

IMAGES, GESTES ET RÉSISTANCE

Entretien avec Sima Khatami, janvier 2016

Pauline Boucharlat : La question de la censure et de ses impacts sur la mémoire et les souvenirs est une thématique que tu étudies depuis tes premières œuvres. Quels axes développes-tu plus particulièrement dans ce nouveau travail ?

Sima Khatami : Ce travail est en définitive l'extension, la continuité d'une réflexion plus large que je mène sur la pratique de la censure en Iran. Dans *Void*, 1996, l'une de mes premières installations, un élément était consacré au recouvrement des images des livres d'art par les censeurs de l'Etat. J'ai également produit une série de photographies « Toyor » où j'ai enregistré l'effacement des inscriptions de revendications sur les murs de Téhéran par les autorités. Enfin, mon dernier film s'attache à recueillir de manière anonyme, les paroles quotidiennes des iraniens : leurs espoirs, leurs colères et leurs craintes devant les images de propagande diffusées en flux continu sur les télévisions. Ces images sont mises en perspective avec mes propres commentaires sur les révoltes passées, la mémoire des combattants, la brutalité de la répression. Dans *Atlas d'un effacement*, il s'agit de raconter plusieurs histoires, celle de mon pays et de la situation politique ce celui-ci mais également d'élaborer une réflexion sur l'histoire de la représentation à travers l'un des sujets majeurs de la peinture, le nu.

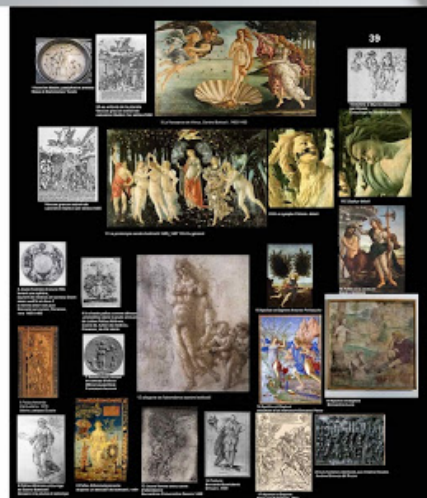
PB : Dans tes œuvres, tu mets en place des dispositifs de captation ou de monstration qui rendent visible des actions d'opposition et donnent la parole à ceux qui en sont privés. Le mot, l'inscription, le trait, le frottement deviennent des gestes de résistance au pouvoir et les moyens d'une transformation possible. Les nouvelles recherches que tu mènent actuellement sont complexes, longues et protéiformes. Le projet mue, passe d'un médium à un autre, de même que ta posture varie entre celle de plasticienne, d'historienne de l'art, de chercheuse. Peux-tu revenir sur les étapes de ton processus de travail et les différentes phases de son élaboration ?

SK : Mon point de départ, comme je l'ai énoncé précédemment dans le dossier est l'expérience que j'ai vécue lorsque j'étais étudiante aux Beaux-Arts de Téhéran. Dans le cadre de mes recherches j'empruntais et consultais des livres d'art de la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts dont de nombreux ouvrages avaient été acquis à l'époque du gouvernement du Shah. Cette période de relative ouverture des relations avec l'Occident avait permis la constitution d'un fond d'ouvrages de la pensée occidentale. Après l'accession au pouvoir de l'Etat islamique les livres sur l'art ont été systématiquement censurés avec l'intervention très violente des « des agents de censure » qui ont notamment recouvert de marqueur noir les corps nus représentés dans les peintures reproduites. Ces figures semblent parfois revêtues d'une sorte de Tchador, qui recouvre entièrement leurs corps dénudés. Cependant, seule l'image est inquiétée, les textes et les légendes quand à eux, restent intacts. Nous, étudiants des Beaux Arts, tentions à la manière de restaurateurs ou d'archéologues, de retrouver l'image à l'aide de dissolvants, en frottant délicatement les parties noircies.

PB : Finalement, ce que tu expliques c'est qu'après ce traitement, seul persistait la trace du geste du frottement qui laissait percevoir des figures blanchies, méconnaissables, des « fantômes » de l'histoire de la représentation. Cette pratique évidemment interdite, est rapidement devenu un geste de contestation de résistance.

SK : Nos tentatives de retrouver l'image étaient décevantes, car la figure ne réapparaissait pas. J'ai imaginé toutes sortes de recettes (acetone, jus de citron et chaleur du four...) pour faire resurgir ces corps, malgré tout. Puis l'objectif s'est déplacé il ne s'agissait plus de retrouver l'image mais de la transformer. Montrer que nous avons tenté, que nous avons résisté et que cet acte avait produit une nouvelle image, une nouvelle œuvre qui, à son tour, allait circuler.

J'ai découvert l'histoire de l'art au travers de ces images, qui rétroactivement ressemblait plus esthétiquement à des œuvres d'art contemporain ou le sujet disparaît au profit du geste pictural, de la couleur, de la surface et de la matérialité du support. C'était comme une découverte à rebours de cette histoire de la représentation. Dans les cours d'histoire de l'art, les reproductions (les diapositives) des enseignants étaient également de mauvaise qualité. Ces images avaient bien souvent été prises avec les appareils photo personnels des professeurs et réalisées au cours de leurs voyages en Europe. C'est ainsi que nous, étudiants aux Beaux arts de Téhéran, nous avons eu accès aux œuvres par l'intermédiaire de diapos jaunis, sans vraiment se rendre compte ni de l'échelle de ces œuvres, ni des contextes d'exposition.



C'est étrange, mais cette manière de recouvrir ces corps nus, malgré tout ce que cela représente d'interdit, a provoqué chez moi une double position, à la fois de colère de ne pas avoir accès mais également un mouvement de rapprochement de l'image pour tenter de voir. De voir à travers, au dessous de ce qui est caché, non visible.

Ce mouvement m'a fait « rentrer » dans les tableaux, au plus prêt des images. J'ai en ce sens, beaucoup observé la composition, les couleurs, le mouvement.

PB : Cette idée d'une double disparition de l'image d'abord par la censure puis par votre propre action d'effacement t'a mené à penser la question de la mémoire et de ses liens avec la construction de l'histoire.

SK : Il s'agissait tout d'abord pour moi de reconstituer l'histoire (culturelle et artistique) de l'Iran dont une partie n'était plus visible, délibérément cachée. Une histoire donc avec ses ruptures, ses aspérités. Je voulais renouer des liens, des passages entre les différentes périodes de cette histoire, faire ressurgir des images, expérimenter des connexions, recomposer, associer, des formes et des temporalités discontinues, disloquées, c'est en ce sens que la méthodologie de pensée d'Aby Warburg a été importante pour moi.

En effet, j'ai beaucoup appris de sa méthode de recherche simplement en analysant les différentes planches de l'Atlas *Mnemosyne*. Ce qui m'a fasciné, c'est que je voyais ou reconnaissais dans ces planches avec ces images reproduites plusieurs fois, parfois agrandies, des liens, des rapports entre des formes, comme une



formidable table de montage. C'était très proche de mon travail de cinéaste, et c'était incroyable de voir ce processus à l'œuvre.

Evidemment, il s'agissait de prendre une distance avec le travail de Warburg tout en gardant en tête à la fois l'idée d'un dispositif mobile qui permet de réfléchir aux possibilités infinis d'agencements et de mettre à jour une conception de l'histoire de l'art avec ses trous, ses manques, ses passages, ses ellipses, un montage infini, un film sans fin.

PB : Il y a dans ce travail de recherche la notion de collection, d'accumulation quels rapports entretiens-tu avec ces images?

SK : Ces images sont précieuses pour moi car elles sont rares, y avoir accès n'était et n'est toujours pas une évidence aujourd'hui en Iran. En ce sens, me les approprier c'est les garder les conserver. Par ailleurs j'ai cette fâcheuse tendance à tout garder... je ne sais pas si il y a un lien avec mon histoire personnelle, d'être partie d'Iran, d'avoir dû laisser une grande part de mes souvenirs. C'est en définitive une tentative de reconstituer, de

reconstruire mon histoire de ne pas oublier mais au delà, de questionner ce déplacement qui m'a paru nécessaire pour raconter l'histoire de l'Iran, de ce qui s'y passe, de la tentative de ce pays d'effacer les strates de sa culture.

PB : Pourquoi reproduire ce geste, le mimer en quelque sorte?

SK : Le geste violent que j'applique à ces images après me les être appropriées est un refus de la fascination et du plaisir. L'effacement procède d'une double dynamique c'est à la fois une disparition mais également une la création d'une forme nouvelle qui donne à re-voir la peinture.

Pour mes derniers travaux sur l'Iran, j'avais fait le choix de «censurer» mon nom, de rester anonyme. Par peur de ne pouvoir plus retourner dans mon pays, mais aussi pour pouvoir garder ma liberté artistique. Aujourd'hui, avec ce projet, *Atlas d'un effacement*, j'ai décidé d'assumer et détourner le geste des censeurs, cela me permet paradoxalement de sortir de l'anonymat.

Pauline Boucharlat