

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 Declerq, 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 trançant 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, miraculeusement 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 esclave* (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 Schwingen : 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.

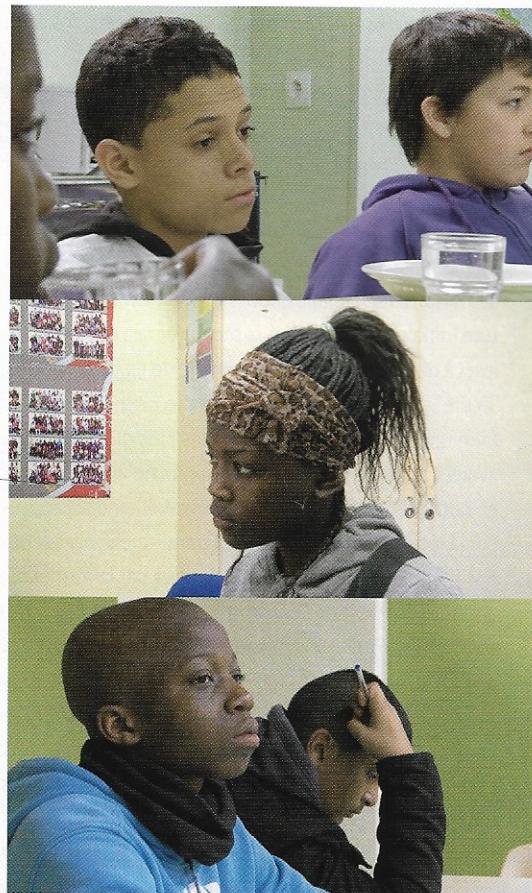
En 2003, par exemple, lors de l'invasion de l'Irak par l'armée américaine, nous avons réalisé un film à partir de la performance *Commune* (1971) par le Performance Group, en réécrivant entièrement une performance faussement *live* de l'époque, où il est question d'un débat entre des *performers* et 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 "charpente" 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 pratiques de 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-transie 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 ...



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



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 Swinger : 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 matériau 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.

ce vieux rêve qui bouge

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 Swinger : 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 déséquilibre 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 • RÉTROSPECTIVES 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



avec le soutien du programme MEDIA de l'Union Européenne

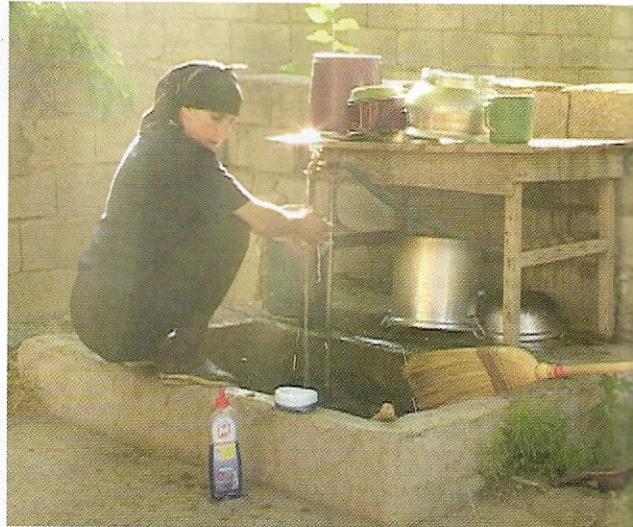
... savoir comment les commencer, etc., nous avons fait l'expérience de nous immerger dans le matériau. Mais du fait que nous étions à chaque fois assez au clair sur le moteur – ou le feu – qui nous poussait à batailler dans de telles situations, une fois au montage, le film s'écrit facilement. Le hasard, les circonstances, l'obstination 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 pamphétaires et polémiques. Pourriez-vous en préciser la genèse, les points de départ, éventuellement les postulats et les enjeux ?

Frédéric Moser et Philippe Swinger : 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.

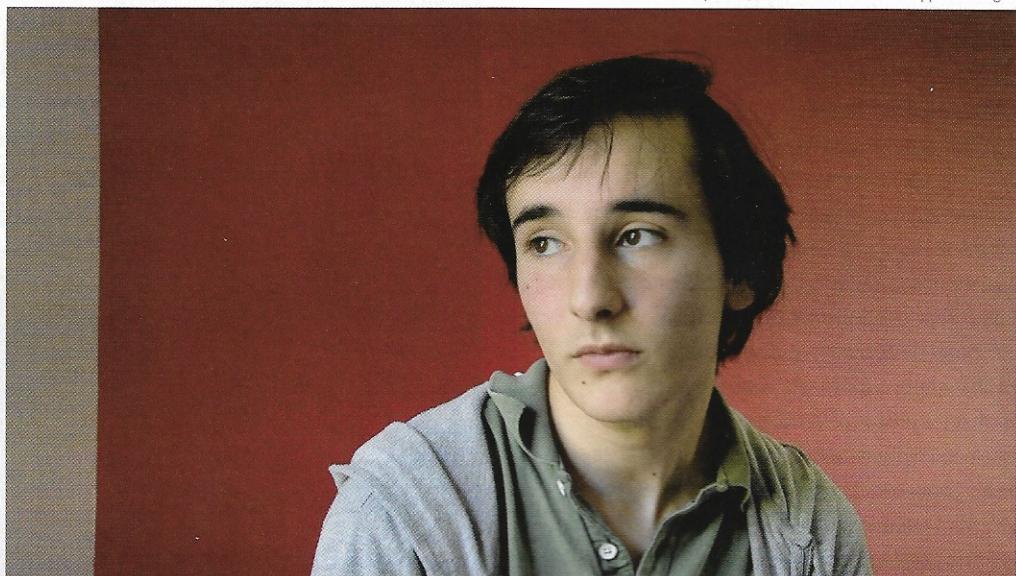
En revanche, il est vrai que les questions – d'où l'on parle ? de quoi parle-t-on ? – ne cessent de nourrir des débats contradictoires entre nous. En tant que qui ou quoi prenons-nous la parole ? Avouons-



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 Swinger.



... **Clarisse Hahn :** J'espère 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 retiraient 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.

