



ethnographiques.org

Revue en ligne de sciences humaines et sociales

Vanessa Langer

Quand des artistes de Téhéran se mettent en scène : un projet vidéo expérimental

Résumé

Les apports et les limites d'un dispositif expérimental, basé sur le médium audiovisuel, constituent le thème central de cet article. Au printemps 2005, j'ai proposé à dix-huit jeunes artistes de Téhéran de filmer leur quotidien en considérant la caméra comme un journal intime. Par la suite, cinq d'entre eux ont réalisé leurs propres courts-métrages, qui représentent le corpus d'images vidéos à partir desquelles s'appuie cette recherche. Ce projet vidéo, travail de fin d'études, est à la base de deux intentions : premièrement, à partir d'une analyse de la forme et du contenu des images produites par les artistes, saisir la manière dont ils ont envie de se représenter et, deuxièmement, évaluer l'apport de la caméra comme outil de recherche.

Abstract

The possibilities and limitations of an experimental research device using audiovisual media constitute the topic of this article. In the spring 2005, I asked eighteen young artists from Teheran to film their daily lives using the camera as a diary. Five of them then directed their own short films, the corpus of images on which this study is based. This video project, presented at my graduation, is structured by two intentions : firstly, I attempt to understand the ways in which these artists seek to represent themselves by analysing the form and content of these images, and secondly, I propose a reflection on the advantages and disadvantages of the camera as a research tool.

Pour citer cet article :

Vanessa Langer. Quand des artistes de Téhéran se mettent en scène : un projet vidéo expérimental , *ethnographiques.org*, Numéro 16 - septembre 2008 [en ligne].
<http://www.ethnographiques.org/2008/Langer.html> (consulté le [date]).

ethnographiques.org est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

Introduction

Dans le cadre de mon travail de fin d'études, j'ai mis en place un dispositif de recherche expérimental en m'interrogeant sur le concept de représentation de soi à travers le médium audiovisuel. Pour cette expérience, j'ai prêté des caméras à des artistes iraniens en leur demandant de filmer leur quotidien. Le choix pour ce terrain a été motivé par l'intérêt anthropologique et cinématographique de ce dispositif dans ce contexte socio-politique particulier. Je me demandais par exemple quel pouvait être l'influence du cinéma persan, tant d'un point de vue formel que thématique, sur la jeune génération d'artistes iraniens. J'étais aussi curieuse de découvrir quel serait leur rapport à la censure cinématographique officielle ainsi qu'à leur propre autocensure dans la production d'images de soi. Par ailleurs, j'avais l'intention de co-réaliser un film documentaire [1], reposant sur les résultats de ma recherche.

De manière générale, j'accordais beaucoup d'importance à la notion de partage, inhérente à ma méthode de travail. Sous l'influence de Jean Rouch (1996a) et de son concept d' « anthropologie partagée », j'étais convaincue que le rendu ethnographique ainsi que la mise en avant de la parole « indigène » serait améliorée par l'intermédiaire de l'image. De plus, en participant concrètement à la production du corpus de données, mes interlocuteurs pouvaient s'investir dans le projet en y trouvant un intérêt personnel. Cette démarche visait à leur donner une autorité complète sur les images qu'ils produisaient eux-mêmes. Ils étaient conscients des objectifs de mon étude et nos réflexions communes ont pu avoir une influence sur les relations de pouvoir. De la même manière que certains écrits anthropologiques cherchent de nouvelles formes littéraires afin de bousculer l'autorité ethnographique (Clifford, 2003), je cherchais à la problématiser tant en cours d'enquête que dans le rendu final. Par ailleurs, grâce aux nouvelles technologies, légères (donc facilement transportables) et accessibles, je pouvais d'une part travailler avec différents médias simultanément et réfléchir à de nouvelles possibilités d'association entre texte, images et son et, d'autre part, utiliser leur potentiel de communication à distance : cette publication sur Internet en est précisément une tentative.

Lorsque cette expérience a débuté, ma problématique n'était pas encore clairement définie et c'est seulement en cours de recherche qu'elle s'est précisée. Je me suis concentrée d'une part sur le contenu et la forme des images des jeunes artistes et d'autre part sur la méthodologie entourant cette production. En ce sens, je me suis intéressée non seulement à la vidéo en tant que mode de représentation, mais aussi aux questions épistémologiques liées à l'emploi de la caméra dans la recherche anthropologique. Les questions suivantes ont dès lors été formulées :

- Quelles images les artistes iraniens utilisent-ils pour se présenter ?
- Quelles conventions narratives filmiques sont employées ?
- Comment ces conventions interviennent-elles dans la construction de l'image de soi ?
- Quels sont les apports et les limites de ce dispositif de recherche ?

Pour éviter de recevoir des résultats trop hétéroclites, vu le caractère « risqué » de cette expérience, j'ai préféré la cadrer en donnant aux participants une feuille de

route, qui avait été conçue avec la collaboration d'un ami iranien, proposant une liste de thématiques liées au quotidien [2]. Ce n'est cependant qu'au moment de la rédaction de ce travail de fin d'étude que j'ai pris conscience que la nature de cette demande ethnographique était un peu contradictoire. En effet, je leur ai naïvement imposé des contraintes alors même que je désirais qu'ils se sentent libres dans leurs prises de décisions. En les encourageant à produire un journal intime, tout en les incluant dans ma recherche, je rendais leurs journaux intimes publics, entraînant la perspective de mon regard sur leur intimité. En ce sens, je leur imposais, en quelque sorte, moi-même la nécessité d'utiliser certaines conventions faisant référence au genre documentaire scientifique ou/et autobiographique. En outre, les indications fournies par le biais des thématiques, qui étaient largement façonnées par les conventions du genre autobiographique, les ont probablement aussi influencées. Toutefois, il est très difficile de mesurer l'influence exacte de ma feuille de route car certains ne l'ont même pas lue, d'autres n'ont entendu les thématiques que par téléphone, mais m'ont dit ne pas avoir cherché à les suivre et enfin d'autres m'ont dit les avoir lues, puis filmer « spontanément » sans s'y référer. On observe ici une tension entre la supposition qu'ils ont pu être influencés par ma demande, avec ce que cela entraîne, et une revendication de libre choix par les artistes. Ce libre choix s'inspire cependant aussi de conventions de représentations, qu'ils ont appliquées avec ou sans réflexivité sur leurs activités.

Cette étude montre par ailleurs que d'autres sources d'influences sont à prendre en compte : les jeunes artistes s'inscrivent effectivement dans un processus de présentation de soi, auquel ils sont déjà accoutumés à travers des blogs. Ceux-ci connaissent un succès croissant en Iran, où Internet joue un rôle important combinant un espace privé avec un espace public. En utilisant des pseudonymes, les jeunes osent s'exprimer franchement dans leurs blogs sur des sujets délicats. Les artistes ont en outre exploité ce médium pour créer des espaces de rencontres, de discussions et d'expositions virtuelles [3].

Ce nouveau lieu, affranchi des restrictions imposées dans les autres espaces, autorise les Iraniens à s'exprimer librement et à échapper à la censure. Masserat Amir-Ebrahimi remarque que : « the lack of freedom in real public spaces has rendered virtual spaces an important site for new encounters, the formation of communities, finding friends (especially of the opposite sex) and, finally, the possibility of redefining the self according to one's own narrative/liking » (2004 :4). Les sites et les blogs sont surveillés de près par les autorités, qui ont déjà fermé l'accès à certains sites de rencontres, connaissant un énorme succès, tels que « *Orkut* » ou « *Yahoo messenger* ».

Dans le cadre de ce projet, il faut donc prendre en compte le rôle joué par leur environnement socioculturel. Il se manifeste clairement à travers les conventions audiovisuelles dont les jeunes artistes s'inspirent, utilisées tant sur Internet que dans de nombreux programmes télévisuels comme les émissions de télé réalité, les émissions à confession et les clips vidéos.

Première prise de contact : vers une collaboration signifiante

Le groupe de participants a été constitué suite à mon intérêt à travailler avec de jeunes artistes, nés après la révolution islamique. Pour trouver des participants, j'ai bénéficié de l'aide de deux artistes, qui ont sollicité leur propre réseau social et professionnel. Ils ont trouvé dix-huit artistes intéressés, âgés entre 20 et 35 ans, issus de classes moyennes et aisées. La première prise de contact [4] avec mes

interlocuteurs s'est très bien passée et elle a vraisemblablement été facilitée par mon statut d'« étudiante occidentale en anthropologie ». Tout d'abord, le fait d'avoir plus ou moins le même âge que mes interlocuteurs a probablement favorisé une forme de complicité. Puis, le fait d'être une femme a peut-être aussi eu une influence dans mes rapports sociaux ainsi que dans les images obtenues. Je pense par exemple que si j'avais été un homme, les images des jeunes Iraniennes auraient été plus pudiques. Conscients par ailleurs qu'ils faisaient ce projet dans le cadre d'une étude, les artistes iraniens considéraient que je n'étais pas dans une position de porter des jugements de valeur sur les films produits. Plusieurs m'ont dit avoir accepté ce projet car il s'agissait d'une recherche en anthropologie. De plus, ne faisant pas directement partie de la communauté artistique, je ne me trouvais pas sur un terrain compétitif (séquence sonore 1). Le fait d'être une étrangère a énormément influencé ce projet et cela à plusieurs niveaux. Il y a tout d'abord une attitude proprement iranienne, découlant du *ta'ârof* [5], qui veut qu'on accueille l'étranger avec une grande hospitalité et générosité. J'ai souvent entendu les Iraniens dire qu'ils étaient plus attentionnés avec les étrangers qu'avec les membres de leurs propres familles. C'est pourquoi la majorité ont dit vouloir m'aider dans ma recherche (séquence sonore 2). Par ailleurs, sachant que ce projet était destiné à une étrangère, certains ont dit se sentir plus libre de filmer des choses de tous les jours car ils savaient que leur quotidien n'était pas ordinaire aux yeux d'une Occidentale. D'autres préféraient faire ce projet pour une étrangère, car ils avaient l'impression qu'ils ne seraient pas jugés de la même manière que par un/e Iranien/ne. Ne faisant pas partie de leur réseau social, ils se sentaient plus libres de montrer leur intimité (séquence sonore 3). Enfin, ils ressentaient le besoin de montrer une autre image de l'Iran, une représentation, qui leur paraissait plus « objective ». Ce projet leur servait donc aussi à faire passer leurs propres revendications (séquence sonore 4). En Iran, l'idéologie dominante ne leur permet pas de s'exprimer comme ils le souhaiteraient et, en Europe, ils ne se reconnaissent pas dans l'image véhiculée par les représentations médiatiques et artistiques, qu'elles soient iraniennes ou européennes (séquence sonore 5). Les jeunes Iraniens ont ainsi profité de ce projet et de son potentiel de communication à distance, bien qu'ils savaient que sa distribution ne serait pas importante, pour répondre aux images diffusées en Europe, qui leur semblent trop homogènes.

Une revendication identitaire transnationale

Les références audiovisuelles des jeunes artistes ainsi que la structure du projet ethnographique lui-même s'inscrivent tous les deux dans le système d'analyse développé par Appadurai (2001), qui réfléchit à la manière d'appréhender les nouvelles constructions culturelles provoquées par la globalisation. Tout en critiquant le concept de culture, Appadurai ne nie pas pour autant les différences et refuse de concevoir la globalisation comme une homogénéisation culturelle ; il essaie précisément de comprendre comment des « cultures » variées s'entremêlent pour construire de nouvelles identités, qui resteront selon lui toujours mouvantes et jamais figées. Pour son analyse, il élabore la notion de flux, de circulation, définie par cinq éléments caractérisant le monde contemporain : les « ethnoscapas », issus des mouvements de population (travailleurs, touristes, réfugiés, diasporas) ; les « mediascapas », répertoires d'images et d'informations, produites et diffusées par les journaux, les magazines, les chaînes de télévision et les films ; les « technoscapas », à savoir les machines et les équipements mis au point par les multinationales, les entreprises nationales et les agences gouvernementales ; les

« financescapes », qui résultent des flux monétaires quasi instantanés et incessants sur les marchés et les places financières internationales ; les « ideoscapes », liés à la circulation d'images en référence aux représentations du monde, aux idéologies politiques, à la liberté, la démocratie, le bien-être, le droit, etc. Selon Appadurai, les représentations identitaires se construisent aujourd'hui surtout à travers la circulation des images.

En utilisant des références audiovisuelles, qui circuleraient selon Appadurai via les « mediascapes », les « ideoscapes » et les « ethnoscapes » [6], les jeunes Iraniens cherchent à montrer leur sentiment d'appartenance à un milieu artistique transnational. Ils se définissent, autant dans leurs courts-métrages que dans leur vie, à partir de valeurs partagées par une élite artistique. Grâce à leur accès à Internet ainsi qu'à toutes les chaînes de télévision, captées illégalement par satellite, ils bénéficient des mêmes références culturelles que d'autres jeunes ailleurs dans le monde. Ces médiums représentent ainsi d'énormes plateformes, où de multiples identités culturelles, sous de multiples formes, artistiques, politiques ou économiques, sont accessibles à un nombre toujours croissant de personnes. On peut observer dans leurs courts-métrages une valorisation d'images déjà-vues, d'images « clichées », qui illustrent la présence d'une culture visuelle mondialisée, commercialisée, codifiée et partagée par de nombreuses personnes de nationalités différentes.

Les jeunes revendiquent clairement dans leurs films et leurs discours une identité communautaire artistique : ils disent être artistes avant d'être Iraniens. Ils rejettent l'idée d'être assimilés à une culture circonscrite, car ils ont l'impression de partager une « culture globale » avec d'autres artistes partout dans le monde (séquence sonore 6). En fait, ils sont pris dans des enjeux globaux des deux côtés : d'une part à cause de leur adhésion aux valeurs occidentales, par rejet des valeurs islamiques, et d'autre part, à cause de l'influence de l'Occident consommateur. À travers leur vision consumériste de la culture et un large usage de certains codes de la mondialisation (télévision, téléphone portable, musique, Internet), d'ailleurs surexploité dans leurs courts-métrages, on peut considérer que c'est précisément parce qu'ils écoutent la même musique, regardent les mêmes films, naviguent sur les mêmes sites Internet, qu'ils partagent aussi les mêmes conventions audiovisuelles. Cependant, cela ne signifie pas qu'ils partagent la même identité. En ce sens, leurs remarques nient très clairement le rôle des institutions, des lois, de la politique, etc. et son influence sur leur éducation. C'est justement parce qu'ils ont grandi en Iran qu'ils ont soif d'une culture occidentale sans coloration islamique. En outre, c'est aussi parce qu'ils ont été éduqués dans un certain milieu social et culturel qu'ils partagent les mêmes conventions de représentations, que leurs films se ressemblent et que ces derniers ressemblent aux « nôtres ».

Analyse des images

L'analyse des données a commencé par le visionnement des soixante heures d'images [7] et la réalisation de longs entretiens [8], lors desquels je m'intéressais non seulement à la biographie de mes interlocuteurs et à leurs approches personnelles du projet, mais j'adoptais aussi une méthode d'auto confrontation avec leurs propres images et les questionnaires sur leurs choix relatifs à leur contenu et à leur forme. Puis, j'ai décidé de limiter le nombre de participants à cinq pour

approfondir mon analyse et ces derniers sont finalement devenus mes interlocuteurs principaux. Mon choix s'est effectué en fonction de l'intérêt que chacun semblait porter à ce projet. Ces cinq personnes étaient non seulement les plus actives et les plus reconnues dans le milieu artistique de Téhéran, mais surtout elles étaient les plus motivées à poursuivre cette expérience et j'ai largement privilégié cette attitude. Au cours de mon séjour, je me suis rendue compte que plusieurs personnes avaient accepté de participer à ce projet uniquement par *ta'âreof*, un code de politesse iranien régissant la majorité des rapports sociaux, et non par réel intérêt personnel. Elles n'étaient donc pas très disponibles pour les entretiens et me fixaient régulièrement des rendez-vous qu'elles annulaient à la dernière minute. Finalement, mon groupe d'interlocuteurs privilégiés se compose de deux femmes, âgées de 23 ans : Sara, étudiante en photographie et Nour, étudiante en graphisme ; et trois hommes, dont Alireza, 25 ans, diplômé en graphisme, photographe et vidéaste amateur, Bijan, 27 ans, diplômé en peinture et enfin Hedayat, 33 ans, photographe autodidacte. Issus de la classe moyenne supérieure, ils habitent tous avec leurs familles, à part Hedayat qui vient d'emménager avec sa sœur. Bien qu'ils ne se connaissent pas tous lorsque débute le projet, Sara, Nour et Bijan font partie du même réseau social et ils ont chacun participé par l'intermédiaire d'Alireza. Hedayat, quant à lui, est aussi un artiste reconnu faisant partie d'un autre réseau social. Parmi les cinq, il est le seul que j'avais brièvement rencontré en personne avant le tournage.

Pour répondre à l'envie formulée par certains de monter leurs images, je leur ai proposé mes services de monteuse afin qu'ils puissent réaliser leurs propres courts-métrages. Cette collaboration leur offrait l'opportunité de découvrir un nouvel outil de création puisque, à l'exception d'Alireza, aucun d'entre eux n'avait fait de montage. Elle leur procurait par ailleurs un objet concret en souvenir de cette expérience. En outre, cette démarche permettait d'une part d'aller plus loin dans l'analyse filmique, en leur proposant d'associer eux-mêmes leurs propres images, et d'autre part de disposer d'images montées pour une distribution plus séduisante des données sur un support dvd. Ne jouant strictement qu'un rôle technique lors du montage, les jeunes artistes ont pris, seuls, toutes les décisions concernant la réalisation de leurs courts-métrages en ayant pour unique consigne de ne pas dépasser quinze minutes. Dans la perspective de réunir ces documents sur un seul dvd et de les rendre facilement accessible, j'estimais qu'ils ne devaient pas être de trop longue durée. Ces cinq courts-métrages représentent ainsi le corpus d'images [9] à partir desquelles j'ai effectué l'analyse de cette étude.

Caméra objective

Bijan et Hedayat ont emprunté certaines des conventions du cinéma d'observation, employées abondamment par les films scientifiques ainsi que par certaines émissions de télé réalité, qui veulent que la caméra soit posée quelque part et témoigne « objectivement » de ce qui se passe devant elle. Cette démarche cherche à placer le spectateur dans la position d'un observateur (voyeur) découvrant des images neutres. En fait, leurs prises de vue sont des mises en scène soigneusement préparées, plutôt que le résultat de prises de vue spontanées. Dans ces deux courts-métrages, la majorité de leurs images sont tournées en plans larges, fixes, dans un espace privé, presque à huis clos. Ils tentent de faire abstraction de la caméra en ne la regardant jamais afin de ne pas briser l'illusion de la caméra neutre observante. En outre, on ne les voit ni choisir leur cadrage ni mettre en place la caméra, de sorte qu'ils ne sont jamais pris au dépourvu (séquence sonore 7). Alors qu'ils

désirent que leur tournage paraisse objectif, la maîtrise de la caméra est évidente. Bijan et Hedayat ont minutieusement choisi de beaux cadrages et changé d'angles tout au long de leur tournage selon les conventions esthétiques de certains documentaires télévisuels. Hedayat, par exemple, est passionné de *design* ; ce n'est donc pas un hasard s'il recherche un effet visuel. Il nous présente ainsi l'appartement dans lequel il vient d'emménager en s'inspirant des codes esthétiques utilisés dans les reportages ou des catalogues consacrés à la décoration intérieure (extrait vidéo 1).

La totalité du court-métrage de Bijan se déroule dans son atelier de peinture, où il a volontairement réalisé des plans larges et esthétiques qui mettent en valeur ses œuvres (extrait vidéo 2-A, extrait vidéo 2-B). Il espère ainsi donner un point de vue spontané sur ses activités quotidiennes bien qu'il ait consciemment préparé ses cadres. Sa prise de vue illustre bien le parallèle qu'il fait entre l'objectivité supposée de l'observation d'un ethnologue et celle d'une caméra (séquence sonore 8). Bijan dit se considérer comme « le sujet du documentaire plutôt que l'acteur », intégrant ainsi l'idéologie et certaines conventions du cinéma d'observation. Les codes formels utilisés dans ces deux courts-métrages montrent bien la manière dont Bijan et Hedayat ont interprété la demande anthropologique ; en effet, ils se posent, en quelque sorte, en tant qu' « objets » ethnographiques observables.

Caméra subjective

Pour satisfaire leur besoin d'objectivité, les autres participants se sont référés à des conventions réalistes distinctes. Par exemple, en filmant caméra à la main, ils ont employé le fameux effet réaliste du cinéma direct, qui se base sur la mobilité de la caméra, comparée à l'œil en train de regarder quelque chose. Dans le cinéma d'observation, la caméra à l'épaule symbolise un regard neutre sur le monde alors que dans le cinéma réflexif, elle est comprise comme le résultat d'un regard subjectif, relevant d'une intentionnalité. Pour les participants, c'est la mise en scène de leurs propres subjectivités, qui est garante de donner une image objective d'eux-mêmes (séquence sonore 9). Les remarques des artistes montrent très clairement l'effet de réalité attribué à la technique de la caméra à la main ; elle est devenue aujourd'hui une technique très répandue autant dans le documentaire que dans la fiction, au cinéma, à la télévision ou encore dans des vidéos montrés sur Internet. Le fait de la porter et de la bouger en même temps produit « un double effet (de sens contraires) : objectif documentaire et subjectif amateur. Elle gagne apparemment en réel et en fantasme » (Niney, 2002 : 306). Lorsque la caméra n'est pas à la main, elle est posée quelque part, « sur le fauteuil ou sur des meubles » me répond Alireza, qui ne voulait « pas faire un film trop agité ». C'est non seulement un moyen de se situer dans un espace mais aussi de contrebalancer cette caméra subjective et de ne pas fatiguer le spectateur. Ce métissage de codes formels, intégrant une caméra fixe et une caméra à la main, inscrit leurs films dans une catégorie de genre hybride.

Les participants ont par ailleurs utilisé d'autres conventions attribuées à la caméra subjective. Afin de provoquer un effet réaliste, le réalisateur intervient dans le film soit avec sa voix prise en direct, soit par sa présence physique. En s'introduisant vocalement ou physiquement dans le champ, il brouille les effets classiques, qui cherchent à séparer le champ du hors-champ. En brisant cette frontière conventionnelle, en transgressant les codes audiovisuels, l'intention du réalisateur est de montrer sa présence, de permettre au spectateur de prendre conscience de la

réalité du tournage. Dans leurs courts-métrages, les trois participants, ayant utilisé une caméra subjective, sont entrés dans le champ vocalement et physiquement. Alireza et Sara ne sont intervenus qu'une seule fois vocalement dans le champ, alors que Nour s'adresse tout au long de son film directement à la caméra (extrait vidéo 3-A, extrait vidéo 3-B, extrait vidéo 3-C). Dans ces trois films, l'entrée physique dans le champ s'est manifestée de différentes manières. La plupart d'entre eux se sont révélés dans le champ par l'intermédiaire de leurs mains, en train de faire une activité. Ils avaient la caméra dans une main et utilisaient l'autre pour faire quelque chose (extrait vidéo 4-A, extrait vidéo 4-B, extrait vidéo 4-C). L'entrée dans le champ s'effectue aussi à travers un objet tiers (extrait vidéo 5-A, extrait vidéo 5-B). Par curiosité et par jeu, Sara est celle qui a le plus expérimenté les possibilités de la caméra et de ses effets spéciaux. Pour montrer sa chambre, elle s'est aventurée, consciemment ou non, à intervenir dans le champ jusqu'à en modifier le cadre de référence du spectateur (extrait vidéo 6). Ainsi, elle fait prendre conscience au spectateur de l'autorité qu'elle détient sur le cadre et des aspects subjectifs du choix de ce dernier. Son plan fait ici fortement référence aux conventions du genre réflexif, qui cherchent à mettre en avant la manière dont un film tente de représenter la réalité.

Sur ce point, Nour est la plus audacieuse car elle utilise la caméra pour se montrer et pour s'adresser à quelqu'un. En s'exprimant devant la caméra, elle parle aux spectateurs et provoque un effet de réel en brisant l'illusion d'une caméra observante. Niny remarque que « si vous voulez produire un effet de réel, dites à vos acteurs de regarder la caméra et les spectateurs vont penser : Ah, ce ne sont pas des comédiens, ce sont vraiment des gens ; ils ne figurent pas un personnage, ils ne représentent qu'eux-mêmes » (1995 : 142). Alors que les autres jouent avec la caméra en niant leur mise en scène, Nour joue pour la caméra en montrant les règles du jeu. Cependant, elle persiste à dire qu'elle ne se met pas en scène, comme en témoigne cette citation provenant de l'extrait sonore 9 : « je ne voulais pas jouer parce que je savais que cela ne servirait pas à Vanessa si je faisais quelque chose qui n'était pas réel ». Par rapport aux autres participants, la mise en scène de Nour est particulièrement réflexive. Tandis que tous les autres interlocuteurs n'adressent jamais un regard à la caméra, Nour la regarde « droit dans les yeux » comme si elle s'adressait directement au spectateur, en provoquant ainsi un effet miroir. S'adresse-t-elle à moi-même, à ce que je représente, une étudiante occidentale, ou encore aux autres Occidentaux, qui auront accès à ses images ? Cette « relation » qu'elle essaie d'instaurer au-delà de l'image est évidemment perceptible lorsqu'elle se confie oralement, mais aussi avec ce geste à la fin de son tournage (extrait vidéo 7).

Caméra miroir

De différentes façons, la caméra a été utilisée comme un miroir par tous les participants. Que ce soit de manière assumée ou cachée, ils ont tous utilisé l'écran de la vidéo pour guider leur prise de vue. Pour ceux qui se sont filmés en caméra observante, l'écran, qu'ils avaient préalablement retourné, leur permettait de se visualiser et de vérifier comme dans un miroir si le cadre leur plaisait. L'écran aidait aussi ceux qui se filmaient en caméra subjective à contrôler régulièrement leur cadre tout en étant libres dans leurs mouvements. En tournant l'écran à leur guise, les participants pouvaient prendre leurs prises de vue, sans avoir l'œil collé à l'ocilleton, à partir d'une très grande quantité de point de vue, ce qui n'était pas

possible avant l'apparition de la vidéo et de son écran. Cette technique est par exemple très visible dans certaines séquences du court-métrage d'Alireza, où l'on a l'impression que la caméra est comme accrochée à son poignet (séquence sonore 10, extrait vidéo 8).

Grâce à l'écran, le regard des jeunes artistes peut provenir de multiples points de vue ; les vidéastes ont la possibilité de bouger la caméra, horizontalement et verticalement autour de leurs corps et sortir du cadre tout en gardant le contrôle sur leurs propres images. L'avantage de l'écran est l'immédiateté du résultat, qui permet au filmeur de voir instantanément son action en images. « Independent videomakers have demonstrated the medium's capabilities to write *through* the body, to write as the body » (Renov, 2004 : 185-186). Dans les courts-métrages de Sara et Nour, c'est leur propre corps qui est parfois mis en scène et utilisé comme instrument central. Elles utilisent l'écran de la caméra comme miroir pour se maquiller, danser ou simplement se regarder (extrait vidéo 9-A, extrait vidéo 9-B, extrait vidéo 9-C). En utilisant des effets, en faisant des gros plans ou des travellings sur certaines parties de leurs corps, elles le perçoivent à travers la caméra et le « re-présentent » en même temps. Elles se confrontent à la manière dont les autres les voient et en même temps elles se regardent elles-mêmes. En se mettant en scène en train de danser, Sara utilise un effet négatif qui peut s'interpréter de différentes manières. Elle dit avoir employé cet effet par simple curiosité, ce qui pourrait être compris comme une manière de découvrir son corps à partir de ce médium, mais on peut aussi l'interpréter différemment. Cet effet peut être compris comme allusif à l'interdiction imposée aux femmes de danser. Il serait alors soit revendicatif et contestataire, soit représentatif d'une autocensure exercée par Sara.

La caméra est un outil qui capte d'abord l'apparence, c'est pourquoi les vidéastes insistent souvent sur le corps. Bergala (1998) observe que dans les autoportraits ou documentaires autobiographiques, le rapport au corps est un sujet quasi obsessionnel et les gros plans y sont nombreux. Ils le sont aussi dans les clips vidéos de chanteurs iraniens exilés à Los Angeles, diffusés en Iran par satellite et quotidiennement regardés par les jeunes. L'influence formelle de ces clips est perceptible dans leurs journaux filmés (extrait vidéo 10-A, extrait vidéo 10-B, extrait vidéo 10-C). Les participants s'amuse à redécouvrir des parties de leur corps par l'intermédiaire du cadre ; le gros plan introduisant un autre rapport à soi. Ce type de plan décontextualise l'image et peut refléter l'envie d'entrer à l'intérieur du corps ou de l'esprit du filmeur, de réaliser un plan d'âme, un plan onirique. Pour Serguéï M. Eisenstein « le gros plan est un moyen de couper l'objet filmé de sa référence réaliste, d'en faire une sorte d'idéogramme plus ou moins abstrait » (Aumont et Marie, 2004 : 95).

Dans les courts-métrages de Nour, Bijan et Alireza, le miroir a aussi été employé comme support pour renvoyer son propre reflet (extrait vidéo 11-A, extrait vidéo 11-B, extrait vidéo 11-C). Selon Lane (2002), la représentation de soi à travers le miroir est un grand classique des autoportraits : le filmeur se filme dans un miroir et se montre en train de se regarder. Cette technique lui permet de se distancier de sa propre image et d'apporter différents niveaux de représentation à l'intérieur de la même image. Les jeunes artistes ont donc employé un procédé largement répandu dans le genre autobiographique. Il s'agit là d'un élément supplémentaire illustrant bien la construction codifiée de leur représentation de soi.

Caméra narcissique

Dans le cadre du projet, les courts-métrages de Nour et Hedayat peuvent paraître particulièrement narcissiques, illustrant bien la théorie de Rosalind Krauss : « in that image of self-regard is configured a narcissism so endemic to works that I find myself wanting to generalize it as *the* condition of the entire genre » (1986 : 180-181). Dans son court-métrage, Nour se met en scène en regardant sa propre image : non seulement elle s'observe, mais elle oblige aussi le spectateur à la regarder. On peut ainsi penser qu'elle ressent le besoin d'être toujours au centre de l'attention et qu'elle est à la recherche du regard des autres.

Pendant presque la totalité de son court-métrage, Hedayat filme son nouvel appartement, auquel il dit s'identifier personnellement, avec un point de vue contemplatif. L'arrivée constante de différents invités, qui admirent eux aussi cet espace, crée un redoublement du spectateur : ce dernier est ainsi « forcé » à le contempler. Se représentant à travers son espace et ses objets, on peut penser que Hedayat a besoin du commentaire positif des autres pour se sentir bien, pour être mis en valeur. La séquence sous la douche est aussi une bonne illustration d'une prise de vue narcissique. Accentuée par le cadrage et l'effet de vitesse lente, sa séquence provoque auprès du spectateur une telle attente et un tel désir de le voir que l'effet est réussi ; il n'aurait même plus besoin de se montrer (extrait vidéo 12). La critique de Krauss est intéressante, mais elle s'intègre dans un contexte particulier ; on peut donc se demander comment les appliquer dans un contexte « globalisé » ? Par ailleurs, il faut se mettre d'accord sur la signification que l'on donne au terme narcissisme. Le Petit Robert (2004) le définit d'abord comme une « adoration de soi-même », puis, comme une « disposition à parler de soi, à faire des analyses détaillées de sa personnalité physique et morale ». La deuxième signification, plus modérée et moins péjorative, me paraît rendre la critique de Krauss plus appropriée et plus pertinente. C'est d'ailleurs une observation que l'on peut aussi faire à propos des blogs tenus par mes interlocuteurs, qui ont représenté une grande source d'influence dans le cadre de ce projet.

L'intimité mise en scène

La politisation de soi

Les jeunes Iraniens ont filmé des scènes de leur sphère privée, tels que les soins intimes dans leur salle de bain, selon des conventions héritées des premières expériences menées par les cinéastes d'avant-garde au début des années cinquante (Lane, 2002). Ces derniers ont en effet innové en développant des thèmes autobiographiques, mettant en scène leurs activités quotidiennes en lien avec leur intimité. Plus proche du genre expérimental, c'est surtout le contenu de leurs films et moins leurs formes qui a influencé par la suite les documentaristes autobiographiques. La représentation de l'intimité des artistes iraniens est donc définie et construite par des codes de représentations, qui ont subi de nombreuses influences liées à l'histoire du documentaire. À partir du moment où l'intimité devient publique, elle devient représentée, affichée ou encore exhibée. Conscients de la présence d'un futur public, les participants l'ont mis en scène tout en gardant des limites bien circonscrites. On constate par exemple qu'aucun homme ne montre sa chambre à coucher, la considérant peut-être comme un espace trop privé. Par contre, ils filment tous différentes scènes, à l'exemple de celle que l'on vient de voir, présentant certaines de leurs activités quotidiennes dans la salle de

bain (extrait vidéo 13-A, extrait vidéo 13-B, extrait vidéo 13-C). Leur choix de la salle de bain n'est pas anodin ; il fait référence à ces conventions audiovisuelles qui ont engendré une représentation de l'intimité « préfabriquée ».

Bien qu'elles soient plus soumises à la censure, les femmes se sont aussi servies des mêmes codes audiovisuels. Elles ont choisi de se présenter de manière « immorale », au regard des valeurs étatiques et traditionnelles, rendant ainsi leurs journaux filmés éminemment politiques. Mes interlocutrices ont utilisé les productions audiovisuelles comme des lieux de transgression culturelle et de critique, où elles peuvent devenir qui elles veulent et dépasser le rôle qui leur est normalement assigné par la société (Russels, 1999). Il s'agit d'une démarche qu'elles avaient déjà initiée à travers la création ou la lecture de blogs. La vie intime est filmée précisément parce que sa représentation est interdite. En ce sens, leurs journaux filmés sont très politisés et leur transgression s'effectue principalement par rapport à l'autorité étatique ; il est ici nécessaire de différencier la transgression des lois de celle de certaines normes sociales. Mise à part Nour, Sara et les autres participants disent venir de familles non « traditionnelles » [10] et, par conséquent, leurs courts-métrages ne transgressent ni les valeurs de leur cercle familial ni celles de leur entourage proche. Au contraire, le court-métrage de Nour, qui dit provenir d'une famille « traditionnelle », transgresse les valeurs familiales mais non celles de son cercle d'amis. Danser, par exemple, comme le font Sara et Nour dans leur film, est un acte anodin, souvent partagé avec ses amis dans un espace privé, mais il est interdit et très sévèrement puni dans un espace public. Se maquiller apparaît aussi comme un acte transgressif car il met l'accent sur une pratique légalement défendue. Pour les femmes iraniennes, sortir maquillées devient intéressant parce qu'elles en sont officiellement empêchées. C'est l'interdiction qui leur donne envie d'enfreindre les rôles établis et de se maquiller avec excès. Bien qu'il soit aujourd'hui courant de voir des femmes très fardées dans l'espace public, se filmer en gros plan en train de se maquiller reste hautement symbolique et très provocateur. La séquence de maquillage de Sara est ainsi très politique, surtout parce qu'elle la réalise en se filmant la bouche en gros plan utilisant un effet de vitesse lente, rendant son geste, filmé ainsi au ralenti, assez sensuel et encore plus provocateur (extrait vidéo 14). En comparaison avec Sara, Nour est encore plus transgressive car elle va au-delà de nombreux tabous culturels et politiques. Elle se filme le visage en gros plan (ce qui est très mal vu par la censure cinématographique iranienne), se montre en nuisette, se maquille, se déshabille, va aux toilettes, danse et fume (extrait vidéo 15, séquence sonore 11). Si c'est Nour qui va le plus loin dans sa transgression des interdits, ce n'est peut-être pas un hasard. Venant d'un milieu très « traditionnel », où un certain nombre de normes sociales en vigueur dans l'espace public ont pénétré le milieu familial, elle fait régulièrement face à des interdits, fixés par sa famille et, en ce sens, son film a quelque chose de militant. Avec son court-métrage, Nour revendique le droit à une certaine liberté. Probablement aussi en raison de son âge (23 ans), elle effectue sa représentation de manière provocatrice et assez révoltée.

Parole censurée

Comme je l'ai déjà mentionné, Nour est la seule à s'être confié verbalement à la caméra. Dans tous les autres courts-métrages, la parole est restée réservée (séquence sonore 12). Aucun participant n'a parlé des obstacles que l'on peut rencontrer en tant qu'artiste dans une république islamique ni des difficultés ou des plaisirs quotidiens. Sur le plan sonore, la parole reste donc très discrète et cède

plutôt la place à de la musique contemporaine occidentale, qui occupe une présence très forte dans tous les courts-métrages. Étant officiellement interdite, son écoute représente en tant que telle une transgression des lois et, en ce sens, politise aussi le film. En revanche, elle ne transgresse pas les normes sociales car la plupart des jeunes Iraniens écoutent ce genre de musique autant à l'extérieur, dans la voiture sur leur un lecteur cd, dans la nature sur une chaîne stéréo portable ou dans la rue sur leurs baladeurs numériques, que chez eux. Le risque de se faire arrêter reste faible, mais il existe.

Le relatif silence des participants peut être interprété de différentes manières. Certains n'ont peut-être rien dit par gêne ou par pudeur et d'autres ne voulaient vraisemblablement pas s'exprimer sur certains sujets sensibles. Une transgression verbale apparaît bien plus violente qu'une transgression par l'acte et c'est probablement la raison pour laquelle la parole reste très prude, voire inexistante. D'ailleurs, lors des entretiens ou des discussions informelles avec les participants, ils se rétractaient et changeaient de sujet à chaque fois que le domaine politique était abordé. Plus généralement, les jeunes que j'ai fréquentés à Téhéran évitaient d'en parler et disaient y être indifférents. Leur attitude découlait peut-être aussi de leur sentiment d'impuissance. Une autre interprétation plus probable est liée aux codes narratifs qui structurent leurs films. Nichols observe en effet que dans les autoportraits, « underlying issue or problem is raised indirectly, evoked, or implied but seldom expressed » (2001 : 166). Dans le cadre de ce projet, leurs revendications politiques sont aussi passées indirectement à travers le contenu visuel et la forme de leurs journaux filmés.

À huis clos

Une réflexion concernant les lieux qui ont été choisis par les participants pour réaliser ce projet est indispensable. Comme dans de nombreux documentaires autobiographiques, leurs tournages se déroulent principalement à l'intérieur. Cette donnée est interprétable de différentes manières. La première raison est liée au thème principal développé dans ce projet, c'est-à-dire la représentation de son intimité, et aux codes narratifs dont il s'inspire. L'intérieur de soi est ainsi métaphoriquement représenté par l'intérieur de chez soi. Deuxièmement, c'est le résultat de la construction historique et culturelle de l'opposition entre l'espace public et l'espace privé. L'espace intérieur représente pour ces jeunes le seul lieu où ils n'ont pas à revêtir de rôles imposés ; c'est une sorte de cocon où ils se ressourcent. En conséquence, c'est le lieu où la représentation de soi leur paraît être la plus authentique. (séquence sonore 13)

Troisièmement, filmer à l'extérieur s'avère très pénible car il est difficile de sortir une caméra dans les rues pour différentes raisons. Tout d'abord, il est interdit par la loi de filmer sans autorisation officielle, quelle que soit la taille de la caméra. Par ailleurs, dans la rue, la majorité de la population n'apprécie guère être filmée. Les images qui ont été réalisées par les jeunes Iraniens reflètent directement ces conditions. Presque toutes ont été filmées dans un espace intérieur, en majorité dans des maisons privées, mais aussi dans des voitures personnelles. Les quelques rares prises de vue extérieures sont très courtes et très instables, de sorte qu'on ressent l'angoisse de celui qui filme sans permis officiel, comme on le voit dans l'extrait suivant, tourné dans un café (séquence sonore 14, extrait vidéo 16). Pour éviter tous problèmes, la plupart de mes interlocuteurs ont choisi de ne même pas essayer de filmer à l'extérieur.

Rapport aux proches

La plupart des participants n'ont pas filmé leur entourage familial ou social. Plusieurs interprétations sont envisageables à ce sujet. On peut imaginer tout d'abord qu'ils ne l'ont pas fait pour des raisons éthiques, dans le sens où ils ne voulaient pas imposer à leur entourage le fait d'être filmé dans leur vie privée. Ce projet est d'abord un choix qu'ils ont effectué pour eux-mêmes et ils ne voulaient pas provoquer des tensions au sein de leur famille ou avec leurs amis. Demander au préalable leur consentement pouvait peut-être modifier leurs attitudes et les participants ne le souhaitaient pas (séquence sonore 15). Filmer sa famille ainsi que ses amis n'a posé aucun problème pour Sara, qui est entourée par des personnes venant du milieu artistique, habituées aux caméras. Hedayat a aussi filmé ses amies venant le voir dans son nouvel appartement. Les images de leurs amis sont en soi transgressives par rapport à la loi, étant donné qu'on y montre des femmes non seulement dévoilées mais surtout dans un environnement mixte. Cependant, elles sont tout à fait banales par rapport aux normes sociales. En effet, pour mes interlocuteurs ainsi que pour de nombreux jeunes Iraniens, il est tout à fait ordinaire de se mélanger entre hommes et femmes dans des espaces privés. Nour, de son côté, a essayé de filmer sa famille qui se réunissait chez elle lors d'une fête traditionnelle, mais le résultat est succinct : la séquence dure à peu près 30 secondes. À peine est-elle rentrée dans le salon que les femmes se sont dérobées sous leurs tchadors d'intérieurs [11] et on lui a vite ordonné d'éteindre sa caméra. L'image est très saccadée car Nour bouge tout le temps, sachant que sa famille ne désire pas être filmée. Ces quelques exemples nous permettent de saisir les difficultés à réaliser des images sur son entourage proche. Certaines personnes sont mal à l'aise et d'autres ont réellement peur d'éventuelles conséquences néfastes suite à la circulation des images, c'est pourquoi ils ne veulent prendre aucun risque. Lorsque le participant décide de s'enregistrer lui-même, il fait un choix en connaissance de cause, mais il ne vaut que pour lui-même.

Le choix de « censurer » sa famille n'est peut-être pas anodin ; en effet, j'ai pu observer que mes interlocuteurs ainsi que de nombreux jeunes Iraniens cherchent à se distancer de leurs familles. En Iran, la famille passe traditionnellement avant l'individu, ce qui s'observe dans de nombreuses situations quotidiennes. Par exemple, lorsque les gens se saluent, une de leurs premières questions concerne la famille pour demander comment elle va. Quand des personnes se rencontrent pour la première fois, ils se situent les uns et les autres par rapport à la réputation de leur famille respective. Aujourd'hui, les jeunes essaient de sortir de ce schéma, car souvent, ils ont des valeurs divergentes de celles de leurs parents et ne veulent pas être confondus avec ces derniers. Influencés par les valeurs occidentales, ils cherchent à s'individualiser par rapport à cette conscience traditionnelle de groupe. Faire le choix de se filmer seul pourrait être interprété comme une volonté de marquer ce processus d'individualisation s'effectuant au sein de la société urbaine iranienne. D'autre part, le fait de se représenter seul soulève un autre thème, la solitude, directement lié à l'individualisme mais aussi au concept de l'intimité. La solitude que Nour semble évoquer ne fait pas référence à un isolement social mais plutôt à une « solitude de l'âme ». Elle trouve un espace de liberté dans son intimité, mais cette liberté est au prix d'une certaine solitude. L'acte de se filmer seul peut être non seulement compris comme une contrainte, mais aussi comme une nécessité.

Représentation de soi codifiée

Par souci d'objectivité, tous mes interlocuteurs ont choisi une forme documentaire pour réaliser leurs images. Lors de nos entretiens, les participants m'ont dit qu'ils étaient non seulement persuadés de devoir réaliser des images documentaires car il s'agissait d'une recherche, mais surtout qu'ils devaient être « authentiques ». Les participants étaient convaincus par l'idée qu'il existe un soi plus « réel » qu'un autre et qu'une mise en scène de soi ne permettrait pas à ce soi plus « authentique » de se dévoiler. Suite à l'analyse des courts-métrages, je remarque que ce soi était en fait un soi très construit (consciemment ou non, mais en tout cas jamais ouvertement formulé lors de nos entretiens) et que, tout au long de cette expérience, les participants ont toujours gardé une grande maîtrise de leurs représentations. Comme nous l'avons vu, quelques-uns se sont référés à certaines conventions des documentaires « scientifiques » et se sont transformés en sujets anthropologiques, sous-entendant qu'une représentation neutre de soi serait plus objective qu'une représentation artistique de soi (séquence sonore 16). Les autres ont emprunté diverses références formelles en mettant en avant la subjectivité du réalisateur.

Ces références visuelles se discernent non seulement à travers le contenu et la forme de la prise de vue mais aussi par le biais des effets utilisés lors du montage. Les effets de montage sont souvent utilisés pour rendre le propos plus attractif et l'image moins banale. Dans le court-métrage de Hedayat, les accélérations sont par exemple inspirées d'effets largement répandus dans de nombreux programmes télévisuels. Afin d'esquiver des images, qui lui semblent creuses, insignifiantes et presque insupportables, Hedayat les accélère (séquence sonore 17). Par ce procédé, Hedayat essaie de gommer l'image négative qu'il a de lui-même, mais ainsi, il ne fait que l'accentuer et la rendre plus visible. Sara utilise aussi plusieurs effets, faisant référence à un style artistique. Elle rend ainsi son quotidien plus attractif et se distingue en tant qu'artiste des gens « ordinaires ». Elle se sert d'une vitesse lente pour rendre ses images floues, d'un effet négatif pour se mettre en scène et utilise une caméra très expressive, donnant à son film un caractère poétique et sensible (extrait vidéo 17-A, extrait vidéo 17-B). À travers une autre approche formelle, mais avec le même but, Nour essaie aussi de réaliser un montage artistique. Elle y intègre des coupes noires ne sachant pas vraiment pourquoi mais en ayant conscience qu'elle le fait en référence à des images déjà-vues (extrait vidéo 18, séquence sonore 18). Enfin, Alireza tente avec sa très longue séquence télévisuelle d'une durée totale de six minutes (extrait vidéo 4-B), de pousser la banalité du quotidien à son paroxysme plutôt que d'essayer de la dissimuler. Il dit l'avoir intégré car « c'est une activité inutile qui fait partie de la vie quotidienne et que même si elle gêne, elle doit faire partie du film ». Cette séquence peut être interprétée comme une critique réflexive, qui met en scène les questions liées aux référents visuels. Il s'agit d'une revendication de la « non image » : c'est-à-dire qu'il utilise une image qui ne montre rien comme expression de soi. Le zapping représenterait l'idée que les images télévisuels sont interchangeable comme les images de soi. Pour se montrer lui-même, il montre les images des autres, car il n'y a pas réellement d'images de soi possible. Chacun ne peut produire de lui-même une représentation qu'avec l'aide de systèmes d'écritures, de manière d'être devant la caméra. Toute représentation est non seulement construite, mais aussi définie par des conventions partagées dans le monde.

Les enjeux de l'image en anthropologie

De la question de l'autorité

Lors de la rédaction de mon travail de fin d'études, j'ai réalisé que l'ethnographie partagée, que je préfère nommer ainsi car le partage n'a eu réellement lieu que sur le terrain, n'était pas synonyme d'autorité partagée. La mise en place du dispositif de recherche, l'interprétation des données (images et entretiens) et leur diffusion sont finalement restés sous mon autorité. Ma rédaction a été en effet le fruit d'un travail très solitaire : j'ai choisi, seule, le cadre théorique et interprétatif de cette étude et j'ai intégré dans mon texte des citations, de manière à légitimer mon discours. Par ailleurs, même si les sources ethnographiques sont accessibles sur un support dvd ou en lien sur Internet, je reste la personne qui prend les décisions quant à ce que je veux inclure ou exclure du produit final. Je ne peux pas nier le fait que je garde ainsi un certain pouvoir sur le produit final : celui-ci se manifeste à travers la forme et le contenu de mon travail écrit, la structure du dvd, le montage des entretiens ainsi que le sous-titrage de toutes les données en langue vernaculaire. Par ailleurs, mon travail, rédigé en français, reste inaccessible pour mes interlocuteurs. Dans le cadre de cette expérience, j'ai ainsi pris conscience de la difficulté d'envisager une réelle ethnographie partagée, où l'autorité serait elle aussi justement distribuée du début à la fin de la recherche. Il y a généralement un intérêt intellectuel de départ, représenté par une personne en charge du projet et de sa présentation finale. Une autorité mieux partagée pourrait éventuellement être envisagée à travers une collaboration constituée de personnes, nourries par le même intérêt intellectuel et des objectifs semblables. La question de l'autorité n'est pas si simple, car les techniques utilisées, tel que le matériel, la prise de vue, le montage, le support de distribution, etc., représentent des contraintes qui participent aussi à la construction de l'autorité. Par ailleurs, on peut aussi concevoir que seul le lecteur la détient. Dans le cas des textes ethnographiques, plusieurs lectures sont certainement toujours réalisables. Les lecteurs peuvent d'une part lire un texte pour comprendre l'interprétation que produit l'ethnologue à partir des faits observés mais ils peuvent, en théorie, tout aussi bien le lire en défiant l'autorité de l'auteur et en recherchant d'autres interprétations possibles à partir des descriptions et des citations (Clifford, 2003). Les images, par définition polysémiques, sont peut-être, encore plus que le texte, susceptibles d'interprétations inattendues. Il est donc très important de considérer la place des spectateurs car, comme le remarque Martinez (1990), ceux-ci participent à la construction du savoir anthropologique. Les images peuvent prendre différentes significations en fonction du contexte social, culturel, politique et historique dans lequel se situent les spectateurs, mais aussi en fonction du parcours individuel de ceux-ci (Ruby, 2000). Ils peuvent donc donner un sens au film, opposé à l'intention du réalisateur. La situation dans laquelle est montré le film est aussi un élément décisif. Les conséquences sont évidemment différentes si le film est projeté dans le cadre d'un colloque scientifique, d'une institution culturelle, à la télévision, lors d'un festival ou dans le cadre d'une projection privée. Le texte, comme le film, est finalement moins le produit de l'auteur que la fabrication du lecteur (Clifford, 2003).

La caméra : instrument thérapeutique ?

Le film de Rouch et Morin, *Chronique d'un été*, est selon Renov (2004) un film-clé dans le développement de ce qu'il appelle « camera confessions ». Pour Rouch (cité par Eaton, 1979), la caméra a deux fonctions : permettre de se délivrer de ses émotions vers quelqu'un d'absent, représenté par le public, et offrir une surface réflexive, où le protagoniste peut faire face à lui-même. Dans le cadre de mon projet, Nour est celle qui se sert de manière la plus explicite de la première fonction, en utilisant la caméra pour se confier. La deuxième fonction, développée dans le film de Rouch, a eu quant à elle de larges répercussions dans le rapport qu'ont les gens avec le médium vidéo et cela s'est ressenti chez presque tous mes interlocuteurs. Renov (2004) observe que Rouch a remarquablement bien anticipé la fonction que la vidéo, munie de son écran, possède aujourd'hui et que cela est particulièrement évident dans le cas de films autobiographiques. L'expérience de Rouch a influencé de nombreux cinéastes, dont des documentaristes autobiographiques, et a probablement servi, dans le cadre de mon projet, de référence implicite auprès de mes interlocuteurs. En effet, une des raisons qui a poussé certains Iraniens à accepter ce projet était leur intérêt à faire face à eux-mêmes. Dans le contexte actuel, où les discours sur soi saturent les médias, « it can be said that there has been an explosion of confessional and therapeutic discourses within the public sphere of American culture, that efflorescence has been less « literary » than popular cultural - in the form of tabloid journalism, talk radio, and commercial television » (Renov : 2004, 204). Les participants, ayant facilement accès à la culture télévisuelle américaine, sont aussi directement influencés par ce type de discours. Ils perçoivent la recherche sur soi et le développement personnel comme un but important dans leur vie et ils ont profité de ce projet pour réfléchir sur eux-mêmes. Le fait de s'adresser à quelqu'un d'inconnu et absent au moment du tournage a probablement aussi favorisé cette forme de réflexivité (séquence sonore 19).

Dans le cadre de ce projet, l'analyse était double car il y avait d'une part, certains participants qui utilisaient ce médium pour apprendre de nouvelles choses sur eux-mêmes et, d'autre part, les entretiens pendant lesquels on essayait d'aller plus loin dans l'analyse de leurs images et donc d'eux-mêmes. Chez Hedayat et Bijan, ce contexte analytique a engendré une caméra observante, semblable à une caméra de surveillance, devenant à leurs yeux très désagréable (séquence sonore 20). Filmer son quotidien peut amener le filmeur à prendre conscience d'une situation qu'il rejette, en le confrontant comme un miroir, à une réalité qu'il ne veut pas voir (séquence sonore 21). En outre, en se filmant, les artistes ont été confrontés à la répétition de certaines de leurs activités alors qu'ils me disaient ne pas avoir de routine. À travers leurs propres images, les participants se rendent compte que leur vie n'est peut-être pas aussi singulière qu'ils auraient voulu le croire. En conséquence, certains ont effacé des séquences où leur image ne leur plaisait pas (séquence sonore 22). Cela participe, comme nous l'avons vu, à leurs besoins d'éviter de se montrer ennuyeux et semblables aux gens « ordinaires ».

L'analyse personnelle a été plus loin encore lors d'un visionnement commun des courts-métrages, suivie d'une discussion avec quatre participants. Bien que les courts-métrages partagent plusieurs thèmes et conventions communes, cette rencontre a montré que chacun révèle une personnalité différente, représentant bien son auteur. Mes interlocuteurs étaient étonnés de voir à quel point certaines de leurs caractéristiques très personnelles étaient décodées par ceux qu'ils ne

connaissaient pas avant la rencontre. Concernant ceux qui se connaissaient déjà, ils ont, soit reconnu des traits de caractère, soit découvert de nouvelles facettes de leurs amis. De manière générale, cette rencontre a engendré de nombreuses réflexions et elle a permis aux participants d'aller encore plus loin dans leurs analyses réflexives, grâce à la confrontation aux autres personnes ainsi qu'aux autres travaux vidéos. Par ailleurs, cette expérience a concrètement influencé la vie professionnelle de certains à l'exemple de Sara qui, suite à la projection, s'est vue proposer de collaborer à un projet artistique destiné à être publié.

Conclusion

Dans le cadre de cette étude, l'emploi de l'image a permis d'aborder un sujet comme la présentation de soi auquel il aurait été difficile d'accéder de la même manière par l'écrit. Comme le remarque Mac Dougall (1998), certains domaines de recherches (corps, émotions, vie sociale, identité, genre) sont plus adaptés à une représentation audiovisuelle qu'écrite. Pour cette expérience, les petites caméras légères ont favorisé l'accès au monde intime et ont engendré d'intéressantes réflexions. On a pu constater que ce sont, en fait, des références visuelles établies qui ont conduit à cette forme de représentation de soi et de son intimité. Tous les participants se sont servis de divers codes narratifs, qu'ils ont puisé dans leur propre culture audiovisuelle, composée par une grande quantité de sources variées : le cinéma, la télévision, les festivals de films, Internet, les installations vidéo, etc. Les choix filmiques des artistes peuvent ainsi être situés entre le « non-choix », dans le sens d'une application non réflexive des conventions de représentation, ou encore une décision assumée, cherchant à être volontairement socialement transgressif ou/et cherchant à montrer leurs influences occidentales.

Par ailleurs, grâce aux technologies actuelles (dvd, cdrom, Internet), l'image permet non seulement de sortir du milieu circonscrit de la recherche et problématiser des questions anthropologiques avec un public profane, mais aussi de développer une nouvelle écriture : l'écriture multimédia. Cette forme d'écriture permet de juxtaposer plusieurs plans à l'intérieur du même écran, d'y adjoindre du texte, du son, de circuler d'une image à une autre, de passer d'un point de vue à un autre, etc. : toutes ces options peuvent être abordées de manière non linéaire, dans l'ordre choisi par l'utilisateur. Ces possibilités de montage variées enrichissent la lecture et reconnaissent ainsi le caractère polysémique d'une image. En outre, ces points de vue multiples aident à restituer la complexité de la réalité du terrain et permettent d'affiner l'analyse anthropologique. Pour prendre l'exemple de cet article, le fait que l'accès aux entretiens soit donné par des sources sonores, permet d'une part de prendre conscience du processus subjectif de traduction et, d'autre part, de faire passer les émotions à travers la voix et ainsi de mieux restituer l'entretien dans son contexte émotionnel. Aujourd'hui, on peut par ailleurs imaginer des projets vidéos plus complexes, utilisant des plateformes Internet, qui serviraient d'espace d'échanges entre différents groupes de milieux variés participant à une recherche vidéo, et ainsi, envisager une sorte de « métaethnographie ».

La mise en place de ce dispositif de recherche a permis d'accéder à un partage concret sur le terrain. Il a permis de rendre l'Autre très actif autant dans la production des sources d'analyse que dans l'interprétation de celles-ci. Ce partage, proposé par la caméra, a probablement incité mes interlocuteurs à s'investir plus

personnellement dans le projet car le médium utilisé leur permettait peut-être de s'exprimer de manière plus directe et plus créative que dans le cadre d'entretiens classiques. Il a aussi engendré des questions quant aux conditions mêmes de notre rencontre. Le sujet n'était plus simplement mes interlocuteurs, mais moi-même face aux participants et surtout nos questionnements réciproques issus de cette relation anthropologique. (Piault, 2000) En ce sens, ce dispositif a non seulement été un excellent outil réflexif pour mes interlocuteurs, mais il a aussi engagé ma propre réflexivité sur mon processus de travail et m'a donc ainsi personnellement transformé.

Comme je l'ai mentionné au début de cet article, par crainte de recevoir des productions trop hétéroclites, j'ai imposé différentes contraintes qui ont à la fois rendu ce projet possible et montré ses limites. Aujourd'hui, je prends conscience que ce sont précisément les contraintes imposées non seulement par le médium utilisé, mais aussi par les thématiques proposées, qui ont été finalement productrices de sens.

Notes

[1] Sur la base du court-métrage d'une des participantes, de mes observations et de nos réflexions communes, je lui ai proposé un scénario qui lui a plu à partir duquel nous avons réalisé un film documentaire. S'agissant d'un second projet, je n'aborderai pas ici les questions liées à la co-réalisation de ce film.

[2] Vous avez une caméra à disposition pendant une semaine ainsi que trois cassettes d'une heure chacune. Vous devez utiliser deux cassettes pour traiter des thématiques indiquées ci-dessous ; ces dernières peuvent être traitées dans l'ordre et la forme que vous désirez. La troisième cassette est libre de contraintes si ce n'est qu'elle doit être liée à votre quotidien. Il n'y a aucune restriction concernant la forme de vos prises de vue : vous n'êtes pas obligés de filmer votre visage, vous pouvez filmer à l'intérieur ou à l'extérieur, vous pouvez filmer votre entourage, etc.

Sujets que vous devez traiter :

1. Filmer votre quotidien à travers la perspective de la nourriture.
2. Filmer votre quotidien à travers la perspective des vêtements.
3. Filmer votre quotidien à travers la perspective du maquillage, rasage et de la coiffure.
4. Filmer votre quotidien à travers la perspective de votre travail ou de vos études.
5. Filmer votre quotidien à travers la perspective de la cigarette.
6. Filmer votre quotidien à travers la perspective d'Internet, de votre téléphone portable et de la télévision.
7. Filmer votre quotidien à travers la perspective de vos relations familiales et personnelles.
8. Filmer votre quotidien à travers la perspective de la voiture, du trafic.
9. Filmer votre quotidien à travers la perspective de votre objet préféré.

[3] Voir par exemple <http://www.tehranavenue.com>

[4] J'ai rencontré certains participants avant le tournage et d'autres après celui-ci lors du premier entretien. En effet, avant d'avoir pu rencontrer toutes les personnes intéressées par ce projet, j'ai dû rentrer en Suisse, mon visa ne me permettant plus de rester davantage. Laissant deux caméras derrière moi, destinées à passer de mains en mains, j'ai demandé à mes deux contacts de veiller au bon déroulement du projet pendant mon absence. Quatre mois plus tard, je suis revenue, munie d'un visa d'étudiante en langue persane afin de poursuivre mon terrain pour une durée de six mois supplémentaires.

[5] Le *ta'ârof* est une pratique sociale, qui tient une place fondamentale dans la culture iranienne. Pour une analyse plus précise, voire Anne-Sophie Vivier-Mure (2006).

[6] L'importante influence des « ethnoscapes », représenté par la diaspora iranienne, est un élément à prendre en compte dans cette étude. En effet, tous mes interlocuteurs ont de la famille à l'étranger, avec laquelle ils sont en contact. Depuis 1979, environ trois millions de personnes ont émigré de manière continue vers l'étranger (Djalili, 2005). On dénombre par exemple dans la seule ville de Los Angeles, surnommé par les Iraniens *Teherangeles*, plusieurs centaines de milliers de résidents d'origine iranienne. Cette diaspora médiatise ses opinions politiques et morales par le biais de journaux, de revues et, surtout, de leurs propres chaînes de radio et de télévision, reçues en Iran par les antennes paraboliques depuis le début des années nonante.

[7] Tous les extraits vidéos de cet article sont tirés des images produites par mes cinq interlocuteurs principaux. Ils sont accessibles sur Internet suite à l'accord donné par mes interlocuteurs. Les prénoms utilisés dans cet article sont fictifs.

[8] Tous les extraits sonores de cet article sont tirés de différents entretiens menés avec les artistes. Leur traduction est très littérale et les coupes du montage sonore sont évidentes afin de rester au plus proche

de ce qui a été dit. L'usage de parenthèse est utilisé lorsqu'il est nécessaire d'ajouter certains mots pour une meilleure compréhension. Ces extraits sonores sont accessibles sur Internet suite à l'accord donné par mes interlocuteurs.

[9] Lorsqu'elles sont pertinentes pour l'analyse, j'utilise certaines séquences, faisant partie des *rushes* des artistes, qui n'ont pas été intégrées dans leurs courts-métrages.

[10] Le terme "traditionnel" est entre guillemets, car c'est une notion, qui a été utilisée par mes interlocuteurs pour se définir.

[11] Dans les familles traditionnelles, les femmes portent le tchador d'intérieur (ou parfois le foulard) chez elles à partir du moment où elles se trouvent en présence d'une personne qu'elles pourraient épouser. Les cousins germains sont par exemple de potentiels époux privilégiés. Dans le cas présent, il s'agissait d'une fête religieuse en présence de la famille étendue de Nour.

Bibliographie

ABU-LUGHOD Lila, 1991. « Writing against culture », in Fox Richard G. (ed.), *Recapturing anthropology : working in the present*.- Santa Fe : School of American Research Press, pp. 137-162.

AMIR-EBRAHIMI Masserat, 2004. *Performance in everyday life and the rediscovery of the « self » in Iranian Weblogs*, badjens.com [en ligne], 7ème édition (septembre 2004). <http://www.badjens.com/rediscovery.html>

APPADURAI Arjun, 2001. *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, préf. de Marc Abélès, Paris, Payot.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, 2004. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, 1re éd. 2001.

BERGALA Alain (coordinateur), 1998. *Je est un film*, L'ACOR.

CLIFFORD James, 2003. « De l'autorité en ethnographie. Le récit anthropologique comme texte littéraire », in CEFAI Daniel (dir.), 2003. *L'enquête de terrain*, pp. 263-294, Paris : La Découverte. Première édition en 1983 dans *L'Ethnographie*, n°2, p. 87-118.

DJALILI Mohammad-Reza, 2005. *Géopolitique de l'Iran*, Éditions complexe.

EATON Mick, 1979. « The production of cinematic reality », in *Anthropology-Reality-Cinema : the films of Jean Rouch*, London, BFI.

GINSBURG Faye, 1998. « Institutionalizing the Unruly : Charting a Future for Visual Anthropology », in *Ethnos*, vol. 63 :2, pp. 173-201.

GOFFMAN Erving, 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, Les éditions de Minuit.

KILANI Mondher, 2000. *L'invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique*, Éditions Payot Lausanne, 1re éd. 1994.

KRAUSS Rosalind, 1986. « Video : The Aesthetics of Narcissism », in HANHARDT John (ed.), *Video Culture*, Rochester, Visual Studies Workshop Press, pp. 179-191.

LANE Jim, 2002. *The Autobiographical documentary in America*, The University of Wisconsin Press.

MACDOUGALL David, 1998. *Transcultural cinema*, Princeton : Princeton University Press.

MARTINEZ Wilton, 1990. « Who constructs anthropological knowledge ? Toward a theory of ethnographic film spectatorship », in CRAWFORD Ian and TURTON David, 1990. *Films as ethnography*, New York, Manchester University Press, pp.131-161.

NICHOLS Bill, 2001. *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

NINEY François, 1995. « Débat entre François Niney et René Prédal à propos de Johan van der Keuken », in Hennebelle Guy (dir.), « Le cinéma « directe » », *Cinémaction*, n°76, Corlet-Télérama, pp. 50-79.

NINEY François, 2002. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck.

PIAULT Marc Henri, 2000. *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan.

RENOV Michael, 2004. *The subject of documentary, visible evidence*, vol. 16, University of Minnesota Press.

REY-DEBOVE Josette et REY Alain (dir.), 2004. *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, Paris.

ROUCH Jean, 1996a. « La caméra et les hommes », in « Jean Rouch ou le ciné-plaisir », *Cinémaction*, n°81, Corlet-Télérama, pp. 42-45. Première édition en 1973.

ROUCH Jean, 1996b. « Filmer pour comprendre soi-même ou pour faire comprendre ? », in « Jean Rouch ou le ciné-plaisir », *Cinémaction*, n°81, Corlet-Télérama, pp. 28-29.

RUBY Jay, 2000. *Picturing Culture. Exploration of Film and Anthropology*, Chicago, The University of Chicago Press.

RUSSELL Catherine, 1999. *Experimental Ethnography : the work of film in the age of video*, London, Duke University Press.

SHIRALI Mahnaz, 2001. *La jeunesse iranienne : une génération en crise*, Collection Partage du savoir, Presse Universitaire de France.

VIVIER-MURE Anne-Sophie, 2006. « Le code de politesse iranien (*ta'arof*) ou la fiction du lien social », *L'Homme*, 180, pp. 115-138.