leaders iraniens, le président iranien, le gouvernement, en disant que ce sont des dictateurs. Mais ça ne suffit pas. Ils ont leurs racines dans notre culture, dans notre histoire. Nous devrions également faire la critique du peuple iranien. Pourquoi ? Car, qui est l'assassin ? Les leaders ont ordonné l'assassinat de membres de l'opposition, mais qui les a tués ? Des gens ordinaires. De pauvres gens. Les policiers, les gens de la police secrète, qui sont-ils ? Nos fils. Au sein d'une nation, des frères tuent leurs frères. Pourquoi ? Les assassins ne viennent pas d'un autre pays, ils sont du même pays, de la même culture. Ce sont des êtres humains ; des humains tuent d'autres humains. C'est la raison pour laquelle nous croyons que le cinéma a un rôle à jouer pour changer la société.

J'étais un partisan. Je pensais prendre un fusil pour tuer le Shah d'Iran, pour casser la dictature. Le Shah s'est enfui d'Iran, mais la dictature a continué : pourquoi ? Parce que nous ne parvenions pas à trouver les racines de notre problème. Nous devrions, par l'art, bombarder notre dogmatisme. Nous avons choisi le cinéma, pas seulement en tant que métier, pas seulement pour montrer à quel point nous sommes des artistes, fiers de nous-mêmes, car cela ne signifie rien. Nous avons choisi cette forme d'art pour montrer la réalité, pour la corriger, pas seulement dans le champ politique mais aussi dans la culture, parce ceux qui tuent des gens sont également des victimes. C'est la relativité de la réalité : qui est la victime ? L'assassin. Qui est l'assassin ? La victime. C'est un échange de position. C'est la situation de l'être humain aujourd'hui. Quelle est la réalité de cet homme ? Il est coupable ou innocent ?

CCC : il invente une réalité ?

MM : Il est les deux ! Si nous pouvions corriger cet angle plat dans nos esprits en faveur de cet angle relatif, nous deviendrons amis. On ne peut pas dire « La vérité, c'est seulement ça » puis dire « Je crois en Gandhi ». Pour devenir Gandhi, on a besoin d'une philosophie derrière nos actions, qui est la relativité.

CCC : Au début de Salâm, vous déclarez : « *Cette année, c'est le centenaire du cinéma. C'est pourquoi nous faisons un film sur ceux qui aimeraient devenir acteurs de cinéma. Nous allons commencer le tournage ici et maintenant. Les acteurs seront choisis parmi vous (...) et quelques uns auront les rôles principaux dans ce film. Vous êtes à la fois le sujet et les acteurs de ce film. Donc laissez-moi vous dire : bienvenue dans votre propre*

film ». Tenez-vous *Salâm* pour un film sur les figurants ou le film des figurants ?

MM : C'est leur film. Au début, je voulais réaliser un autre film avec une idée tout à fait différente. Je fais toujours des castings avec des gens ordinaires et même parfois, j'ai demandé à des gens dans la rue s'ils voulaient jouer dans mes films. Dans « *Salâm Cinéma* », j'ignorais au départ qu'on allait faire ce film-là. Une annonce a paru dans le journal et, au bout de quelques heures, nous nous sommes rendu compte qu'environ 5000 personnes nous attendaient derrière la porte. Ils ont même fini par la casser pour pouvoir entrer. Toute l'équipe était très choquée. J'éprouvais une sorte de mauvaise conscience vis à vis de toutes ces personnes, car j'avais pensé à en recruter une dizaine au maximum pour mon prochain film, comme pour « *Un instant d'innocence* », mais on a été surpris par la situation. Du fait que je réalise aussi un cinéma de fiction, j'ai toujours donné la place à l'improvisation au sein de mes films et, sur le coup, je me suis dit que je devais profiter de cette situation, et c'est comme ça que ce film a été créé.

On a tout changé au dernier moment, en voyant la foule dehors. J'ai failli mourir de ce bouillonnement. Du coup, j'ai conçu un plan par lequel tout le monde pourrait apparaître dans le film, j'avais même compté une seconde par personne pour un film de 90 minutes... D'autre part, je pensais aux spectateurs qui allaient regarder le film après sa sortie au cinéma : c'était un champ de la sociologie iranienne par lequel on pouvait étudier le désir, et l'intérêt des iraniens envers le cinéma. Que pensent-ils réellement du cinéma ? Certains cherchaient à faire carrière, et imaginaient devenir riches et célèbres. Quelques-uns sont d'ailleurs devenus des acteurs connus ; ils ont joué dans mes films ou dans ceux d'autres cinéastes.

CCC : Dans *Salam Cinema*, vous adoptez vos postures très différentes : vous jouez avec les figurants, vous êtes bienveillant, vous malmenez le faux aveugle, vous virez les deux jeunes filles, les rappelez, les renvoyez à nouveau, pour finalement leur déléguer votre pouvoir. Vous alternez des postures entre bienveillance et parfois une forme de cruauté (« le cinéma est cruel » dites-vous).

MM : Ce film est composé de différentes couches, et la première, c'est le cinéma. Beaucoup de gens s'intéressent au cinéma. Ils viennent aux castings, ils essaient de se faire remarquer, de me surprendre afin de je les choisisse. Mais il y a une autre couche derrière cette histoire, c'est le pouvoir, l'autorité. Certains éléments comme la table, le carré dessiné au

sol dans lequel les gens doivent se tenir, tout cela évoque le pouvoir. Je critique le fait qu'on donne aux gens des opportunités pour s'emparer du pouvoir, comme ici, en France, pour Sarkozy, en Iran pour Khomeiny, et ensuite on rencontre des situations d'autorité. De mon côté, je joue consciemment le rôle d'un dictateur. Je montre aux deux jeunes filles que la table produit un effet qui rend les gens autoritaires. Je leur avais demandé de ne pas être autoritaires mais, malgré tout, elles n'ont pas pu s'empêcher de devenir des dictateurs. Mon rôle consistait à créer cette situation.

Un réalisateur peut raconter une histoire qui devient un monologue à une seule dimension. Sans l'ordre du réalisateur, aucun film ne démarre d'autant que le réalisateur, derrière sa table, est un symbole de dictature dans le monde entier. Je critique toujours délibérément l'autorité dans presque tous mes films, afin de faire entendre mes opinions et mes messages politiques. Quand j'ai demandé aux gens de pleurer devant la caméra, c'était une sorte de rappel sur le fait que les mollahs font pleurer les gens à travers leurs histoires mélancoliques, afin de purifier leurs âmes. C'est très significatif.

Dans « Salam Cinéma », la première séquence renvoie à la révolution du peuple iranien, en 1979, qui a donné le pouvoir à un guide qui les gouverne. Ce guide est devenu un dictateur. C'est une simulation de Khomeiny. On y retrouve tous les éléments représentatifs du pouvoir. Je jouais aussi le gentil afin de faire jouer les gens. Il y a différentes méthodes. J'ai fait un film qui réunissait tous ces petits moments d'espoir et de désespoir, que j'ai offerts aux gens. L'histoire du film n'avance que si je joue sur cet aspect-là. Sinon il devient très ordinaire.

CCC : C'est parfois difficile d'interpréter ces différentes couches parce qu'il y a de multiples possibilités...

MM : c'est l'histoire de ce poème iranien. Dans un poème, les choses ne sont pas dites directement. Le lecteur peut imaginer un sens mais aussi un autre. Au minimum, trois couches de sens, sinon, il n'y a pas de poème.

En même temps, le réalisateur demande aux acteurs et aux actrices de pleurer au cinéma.. Et c'est ce qu'ils font... ! Certains (geste de gifler), d'autres tentent d'obtenir ces pleurs autrement... Cela fonctionne au cinéma, en politique et dans la culture. Vous voyez beaucoup de miroirs derrière moi dans Salam Cinema. Nous n'avons utilisé que des miroirs, une table et des limites au sol. Les murs sont tout blancs, les gens sont

debout, nous leur avons demandé de rester à l'intérieur de ces limites. J'étais devant la table du pouvoir. Et devant les miroirs aussi. Qui suis-je ? La personne qui se reflète dans les miroirs, la personne assise derrière la table, ou la personne qui donne des ordres ?

CCC : Oui, on peut se demander qui vous êtes dans ce film ? Etes-vous ou non en train de jouer ?

MM : oui, je joue, je suis un acteur, un réalisateur, un dictateur... Je suis quelqu'un qui critique le cinéma. Tout cela en même temps : victime et assassin. Mes films sont à la fois simples et pas simples. Si on regarde mes films simplement, on peut ne pas les aimer ; j'essaie de donner à un public ordinaire, des angles de vue simples aussi. Mais tous les films ne sont pas comme ça.

CCC: Les figurants n'ont pas de voix. Ce sont des non-actants⁶. Ils ne sont pas dans la situation de jouer, ils sont comme des meubles, comme des ombres sur la scène. Eisenstein écrivait qu'il voulait rendre aux figurants leurs capacités d'agir. Et je voulais savoir si vous aviez ce genre d'idée dans la tête lorsque vous avez tourné Salam ? Vous leur avez rendu leurs voix et leurs capacités d'agir ?

MM : J'adore les figurants ! A mon avis, la définition du figurant change selon les films. Parfois, selon ce que vous dites, ils se présentent comme des accessoires. J'avais un regard assez critique dans mon dernier film, « Le cri des fourmis », quand l'homme ramène la prostituée : il la déshabille puis la met à quatre pattes et s'en sert comme table. C'est l'exploitation, par un être humain, d'un autre être humain en tant qu'objet, une nature morte. Je suis, de mon côté, convaincu que les figurants représentent un peuple. Ils ne sont pas des objets, mais il s'agit d'un peuple muet qui a un comportement et une présence différente par rapport à l'individu. C'est impressionnant, je dirais que cela fonctionne comme un troupeau de moutons car, dès que je dis à un groupe : « Partez ! », tout le monde part, alors que si je leur dis un par un, personne ne bouge. Dans ce dernier cas, chacun prend sa propre décision mais, dans le cas contraire, quand ils sont nombreux, la décision est collective. Comme pour une classe par exemple.

Pour moi, les figurants ont des rôles toujours différents. L'un de ces rôles est de rendre une scène plus réelle. Un café vide n'est pas réel, mais si des gens sont assis, boivent leur café, ça va, c'est plus réel. Ils jouent

⁶ Georges Didi-Hubermann : « Peuples exposés, Peuples figurants », *De(s)générations*, septembre 2009

aussi le rôle de la société, ils donnent à voir sa réaction. Par exemple, dans l'un de mes films, « The Peddler », un homme et sa femme cherchent à apporter le bonheur à leur nouveau-né. Ils le laissent dans une mosquée pour lui donner l'opportunité de devenir l'enfant de gens riches. Mais les gens riches ne font pas attention à cet enfant. Par contre, on voit des gens pauvres attaquer les parents et les frapper. Je faisais une critique de notre société. J'ai utilisé des figurants pour dire « Regardez-vous : vos problèmes ne viennent pas seulement du gouvernement ou des gens riches, mais de vous-mêmes. Vous n'êtes pas assez gentils les uns avec les autres. Alors le gouvernement vous accable ». J'utilise des figurants pour apporter du réel dans une scène ou pour montrer la société.

Mais en même temps, par exemple dans « Le cycliste », il y a un homme, il est pauvre, il cherche de l'argent pour sa femme. Au début, il est gros, mais petit à petit, il maigrit parce qu'il fait du vélo. On voit les figurants faire du commerce autour de lui, et ils deviennent de plus en plus riches, et ils ont de plus en plus de clients. Je critique ma propre société qui agit comme ces figurants. Oui, ce sont des figurants : ils sont silencieux, mais ce sont aussi des businessmen. Personnellement, j'ai des problèmes avec ma société. Je ne peux pas dire que les gens ordinaires sont simplement innocents ; ils sont à la racine de notre problème. Pourquoi sont-ils silencieux ? Par exemple, pour Sakineh : le gouvernement dit « Lapidez-la ! », mais qui va la tuer, à part des figurants ? Si, par exemple, nous pouvions faire un film sur Sakineh qui mourrait sous les pierres des gens, ce n'est pas le juge qui serait là... Et l'esprit de Sakineh pourrait demander « Pourquoi (vous me lapidez) » ?

CCC : et encore aujourd'hui, ils le feraient ?

MM : oui, à certains endroits. Pourquoi pas ? Ils pensent qu'ils vont aller au paradis ! J'étais en Afghanistan à Herat City après l'attaque des Etats Unis. Nous étions là pour construire une école. Quand les Talibans étaient au pouvoir en Afghanistan, je suis venu en secret. Je faisais des recherches pour mon film « Kandahar ». J'ai été choqué de voir 20 000 personnes mourir de faim dans les rues. J'ai vu des enfants morts, des femmes mortes, parce qu'ils n'avaient rien à manger. J'ai fait ce film, « Kandahar », pour informer le monde sur ce qui se passait là. Puis je suis tombé malade. Je suis resté à l'hôpital presque quarante jours. Je tremblais parce que j'avais été très choqué. Quand l'Afghanistan a été libéré, après l'attaque, nous sommes allés dans cette ville pour construire une grande école pour un millier de jeunes filles afghanes. A cette

époque, j'ai rencontré un footballeur. Il m'a dit, « Je suis footballeur, je suis le directeur de l'association de football de cette ville. Quand les Talibans sont arrivés dans ma ville, ils ont dit que le football était interdit. On ne pouvait plus jouer. On a demandé pourquoi, mais ils ont dit que c'était interdit. On a donc arrêté. Après quelques mois, ils m'ont dit que nous pouvions jouer à nouveau, dans un stade. Nous sommes allés à ce stade, nous avons commencé à jouer, et tout à coup nous avons vu qu'ils amenaient une femme avec une burka. Ils ont creusé un trou dans le stade, et ils l'ont mise dedans. Une foule est arrivée dans le stade et ils ont demandé, fusils à la main, de la lapider. Des gens (vomissaient), ils avaient peur. Ils ont tiré en l'air. La semaine suivante, nous avons dit que nous ne voulions pas jouer au football. Nous ne pouvions pas jouer au foot pendant qu'une femme se faisait lapider. On ne pouvait pas, mais ils disaient qu'ils allaient nous tuer... Après cela, chaque vendredi après-midi, nous venions jouer au football, et ils lapidaient d'autres personnes... » Petit à petit, les figurants autour du stade se sont habitués, ils lapidaient même les gens avec plaisir, c'était le public du football. Cette situation est celle de gens non-éduqués, de gens qui s'habituent. Regardez Paris en hiver, vous verrez des gens qui dorment dans la rue pendant que d'autres sont tranquillement chez eux. Personne ne pense aux gens qui dorment dehors. Je ne sais pas si c'est une situation humaine ; nous devrions nous réveiller...

CCC : C'est exactement ce dont vous parliez auparavant, où les gens doivent dire quel temps il fait. C'est un effet de foule. C'est très difficile d'y échapper.

MM : Les journalistes critiquent les politiciens. Mais ça ne suffit pas, nous devrions critiquer notre société, notre pays.

CCC : C'est une question de responsabilité. Lorsqu'on est au milieu d'une foule, la responsabilité se dilue...

MM : vous savez, ça dépend de plein de choses. Au début du mouvement Vert en Iran, les gens ont été choqués du résultat des élections : ils avaient voté dans un sens, mais c'est le gouvernement, et d'autres gens qui ont gagné. Mon ami en Iran m'a appelé pour me dire que notre bureau avait été attaqué par la police secrète, et qu'il ne pouvait pas faire savoir à l'étranger ce qui se passait en Iran. Je déteste la politique, mais je me suis dit que je devais donner ces informations. Alors j'ai appelé la BBC, parce que je suis connu en Iran, et je leur ai parlé du coup d'état en Iran, et j'ai dit aux iraniens, demain, vous verrez cela sur la BBC. Les gens étaient choqués. Deux jours après, mon ami m'a demandé d'informer que Moussavi allait descendre dans la rue, et on a vu trois

millions de personnes dans la rue. Ils étaient choqués. Mais par la suite, petit à petit, ils sont devenus silencieux. Ils ont perdu espoir, et ils sont devenus silencieux. Parfois on voit des gens qui ont perdu espoir et qui, peu à peu, deviennent des dictateurs. On devrait se réveiller. Quand « Salam Cinema » est passé au festival de Cannes, un journal, je ne me rappelle plus lequel, peut-être Libération, a écrit « Au cours de cent années de cinéma, Salam Cinema était comme une gifle ». Pour se réveiller... Parce qu'on oublie quel est le rôle du cinéma. Le film pour le film ?

CCC : Le cinéma est une institution très hiérarchique, dans laquelle la distinction entre acteur et figurant est très marquée. Dans vos films, il n'y a peu de frontière entre les deux. Vous filmez les gens, mais en même temps, vous semblez vivre avec eux. Vous les regardez simplement...

MM : Je vis avec eux aussi. « Un réalisateur en Afghanistan » est un documentaire qui a été réalisé par la télé coréenne sur moi et mes acteurs lorsque nous étions en Afghanistan, c'est très intéressant... Ce film montre comment nous avons trouvé des figurants, des petits rôles, comment nous avons vécu avec eux, parfois pendant des mois, pour les connaître, mais pas seulement, parfois on a changé leurs vies... Par exemple, pour « Stray Dogs »⁷, le film qu'a fait ma femme, Marzieh Meshkini, en Afghanistan : elle a trouvé une petite fille dans la rue, Gol Ghoti, et elle l'a prise comme actrice principale du film. Elle avait sept ans. Elle a obtenu le prix d'interprétation féminine au dernier *festival* de Paris, voilà quelques années, elle a obtenu beaucoup de récompenses internationales pour cela. Mais quand le film a été terminé, avec le budget du film, ma femme a acheté une maison pour cette petite fille, et lui a laissé de l'argent pour grandir. Pas seulement regarder les gens, les figurants, mais aussi les utiliser, les changer, leur donner l'opportunité d'avoir une bonne éducation. Les aider à avoir une vie meilleure. C'est notre façon de faire du cinéma. Par exemple, une petite fille que j'ai trouvée au Tadjikistan, elle mendiait dans la rue. Je l'ai utilisée pour jouer le petit garçon dans le film « Le silence ». Après cela, nous lui avons acheté un petit appartement et, pendant sept ans, je lui ai donné de l'argent, pour grandir. Il ne s'agit pas d'utiliser les gens seulement pour en faire des figurants. On ne peut évidemment pas changer la situation de tout le monde, mais au minimum, on peut changer la situation d'une personne par film.

⁷ « Chiens égarés »

J'ai fait un autre film, qui s'intitule « Afghan Alphabet ». J'ai tourné ce film avec une caméra numérique. Moi, ma femme, mes filles Hana et Samira, tous les quatre, nous sommes allés à la frontière entre l'Iran et l'Afghanistan pour montrer la situation des enfants afghans réfugiés qui arrivent en Iran sans visa. Comme vous le savez peut-être, nous avons trois millions de réfugiés afghans en Iran. 700 000 d'entre eux sont des enfants. Ils ne peuvent pas aller à l'école pendant huit ans, à cause de la loi. Avec une caméra Handycam, nous avons fait un documentaire sur tous ces enfants qui voulaient aller à l'école, et nous avons montré ce film à Mr Khatami, le dernier président iranien avant Ahmadinejad, et à son gouvernement. Ils ont été choqués. Ils ont accepté de changer la loi. Et un demi-million d'enfants afghans est allé à l'école. Je n'ai pas utilisé ces enfants pour faire un film, j'ai utilisé mon film pour changer leur situation. Vous savez, je crois qu'un film peut montrer la réalité et changer la réalité. Pas seulement en montrant des films à un public, mais aussi par les activités liées aux droits de l'homme qui entourent le film. Nous avons fait un film en Afghanistan, nous avons trouvé 2 400 enfants qui mendiaient. Nous les avons testé, comme dans Salam Cinema, et nous en avons trouvé quatorze qui avaient un talent pour la peinture. Nous leur avons acheté des peintures pendant un an. Et, petit à petit, ils sont devenus peintres au lieu de mendier. Puis nous leur avons renvoyé leurs peintures, ils les ont vendues. Nous avons invité des ambassadeurs du monde entier qui vivaient à Kabul, à une exposition : c'était dans le noir, ils avaient des lampes, et ils découvraient les peintures. Et ils ont acheté des tableaux.

Vous savez, nous réalisons des films, nous avons activités politiques et des activités liées aux droits de l'homme, tout cela en même temps. En dehors de cela, nous ne croyons pas au cinéma. Le cinéma pour le cinéma ne signifie rien pour moi.

Ok, retournons à votre question. Vous ne connaissez pas Mr Fardin⁸ ? Mr Fardin est un héros dans le cinéma iranien. Il est décédé.

MM : Un de mes amis (Mr Fardin ?) me demande : « Tu connais la relation entre un figurant et un acteur » ? J'ai répondu « non ». Alors, il expliqué : « Nous avons beaucoup de gens pauvres qui travaillent comme figurants. Certains d'entre eux ont du ventre. Les producteurs les habillent de manière très chic, alors qu'ils sont dans le froid à trembler en attendant de jouer la scène. Le producteur leur donne de petits sandwiches, leurs costumes sont très chics, mais ils tremblent dans le froid. L'acteur

⁸ Mohammad Ali Fardin, acteur iranien (Téhéran, 1930-2000)

principal porte des vêtements très sales et pauvres, il est assis près du feu, il mange un délicieux kébab, avec un whisky. Puis il dit : « Ok, je suis prêt ». Ils utilisent de la neige artificielle, et l'acteur essaie montrer qu'il a froid. On demande alors aux figurants de se mettre près du feu, ils boivent du whisky et disent « Qu'est-ce que tu veux » ? « S'il vous plaît, dit l'acteur, donnez-moi du pain. J'ai faim, j'ai froid »... (Rires) Vous voyez, c'est une situation de cinéma : des gens riches, des gens pauvres...

CCC : Je voulais aussi vous interroger sur la répétition de l'histoire. Dans « Un instant d'innocence », vous allez chez votre cousine, et sa fille donne à votre jeunesse un livre avec des fleurs dedans. Et vous dites : « C'est drôle parce que ma cousine a fait la même chose ». Ici, l'histoire se répète. Mais dans la construction de votre film, il semble que vous tentiez de montrer exactement l'inverse : on ne peut pas répéter l'histoire. Il y a toujours un problème, ça ne fonctionne pas parce que l'acteur s'en va, parce qu'il oublie d'aller à l'heure au bon endroit... Dans ce film, on a les deux points de vue : on peut répéter l'histoire et on ne peut pas la répéter...

MM : Vous savez, il y a un bon exemple : « On ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve »⁹, parce que le fleuve change et que nous changeons aussi. Dans cette scène que vous mentionnez, il y a beaucoup de choses. La première, c'est que la génération future ne peut pas répéter ce qu'a fait la génération précédente. L'histoire, de ce point de vue, ne se répète pas. Mais aussi, il y a les Flash-back. J'utilise les Flash-back de manière très nouvelle au cinéma : je suis Mohsen, le jeune homme de 17 ans est ma jeunesse, et il y a une femme qu'on ne peut pas voir, dont on peut seulement entendre la voix. Sa fille incarne sa jeunesse. Je viens visiter ma famille (cousine), mais je visite aussi sa jeunesse. Sa jeunesse va offrir du thé à ma jeunesse et ils deviennent mon Flash-back. Dans la même scène, il n'y a pas de coupure. Qu'est-ce que cela signifie ? Ici le style et le sens se rejoignent. J'essaie de montrer qu'il n'y a pas de répétition mais, en même temps, la même chose se répète. Parce que, vous voyez, la nouvelle génération demande les mêmes choses que moi-même je demandais avant. Je joue avec la réalité, peut-elle se répéter ou non ? Je montre différents points de vue : oui/non. Oui/non. Ce n'est pas simple en fait, mais pour moi, ça l'est.

CCC : La fin est très... étonnante...

MM : Oui, la fin dépend de vous. c'est la théorie de Desof Osek. Desof Osek dit que ce que vous écrivez n'est pas important. Ce qui est important,

⁹ Héraclite

c'est ce que le public peut capter de votre art. Comme vous voyez, j'ai fait *Salam Cinema*, vous avez vos propres idées sur ce film, et vous, vous en avez d'autres. Et d'autres encore vont dire : « Non, le sens de ce film, c'est ça » ! Qu'est-ce qui est vrai ? Ce que j'avais dans la tête ou ce que vous, avez dans la tête ? Desof Osek dira que la vérité est dans la tête du public.

CCC : Pensez-vous que la mondialisation (économique, sociale, politique) engage les sociétés dans une accélération de la confusion entre réalité et fiction ? A quel niveau ? Dans le domaine de l'image ?

MM : Après la mondialisation la situation du cinéma a complètement changé. Le monde actuel s'approprie un nouveau regard à travers les médias, Internet, où les souffrances et les rêves se distinguent. La réalité, pour celui qui vit dans un petit village, n'était que la réalité des gens qu'il connaissait dans son village. Pourtant, maintenant, chacun peut connaître la réalité du monde entier par Internet, sans avoir à quitter son village. Chacun s'inquiète pour les mineurs du Chili et partage leur joie à la sortie de la mine. Désormais, la théorie de Marshall McLuhan est réalisée, le monde contemporain est devenu un village, grâce à l'information.

Après la mondialisation, les gens aussi ont changé. Je crois que les gens deviennent plus grands, et leur monde plus petit. Les gens grandissent parce que leur village devient le monde et leur esprit est plus grand qu'avant. Vous connaissez des tas de gens, vous pouvez penser à des tas de choses sur le monde. Beaucoup de choses se mélangent, ont des réflexes, des réactions, des gens entrent en opposition. Notre monde a complètement changé, en particulier avec les images, de façon positive ou négative. Sur l'aspect positif, je peux vous donner un exemple, concernant le mouvement Vert en Iran : les millions de personnes qui étaient dans la rue ont utilisé leur téléphones mobiles comme des caméras pour filmer les choses réelles. Ils ont montré des images de Neda¹⁰, de gens qui ont été tués par les fascistes en Iran. Ils ont informé le monde entier que les iraniens étaient prêts pour la démocratie...

C'est une bonne manière d'utiliser l'image. D'un autre côté, on voit sur Internet des images de gens assassinés face à la caméra, on peut apprendre comment fabriquer des bombes pour assassiner des gens. C'est le rôle de l'image et de la communication aujourd'hui.

¹⁰ Héroïne du mouvement vert tuée par balle quelques jours après l'élection présidentielle en 2009

On a affaibli le monde afin de renforcer l'humanité, et le cinéma n'a plus l'efficacité du passé. L'image du cinéma est devenue tellement banale qu'on ne s'en émerveille plus. Avant, un villageois qui regardait son premier film avait l'impression d'avoir mis les pieds sur la lune. En fait, c'était la même chose que faire l'amour la première fois. Un autre univers, une expérience différente. On fini par perdre le charme et on n'est plus surpris. On ne dit plus : « Wow, quelle image !... », on dit : « Cette image ressemble à telle autre que j'ai déjà vue ». Les films n'impressionnent plus les spectateurs. Nous avons l'habitude de voir des films, nous pouvons voir des films partout. Le film n'a plus de rôle affectif dans notre vie, comme c'était le cas auparavant. En sortant de la salle de cinéma, on oublie très rapidement le film qu'on vient de regarder, et on pense déjà à autre chose, parce que le film n'est pas intéressant.

La rapidité de la vie d'aujourd'hui et le bombardement des images nous ont encombré l'esprit. Il va falloir simplifier des choses. Par exemple, ce thé que je suis en train de boire ne donnera pas son vrai gout si je le mélange avec de l'alcool et si je le bois avec mon sandwich. Chaque chose devrait avoir sa propre place. Malheureusement, on consomme des quantités de mauvaises images dont les producteurs nous abreuvent. Même les rôles ont changé, les spectateurs se sont substitués aux réalisateurs sans avoir pris le temps d'apprendre à s'exprimer, ce qui constitue un marché intéressant. En général, plus il y a d'images, moins la réflexion est profonde. Mais, par contre, on reste éternellement impressionné par les effets des bons films. Les films produits après les années 50, pouvaient complètement bouleverser votre vie à l'époque. Aujourd'hui, il y a peu de films comme ça. Parce que l'industrie du cinéma fait des films à la Mc Donald. Vous devez le voir mais, le jour d'après, il y a un autre film, et il faut le voir aussi.

CCC : Fast film...

MM : Fast film, fast food, Fast think. Aujourd'hui, le cinéma c'est Hollywood, la bouffe c'est McDonald, le pantalon c'est le Jean et les chaussures, Adidas. Regardez Sarkozy, regardez Ahmadinejad. Regardez les présidents dans le monde, ce sont des Fast presidents. Tout cela est une imbécillité. On consomme ce qui se trouve facilement, pas ce qui nous donne de la richesse.

Vous savez, au commencement du cinéma, quand les français commençaient à créer le cinéma à partir de l'invention des frères Lumière, ou à partir d'Edison, on utilisait le cinéma en tant qu'image de

la réalité. Mais l'industrie du cinéma, particulièrement aux Etats Unis, après Griffith, est très rapidement devenue une industrie de Fast Images. Pour l'argent. Le cinéma français a cependant effectué une sorte de retour à la réalité. Le cinéma français est un support pour le cinéma réaliste à peu près partout : il aide le cinéma chinois, iranien. Il existe un intérêt de votre cinéma pour le cinéma international. Paris est la ville la plus importante pour voir de bons films.

Aujourd'hui, nous avons trois genres de cinéma : le cinéma de propagande, comme le cinéma de propagande iranien réalisé par le gouvernement, ou le cinéma socialiste sous Lénine, les films de Lenny Riefenstahl sous Hitler. Le deuxième genre de cinéma est le cinéma commercial, Hollywood, Bollywood. On peut voir des films comme cela partout. C'est 99% du cinéma. Cependant, on peut trouver de bons films. Parfois, ils tentent de montrer la réalité, ils tentent de montrer quelque chose en plus de l'image au public. Nous essayons de nous situer dans cette sorte de pratique du cinéma : *Salam Cinema, Un moment d'innocence*, ce genre de film. Mais ça pose des problèmes parce qu'on a du mal à trouver de l'argent pour faire ce genre de film. Le public, les figurants, choisissent les films commerciaux. Le bon cinéma a besoin d'un public aussi. Il a besoin que le public achète son billet pour que nous être indépendant. Car si le gouvernement vous aide, vous devenez la voix du gouvernement. Si un public insensé achète des billets, vous devez raconter des idioties. On a besoin, non d'un public intellectuel, mais éduqué. Si le public change, il y a deux possibilités : je fais des navets ou j'arrête le cinéma.

CCC : Avez-vous un projet de film en France ?

MM : Voilà cinq ans, j'ai émigré en France parce qu'on ne me laissait plus faire de films en Iran. La plupart de mes scénarios étaient censurés. Je suis allé en Afghanistan pendant deux ans, puis six mois en Inde, et presque deux ans au Tadjikistan, pour faire des films. Ma famille a fait cinq films ces cinq dernières années. Mais ça fait presque un an que je suis là ; j'ai été assez pris par des activités politiques après les élections en Iran. J'ai utilisé mon nom pour informer le monde de ce qui se passait en Iran. Je déteste la politique, mais je devais le faire. Comme d'autres, je dois donner mon nom pour faire passer l'information. Mais Le cinéma me manque. Aujourd'hui, j'écris un scénario. Mais vous savez, les scénarios que j'aime, aucun producteur n'en veut. J'ai écrit 25 scénarii différents pendant les cinq dernières années, mais je n'ai trouvé aucun producteur. Ils ont de l'argent, et ils cherchent à faire de l'argent. Pour un

film à petit budget, on ne trouve pas d'argent et il faut attendre. D'un autre côté, j'ai des propositions d'Hollywood, mais je n'aime pas cela.