

lemagazine.jeudepaume.org

Une éthique de la question. Entretien avec Bani Khoshnoudi - Each Dawn a Censor Dies*

28-36 minutes

21 Déc. 2015



Bani Khoshnoudi. Photo : Felipe Perez-Burchard

« Chaque visage pourrait être celui d'un prisonnier politique ou d'un martyr », explique Bani Khoshnoudi dans son chef d'œuvre *The Silent Majority Speaks*, tourné à Téhéran en 2009 au moment du Mouvement vert, puis diffusé clandestinement sous le pseudonyme « The Silent Collective » jusqu'en 2013. Attester d'un soulèvement populaire contre la dictature, tout en prenant soin de ne pas mettre en danger ceux qu'elle filme, récapituler un siècle de soulèvements politiques plus ou moins insurrectionnels et toujours réprimés dans le sang, réfléchir les fonctions létales, toxiques ou au contraire

émancipatrices des images : l'ensemble de ces tâches remplies par *The Silent Majority Speaks* indique d'emblée l'exigence envers elle-même qui anime la plasticienne, cinéaste et productrice Bani Khoshnoudi. Fuyant tout dogmatisme, elle développe ce que l'on pourrait appeler « un activisme de la question », qui s'est exercé successivement sur les manifestations populaires en Iran, la politique anti-migratoire en France, la culture zapotèque au Mexique. Dans un ouvrage consacré à l'auto-émancipation dont le titre, *Les sauvages dans la cité*, assure avec le nom choisi par Bani Khoshnoudi pour sa maison de production ainsi placée sous l'égide de Claude Lévi-Strauss, « la Pensée sauvage », l'historien René Parize distinguait « le savoir de soumission » et « les savoirs de révolte »*.

Confronté à la censure politico-religieuse autant qu'aux stratégies d'autocensure, le travail de Bani Khoshnoudi développe non seulement une connaissance experte et des « savoir et savoir-faire de révolte » ingénieux, mais aussi, et surtout, comme on pourra le lire ici, l'essentiel : une infrangible conviction.

Nicole Brenez : Peux-tu nous retracer ton parcours artistique : contexte, formation, réalisations ?

Bani Khoshnoudi : Toute jeune, j'ai commencé mon exploration artistique avec le dessin et la peinture, mais à l'adolescence j'ai été vite séduite par la photographie. Mon lycée avait un laboratoire, je me suis inscrite aux cours de Journalisme afin d'y avoir accès. Je volais de la pellicule à l'école pour faire mes propres photos que je développais et imprimais en cachette. La découverte de la lumière et ses effets sur la pellicule me fascinait, puis ce paradoxe entre les possibilités et les limites de la caméra et de l'argentique m'a conquise. Je ne pouvais pas arrêter de faire des photos et mon père m'a ensuite construit une chambre noire à la maison. Pourtant, quand il fut temps d'aller à l'Université, ma famille n'était pas d'accord pour que je fasse des études d'Art, donc j'ai commencé mes études en Architecture, ce que mon père voyait comme un compromis entre l'art et la science : quelque chose qui me permettrait de trouver un travail plus tard. Même si les aspects esthétiques et historiques de l'architecture m'intéressaient, j'ai senti que ça allait être un métier trop rigide pour moi, puis mon envie d'explorer la photographie et d'autres arts était irrépressible. Après quelques mois, j'ai abandonné mes études d'Architecture et suis allée vers le département de photographie qui se trouvait dans le même immeuble et au sein de la même école que pour les études de Cinéma. Là, j'ai découvert ma cinéphilie et ai commencé à faire des films. Au début par le biais des cours d'histoire de cinéma et de

théorie (*film studies*), mais la philosophie et l'ethnographie ont joué un grand rôle également. Puis, petit à petit, j'ai commencé à collaborer à des projets et à tourner de petits films. Dans les années 90 à Austin au Texas, la communauté du cinéma était en train de grandir. Richard Linklater et d'autres cinéphiles avaient fondé l'Austin Film Society, où j'ai découvert Tarkovski, Oshima, Satyajit Ray et d'autres sur grand écran. On participait aux tournages des réalisateurs locaux et des projets d'école, ce qui m'a permis de vivre un grand moment d'expérimentation et de partage. En même temps, je continuais mes études de Cinéma et d'Italien et, puisque c'était une université publique, j'ai pu explorer les cours de sociologie, philosophie, littérature, histoire. C'est grâce à quelques professeurs remarquables que j'ai découvert Godard, Chris Marker, Jean Rouch, Frederick Wiseman, Dennis O'Rourke, parmi d'autres, mais aussi des écrivains et penseurs comme James Baldwin, Pirandello, Roland Barthes, Hannah Arendt, Cesare Pavese, Donna Haraway, Deleuze... Bref, mes années d'études m'ont marquée profondément. Quand j'ai finalement commencé à réaliser mes propres films, je ne savais pas trop ce que je faisais au début, ni les types de films que je voulais créer, mais une fois à pied d'œuvre, je n'ai plus jamais douté de ma décision ni voulu faire autre chose, même si parfois ce métier s'avère d'une précarité oppressante.

Après mes études, je suis partie vivre en Europe, d'abord à Rome et ensuite à Paris. Cette année-là, j'ai aussi fait mon premier voyage de retour en Iran, après 22 ans. Réaliser alors de petits films expérimentaux me permettait d'explorer ce que je découvrais ici et là-bas, sans me sentir obligée de faire des « déclarations » fortes. En même temps, je travaillais à droite à gauche à Paris et militais indépendamment, et au sein de groupes qui dénonçaient la situation des immigrés en France et en Europe. J'ai visité le camp à Sangatte près de Calais et j'ai rencontré des centaines de personnes, beaucoup venant d'Iran, d'Afghanistan, beaucoup de Kurdes d'Iraq. En 2002, quand Sarkozy (alors Ministre de l'Intérieur) a fermé le camp, on a formé un Collectif pour essayer de faire la lumière sur cette profonde injustice et sur la machine répressive contre ces gens qui avaient traversé le monde. La situation dans les rues de Paris devenait insupportable ; des centaines de personnes (hommes, femmes et enfants) dormaient dans la rue, même l'hiver. En 2004 j'ai réalisé *Transit*, un court-métrage écrit en m'inspirant des histoires de migrants rencontrés à Sangatte. C'est avec des migrants qui se trouvaient alors à Paris que j'ai fait le film ; ils ont joué leur propre rôle. C'était mon premier « vrai » film, on peut dire, et j'ai été étonnée par la réponse. J'ai

obtenu des prix et le film a voyagé partout. J'ai ensuite réalisé *A People in the Shadows* (*Un peuple dans l'ombre*), un documentaire sur ma ville natale, Téhéran, en m'inspirant des méthodes de Jean Rouch et de Frederick Wiseman. Le film est une sorte d'errance-transe dans la ville, explorant la ville même, mais aussi ma subjectivité et la puissance de la caméra que je gardais toujours à la main. Après ce film, j'ai été invitée à suivre une année d'études au sein du Whitney Museum of American Art Independent Study Program où j'ai eu l'opportunité de continuer mes recherches en théorie et aussi de travailler de manière plus expérimentale, en montant des installations vidéo et sonores et en réfléchissant à l'archive et au témoignage comme matière. Deux ans plus tard, j'ai réalisé *Ziba*, mon premier long-métrage de fiction, tourné en Iran, qui marquait un peu la fin d'une époque « iranienne » de mon travail. Aujourd'hui je vis à Mexico, où j'ai plusieurs projets en cours. Et bien sûr, entre 2009 et 2010, j'ai fait le documentaire *The Silent Majority Speaks*, que j'ai gardé secret jusqu'à aujourd'hui.

NB : Comment la réalisation de *The Silent Majority Speaks* a-t-elle été rendue possible ?

BK : Tout d'abord, je ne savais pas que je ferais un film. J'étais à Téhéran pendant les élections en 2009 et naturellement, j'avais commencé à filmer dans la rue. Ce que j'ai vu et vécu pendant ces semaines menant aux élections était inédit : on vivait un moment euphorique qui m'a presque mise en transe lorsque j'errais avec ma caméra à la main. En fait, pendant la campagne électorale, c'était comme si on vivait dans un autre pays. C'était un moment de grande liberté et de tolérance où l'on pouvait quasiment tout dire, tout faire, même si on gardait notre discréetion (et pour les femmes, notre voile sur la tête, bien sûr). Je restais parfois 12 heures dehors, marchant, parlant, filmant et ensuite dans la nuit, on sortait avec une amie pour voir les « manifestations » et rassemblements spontanés ; tout ça c'était avant le vote. Le lendemain du vote, quand il fut évident qu'il y avait eu une fraude énorme, on est sorti dans la rue, mais cette fois en colère. J'ai continué à filmer jusqu'au jour où j'ai eu peur pour ma vie – c'était le jour où ils ont tué Neda Agha-Soltan [20 juin 2009, NdE] – puis je suis partie de Téhéran. J'ai pris mes images avec moi, encore frappée par tout ce que j'avais vécu et tout ce qui continuait à se passer en Iran et donc j'ai mis beaucoup de temps avant de vraiment pouvoir retourner à ces images et construire le film. Au début je voulais me débarrasser du matériel, le donner à quelqu'un d'autre, à qui voudrait faire un film, car c'était trop pour moi et je ne savais pas comment le réaliser sans prendre le risque de ne plus pouvoir retourner en Iran. Mais

après avoir parlé avec deux, trois personnes, je me suis vite rendue compte que j'avais une responsabilité envers tous les gens qui m'avaient permis de les filmer et qui avaient parlé ouvertement, sans peur, devant la caméra. Puis je me suis intéressée à tout ce qui se passait ensuite sur le net, les vidéos que les gens postaient sur Youtube, etc. C'était comme un signe pour moi qu'il fallait parler de cette nouvelle manière de protester, tout en documentant l'oppression et la violence de l'État. Sans le savoir, les gens étaient en train de créer une archive populaire qui nous servirait dans le présent comme dans le futur. En fait, les protestations en Iran ont établi un précédent dans l'utilisation des réseaux sociaux et de l'Internet, que l'on a vu ensuite utilisé dans beaucoup d'autres pays, la Tunisie et l'Égypte entre autres. Je savais qu'il y avait quelque chose à dire là-dessus et j'ai commencé à développer l'idée du film. Puis j'ai commencé à vraiment travailler avec le matériel dès que j'ai reçu l'appui financier et moral, dont la protection de mon identité, du Jan Vrijman Fund du Festival de documentaire d'Amsterdam (IDFA). Ils m'ont assuré que personne ne se rendrait compte de qui j'étais, et qu'ils voulaient vraiment m'aider à ce que le film existe. Le film n'aurait pas été possible non plus sans la participation de quelques chères personnes très courageuses qui m'ont aidé pour la post-production, et surtout de tous ces gens anonymes qui ont filmé dans les rues de Téhéran et dans d'autres villes d'Iran et qui ont envoyé leurs images sur le net. Ce film est pour eux ; pour leur courage et leur indispensable participation à notre mémoire collective.

NB : As-tu tout de suite souhaité réaliser une grande fresque politique, ou s'agissait-il d'abord de documenter l'histoire immédiate ?

BK : Au début, je pensais que j'allais faire un film assez classique où je traiterais des événements d'avant et d'après les élections de 2009, en rendant compte du sentiment général des gens dans la rue et des événements. De fait, mes intentions avec le film se sont élaborées en plusieurs étapes. Tout d'abord, je voulais documenter ce qui se passait dans les rues pendant la campagne, cette espèce de liberté de paroles si inédite et étonnante dans le contexte iranien actuel ; une preuve de ce dont on était capable quand il n'y avait pas la machine répressive au-dessus de nous. Puis, juste après la fraude, ou « Coup d'État » comme on l'a nommé, je savais qu'il fallait documenter l'histoire immédiate qui se déroulait et la révolte qui se formait, sans savoir où tout cela nous menait (pour le mouvement et pour mes images). Ensuite, une fois partie d'Iran, en commençant à accumuler des documents dans une archive

personnelle, en vivant avec les images que j'avais filmées, je commençai à réfléchir à des idées plus larges et plus profondes sur les événements et le moment historique. Pendant ce temps, je relisais des textes que je connaissais déjà et je me suis documentée encore sur l'histoire, la politique et la sociologie iraniennes. J'ai lu des dizaines de livres et textes, parfois sur l'histoire de l'Iran, parfois des témoignages des prisonniers politiques (dans le passé et dans le présent). J'ai effectué ensuite une recherche sur les images et les sons de notre passé et notre présent, qui me paraissaient participer d'une réflexion de notre histoire moderne. Il s'agissait de photos, de films d'archives sur les manifestations et d'autres images des événements politiques, des films de propagande, des images de télévision, des clips sonores et visuels de la guerre avec l'Iraq, des procès filmés datant de l'époque du Chah et de 2009, et bien sûr les scènes de violences que les gens continuaient à documenter pendant la révolte contemporaine. Durant quelques mois, c'était devenu un peu une maladie pour moi, car l'information et les images n'arrêtaient pas de s'empiler et je n'arrêtai pas de remplir mes disques durs. Avec chaque chose en venait une autre ; je perdais un peu la tête. À un moment donné, j'ai dit « STOP » et commencé à réfléchir au montage, comment trouver un « ordre » pour tout ce matériel. C'est à ce moment que j'ai su que je voulais faire un film plus large et étendu sur les questions de révolte et de révolution en Iran, mais aussi sur l'importance et l'impact des images du passé et du présent sur notre comportement, puis sur les dynamiques d'archive, de mémoire et de volonté collectives.

NB : Avais-tu des repères stylistiques en matière d'analyse politique visuelle, tels *L'Heure des Brasiers* de Fernando Solanas et Octavio Getino, *Le Fond de l'air est rouge* de Chris Marker ou *La Spirale* d'Armand Mattelart ?

BK : Bien sûr. J'ai découvert Solanas, Marker mais aussi *La Bataille du Chili* de Guzmán et d'autres films similaires de la même époque lorsque j'étais à l'Université. *Le Fond de l'Air est Rouge* a toujours été un film monumental pour moi, je l'ai vu plusieurs fois. À chaque visionnage je trouve de nouvelles idées, c'est ce que j'adore chez Chris Marker. Ce film m'a influencée car en tant que réalisateur, Chris Marker n'avait pas peur de prendre un peu de distance avec son sujet pour nous amener à questionner la politique et l'idéologie derrière les mouvements et les partis, pour y retrouver le sens de la participation de l'être humain. Son film et son intervention dans ses images sont d'une immense intelligence, une source d'inspiration. J'ai aussi aimé des films cubains des

années 60, mais parfois la propagande me dérangeait et je préférais justement quand les films posaient des questions, quitte à les laisser sans réponse, au lieu de nous servir des idées accomplies ou totalisantes. Les films de Marker (et aussi de Godard pour son époque Groupe Dziga Vertov) m'incitaient à me poser des questions et ouvrir mon esprit, ce qui je pense devrait être le but de ce genre de cinéma.

NB : *The Silent Majority Speaks* est un film particulièrement éloquent et riche sur les fonctions diverses et parfois contradictoires que jouent les images dans l'histoire collective. Comment as-tu conçu et organisé cette dimension de ton essai ?

BK : J'avais constitué ma propre archive, avec toutes sortes d'images, sons et textes, puis avec tout ce que je trouvais sur Internet sur ce thème. J'avais collecté des photos et vidéos de beaucoup de sources différentes. À partir de ma propre documentation, je partais à la recherche d'autres images. J'aime la coïncidence, j'aime le rôle que la participation d'autres personnes peut jouer dans une création artistique, donc j'étais aussi ouverte au hasard et à ce qui m'arrivait pendant ces mois de travail. Après avoir établi une sorte de *rough cut* de trois heures, j'ai fait appel à une monteuse, qui n'avait malheureusement pas le temps de travailler avec moi, mais elle a regardé le matériel et m'a posé des questions qui ont suscité des idées sur les processus capables de donner un ordre ou sens au montage. J'ai couvert un mur de mon studio de papier et commencé à y épingle des idées, des phrases, des réflexions, mais aussi des photos tirées de mon archive. J'ai établi une espèce de « timeline » avec ces éléments, physiquement sur le mur, et ensuite j'effectuais des connexions et des associations entre ces éléments. Au montage, je me servais des images de mon « archive » et je suivais les associations premières, les images elles-mêmes en provoquaient d'autres et petit à petit les idées centrales du film ont pris forme. Les répétitions que je voyais dans le matériel se sont imposées à moi et j'ai donc rédigé sur cette base un texte en voix-off. Je dirais que l'histoire de ces images, du début du siècle jusqu'au présent, était déjà là, il fallait juste accomplir l'excavation et établir les associations.

NB : Comment le film a-t-il circulé ? Pourquoi a-t-il été possible de dévoiler le nom que recouvrait le pseudonyme initial de « The Silent Collective » ?

BK : Le film a très peu circulé, sans doute justement parce qu'il n'y avait pas « d'auteur » déclaré. Pour des raisons liées à mon envie

de pouvoir voyager librement en Iran et pour faire d'autres films là-bas, j'ai gardé le secret pendant un bon moment. Le festival qui a donné de l'argent, IDFA, l'a montré, mais comme ils n'ont pas de branche de distribution, ils n'ont pas pu faire beaucoup plus pour le film. Ensuite, grâce à un ami iranien qui vit en Allemagne, le film a été montré lors de projections dans des galeries et pendant des expositions et événements autour des révoltes dans les pays arabes (le printemps arabe) et aussi liés à sa recherche sur la mémoire collective. Il a montré le film quelquefois, des gens en Égypte l'ont vu et l'ont montré au Caire, où je sais qu'il a eu une résonance forte. Puis c'était tout, jusqu'à ce que j'aie pu révéler mon identité, grâce à ton soutien d'ailleurs, Nicole. Après cela, le film a été montré dans quelques festivals, en commençant par ART OF THE REAL, qui est programmé par Dennis Lim et Rachael Rakes au Lincoln Center à New York, puis à Lussas, Ensuite, il a été programmé par Jocelyne Saab dans son festival au Liban mais c'est là où il a subi la censure et a été interdit, donc finalement elle n'a pas pu le montrer. Aujourd'hui, j'ai envie que le film ait une vie et puisse circuler plus largement. Même si je n'aurai jamais de certitudes, je suis prête à prendre ce risque aujourd'hui. C'est quand même et toujours un risque pour moi, mais je sens qu'il est temps que le film soit vu. Il est le fruit aussi des archives collectives que les gens en Iran ont inconsciemment construites et donc le matériau ne pourra jamais être décrit comme un travail purement individuel ou né seulement de ma propre volonté, même si c'est moi qui ai réalisé le film.

NB : *The Silent Majority Speaks* partage certains plans avec *Where is this place? This is Iran, My Land and yours* (2009). Quels sont les rapports entre ces deux films ?

BK : Tu parles des images avec lesquelles je commence le film ? Les plans que j'ai pris de la vidéo publiée sur Youtube, avec la fille à Téhéran qui parle sur les images dans la nuit ? En fait, juste après que la révolte a commencé, quand la nuit tombait sur Téhéran, nous montions tous sur les toits pour crier « Mort au Dictateur » (il paraît que cela se passait de la même manière dans d'autres villes). C'était une manière de continuer la protestation et de communiquer entre nous à travers les toits de la ville, pour se rappeler que nous n'étions pas seuls. De fait, la vie en Iran peut parfois être vécue comme une aliénation intense car ce n'est pas facile d'avoir une vie publique très ouverte ou libre. Donc chacun se replie sur soi-même dans la sécurité du chez soi. Comme dans n'importe quelle révolte, n'importe où dans le monde, quand la nuit tombe, grandit le risque d'arrestations et de disparitions. C'est

pourquoi on rentrait chez nous tous les soirs afin de se retrouver sur les toits à 21h pour continuer les manifestations, en criant dans la nuit. J'avais filmé aussi ces sessions de cris nocturnes, mais un matin (le lendemain de la première nuit, me semble-t-il), j'ai découvert la vidéo de cette fille qui circulait sur les réseaux sociaux. J'ai été très touchée, comme beaucoup de monde, et je trouvais qu'elle transmettait une idée claire de notre résistance et de notre situation d'aliénation en Iran. Pour moi, elle transmettait de manière poétique le discours antiautoritaire qui grandissait dans la rue. Cette fille, avec sa voix qui tremble, mais une présence forte, exprimait tout ce que nous ressentions : un désespoir et un sentiment d'être enfermé et coincé, même si on se situait au début d'une révolte immense, la plus grande depuis la Révolution en 1979.

NB : Comment *The Silent Majority Speaks*, 2010, s'articule-t-il avec les installations *Paradox Of Time : Studies in Memory (Parts 1 – 3)*, qui datent de 2012 ?

BK : Comme j'avais besoin de continuer ma recherche sur les questions de répétition – de l'histoire, des révoltes, des traumas, des images, des actes humains – j'ai commencé à faire, bien après avoir terminé le film, une série d'études sur l'image, la durée et ce que cela provoquait au niveau de la mémoire et de l'affect. Je découvrais, en jouant avec la durée et la juxtaposition, que quelque chose de très particulier s'éveille, mentalement et émotionnellement, face à des images d'archives qui renvoient à des moments forts de l'histoire. Ces études, faites avec des images d'archives, révèlent notre profond attachement et notre dépendance à l'égard du passé et de la mémoire collective. Même si on n'était pas présent ou si on ne se rappelle pas bien, l'imaginaire garde ces images (de révoltes, de victoires, de violence, de joie, de douleur) en lui, et le pouvoir des images à provoquer ou stimuler est un phénomène que je voudrais étudier et comprendre mieux. Les images sont surpuissantes, on l'a vécu pendant la révolte de 2009. Les images de violences et de morts documentées par des citoyens et mises en ligne pour que tout le monde les voie, c'était une manière de faire appel à la mémoire et à la volonté collectives pour ensuite provoquer de l'action. Alors que je me méfie du pouvoir des images, surtout des images d'archives, je trouvais essentiel que les gens participent à cette documentation. C'est un problème qui me préoccupe, mais pour lequel je n'ai pas de solution. C'est aussi pourquoi j'ai conçu ces études en forme d'installations, que je continue à monter aujourd'hui.

NB : À l'issue (bien sûr provisoire) de ces très fortes expériences et réflexions sur la représentation de l'histoire collective, où en es-tu de tes conceptions des puissances du film et de l'image en général ?

BK : Je pense que le cinéma et l'image sont encore – et pour toujours – surpuissants et je pense qu'ils ont pris une place encore plus centrale et importante dans nos vies, même si la manière d'entrer en contact avec eux relève désormais presque de l'ordre de la consommation et moins de la sélection. Je dirais que Walter Benjamin avait définitivement raison, même si ce n'est pas ce qui me préoccupe le plus. Pour moi le vrai problème, ou la crise, réside plutôt dans notre incapacité à réfléchir, à analyser voire parfois à rejeter ou être critique devant un film ou face au flux des images. On ne cultive plus notre manière de voir et percevoir, mais nous acceptons facilement les tendances, les jeux et les influences des marchés et de leurs dérivés (l'industrie du cinéma, ses festivals et même ses critiques y sont impliqués). La paresse, le conformisme et l'acceptation des normes et valeurs capitalistes et libérales, en tant que producteurs ou spectateurs des films, ont contribué à la banalisation de notre impuissance. Je dis « impuissance » au sens où souvent, on n'exige plus de comprendre ce qu'on fait ou voit au cinéma. On aime ce qui confirme nos préconceptions, on favorise les films qui ne nous remettent pas en cause et réitèrent un certain eurocentrisme du goût et du langage. De sorte que l'on ne peut plus dire être forcés ou conquis par l'hégémonie américaine, puisque nous la reproduisons spontanément dans nos propres contextes.

NB : Quelles autres initiatives contemporaines en matière de film activiste te semblent les plus marquantes ?

BK : Malheureusement je n'ai pas vu beaucoup de ces films et ne saurais donc pas très bien répondre. Je n'ai pas vu les films réalisés sur les révoltes dans les pays arabes (Égypte, Tunisie). Le groupe Mosireen accomplit un travail intéressant en Égypte, présenté plus dans des contextes d'art contemporain que du cinéma. Souvent, hélas, les films qui émergent des mouvements actuels essaient d'imposer leurs discours sans nuance ni complexité, il n'y existe pas de lieu pour la réflexion, ce qui en définitive m'intéresse le plus. Je pense à certains films qui accompagnent les mouvements anti-globalistes, les Occupy, etc. Beaucoup de réalisateurs se sont intéressés dernièrement aux thèmes politiques mais je trouve que parfois il s'agit d'opportunisme ou d'une manière de rendre lucratif quelque chose qui ne devrait pas l'être. C'est presque devenu un genre. En revanche, je regarde

les films courts ou les témoignages filmés des gens en lutte dans des endroits assez oubliés ou peu documentés par ailleurs. Je pense aux vidéos faites par des groupes autonomes de résistance, comme la Police Communautaire par exemple, dans des régions comme Guerrero ou Michoacán au Mexique. Ces documents me semblent très importants car ils ont une fonction dans l'immédiat, qui est de faire sortir les informations et communiquer avec le monde qui reste aveugle à leur situation, et, dans un second temps, de garder ou archiver les témoignages qui plus tard seront nécessaires. Mais en général, je préfère les films sur les politiques de l'image et l'esthétique que sur la politique tout court.

NB : Depuis une dizaine d'années, le monde de l'art réfléchit beaucoup aux traitements des archives documentaires par l'art, ce que Okwui Enwezor avait nommé en 2008 l'“Archive Fever”. Sur ce plan, les travaux de certains artistes et curateurs t'intéressent-ils particulièrement ?

BK : J'aime le travail de Martha Rosler et ses photomontages et celui d'Alfredo Jaar, fascinant. Ces deux artistes très politisés travaillent sur notre regard et notre désir, en plus des sujets qu'ils traitent. Les livres de W.G. Sebald, qui selon moi, ne sont pas seulement de la littérature mais aussi en étroite relation avec le monde de l'art et des archives (fictives ?), m'intéressent aussi beaucoup. La manière dont Sebald parle des origines, d'Histoire, de nos histoires et de notre mémoire, me touche profondément. Au cinéma, Andrei Ujică et son travail infatigable sur la Roumanie, non seulement le film coréalisé avec Harun Farocki en 1992 – *Vidéogrammes d'une révolution*, qui est un chef d'œuvre – mais aussi le dernier qu'il a réalisé avec les archives personnelles de Ceausescu [*L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, 2010 – NdE]. Puis j'aime bien aussi le travail plus ludique mais encore très politisé de Craig Baldwin, dans une tradition proche de René Viénet, car ces films nous permettent de réfléchir sur la fabrication et la manipulation des images, sur notre foi naïve dans ce qu'elles racontent.

NB : Quels sont tes projets actuels ?

BK : Je travaille sur plusieurs projets en ce moment, et la plupart se passent au Mexique, où je vis depuis 6 ans. Actuellement je termine le montage d'un film issu d'une commission du festival CPH:DOX de Copenhague. Il s'agit d'une fiction expérimentale avec des éléments documentaires, mais surtout des références au cinéma et un ton absurdiste, influencé par le théâtre de l'absurde que j'adore. Je l'ai réalisé en collaboration avec des jeunes et

certains amis à Teotitlan, un petit village dans Oaxaca où nous avons filmé pendant le Carnaval.

Je me prépare pour filmer en 2016 mon deuxième long-métrage, *Fireflies*, qui parle de l'exil d'un jeune homosexuel iranien, dans la ville portuaire de Veracruz au Mexique. J'ai écrit cette histoire après avoir lu un fait réel : un jeune irakien s'est retrouvé au Mexique après s'être caché dans un cargo. Ça m'a tout de suite fait penser à ces jeunes Iraniens qui, ces dernières années, constituent une nouvelle vague d'immigration et d'exils. Je développe aussi un autre film de fiction, un long métrage que je filmerai à Paris, dont le scénario est encore en construction. Il touche aussi aux thèmes de l'exil, de la mémoire, et de l'histoire de l'Iran, tout en s'inspirant de certaines règles du thriller. Puis, divers projets de documentaire mûrissent en moi depuis un moment, des exercices expérimentaux ou encore des essais, ainsi que des films qui trouvent une forme petit à petit.

NB : Aurais-tu un conseil à donner, ou un appel à transmettre, ou une solution pratique à envoyer aux autres cinéastes de par le monde qui se trouvent en situation d'oppression ?

BK : C'est une question à laquelle il est très difficile de répondre car chaque personne vit une situation différente et doit faire face à des défis et dangers différents quand il ou elle travaille. En tout cas, j'ai appris qu'il faut rester honnête avec soi-même, et faire tout son possible dans une situation donnée. L'oppression peut aussi venir de l'intérieur, ou du moins être reproduite en soi-même, par rapport aux pressions vécues à l'extérieur. C'est la seule solution que je vois, de croire en soi et en ses projets et ne pas succomber aux doutes provoqués par l'extérieur. En revanche, nous ne pouvons pas prétendre produire de grands changements en réalisant des films, autrement qu'en exprimant des idées et expériences vécues et contemplées dans leur présent et dans leurs durées. Il faut croire aux projets même contre les forces antagonistes. Je crois qu'il faut aussi écouter sa voix intérieure, ne pas avoir peur de trouver des alliances et créer son propre contexte pour pouvoir s'exprimer tout en faisant face aux obstacles. Chaque contexte et chaque personne change aussi au fil du temps, et il est difficile de savoir comment j'agirais aujourd'hui si je me trouvais dans la même situation qu'en 2009, pendant les élections en Iran. On ne peut pas tout calculer, et encore moins contrôler ce qui se passe autour de nous, mais si nous restons fidèles à nos principes et à une certaine éthique dans nos méthodes, je crois qu'on peut au moins être sûr de ne pas perdre l'essentiel ; notre croyance, notre passion, notre écoute qui nous permettent l'acte créatif et donc combattre

l'oppression dans quelque forme que ce soit. Finalement, le silence est toujours pire que de parler et de souffrir des conséquences.

Paris-Mexico, 2013-2015.

Le site de Bani Khoshnoudi :<http://www.penseesauvagefilms.com>

* René Parize, « Savoir de soumission ou savoirs de révolte ? L'exemple du Creusot », in Jean Borreil (dir.), *Les sauvages dans la cité. Auto-émancipation du peuple et instruction des prolétaires au XIXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 1985, pp. 91-103.

vacarme.org

Répétition, rébellion, répression - Vacarme

Laure Vermeersch

4-5 minutes

Prise dans le Mouvement vert de Juin 2009 en Iran, la réalisatrice du film *The Silent Majority Speaks* aurait pu montrer ce que dit l'image au moment où le silence est brisé. C'est ce que j'ai cru d'abord. L'image serait la mémoire immédiate, la future archive, de la rébellion de 2009 ; mais en choisissant de remonter 100 ans d'histoire des images pour comprendre celles de 2009, elle dit tout autre chose.



En 1906, ayant créé le premier Parlement, le mouvement des constitutionnalistes est réprimé dans le sang. Un an plus tard, ils reprennent le pouvoir, marquant une étape majeure — dont les images hantent encore le Mouvement vert, le jour des élections, le 13 Juin 2009. 13 Juin 2009, ce jour-là en effet, le mouvement est immobilisé : c'est un embouteillage traversé de klaxons. Entre les foules en liesse disputant des mérites et démerites de Moussavi et du système avant le jour des élections, et le soulèvement post-électoral réprimé violemment suite à la victoire contestée d'Amardinejad, il y a cette foule réduite à l'arrêt et au silence.

Reprennent les images de poings levés, de bannières, de foule et de cris, puis dès le 15 juin 2009, celles de la foule qui manifeste silencieusement. Commence alors une histoire tendue et inquiète des rébellions en Iran, doublée de celle des images qui la ponctuent. Révolution constitutionnelle de 1906, réprimée, annoncée par l'assassinat du roi Qadjar Nasseredin Shah par Mirza Reza Kermani, pendu trois mois après, en 1896. Les régimes autoritaires incarnés par leur leaders se succèdent. La main agitée devant leur peuple (Reza Shah, l'ayatollah Khomeiny), alterne avec les foules en rébellion en 1906, 1951, 1979 et longuement les mots et les gestes de 2009. 100 ans ont passé et les revendications populaires sont inchangées.

Bani Khoshnoudi relit l'histoire de l'Iran dans les images de rébellion et de répression en même temps qu'elle lit dans la répétition des formes les motifs d'une inquiétude. Les images inspirent les foules contestatrices en 2009. Il est possible aussi que les images les abusent.



Where is this place where every door is closed?

Le film est en excès de son titre, il immortalise un point de fixation où l'image de l'histoire immédiate est immédiatement hantée par celles qui l'ont précédée. Ce film est à la croisée d'une histoire des images et des images de l'histoire. C'est aussi un film en excès des images qu'il propose. *The Silent Majority Speaks* est traversé par le mouvement au point où le doute interdit de faire parler ni le mouvement, ni les images. « Au début, je voulais me débarrasser du matériel, le donner à quelqu'un d'autre, à qui voudrait faire un film, car c'était trop pour moi » [1] En excès car la charge en est trop lourde et les images trop en deçà de ce qui s'y joue. En excès, parce qu'il est au delà de l'outrance à laquelle il faut se prêter pour le construire. À la transe des foules manifestant pour Moussavi, suivent le risque de filmer alors que la violence monte, et celui de diffuser un film qui lui interdirait de retourner en Iran. Mais, ayant quitté le pays, la réalisatrice s'oblige à lire tous les livres et à voir

tous les documents. Elle choisit de faire une histoire des images, qu'elle tisse à partir d'une question posée par l'angoisse même : « Where is this place where every door is closed ? » Entendre où chaque image s'est fermée, comme si elles avaient cessé un moment pour la cinéaste de livrer leur quota d'associations et de correspondances : les formes se répètent au point où elles se confondent ou se perdent, au point où le son et la voix se brisent, où le doute s'immisce, et au delà, au point où la question renaît : que faire de notre engouement pour ces images ? que faire de nos désirs de révolution ?

filmlinc.org

'The Silent Majority Speaks' Filmmaker Reveals Herself and Talks Revolution I Film at Lincoln Center

12-16 minutes



The Silent Majority Speaks, playing at the Film Society's current Art of the Real series, is a pioneering example of why governments can no longer repress their people with impunity.

In June 2009, Iran's presidential election unleashed a fervent of civil uprisings in Tehran and beyond. Supporters of candidate Mir-Hossein Mousavi (represented by the color green) was the most reformist of the four candidates vetted by the Islamic Republic's establishment and officially allowed to run. Masses of people took to the streets in a sea of green to show their support for Mousavi, who was up against the country's hardline president Mahmoud Ahmadinejad. Filmmaker Bani Khoshnoudi stealthily took to the streets along with fellow demonstrators to capture the moment. The lead-up to the election was mostly peaceful, with thousands of people holding pictures of Mousavi and calling for reform.

But the official results came in, giving Ahmadinejad a landslide win. Headlines around the world said Ahmadinejad's victory came as a result of widespread election fraud. The aftermath became quite ugly. The so-called "Green Movement" took to the streets, but this time against a massive backlash by police, soldiers, and

government henchmen. Khoshnoudi joined the mayhem again with her camera, though she compiled the footage as if it were being organized through a filmmaking collective ("The government fears people working together," she said). Though the events of 2009 figure prominently throughout the feature, *The Silent Majority Speaks* is actually an historical composite of over a century of a collective longing for democracy and freedom in Iran, sadly marked by periods of violence.

When it premiered at the International Film Festival Amsterdam (IDFA) last November, *The Silent Majority Speaks* had no filmmaker listed. Ahead of its North American premiere at Art of the Real, Bani Khoshnoudi "came out" as its director. She spoke with FilmLinc Daily about why she remained anonymous for many years and why she said the "Green Movement" is one manifestation of a 100-year-long struggle that is not over.

FilmLinc: When did you decide to use the title The Silent Majority Speaks? It does encompass the drama that manifested on the streets of Tehran from the relatively peaceful pre-election period to the often violent imagery that takes place afterward.

Bani Khoshnoudi: I think the title is something that came to me much later. In general there is a feeling or [collective] thought in Iran that [a majority] is quite silent because of censorship and also fear that is a result of an authoritarian state. So, when the events happened in 2009, all of a sudden there were all these people on the street. And actually, it was before the election. It was like, "Wow, there are so many people in the streets," and I was filming at that time. I was amazed by that.

After the election, many people said what had happened was [effectively] a coup d'etat. It took a couple of days of really chaotic events, but through Facebook and word of mouth, there was this idea that everyone should go into the streets—I think it was on a Friday and the [idea was] we should be silent. It was meant to show our presence, but not attract the kind of repression that happens through what you say. It was the biggest march, I think, since the [1979 Islamic] revolution.

We don't have exact numbers, but I got up on the roof to film and it was so large, I couldn't see the end of it. It was this massive, massive thing. There were no slogans and the idea was to be together and show that we are in fact the majority, so it was a silent march and from there I came up with this title, which is of course a common expression.

FL: So you had the idea to start filming at the beginning of the

election process?

BK: I began filming daily starting maybe 10 days before the election, so it was during the campaign period. There was this relative tolerance [by the authorities] at that moment, which was done to [alleviate] this pressure-cooker or [collective] tension and all people to come out and be a bit free. But of course it wasn't just banners and all that. People had real discourse and real debates. People took advantage of this tolerance from the government to really be out there. I didn't have an idea at the time that I'd make a film from this, but after seeing everything that happened and finding many people who wanted to be in front of the camera, I just couldn't stop.



FL: You use historical footage of uprisings in Iran over the past 100 years, including the 1979 Revolution and tied it into what occurred in 2009. Why did you want to include that?

BK: When we were on the streets, it was as if we were repeating something in a way. I felt it the whole time. We were repeating something our parents did and repeating something that is always very present. There was [a big event] in 1953 in Iran, and our great-grandparents were involved with the Constitutional Revolution (1905-1907). It was fresh for us and we know what it's like to be on the streets together in Iran.

So when I was organizing my images and thinking about it all, I was considering how many Iranians wished there were more images of the atrocities we have lived through [over the years]. I was also provoked by the fact that everyone was filming what was going on with their phones, perhaps with the intention that they can stop the violence somehow or be able to identify people who are going to disappear or be killed.

For me, it was not just about that time, but this bigger idea about

what it means to create an archive of atrocities and our history. So I thought I have to show this repetition in history. When you film violence and death and put it on YouTube or whatever, you wonder if it's going to provoke more violence or rage or maybe just melancholy... I've worked with images and archives in a lot of my other work, so I felt I just had to include this element of the past as well. I didn't want to do just a journalistic piece with my own images of that time.

FL: I remember seeing the images from Iran on places like CNN, which often took them from sites like YouTube and it was so unprecedented at least on that scale, and of course we saw similar imagery soon afterward with the Arab Spring in various countries. It was very unique to capture history that way...

BK: I think so too. They don't call it the Facebook Revolution or the YouTube Revolution, because it wasn't really a revolution in the context of the history of Iran. But it was a first.

FL: Was the Green Movement a culmination of something that had been building since the 1979 Revolution, or was it specifically targeted to President Mahmoud Ahmadinejad?

BK: Yes and no. It was targeted in part to particular things that were happening that year. Fraud is quite common in many countries and it was blatant at that time. He represented a big part of the population and he is a descendant of a certain type of thinking in Iran. But I think it was a real revolt against the situation in general. There's a historical situation... But most people in Iran believe in reform. If you overturn the system completely then we don't know what follows. The revolution in '79 was in fact that. It was a real revolution and it was taken over by certain political and religious sectors, but people were not prepared for what was [coming into place]. The result was a lot of repression that followed.

As far as the Green Movement, the color came from [Mir-Hossein] Mousavi's [campaign]. He was one of the presidential candidates along with [Mehdi] Karroubi who was a different color [and others]. But green is also the color of Shia Islam and it was really a situation where the movement just picked a color. And a "green" movement is a terminology that comes from outside as well. It was a very spontaneous time. It was a way of showing each other that we can come together, work together, and make decisions too.

FL: Iran's current president, Hassan Rouhani, has been portrayed as a relative reformer and much less hardline than Ahmadinejad. Is that true? Did the establishment allow his election out of fear that another uprising would happen again? And what is the state of the

Green Movement now?

BK: Well, the Green Movement didn't exactly exist. To say that if something is a "movement" then there must be some kind of organized base to it, but that wasn't the case. It was used as a description to identify what was happening, though in a way, it existed before the election. The student movement in 1999 had the same issues, but at the time it was just called "The Student Movement." But again, it's a continuation from 1906. Iran has been fighting for a certain freedom that's political, economic, and social over the past century.

Rouhani is a result of that. The way that the Iranian government functions is that they don't want to lose power and they know that there's a limit to the kind of repression they can do. That also speaks to their intelligence really, they know when it's time to allow more reformist candidates to come forward. There's a group called "The Guidance Council" and the Supreme Leader—even if they don't like it—they probably believed that if they repressed again then they would not be able to contain it. People did vote for Rouhani. People don't want to overturn everything. When you live in a repressive society there's a limit. When you can't do [simple things like] go to parties or meet people, you can't develop the necessary things that will eventually let a democracy thrive.

FL: There were some moments that were clearly frightening. How were you able to film them and how were you able to avoid being caught?

BK: Most of the things I filmed were before the vote happened so that was easier. I did decide to blur faces, even if they were speaking freely in front of the camera. They knew I was filming, but I felt I needed to protect them. I then of course filmed during the revolt after the election and, yeah, it was scary. I kept the camera in my bag and then would film a bit, and then the day when I felt I couldn't do it anymore, I just stopped. The rest of the images in the film were from mobile phones and footage I found on the Internet.

FL: Other filmmakers, such as fellow Iranian director Jafar Panahi, have faced incarceration or house arrest. You weren't always known as the filmmaker of The Silent Majority Speaks I assume for your own protection, so why did you decide that now is a good time to reveal yourself as the director?

BK: I think it partly has to do with your last question about Rouhani. I'm not idealizing him at all though. I think we may be in a different time now in Iran. In a way it was partly about my own personal fear because I continue to go there and work there. And I knew if I had

done it before, then I'd be pushed into this repressive "basket" like so many others. They were just trying to control their voices. But now this is an opportunity, though it is not about my personal need to say, "This is me who did it." I think that if a film like this doesn't have a director [identified] then it can be easily forgotten. There are many directors who take many risks. But to have a collective of people who do this would be like a utopia. Anything that is seen as collective like this is [intimidating] to the government. So I wanted to provoke as well to make people think that maybe there are collectives doing things like this.

I think for now, it's time to try and get the film seen again. Now that the heat has settled a little bit, perhaps it's a time where we can now talk about issues. I don't want the film to be seen as just about those days, but to be seen as something that continues. I got help from IDFA in Amsterdam and they protected my identity and gave me some money to finish the film. They showed it there in November.

FL: What do you ultimately hope for for the film?

BK: I hope to get it out there widely and to be able to talk about these issues of violence, imagery, and repetition [of history]. I want to visit our past. It's hard to talk about these moments from our past. I touch on them, including some of the mass murders that took place [in the past century], but the topics are taboo in Iran. I hope we can start to normalize these things because no matter what reforms we are able to put in place, we need to learn from our past mistakes.

We shouldn't repeat violence, and I say that going both ways. The most fascinating thing was the question of violence. There were times when people in the movement grabbed say a policeman and they would start beating him and others would then try to stop them. This was fascinating.

FL: Yes, there were moments in the film when you'd hear, "Don't beat him, don't beat him..."

BK: Exactly! Those for me are the most important things we could capture and we did capture. It's not just them and us. We are all part of the same whole. I hope we can think more deeply about the violence we provoke and the violence we accept, because it's a circle.

LE VOLCAN DOCUMENTAIRE OU "RÉFLÉCHIR EN DIRECT"



Paradox of Time : Studies in Memory, de Bani Khoshnoudi.

Le champ d'intersection entre les arts plastiques et le film documentaire ne cesse de s'enrichir, territoire crucial et bouillonnant d'où jaillissent les propositions contemporaines les plus passionnantes en matière de définitions du réel, d'invention formelle, de prise en charge de l'histoire politique et biopolitique. Pensons, par exemple, aux formes documentaires si différentes inventées par les plasticiens Ange Leccia, Dominique Gonzalez-Foerster, João Tabarra, Tacita Dean, Florence Lazar, Mark Tribe, Alain Declercq, Marylène Negro, João Nisa, Mounir Fatmi, Éric Baudelaire, Amar Kanwar, Ariane Michel, Jacques Perconte, John Skoog... pour n'en mentionner que quelques-uns. Arpentons le secteur essayiste et non narratif de ce territoire grâce à quatre remarquables artistes aussi singuliers que radicaux : Clarisse Hahn, Bani Khoshnoudi, Frédéric Moser et Philippe Schwinger.

Centré sur les corps, le travail de la Française Clarisse Hahn frappe par sa frontalité, sa façon de prendre de face la présence et les *habitus* d'autrui, dans une grande crudité salubre et désirante. Au principe de son style, on trouve la série *Boyzone*, entamée en 1998, qui échantillonne dans la rumeur du monde quelques gestes, quelques mouvements de figures masculines ordinaires prises dans leurs activités usuelles : des soldats, des *ragazzi*, des sportifs... D'abord consacré aux sexualités féminines (*Ovidie*, 2000 ; *Karima*, 2003), ce grand chantant documentaire, entre évidence et monumentalité, se met à partir de 2009 au service de la cause kurde et plus largement de luttes populaires, avec l'indispensable trilogie "Notre corps est une arme". Clarisse Hahn prépare aujourd'hui un film de fiction.

La très internationale Iranienne Bani Khoshnoudi entame ses activités filmiques en suivant le quotidien et les luttes des immigrants clandestins en France – aurait-elle rencontré les protagonistes du *Kurdish Lover* de Clarisse Hahn ? En 2009, la révolution verte qui éclate dans son pays mobilise son attention de cinéaste engagée, et donnera lieu à l'une des plus belles fresques politiques contemporaines : *The Silent Majority Speaks*. Centré sur le peuple, le film documente les événements immédiats tout en réfléchissant un siècle d'histoire iranienne, les cycles de révolte et de répression qui structurent celle-ci, les rôles complexes qu'y ont joué et y jouent les images fixes et mobiles. Clandestin, le film fut d'abord signé "The Silent Collective" et ne commence à circuler publiquement qu'en

2013. Poursuivant sa réflexion comparatiste en images, Bani Khoshnoudi élit certains plans de manifestations passées et présentes, et leur consacre des installations sous le titre *Paradox of Time : Studies in Memory*.

Si Clarisse Hahn et Bani Khoshnoudi ont toujours entrelacé pratiques plasticiennes et invention documentaire, les artistes suisses Frédéric Moser et Philippe Schwinger ont d'abord travaillé les formes de la remise en scène (*reenactement*), avant de faire une entrée fracassante dans le champ de l'essai documentaire. À partir de 2009, leur série (toujours en cours) dérive de celle qu'avaient réalisé Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *France, tour, détour, deux enfants*, pour la télévision publique trente ans auparavant. Au rebours de leur source godardienne, au rebours aussi de toutes les consignes de défiance en vigueur à propos des images, Frédéric Moser et Philippe Schwinger retournent aux formes élémentaires de la documentation visuelle, remettent en jeu les énergies de la fidélité, du suivi, de la transparence, du minimalisme linéaire, de sorte que, soudain, sans du tout que les auteurs le revendiquent, miraculièrement une situation se déploie devant nous dans toute sa complexité et semble s'analyser elle-même. La pédagogie expérimentale propre à *France, tour, détour, deux enfants* trouve avec *France, détours* de Frédéric Moser et Philippe Schwinger sa version rossellinienne, au sens où l'auteur d'*Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclavage* (1977) pouvait penser la télévision, idéalement, comme un beau moment transactionnel dans l'histoire de la conscience humaine.

Nicole Brenez

entretien

Nicole Brenez : Comment décririez-vous vos interventions d'artistes dans le champ des formes documentaires ?

Clarisse Hahn : Je navigue entre le champ de l'art contemporain et celui du documentaire, je pense que c'est le cas de plus en plus d'artistes aujourd'hui. Je réalise des films, des installations vidéo, des photographies. Mon dernier film, *Kurdish Lover* (2010), est sorti en salles, mais j'ai commencé par montrer mes films dans des galeries et des musées.

Frédéric Moser et Philippe Schwinger : Dans notre pratique de l'image en mouvement, nous sommes venus tardivement à la forme documentaire. Nous avons tout d'abord privilégié des propositions formelles où le passage par la fiction et le dispositif scénique nous demandaient de nous réapproprier de manière explicite un point de réel, afin de traduire ce qui s'en échappe, ou sa trouée, sa complexité, dans une articulation construite.

En 2003, par exemple, lors de l'invasion de l'Irak par l'armée américaine, nous avons réalisé un film à partir de la performance *Commune* (1971) par le Performance Group, en réécrivant entièrement une performance faussement *live* de l'époque, où il est question d'un débat entre des *performers* et des spectateurs quant à l'implication du citoyen lors d'un massacre de villageois par l'armée. Nous n'avons rien modifié des témoignages de civils et de soldats auxquels nous avons eu accès, mais nous les avons inscrits dans un développement dramaturgique dont les voix multiples sont prises en charge – et non incarnées – par des *performers*.

C'est en 2009 que nous avons débuté notre première réalisation documentaire, mais là encore, le dispositif filmique était en partie "charpenté" au préalable, puisque le point de départ des entretiens que nous avons menés auprès d'adolescents habitant au Mirail (dans la banlieue de Toulouse) était la série *France, tour, détour, deux enfants* (1979) de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville. Nous avons associé notre enquête de terrain à une réflexion sur le format même de la production et sur son adresse. Godard et Miéville répondaient à une commande d'Antenne 2 et avaient quelque part en tête les téléspectateurs du *prime time*, tout en rendant leur réponse impraticable pour la chaîne, qui diffusa finalement les épisodes de manière compacte, tard dans la soirée. Quant à nous, nous avons respecté le format de vingt-six minutes et utilisé des procédés usuels de montage, tels que les pratiquait la télé, tout en sachant pertinemment d'emblée que notre projet n'était pas destiné à la télévision et que son visionnement allait tout d'abord se faire sur les lieux mêmes du tournage, par les habitants du Mirail. Ceci pour dire que la forme que nous adoptons pour tel ou tel projet est toujours étagée de plusieurs trames.

Bani Khoshnoudi : Après mes études à Austin, Texas, je suis partie vivre en Europe. D'abord en Italie, à Rome, et ensuite à Paris. Cette année-là, j'ai aussi fait mon premier voyage de retour en Iran, après vingt-deux ans. C'est à cette époque que j'ai commencé à faire de petits films expérimentaux qui me permettaient d'explorer tout ce que je découvrais ici et là-bas, sans me sentir obligée de faire des "déclarations" fortes. En même temps, je travaillais

à droite et à gauche à Paris et militais indépendamment et au sein de groupes qui dénonçaient la situation des immigrés en France et en Europe. J'ai visité le camp de Sangatte près de Calais et j'ai rencontré des centaines de personnes, beaucoup venant d'Iran, d'Afghanistan, et des Kurdes d'Irak. En 2002, quand Sarkozy (alors ministre de l'Intérieur) a fermé le camp, on a formé un collectif pour essayer de mettre de la lumière sur la profonde injustice et la machine oppressive contre ces gens qui avaient traversé le monde. Puis la situation dans les rues de Paris devenait insupportable; des centaines de personnes (hommes, femmes et enfants) dormaient dans la rue, même l'hiver.

En 2004, j'ai réalisé *Transit* (voir *Bref* n° 67), un court métrage écrit en m'inspirant des histoires de migrants que j'avais rencontrés à Sangatte. C'est avec des migrants qui se trouvaient alors à Paris que j'ai fait le film ; ils ont joué leur propre rôle. C'était mon premier "vrai" film, et j'ai été étonnée par la réponse. J'ai obtenu des prix et le film a voyagé partout. J'ai ensuite réalisé *A People in the Shadows* (*Un peuple dans l'ombre*), un documentaire sur ma ville natale, Téhéran, en m'inspirant des méthodes de Jean Rouch et de Frederick Wiseman. Le film est une sorte d'errance-transne dans la ville, explorant la ville même, mais aussi ma subjectivité et la puissance de la caméra que je gardais toujours à la main. Après ce film, j'ai été invitée à faire une année d'études au sein du Whitney Museum of American Art Independent Study Program, où j'ai eu l'opportunité de continuer mes recherches en théorie et ...

45



France, détours, épisode 2, de Frédéric Moser et Philippe Schwinger.



The Silent Majority Speaks et Un peuple dans l'ombre, de Bani Khoshnoudi.

... aussi de travailler de manière plus expérimentale, en faisant des installations vidéo et sonores, et en réfléchissant plus à l'archive et au témoignage comme matière.

46

Nicole Brenez : Certains cinéastes, plasticiens, écrivains, artistes en général vous ont-ils servi de points de repères dans cette dimension de votre pratique et de vos réflexions ?

Frédéric Moser et Philippe Schwinger : Nous avons réalisé trois épisodes depuis 2009, lorsque nous avons lancé notre série documentaire *France, détours* librement inspirée par la série télévisée de Godard et Miéville. Et dès le deuxième épisode, *Ce trait, c'est ton parcours*, tourné en banlieue parisienne dans une association qui accueille des élèves exclus temporairement du collège pour des raisons disciplinaires, nous nous sommes détachés de la structure initiale qui se réfère à la série avec ses rubriques (la voix off, le récit d'anticipation, le commentaire du reporter, l'entretien) pour "écrire" à partir du matériel enregistré, c'est-à-dire pour vraiment faire un travail de documentaristes plus que d'essayistes. Nous avons néanmoins poursuivi une approche "plasticienne" du sujet, en nous préparant au tournage essentiellement par des lectures, par la réalisation de schémas qui traduisaient, par exemple, notre position intenable dans l'institution, et par la formulation d'une quantité de questions que nous n'allions pas poser. Ceci afin d'affiner, voire affûter, notre regard. Dans ce sens, certaines recherches en sciences humaines ont fortement contribué à préciser notre positionnement. Nous pensons notamment aux ouvrages *Quand la ville se défait* de Jacques Donzelot, *Les politiques de l'enquête* de Didier Fassin et Alban Bensa, et *La fabrique de l'impuissance* de Charlotte Nordmann.

Clarisse Hahn : *Chelsea Girls* d'Andy Warhol a été un point de repère très important pour moi; ce film sur deux écrans, où Warhol filmait



sans mise en scène des êtres dont l'activité principale était justement la mise en scène de soi. Les jeunes de la Factory, acteurs, chanteurs, travestis, artistes, y semblent des êtres fascinants que Warhol filmait de façon très perverse, laissant tourner sa caméra sans rien dire, en quittant même parfois la pièce, pour laisser les gens se fatiguer devant l'objectif, se répéter, s'embrouiller, se mettre en colère, entrer en rivalité pour attirer l'attention...

Je ne fais pas la même chose que Warhol dans mes films, mais j'admire son dispositif très clair, voire rigide, et en même temps très lâche, qui laisse advenir le réel, qui oblige ses acteurs à laisser tomber leur masque. La motivation principale de mes films, c'était de me rapprocher d'eux, pour comprendre la manière dont ils vivaient... afin de me comprendre un peu mieux moi-même. Ce que je donne à voir au spectateur, c'est une proposition de vie, un mode d'être lié à un contexte précis. Les personnages de mes films trouvent des solutions pour vivre au jour le jour dans des espaces en crise: le Kurdistan en guerre, dans *Kurdish Lover*, l'espace de violence théâtralisé dans les rapports sadomasochistes de Karima.

La caméra est une sorte de prothèse qui me permet de me rapprocher encore plus des situations qui m'intéressent, tout en m'en extrayant. Chaque film m'oblige à redéfinir ma place. Chaque film m'amène à interroger mon système de valeur en le mettant en balance avec celui des personnes dont je partage le quotidien le temps d'un film... Et, d'ailleurs, souvent bien après le temps du film, car je ne sais pas me séparer des gens, je ne sais pas travailler sans construire un rapport affectif.

Bani Khoshnoudi : J'ai découvert Solanas, Marker, mais aussi *La bataille du Chili* de Guzmán et d'autres films similaires de la même époque, lorsque j'étais à l'université. *Le fond de l'air est rouge* a toujours été un film monumental pour moi, et je l'ai vu plusieurs fois. À chaque visionnage, je trouve de nouvelles idées ; c'est ce que j'adore chez Chris Marker. Il n'avait pas peur de prendre un peu de distance de son sujet pour nous faire questionner la politique et l'idéologie derrière les mouvements et les partis, et plus généralement la participation de l'être humain à une histoire. Son film et son intervention dans ces images sont d'une immense intelligence pour moi, et une source d'inspiration. J'ai aussi aimé des films cubains des années 1960, mais parfois leur propagande me dérangeait et je préférais justement quand les films posaient des questions, quitte à ce qu'elles restent souvent sans réponse, au lieu de nous servir des idées accomplies ou totalisantes. Les films de Marker (et aussi de Godard dans son époque "groupe Dziga Vertov") m'incitaient à me poser des questions et ouvrir mon esprit, ce qui je pense devrait être le but de ce type de cinéma.

Nicole Brenez : Prendre à bras-le-corps les modes de la description filmique a-t-il modifié votre conception du cinéma ?

Clarisse Hahn : J'ai réalisé mes premières vidéos lorsque j'étais étudiante à l'école des Beaux-arts. Je n'avais pas vraiment de modèle cinématographique en tête. On nous apprenait qu'un artiste travaillait seul, et c'est ce que je faisais, je filmais et je montais moi-même. Cette manière de travailler me permettait d'avoir un rapport de grande proximité avec les personnes que je filmais. Karima, la dominatrice sadomaso, Ovidie, l'actrice X, une communauté protestante bourgeoise ou des villageois kurdes. Comme je l'ai déjà dit, ma motivation principale était de me rapprocher d'eux, pour comprendre comment ils vivaient... afin de mieux me comprendre moi-même.

Frédéric Moser et Philippe Schwinger : D'avoir réalisé des films documentaires plutôt rigoureux, nous qui, flirtant dans le camp des esthètes, n'y étions pas "naturellement" destinés, n'a pas directement modifié notre conception du cinéma, mais a, en revanche, considérablement modifié notre pratique. Nous avons déplacé l'acte d'écriture au montage. Une remarque de notre chef-opérateur lors de l'épisode de *France, détours* au Mirail nous reste en mémoire ; après deux semaines de captation (et donc plusieurs heures de rushes), celui-ci attendait toujours que le tournage débute car, à ses yeux, le petit rituel symbolique n'avait pas opéré, puisque nous filmions sans crier gare. Outre l'anecdote, ce(s) tournage(s) nous a(ont) mis dans des états de désœuvrement inédits. Ne rien voir vraiment, ne pas savoir où se mettre, ne pas pouvoir agir, ne pas pouvoir finir ses phrases, ou ne pas ...

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM d'AUBAGNE

du 17 au 22 mars 2014



COMPÉTITIONS INTERNATIONALES COURTS ET LONGS MÉTRAGES • RETROSPECTIVES CARTES BLANCHES • CINÉ-CONCERTS • MASTER CLASS DE COMPOSITION MUSICALE POUR L'IMAGE • RENCONTRES PROFESSIONNELLES • AIDE À LA CRÉATION MUSICALE ET CINÉMATOGRAPHIQUE... ET UN SITE DÉDIÉ AUX CRÉATEURS DE MUSIQUE DE FILM : MUSIQUES-DE-FILMS.ORG

un événement



+33 (0)4 42 18 92

WWW.CINEAUBAGNE.FR
INFO@CINEAUBAGNE.FR

AUBAGNE
ce qui nous rapproche
nous même loin

sacem

MEDIA
EUROPE LOVES CINEMA

CONSEIL
GÉNÉRAL
Bouches du Rhône
04.42.92.00.00
ers.fr

Région
Provence
Alpes
Côte d'Azur

CNC

avec le soutien du programme MEDIA de l'Union Européenne

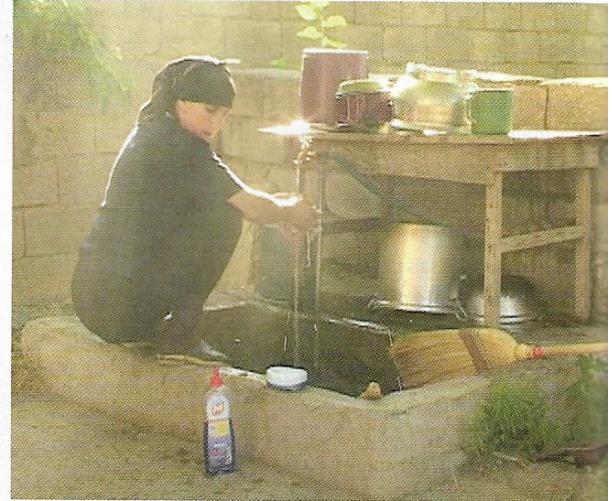
... savoir comment les commencer, etc., nous avons fait l'expérience de nous immerger dans le matériau. Mais du fait que nous étions à chaque fois assez au clair sur le moteur – ou le feu – qui nous poussait à batailler dans de telles situations, une fois au montage, le film s'écrit facilement. Le hasard, les circonstances, l'observation font alors partie intégrante de ce qui se constitue comme langage.

Bani Khoshnoudi : Les images sont surpuissantes ; on a pu l'éprouver pendant la révolte de 2009, en Iran. Les images de violences et de morts documentées par des citoyens et mises en ligne pour que tout le monde les voie, c'était une manière de faire appel à la mémoire et à la volonté collective pour ensuite provoquer de l'action. Alors que je me méfie du pouvoir des images, surtout des images d'archives, je trouvais essentiel que les gens participent à cette documentation. C'est une préoccupation constante et pour laquelle je n'ai pas de réponse ; pour cela, j'ai conçu et continue à monter des études en forme d'installations, que j'ai intitulées *Paradox of Time: Studies in Memory (Parts 1–3)*.

Nicole Brenez : Dans vos cas respectifs de plasticiens, les propositions en matière de formes documentaires s'articulent à des formes critiques, surtout pamphlétaire et polémiques. Pourriez-vous en préciser la genèse, les points de départ, éventuellement les postulats et les enjeux ?

Frédéric Moser et Philippe Schwinger : Effectivement, plutôt que d'ignorer les valeurs et les idéologies qui traversent ou sédimentent – qu'on le veuille ou non – toute production filmique, nous préférions prendre au mot le cinéma, ce véhicule d'idées, et ne rien lui concéder. Nous ne souhaitons pas réduire nos propositions à la forme documentaire, car jusqu'à présent nous n'avons jamais totalement respecté le format dans nos productions, toujours en débordement, peut-être du fait de l'absence de producteurs ou de diffuseurs précis – la vie de nos films est à la fois précaire et toujours déconcertante.

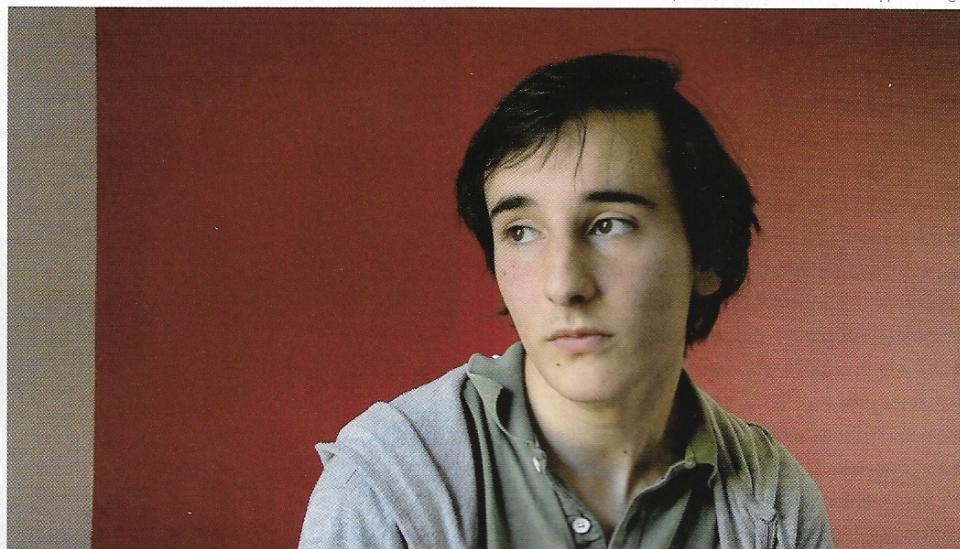
En revanche, il est vrai que les questions – d'où l'on parle ? de quoi parle-t-on ? – ne cessent de nourrir des débats contradictoires entre nous. En tant que qui ou quoi prenons-nous la parole ? Avouons-



le, le sentiment d'être illégitimes ne nous a jamais quittés. C'est peut-être pour cette raison que nous réfléchissons par trois fois avant de monter une séquence ou convoquer "une scène", ou relayer un propos. Mais paradoxalement, ce sentiment d'illégitimité permanent nous permet de convoquer des "Maîtres" sans prétendre être leurs héritiers, car nous adhérons à la définition de notre monde comme une "communauté des égaux". Lorsque nous nous référons à *France, tour, détour, deux enfants* de Godard et Miéville comme genèse de notre série *France, détours*, nous disons qu'il faut continuer de penser en travaillant, opérer une critique, au quotidien, et inventer. Nous disons que les médias majoritaires étendent le règne de la bêtise et de la docilité face au capitalisme sauvage, qu'il appartient à celles et ceux qui considèrent l'ordre social comme une fiction arbitraire de provoquer un regard non conciliant. Ce qui nous importe, c'est la confrontation. Faisant nôtre le propos de Nina, l'une des protagonistes de notre film *Alles wird wieder gut* (2006) : "Nous avons le droit de parler de ce qui ne nous regarde pas, car tôt ou tard, ça nous regardera" ; nous nous construisons des rudiments d'appareillage critique et partons "réfléchir en direct" avec des adolescents sur les nouveaux plans urbanistiques du gouvernement, ou sur le modèle élitiste des classes préparatoires.

suite page 50 ...

France, détours, épisode 3, de Frédéric Moser et Philippe Schwinger.



... **Clarisse Hahn** : J'espére être en mesure de digérer suffisamment mes lectures pour ne pas faire des films qui se positionnent directement par rapport à un courant de pensée ou des prises de positions critiques. Récemment, j'ai été assez agacée en écoutant des universitaires anglo-saxons qui se réclamaient de l'anthropologie visuelle de Jean Rouch. Ils prétendaient avoir une éthique irréprochable ; ils montraient systématiquement leurs films aux personnes filmées, tout en les filmant en train de regarder le film. Si une scène dérangeait les protagonistes du film, ils la retireraient immédiatement. C'est bien joli de se donner le beau rôle, mais personne n'a été vérifier que ces universitaires disaient la vérité. Je préfère l'attitude de Warhol qui, dans *Chelsea Girls*, assume le jeu de pouvoir entre filmeur et filmé, ainsi qu'une position passive-agressive ; contrairement à beaucoup de réalisateurs de documentaires qui construisent dans leur film la position d'un réalisateur absolument "gentil" et compatissant envers les personnages de son film.

Bani Khoshnoudi : Tout d'abord, pour ce qui concerne *The Silent Majority Speaks* (2010), je ne savais pas que je ferais un film. J'étais à Téhéran pendant les élections en 2009 et, naturellement, j'avais commencé à filmer dans la rue. Ce que j'ai vu et vécu pendant ces semaines menant aux élections était inédit ; on vivait un moment euphorique qui m'a presque mise en transe lorsque j'errais avec ma caméra à la main. En fait, pendant la campagne électorale, c'était comme si on était dans un autre pays. C'était un moment de grande liberté et tolérance où l'on pouvait quasiment tout dire, tout faire, même si on gardait notre discréetion (et pour les femmes, notre voile sur la tête, bien sûr). Je restais parfois douze heures dehors marchant, parlant, filmant et ensuite dans la nuit, on sortait avec une amie pour voir les "manifestations" et les rassemblements spontanés ; tout ça, c'était avant le vote.

Le lendemain du vote, quand il fut évident qu'il y avait eu une fraude énorme, on est sortis dans la rue, mais cette fois en colère. Je continuais à filmer jusqu'au jour où j'ai eu peur pour ma vie – c'était le jour où ils ont tué Neda Agha-Soltan [20 juin 2009, NDLR] –, puis je suis partie de Téhéran. J'ai pris mes images avec moi, mais j'étais encore frappée par tout ce que j'avais vécu et tout ce qui continuait à se passer en Iran, et donc j'ai mis beaucoup de temps avant de vraiment pouvoir retourner à ces images et construire le film.

Au début, je voulais me débarrasser du matériel, le donner à quelqu'un d'autre qui voudrait faire un film, car c'était trop pour moi et je ne savais pas comment le faire sans prendre le risque de ne plus pouvoir retourner en Iran. Mais après avoir parlé avec deux, trois personnes, je me suis vite rendu compte que j'avais une responsabilité envers tous les gens qui m'avaient permis de les filmer et qui avaient parlé ouvertement, sans peur, devant la caméra. Puis je m'intéressais à tout ce qui se passait ensuite sur le net, les vidéos que les gens mettaient sur YouTube, etc. C'était comme un signe pour moi qu'il fallait parler de cette nouvelle manière de protester, tout en documentant l'oppression et la violence de l'État.

Sans le savoir, les gens étaient en train de créer une archive populaire qui nous servirait dans le présent comme dans le futur. En fait, les protestations en Iran ont établi un précédent dans l'utilisation des réseaux sociaux et l'internet que l'on a vu ensuite dans beaucoup d'autres pays, la Tunisie et l'Égypte entre autres. Je savais

qu'il y avait quelque chose à dire là-dessus et j'ai commencé à développer l'idée du film, puis à vraiment travailler avec le matériel une fois que j'ai reçu l'appui financier et moral, dont la protection de mon identité, par le Jan Vrijman Fund du Festival de documentaire d'Amsterdam (IDFA). Ils m'ont assuré que personne ne se rendrait compte de qui j'étais, et qu'ils voulaient vraiment m'aider à ce que le film existe. Ça n'aurait pas été possible sans la participation de quelques chères personnes très courageuses qui m'ont aidé à la postproduction, et surtout de tous ces gens anonymes qui ont filmé dans les rues de Téhéran et dans d'autres villes d'Iran, et qui ont posté leurs images sur le net. Mon film est pour eux ; pour leur courage et leur indispensable participation à notre mémoire collective.

Nicole Brenez : Quelles autres initiatives contemporaines en matière de formes documentaires vous semblent-elles les plus marquantes ?

Clarisse Hahn : Les films de Pedro Costa et de Lech Kowalski m'habitent en ce moment.

Bani Khoshnoudi : Je regarde des films courts ou même des témoignages filmés des gens en lutte dans des endroits assez oubliés ou peu documentés par ailleurs. Je pense aux vidéos faites par des groupes autonomes de résistance, comme la Police communautaire par exemple, dans des régions comme Guerrero ou Michoacán, au Mexique. Ces documents me semblent très importants, car ils ont une fonction dans l'immédiat : faire sortir les informations et communiquer avec le monde qui reste aveugle à leur situation. Dans un second temps, ils gardent ou archivent les témoignages qui plus tard seront nécessaires. En général, je préfère les films sur les politiques de l'image et l'esthétique que sur la politique tout court.

Propos recueillis par Nicole Brenez,
par mail, en décembre 2013

France, détours, épisode 1, de Frédéric Moser et Philippe Schwingen.

