

that their voices would come through ?

Constance Brosse

master thesis
tutorat d'Olga Rozenblum

Sommaire

Introduction	p. 7
Biographie des artistes	p. 14
L'expression d'une subjectivité	p. 17
Une recherche subjective	
Plus que des sujets	
Redonner de l'agentivité - <i>Octobre à Paris</i> , Jacques Panijel	
La constitution d'une communauté	
Habiter la contradiction	p. 29
Contradiction et compromis	
Trouver des méthodes alternatives - une éthique du faire	
Rien n'est définitif	
Sortir du pouvoir, contre l'universalisme	
Produire pour/contre/sans/avec	p. 43
L'institution peut-elle être un outil d'émancipation ?	
Produire en marge de l'institution	
Produire pour les autres	
Espaces de diffusion et émancipation	
Conclusion	p. 69
Bibliographie	p. 74
Remerciements	p. 76

* J'emploie dans ce thésis une écriture dite transinclusive, qui utilise un x pour certains accords. Ce x est la marque d'une non-binarité de genre. Il n'est pas utilisé dans les textes cités.

chère judy chicago,

fais d'autres places à ta table,

fais une place pour tout-e-x-s ceux qui n'ont pas de nom,
pour ceux qui n'ont pas pu aller à l'école d'art,
pour ceux qui ont choisi un travail administratif car c'était plus stable,
pour ceux qui ont eu des gosses et qui n'ont plus pu faire de l'art en-
suite,
pour ceux qui se sont fait-e-x-s ignoré-e-x-s par les galeristes, parce que
trop noir-e-x, trop gouine, trop grosse-x, ou pas assez docile,
pour ceux qui supportent les agressions sexistes au quotidien,

pour ceux qui n'y sont pas arrivés
faisons leur une place à ta table.

Ne pas avoir sa chaise à la table du bonheur, c'est incarner une menace potentielle, non seulement pour la table elle-même mais aussi pour ce qui se trouve rassemblé autour et dessus. Si vous n'y avez pas votre place, vous risquez même de vous mettre dans les pattes des personnes qui y siègent et veulent par dessus tout conserver la leur.

Sara Ahmed

En 2017, le premier long-métrage d'Amandine Gay *Ouvrir la voix* proposait un programme inédit dans le cinéma français : celui de donner la parole à des femmes noires et afro-descendantes, francophones, vivant en France ou en Belgique, minorité peu ou pas représentée, ou alors toujours d'un point de vue euro-centré et stigmatisant. Ces femmes témoignent de leurs vécus, de leurs histoires, du racisme qu'elles subissent dans cette société. La singularité du film tient au fait que c'est la première fois que cette minorité est filmée par une personne vivant les mêmes oppressions, pour un film distribué à cette échelle. Amandine Gay parle, et fait parler des personnes concernées à la fois par le racisme, le sexisme et pour certaines l'homophobie. Ce film n'a pas reçu de financements publics, il a été financé par un crowdfunding et les économies de la réalisatrice. Il a reçu un très bon accueil dans le milieu militant et dans le milieu du cinéma documentaire tant pour sa qualité cinématographique que pour son statut et le vide qu'il est venu combler dans la représentation et la visibilité des luttes féministes et anti-racistes. Ce film est toujours largement diffusé, autant en France qu'à l'étranger. La même année, le collectif afro-féministe Mwasi organise pour la première fois le festival Nyansapo à Paris. Le programme de ce festival propose notamment des événements en non-mixité, entre femmes et personnes AFAB¹ noires et afro-descendantes. L'annonce de ces ateliers en non-mixité provoque une polémique, car le festival doit se dérouler dans une structure rattachée à la Mairie de Paris (la Générale Nord-Est). Elles sont alors aussitôt accusées de séparatisme, de racisme/sexisme inversé, de communautarisme. La Ligue contre le racisme (LICRA), le représentant² du Rassemblement National à Paris et Anne Hidalgo engagent un relais de tweets s'opposant violemment au fait que des personnes minorisées se rassemblent pour parler de leurs difficultés à vivre dans une société sexiste et raciste. Il se trouvait en réalité que les événements en non-mixité se passaient dans des lieux privés, et il se trouvait aussi, que la Mairie de Paris finançait déjà des espaces et des événements en non-mixité.³

1 AFAB : Assigned Female at Birth - assignée femme à la naissance, terme utilisé dans la communication officielle du festival.

2 Wallerand de Saint-Just

3 Résumé complet de cette polémique ici : https://www.liberation.fr/france/2017/05/28/aux-origines-de-la-polemique-sur-le-festival-afrofeministe-nyansapo_1572874 (consulté le 28.02.2020)

Ces deux événements et leur réception m'apparaissent comme des outils de lecture d'un certain paysage culturel dans le contexte français : la parole des personnes minorisées est en effet constamment court-circuitée par les instances politiques institutionnelles. Leur expression n'a pas le droit de cité car leurs œuvres ne sont pas ou peu financées, et les projets qui en résultent sont très peu diffusés. Les modes d'organisation des communautés sont très contestés quand ils ne sont pas au service d'une classe et d'une pensée dominante, tandis que les représentations qui prennent en compte les questions liées au racisme systémique se font trop rares.

C'est à cette époque-là que j'ai formulé une prise de conscience de mes privilèges, les questionner et me demander quel pouvait être mon rôle dans des luttes impératives à une vie collective meilleure. La question de « que faire ? » se posait, notamment par rapport à l'anti-racisme politique⁴. J'ai donc commencé à me renseigner sur la notion d'allié-e-x, qui apparaissait dans certains discours ou articles, en tant qu'artiste et militante. Elle me permettait de me situer : je peux être une alliée des personnes vivant des oppressions dont je ne suis pas victime personnellement mais que je peux potentiellement reproduire. Je me suis assez vite rendue compte que cette notion posait aussi beaucoup de problèmes et qu'elle était contestée au sein des milieux militants.

2017 est aussi l'année où je commence à travailler en tant que co-programmatrice de l'espace d'art contemporain Zabriskie Point à Genève. Cette nouvelle expérience est l'occasion de mener ma réflexion plus loin, et plus spécifiquement dans le milieu de l'art contemporain et du cinéma. Que veut dire être une alliée lorsqu'on fait et qu'on diffuse de l'art (le sien, et celui d'autres artistes) ? Est-ce céder sa place à une autre personne minorisée dans une exposition ? Est-ce programmer exclusivement des personnes racisées, trans ou en situation de handicap ? Est-ce parler de racisme, de sexisme, de transphobie etc. dans mon

4 On distingue l'anti-racisme moral (comme celui promu par la LICRA, qui valide par exemple, l'existence d'un « racisme anti-blanc ») et l'anti-racisme politique. L'anti-racisme moral promeut l'idée que les problèmes de racisme se concentrent sur des relations interpersonnelles, que le racisme provient d'une bêtise, d'une méconnaissance, et que la lutte anti-raciste passe avant tout par l'éducation des individu-e-x-s. L'anti-racisme politique ou systémique propose une réflexion profonde sur les structures sociétales et institutionnelles, héritées d'une société coloniale, qui font perdurer les inégalités d'accès à l'emploi, au logement et à de meilleures conditions de vie en général.

travail afin de rendre visible ce problème, tout en tirant finalement profit de ce «sujet» ? Je ne trouvais pas de solution satisfaisante à ces questions pour deux raisons principales. La première a été la difficulté à trouver des contenus théoriques au sujet des allié-e-x-s (devais-je prendre cela comme un indice?). La seconde : en tant que supposée alliée, il s'agissait toujours de moi, et non pas d'un autre groupe minorisé, ce qui colorait toute réflexion d'un certain *maternalisme*. Entre *culpabilité blanche*⁵ et volonté de faire de l'art, la notion d'allié-e-x m'est vite apparue inappropriée car, s'il est nécessaire de se situer en termes de race, de genre, de classe et de prendre conscience de ses privilèges, parler de nous, personnes blanches, dans les luttes anti-racistes est loin d'être une priorité. Aujourd'hui, on parle d'ailleurs plus couramment du rôle de complice que de celui d'allié-e, dans le sens où un-e-x complice « est là pour aider à accomplir un crime »⁶, ielle se mettrait donc potentiellement en danger pour soutenir une autre communauté. La posture d'allié-e-x est perçue comme une position plus passive, qui fait simplement gage de bonne conscience.

*Ce que je vois aujourd'hui, ce ne sont pas des identités, mais des rapports de pouvoir qui construisent le sexe, la sexualité, la race, la classe, le corps valide. Arrêtons de nous focaliser sur les identités, parlons plutôt des technologies de pouvoir, remettons en cause l'architecture politique et juridique du colonialisme patriarcal, de la différence des sexes et de la hiérarchie raciale, de la famille et de l'Etat-nation.*⁷

J'ai alors compris que ce n'est pas à la seule question de l'identité à laquelle je devais m'intéresser mais plus précisément à une matière et la manière dont celle-ci était fabriquée. Ce texte portera sur un corpus, d'œuvres et films, qui m'ont permis d'étudier cette question à partir de problématiques qui se posent concrètement dans la production d'œuvres, liée à des questions matérielles

5 Le concept de culpabilité blanche ou *white guilt* est le fait de dénoncer que les personnes blanches ressentent de la culpabilité à être blanc-e-x-s, se concentrent sur leur situation plutôt que de penser à comment lutter contre le racisme.

6 Article « Des complices pas des alliés dans les luttes d'émancipation » par le collectif Indigenous Action, traduction de Christine Prat - <http://www.education-populaire.fr/complices-allies-luttes-emancipation/> (consulté le 28.02.2020)

7 Interview de Paul B. Preciado : « Nos corps trans sont un acte de dissidence du système sexe-genre » par Cécile Dumas, Libération, 19 mars 2019 (consulté le 28.02.2020)

mais aussi d'un point de vue esthétique et formel. Il s'agit d'étudier comment des artistes privilégié-e-x-s et minorisé-e-x-s ont produit des œuvres ensemble, en tenant compte, autant dans la pièce même que dans sa fabrication des enjeux d'intersectionnalité, de luttes politiques décoloniales et/ou féministes, les deux combats sur lesquels je décide de me concentrer.

Le premier film m'ayant évoqué une telle démarche est *Octobre à Paris*, réalisé par Jacques Panijel en 1961. Il y a eu ensuite *Born in Flames*, réalisé par Lizzie Borden en 1983 ; *No Apologies*, un film collectif réalisé par Aladin Dampha, Ebuka Anokwa, Lionel Rupp, Lucas Grandjean, Lucas Morëel, Mamadou Bamba, en 2019 et bien sûr *Ouvrir la voix*, d'Amandine Gay. Hormis *Born in Flames* qui est décrit par sa réalisatrice comme une fiction réalisée avec des méthodes du documentaire, les autres films sont tous des documentaires. À partir de ce corpus, j'ai pu redéfinir ma recherche, et m'interroger donc plus spécifiquement sur ce que pourrait être une production filmique décoloniale et féministe. Pour comprendre cet enjeu, ma principale référence reste le blog d'Amandine Gay *Badass-afro-fem*, qui met en avant dans ses articles les liens entre production, racisme, et récits alternatifs dans le contexte français, comme elle le résume entre autre dans l'article *Césars, création, indépendance et radicalité*⁸ :

Quand pourrons-nous recevoir des financements pour des films qui ne soient ni des comédies, ni des énièmes explorations de notre altérité? Quand pourrons-nous simplement raconter des histoires similaires à Pariah, Moonlight, Mo Better Blues⁹? À savoir, combien de temps faudra-t-il attendre pour que les institutions des pays dans lesquels nous payons des impôts nous donnent les moyens de réaliser des drames, des films sur la vie, qui se trouvent juste être des vies de personnes racisées. En effet, je suis certaine que ces scénarios sont déjà arrivés jusqu'au CNC¹⁰ et depuis belle lurette, mais un drame familial concernant une famille noire, s'il n'est pas réalisé par Claire Denis, finira à la poubelle car pas assez universel. Par contre, un film sur des filles de

8 Article sur le blog de l'auteure - <https://badassafrofem.wordpress.com/2017/02/26/cesars-independance-et-radicalite/> (consulté le 28.02.2020)

9 Film de Dee Rees, sorti en 2011 ; film de Barry Jenkins, sorti en 2016, Oscar du meilleur film en 2017 ; film de Spike Lee, sorti en 1990

10 Centre National du Cinéma et de l'image animé, principal organe de financement public du cinéma en France.

banlieue, qui si possible se termine mal, passera au moins la première phase de sélection. Ce tropisme de la représentation tolérable des racisé-e-s doit être adressé et combattu. Mais ce ne sont pas les artistes racisé-e-s qui en sont à l'origine, c'est le pouvoir, les institutions et la marge de manœuvre et la conformation à ces standards par celles et ceux qui n'ont pas les moyens de faire des films « Guerilla¹¹».

Pour mener ma recherche, il me fallait trouver une méthode adaptée à la réactualisation d'une pensée sur les moyens de production par le prisme de concepts telle que l'intersectionnalité, mais surtout, qui puisse avant tout donner la parole aux personnes concernées. J'ai donc mené des entretiens avec les auteur-e-s des œuvres citées. J'ai également interviewé Pascale Obolo, artiste et membre du collectif Afrikaada et Ebony L. Haynes, directrice de Martos Gallery à New York. Quant à *Octobre à Paris* dont les réalisateurs sont décédés, j'utilise principalement les témoignages recueillis par Mehdi Lallaoui dans son film sur les manifestations d'octobre 1961, *À propos d'Octobre*, sorti en 2011.

Ces entretiens menés entre juillet 2019 et février 2020 m'ont permis d'ouvrir ma réflexion à des enjeux à la fois plus concrets et plus larges que la seule question des allié-e-x-s et des complices : il s'agit de penser les conditions d'une production décoloniale et féministe.

Les luttes féministes et antiracistes ont entre autre pour enjeu le fait d'affirmer la place des femmes et des personnes racisées dans la société non plus comme objets, mais comme sujets de leurs propres vies. Chacun des films étudiés met en scène des protagonistes dont la parole est souvent invisibilisée. Ma recherche commencera par interroger les moyens et les processus par lesquels le film devient un levier pour permettre l'expression de ces subjectivités, pour redonner une agentivité à chacun-e-x des personnages : par l'outil-film, elles peuvent se réapproprier leurs voix et leurs luttes. Cette exploration se heurtera toutefois à un problème de taille, qui fera l'objet de la deuxième réflexion menée dans ce travail : la fabrication d'un film n'est pas une chose autonome. Elle existe dans un contexte, en l'occurrence dans le système économique néo-libéral qui est le nôtre, où certaines institutions publiques de financement comme

11 Allusion au « guerilla film making », VAN PEEBLES, Melvin - Sweet Sweetback's Baadasssss Song: A Guerilla Filmmaking Manifesto - Thunder's Mouth Press - 1971

le CNC ne valident qu'un seul récit hégémonique, où l'universalisme qu'elles défendent n'est universel que pour certain-e-x-s. Cette contradiction entre une œuvre produite dans un système capitaliste et le discours émancipateur qu'elle porte sera constamment présente. Elle s'incarnera encore lorsque je présenterai, dans un dernier temps, un recueil de différents parcours de production issus du cinéma et de l'art contemporain – les différents entretiens menés m'ont en effet permis de découvrir des manières de faire alternatives, m'ont indiqué des chemins de traverse susceptible d'écarter la tentation trop facile d'un regard fataliste.

Biographies des artistes

Lizzie Borden est née à Detroit, dans le Michigan. Après avoir obtenu une licence en histoire de l'art au Wellesley College, elle s'est installée à New York, où elle recrute des ami-e-x-s du monde de l'art tels que Kathryn Bigelow, Eric Bogosian et Mark Boone, Jr. pour jouer dans son premier film, *Born in Flames*, qui a été présenté en première au Festival du film de Berlin et a remporté le prix spécial du jury et le premier prix au Festival du film féminin de Créteil, reconnu comme un film féministe majeur.

Borden a également écrit, réalisé et produit le controversé film indépendant *Working Girls*, qui dépeint une journée dans la vie des travailleuses du sexe de la classe moyenne. Ce film a été présenté en première à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, a remporté le prix du meilleur long métrage au Festival du film de Sundance et a été distribué par Miramax Films. Borden est en pré-production sur *Rialto*, un film d'époque sur les droits des femmes.

Réalisatrice, universitaire, activiste, **Amandine Gay** partage son temps entre recherche et création. Selon elle, la réappropriation de la narration est un acte d'émancipation. Après, *Ouvrir la Voix*, son premier documentaire qui donne la parole à vingt-quatre femmes afro-descendantes francophones, sorti dans les salles françaises, belges et suisses en 2017, elle prépare un second documentaire, *Une Histoire à Soi*, qui concerne l'adoption transraciale. Elle intervient régulièrement comme conférencière à propos de l'afroféminisme, de l'intersectionnalité ou de l'adoption.

Kiboko (collectif de réalisation de *No Apologies*) est un collectif composé de personnes concernées par le racisme anti-noir et la précarité ainsi que de personnes solidaires. Il s'est formé dans le but de palier à l'information médiatique souvent trompeuse, voire néfaste, concernant le racisme et les personnes vivant dans la rue. À travers divers médiums artistiques et de communication, ils veulent montrer comment ces oppressions et ces luttes sont vécues et ce qu'elles représentent au quotidien.

Pascale Obolo est une artiste cinéaste, curatrice et créatrice de la revue et du collectif Afrikaada. Ses derniers travaux questionnent les archives à travers la construction de récits historiques dans une perspective décoloniale, autour des représentations visuelles et culturelles de l'histoire politique et économique, à travers la photographie, la vidéo, et la performance. Ses œuvres s'appuient sur un processus de recherche interdisciplinaire, aussi diverses que la danse, littérature, le film, et les sciences humaines. Ses recherches portent sur les différentes pratiques de transmissions des savoirs et les pédagogies décoloniales en art et dans les milieux militants.

Pascale Obolo est à l'origine de la structure d'Afrikadaa Lab : une revue d'art contemporain, un laboratoire intellectuel et artistique qui a pour vocation de créer une dynamique de création à Paris et dans les territoires africains et diasporiques. Elle dirige aussi l'African Art Book Fair (AABF), une foire d'édition indépendante mettant l'accent sur les pratiques éditoriales et soutenant les pratiques de publications qualitatives et uniques. Tutrice aux *Ateliers des horizons* au centre d'art de Grenoble, Pascale Obolo est membre du conseil scientifique de l'école des Beaux-Arts de l'île de la Reunion .

Ebony L. Haynes est curatrice et écrivaine. Elle est aussi directrice la Martos Gallery à New York depuis 2016. Elle gère l'espace d'art indépendant Shoot The Lobster à New York et Los Angeles

L'expression d'une subjectivité

Une recherche subjective

Il s'agit ainsi de redonner aux communautés un rôle central dans l'identification, la gestion et la transmission de leur héritage culturel. Nous proposons une culture de l'archive moderne et participative, celle de « l'archive vivante ». Dans le Centre d'Archives LGBTQI, les donateurs-trices, les usager-ères d'archives et les membres de la communauté seront invité-e-s à participer à la co-construction des archives dans une démarche ouverte, inclusive et collaborative. À cet effet, le recueil d'archives orales constituera une des priorités du Centre d'Archives LGBTQI.¹

J'ai choisi le montage d'entretiens pour rédiger ce mémoire car il participe à l'élaboration même de l'idée d'une recherche subjective. Il s'agit de rendre compte d'expériences et de parcours personnels concernant les questions de production, en se basant sur des connaissances empiriques. Chacun-e de mes interlocuteur-trices a une histoire différente à ce propos. Leurs opinions se retrouvent néanmoins sur les points centraux que nous voulons aborder : ceux de penser des moyens alternatifs de représentation et de productions.

À travers la retranscription et l'édition de ces interviews, je souhaite amener dans ce texte l'idée d'une recherche vivante, en cours, sans finalité mais en questionnement permanent. La parole permet peut-être une plus grande liberté d'expression de mes interlocuteur-trices et le montage entre ces différents dialogues amène lui un cheminement à travers ce paysage artistique.

L'expérience que j'ai vécue à travers ces entretiens a été très importante au-

1 Extrait de "Notre philosophie de l'archive. Pourquoi des archives LGBTQI ?", du Collectif Archives LGBTQI de Paris, <https://archiveslgbtqi.fr/notre-philosophie-de-larchive/> (consulté le 28.02.2020)

tant pour ma recherche, que pour mes questionnements personnels en tant qu'artiste et militante. Je peux aussi maintenant affirmer, sans trop me méprendre, que l'écriture de ce mémoire a participé à la construction de ma propre subjectivité, à travers divers apprentissages et remises en question. Je dois aussi admettre que bien souvent, je me suis permise pendant ces entretiens de dépasser le cadre des questions que j'avais préparées, afin de partager aussi d'autres expériences et de ne pas repousser certaines idées qui apparaissaient au fil de la discussion.

C'est l'enjeu de cette première partie : observer comment le cinéma est un outil qui participe à l'expression d'une subjectivité pour des personnes minorisées. Les films auxquels je m'intéresse proposent des représentations non-stéréotypées des femmes et des personnes racisées, contrairement au cinéma dit mainstream, notamment français, qui, lorsqu'il s'attaque à de tels sujets, tombe bien souvent dans des écueils stigmatisants : les personnages sont des archétypes, on propose toujours les mêmes rôles aux acteur-trices racisées (généralement peu valorisants), leur altérité par rapport à la norme blanche est toujours le sujet du film.

Plus que des sujets

Le corpus de films que j'ai choisi repose sur les contenus politiques, la spécificité cinématographique, mais surtout sur la manière dont ils sont écrits et réalisés. L'un des premiers caractères que j'ai retenus pour les étudier est leur manière de laisser un espace à une parole invisibilisée.

Dans son film *Ouvrir la voix*, Amandine Gay interviewe vingt-quatre personnes, vingt-quatre femmes noires et afro-descendantes, vivant en France et en Belgique. Le film dure deux heures et chacune s'exprime sur différents aspects de sa vie : le moment où elles se rendent compte de leur altérité dans une société blanche, de leurs relations affectives, leurs difficultés à s'affirmer dans leur environnement social. Le programme est simple et pourtant tellement nécessaire : donner du temps et de l'image à des voix multiples, car c'est aussi la diversité de l'origine et des parcours de ces femmes qui permet autant

au spectateur-trice blanc-he de sortir d'une vision euro-centrée et préjugée sur les femmes noires.

La cinéaste prépare actuellement un nouveau film, *Une histoire à soi*, sur le sujet de l'adoption transraciale, elle-même noire ayant été adoptée par des parents blancs. Lors de notre entretien, nous avons parlé de la construction d'une narration personnelle à travers l'écriture du film, et comment elle est une forme de conscientisation pour les protagonistes elles-mêmes. Cette expérience d'un retour sur soi avait également été évoquée par Lucas Morëel, lors de mon entretien avec une partie de l'équipe du film *No Apologies*.

Amandine Gay. Pour un des personnages [du film *Une histoire à soi*], par exemple, quand on lui a montré son enregistrement, on a réalisé qu'on avait fait quelque chose de très consensuel. Au deuxième entretien, il y a été, quoi ! Et tout a pris sens au deuxième entretien où le gars nous a dit tout ce qu'il était venu dire d'une façon interposée à sa famille, dans quelque chose qui n'était pas violent, mais qui, effectivement, est un peu moins, on va dire « cucul gnangnan » que la première version qu'on avait montée.

Constance Brosse. Ça me rappelle un témoignage dans une autre interview que j'ai faite avec deux membres de l'équipe de *No Apologies*. Ils racontaient que pendant l'écriture du film, il y avait ce moment où ça leur permettait d'avoir aussi un regard rétrospectif sur leur expérience, justement ; et de se rendre compte des choses qu'ils subissaient au quotidien et de violences qu'ils subissaient par le récit et par la construction de la narration. L'outil du film pour se poser, pour parler de sa vie dans un autre contexte était vraiment pour eux une prise de conscience.

Lucas Morëel. La normalisation c'est quelque chose qu'on a dû énormément travailler dans cette première phase. Il y a eu un travail de faire sortir toutes les choses qu'ils ont pu vivre en arrivant ici, et qui étaient devenues normales. Il y a eu ce travail de vous amener à vous faire rendre compte, à vous, de certaines choses que vous avez vécues qui n'étaient pas normales et qui le sont devenues à force de répétitions. Je pense que c'est un des trucs qui m'a le plus frappé pendant

cette première phase, à quel point nous, malgré le fait qu'on puisse être dans ces luttes etc., on peut être complètement aveugles à certains pans de la vie des gens pour qui on lutte. Et aussi à quel point eux mêmes deviennent sourds à certaines de leurs expériences lorsqu'elle devient devient normalisées, comme toutes formes d'oppressions.

Si dans *Ouvrir la voix*, l'espace de la parole se traduit surtout par le temps qui lui est donné, *No Apologies*, dans sa mise en scène en huis clos, met en avant des enjeux particuliers liés aux protagonistes du film. Ce sont des hommes noirs qui habitent depuis quelques années en Suisse, venant de différents pays d'Afrique. Certains sont en situation illégale, vivent dans des squats, s'organisent contre les violences et le harcèlement policier qu'ils subissent quotidiennement, mais surtout, leurs voix n'ont aucun écho et leur présence dans l'espace public existe seulement par le stigmat.

CB. C'est là où vous en êtes venus à trouver cette forme du huis clos entre vous ? Comment cette forme-là a-t-elle émergée ? J'ai cru comprendre qu'il y avait déjà des conditions de sécurité en fait, ou est-ce que ça a été quelque chose de décidé en amont ? Est-ce que les conditions de vie ont influencé ce dispositif ?

Lucas Morëel. Je dirais brièvement que ce qui est intéressant, c'est que je n'ai pas vraiment eu souvenir d'une grosse discussion où on prenait cette décision, mais effectivement on s'est posé la question de où est-ce qu'on filmerait, etc., et on tombait sur cette impasse : ici c'est trop exposé on peut pas faire venir les gens, ils ne pourront pas participer, on n'a pas ce temps de tournage pour faire du repérage, pour placer des caméras, des lumières et tout ça. Au moment où il a fallu demander à des personnes de participer au film, ça a rapidement été clair que si on tournait ça sur la place Chauderon², on allait pas avoir beaucoup de participant quoi. C'est toi [Ebuka] qui a été un peu inquiet de participer suivant comment ça se passait.

2 Grande place du centre de Lausanne.

Ebuka Anokwa. Oui c'est plutôt ça. Mais par rapport à la sécurité aussi, comme Lucas l'a dit, on a pas vraiment eu de temps pour dire ok, il faut que ça soit comme ça ou comme ça, mais par rapport à la sécurité aussi. Par exemple, Aladin, moi et Slye, aussi Mamadou, c'était un truc qu'on a aussi amené sur la table, qu'il fallait qu'on soit tous en sécurité.



Still du film No Apologies, 2019

Redonner de l'agentivité, Octobre à Paris, Jacques Panijel, 1962

La manifestation du 17 octobre 1961 à Paris fait suite à un couvre-feu instauré par la préfecture, alors dirigée par Maurice Papon, qui interdit l'accès à l'espace public aux « Musulmans Français d'Algérie » dès 20h30. En réaction, une manifestation spontanée est organisée, à l'appel du Front de Libération Nationale (FLN). Elle part des bidonvilles de Nanterre ; hommes, femmes et enfants sont présent-e-x-s. Entre elleux, ielles se retirent les canifs, couteaux, tout ce qui pourrait porter atteinte à autrui. Le principe de non-violence est alors clairement énoncé et respecté par les manifestant-e-x-s.

Aujourd'hui, cette manifestation est considérée comme la plus fortement réprimée par la police sur le sol européen dans l'histoire contemporaine, faisant plus de morts que les massacres de la place Tien An Men.

Jacques Panijel, chercheur à l'institut Pasteur, membre du comité Maurice Audin, formé suite au meurtre de Maurice Audin³, est témoin de ces violences du 17 octobre 1961. Il entreprend alors des démarches pour la réalisation d'un film. Il s'adresse d'abord à des grands noms du cinéma français qui ne donnent pas suite. Il décide donc de s'y mettre, avec la complicité de René Vautier⁴ et d'autres membres du comité. Il commence à filmer seul, à la fin de l'année 1961, sous couvert d'une enquête sociologique. L'équipe technique est entièrement bénévole. La première projection a lieu en juillet 1962 et est interrompue par la police qui saisit les bobines. S'arrête ici la diffusion de ce film, censuré jusqu'en 1973.

3 Maurice Audin (1932 - 1957) est un mathématicien français. Il est membre du Parti communiste algérien et militant de l'indépendance algérienne. Après son arrestation le 11 juin 1957 au cours de la bataille d'Alger, il disparaît et meurt assassiné à une date inconnue. Pour ses proches ainsi que pour nombre de journalistes et d'historiens, notamment Pierre Vidal-Naquet, il est tué pendant son interrogatoire par des parachutistes. Cette thèse a longtemps été rejetée par l'armée et l'État français, qui affirmait qu'il s'était évadé, jusqu'à ce que le général Aussaresses affirme avoir donné l'ordre de le tuer au couteau pour faire croire à un meurtre par des Algériens. (réf. Wikipédia)

4 René Vautier (1928 - 2015) est un réalisateur et scénariste français, communiste et anticolonialiste, particulièrement connu par son film *Avoir vingt ans dans les Aurès*.

*Je voudrais dire quelque chose avant que ce film commence. Je suis un algérien, mon nom est Kader. Je connais très bien tout ce que vous allez voir et entendre. J'ai vécu à Paris toute la guerre d'Algérie et tout ceci est vrai. Mais c'est vrai aussi, que des Français ont fait ce film. Je les connais très bien et je ne les oublierai jamais. Je pense que si toute cette misère était arrivée ailleurs qu'en France, est-ce qu'il y aurait eu des gens pour faire un film ? Est-ce qu'il y en aurait eu, un film ? Honnêtement, je ne le crois pas.*⁵

Pour réaliser ce film, Jacques Panijel prend le parti de filmer deux aspects : les conditions de vie dans lesquelles les Algérien-ne-x-s vivent alors, dans des bidonvilles aux abords de la capitale, afin de dépeindre une réalité sociale, puis il met en avant leurs capacités d'organisation, montrant les enjeux politiques liés à cette manifestation. Dans une France qui vient à peine de perdre le territoire colonisé d'Algérie, le regard porté sur les Algérien-ne-x-s est toujours teinté de racisme (et cela n'a pas beaucoup changé dans le cinéma contemporain). Ainsi, il s'agit pour Panijel de mettre à disposition sa caméra pour que les Algérien-ne-x-s puissent parler, puissent montrer la manière dont elles s'organisent. Elles remettent par exemple en scène des réunions. Se représenter ainsi, dans un moment sérieux, est aussi pour elleux un moyen de recouvrer une certaine agentivité sur leurs vies et leurs luttes, de montrer qu'elles ne sont pas seulement des victimes de la barbarie coloniale, mais aussi à même d'agir et de lutter.

5 Citation introductive au film.



mise en scène d'une réunion, Octobre à Paris, 1962

La constitution d'une communauté

Ebuka Anokwa. C'est vrai qu'on se connaît tous d'avant, mais c'est vrai aussi que c'est la première fois qu'on est tous ensemble pour faire un truc, mais ce qui est important pour moi aussi dans ce moment là, c'est l'histoire derrière le film, c'est pas juste le film. Le film se crée comment, tu vois ? L'histoire est à qui ? Ça a pris vraiment du temps pour commencer à filmer, car on a pris du temps pour parler de tout ça, car c'est nous qui allons être en face de la caméra, qui parlions de notre histoire; on a fait ça à notre manière, c'est notre projet, notre vie, on amène tes idées dans ce projet. Nous on est tous noirs, moi j'ai vécu aussi les choses qu'Aladin a vécues, mais en même temps je ne peux pas parler pour Aladin. Alors c'est plutôt : Aladin, parle de ton histoire, c'est ton projet, c'est ton film, c'est ton histoire, alors dans ce moment là, c'est le temps qu'on a pris en réu pour être clair dans ce film que tout le monde a sa place, et que tout le monde a senti que c'est son film, son histoire, son projet. Même les blancs qui sont dans ce film, ce n'est pas leur histoire, mais ils font aussi parti de ce projet ; ils en font parti de là où ils sont, comme ils la comprennent, et si ils veulent participer à cette histoire. Tu n'es pas concerné par les vécus de cette histoire, mais tu as vécu aussi avec ces gens. C'est pas juste qu'on voulait pas un film de blancs sur les noirs, car c'est mon histoire, c'est mon écriture, mais c'est toi qui a la caméra, c'est ton réseau, ta production. Juste avant le film et Kiboko, on s'est demandé quoi faire, tout le monde a amené quelque chose, tout le monde est venu ensemble et on a créé un projet. C'était ça qui a pris du temps à régler.

On a filmé juste quatre jours mais on a parlé plutôt pendant 6 mois.

*

Pour Amandine Gay, l'une des méthodes de travail consiste à créer une communauté entre les différentes personnes avec qui elle s'entretient pour ses films. Il s'agit aussi pour elle d'une manière de sortir de l'isolement certaines personnes à qui elle donne la voix.

Amandine Gay. Il y a aussi toute la question d'une communauté, par exemple la soirée qu'on a faite à la maison, c'était la première fois pour plein de personnes qui étaient là [qu'elles se rassemblaient en tant qu'adopté-e-x-s], donc on n'a pas fait la soirée qu'avec les gens qui sont dans le film. On l'a faite avec les gens qu'on avait short-listés. On a rencontré quatre-vingt-treize adoptés dans quatre pays différents. Finalement, on a décidé de faire avec des français et on est arrivés à six personnes qui sont dans le film. À un moment donné on était plutôt autour de treize avec qui on a avancé.

À la maison, il y avait une vingtaine de personnes et je dirais que sur les vingt, deux avant avaient déjà été à des rassemblements de personnes adoptées. Et d'un coup, de se retrouver avec des gens qui ont le même vécu, etc. ... après ils ont fait un groupe WhatsApp !

Pour moi, c'est aussi ça, l'enjeu, c'est de se dire : est ce qu'on peut créer une communauté pour des personnes qui en ont besoin pour diverses raisons, ne serait ce que, par exemple, dans notre film, il y a une personne qui a soixante-treize ans. C'est la première fois de sa vie qu'elle s'est retrouvée avec un groupe d'adopté-e-x-s. C'est quand même un délire dans la vie de pouvoir participer au fait que ça arrive dans la vie de quelqu'un.

Qu'en est-il quand la forme souhaite s'éloigner formellement du documentaire ? Comment laisser dans la fiction une part de réel et une autonomie aux acteur-trices ?

Born in Flames de Lizzie Borden est une fiction, tournée sur cinq ans. Dans une société post-socialiste aux Etats-Unis, il met en scène différents groupes féministes, utilisant la radio comme moyen principal de communication : Radio Ragazza, menée par Isabel, pour les Blanches lesbiennes et Phoenix Radio, animée par Honey, pour les Afro-américaines, sur fond d'une enquête menée par le FBI sur une Women's Army, dirigée par Hillary Hurst (jouant son propre

rôle) et Zella, interprétée par Flo Kennedy⁶, enquête déclenchée lorsqu'une activiste, Adelaid Norris, meurt en garde à vue. La direction des actrices a été minime, et Lizzie Borden laissait le choix à ses interprètes de dire ce qui était important pour elles au moment du tournage. Ainsi, elle permet à chaque groupe présent de porter ses revendications au film en laissant exister l'improvisation.

CB. Many things were improvised, like they were no script right ?

Lizzie Borden. Right, what would happen very often is that we would improvised a scene and it would be totally messy and then I would create a script from what was improvised and we would go out and shoot it, in a less improvised way but since many of the women were not actors, it would still seem very messy because they were not professional. Some of the actors very much played themselves, they would write their own material but based on a lot of dialog back and forth.

CB. And also with their own experiences I suppose ?

LB. Exactly. They would bring their own experience into it and that's why I wanted to hear so many voices, *that their voices would come through*. I would not have known how to write a script before this movie started, so it grew on the editing machine and this over five years because it had to really reflect the multiple voices of the women in it. Even choosing women in it, they had to wanna be in it for five years, over a period of time, and believe in the same things or believe in slightly different things but wanna be part of this experience.

CB. Did you also have discussion and people telling what they want to say. I am thinking especially of the black women that are in the movie. If the movie could be relevant for their struggles as black women ?

6 Florynce Kennedy (1916-2000) est une militante pour les droits civiques, féministe et avocate.

LB.

Yes, absolutely, there were discussions with each character and each character played... some of them would improvise, many of their character improvised their own parts. For example, Flo Kennedy who is the older woman with the cowboy hat, I never knew what she gonna say. And Honey who never acted before, she was our Phoenix Radio, we would talk about well the scene needs to be about this or that and she would come up with this kind of rhyming statement about it. The woman who played Adelaid Norris, her work was more scripted but with some of the other women, before the film even started, we would have group discussion about things.

Those things came out of groups discussions. With white women and black women, we would sit around my loft and we would talk about those things and then I would incorporate them in what we would shoot. And then the idea of the bicycle brigade you know that was everybody's desire, that was a bit of a fantasy. Still my fantasy I wish that would happen !

Dans la manière que j'envisage de faire des films documentaires, un principe se retrouve : celui de faire corps avec la question du sujet. Cette notion même de sujet amène un point de tension : il y a le sujet du film et la subjectivité qu'on filme. Le rapport surplombant dont parle Amandine Gay pose effectivement une vraie question lorsqu'on réalise des documentaires : personne ne nous a demandé de venir filmer, personne ne nous attend. On s'invite, parfois en insistant, car on pense à l'importance des films qu'il y a à faire, des communautés à représenter.

Il s'agit de trouver un terrain commun : celui qui appartient à la subjectivité des personnes que je filme et à la mienne aussi, de faire en sorte que le film soit un outil pour tout le monde, et de rétablir un rapport déhiérarchisé entre nous. Cela passe par plusieurs choses concrètes : le temps de la rencontre, le matériel utilisé pour filmer qui doit être presque invisible, renouveler à chaque fois le consentement d'être filmé-e-x, ne rien prendre pour acquis. J'ai aussi fait le choix d'appréhender les choses sous un angle positif, de créer des représentations qui ne viennent pas directement critiquer le pouvoir, mais qui justement, montre comment cela se passe quand il n'est pas là, tenter de s'en libérer tem-

porairement.

Le film qui en ressort doit pouvoir au moins rendre service, au sens strict, aux personnes qui ont été filmées.



«Bicycle brigade» dans Born in Flames, 1983

Habiter la contradiction

Ce titre est repris du colloque Habiter la contradiction : usages et colportages de la pensée de Geneviève Fraisse, organisé par le collectif Les Vagues, en 2018 à la Fondation Ricard - Paris.

Contradiction et compromis

Exister dans le système de l'art en tant que militante, c'est déjà se vendre un peu, c'est renoncer à une certaine crédibilité militante. En entrant dans une école d'art, c'est accepter quelque part, de rentrer pleinement dans un système, d'apprendre à capitaliser sur sa propre force de création, de *networking* et d'auto-promotion. Comment trouver du sens à sa pratique face à cette contradiction ? Il est toujours compliqué de justifier certains projets quand ceux-ci se destinent à être montrés à l'école. Je ressens toujours une forme de méfiance, tout à fait légitime, à ce que l'image ou le vécu des gens soit utilisés pour un projet artistique. En voulant produire des images dans des contextes politiques complexes, je me dois de tenir un discours probant, montrer, justement, que je souhaite être une complice des sujets dont je souhaite parler. Je me pose donc toujours la question de comment rendre cela effectif, comment dépasser le statut seulement représentatif de l'image et penser des manières de faire, une méthode qui soit en accord avec mes convictions politiques. Cela se passe sur le terrain, en respectant les temps donnés du réel, en étant dans un dialogue constant avec les gens que je filme ou photographie, mais aussi avec moi-même, dans une remise en question permanente de ma place, de ma situation, et de l'angle de ma caméra.

Dans une vie féministe, la contradiction et le compromis sont constants et font partie d'un « refus du bonheur » comme Sara Ahmed le décrit⁷. Il y a le compromis d'être dans une relation hétérosexuelle lambda et d'en accepter/subir les travers *par amour*, le compromis de tolérer certains comportements

7 Article - Les rabats-joies féministes (et autres sujets obstinés) - *Les Cahiers du genre*, n°53, 2012.

sexistes au sein de sa famille, sur son lieu de travail ou d'étude, par faiblesse ou par lassitude, le compromis de baisser parfois les yeux sur certaines choses, car on sait alors, qu'on basculera du côté des rabats-joie.

On ne peut pas toujours combler l'intervalle entre les sentiments éprouvés et ceux qu'il faudrait éprouver.⁸

Cette contradiction existe partout dans une société patriarcale, qui nous empêche de penser à une alternative totale, celle de faire sans ses outils, et qui nous donne l'impression de s'exposer à une constante remise en question sur ces choix, car ceux-ci ne seraient pas assez féministes, ou pas assez anticapitalistes.

En art, il y a ce risque de capitaliser sur des sujets ou des événements politiques, de les utiliser pour son propre compte, d'y accoler son nom, de ne proposer qu'une esthétisation d'une cause, de se faire récupérer par une institution, par un autre discours politique.

En fin de compte, la contradiction principale est de créer du contenu politique avec les outils issus du système que l'on critique. Il me semble compliqué maintenant de proposer une alternative radicale à une fabrication de films par exemple, qui serait parfaitement autonome vis à vis système capitaliste. La fabrication de nos instruments est corrélée à un système libéral, à une offre et à une demande. Si on peut repenser depuis la racine tous les liens entre progrès technique et capitalisme, l'urgence à traiter certains sujets ne nous offre pas toujours pas ce luxe. Prendre une caméra, filmer.

Puis, vient le moment de se poser les questions sur notre regard, quel est-il ? Par qui est-il produit ? Est-il surplombant ? Est-il respectueux, critique ou colonial ? En un sens, cette contradiction se concentre plutôt sur l'idée d'une méthode: comment utiliser au mieux ces outils, comment les rendre les plus acceptables possible ? Comment faire en sorte justement, d'habiter cette contradiction tout en en tirant le meilleur parti ?

8 *ibid.*

Trouver des méthodes alternatives, une éthique du faire

Je voudrais au contraire penser le faire comme un processus de croissance. Cela place dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un mode de matières actives. Ces matières sont ce avec quoi il doit travailler et le processus de fabrication consiste à « unir ses forces » aux leurs, les rassemblant ou les divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper ce qui pourrait émerger. En ce sens, les ambitions de celui qui fait sont beaucoup plus humbles que celles impliquées par le schéma hylémorphique. Loin de se tenir à distance d'un monde passif en attente de recevoir les projets qui lui seraient imposés de l'extérieur, le mieux qu'il puisse faire est de s'insérer dans les processus déjà en cours, lesquels engendrent les formes du vivant qui nous environne (les plantes et les animaux, les vagues de l'eau, la neige et le sable, les rochers et les nuages), en ajoutant sa propre force aux forces et aux énergies déjà en jeu.⁹

La découverte des recherches méthodologiques en anthropologie décrites par Tim Ingold dans son ouvrage *Faire* ont eu une importance certaine dans ma manière d'appréhender la réalisation documentaire et ce que je projetais en elle. Cette description d'une croissance commune, d'une union des forces, propose à mon sens des outils de réflexion pour dépasser ce rapport surplombant, qui reproduirait des rapports de domination au sein même de la fabrication d'un film, ou ici, d'une étude anthropologique.

Amandine Gay. Comme ce sont des documentaires, les deux choses qu'ils auront en commun, c'est l'idée de créer un rapport avec les personnes qui sont dans le film, qui va au delà de « je t'interviewe et c'est tout ».

J'ai beaucoup parlé du rapport surplombant. C'est très facile de se pointer dans la vie de quelqu'un, de lui faire raconter sa vie. Et après, de disparaître, et à profiter de ce que cette per-

9 INGOLD, Tim - *Faire* - p.60, ed. Dehors, 2017

sonne là nous a nous a apporté. On a fait des soirées à la maison pour *Ouvrir la voix*, on le fait pour le prochain film aussi. C'est des films pour lesquels je mobilise une communauté, que ce soit les femmes noires, que ce soit les personnes adoptées. Ça reste quand même toujours un peu la même, la même idée qui est mon accomplissement [personnel et artistique].

Si les personnes qui sont représentées dans le film soutiennent le film, sentent que, effectivement, c'est un accomplissement et c'est un enjeu éthique de me dire il n'y a personne qui s'est pointé et qui dit « je n'aurais jamais voulu être dans ce truc », y compris des personnes pour qui ça a été difficile.

Dans cette *union des forces*, dans l'idée qu'un-e artiste est tout aussi responsable de la formation d'une communauté que de la production d'une œuvre, on peut penser le lien qui unie un-e-x auteur-e-x et le(s) sujet(s) de son œuvre. Il me semble qu'il faut être attentif-ve-x à ne pas de devenir un-e-x porte-parole d'une cause, s'en faire le médium indispensable, répéter pour « mieux dire » ce qui a été dit. À cela, je préfère penser l'artiste comme porte-voix : ne pas répéter, mais amplifier. Rendre plus fort, plus audible, en restant toujours sensible à ce qui se passe. C'est aussi ce que théorise Ingold dans l'idée d'une observation participante. Il y a aussi dans ce terme, l'idée qu'un-e artiste ne pas prétendre être aveugle à son environnement ni à sa condition quand celle-celui ci s'y intéresse dans son art.

En résumé, l'observation participante est une manière de connaître de l'intérieur. Comme l'a dit l'épistémologue Karen Barad : « Nous n'acquérons pas de connaissance en nous situant hors du monde ; nous ne connaissons que parce que « nous » sommes dans le monde. Nous faisons partie du monde et participons à ses différents devenir. » Ce n'est que parce que nous faisons déjà partie de ce monde, que nous accompagnons les êtres et les entités qui attirent notre attention, que nous pouvons les observer. Il n'y a donc aucune contradiction entre participer et observer : bien plutôt, l'un dépend de l'autre.¹⁰

10 *ibid.* p. 28

Rien n'est définitif

L'égalité face aux moyens de production est un leurre et nous ne sommes pas égaux-ales face à leur réappropriation. Tout repenser à la base : comment accepter un système quand celui-ci produit très majoritairement des représentations stéréotypées ? Il ne s'agit pas de penser à plus de puissance mais simplement de se mettre à niveau.

Amandine Gay parle ici d'un futur projet de série, co-écrite avec une amie professeure en lycée professionnel et ses élèves.

Amandine Gay. A partir du moment où on a un projet de fiction sur un lycée professionnel, pour lequel la personne qui écrit est une femme noire, une femme arabe, un mec blanc et on ne sait pas encore qui sera la scénariste professionnelle. Mais déjà, on a dit qu'on voulait une meuf. On veut faire cette coproduction avec une boîte de prod de meufs, qui sont aussi assez engagées. Et l'enjeu, c'est de se dire que nous, on vient pour être représenté-e-x-s comme on n'est pas représenté-e-x-s jusqu'ici. [...]

J'ai une liste de films, que je ne citerai pas, dans lesquels il y a la représentation des jeunes de cités ou de la banlieue, etc. qui va être donnée à notre scénariste. Et puis, on est arrivé-e-s en réunion avec nos co-prods potentiels en leur disant exactement où est-ce qu'on voulait aller politiquement et puis, maintenant, les gens savent un peu où je me situe. L'idée, c'est de trouver des personnes qui nous laissent nous exprimer comme on veut, de faire des co-prods parce qu'effectivement, on n'a pas fait d'école de cinéma, on n'a pas de réseau. Et il y a un savoir faire aussi. C'était intéressant de faire un film pirate et de faire de la distribution pirate, parce qu'on a appris toutes les étapes de la distribution d'un film, d'écrire un film jusqu'à l'amener en salle, c'est hyper intéressant de le faire une fois ; après, c'est aussi hyper intéressant de laisser les gens dont c'est le métier faire leur métier, et de pouvoir se concentrer sur ce qui nous intéresse. Donc, l'idée est d'arriver à trouver des partenaires qui nous laissent nous exprimer ou, en tout cas, avec qui on peut s'ex-

primer comme on le souhaite. Puisque l'idée des coproductions aussi, c'est qu'on ne soit jamais dans la posture où quelqu'un nous laisse nous exprimer, et un jour nous retire le droit de l'exprimer comme on veut ; quand on arrive avec des projets et qu'on est encore co-prods 50/50, c'est aussi nous, en tant que producteurs, qui décidons quelle est l'orientation du projet.

Ça, c'est essentiel. C'est ce que j'avais essayé de dire dans ma contribution pour *Décoloniser les arts*¹¹, c'est qu'on doit réfléchir à la réappropriation des moyens de production. On doit réfléchir aux questions effectivement, devenir des patrons. Ce qui est aussi très contradictoire quand on s'inscrit dans des luttes anticapitalistes. Mais à la fin, pour les Noire-x-s et les Arabes, c'est la porte ouverte à se faire carotter, de pas avoir une boîte de prod, en fait, c'est si c'est juste pour pas être patron, c'est idiot. Car à la fin, on devra interagir avec ces gens, et le pouvoirst du côté de la production, ce sont les prods qui décident sur les *final cut*. Donc si t'es pas co-prod de ton projet, tu peux parler avec qui tu veux, c'est pas toi qui décide.

CB. C'est cette contradiction là m'intéresse énormément. De repenser ce rapport de force, là où, forcément, on vit dans des contradictions.

AG. Bien sûr. Et puis après, je pense que toutes les contradictions n'existent pas à vie. C'est clair qu'on est sur des temps longs. Il faut espérer vivre assez longtemps, mais disons

11 « Cette nécessité de l'indépendance et donc du passage vers la production m'a permis de réaliser dès le début de ma carrière d'aute que le pouvoir et donc la liberté de créer selon mes critères esthétiques repose sur la possession des moyens de production. Faire assez d'argent avec mon premier film me permet d'éventuellement pouvoir en faire un second ou trouver des partenaires auprès de qui j'arrive sur un pied d'égalité dans les négociations : je ne suis pas qu'une réalisatrice, je suis aussi coproductrice et je conserve ainsi ma liberté éditoriale car suis en charge de toute la fabrication du film et pas juste de son écriture et/ou sa réalisation. Je m'implique aussi dans la question de la distribution et de la communication car, pour moi, le cinéma est un outil pour mener des conversations et faire exister politiquement des sujets minoritaires dans l'espace public. [...] Je dois donc m'assurer de maîtriser toute la chaîne. » - GAY, Amandine, *Décoloniser les arts*, p. 49, 2017

que dans cinq ans, notre boîte de prod fonctionne. Dans dix ans, on a une équipe, ça tourne. Mais pourquoi est-ce que dans quinze ans, on la transformerait pas en coop ? Ce n'est pas interdit non plus. C'est un peu comme la question de la non-mixité. C'est un outil à un moment donné, si on veut faire entendre nos voix en contexte de suprématie blanche, en tout cas de blantriarcas, hétéro-normé etc. On doit créer nos propres boîtes de production. On doit avoir des moyens, les moyens de raconter nos histoires exactement comme on veut les raconter. Après, est-ce que ça veut dire adhérer à ces modèles-là jusqu'à la fin des temps ? Je ne pense pas.

Quand on veut refondre les choses, ça prend du temps. En fait, il ne faut pas penser qu'on va arriver tout seul d'un coup à faire la révolution du cinéma. Monter une coop, c'est du taf, et il faut déjà avoir une boîte de prod. Mais je pense que l'idée, c'est que c'est de garder en tête quel est son horizon qu'on considère émancipateur.

Effectivement la première chose, c'est pouvoir faire mes films tel que je les ai rêvés, pensés, écrits, et sans qu'on vienne me dire « c'est un truc de niche, ça va pas marcher ».

Ensuite, c'est de me dire que je peux avoir une boîte où effectivement, c'est l'occasion aussi pour des personnes qui, d'habitude, ne seraient pas embauchées dans l'industrie de faire leurs premiers pas de commencer à apprendre et puis, dans le lot de trouver des gens avec qui on va, on va faire un bout de chemin. À terme, ça peut devenir une coop et donc, effectivement rentrer dans un mode de fonctionnement qui ne soit pas juste de l'exploitation.

Sortir du pouvoir, contre l'universalisme

Dans son intervention au colloque *Habiter la contradiction*, Lalla Kowska Régnier cite le film *Chienne de nuit* réalisé par le groupe Epopée en 2014, dont voici le texte retranscrit en entier :

Le féminisme en tant que tel, il peut être de droite le féminisme. Ce n'est pas en soi révolutionnaire d'être féministe, on peut absolument vouloir dire que nous aussi, on a le droit d'être des dominantes. Puis dans ce cas-là, ces féministes de droites, c'est pas mes amies. Je veux dire, super s'il peut y avoir des premières ministres, des filles dans les CA, des cheffes d'entreprise. Ce n'est pas parce que ça va être des femmes que je vais être contente. L'énoncé selon lequel il n'y aurait plus de guerre si les femmes étaient au pouvoir, c'est une absurdité sans nom. Entre filles on sait combien on peut être dures en amitié, combien de choses nous déchirent, ce n'est pas la féminité en tant que telle qui porte la paix, et souvent c'est un côté beaucoup plus insidieux et moins affirmé du pouvoir qui est là. Par contre je pense que d'avoir conscience de l'oppression, d'avoir conscience de la violence, d'avoir conscience du fait qu'il y ait des inégalités, ce n'est pas en soi politique pour moi. Quand ça devient politique pour moi, c'est quand on décide de prendre cette conscience-là et qu'elle nous mène à une décision. Cet espèce de pas de plus, il est pas souvent fait et pour moi c'est ce moment-là qui est crucial. Puis je pense que si on veut penser stratégiquement le féminisme, ce qu'il faut vraiment essayer de réfléchir c'est comment ce geste-là on peut l'encourager. Pour moi, le grand moment de puissance, c'est quand on se rend compte qu'on a plus à dénoncer les rapports de pouvoir mais qu'en fait, on peut s'arracher à leur emprise. On peut juste faire en sorte qu'ils soient complètement indifférents ces rapports de pouvoir, on ne va pas leur accorder la moindre attention, puis c'est comme ça qu'on s'en départit.

Dans cette idée, l'accession au pouvoir pour les minorités n'est pas suffisant, car des rapports de pouvoir se reproduisent quoi qu'il en soit, la représentation, la parité au sein des institutions ne sont pas suffisantes pour une accession totale aux moyens de production. Il faudrait apprendre à faire simplement sans le pouvoir, à travailler sans le prendre en compte, à former des contre-récits.

CB. Ces notions-là rejoignent elles ce que tu abordes dans ton travail comme les notions d'infiltration et de négociation que tu essaies d'avoir avec les institutions ?

Pascale Obolo. Pour moi, la question de l'infiltration s'est posée aussi dans le sens de comment trouver une technique, comment trouver

une stratégie pour que les institutions de n'approprient pas et ne se réapproprient pas tout ce qui est produit dans les espaces militants ou dans des espaces à la périphérie. Et donc aussi ne pas reproduire ce que l'on reproche aux institutions, qu'elles sont dans l'exclusion, en disant, que nous on ne veut pas exclure, mais par contre on est prêtes à dialoguer, penser comment on dialogue avec cet autre et mettre en place des stratégies, être dans des techniques de marronnage. En disant qu'il y a des choses que je partage, d'autres qui doivent rester secrètes, oui qui doivent rester secrètes dans le collectif. Il y a des choses que l'on fait en nous et d'autres qu'on peut effectivement partager avec les espaces institutionnels ou non institutionnels. Et, comme je disais au début quand on a fait la revue *Afrikaada*, l'idée c'était comment rendre visible à tout prix les artistes qui étaient invisibilisés, mais au bout de 4 ans 5 ans on s'est rendu compte que ce n'était pas la bonne stratégie de tout rendre visible, et que quelque part il fallait repenser notre stratégie en disant que l'on ne voulait pas absolument être visible, mais on veut quand même continuer, rester à être dans le dialogue avec les institutions, d'où la technique d'infiltration. Tu t'infiltras le temps de l'échange, le temps de l'invitation qui t'es faite dans une institution pour proposer une forme qui pourrait être une forme non institutionnelle. Aussi questionner la perméabilité de ton travail de recherche : comment ce travail peut se manifester au sein d'une institution, qu'est-ce que ça peut provoquer dans cette institution, comment tu peux t'infiltrer et laisser des traces ?

CB. Est-ce que ça serait aussi lié au fait qu'on aurait trop tendance à penser aujourd'hui qu'une des manières de lutter contre le racisme, ça serait par la représentation et de faire en sorte qu'il y ait plus d'artistes racisé-e-x-s qui soient visibles sur les scènes ou d'avoir plus de représentation politique, dans les films ou dans le contenu médiatique. Est-ce que pour toi ça serait comme quelque chose de pas suffisant par rapport à cette lutte ?

PO. Oui c'est absolument ça, c'est pas suffisant. La même ques-

tion d'intersectionnalité elle est aussi très importante pour moi, c'est à dire que les problématiques liées au mouvement décolonial sont pour moi les mêmes problématiques que celles liées aux stratégies féministes mises en place aujourd'hui, où même la question queer, LGBT. C'est pas parce qu'on va mettre une femme pour diriger un musée qu'il y aura plus de femmes dans les collections des musées. On voit très bien qu'il y a beaucoup de femmes qui sont conservatrices, c'est pas pour autant qu'il y a plus de grandes expositions monographiques dans les musées avec des femmes, plus de femmes dans les collections, non. C'est à dire que de mettre plus de femmes ne résout pas cette problématique-là. Parce que les femmes qu'on va mettre ne sont pas forcément féministes, pas des militantes, même parfois des femmes pires que les hommes ! Donc le remplacement qui consiste à mettre une femme et du coup ça va régler le problème, non ! Et c'est pareil pour les racisés. Quand il y avait Rama Yade sous Sarkozy les politiques qui étaient infligées aux gens issus de l'immigration, c'était horrible, et pourtant on avait soi-disant dans le gouvernement Sarkozy une personne qui était issue des minorités. Tu vois y avait Rachida Dati, une « beure », Rama Yade une « renoi », c'est là où ça a été le pire même. Donc en terme de représentation on va mettre plus de ceci, mais ça dépend quel genre de personnes. Je veux dire: c'est même pas tellement une question de représentation, ce n'est pas parce qu'il y a plus de noirs, plus de femmes que ça va régler les problèmes. Je pense que c'est plutôt des militant-e-x-s qu'il faut mettre, quelque soit leur couleur, quelque soit leur sexe. C'est plutôt des militant-e-x-s, des gens qui ont réellement envie de transformer la société vers plus d'égalité pour les femmes, plus d'égalité pour les racisé-e-x-s, pour les minorités.

L'universalisme tel qui nous est présenté aujourd'hui prétend être garant de la diversité. Néanmoins, si une partie de cette diversité ne se sent plus assez représentée, ou respectée dans son identité par cet universalisme, si elle lui échappe et qu'elle décide ne plus accepter ses codes, alors, elle est accusée de communautarisme.

Car contrairement aux artistes Blanc-he-s à qui l'on accorde de fait la capacité d'élévation vers l'universel, nous les Noir-e-s qui voulons travailler sur l'identité noire, sommes soupçonné-e-s de faire du « communautarisme », du « racisme inversé », pendant que les Blanc-he-s sont encensé-e-s d'office, même s'ielles ne font que ressasser des clichés éculés sur les Noir-e-s tout en étant jamais questionné-e-s sur leur place dans leurs créations. Ielles sont des artistes, des être humains, des enfants du monde... Ils sont la norme et la grandeur de la norme c'est qu'elle ne se questionne pas et surtout qu'elle n'est pas remise en question.

Le simple emploi du terme Blanc-he-s pose problème car si nous sommes des Noir-e-s, c'est avant tout dans le regard du Blanc, qui lui ne se voit pas Blanc mais normal. Et la norme blanche est par conséquent la seule à être créditée d'une rationalité, d'un recul et d'un détachement sur les questions raciales tandis que Nous, auteur-e-s, réalisatrices-teurs, metteur-e-s en scène Noir-e-s sommes réduits à notre altérité, notre proximité avec le sujet, notre émotion, bref notre incapacité intrinsèque - supposée - à interroger notre propre condition.¹²

Dans le colloque *Habiter la contradiction*, Geneviève Fraisse, en réponse à l'intervention de Lalla Kowska Régnier explique ainsi la notion du passage à l'universel :

En fait ce qui m'intéresse c'est la question du passage à l'universel, parce que dans passage à l'universel, il y a passage, il n'y a pas seulement universel, on ne peut pas dire « ah enfin, j'ai trouvé l'universel ! » Qu'est-ce que le passage à l'universel ? Si tu le rétablis sans le mot passage, à ce moment là tu te réinstalles dans le domaine de la domination et pas de l'émancipation. Donc il y a une sorte là d'habitat de la contradiction, où tu es à la fois dans l'émancipation et en même temps dans cette idée que la domination c'est cela. Mais la question de l'universel, un exemple de passage à l'universel que j'appelle la suite de l'histoire, c'est effectivement de voir, à propos d'une citation de Virginia Woolf, qui est « dans cent ans elle sera un poète », en 1929. C'est ce un poète, qui n'est pas du tout de s'inclure dans l'universel, c'est beaucoup plus per-

12 Amandine Gay - Le nerf de la guerre ou la guerre des nerfs: la politique de financement du CNC - <https://badassafrofem.wordpress.com/2014/12/01/le-nerf-de-la-guerre-ou-la-guerre-des-nerfs-la-politique-de-financement-du-cnc/> (consulté le 28.02.2020)

vers que ça de mon point de vue, c'est à dire comment on va balancer à l'universel des trucs qu'il ne veut pas entendre. Là où l'identifie, où on prend de la distance, tout en sachant que l'universel est ce qui permet le partage. Par exemple quand le terme de « démocratie exclusive » a été employé [autrement] que pour parler de l'exclusion des femmes, ça c'est un passage à l'universel, c'est ça le colportage, c'est à dire que ça va être employé là où on ne l'attend pas.

★

Contrairement à la représentation et à la réception, le mode de la contagion cherche à impliquer lae spectateur-trice pour lae faire participer à des pratiques dénormalisantes. Les discours politiques actuels, [...], n'excluent pas forcément le changement, mais ont tendance à accorder trop d'importance au risque que celui-ci pourrait comporter. D'où une tendance à privilégier la politique conservatrice et les économies hiérarchisées. Une politique queer radicale, en revanche, exige non seulement que nous propositions des images et des stratégies de vie pour des sexualités et des genres alternatifs, mais aussi que nous promouvions toutes sortes d'expériences économiques, politiques, épistémologiques et culturelles qui cherchent à produire de la différence et de l'égalité en même temps.¹³

Cet extrait de l'introduction du livre *Art Queer, une théorie freak* de Renate Lorenz peut ouvrir sur des perspectives intéressantes en terme de stratégie. Tout comme l'idée d'un passage à l'universel, celui-ci pourrait être considéré comme une contagion, dont l'expansion serait infiltrante et invisible, transformerait peu à peu les normes. La perspective des affects qu'elle propose pour relire l'histoire de l'art dans le même ouvrage fait d'ailleurs écho à bien des questionnements que j'ai essayé de cerner aussi, ainsi résumés par Isabelle Alfonsi dans son avant propos:

La reconnaissance des affects, positifs ou négatifs, permet d'inclure dans la recherche même une réflexion sur les rapports personnels que les chercheur-cheus-e-x-s entretiennent avec les sujets choisis. Ielles pro-

13 RENATE, Lorenz - *Art queer, une théorie freak* - 2018

longent ainsi l'un des grands apports de la critique féministe : briser la distinction entre personnel et politique en continuant à combattre l'idée d'une autonomie du champ de l'art par rapport à la matérialité de la vie.¹⁴

Je remarque d'ailleurs que dans une rhétorique militante et artistique en même temps, ce sont des souvent des termes péjoratifs ou considérés comme péjoratifs qui sont utilisés : complice, contagion, *freak*, trahison aussi. Cela m'amène à penser dans une perspective dénormalisante de ce qui est considéré comme bon et juste : peut-être qu'être dans la contradiction et penser en dehors du pouvoir, c'est avant tout se défaire d'une certaine éthique de la justice et des valeurs universalistes.

C'est une réalité la trahison, je ne suis pas du tout contre l'utilisation de ce terme, je dirais même que d'une certaine manière, je ferai volontiers l'éloge d'une forme de trahison que j'appellerai trahison positive et qui consiste en somme à obliger la communauté à laquelle on appartient à entrer en rapport avec ce qui lui faisait peur. [...] Au fond, la trahison elle est à l'origine de l'histoire, je veux dire s'il n'y avait pas eu trahison nous ne serions pas là. Le premier traître c'est celui qui a construit un pont sur une rivière alors que cette rivière servait de frontière infranchissable entre deux tribus, entre deux sectes, entre deux clans enfin que sais-je... et le traître, c'est celui qui construit le pont, parce qu'à ce moment-là, il met chacune des deux communautés en danger, mais en danger positif. Une communauté qui se refuse à ce type de danger, elle est perdue.¹⁵

L'universalisme tend à tout placer sur un pied d'égalité parfaite, or, il s'agit de penser au cas par cas pour pouvoir penser dans cet espace de la contradiction. De voir en quoi la trahison est parfois préférable à l'alliance, la contagion au confinement.

C'est dans cette faille ténue que l'on pourrait s'inscrire : déplacer les termes, les normes, les représentations, là où on ne les attend pas, montrer leurs limites et leurs acceptions diverses. Proposer d'autres chemins, d'autres méthodes ar-

14 *ibid.*

15 Propos de Francis Jeanson dans le film *Les frères des frères* de Richard Copans, 1992

tistiques qui nous permettent de trouver un équilibre entre un sujet politique, son traitement artistique puis sa diffusion et sa production dans la disruption du système capitaliste. Je ne pense pas qu'une émancipation politique et artistique puisse se faire par une accession au pouvoir.

La condition d'existence de l'universel serait dans la démultiplication, l'élargissement, la soustraction à l'universel comme norme blanche, mâle, hétéro. Si l'universel n'est plus unique, mais multiple, il pourra raconter toutes les histoires, celles des vaincu-e-x-s et des invisibles aussi.

Produire pour/avec/sans/contre

Cet interstice de la contradiction ouvre un champ de recherche, de production et de fabrication. Néanmoins je souhaite ici témoigner de la manière dont ces espaces et ces méthodes ont d'ores et déjà été mis en places et réfléchis. Penser en dehors de l'universalisme nous invite aussi à penser à une diversité de situation, à ne pas reproduire des questionnements normalisants, nivelant toutes les situations à une réalité unique.

L'institution peut-elle être un outil d'émancipation ?

Ebony L. Haynes, originaire de Toronto, est curatrice et directrice de galerie installée à New York. Elle travaille depuis 2016 à la Martos Gallery, en tant que directrice. Elle est donc en charge de plusieurs tâches, en étroite relation avec le fondateur José Martos. Nous nous sommes entretenues sur les rapports qu'elle entretient avec José Martos, mais aussi sur son rôle en tant que directrice d'une structure marchande, en tant que femme racisée. Dans cette idée d'une accession ou non à un certain statut de pouvoir pour les personnes minorisées, Haynes propose une perspective liée à des questionnements matériels essentiels à penser dans une perspective d'émancipation des artistes.

CB. Do you have specific criteria for choosing artists beyond the quality of their work ?

Ebony L. Haynes. Yes right, so specifically speaking you're thinking of markers of sex, race ?

I think that ...yes. The short answer is yes. But more complicated inside is.. I always try to make it seems that I am not doing that. So putting as much energy into all artists as possible but I've trying to apply for them a bit more for women and artists of color. So you know, I am still happy to do a

show at Shoot the Lobster¹⁶ with white men, I still do that, but only because I think it gives the author more weight, which is sad, but true. I never wanted to be mentioned in this space as the black female director who shows black women or something. I mean : that sounds great to me but you don't want to just be that. You don't want wanna be, the gallery with white male artists but you also don't wanna be the gallery just with black artists, you know what I mean. So, it is always in the back of my mind, but I would never just show the artist because we need one, like we need to have a black men in here. I am really proud of our artist's list, in that it's a real plan of artists working together and it is getting more even, we do finally have more women on our list and we do have artists of color in our list and this balance is getting better. It's not the only criteria but this is something that is on my mind for sure.

CB. Yes I think it's always a complicated thing. In french we have this expression which is « discrimination positive ».

I think it's also really problematic to talk about this because then it would mean that it could also lead for the concerned peoples to this feeling of, also this term in french, which is « syndrome de l'imposteur ».

ELH. Exactly, and also problematic for me, for my practice as a curator. I have a problem personally with showing black artist who show black bodies in their work. So it's hard for me to ... and also part of it is just my aesthetic taste, I don't love figuration. I really love conceptual, minimal work, and if it's painting, it is abstract. But it's hard for me to be really excited about a black female painter who paints some black female body. I don't feel super comfortable selling it, cause I am figuratively and literally selling a picture, like the black image. So I am selling a black artist but I am also selling a black body for you to own, and I personally feel better showcasing

16 Shoot the Lobster est un espace d'art situé à New York et Los Angeles, géré et curaté également par Ebony L. Haynes.

maybe minority art groups who look at their identity in their work but in an other way, like it doesn't mean it needs to be a portrait, a bit more distract, less didactic.. So that's what I look for in term of practice, my preferred practice whoever they're black, white or purple : I prefer non figurative ; super didactic work I don't love so it would be that plus the gallery taste plus the artist fitting in.

CB. And this is also because there is this money background that makes you uncomfortable ?

ELH. For sure, like the fact there is money involved, it's not just like I am curating. It's not just that I get to curate like in a Kunsthalle, which would be great. I mean I love the money aspect of it. Well, I curated a show in a museum before and it was very bureaucratic, and not as creative as people would like it to be as a curator in my experience. It's weird because often people don't consider people in gallery as curators, because there is money involved. You know it's easy people often see a gallery as a place for sell but it definitely takes the same amount of work, in terms of curatorial, like I still have to write a text, I still read things about this particular practice or artist, I still do the studio visits, you still pick the works, you know you're in the space, hang it, it still takes all those steps, but this is for sell and I like the sell aspect of it because, especially when it comes to women and artists of color because they often are forced to resolve to an institutional carrier.

So you know it's so much more often you would see. Even now it's changing because people are getting vocal and try to change the gallery programs - but you so often see a black show in a museum and you know, someone championing women painters all the stuff, like the Whitney and the women painting show at the museum but artists need food! It's condescending to assume that a female artist should just be happy having a retrospective.. you know « oh we gave her a retrospective at the MoMA » : who fucking cares if the MoMA doesn't sell work ?! and then the artists are forced to have a teaching job often, you have to do something else and

artist want to sell art and that's what a gallery is for, so I do like the financial aspect for that reason. I like being able to give artist money for work, instead of just applying for grants and teaching - unless they want to, it's fine but they should have the opportunity to make money from their work too.

Les lieux de formation sont également des institutions qui reproduisent des oppressions similaires, notamment en France par leur manque d'inclusion de références non-occidentales dans les apprentissages, dans les écoles d'art spécifiquement, où l'histoire de l'art enseignée reste états-unienne et européenne. Pascale Obolo a étudié au Conservatoire libre du cinéma français, où l'enseignement du cinéma se basait exclusivement sur des références occidentales. Elle a ensuite intégré le master de réalisation en cinéma expérimentale à l'université Paris 8. Son expérience dans le laboratoire de Georges Lapassade montre aussi comment un professeur, dans une institution, peut produire pour les autres, en inventant d'autres manières d'enseigner et de faire classe, tout en donnant à ses étudiant-e-x-s des moyens d'émancipation. En ce sens, on peut imaginer que Lapassade adoptait une forme de complicité avec des personnes minorisées, en travaillant pour un intérêt commun et non pas un intérêt personnel.

CB. Et tu faisais partie de groupes militants à ce moment-là ? C'est le moment où tu as commencé à t'organiser politiquement ?

Pascale Obolo. À la fac déjà, à Paris 8 j'étais dans différents groupes. On avait un groupe qui était un peu pro-black de hip hop. Quand Georges Lapassade a monté un atelier de recherche d'ethno-vidéo, qui était très intéressant dans le sens où lui en tant que sociologue il s'est dit « je vais étudier la culture hip hop et les gens qui produisent cette culture-là ». Parce que Georges Lapassade c'est plutôt quelqu'un issu de mai 68, il était au départ de la création de Paris 8 à Vincennes, en 68. Et donc quand il a fallu déménager Paris 8 de Vincennes dans le 93 à Saint-Denis, beaucoup d'intellectuels et de professeurs étaient contre cette délocalisation. Ils voulaient absolument rester à Vincennes ou à Paris, etc. Et lui, c'était quand même un des premiers qui trouvait intéressant que cette fac-là,

une fac militante, soit au cœur d'une ville comme Saint-Denis, qui est une ville problématique, avec des questions liées à l'immigration, des questions religieuses, etc. Et au lieu de faire comme beaucoup d'anthropologues font quand ils étudient leurs « tribus » entre guillemets, lui a plutôt décidé de faire rentrer ces jeunes issus des cultures hip hop, de les faire rentrer dans l'université, au lieu d'aller poser sa caméra, au lieu d'aller filmer, enregistrer et puis après venir parler, écrire, sur eux sans eux. Et pour moi c'est un des premiers qui proposait une manière de produire du commun et d'être dans le partage des savoirs, en disant voilà, moi en tant qu'universitaire chercheur, j'ai un certain savoir, mais les gens dont j'étudie la culture, eux aussi ils ont un autre savoir et l'idée c'est comment ensemble on peut produire du commun, et du coup je vais créer un espace, au sein de l'université où on va pouvoir ensemble faire de la recherche, se questionner, etc.

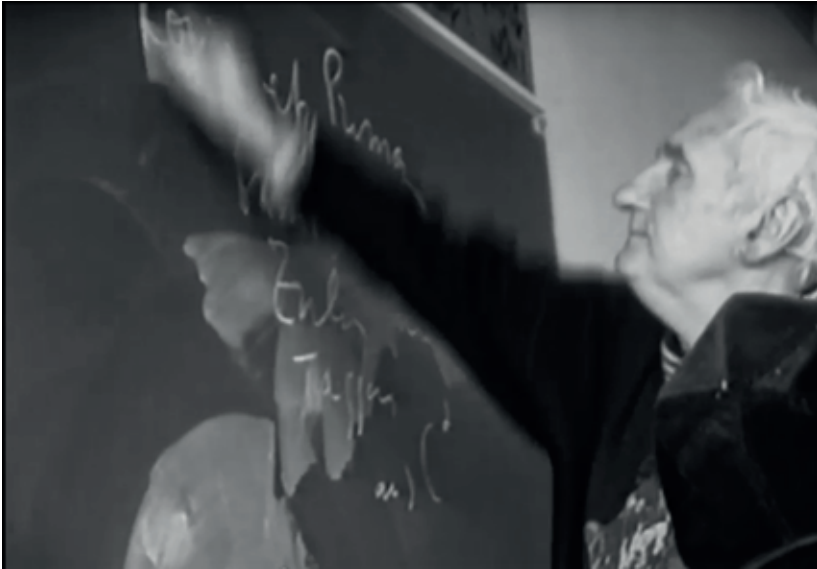
C'était pour moi vraiment un vrai laboratoire où l'idée c'était de se filmer, c'est à dire les gens étudiants qui étaient issus de cette culture, dans ce laboratoire, on s'interviewait, on se filmait etc. C'était pas un regard extérieur qui venait nous regarder comme dans un espèce de zoo humain.

CB. Et puis c'est une manière aussi de repenser l'institution de l'université et de la repenser face à son environnement direct.

PO. Oui et puis je pense aussi c'est une autre manière en terme de transmissions de savoir, de remettre en question la manière de transmettre des savoirs à l'université, c'est aussi remettre en question une certaine manière de faire de l'anthropologie aussi. Donc on était dans cette forme de déconstruction toujours, c'est à dire comment donner des outils et à partir de ces outils-là, dans cet espace dans ce laboratoire, on peut proposer d'autres façons de faire pour construire du commun, dans un espace, dans un territoire comme la ville de Saint-Denis, avec tout ce que ça comprend et entend politiquement. Donc c'est vraiment beaucoup plus je dirais effectivement, paradoxalement, c'est quand même au sein de

l'université, que j'acquis en tout cas une certaine confiance, un certain savoir que moi j'avais, parce que les savoirs minorés ont toujours été exclus, ont toujours été invisibilisés et ont souvent pas du tout été pris au sérieux et très peu considérés.

Au contact de Lapassade et avec ce projet de laboratoire, c'est vraiment là où j'ai pris confiance que les savoirs qui étaient produits à la périphérie étaient tout aussi importants que les savoirs académiques ou universitaires.



Dans la classe de Georges Lapassade, à Paris 8 (images issues du documentaire Paris 8, la fac hip-hop, Arte, 2017)

Dans son essai *Teaching to Transgress*, bell hooks met en avant le concept de l'éducation « as a practice of freedom », mêlant une relation d'écoute, de vulnérabilité et de croissance commune.

When education is the practice of freedom, students are not the only ones who are asked to share, to confess. Engaged pedagogy does not seek simply to empower students. Any classroom that employs a holistic model of learning will also be a place where teachers grow, and are empowered by the process. That empowerment cannot happen if we refuse to be vulnerable while encouraging students to take risks. Professors who expect students to share confessional narratives but who are themselves unwilling to share are exercising power in a manner that could be coercive. In my classrooms, I do not expect students to take any risks that I would not take, to share in any way that I would not share. When professors bring narratives of their experiences into classroom discussions it eliminates the possibility that we can function as all-knowing, silent interrogators. It is often productive if professors take the first risk, linking confessional narratives to academic discussions so as to show how experience can illuminate and enhance our understanding of academic material. But most professors must practice being vulnerable in the classroom, being wholly present in mind, body, and spirit.¹⁷

Produire en marge de l'institution

Si ces entretiens nous permettent de raconter des expériences marquantes au sein de l'institution ce qui nous intéresse est justement de voir quels sont les autres moyens mis en place en dehors des cercles de production classique : comment trouver d'autres manières de financer un film ou de faire de l'art ? On peut choisir de faire sans, par conviction, ou trouver d'autres moyens, quand l'institution se désengage.

CB. La question que j'avais ensuite concerne la question de la

17 hooks, bell - *Teaching to transgress, education as the Practice of Freedom*, 1994, p. 21

production : je crois que vous n'avez pas du tout eu de financements externes, et je voulais savoir si c'était des choix qui avait été faits avant, et comment vous avez choisi de produire ce film ?

Lucas Morèel.

Ca a été une décision à prendre, l'autofinancement, mais je crois qu'on est tous arrivés avec cette idée en tête, parce qu'on avait tous dans les réseaux desquels on venait, une certaine méfiance des médias, on a eu des expériences de transmissions d'infos un peu biaisées. On ne voulait pas avoir cette pression là. On s'est assez vite débarrassé de cette question d'un quelconque financement, aussi parce qu'on savait qu'on allait toucher des questions sensibles, comme les questions de deal, d'immigration illégale, de séjour illégal etc. et on ne voulait pas avoir à frelater notre propos à ce sujet. Ensuite, la question de où on a trouvé les financements : de ce point de vue là, on a de nouveau réuni un peu nos contacts et on s'est demandé comment on savait faire de l'argent, et il se trouve que dans les milieux alternatifs lausannois, ça passe beaucoup par la fête et les squats, fêtes qui sont souvent « thématiques », et c'est un peu au centre de la soirée la raison d'être et là c'était de soulever des fonds pour ce film, et quelques événements à gauche à droite de moindre importance par des amis, des camarades, qui ont voulu aider et qui ont pu apporter un peu d'argent, et puis il y a eu ce gros événement qu'on a organisé nous à Saint-Martin¹⁸, donc le lieu où on a tourné le film, qui devait servir à la fois de participation au financement et puis d'annonce, pour faire savoir aux gens que ça allait arriver. On a aussi passé pas mal de temps à réfléchir comment allait se présenter cette soirée, et on est restés sur un truc un peu en deux parties avec un côté plus fête, avec ce collectif - les musiciens étaient des amis, on voulait faire en sorte de mettre en avant des gens qu'on connaissait, qui faisaient de la musique - et une partie plus exposition, où on a été puiser dans les archives de la lutte, avec des photos des différents squats de migrants à Lausanne, de manifestations, et un

18 Lieu alternatif lausannois

projet de film de la HEAD aussi, Erika¹⁹, qui a accepté de projeter son film, parce qu'il y a un certain sérieux à la question et qu'on voulait pas juste faire la fête.

Ebuka Anokwa. Oui, les tee-shirts...

LM. Oui aussi du point de vue promotion on a fait du *merch*, on a récupéré plein de tee-shirt à gauche à droite qu'on a imprimés au Porno²⁰. C'est des copains, surtout Romain et Elise qui ont participé au projet et qui nous ont soutenus hyper fortement.. il se trouve qu'ils ont accès à un atelier de sérigraphie, donc on a pu imprimer des sacs, des tee-shirts, et ça a eu un sacré succès - c'est vraiment super et c'est arrivé un peu par hasard, Romain et Elise étaient là une fois à une réu et ils ont dit « ah pour la promo nous on peut imprimer des tee-shirts »

EA. Oui c'était comme ce que je disais avant, tout le monde a apporté ce qu'ils ont.. Il n'y avait pas vraiment trop de plans, c'est comme ça qu'on arrive à avoir un peu des finances pour produire ce film, et oui il y a vraiment pas mal de gens qui ont aidé pour ce film.

*

CB. Cette question est à propos de la production d'*Ouvrir la voix*. En lisant les interviews que tu avais déjà faites et sur ton blog il y avait le fait que tu n'avais pas eu de financements public pour le produire et du coup, quelles alternatives t'avais pu mettre en place par rapport à cela.

Amandine Gay. D'abord, je savais qu'il y avait quand même assez peu de

19 Erika Nieva da Cunha

20 Porno Diesel, squat lausannois

chances pour que le film soit produit. On va dire, de façon classique, que j'avais quand même déjà une expérience dans l'écriture, plutôt des scénarios de fiction. Deux ans avant *Ouvrir la Voix*, j'avais commencé à écrire des programmes courts de fiction avec une autre amie comédienne, dans l'idée d'écrire des scénarios, des rôles qu'on aimerait jouer, etc. Et donc là, on a fait vraiment le parcours un peu classique de faire des demandes d'aide, à la SACD²¹, au CNC, etc. On s'est rendues compte qu'à l'époque, pour un programme qui n'était pas non plus méga subversif, mais qui effectivement, pour le contexte français, changeait un peu puisque l'idée était de faire une série où les personnages principaux étaient uniquement des femmes. Déjà là, on avait eu des conversations un peu surréalistes par téléphone. On nous avait dit qu'il n'y avait pas assez de personnages masculins, que c'était trop caricatural, etc. Donc j'avais assez peu d'espoir en envoyant un dossier pour un film documentaire sur l'expérience des femmes noires réalisé par une femme noire. Mais j'ai fait une demande au CNC pour une aide à l'écriture parce que je voulais avoir le refus, plutôt que de m'auto-exclure des processus de sélection, ce qui est un peu ce qui se passe. En général, les gens se disent qu'il n'y aura aucune chance de l'avoir, et ne postulent même pas. Mais moi, je voulais quand même qu'on m'ait dit non pour dire à un moment donné aussi, s'ils se mettent à recevoir de plus en plus de projets comme le mien, peut-être qu'un jour, ils vont aussi finir par les financer.

A partir de là, l'idée était : qu'est-ce que je pourrais faire comme projet qui était autonome financièrement, en tout cas, qui coûterait moins cher que de la fiction, et qui ne requiert pas non plus d'exploiter les gens au nom de la cause. C'est à dire que pour pouvoir faire des projets, il faut le faire bénévolement. Mais en fait, plus les projets sont bénévoles, et moins on est considéré-e-s comme un professionnel ou une professionnelle de la profession [notamment pour les personnes racisées]. Il se trouve qu'étant effectivement en

21 SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques, organisme français de gestion collective des droits d'auteurs.

couple avec une personne qui avait déjà fait de la caméra, qui avait le matériel à la maison, je pouvais le faire en autonomie, ne pas exploiter une personne précaire ou des personnes précaires pour le faire avec moi. Parce que l'autre copine qui nous a aidés et qui a fait un tiers des tournages au cadre, c'est une camerawoman de chez France Télévision, donc c'est quelqu'un qui gagne très bien sa vie.

Ce film pouvait être fait avec principalement deux personnes, Enrico et moi. Une troisième personne nous a aidés un pour faire un tiers des tournages, et pour un documentaire, c'est tout ce qu'il fallait. Après il fallait louer du matos son, on a quasiment pas utilisé de lumière, et de toutes manières, on les avait à la maison puisque le premier métier de Enrico, c'est photographe. Donc, en 2014, j'ai commencé à écrire *Ouvrir la Voix* puisqu'en fait, j'avais aussi commencé à écrire des programmes courts et que j'avais appelé « Vis ma vie de Noir », etc. Donc, ça faisait un moment que je tournais autour du projet.

Et puis j'avais fait mon mémoire de fin d'études là-dessus. Et donc, j'ai décidé de faire un film sur l'expérience des femmes noires en France et dans le monde du cinéma, c'était l'occasion de montrer mes potes. Il nous fallait une caméra, on a tourné avec la Black Magic Pocket qui à l'époque coûtait dans les 3000 euros.

On avait un micro à la maison, on a dû louer qu'un seul autre. On avait la perche, mais il fallait louer un HF. Et puis bon, les lumières, on les avait déjà... En fait la plus grosse dépense du film, une des plus grosses dépenses du film avant la post-prod. Ça été que comme j'ai fait 45 pré-entretiens, je ne voulais pas que les filles paient leur café, que j'essayais de faire en sorte qu'elles aient le moins à se déplacer. En fait les tickets de transport et les cafés des pré-entretiens, si tu l'avances sur le budget final, c'était quand même important parce que finalement, le matériel avait été amorti d'une certaine façon.

En fait ça a été très dur pour nous faire un budget parce qu'on dit qu'on a dépensé 45 000 euros. Bien entendu, ça, c'est sans compter les salaires alors que personne n'a été payé. Il y a juste Coralie la cadreuse qu'on a pu rémunérer

a posteriori après le crowdfunding et après avoir créé notre boîte de prod. Parce que notre autre problème, c'était qu'en plus on avait pas de boîte de prod. Mais tout le travail qu'Enrico et moi on a fait, on n'a pas été payés.

Le design des affiches a été fait gracieusement par un autre réalisateur qui s'appelle Luc Serrano, qui est un pote à moi et qui a fait des affiches pour ses potes. Donc, il nous a aidés à faire l'affiche. Mais après, il fallait quand même imprimer les affiches. Ça coûte cher. Il fallait aussi faire les DCP et on a découvert que ça coûte très cher. Donc au début, à la sortie en salle du film il n'y avait que trois DCP, il n'y avait que trois copies parce qu'on avait pas l'argent pour en faire plus ! Ce qui a été aussi une logistique très complexe d'envoi du film aux salles, comment elles se le font suivre, etc.

Et puis quand même un peu de matériel et beaucoup de logistique, parce que c'est clair que si on faisait un truc autour de l'heure du repas. Bien sûr qu'on invitait les filles à manger. On a fait plusieurs soirées à la maison pour qu'elles se rencontrent. Donc on faisait des grosses bouffes, etc. Et donc, c'est pareil. On a organisé une soirée en février 2015 pour parler du film, créer une communauté autour du film. Ça a été de notre poche aussi.

À la fin, on a estimé que ça nous avait coûté 45 000 euros de faire le film. Même si effectivement, comme cela s'est étalé sur beaucoup de temps parce que c'est l'écriture en 2013 14 tournages en 2014-2015, ensuite il y a eu un an de hiatus parce qu'on n'avait plus d'argent, pas le temps. Le film a été monté en août 2016 et il est sorti finalement en salle en octobre 2017. Disons que sur ce temps là 2014-2017, avec 45.000 euros, avec la post-prod bien sûr, qui est le truc qui a coûté le plus d'argent mais qui a été un peu amorti par le crowdfunding.

Ce dont nous parle Amandine Gay est l'écologie financière et formelle d'un projet d'artiste. Dès lors, la difficulté et la capacité à articuler l'adaptation de la forme à son économie, tout en essayant d'améliorer ses conditions de travail et trouver les moyens de projeter par delà le cadre strict de l'acquis.

J'ai fait l'expérience du financement de mon premier film *Le moment des forces* entre 2017 et 2019. Mon modèle économique, dans des allers retours entre recherche de fonds et montage du film, a eu beaucoup d'influence sur les choix que j'ai fait dans la production. Travaillant à environ 40% à côté de mes études, avec un salaire tout à fait raisonnable, je ne peux néanmoins m'éloigner de mon lieu de travail, et j'intègre ces contraintes dans la définition du film que je veux réaliser. Pour mon nouveau projet je documente les ateliers d'un collectif de rappeurs-e-x-s à Genève. Leur lieu de réunion est juste en bas de mon atelier, et je pense que cette situation est une des raisons de mon choix de faire ce film. Filmer ce qui est proche, avec cet ancrage local, qui veut dire également que je peux le faire aussi avec relativement peu de moyens. Cette proximité est essentielle dans la manière que j'ai de penser une production légère, filmer de là où on parle et de ce qu'on connaît dans la vie dans une croissance commune avec notre sujet.



Still du film Le moment des Forces, 2020

Produire pour les autres

CB. Je m'intéresse à la société de production que tu as montée²², et me demande si tu te vois aussi, peut être plus tard, dans la possibilité de soutenir des projets comme le tien, si tu te voyais aussi en tant que productrice.

Amandine Gay. L'idée, c'est que moi, j'ai toujours deux réponses là-dessus : la première, c'est que bien sûr que dans un monde idéal, j'aurais une boîte de production qui n'est pas dédiée à produire que mes films. Mais actuellement, le problème est que souvent, on demande toujours aux mêmes, c'est à dire celles qui sont déjà dans la galère et qui arrivent à peine à faire leurs projets, de soutenir tous les autres derrière qui arrivent dans la galère. Je sais que c'est normal, je suis identifiée comme une personne engagée. Mais souvent, je me dis les gens attendent de moi des choses que je suis pas en mesure de faire.

Pour mon deuxième film qui n'est pas soutenu par le CNC, il n'y aurait pas la machine Charles Gillibert²³ derrière, je ne l'aurais pas fait. C'est CG Cinéma et MK2 qui font que j'ai un deuxième film. Donc je ne suis pas du tout à une place de stabilité et je ne suis encore que dans le documentaire. Après ça, je passe à la fiction, il va falloir que j'arrive à négocier ce passage. D'ailleurs, seulement quand le deuxième film sera sorti et s'il fonctionne assez bien, on aura du fonds de soutien automatique²⁴. Nous on n'a pas de trésorerie, on n'a pas de roulement pour produire les films des autres.

Notre répartition des tâches c'est qu'Enrico fait la compta

22 Société Bras de Fer productions, créée par Amandine Gay et Enrico Bartolucci

23 Charles Gillibert est un producteur de cinéma français, fondateur de CG Cinéma.

24 « Les films de long métrage français ou réalisés en coproduction internationale sont, dès lors qu'ils remplissent les conditions fixées par la réglementation, générateurs de soutien financier du fait de leur exploitation commerciale en salles, de leur diffusion télévisuelle et de leur exploitation sous forme de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public.»
Source : site du CNC https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/soutien-automatique-a-la-production-de-long-metrage_19153(consulté le 04.03.2020)

pour *Ouvrir la Voix* et gère la logistique, les envois de DCP, etc. Moi, je fais tout ce qui est l'animation des réseaux sociaux, répondre aux mails et animation d'évènements. On aurait besoin de pouvoir embaucher quelqu'un qui fait le volet administratif parce que déjà, ça ne nous intéresse pas. Et puis, c'est autant de temps qui nous est pris sur les activités créatives. Moi, à la base, je n'étais pas partie pour avoir une boîte.

Comment on gère la croissance quand les gens nous approchent, qu'on pourrait avoir d'autres projets ? Et si on a d'autres projets, il faut qu'on embauche quelqu'un et si on embauche quelqu'un, il faudrait qu'on ait un apport de capital ? Est ce qu'on doit lever, faire une levée de fonds, etc. ? Des fois, quand on a le temps, on va à la mission économique locale pour espérer avoir des rendez-vous. Là, on en est au stade où on se dit qu'il faut un business plan parce que nous, on a monté une boîte de prod par nécessité.

Ne serait-ce que demander un prêt à la banque par exemple, il faut avoir trois ans d'existence. Il faut avoir un business plan, avoir une idée de comment est ce qu'on va effectivement faire sa croissance. D'un point de vue réaliste, Bras de fer devrait être à peu près fonctionnel financièrement d'ici cinq ans, c'est à dire quand on aura reçu le Fonds de soutien automatique pour ce deuxième film qui n'est pas encore terminé, et que si tout va bien, on aura réussi à mettre en place d'autres projets qui font qu'on fait des coproductions. C'est aussi pour ça que celui ci sera à 50/50²⁵ dans l'idée que chaque projet qu'on fait sera à 50/50 pour que d'ici cinq ans, on ait assez d'argent. J'espère qu'un moment donné, avant ça, on pourra embaucher quelqu'un. Je sais absolument pas comment. Le temps passé pour monter un dossier de concours, encore une fois, c'est autant de temps qui n'est pas passé sur notre travail. Donc, bien sûr, moi, j'adorerais. Je suis méga admiratrice de ce qu'a fait Ava Duvernay²⁶, mais ici c'est pas les Etats-Unis ...

25 50 % de production interne / 50% de production externe

26 Ava Duvernay est une réalisatrice, productrice, distributrice de films afro-américaine.

Il y a des groupes de Black Millionaires ou Black Billionaires, si t'arrives à pitcher ton truc, qui vont injecter 300 mille boules.. mais moi je ne sais pas qui aller voir en fait ! Moi je ne connais personnes. Un jour, on parlait de ça avec une pote qui allait à des trucs comme l'Entreprenariat féminin et tout, puis à un des pitch. Il y a un gars qui a dit : voilà 30 000 euros, c'est du love money, c'est déjà ça et elle demande « c'est quoi du love money ? » « ben tu vas dans ton entourage et tu demandes de l'argent ». Dans mon entourage y a du love mais y a pas de money !

Et moi c'est pareil, qui va me donner trente mille euros ? On a 400 contributeurs pour un film, on a fait 17 000 euros, et la masse salariale d'une personne qui bosserait même à quart-temps, même ça on ne peut pas se permettre. L'enjeu, c'est vraiment ça. En plus, la demande à des gens qui, à la base, sont des artistes, de se développer une casquette business, ce n'est pas mon truc. Sinon, il faudrait qu'en cours de route, on rencontre quelqu'un qui est méga business et qu'on s'associe, avec une personne qui voudrait faire de la prod pure, qui est vraiment du côté argent machin, ou même un espèce d'un investisseur.. mais même ça, ça nous aiderait pas.

Tout ça pour dire que ben oui, j'adorerais. Si on pouvait faire ça, ça voudrait vraiment dire travailler dans cette idée de faire entendre toutes ces narrations qu'on n'entend pas d'habitude. Sauf qu'effectivement, en terme pratique, c'est beaucoup plus compliqué que juste l'idée de se dire j'aimerais trop produire d'autres gens.

Pour *No Apologies* le travail en commun entre des personnes blanches et suisses et des personnes noires immigrées, a donné lieu à ce principe de « mise à disposition » d'un réseau et de moyens techniques afin de laisser la parole à un autre groupe. Nous nous sommes néanmoins posé la question du fait que leur équipe est entièrement masculine, comme les protagonistes du film. Comment transmettre le travail fait ensemble pour qu'il puisse servir à d'autres groupes plus minorisés ?

- Lucas Morëel.** Quelqu'un nous a demandé si s'il allait avoir un *No Apologies 2*. C'est un peu rigolo d'y penser comme ça, mais en vrai à chaque fois on se pose la question des femmes puisque le film met principalement quasiment exclusivement des hommes en scène.
- CB.** C'était ma dernière question : est-ce que le vécu des femmes noires qui arrivent ici est vraiment différent des hommes noirs ? Est-ce que ce sont des réseaux complètement différents ?
- Ebuka Anokwa.** On parle de race, oui on parle de la vie des Noirs en général. Mais on parle des gens concernées dans cette ville. À Lausanne, c'est là qu'il y a Jean-Dutoit²⁷, c'est là que, oui c'est là aussi qu'il y a des caméras, on parle de cette histoire. par exemple dans Jean-Dutoit, y'a pas de femmes c'est juste les mecs. Au sleeping, c'est vrai il y a des femmes mais elles ne sont pas noires, c'est plutôt des Roms, avec qui on a pas beaucoup de connexions, on fait nos trucs chacun de notre côté. Et par rapport aux violences policières et les gens qui disent que les noirs dealent ou pas, et la réflexion sur celles-ci viennent plutôt des gens concernés. C'est OK. Ça aussi c'est plutôt des Noirs qui sont dans la rue aussi. Même si je pense qu'il y a aussi des Roms dans cette situation, que la police les harcèlent sans raison.
- Et après ce que *No Apologies* a amené, c'est plutôt la vie des noirs, on parle de race. Et c'est vrai qu'au début, *No Apologies* c'était ouvert, pour tout le monde, tout le monde pouvait venir.
- Alors je pense que *No apologies 2*, ça va exister et qu'il y aura peut-être un truc à faire avec les autres luttes. Si ça vient, on parlera d'autre chose. Like it will be kind of an other production, an other, maybe in women's world, black, white, whatever, but talking about being a women, what are their

27 Le collectif Jean-Dutoit est un collectif basé à Lausanne qui lutte pour les droits des personnes étrangères, et notamment sur leurs conditions de logement.

struggle too...

LM. Mais effectivement dans ce cas là ça voudrait dire passer le flambeau les outils etc.. Mais ce serait un peu une double limite de travailler avec des femmes noires parce qu'il a ni la blancheur en commun, ni le genre masculin en commun. Du coup, je ne sais pas quel sens ça ferait d'appeler ça *No Apologies 2* par exemple mais disons qu'en tout cas il y a clairement du matériel des problématiques à aborder qui sont spécifiques.

Espaces de diffusion et d'émancipation

Si le cinéma m'intéresse tout particulièrement, c'est sans doute à travers son format, comme la musique enregistrée, très facilement diffusable. Dans cette perspective, j'ai interrogé mes interlocuteur-trice-s sur la réception et la diffusion de leurs films, comment ces œuvres peuvent constituer des outils pour une communauté dans leur capacité à rassembler et créer des expériences collectives .

Dans mes expériences, regarder un film politique ensemble peut avoir plusieurs fonctions : la première, de débattre à son sujet, de s'inspirer d'autres luttes pour mener la sienne, mais aussi, simplement de réunir des gens le temps d'une soirée, afin de soulever des fonds, comme l'a fait l'équipe de *No Apologies* avec le film d'Erika Nieva da Cunha pour financer leur film par exemple ou pour une autre cause.

CB. What was the reception of the movie when it came out ?

Lizzie Borden. Well, when that first came out, I lived downtown and it was a really tiny movie. It was received well for being a tiny movie, it was first showed at the Berlin film festival but I should say also : I have been editing it for five years on what called a Steenbeck or Flatbeck editing machine in my loft, which is a big loft. So many people came through that loft cause I used to rent it out day and night, just for the editing ma-

chine, like 25 dollars for eight hours. At one point a guy from the Berlin Film festival saw it and said : well if you finish in February, you're invited. So I finally had to finish this film, it was just going on to long. So that where it showed, and it was received very well and it showed in a few places in the States like really great festivals, and it was received just as a kind of edgy film.

Other things I remember is that because it got a couple of grants along the way, 3000 dollars here and there, the New York Times just slammed it and said «if this what we put in this horrible film, this is what we put our tax dollars in to», in the front page of the New York Times as an example of what not to give taxes to .. so, it was kind of funny because it was seen as ok, and over the years it started to be written about in like feminist texts a lot and like shown in schools and then it always has that kind of buzz, and it always had a life which is interesting, because of that.

There were a lot of academic writing and then everything picked again in 2016 when the restoration happened. But one of the things that was really interesting, and is still interesting to me, is that it never quite reaching a black female audience. When that is pointed out, the distribution never get to a core audience that we would really hope that to get to. The only time it ever got to that audience was when they would be some kind of illegal - which I would know about - somebody who stole it to and somebody who saw it - and then first run feature or an other distributor would take it down. But you know, somehow I thought that's kind of cool being an anarchist in art and that it would be seen in that way ... because there is such a problem with distribution and that would be happen everywhere, in every country. How do you get a film that basically is an art world film to people who the real audience was to begin with. It was made under Reagan who everyone hated and now Trump, I don't even have words for... I mean the issues that is about, black and white women in this country are united on, and everyone is fighting for together, I think, and hopefully there will be finally some unification of voices, which would be amazing, so I always try to remember : a question everyone does ask, and I am always curious about that question, and was it received

when it first came out because you know I just remember showing it in galleries.

CB. In my work, I always try to think how to find tools of emancipation. Would you consider your movie as a tool, as a political tool ?

Lizzie Borden. I wanted it to be. And I hope that the people who saw the film and didn't understand one word of it, that the musical beat, alone, would inspire people coming out of this to one social change, you know that they would come out inspire to do something. Maybe not even knowing what but looking at things a little bit differently, maybe even wanting to vote, maybe wanting to see... depending on what country they're in, seeing all of in a different way or wanting to make change and again different, in any place they're living in, because their issues are so different.

CB. What do you think of this question of working as an artist or a director, working as an ally actually towards a community ?

LB. How a work can be an ally to a community ? That really an interesting question because .. when I made *Born in Flames*, there were not a lot of black film, especially by black directors, black women directors. So I thought it could be very helpful, just in terms of creating discussion and then over the years they came to be, I mean there were a couple of movies by black women directors, but not that many, and then over the years.. I was only challenged in one place in London for not being black, and I was saying I am not speaking for the women of the film, the women speak themselves.

But now, I am grateful if it's ever used in benefits. And it's used in benefits all the time. But it's used in benefits less for black women than for gay rights and for other kind of LGBTQ events, it's used all the time, in all those kind of benefits and I am always thrilled, just like *Working Girls*²⁸ is used a lot for

28 *Working Girls*, sorti en 1986 est un film réalisé par Lizzie Borden, qui montre la vie de trois

like sex industries events, and I am thrilled when it is you know so very often. It's basically I donated as a tool to raise money and that to me is incredible and I love it. So I think it's very important for work to be used that way and for me that's the ultimate, and *Born in Flames* have been used very often and has been asked to be in those contexts to help raise money for events and especially in the last few years it has been asked to do that, to help raise money for political events and not necessary for black women, but sometimes, and sometimes for gay events. Especially *Working Girls*, now it's out of circulation because it has to be remastered and I am talking to a few companies now to restaure it. But it was in Vancouver for Red Umbrella, a sex industry event, and that was really important for me so. So I just let them use it you know, to take it whatever you can.

*

CB. Je me suis vraiment posé la question de ces films comme des outils, mais justement comme des outils un peu de base. Juste à regarder un film ensemble, regarder un film en tant que communauté, ça peut aussi créer des moments hyper forts de lutte...

AG. Oui, carrément ! pour *Ouvrir la Voix* il y a eu des créations de collectif après le passage du film dans certaines villes. Donc, je pense par exemple à Sochi, à Lyon, qui est un collectif féministe qui a un peu vu le jour le soir même, parce qu'il y a une personne qui m'a dit « Ouais, mais est ce que tu ne pourrais pas venir ? » J'avais dit « Mais en fait, vous êtes plein de femmes noires ce soir, prenez vos contacts, y'en a pas une qui a un papier et un stylo, prenez vos contacts et ça y est vous avez un groupe ! » Et finalement, ça a marché !

Donc, ça a soit permis à des gens de se réunir par qu'ils voulaient organiser des évènements, soit de se rencontrer à la

travailleuses du sexe issue de la classe moyenne. Elle proposant non seulement un regard déstigmatisant sur le travail du sexe, mais aussi une réalité sociale.

projection du film et décider de faire des trucs ensemble. Et ça, pour moi, effectivement, c'est en cela que le cinéma aussi peut être un outil d'émancipation, mais cela a été fait dans les années 1970, par exemple... Mais c'est aussi pour faire « guérillas films making », c'était : on va pouvoir faire passer nos idées par le cinéma. On va pouvoir s'organiser, etc. Et je veux dire, ce qui est intéressant, c'est de se rendre compte de tous ces débats sur Netflix : les gens veulent plus sortir de chez eux et c'est n'importe quoi. En fait, il faut juste proposer des choses qui font que les gens ont envie de voir ! C'est clair que le principe du cinéma avec juste des blockbusters et puis rien derrière, ça ne marche pas. Par contre, effectivement, une soirée avec une projection-débat et à côté, la table d'une librairie avec des livres qui font écho à ce qui a été dit pendant la discussion et un bar du cinéma qui reste ouvert après.. par exemple, il y a un endroit que j'ai adoré : l'Utopia à Bordeaux, il y a Saint-Jean-de-Luz, je ne sais plus comment il s'appelle, mais les premiers à l'avoir fait dans le monde francophone, c'est les Grinioux en Belgique, et les Grignoux, ils ont des salles de cinéma, c'est trop le feu ! Ils ont des événements hors cinéma. C'est clair qu'en fait, ça tourne à donf parce que si t'as des soirées thématiques avec les réals qui viennent même avec des asso locales, tu peux rester discuter avec les gens que t'as rencontrés à la projection, bien sûr que ça fonctionne.

Pour moi, le cinéma, ça sert à ça. Et on le fait plus facilement avec des documentaires, parce que c'est des films à ce sujet. Mais en fait, je pense que tu proposes n'importe quel type de soirée après *Portrait de la jeune fille en feu*²⁹, il y aura du monde ! L'enjeu, c'est vraiment ça. Est ce qu'on décide effectivement que le cinéma est un facilitateur de lien social. Et si on décide ça, bien sûr que tous les films peuvent donner lieu, et même des films problématiques. Je veux dire, organiser une soirée autour de *Blade Runner* et de la culture du viol, y'en a des choses qu'on peut faire un peu faire plein plein de soirées en fait et se dire on va au cinéma pour une soirée thématique.

29 Film de Céline Sciamma sorti en 2019.

Cette expérience de regarder un film en groupe, en apparence si commune et quotidienne, peut pourtant être aussi être étendue à d'autres pratiques militantes. Lorsque j'habitais encore à Lyon, j'ai fréquenté pendant l'année 2013 un squat tout proche de chez moi, Chez Rita. Dans cet immeuble occupé rassemblant plusieurs collectifs, le dernier étage s'appelait La trappe Q et était réservé aux personnes et événements queer. C'est l'endroit où j'ai pour la première fois vu des films pornographiques (post-porn) en groupe, aussi des performances (je me souviens encore avoir tourné de l'œil devant une performance de Diana J. Torres). Expérience intrigante et malaisante au départ, elle m'a permis sans doute de démystifier un certain rapport aux images pornographiques : une expérience de la sphère privée devenait collective et permettait donc de sortir d'un simple rapport de consommation excitante pour réfléchir au pouvoir de ces images. Regarder des corps non conformes aux normes, queer, trans, prendre leur pied, était, en plus d'être agréable à regarder, très émancipateur d'un point de vue féministe : les acteur-trices se réapproprient les représentations de leurs corps et de leurs sexualités multiples, dans l'idée d'un droit au plaisir et au désir infini. Ces projections permettaient d'ouvrir des conversations sur nos sexualités, sur notre rapport à ces images, et comme toujours, à penser le privé en politique.

Conclusion

Rapports de forces et stratégies

J'ai souhaité dans ce mémoire me servir de différentes strates que comporte un projet artistique pour tenter de formuler la problématique d'une production décoloniale et féministe, en regardant une œuvre sous plusieurs angles, mais notamment ceux de sa fabrication, de sa production et de sa diffusion. Nous avons pu dégager quelques idées de méthodes propres à la prise en compte d'une pensée intersectionnelle dans la création d'une œuvre, notamment cinématographique. La première partie concerne l'idée qu'une œuvre au propos politique, dans le processus même de sa fabrication peut être politique : par l'expression d'une subjectivité, par des processus de participation et d'écoute des protagonistes pensés et aboutis, par la mise en scène de moments d'agentivité pour elleux et leurs luttes. Un sujet politique dans une œuvre prend alors tout son sens quand celui-ci, avant même sa diffusion, propose une pratique située aux protagonistes, dans leur intérêt. Par delà les conditions de cette fabrication, s'exprime une contradiction entre le fait d'utiliser les outils systémiques à disposition, issus du capitalisme, pour critiquer des oppressions qui découlent de ce système. On peut néanmoins faire en sorte de ne pas reproduire ces oppressions au sein de même de leur fabrication. Ce sont ces quelques pistes méthodiques proposant d'autres manières de faire que j'ai souhaité mettre en avant dans le texte. Car je crois que toute contradiction n'est pas irrémédiable ou définitive, ou plus exactement toute contradiction n'est pas coupable. Nous ne partons pas tous du même point de départ quand il s'agit de se réapproprier des moyens de production, et l'aspect contradictoire ne doit pas se référer à un jugement universel. C'est en explorant davantage la dernière piste des moyens de productions et de diffusion que les différents entretiens s'articulent, en donnant des réponses personnelles, dans une diversité de parcours. Il s'agit également de considérer ce qu'il y a déjà à disposition, et de voir que certaines pratiques peuvent déjà proposer des pistes d'émancipation.

Il peut sembler aujourd'hui obsolète de parler des institutions culturelles et

de moyens de productions, de se situer dans le champ d'une critique institutionnelle, champ d'étude battu et rebattu depuis soixante ans. Internet a révolutionné les moyens de produire, surtout de diffuser, chacun-e-x aujourd'hui est en mesure de se filmer, de filmer sa vie, de photographier ses pièces, et de largement les partager. La plupart des communautés minorisées ont donc fait leurs ces nouveaux moyens de diffusion, par lesquels elles peuvent plus facilement échanger des contenus qu'elles créent elles-mêmes. Néanmoins, les musées, les centres d'art, les écoles d'art et les salles de cinéma sont toujours les garants d'une large diffusion, d'une validation institutionnelle, d'une rémunération dans le meilleur des cas, et donc de l'existence des personnes, des corps, des idées.

Pire encore, comme l'explique Virginie Despentes dans une tribune publiée dans Libération suite à la cérémonie des Césars, plus on mesure des possibilités d'auto-énonciation et de représentation, plus la difficulté grandit :

Vous serrez les rangs, vous défendez l'un des vôtres. Les plus puissants entendent défendre leurs prérogatives : ça fait partie de votre élégance, le viol est même ce qui fonde votre style. La loi vous couvre, les tribunaux sont votre domaine, les médias vous appartiennent. Et c'est exactement à cela que ça sert, la puissance de vos grosses fortunes : avoir le contrôle des corps déclarés subalternes. Les corps qui se taisent, qui ne racontent pas l'histoire de leur point de vue.³⁰

Le Centre Pompidou produit encore majoritairement des expositions d'artistes hommes blancs, le MAMCO aussi. Lors des conférences « Talkings Heads » organisées par la HEAD depuis 2012, on compte l'intervention de 39 hommes seuls pour 13 femmes, parmi elleux, seulement une minorité est racisée ou originaire d'autres endroits que d'Europe (en ne comptant pas les interventions en duo). Si en France, les femmes réalisatrices sont environ 35%, ce qui en fait un des plus haut score en Europe, le budget moyen des films réalisés par des femmes est 1,7 fois moins élevé que celui réalisé par des hommes , selon

30 *Désormais on se lève et on se barre*, tribune parue dans Libération le 1er mars 2020, https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212 (consulté le 05.03.2020)

les statistiques du CNC, sans parler du fait que ces statistiques ne prennent évidemment pas en compte d'autres données comme l'origine sociale ou la race. Roman Polanski gagne toujours des récompenses et a toujours tous les financements possibles.

Être critique des institutions, c'est aussi savoir replacer les responsabilités du côté de la domination, et recréer des solidarités entre dominé-e-x-s. Durant notre entretien, Ebony L. Haynes a su restituer ces rapports de forces qui existent dans le champ de l'art. Ces dernières années, les dissensions autour de l'appropriation culturelle se sont illustrées dans des réflexions autour du racisme systémique. En art, un cas emblématique est celui de la peinture *Open Casket*, de l'artiste états-unienne Dana Schutz, exposée en 2017 lors de la Whitney Biennale. Mise en cause par sa portée d'appropriation culturelle, notamment par Hannah Black, l'émergence du conflit a vu le groupe politique « Decolonize this place » se constituer. J'ai pu m'entretenir de ce sujet avec Ebony L. Haynes.

Ebony L. Haynes. As a curator I think artists can do whatever they want, that should be the rule, and the people who should have been attacked were the curators. And I feel the curators did not get enough criticism. I feel like a lot of people attacked Dana Schutz, but she didn't say « we must put this painting in the Whitney ». I mean, somebody went to her studio and chose it, and chose where to put it, and it's easier for an artist to attack each other, and I always think people should step back and just realize. Even in the galleries space, the directors are involved in those decisions, we know if we say « yes let's put this painting » we are backing it up. The artists can't force us to put a painting if we say no, if I say I don't want to sell this painting, I won't put it in the gallery. If I am curating a show and I choose a painting of Emmet Till, the curator should be answering for it and I was upset that no one ever really came... I just feel it was misdirected anger because artists paint and make weird shit, there is racist and sexist artists, male who wanna paint female vaginas and rape scenes, there is a lot of weird art that I see, and it's up to someone to actually want to show them and that's the gate keeper whom a lot of people don't talk about enough. I wouldn't have chose that

painting to be in the Whitney Biennale. I personally wouldn't have chosen it but someone did. Dana painted it, she wanted to paint it for whatever reason, she said it was because of being a mom, who cares ? I don't care why she painted it, paint whoever you want, but someone had to chose to show it.

CB. Yes they also have to be held accountable for this, this is part of reconsidering the balance of power.

ELH. Yes. There was an article that came out in New York, a month before the Whitney opened about this problem with the board members but it was because Hannah and a few of the artists just happened to speak on it call it up while the show was up. I just think you can't pick and choose when you want to have a political stand. You are excited to be in the Whitney Biennale, you know why you did it, you did it for your career. It doesn't mean you're a careerist, you're just an artist who wants to show, now other artists are picking on you not being more political than you need.

Être complice

Au fil de cette recherche la figure de lae complice est de plus en plus précise et présente pour moi, et j'ai voulu l'aborder dans ce texte avec les moyens théoriques et politiques que j'avais. Dans chacune de ces parties, c'est en arrière-plan la question que j'ai voulu poser : comment faire une œuvre qui puisse être utile à une communauté, et devenir par là même un outil pour elle ? Durant l'une de nos nombreuses discussions, Olga Rozenblum a proposé cette définition de lae complice :

Lae complice serait celui-celle qui participe à un changement de système en créant les conditions de redistribution, des moyens et des outils ; en ne parlant pas pour les autres mais en soustrayant sa propre parole à celle des autres ; en substituant en terme de contenu la caté-

gorisation thématique au profit de la singularité ; en se donnant comme exigence de se mettre dans la condition de lutte des luttes que l'on veut soutenir ; en adaptant le contexte de production aux conditions de vie et de travail (les siennes et celles de personnes autour de nous ou concernées par le projet).

Cette définition nous amène à penser avant tout en terme de stratégies de terrain, des stratégies qui embrassent pleinement leurs contradictions, qui se situent notamment en termes d'échanges entre différents milieux. En un sens, les stratégies politiques internes et intégrées, à l'institution ou à une communauté (faisant de l'art ou non), peuvent être renforcées par des stratégies externes – marginales, radicales, extra-communautaires. Cette contradiction nous conduit donc inéluctablement au constat qu'il n'y pas de résolution parfaitement bonne ou parfaitement mauvaise pour parvenir à l'alliance, et c'est pourquoi il faut dé-normaliser cette question. C'est une perspective positive (et féministe) que je veux apporter sur cette contradiction : s'il est important de cibler les systèmes d'oppressions qui visent à réduire ou invisibiliser la portée politique d'une parole ou d'un geste artistique, comme le sont l'universalisme et la récupération politique de pratiques militantes, nous nous devons de trouver des outils nécessaires non seulement pour les combattre, mais avant tout pour les détourner et les contourner.

La stratégie principale reste pour moi celle de faire de l'art, quoi qu'il arrive. Décider d'être artiste c'est décider « de prendre le temps d'aimer³¹ » d'aimer son sujet et ses subjectivités, de grandir avec elleux, d'accepter aussi la remise en question. De s'efforcer à représenter ce qui existe au lieu de montrer ce qui est légitimé, retrouver ce qui a existé et accueillir ce qui existera, au delà des référents admis, pour écouter et entendre toutes les voix.

31 Dixit Olga Rozenblum ! <3

Bibliographie

- LORENZ, Renate - *Art Queer, une théorie freak*, éditions B42, Paris, 2018
- LEBOVICI, Elisabeth - *Ce que le sida m'a fait, - Art et activisme à la fin du XXème siècle*, éditions JRP Ringier, coéditions Maison Rouge, Zurich - Paris, 2018
- CUKIERMAN Laïla, DAMBURY, Gerty, VERGES, Françoise & COLLECTIF - *Décoloniser les arts*, L'Arche éditeur, Paris, 2018
- ALFONSI, Isabelle - *Pour une esthétique de l'émancipation*, éditions B42, Paris, 2019
- hooks, bell - *Teaching to Transgress, Education as the Practice of Freedom*, Routledge editions, New York, 1994
- hooks, bell - *Black looks, race and representation*, South End Press, Boston, 1992
- INGOLD, Tim - *Faire, Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, éditions Dehors, Bellevaux, 2017
- PRECIADO, Paul B. - *Un appartement sur Uranus*, éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2019
- LALLART, Fanny - *11 textes sur le travail gratuit, l'art et l'amour*, auto-édité, 2019

Filmographie

- Octobre à Paris*, Jacques Panijel, 1962
Prod. Comité Maurice Audin (France) - Distr. Les Films de l'Atalante
- Born in Flames*, Lizzie Borden, 1983
Prod. Lizzie Borden (USA) - Distr. First Run Features
- Ouvrir la voix*, Amandine Gay, 2017
Prod. Bras de Fer Production (France) - Distr. MK2
- La bataille d'Alger*, Gillo Pontecorvo, 1966
Prod. IgorFilm (Italie) - Distr. StudioCanal
- No Apologies*, Collectif Kiboko, 2018
Prod. Zooscope (Suisse) - Distr. Zooscope
- Les frères des frères*, Richard Copans, 1992
Prod. Les films d'Ici (France) - Distr. La sept Arte
- Chienne de Nuit*, Collectif Epopée, 2014
Creative Commons.

Articles

GAY, Amandine, depuis son blog Badass-afro-fem - **Césars, création, indépendance et radicalité** - 26 février 2017

- Le nerf de la guerre ou la guerre des nerfs: la politique de financement du CNC - 1er décembre 2014

AHMED, Sarah - **Les rabats-joie féministe (et autres sujets obstinés)** - Cahiers du genre n°53 - 2012 - trad. Oristelle Bonis (titre original *Feminist Killjoy (and other willful subjects)* 'The Scholar and Feminist Online, 2010)

DESPENTES, Virginie - **Désormais on se lève et on se barre**, tribune parue dans Libération le 1er mars 2020

OUTRAGE COLLECTIF - **On veut pas des allié-e-x-s en carton !** article paru le 27 octobre 2018

[https://outragecollectif.noblogs.org/post/2018/10/27/on-veut-pas-des-allie%
c2%b7e%c2%b7x%c2%b7s-en-carton/?fbclid=IwAR1RHDU-gW83p2QNnGEMl5Us1IB6ZOhb33bBshGHVYTbUhjhnzslgf8IYH7Y](https://outragecollectif.noblogs.org/post/2018/10/27/on-veut-pas-des-allie%c2%b7e%c2%b7x%c2%b7s-en-carton/?fbclid=IwAR1RHDU-gW83p2QNnGEMl5Us1IB6ZOhb33bBshGHVYTbUhjhnzslgf8IYH7Y)

INDIGENOUS ACTION MEDIA **Accomplices Not Allies : abolishing the Ally industrial Complex** - article paru le 4 mai 2014 ; traduction française de Christine Prat, parue sur le site [education-populaire.fr](http://www.education-populaire.fr)
<http://www.education-populaire.fr/complices-allies-lutttes-emancipation/>

*Post-face,
une lettre à mes amies Olga et Fanny*

Paris, le 7 octobre 2020

La première fois que je t'ai rencontré Olga, c'était à la HEAD, et on avait rendez-vous. On a parlé, je te montre des extraits de rushes de mon futur film, pas encore monté, et t'explique que je travaille pour ce projet à la question de l'appropriation des savoirs techniques comme un outil d'émancipation. Beaucoup de choses étaient alors énoncées par cette phrase, et par ce qu'elle allait induire ensuite dans nos conversations qui se déroulent depuis plus de deux ans maintenant. Lors de ce premier rendez-vous, Olga, tu m'as parlé en ces termes, en me disant que je devais penser mon film dans un questionnement d'épistémologie féministe. Longtemps, cette expression est restée obscure pour moi, mais elle ne m'a jamais quittée. J'ai essayé de comprendre ce tu entendais d'abord par épistémologie, puis, tout le temps, partout, par féminisme. Ce terme indispensable à l'économie de ma vie et malgré tout, toujours aussi instable, parfois trop abstrait, trop chargé, mais nécessaire à une lecture de mon vécu.

Le terme d'épistémologie me paraît maintenant, et Olga, tu m'excuseras pour cela, ne pas forcément être le bon. Il est trop lourd, trop chargé justement en devenir scientifique pour que je le comprenne bien, et surtout, pour que le féminisme (notre féminisme), vienne le qualifier. On pourrait aussi s'en foutre, et utiliser ces termes qui valident une connaissance universitaire pour nos propres agendas, trouver un moyen de se faire entendre en utilisant un vocabulaire qui donne l'impression que l'on sait de quoi on parle. Et on sait très bien de quoi on parle.

Mais, pour l'instant, car je débute, parce que j'entre par une effraction douce sur ce terrain-là, à épistémologie, je lui préfère méthode. C'est plus rassurant, la méthode.

Une méthode, pas seulement comme une façon d'agencer et de penser des éléments d'une recherche, mais une manière de faire et d'interpréter, de rentrer en lien avec les autres, de se situer, aussi.

Ce qui est parfois compliqué avec le féminisme, c'est de ne pas tomber dans un discours essentialiste. Il faut prendre de la distance et penser comment le patriarcat et nos constructions en tant que femmes peuvent avoir comme influence sur notre perception et vécu des choses, et in fine, sur notre manière de faire de l'art. La première chose donc, que je pourrais poser pour décrire une méthode féministe (car, tout comme le féminisme, il y en a une multitude), serait dans un premier temps de considérer cet équilibre entre la manière dont ma construction sociale en tant que femme a comme influence sur ma manière de créer, tout en cherchant à s'en émanciper, à la faire grandir et à la mettre en perspective. Mais est-ce là le lieu pour réexpliquer, encore une fois, ce qu'a fait le patriarcat à mon esprit et à mon corps ? Je ne le pense pas. Partons du principe que l'on sait à peu près, que l'on voit comment cela peut nous rendre très vulnérable et très forte à la fois ; que l'on a, pour la plupart, appris à être attentive.e.x.s aux autres, à prendre soin, à s'effacer quand on prenait trop de place, à quitter la table ou bien à ne même pas oser s'y assoir. C'est en tout cas comme ça que j'ai été sociabilisée.

La question de la méthode a été centrale dans ma pratique artistique. Et par méthode, j'entends donc ici, la manière dont j'allais m'atteler à une recherche documentaire, par quel bout j'allais commencer celle-ci. Car ma pratique implique de rentrer en lien avec des personnes, des collectifs, d'aller dans des espaces où la caméra n'est pas forcément bienvenue, où elle peut être intrusive, voyeuse. Longtemps donc, avant toute chose, je me suis posé la question de la légitimité que j'avais à mener ces travaux, à poser mon regard sur des événements et des personnes. En travaillant, cette question de la légitimité s'est un peu évincée, j'ai choisi de la mettre de côté car elle était beaucoup trop envahissante, me bloquait pour tout, et que finalement, j'arrivais assez bien à faire ce que je voulais, en expliquant mes projets, en créant un lien et en restant attentive aux limites des autres, dans l'idée d'une manière de faire simple et naturelle. Il m'a aussi fallu quelques années pour me rendre compte que ce manque de confiance n'était peut-être pas vraiment éloigné de mon statut de femme cis, qui peine à prendre de la place là où elle peut.

S'entretenir

Cette pratique-là m'a mené à l'écriture de mon thèse, traversée elle, quelques années après, par des questionnements politiques, à m'interroger comment faire juste, une fois dans le vif de la création. Ces questionnements sont alors principalement liés à un re-gard que j'ai sur mes privilèges, notamment en tant que personne blanche. Rétrospecti-vement, c'est dans ce cadre de réflexion-là que sans doute, un regard féministe a pu m'aider à rédiger ce travail et définir une méthode de recherche qui convienne autant pour le sujet que pour mes convictions (les deux étaient-ils seulement séparables ?).

Le premier élément de cette méthode a été nos nombreuses discussions Olga, un dialogue, quasi-quotidien, sur la manière de faire. Sur une remise en doute de nos a priori. Avant tout, il me semble que la méthode que nous avons mise en place se centrait sur une notion de temps passé à faire les choses. Était-ce spécifiquement quelque chose de féministe ? Peut-être que non, mais nous l'avons lu dans ce sens. Dans ce temps, il y avait le temps des entretiens réalisés, le temps de la retranscription, exercice quasi méditatif et inconfortable. Comment savoir si chaque hésitation, chaque silence, chaque phrase non finie doit être retranscrite et laissée telle quelle dans le texte final ? J'ai toujours beaucoup aimé les textes avec une écriture qui marque l'oralité. Un peu comme une photo-graphie qui fixerait un instant, la retranscription me permet de décortiquer le dérou-lement d'une pensée, à travers ses doutes et ses silences.

Je me demande si la méthode de l'entretien est une méthode d'écriture utilisée davan-tage par les autrices. Je pense à Svetlana Aleksievitch, et si ce qu'elle écrit est critiquable, elle a réussi à faire entendre celles que l'on n'avait jamais écoutées dans *La guerre n'a pas un visage de femme*.

Entretenir. Entretenir l'autre, entretenir sa maison. S'entretenir avec. J'aime ce verbe qui laisse paraître une faiblesse dans sa tenue, comme un entrebâil-lement prêt à céder, à s'ouvrir en très grand ou bien à se fermer brutalement.

*

La question peut être retournée : en quoi être féministe m'a guidé pour faire de l'art ? Il y a évidemment le sujet de mes travaux, mais que m'a-t-il appris en soi ? Qu'est-ce que l'engagement politique m'a appris à faire et à dire ? Il m'a donné cette envie de quitter l'atelier et d'aller vers les autres, et de tenter d'avoir toujours conscience d'où je me si-tuais en travaillant, en évitant surtout le regard surplombant. Il s'agit de parler avec l'autre depuis chez ellui, de parler d'un même lieu.

Amandine Gay. Comme ce sont des documentaires, les deux choses qu'ils auront en commun, c'est l'idée de créer un rapport avec les personnes qui sont dans le film, qui va au-delà de « je t'interviewe et c'est tout ». J'ai beaucoup parlé du rapport surplombant. C'est très facile de se pointer dans la vie de quelqu'un, de lui faire raconter sa vie. Et après, de disparaître, et à profiter de ce que cette personne là nous a nous a apporté. On a fait des soirées à la maison pour Ouvrir la voix, on le fait pour le prochain film aussi.

C'est des films pour lesquels je mobilise une communauté, que ce soit les femmes noires, que ce soit les personnes adoptées. Ça reste quand même toujours un peu la même, la même idée qui est mon accomplissement [personnel et artistique]. Si les personnes qui sont représentées dans le film soutiennent le film, sentent que, effectivement, c'est un accomplissement et c'est un enjeu éthique de me dire il n'y a personne qui s'est pointé et qui dit « je n'au-rais jamais voulu être dans ce truc », y compris des personnes pour qui ça a été difficile.

Être contreproductive

Fanny, je relis ton mémoire en écrivant cette lettre et je ne l'avais pas lu depuis long-temps. La densité de tes textes dit beaucoup de nos situations actuelles, de nos contradictions, et de la manière dont on s'en sort plus ou moins bien

dans ce monde de merde. Ce que j'aime dans ton écriture et dans tes récits, c'est ta manière de toujours interroger les choses et de ne rien prendre pour faits établis. Tout est sujet à discussion, au sens de mise en danger de nos certitudes. Il pourrait résider ici les prémisses d'une méthode féministe : celle de chercher à tout remettre en question tout le temps, à ne rien laisser pour état de fait. Puisque nos vies de féministes sont faites pour cela, on ne le dira jamais assez : être des rabat-joie (un mot composé, sans pluriel). Linda Nochlin pose des questions dans les titres de ses articles. S'adresser de notre pays féministe, c'est ne pas chercher la réponse, puisque de toute manière, personne ne l'a, mais formuler la question. Demander pourquoi ? sans dire parce que. Comme ma nièce, toute la journée, qui interroge tout. Exercice subtile et éreintant de devoir justifier, en tant qu'adulte, la raison d'être de chacune de nos paroles, de nos gestes et des objets qui nous entourent.

Dans ce questionnement-là, tout dans comme dans tes textes, Fanny, on trouve l'idée de s'affranchir de la notion capitaliste et patriarcale d'efficacité et de production (comme tu le racontes lorsque des idées te viennent à travers tes rêves). Ne pas penser que le travail est notre raison d'être, et accepter que les choses se fassent sans souffrance. Et en même temps, c'est ce qu'on nous demande tout le temps, à nous féministes, à nous militantes, d'apporter une solution et de ne pas faire d'erreur. De ne pas desservir notre cause. Alors si. J'accepte l'erreur et j'accepte de me tromper, et j'accepte la contradiction qui m'habite. J'arrête de voir la performance et la finalité absolue de mes actions comme un but à atteindre.

Ne pas craindre la répétition, et ne surtout pas être synthétique.

Un très grand merci à Amandine Gay, Ebony L. Haynes, Lizzie Borden, Pascale Obolo, Lucas Grandjean, Lucas Morëel et Ebuka Anokwa pour leur disponibilité, leur générosité, pour tous les savoirs et l'inspiration qu'ielles m'ont transmis par leurs réflexions politiques et artistiques lors de nos entretiens. Merci également à Federico Rossin pour ses recommandations de films.

Je tiens tout particulièrement à remercier Olga Rozenblum, ma tutrice pour ce mémoire, pour son engagement quotidien, son soutien, sa confiance et sa présence toujours encourageante. Merci pour l'émulation et l'émancipation intellectuelle, politique, et artistique toujours vive que tu partages avec tant de générosité.

À la belle amitié qui s'est tissée entre nous syster !

Merci à Lili Reynaud-Dewar, Fulvia Carnevale ainsi que Clovis Duran mes professeur-e-s à la HEAD pour leur soutien et leurs conseils avisés.

Merci à Mathias Ecoeur pour son soutien quotidien, ses relectures attentives et exigeantes.

Merci à Cécile Rotteleur pour les dernières relectures.

Merci à Caroline Aubry, Zoé Aubry, Théo Pessa et Douna Lim, Fanny Lallart, Oélia Gouret, Nathan Lachavanne et Tom Bidou.

Merci à Géraldine, Marine, Valentin et Sébastien, mes camarades du groupe vidéo.

Merci au collectif FAIR de la HEAD et à tout-e-x-s mes camarades féministes pour la force et la lutte.

polices utilisées : Grotesque MT Std ; Warnock Pro
réimprimé en novembre 2020,
en 25 exemplaires.

Exact

La CONTRADICTION

alors attends aussi

ahaha

Je te ressors ma phrase de Dusan

ah yes

Ne l'oublions pas dans un coin de nos tête

« Je suis ainsi, et comme ci, et comme ça, sans contradiction »

la sagesse

Ça déculpabilise bcp la contradiction