

les grignoux

cinéma & culture au cœur de la ville



Olivier Calicis
Une analyse en
éducation permanente
réalisée par le centre
culturel Les Grignoux



INVISIBILUM

**Un cycle de projections autour
de la question de l'image invisible**

Nous constatons aujourd'hui que nos sociétés sont assaillies par une prolifération d'images. La facilité avec laquelle elles se fabriquent et se diffusent leur donne une place prépondérante dans l'ensemble de nos rapports sociaux, depuis la sphère de l'intime jusque dans la sphère publique. Pour autant, ces images contribuent-elles à une juste représentation d'un monde de plus en plus complexe, un monde dont le sens devient illisible sous les effets conjugués de multiples crises ?

Et, paradoxalement, la prolifération des images dans nos sociétés s'arrime avec l'invisibilité de ces mêmes images. Les « images invisibles » sont celles qui sont produites et circulent, mais demeurent interdites au regard.

Afin d'interroger ce questionnement, je propose d'analyser sur la base des quatre films suivants :

« *Mon pays imaginaire* » de Patricio Guzmán

« *Aucun Ours* » de Jafar Panahi

« *Radiograph of a family* » de Firouzeh Khosrovani

« *Toute la beauté et le sang versé* » de Laura Poitras

La présente étude est le résultat d'échanges qui ont eu lieu lors des séances proposées lors du premier semestre 2023 et qui étaient co-animées par Olivier Calicis, animateur au Grignoux et Soheil Matin, philosophe et animateur au Centre d'Action Laïque de Namur.

Lors de la présentation de la séance, avant le film, une proposition est lancée aux spectateurs de prendre part à des tables de discussion sur le mode « café philo » à l'issue de la projection. Ces rencontres ont lieu au Caféo.

1. QUELQUES REPÈRES THÉORIQUES

1. « *L'image rétinienne, image optiquement distordue et inversée de l'information lumineuse, est transformée analogiquement à travers la rétine en une image complexe correspondant à l'activité des neurones des différentes couches* », in Wikipédia, article « rétine »

► Tout est image

Tout est image, des objets que nous nommons comme tel (« image physique » : fixe — dessin, peinture, photo — ou animée — cinéma, vidéo), jusqu'à l'ensemble de notre perception du monde qui n'est d'abord qu'une « image rétinienne » (1) avant d'être codée puis interprétée par le cerveau pour devenir une « image mentale ». L'image est une donnée immédiate, la première perception sensible qui nous relie au monde, « le réel n'est jamais pensable que sous la forme d'une image » nous dit le philosophe Jean-Jacques Wunenburger dans son ouvrage « *Philosophie des images* » (presses universitaires de France, 1997). Mais dire que les images sont des représentations matérielles ou mentales et qu'ainsi tout est image ne nous apprend rien sur leur sens, leur signification, ni ce qu'elles représentent. Cela ne fait que souligner avec force leur omniprésence et la nécessité d'apprendre à les lire, à les comprendre, à se les approprier. Cela indique également à quel point la définition de ce qu'est une image peut être extensive.

► Que représente une image ?

L'image représente-t-elle la réalité ? Quelle est son rapport avec le vrai, avec le faux ? Ce sont des questions classiques et récurrentes qui guident bien souvent notre rapport aux images et orientent la façon dont nous les interrogeons. Pour autant, il n'est pas certain qu'elles soient légitimes ou pertinentes.

Hormis l'image rétinienne qui renvoie à un donné brut (le monde extérieur), toutes les images sont des fabrications. En ce sens, toutes recèlent une intention (représenter le monde ou une idée, divertir, exprimer le Beau, etc.) et ont ainsi une fonction. Il peut s'agir d'une fonction cognitive (nous aider à comprendre, nous représenter ou mémoriser un contenu), d'une fonction pédagogique (aider un tiers à comprendre, à se représenter ou à mémoriser un

contenu), descriptive, symbolique, divertissante, esthétique, etc. C'est en mettant en relation la fonction de l'image — ou son intention — et son contenu que l'on peut juger d'une image de sa signification, de sa pertinence, de sa capacité à atteindre l'objectif de celui qui l'a faite. Autrement dit, le contenu d'une image devra être lu et interprété en étant mis en relation avec la fonction de l'image.

C'est tout l'enjeu de l'éducation à l'image que d'enseigner à contextualiser l'image pour permettre d'en identifier la fonction. Enjeu d'autant plus important qu'une même image peut porter plusieurs fonctions et engager ainsi plusieurs niveaux de lecture. L'imbrication de plusieurs fonctions pourra donc complexifier l'interprétation de l'image. De ce point de vue, s'il ne parvient pas à distancier l'image et la relativiser au travers de ses fonctions, le « lecteur » de l'image pourra rester captif.

► **Quel est l'apport des images numériques ?**

L'apparition du numérique représente un véritable bouleversement dans notre rapport à l'image mais il convient de le contextualiser. L'image photographique a représenté un tournant. Dans les années 1840, avec « les daguerreotypes » (premières photos) il devient possible de copier mécaniquement la réalité et de la fixer sur un support. Ce bouleversement qui annonçait la fin des copistes, des graveurs, etc... ouvre des champs nouveaux dans notre rapport au monde et à l'art, et notamment le courant du réalisme.

A l'époque, la photographie, considérée comme une copie du réel, montre et démontre ; elle est vue comme une preuve, elle a valeur de témoignage, ce qui va en faire un moyen incontournable d'information, une manière d'appuyer l'écrit et de le rendre crédible. Bien que l'on sache qu'il est possible de truquer une photo, elle a longtemps gardé cette valeur d'objectivité et de vérité et dans une large mesure, elle la conserve encore aujourd'hui. L'ère du numérique ouvre de nouvelles possibilités techniques d'intervention sur l'image. On sait que la plupart des images publiées dans les magazines sont retouchées. Mais « retouche d'image » ne signifie pas « manipulation » — c'est-à-dire intention de tromper. La retouche peut être liée à des considérations esthétiques, par exemple, ou pour que l'image illustre mieux un texte, etc. Il n'empêche, l'ère du numérique fait porter la suspicion sur toutes les images : toutes peuvent avoir été modifiées, aucune ne peut avoir valeur de preuve. Ce n'est plus l'image en elle-même qui a valeur de témoignage, mais le statut de telle catégorie d'image, comme par exemple, la photo de presse.

Difficile ainsi de juger d'une image si on ne peut la catégoriser selon sa fonction, son intention, ou son statut. Difficile aussi d'être certain, face à une image, qu'elle est bien ce qu'elle prétend être.

Le numérique entraîne ainsi une contre-révolution. Contrairement au mouvement initial porté par l'émergence de la photo qui voyait en elle une copie mécanique du réel, le numérique accompagne et facilite le jeu de l'image avec le réel, dont elle est parfois, et seulement parfois — mais quand ? — une copie. Plus encore, l'image de synthèse, que la technologie numérique rend possible, devient comme « une photo de l'irréel ». La photo a changé de camp, elle relève désormais aussi du registre de la fiction, du virtuel, et peut donner à voir ce qui n'existe pas.

► **De la confusion à la distinction**

Si la question de la confusion des ordres du réel et du virtuel se pose avec une telle force c'est que le virtuel est une « manière d'être » qui nous déroute. Le virtuel n'est pas réel, certes, mais il n'est pas non-plus une totale absence d'être. Il est possible d'y entrer, de l'éprouver physiquement, de le transformer, etc. Il joue sur un rapport nouveau que nous entretenons avec l'espace et le temps, et donc avec le réel, et il est vraisemblable qu'il nous déroute essentiellement parce que nous y sommes encore peu habitués et que nous maîtrisons encore mal les implications qui peuvent en découler.

Il est donc important de développer des outils conceptuels pour comprendre les liens nouveaux qui se construisent à travers le numérique et le virtuel, et pouvant déboucher sur un enseignement à l'image devenu encore plus nécessaire. D'autant plus que dans le champ de ces images virtuelles, une intervention humaine est encore nécessaire, mais que l'on sent déjà arriver la construction de séquences par des « intelligences artificielles » et donc générée directement par des données informatiques qui s'auto alimentent.

On perçoit bien la crainte que cela suscite dans le milieu du cinéma, provoquant une grève historique dans les studios hollywoodien depuis le 2 mai 2023. Pas moins de 11 500 scénaristes sont en grève, selon des estimations mentionnées par Reuters. Résultat : outre des annulations de programmes, le mouvement a perturbé la majeure partie de la production de la saison télévisuelle d'automne et a interrompu des films à gros budget. En juillet, les acteurs sont venus grossir les rangs des grévistes. Principale revendication qui les unisse aux scénaristes : une limitation du recours à l'intelligence artificielle dans la profession. Celle-ci est perçue comme une menace. « *Je crains qu'ils ne délèguent de plus en plus de choses à l'intelligence artificielle (...) et qu'il y ait un méchant qui ne perfectionne cette technologie et se débarrasse des scénaristes pour de bon* », s'alarme une manifestante.

« *Le danger qui guette ces acteurs et scénaristes est bien réel* » commente, de l'autre côté de l'Atlantique, Fabrice Epelboin, professeur à Sciences Po. Selon ce spécialiste des questions numériques, nous sommes « très proches » du jour où pourront être réalisés des long-métrages, documentaires et autres créations audiovisuelles, sans caméra ni acteurs.

C'est un véritable « grand remplacement » qui guette ces derniers, poursuit-il. Et le virage aurait déjà été initié, eu égard au succès du récent film *Avatar 2*, mêlant des images tournées en prises de vue réelles à celles conçues par ordinateur.

Les visuels « artificiels » ont déjà envahi le cinéma. Ils cohabitent souvent avec les prises de vue authentiques, notamment pour représenter des foules. Avec la trilogie du Seigneur des Anneaux, la technique était maîtrisée dès 2001.

Seul frein à l'avènement d'acteurs artificiels, selon Fabrice Epelboin : la promotion d'un film par des stars, essentielle à l'industrie cinématographique. Dit autrement, Netflix n'aurait sans doute pas vendu 320 millions d'heures de visionnage du film « *Don't Look Up* », sans le sex-appeal d'un Leonardo DiCaprio présentant le film sur les plateaux télévisés.

Pierre-Jean Benghozi, professeur à l'École polytechnique avoue d'ailleurs ne « *pas trop croire* » à l'avènement d'un cinéma sans acteurs. Pour ce chercheur au CNRS, des doublures synthétiques pourraient néanmoins « jouer »

à la place des artistes : « *demain, la question pour un producteur sera « pourquoi ne pas embaucher cet acteur quatre semaines plutôt que huit ? »* »

L'IA peut en effet générer l'avatar de n'importe quel acteur en utilisant la modélisation 3D et la reconnaissance faciale. Et cette prouesse était déjà réalisée en 2016. Dans le film « *Rogue One: A Star Wars Story* », l'acteur Peter Cushing, (assurément) décédé en 1994, était virtuellement ressuscité. » (2)

2. Source : <http://www.france24.com/>



► De l'appropriation des images

Roland Barthes (3) définissait l'image comme une « *représentation du monde à l'identique* », une espèce de référence qui reproduisait une certaine forme de réalité. Le message à retenir est sans doute que l'image est une représentation du monde, ce n'est pas le monde lui-même. A ce propos, le sémiologue expliquait comment certaines images psychiques ou réelles sont capables de véhiculer une certaine représentation du monde à travers les mythes qu'elles contiennent.

En outre, le sémiologue estimait que l'image ne donnait pas assez de prise à sa compréhension. Pour lui, le récepteur d'une image se trouve d'emblée face à la « *terreur du signe incertain* ». En effet, pour Roland Barthes, les signes d'une image sont trop polysémiques pour ne délivrer qu'un sens global, déchiffrable et identifiable par le récepteur. Sa méthode d'étude fut celle de déchiffrer l'image par le texte. Il ne s'agissait pas de décrire l'image simplement dans sa forme (couleur, mise en scène, plans utilisés, etc.) mais de l'interpréter en faisant appel aux notions de signifié/signifiant (dénotation/connotation) de Ferdinand Saussure (4), d'en déterminer les symboles visibles ou invisibles et d'étayer l'analyse par les mots.

Aujourd'hui, on sait que le travail de Roland Barthes a ouvert des pistes en matière d'analyse d'images. Pistes largement utilisées par les chercheurs en sciences de l'information et de la communication qui ont pu, grâce entre autres à ses travaux, émettre des théories en matière de compréhension des médias et des images qu'ils utilisent.

C'est parce que l'image est omniprésente et sous tellement de formes différentes – documentaire, violente, virtuelle,... – qu'elle pose question. Si aujourd'hui, de nombreux auteurs s'accordent pour souligner combien notre société est celle de l'image et combien les médias en tout genre l'utilisent et la

3. Roland Barthes, né le 12 novembre 1915 à Cherbourg et mort le 26 mars 1980 à Paris est un philosophe, critique littéraire et sémiologue français. Professeur au Collège de France, il est l'un des principaux animateurs du poststructuralisme et de la sémiologie linguistique et photographique en France. (Source Wikipédia)

4. Ferdinand de Saussure, né à Genève le 26 novembre 1857 et mort à Vufflens-le-Château le 22 février 1913, est un linguiste suisse. Reconnu comme le précurseur du structuralisme en linguistique, il s'est aussi distingué par ses travaux sur les langues indo-européennes. On estime (surtout en Europe) qu'il a fondé la linguistique moderne et établi les bases de la sémiologie. Dans son Cours de linguistique générale (1916), publié après sa mort par ses élèves, il définit certains concepts fondamentaux (distinction entre langage, langue et parole, entre synchronie et diachronie, caractère arbitraire du signe linguistique, etc.) qui inspireront non seulement la linguistique ultérieure mais aussi d'autres secteurs des sciences humaines comme l'ethnologie, l'analyse littéraire, la philosophie et la psychanalyse lacanienne. (Source Wikipédia).

manipulent, ils s'entendent aussi pour affirmer que les problématiques qu'elle soulève méritent un véritable traitement.

Bien qu'entourés d'images depuis des siècles, nous restons encore aujourd'hui en mal de théories et en mal de compréhension de ce qui se « joue » en nous lorsque nous regardons une image. Devant une image, nous pouvons être face à trois confusions. La première est la confusion des images matérielles avec la réalité (croire que ce que l'on voit est la réalité). La seconde nous pousserait à croire que la réalité correspond aux images psychiques que nous nous en faisons (croire que nos images intérieures sont la réalité). Enfin, la troisième nous pousserait à confondre les images psychiques avec les images matérielles.

Aussi, dans un contexte de société de l'image, d'un manque de théorie et de confusions possibles entre les ordres de la représentation et du réel, une éducation à l'image revêt, on le conçoit aisément, un certain nombre d'enjeux. Au-delà de la compréhension de la forme, l'éducation à l'image est aussi le moyen de s'interroger sur notre perception des images : comment les recevons-nous ? Comment comprenons-nous les intentions de l'auteur et comment nous les approprions-nous ?

Aujourd'hui, le schéma classique de communication qui stipule que l'information passe d'un émetteur vers un récepteur passif, a atteint ses limites. On admet alors que le récepteur en question doit être dans l'action à la réception du message et on se place d'emblée au niveau de l'intentionnalité. C'est sans doute ici que réside l'un des principaux enjeux de l'éducation à l'image. En effet, éduquer à l'image, c'est aussi apprendre à voir, c'est aussi apprendre à déceler les signes – au sens barthiens ou non du terme – qui permettent de déchiffrer l'intention de l'émetteur. En d'autres termes, éduquer à l'image c'est sortir le « récepteur » de la passivité. Par exemple, lorsqu'un spectateur regarde une émission de télé-réalité, il doit être capable d'être actif par rapport à l'image et comprendre ce qu'il regarde. Il doit être capable de ne pas confondre ce qu'il voit avec « la réalité », il doit être en mesure de savoir que l'image peut être tronquée, peut tromper et être manipulée. Il doit être en mesure de comprendre pourquoi on lui montre telle image et pas une autre.

Pour cela, il doit comprendre, au moins partiellement, les intentions des producteurs placés dans une situation de forte concurrence à l'audience.

En d'autres termes, déchiffrer une image revient à se mettre dans la position similaire à celle d'une lecture active de texte. Il est tout à fait possible de lire un texte sans comprendre les intentions de l'auteur. Mais, lire un texte, c'est aussi chercher l'information qui donnera la clé de la compréhension des intentions de l'auteur et qui révélera à terme le sens du discours. Cette information peut être transmise par le style, les termes utilisés, le fond du texte, sa forme, etc. Devant une image, on peut avoir la même attitude : c'est-à-dire chercher l'information dans la forme et/ou le fond. Information qui définit les intentions de l'auteur.

S'approprier les images renvoie à un deuxième enjeu de l'éducation à l'image tout aussi primordial. Il s'agit de permettre au récepteur – en l'occurrence tout un chacun – d'être autonome par rapport à l'image, de choisir son niveau de lecture en toute connaissance de cause. Soit le récepteur cherche l'intention de l'émetteur, soit non, mais il le fait en conscience. En d'autres termes, l'enjeu de l'éducation à l'image est de permettre aux citoyens de prendre de la distance par rapport aux images en se les appropriant.

Et ceci est d'autant plus primordial et nécessaire dans le cas d'images très violentes, ou très réalistes qui brouillent d'autant plus les pistes en matière de rapport à la réalité.

L'enjeu de l'éducation à l'image est de permettre la métamorphose du récepteur d'images passif au citoyen actif. L'appropriation des images est d'autant plus importante que nous avons tous une manière différente de réagir face à une image. Nous faisons intervenir non seulement nos connaissances théoriques et historiques en matière d'iconologie mais également (et peut-être surtout) nos émotions, notre histoire, notre perception du monde, des autres, etc.

Le niveau de la compréhension d'une image n'est jamais identique d'une personne à l'autre et n'a rien de rationnel. En revanche, ce qui est rationnel est la façon que nous avons de mettre à la conscience notre histoire, de la comprendre et de détacher des images que nous recevons notre vécu émotionnel et affectif.

Il nous a donc semblé qu'un cinéma, plus encore un cinéma « Art et Essais », ne pouvait pas se priver d'un espace de rencontre avec ses spectateurs autour de cette question de l'image, qu'elle soit interdite ou invisible.

Ces deux notions appelant une réflexion sur la question de la censure ou de l'autocensure.

L'image interdite serait celle que l'on ne peut montrer pour des raisons juridiques, politiques, religieuses, ... (« *Interdit et interdiction sont deux termes courants du vocabulaire du droit. Ils ne disent pas la même chose et ils ne se lisent pas de la même manière. Ils ne sont pas synonymes. Leur utilisation respective dans les textes juridiques varie ainsi selon divers paramètres (territoire, temps, terrain, perspective, etc.). Mais tous deux tendent à formater un comportement, une posture, une attitude ou à borner un pouvoir, une force, une activité et visent la responsabilisation ou la sanction lorsqu'une transgression est constatée.* » (5)).

L'image invisible serait celle que l'on ne peut voir. Soit parce qu'on ne peut y accéder ou qu'elle ne peut être diffusée (censurée aussi pour de raisons juridiques, politiques, religieuses, ...), soit parce qu'il y a une auto censure qui pour une raison personnelle (psychologique, politique, philosophique,...) nous empêchent de nous y confronter.

5. Source : « Droit et Culture, Revue internationale interdisciplinaire »

2. LE CYCLE INVISIBILIIUM : QUATRE MOMENTS DE RÉFLEXION SUR LA THÉMATIQUE DE L'IMAGES INVISIBLE

10. Mohammad Rasoulof a étudié la sociologie à l'Université de Chiraz puis le montage cinématographique à l'institut d'études supérieures Sooreh de Téhéran. Après plusieurs courts-métrages, il réalise son premier long-métrage, *The twilight* (« Le crépuscule ») en 2002. La reconnaissance lui vient en 2005 : son film *Jazireh ahani* (« La vie sur l'eau ») est récompensé au festival du Film International de Montréal. En décembre 2010, il est arrêté avec Jafar Panahi avec qui il coréalise un film, pour « actes et propagande hostiles à la République Islamique d'Iran ». Mohammad Rasoulof est condamné à un an de prison et Jafar Panahi à six ans.



Le choix des films pour ce cycle était en premier lieu guidé par la volonté de créer une possibilité d'attirer le spectateur curieux en faisant un éclairage sur des films qui auraient sans doute pu avoir des difficultés à être identifiés. Dans un premier temps, il s'agit de films qui entraient dans la programmation régulière des Grignoux (via nos distributeurs habituels). Ce fût vrai pour 3 des films. Le quatrième (*Radiograph of a Family*) nous a été conseillé par le réalisateur iranien Mohammad Rasoulof (10) et faisait partie d'une soirée consacrée aux réalisateurs iraniens emprisonnés.

Le point commun de ces quatre films est qu'il y est toujours abordé une notion d'image manquante ou d'une représentation interdite ou d'un usage de l'image qui se heurte à un interdit, une forme de censure.

2.1 « *Mon pays imaginaire* » de Patricio Guzmán

Chili/France, 2021, 1 h 23, VO espagnol.

► Synopsis

Après sa sublime trilogie poétique qui donnait à l'histoire du Chili une dimension quasi cosmogonique (*Nostalgie de la lumière*, *Le Bouton de nacre*, *La Cordillère des songes*), le cinéaste chilien Patricio Guzmán revient avec un film ancré dans l'actualité de son pays.

« Octobre 2019, une révolution inattendue, une explosion sociale. Un million et demi de personnes ont manifesté dans les rues de Santiago pour plus de démocratie, une vie plus digne, une meilleure éducation, un meilleur système de santé et une nouvelle Constitution. Le Chili avait retrouvé sa mémoire. L'événement que j'attendais depuis mes luttes étudiantes de 1973 se concrétisait enfin », explique Patricio Guzmán.

Cinquante ans après le premier volet de La Bataille du Chili, qui avait documenté au jour le jour l'aventure du gouvernement Allende et sa fin tragique, *Mon pays imaginaire* chronique l'extraordinaire mouvement populaire qui a soulevé le Chili au mois d'octobre 2019. Né d'une protestation des étudiants de Santiago contre la hausse des tarifs du métro, attisé par la violence de la répression policière qui rappelait les heures sombres de la dictature, le mouvement s'est élargi et embrasé pour porter une remise en cause généralisée des structures de la société chilienne, profondément inégalitaire, conservatrice et patriarcale. S'il fait évidemment écho à d'autres soulèvements populaires récents (printemps arabes, Euromaïdan...), le film montre aussi la profonde singularité (notamment par l'importance des revendications féministes) de ce mouvement qui a abouti à un processus constituant toujours en cours.

ALICIA DEL PUPPO, les Grignoux

► Introduction avant la projection du 18 janvier 2023

Il y a quelque chose de paradoxale que nous souhaitons mettre en évidence en couplant le langage du cinéma et la pensée philosophique : Il y a en effet des

6. Christian Bouche-Villeneuve, dit Chris Marker (parfois écrit Chris. Marker), est un réalisateur, écrivain, illustrateur, traducteur, photographe, éditeur, philosophe, essayiste, critique, poète et producteur de cinéma français, né le 29 juillet 1921 à Neuilly-sur-Seine et mort le 29 juillet 2012 à Paris. Tout au long de sa carrière, Chris Marker s'est attaché à observer les vicissitudes de l'histoire mondiale tout autant qu'individuelle, avec curiosité et discernement, avec poésie et émerveillement, avec ironie et souvent un regard amusé, parfois avec colère. Au centre de sa réflexion figurent la mémoire, le souvenir, la nostalgie du temps passé ré-inventé mais à jamais disparu. (Source Wikipédia)

7. Alexandre Medvedkine est un réalisateur soviétique, né le 24 février 1900 à Penza (Russie) et mort le 19 février 1989 à Moscou. Il est l'inventeur du ciné-train, un véritable train aménagé pour la réalisation et la production de courts-métrages. Le train traverse toute l'Union soviétique à partir du 25 janvier 1932 afin d'y filmer la population laborieuse des villes et campagnes. Medvedkine tourne et monte immédiatement les films dans son train pour les projeter aux intéressés dès le lendemain et pouvoir engager ainsi une discussion à chaud sur leur vie, le travail, les difficultés, les possibilités. Son but, idéologique, est d'aider à la construction de la Russie nouvelle. (Source Wikipédia)

images invisibles : des images censurées, mais aussi des images insoutenables, non montrables, et même des images trop visibles pour pouvoir être vues. Face à ces images dont le nombre ne cesse de monter, il y a le cinéma. Un cinéma qui est justement la condition de possibilité de la construction d'un regard : le regard qui permet à l'œil humain de trouver son chemin d'accès à des images qui lui restaient interdites.

✓ Qui est Patricio Guzman, le réalisateur de ce film ?

Le cinéma documentaire de Patricio Guzman s'inscrit dans un héritage cinématographique, celui du grand Chris Marker (6) et au plus loin celui de Alexandre Medvedkine (7) !

Peut-être qu'une anecdote pourra facilement faire comprendre la spécificité du cinéma documentaire de Medvedkine, Marker et Guzman : à l'époque de la Révolution russe, Medvedkine avait transformé un train en « ciné-train » ! Le train parcourait l'Union soviétique et filmait la révolution dans toutes ses dimensions. Medvedkine filmait avec son équipe mobile les usines, les quartiers, les gens, au travail, pendant leur temps de loisir, dans leur quotidien. On montait aussitôt le film dans le train et on projetait le film à ceux même qui étaient filmés !

Mais pourquoi Medvedkine faisait de tels films ? En fait, il s'agissait de destiner ainsi la représentation de soi-même aux acteurs du film qui en seront aussi les spectateurs : la réalité et sa représentation ne sont pas séparée, l'une agit sur l'autre et inversement. Le film documentaire prend alors une dimension inédite : être capable de se voir agir et transformer la réalité du fait de l'accès à sa représentation. Cette mise en place permettait aussi aux personnes rencontrées dans des régions quasiment analphabètes d'avoir une « confrontation » directe aux images. C'est cet héritage du film documentaire qui donne son sens au travail cinématographique de Guzman.

Mais l'approche documentaire de Guzman a aussi ceci de particulier qu'il veut nous donner la possibilité de voir, non pas seulement les traces d'un passé dans le présent, mais aussi, dans les événements récents, ce qui d'ailleurs n'est pas montrable parce qu'il n'y est pas encore ! Il n'y a pas seulement une mémoire du passé, mais aussi, paradoxalement une « mémoire du futur » ! Ainsi, là où de façon réductrice, on s'attend à voir dans un documentaire, des faits existants, le cinéma documentaire de Guzman documente aussi ce qui est à naître, ce qui est en train de prendre forme, une réalité qui émerge, à partir de ce qui est refoulé, à partir de ce qui ne cesse de revenir et se répète et tente de trouver une voie de résolution. Le titre du documentaire l'indique : un documentaire non pas seulement sur le Chili, mais sur le « pays imaginaire » qui sommeille et qui se réveille en Chili.

En fait, il faut bien tenir compte d'une dimension majeure du cinéma documentaire de Guzman pour être capable de voir ce qu'il nous montre dans les images et à travers les images ! Ce que Guzman filme c'est un « dedans », un « plus loin », une trace du passé dans le présent. La pellicule est là pour lutter contre l'effacement de la mémoire d'une part, elle est là aussi pour mettre en exergue le fait que l'histoire est vivante pour peu que nous soyons capables de mettre en relation le passé, le présent et l'avenir et y dénicher les sources jamais taris des espoirs et promesses de l'émancipation !

- ✓ En quoi le film documentaire de Guzman avait sa place dans le cadre du cycle cinématographique : *image interdite* ?

D'abord et d'une manière générale, on peut dire qu'un film documentaire n'est pas la restitution photographique d'un récit brut, des faits en tant que faits ! Guzman crée des œuvres documentaires, éminemment politique et poétique. La réalité qui s'impose sous forme documentaire est révéler dans son essence vivante par la mise en scène cinématographique et grâce au cinéma !

De manière singulière, dans le cas de Guzman, son cinéma documentaire est un cinéma artisanal guidé et fabriqué par l'urgence de la rue. Il est aussi un cinéma marqué par l'époque de l'Unité populaire portée par Salvador Allende. Ce sont ces années qui ont marquées le cinéma documentaire de Guzman, mais en tant qu'un rêve éveillé et interrompu par un cauchemar : le coup d'Etat de 1973 et la dictature d'Augusto Pinochet.

Pour faire le lien avec le cycle « image interdite », mais sans rentrer dans le détail et pour laisser intact le plaisir de la découverte, dans le documentaire, le spectateur peut diriger son regard d'une certaine manière : deux images sont en réalité absentes et plus exactement, c'est l'absence de deux images qui seront montrées au cœur des pierres de la Cordillère. Chris Marker avait dit un jour à Patricio Guzman : « *quand tu veux filmer un incendie, tu dois être à l'endroit où jaillit la première étincelle* ». Comme on peut le constater et comprendre : les images de cette étincelle ne sont pas prises par la caméra de Guzman puisqu'il n'est pas au Chili lors des événements de 2019. Il filme alors les pierres de la Cordillère et Guzman dira en voix-off : « *on dirait qu'ici, il a plu des pierres* ». Ces pierres sont là, là où l'évènement a eu lieu, elles témoignent dans leur matérialité de l'évènement. Puis viennent d'autres images, des témoignages. Guzman filmera alors encore une fois ces mêmes pierres, mais cette fois-ci, le sens de ces mêmes pierres s'est trouvé transformé, elles montreront non pas elle-même, le passé et leur présence mais une autre image, une image du futur qui est aussi montrée dans son absence : une image du futur qui devient accessible parce qu'on a mis en relation les images du passé et du présent. Alors ces mêmes pierres s'ouvrent vers l'image d'une nouvelle maison, où le Chili peut se voir lui-même telle qu'il peut désormais s'imaginer.



8. Inti-Ilumani est un groupe de musique chilien fondé en 1967. Il s'agit d'un ensemble folklorique lié au courant « cultivé » (ayant étudié la musique) de la « nouvelle chanson latino-américaine ». Leur nom mélange le quechua (« Inti » = soleil) et l'aymara (« Ilumani » = le nom d'une montagne bolivienne de la Cordillère des Andes). (Source Wikipédia)
9. Le CEPAG est un mouvement d'éducation permanente reconnu dans le cadre du Décret 2003 de la Fédération Wallonie Wallonie-Bruxelles. A ce titre, sur l'ensemble du territoire Wallonie-Bruxelles, il développe avec ses 9 Régionales fédérées une dynamique de formation et d'animation auprès des publics populaires sur des thèmes en lien avec le politique, le social, le culturel et l'économique.

S'imaginer en réalisant le rêve de l'émancipation sociale et humaine qu'il portait en lui à travers ses échecs !

► Rencontre avec les spectateurs

À l'issue de la projection, une série de questions/réponses est organisée en salle (nous verrons que ce modèle évoluera au fil des films présentés dans le cycle).

Pour aller plus loin dans la réflexion sur la thématique des images invisibles et en tant que témoin, nous avons invité Nathalie Coulón Casanova, co-fondatrice du collectif Las Insumisas qui depuis Bruxelles fait le relais des activités liées aux soulèvements au Chili et plus particulièrement en levant des fonds pour financer le loyer d'une radio qui émet directement depuis un bâtiment situé sur la Plaza Italia à Santiago, renommée par les manifestants Plaza de la Dignidad (« Place de la Dignité »). Ses parents ont dû fuir le régime totalitaire de Pinochet en 1977 (son papa est un des membres-fondateur du groupe de musique Inti Ilumani (8), qui après l'exil de ses membres en Europe a contribué à militer pour la cause du peuple chilien et la mémoire de Salvador Allende) et Vanessa Amboldi, directrice du Cepag (Centre d'Education Populaire André Genot (9)).

Voici une liste de questions ayant un rapport direct avec cette question de l'image invisible (ou interdite) qui ont été posées lors de la rencontre (d'autres thématiques ont été abordées tel que : l'immense place prise par les femmes dans ce mouvement, le rejet du patriarcat et aussi de voir comment se rejette des politiques néolibérales pourrait trouver un écho chez nous).

Nathalie, qui connaît bien le pays et qui a suivi de très près les événements décrits dans le film, nous a décrit la situation du pays aujourd'hui, soit deux ans après ces mouvements. Le fait qu'elle revenait d'un voyage au Chili nous a plongé encore plus dans la réalité du pays. On a rappelé dans l'intro que pour beaucoup de monde, le Chili est un laboratoire, qu'il donne une espèce de « la » pour le monde.

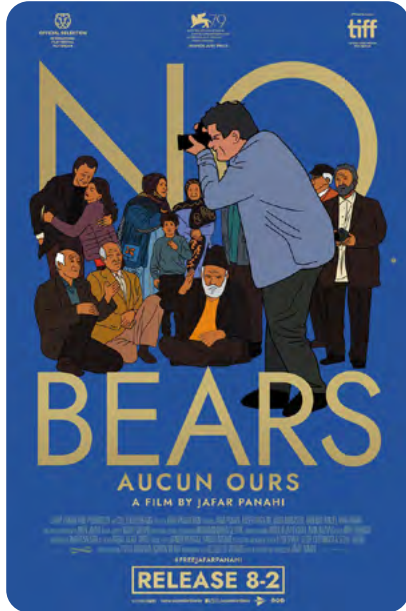
S'en est suivi un rappel chronologique des faits depuis l'élection de Allende en 1970, la prise de pouvoir par le coup d'état du 11 octobre 1973 par Pinochet et l'instauration d'une dictature militaire. Le rétablissement de la démocratie en 1990 avec *La Concertación : la consigne : « vérité et justice dans la mesure du possible »*. Le mouvement social d'octobre 2019 : consistant en une mobilisation massive qui a débuté à partir de la hausse des tarifs des transports publics à Santiago du Chili. Le 4 juillet 2021 : installation de l'assemblée appelée « *Convención constitucional* » et l'élection de Gabriel Boric, candidat de la gauche radicale, à la présidentielle chilienne de 2021. Il devient à 35 ans le plus jeune président de l'histoire du pays. Le 4 septembre 2022, le projet de nouvelle constitution est rejeté par référendum. Le président Boric annonce aussitôt sa volonté de relancer « un nouveau processus constitutionnel ».

Une des particularités des mouvements de révolution actuels (printemps arabes, EuroMaidan, Iran...) est soulevé par une intervenante dans le film. Elle met l'accent sur le fait que cette révolution a été filmée par des milliers de smartphones et que les images ont été de suite partagées à travers le monde... elle dit que si le coup d'état de Pinochet avait pu être reporté de la même manière, il n'aurait pas pu se dérouler comme il l'a fait.

On revient aussi sur la partie du film qui nous présente la photographe Nicole Kramm, regard féminin de la révolte chilienne, qui a subi l'attaque des Carabineros le soir du 1er janvier 2020, à Santiago du Chili, près de la Plaza de la Dignidad. « *Si le trésor le plus précieux d'une photographe est son œil, la douleur la plus irréparable*

est de le perdre. » nous dit-elle et provoque chez le spectateur du film la question de la censure par la violence.

Cette rencontre a mobilisé 118 spectateurs.



2.2 « *Aucun Ours* » de Jafar Panahi

Iran, 2022, 2022, 1 h 47, VO. Avec Jafar Panahi, Naser Hashemi, Vahid Mobasheri

► Synopsis

Depuis 2010, Jafar Panahi, réalisateur interdit de tournage par les autorités islamiques fait preuve d'un trésor d'inventivités pour contourner cette décision. La sortie de son dernier film arrive alors que le cinéaste est aujourd'hui en prison et qu'une révolte gronde dans les rues de Téhéran. Acte de résistance, geste politique inestimable, en même temps qu'un précieux regard sur l'Iran et réflexion sur la responsabilité des images, « *Aucun ours* » est tout simplement une œuvre remarquable !

Tout commence avec une dispute, celle d'un couple à propos d'un faux passeport. L'homme Bakhtiar, a déniché de faux papiers pour que sa compagne, Zara, puisse quitter le territoire. Mais celle-ci refuse de partir sans lui. La scène se poursuit jusqu'à ce qu'un « CUT » se fasse entendre. Et puis, à travers le mouvement d'un travelling arrière nous découvrons l'écran d'un ordinateur. La voix est celle de Jafar Panahi qui dirige cette séquence à distance. L'équipe du film est en Turquie, tandis que le réalisateur s'est installé dans un petit village non loin de la frontière pour en être plus proche. En plus des contraintes liées à la distance, Panahi doit aussi composer avec des problèmes de réseaux. À cette histoire fictionnelle qu'il met en scène, va s'ajouter une autre intrigue, liée aux habitants du village où séjourne le cinéaste. Celui-ci est interpellé par les villageois parce qu'il aurait potentiellement capturé avec son appareil photo l'image d'un couple adultère et va, malgré lui, se retrouver au centre d'un conflit qui le dépasse et prend progressivement un tour dramatique.

Ces deux intrigues, d'un côté le film en train de se faire où se mêle et les aléas d'un tournage et l'histoire personnelle des acteur·rices eux-mêmes dissidents du régime iranien, et de l'autre, la folie d'un village aliéné par une politique répressive et des traditions ancestrales, forment les deux entrées d'un récit très méta cristallisé autour de Panahi et sa figure de cinéaste.

« *Aucun ours* » est un film qui brouille volontairement les pistes, les frontières, entre réel et fiction et qui, à travers son écriture et son jeu de mise en scène subtils interroge la culture de la peur véhiculée dans toutes les dictatures.



Il questionne également la notion de vérité, la puissance des images, ce que celles-ci révèlent ou au contraire la façon dont elles sont instrumentalisées. Mais aussi comment l'acte même de filmer peut agir sur la réalité, par le soupçon qu'il véhicule, le danger dans lequel il plonge le filmeur et le désespoir parfois que ce travail – acte de résistance en Iran – échoue.

► Introduction avant la projection du 8 février 2023

Le public est venu pour avoir, grâce à ce film de Jafar Panahi, une réflexion pour ce qui se passe aujourd'hui en Iran, notamment une volonté de soutien aux personnes emprisonnées par le régime.

Soheil Matin qui en plus d'être animateur au CAL Namur et co-animateur des soirées du cycle Invisibilium est aussi membre fondateur du comité de soutien aux réalisateurs iraniens emprisonnés. La présentation a pour but de mettre en contexte la situation politique et sociale en Iran, l'importance du cinéma iranien dans le panel du cinéma mondial (reconnaissance et prix dans des festivals internationaux depuis des années) et, dans cette filmographie, l'importance du cinéma de Jafar Panahi.

Soheil (qui est en contact régulier avec les réalisateurs iraniens et plus particulièrement Mohammad Rasoulof) nous a donné des nouvelles toute récente de la libération de Panahi (emprisonné depuis 6 mois) et des conditions par lesquelles celle-ci a pu avoir lieu. Ce qui permet de donner les clés de lecture nécessaire au film avec une explication du pourquoi de la nécessité d'un tel dispositif.

En 2011, alors que le régime islamique iranien lui interdisait de réaliser des films et qu'il était placé en résidence surveillée, après avoir purgé une peine de prison, Jafar Panahi a resurgi avec *Ceci n'est pas un film*. Tourné chez lui, à l'aide d'un caméscope et d'un iPhone, ce brillant pied de nez au régime a lancé une série de cinq longs métrages conçus illégalement, parmi les meilleurs de sa longue carrière.

Depuis juillet dernier, Panahi est à nouveau emprisonné pour avoir critiqué son gouvernement, tout comme ses compatriotes cinéastes Mohammad Rasoulof et Mostafa Aleahmad. La production de son dernier film, *Aucun ours*, s'est terminée à peine quelques mois avant son arrestation. Peut-être son œuvre la plus politique à ce jour, celle-ci résonne aujourd'hui comme un cri du cœur d'autant plus poignant que l'Iran connaît une vague de contestations inédite.

Aurolé d'un prix spécial du jury à la dernière Mostra de Venise où Panahi, absent, a été longuement ovationné —, *Aucun ours* critique justement le fait qu'on ait interdit au cinéaste de sortir de son pays pendant de longues années, entre autres. Dans une démarche méta-textuelle qui lui est propre, Panahi se met en scène dans le rôle d'un alter ego qui, ne pouvant quitter l'Iran, tente de diriger son équipe de tournage en Turquie depuis un village iranien près de la frontière turque.

Aucun ours cause la surprise d'une scène à l'autre. Le film s'ouvre sur la dispute d'un couple où l'on a d'abord l'impression d'assister à un film de fiction classique, très différent du style plus réaliste et dépouillé, quasi documentaire, du réalisateur. Tout à coup, on s'aperçoit qu'on observait plutôt le film que l'alter ego de Panahi est en train de tourner, alors qu'il regarde la scène depuis son ordinateur.

Le film oscille ensuite entre l'histoire du couple fictif et celle de Panahi lui-même, brouillant les frontières entre le documentaire et la fiction à plusieurs reprises.

Le cinéaste rencontre d'ailleurs de nombreux obstacles pendant qu'il tente de diriger son équipe à distance. Il s'embourbe aussi dans un conflit avec les habitants de son village d'adoption. Les villageois exigent que Panahi, qui se balade souvent avec son appareil photo, leur rende une photo qu'il aurait prise d'un jeune couple. Ce couple est considéré comme illégitime par les villageois puisque la fille est promise à un autre homme depuis sa naissance. Qui plus est, le cinéaste affirme n'avoir jamais pris la photo.

Panahi paraît fort sympathique dans ce drame politique complexe, puisqu'il dénonce sa condition et celle de ses concitoyens avec beaucoup d'humilité, dans une espèce de résignation cynique, presque comique. Il arrive aussi à critiquer éloquemment les mœurs parfois malsaines des villageois, tout en retenue, sans jamais avoir à les sermonner explicitement.

Aucun ours dresse ainsi un portrait lucide et sensible de l'Iran rural, toujours plus déchiré entre le poids de ses traditions et le désir d'émancipation de ses habitants. Après neuf longs métrages, le cinéaste se révèle au sommet de son art — une raison de plus pour regretter l'injustice qu'il subit.

À l'issue de cette présentation, un grand nombre de questions viennent du public que l'on sent très curieux des informations données et de découvrir le film.

Suite au film, nous avons (Soheil du CAL et moi-même) proposé aux spectateurs de nous retrouver quinze jours plus tard pour une table de discussion sous forme de "café-Philo" pour développer encore ce que le film pouvait nous proposer en y ajoutant des textes soit poétiques, soit philosophiques.

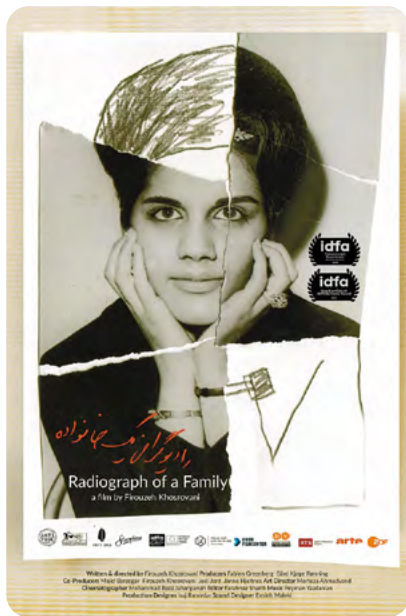
Le but premier de cette proposition de différer la table de discussion était de permettre d'élargir le groupe avec des gens ayant vu le film en dehors de la soirée avec présentation. Un encart avec les détails de l'invitation était inséré dans le pavé de présentation du film dans le journal.

Malheureusement cette invitation sans doute mal comprise et souffrant d'un déficit de communication n'a attiré que deux candidats.

L'échec de cette proposition nous a amené à revoir notre copie en proposant la table de discussion directement après le film lors de la rencontre suivante.

Cela nous a aussi permis de faire une distinction entre les films de la programmation et les Projections Uniques.

Cette rencontre a mobilisé 37 spectateurs.



2.3 « Radiographie d'une famille » de Firouzeh Khosrovani

Norvège /Iran/Suisse, 2020, 1h22. VO.

► Synopsis

Le 13 septembre 2022, Mahsa Jina Amini, jeune femme kurde de 22 ans, est brutalisée par la police des mœurs iraniennes au motif du port inapproprié de son voile. Elle meurt trois jours plus tard à l'hôpital. La contestation du régime islamique se répand dans les grandes villes, mais aussi dans les campagnes en Iran. C'est sur des braises jamais éteintes des révoltes passées que les Iraniennes et Iraniens se rassemblent dans les rues et sur les toits des immeubles. Pour braver le pouvoir en place, ils risquent leur vie dans des manifestations en scandant le slogan : « Femme, Vie, Liberté ». Les femmes brûlent leur voile en public, dansent et chantent (ce qui est interdit en Iran). La répression des manifestations donne lieu à près de 500 morts en cinq mois de contestation et une dizaine de condamnations à mort. Quatre condamnations ont été suivies d'exécutions. Des « groupes de vigilants » islamistes font régner la terreur en attaquant au gaz des établissements scolaires des collégiennes, des lycéennes et des étudiantes dans tout le pays. Et pourtant la flamme de la révolte continue de brûler avec la contestation qui s'oriente vers d'autres formes d'actions, notamment plus individuelles.

Dans son film documentaire, la cinéaste iranienne porte son regard sur la place des femmes dans la société iranienne à travers le prisme de sa propre histoire familiale. Le père de Firouzeh a étudié la radiologie en Suisse, il porte des valeurs laïques et modernes. Sa mère fera allégeance aux valeurs politiques et religieuses sur lesquelles s'appuiera la révolution islamique de 1979. En examinant l'antagonisme grandissant entre son père et sa mère, Firouzeh Khosrovani métamorphose sa caméra de cinéma en appareil de radiographie. Ce faisant, il est moins question pour la cinéaste de dresser une image de sa propre histoire familiale que de déceler à travers cette image une fracture plus profonde : celle entre la modernité et la tradition qui traverse toute la société iranienne, et qui se concentre sur la question de la place de la femme et son émancipation.

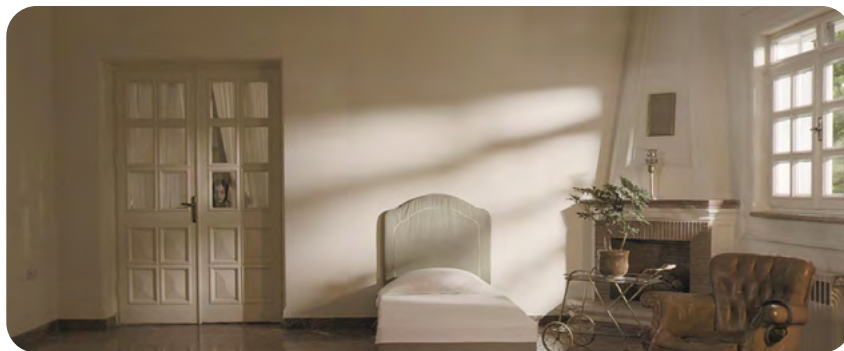
► Introduction avant la projection du 8 février 2023

Parallèlement au travail du comité belge soutien aux Cinéastes iraniens incarcérés pour la libération immédiate et sans condition de Mohammad Rasoulof, Mostafa Al-Ahmad & Jafar Panahi, nous nous sommes intéressés à la situation préoccupante d'autres cinéastes et artistes iraniens. Malgré le semblant de relâchement de la répression ces dernières semaines, nombreux cinéastes et artistes iraniens moins connus à l'échelle internationale restent dans le viseur des services de sécurité du régime iranien. Certains d'entre eux sont toujours maintenus en détention, notamment à la prison d'Evin, sans que l'opinion publique en soit informée. D'autres sont certes libérés, sous caution et sous conditions, mais restent toujours en danger. Ainsi Mohammad Rasoulof récemment libéré de prison fait tout aussi immédiatement l'objet de nouvelles accusations et risque 8 années d'emprisonnement.

Face à cette situation, le comité travaille à la mise en place d'un réseau d'information de l'intérieur même de la prison d'Evin. Il travaille également à la mise en place d'un réseau afin de sortir d'Iran des films inédits, produits par des artistes iraniens, car la meilleure manière de protéger ceux-ci c'est de faire connaître leurs œuvres à l'extérieur des frontières iraniennes.

En attendant la constitution de ces réseaux, le comité souhaite maintenir et élargir ses activités de sensibilisation de l'opinion publique à l'extérieur d'Iran. Pour ce faire, en concertation avec ses correspondants iraniens, ils souhaitent diffuser des films iraniens critiques et de grande qualité cinématographique dont les droits de diffusion sont déjà acquis par des distributeurs européens.

Le premier film choisi à cet effet est le film documentaire de Firouzeh Khosrovani : La Radiographie d'une famille. Firouzeh Khosrovani fut emprisonné arbitrairement en mai 2022 avec sa consœur Mina Keshavarz. Elle fut libérée sous caution sans que les raisons de son incarcération soient élucidées. Son film documentaire La Radiographie d'une famille traite à travers le prisme de sa propre histoire familiale la question de l'émancipation des femmes en Iran, question oh ! combien importante et actuelle ! Sur le plan cinématographique, la caméra de Firouzeh se métamorphose en appareil de radiographie qui perce l'apparence qui cache en fait une réalité structurelle. Une réalité plus profonde qu'il convient de voir et de comprendre.



► **Table de Conversation**

À l'issue du film, nous avons invité les spectateurs qui le souhaitaient à se rassembler autour d'une table du Caféo pour entamer une conversation autour du film et des problématiques soulevées dans celui-ci. 23 spectateurs adhèrent à cette proposition. La rencontre débute par la lecture d'un poème de Abbas Kiarostami (11) :

« Pourquoi la lecture d'un poème excite-telle notre imagination et nous invite-t-elle à participer à son achèvement ? Les poèmes sont sans doute créés pour atteindre une unité malgré leur inachèvement. Quand mon imagination s'y mêle, le poème devient le mien. Le poème ne raconte jamais une histoire, il donne une série d'images. Si j'ai une représentation de ces images dans ma mémoire, si j'en possède les codes, je peux accéder à son mystère. L'incompréhension fait partie de l'essence de la poésie. Une image ne représente pas, ne se donne pas en représentation mais annonce sa présence, invite le spectateur – le lecteur – à la découvrir. » (Abbas Kiarostami)

et se poursuit par un tour de table où chacun se présente et livre quelques impressions sur le film. Ensuite, la discussion évolue tant sur les infos de la situation politique en Iran (en cela aidé par la présence d'un groupe de 6 iraniens accompagnés par une association bruxelloise ...) que sur des affects et réflexions plus intimistes mis en lumière par le film.

Cette soirée a mobilisé 61 spectateurs pour le film et 22 pour la table de discussion.

11. Abbas Kiarostami né le 22 juin 1940 à Téhéran et mort le 4 juillet 2016 à Paris est un réalisateur, scénariste, écrivain et producteur de cinéma iranien. Il est un des réalisateurs de la Nouvelle Vague irainienne (sinamà-yé motafavet ou « cinéma différent ») qui utilise l'utilisation du dialogue poétique et de la narration allégorique pour traiter les séquences politiques et philosophiques. Kiarostami est connu pour filmer les enfants comme protagonistes de films documentaires à style narratif, ainsi que pour des innovations en termes de réalisation. Il utilise la poésie iranienne contemporaine dans les dialogues, les titres et les thèmes de ses films.



2.4 « Toute la beauté et le sang versé » de Laura Poitras

États-Unis, 2022, 1 h 53, VO.

► Synopsis

Évocation du travail de la photographe Nan Goldin, en même temps que de son engagement politique, ce documentaire – lauréat du Lion d’or à la Mostra de Venise 2022 – est aussi une ode à la beauté de la marge, à la contre-culture et aux anticonformistes de tous genres qui, en revendiquant leur simple droit d’exister, font aussi, et heureusement, bouger les lignes de la société

Nan Goldin a révolutionné l’art de la photographie et réinventé la notion de genre et les définitions de la normalité. Immense artiste, Nan Goldin est aussi une activiste infatigable, qui, depuis des années, se bat contre la famille Sackler, responsable de la crise des opiacés aux États-Unis et dans le monde.

Toute la beauté et le sang versé nous mène au cœur de ses combats artistiques et politiques, mus par l’amitié, l’humanisme et l’émotion.

Regards croisés sur la vie de la cinéaste, son travail artistique et ses luttes politiques, le documentaire de Laura Poitras (réalisatrice de *Citizenfour*, portrait du lanceur d’alerte Edward Snowden) est une formidable porte d’entrée vers l’œuvre de la célèbre photographe qui est intimement liée à sa vie, sa personnalité et le milieu underground new-yorkais qu’elle a fréquenté. Le film revient sur son enfance en banlieue et le drame originel qui façonna toute son identité : le suicide de sa grande sœur alors que celle-ci n’a que 19 ans. Structuré en chapitres, dont chaque titre évoque un fragment de son œuvre, le documentaire rassemble à la fois les photographies de Nan Goldin, ainsi que des images d’archives, reflets du monde marginal où elle évoluait.

Parce qu’elle naviguait au sein de la communauté queer des années 1980, stigmatisée à l’époque, et qu’elle illustrait leur mode de vie, son travail était déjà par essence subversif et donc, profondément politique. En témoigne l’exposition qu’elle mit en place en 1989 et où elle invita des artistes atteints du Sida à y présenter leurs œuvres. Attachée dans sa chair à révéler les sujets tabous, réprouvés par le monde dominant comme la transidentité, les drogues, la violence conjugale, la maladie mentale ou le Sida, Nan Goldin a marqué son époque comme l’une des grandes représentantes de la scène underground. En 2014, devenue accro à l’OxyCotin suite à une prescription médicale, elle s’intéresse de plus près à ce fléau qui ravage les États-Unis. À l’origine d’un demi-million de décès, ce puissant antidouleur participe aussi à enrichir les Sackler, famille de milliardaires américains par ailleurs connue pour financer les plus grands musées du monde. Nan Goldin, artiste exposée dans ces musées, est alors bien décidée à faire cesser ce mécénat cynique, aberration ordinaire de notre système capitaliste. Son nom, l’envergure de son œuvre, et la détermination du collectif – PAIN – qu’elle a créé, a magnifiquement et, pour une fois, pu faire changer les choses. C’est aussi ce militantisme artistique absolu que le film célèbre.

► Introduction avant la projection du 22 mai 2023

« *Je veux montrer exactement à quoi mon monde ressemble, sans glamour, sans glorification* » — Nan Goldin

Nan Goldin a révolutionné la photographie dans les années 1980 en mettant sa vie au centre de son œuvre. Sa série mythique, *The Ballad of Sexual*

Dependency dans laquelle elle fait la chronique des luttes et des conflits qui peuvent exister dans les rapports amoureux, en se photographiant elle et son entourage. Une autre de ses séries : Gilles and Gotscho, a été réalisée dans le contexte de l'apparition du Sida.

Née en 1953 à Washington, elle est profondément marquée par le suicide de sa sœur aînée en 1963. Elle quitte le domicile familial à 15 ans et s'initie à la photographie dans une école alternative, où elle rencontre le photographe David Armstrong. Celui-ci devient son meilleur ami et l'entraîne dans le monde des drag queens, l'introduisant ainsi à un milieu en marge dont elle sera totalement partie prenante et qu'elle photographiera toute sa vie. Elle fréquente également des cours du soir, où elle découvre le travail de Larry Clark, Diane Arbus, August Sander et Weegee.

Diplômée de la Boston School of the Museum of Fine Arts en 1977, elle s'installe à New York peu après. Travaillant comme serveuse dans un bar, elle prend des photographies sans compromis de la contre-culture new-yorkaise, de « la condition humaine, la douleur et la difficulté de survivre », dit-elle.

Son œuvre a été récompensée de nombreux prix et distinctions et a fait l'objet d'expositions personnelles dans le monde entier.

Deux de ses principales séries photographiques sont :

✓ *The Ballad of Sexual Dependency*

Les œuvres de Nan Goldin constituent un véritable journal intime visuel sans fards ni tabous. Sa série emblématique, *The Ballad of Sexual Dependency* [La ballade de la dépendance sexuelle], rassemble près de 700 images, projetées initialement dans de petits bars underground et des lieux alternatifs sous forme d'un diaporama mis en musique. Nan Goldin y saisit son monde tel qu'il est, sa tribu, ses amis, « une famille recrée », dit-elle, dans des images prises sur le vif, au plus proche de ses sujets. Elle donne à voir l'amour, le sexe, le plaisir, la drogue, la solitude, la fragilité ou encore le désir et se dévoile autant que son entourage dans des moments intimes, qu'ils soient heureux ou tragiques. Cette œuvre, qui existe également sous forme d'un livre publié en 1986, est révélée lors des Rencontres d'Arles en 1987, sur grand écran dans le théâtre antique. Elle est devenue depuis incontournable.

✓ *Gilles and Gotscho*

Au début des années 1980, l'artiste est confrontée à l'apparition du sida, une maladie à l'époque pas encore connue et qui décime ses amis proches. La série *Gilles and Gotscho*, montre la poignante expérience de ce couple dont l'un est tombé malade : Gilles Dusein, un jeune galeriste parisien reconnu pour son esprit visionnaire (et le premier en France à présenter les travaux de Nan Goldin). Des moments de tendresse entre le galeriste et son amant Gotscho, jusqu'au baiser de ce dernier sur son lit de mort, ces images sont sans concessions mais pleines de délicatesse et d'empathie.

Outre la partie biographique, le film montre comment la photographe se sert de sa notoriété et du fait que la plupart des grands musées tant américains (San Francisco Museum of Modern Art, Museum of Modern Art de New York, National Museum of Women in the Arts de Washington) qu'ailleurs dans le monde (Louvre à Paris, Harvard Art Museums à Cambridge, Arthur M. Sackler Museum of Art and Archaeology at Peking University, Beijing, China,...) ont fait l'acquisition de ses œuvres dans leurs collections pour dé-

noncer le mécénat de la famille Sackler. Elle veut démontrer que la politique d'achat d'images incontournables de l'art a pour cette firme pharmaceutique (qui favorise la dépendance aux opioïdes, créant par là des milliers de décès principalement aux Etats-Unis) sert de couverture à une pratique de blanchiment de bénéfices. Cette dénonciation nous permet d'aborder encore une autre facette des images invisibles en mettant en discussion un usage non déclaré (et donc volontairement omis) d'une image produite.



► **Table de Conversation**

Le public de cette table de conversation est constitué en partie de connaisseurs (et de pratiquants) de la photographie. De part les expériences et le bagage culturel de chacun, les échanges sont très riches, allant de récit personnel (voir intime) à des considérations et des pistes plus liées à des aspects théoriques, philosophiques, esthétiques ou politiques. Ici aussi est abordé la question de l'utilisation de l'image et de son producteur (productrice en l'occurrence) pour une revendication d'ordre social et par là politique. Un moment de discussion est consacré aux musées, à ce qu'ils montrent, ce qu'ils achètent et puis plus largement au fait d'exposer son travail. Plus localement, la discussion aborde le fait qu'à Namur il n'existe pas de lieu entièrement et exclusivement dédié à la photographie. Et donc une forme d'impossibilité pour le namurois de se confronter à ce mode d'expression avec une possible construction d'un corpus critique évolutif (individuel ou collectif), ce qui a poussé le collectif Aspèkt à faire des collages de ses productions directement sur les murs de la ville.

Cette soirée a mobilisé 29 spectateurs pour le film et 21 pour la table de discussion. Petit à petit le groupe se constitue (on retrouve une bonne partie de spectateurs présents lors de la séance précédente) et un intérêt est marqué pour que l'on continue la saison prochaine.

3. CONCLUSION

Lorsque nous avons discuté de la possibilité de mettre sur pied cette proposition de café philo/table de discussion en constituant un groupe de spectateurs actifs autour du questionnement de l'image invisible, Soheil et moi avons l'idée de susciter des curiosités. Malgré un départ plus que timide, nous sommes assez convaincus qu'il existe dans un cinéma d'art et essais une place pour de telles réflexions. Et ce tant de la part d'un public (qui nous est généralement fidèle et assidu) que dans la programmation et production cinématographique.

La question de l'image et l'éducation à sa lecture nous semble un sujet de plus en plus interpellant. Et nous n'avons pas encore pu aborder la problématique des Intelligences Artificielles, mais ce sujet sera pour nous diffuseur d'images fictionnelle ou documentaire un sujet de questionnement incontournable dans les mois qui viennent.

Notre grand défi est d'arriver à rencontrer des publics qui ne vont pas naturellement vers ces questions. Nous avons pu (notamment lors de la projection de « *Mon Pays Imaginaire* » en séance scolaire avec des étudiants de la haute école Albert Jacquard – Master en Architecture Transmédia) élargir les réflexions mises en place via Invisibilium à d'autres spectateurs.

La fréquentation des tables de discussions se stabilisant autour des vingt personnes, après un départ plus qu'hésitant, nous conforte à continuer de proposer des moments d'échanges hors du contexte d'une rencontre telle que nous les organisons traditionnellement, soit en salle directement après la projection d'un film (de fiction ou documentaire). Un des projets pour la saison 2023/2024 est d'associer à la soirée un « producteur » d'images (photographe ou réalisateur) pour enrichir de son point de vue les discussions/rencontres.

les grignoux



© Centre culturel Les Grignoux, 2023. Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés pour tout pays.

Toutes les analyses, études et outils pédagogiques en éducation permanente sont disponibles gratuitement à l'adresse :

www.grignoux.be/fr/dpview?idp=288