

UN FILM DE
ANDREAS HOESSLI

NARRATEUR
EDMOND VULLILOUD

LE ROI NU

LA RÉVOLUTION EN 18 FRAGMENTS



MIRA FILM, CENTRALA, TM FILM IN KOPRODUKTION MIT TELEWIZJA POLSKA S.A., ARTE G.E.I.E. MIT TADEUSZ CHETKO, ZBIGNIEW SIEMIATKOWSKI, PARVIZ RAFIE, AMIR HASSAN CHEHEL TAN, NEGAR TAHSILI, MOHSEN RAFIQDOOST, JACEK PETRYCKI, KAMAL TABRIZI, MASOUMEH EBTEKAR, JÓZEF PINIOR, STEFAN PIWOWAR BUCH UND REGIE ANDREAS HOESSLI MONTAGE LENA REM KAMERA PETER ZWIERKO TON HASSAN SHABANKAREH, MARCIN LENARCZYK, MARCIN POPEAWSKI, ZOFIA MORUŚ MISCHUNG DOMINIK AVENWEDDE TONSTUDIO BEWEGTE BILDER LICHTBESTIMMUNG HANNES RÜTTIMANN TITELGRAFIK/ONLINE/DCP REDSPACE AG PRODUZENT PETER ZWIERKO ASSOCIATE PRODUCERS VADIM JENDREYKO, HERCLI BUNDI KOPRODUZENTEN PAWEŁ KOSUŃ, AGNIESZKA JANOWSKA, JACEK NAGŁOWSKI, ANNA MARTENSEN REDAKTION TELEWIZJA POLSKA S.A. RENATA ŁUKASIAK REDAKTION ARTE G.E.I.E. SABINE LANGE MIT UNTERSTÜTZUNG VON BUNDESAMT FÜR KULTUR (BAK), ZÜRCHER FILMSTIFTUNG, POLISH FILM INSTITUTE, MFG FILMFÖRDERUNG BADEN-WÜRTTEMBERG, KULTURFONDS SUISSIMAGE, ERNST GÖHNER STIFTUNG, UBS KULTURSTIFTUNG, ROBERT BOSCH STIFTUNG/LITERARISCHES COLLOQUIUM BERLIN, SUCCÈS PASSAGE ANTENNE, EDUCATION21/FILME FÜR EINE WELT

LE ROI NU – LA RÉVOLUTION EN 18 FRAGMENTS

Un film d'Andreas Hoessli



Film documentaire / Suisse / 2019 / 108 minutes / D/d, F/f et E/e

Sortie Suisse romande: 18 septembre 2019

Attaché de presse:

Jean-Yves Gloor
+41 21 923 60 00
+41 79 210 98 21
jyg@terrasse.ch

Matériel de presse:

<http://vincafilm.ch/katalog/42-der-nackte-koenig---18-fragmente-ueber-revolution/>

Distribution en Suisse:

Vinca Film
Limmatstrasse 291
8005 Zürich
+41 43 960 39 16
info@vincafilm.ch
www.vincafilm.ch

Production:

Mira Film
Weststrasse 182
8003 Zürich
+41 43 960 36 84
info@mirafilm.ch
www.mirafilm.ch

Le roi nu – La révolution en 18 fragments

Log line et synopsis	4
Iran et Pologne 1979-1980 (informations de fond)	5
Protagonistes	7
Remarques du metteur en scène	15
Bio-filmographie Andreas Hoessli	17
Interview avec Andreas Hoessli	18
Production Mira Film	23
Cast & crew	24
Téléchargements	26

Logline

Sur la métamorphose de l'Homme dans la révolution, les agents secrets et la tentative de garder en mémoire un nouveau sentiment du vivant.



Synopsis

1979: révolution en Iran. Le shah, le «Roi des Rois», doit quitter le pays. L'ayatollah Khomeini prend le pouvoir. 1980: révolution en Pologne. Les grévistes et le syndicat indépendant «Solidarność» s'opposent en masse au parti et au gouvernement. Après 18 mois mouvementés, «Solidarność» est écrasé par l'état de guerre.

A cette époque, Andreas Hoessli avait une bourse d'études en Pologne. Il rencontra le légendaire reporter Ryszard Kapuściński, qui avait été correspondant pendant la révolution en Iran. Quarante ans plus tard, Andreas Hoessli revient en Pologne et interviewe les anciens agents des services secrets qui l'avaient surveillé et qui voulaient le recruter. Puis il voyage en Iran et interviewe des témoins de la révolution et des jeunes qui ne l'ont pas connue. Au cœur de sa quête se trouve la question: qu'est-ce qui préoccupait les gens à cette époque et qu'est-ce qui les préoccupe aujourd'hui?

Edmond Vullioud est le narrateur de ce fascinant documentaire sur l'essence de la révolution.

Iran et Pologne 1979-1980 (informations de fond)

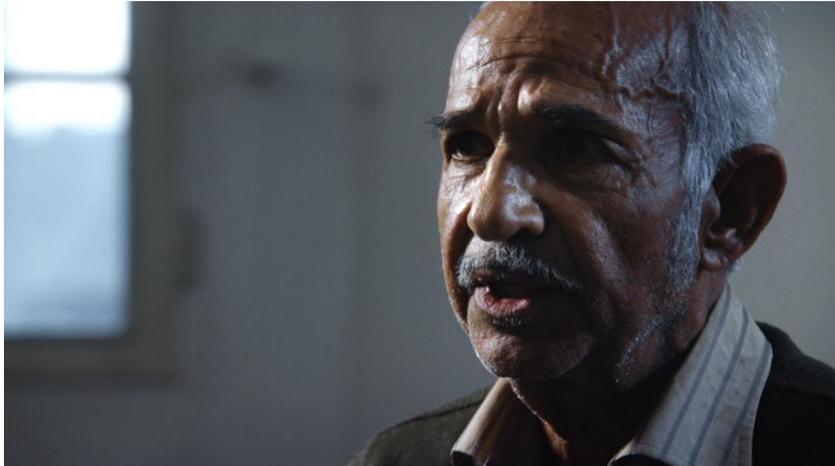
En août 1953, un putsch organisé par les services secrets de Grande-Bretagne et des Etats- Unis renverse le Gouvernement démocratiquement élu du Ministre-président Mossadegh en Iran. En décembre 1970, la direction du Parti et de l'Etat en Pologne fait tirer sur une manifestation d'ouvriers dans le port de Gdansk. Ces deux événements eurent un impact considérable sur le déroulement futur de l'Histoire des années plus tard. Sur la révolution populaire qui conduisit au renversement du Shah en 1979, sur les grèves en Pologne dans l'été 1980 et sur le mouvement Solidarność. En Pologne, en août 1980, les ouvriers en grève exigent l'édification d'un mémorial aux ouvriers tués en décembre 1970. En Iran, les étudiants occupent en novembre 1979 l'ambassade des Etats-Unis et exigent l'extradition du Shah qui se trouve alors aux Etats-Unis. Ils craignent que les Etats-Unis organisent un nouveau putsch pour remettre le Shah en place.



En 1979, la révolution en Iran est soutenue par une large part de la population – les cercles intellectuels, les marchands influents des bazars citadins, les cercles nationalistes, les socialistes et les cercles politiques islamiques autour de l'ayatollah Khomeini que le Shah a forcé à l'exil. Un article d'un journal proche du gouvernement, publié en vue de discréditer Khomeini, provoque les premières grandes manifestations début 1978. Khomeini y est traité d'étranger, d'homosexuel et de traître à la patrie. Le gouvernement du Shah réagit aux protestations en opposant l'armée aux manifestants. Les rassemblements en mémoire des victimes mènent à de nouvelles manifestations contre lesquelles le Shah fait de nouveau ouvrir le feu. Le Shah impose un gouvernement militaire en novembre 1978. Sous la pression des protestations massives, le Shah quitte le pays le 16 janvier 1979, officiellement pour un voyage de vacances. Le 1er février 1979, l'ayatollah Khomeini revient en Iran. Dans son discours au cimetière de Behesht-e Zahra, où nombre de morts de la révolution étaient enterrés, il déclare illégal le gouvernement du Shah. Il s'ensuit des combats de rues entre les révolutionnaires et les unités de l'armée du Shah. Le 10 février 1979, l'armée déclare sa neutralité. Un gouvernement révolutionnaire sous la direction du ministre -président Bazargan est mis en place. Son but est d'édifier une république démocratique. L'occupation de l'ambassade américaine le 4 novembre 1979 est suivie du retrait du ministre-président. La lutte pour le pouvoir mène à la domination du parti politique islamique sous la conduite de l'ayatollah Khomeini. Le 1er avril 1979, la République islamique est déclarée suite à un référendum. Les révolutionnaires non islamiques, les gauchistes et les nationalistes seront poursuivis pendant des années.



En 1976 se crée en Pologne le *Comité de défense des ouvriers KOR* voit le jour. Ce dernier organise un soutien juridique et matériel pour les ouvriers de plusieurs entreprises industrielles, poursuivis pour les actions de protestation. Le KOR se compose de quelques douzaines d'intellectuels de gauche qui s'étaient déjà engagés en faveur de libertés démocratiques, surtout en 1968 et qui avaient été de ce fait emprisonnés de longues années. Les membres du KOR sont au cœur d'un mouvement souterrain auquel appartiennent également l'université volante et le journal *Robotnik – l'ouvrier* –, qui s'étaient fixé pour but de fonder des syndicats indépendants et de propager l'idée d'organisations ouvrières autonomes. Une nouvelle hausse des prix alimentaires durant l'été 1980 fait éclater des grèves spontanées dans diverses régions du pays. Le 14 août commence la grève du chantier naval *Lénine* à Gdansk, où le petit groupe *Robotnik* joue un rôle important. Les grévistes exigent la réembauche de la conductrice de grue, Anna Walentynowicz, licenciée quelques jours auparavant. Ils revendiquent des augmentations de salaire et l'édification d'un mémorial aux ouvriers tués en 1970. La grève se répand rapidement à d'autres entreprises industrielles et de transports publics. Une semaine plus tard, 600 entreprises du pays sont en grève et occupées par les ouvriers. Des délégués de tout le pays se réunissent au chantier naval de Gdansk. Leur exigence primordiale est le droit à des syndicats autogérés, indépendants de l'Etat et du Parti. Tout d'abord, les chefs du Parti planifient d'envoyer l'armée lutter contre le chantier occupé. Le 21 août 1980, une délégation du Parti et du Gouvernement vient pour des pourparlers. Le 31 août 1980, un accord est signé à Gdansk. Le pouvoir gouvernemental et le Parti y acceptent 21 points, entre autres le droit à des syndicats indépendants, l'abolition de la censure et la libération de tous les prisonniers politiques. Le nouveau syndicat s'organise en l'espace de 4 mois sous le nom de *Solidarność*, réunissant dix millions de personnes, soit presque un tiers de la population. Le 13 décembre 1981, le pouvoir gouvernemental et le Parti déclarent l'état de guerre en Pologne. Plus de 10000 personnes sont arrêtées. Le syndicat *Solidarność* est interdit. Il aura existé 15 mois.



«Depuis toujours, j'ai eu peur d'être considéré comme quelqu'un que je ne suis pas. Qu'on me force à incarner quelque chose que je ne suis pas. Cette peur existe toujours, même encore aujourd'hui. Nous ne saurons jamais ce qui se passe dans les prisons. Ce qui arrive aux prisonniers, partout dans le monde. Nulle part. Nous ne pouvons absolument rien dire sur ça. Ce que nous entendons est dominé par des émotions humaines et parfois nous exagérons, nous ne connaissons pas la vérité. Je connaissais un prisonnier qui a été exécuté. J'ai appris ça plus tard par sa famille, parce qu'il a dit : «Je ne veux pas être libéré, car on penserait, que j'ai collaboré avec les fonctionnaires de la prison. Il vaut mieux que je sois exécuté.» Je connaissais cette personne.»

Parviz Rafie était journaliste. Au moment de la révolution, il rencontra Kapuściński, qui était à l'époque correspondant de l'agence de presse polonaise et qui s'était rendu à Téhéran. Plus tard Rafie lut le livre de Kapuściński «Le Shah» édité dans les années 2000 dans une traduction en farsi. Il admire Kapuściński et ses observations précises des événements qui eurent lieu à cette époque en Iran.



«Dans chaque pays, l'ennemi dispose de forces qu'on appelle la cinquième colonne. Je vais vous donner un exemple pour notre pays. Au départ, l'imam a fait monter toute la nation dans un train et ce train roule en direction du bonheur. Il y a des gens qui descendent en route, pour diverses raisons, aussi à cause des restrictions religieuses, nous ne le nions pas. Ils n'arrivent pas à s'adapter à la

révolution. Le train roule à grande vitesse et ils courent vers la queue du train. Puis ils arrivent à la fin du train et sont obligés de descendre.»

Mohsen Rafiqdoost est le chauffeur qui conduisit l'ayatollah de l'aéroport au cimetière de Behesht-e Zahra, à son retour d'exil le 1^{er} février 1979. L'ayatollah y tint son premier discours où il déclara ne pas reconnaître le gouvernement encore en place du Shah et de son ministre-président Bahtiar et qu'il allait le renverser. Ce discours donna l'élan à la prise de pouvoir et à l'instauration de la République islamique. Rafiqdoost devint commandant et plus tard ministre des Gardiens de la révolution. En tant que chef suprême de la fondation Mostazafan, qui contrôlait une grande partie de l'économie iranienne, il devint l'un des hommes les plus puissants du régime iranien.



«- Une question: Saviez-vous que vous étiez surveillé? Ou le soupçonniez-vous?

- Je le soupçonnais.

- D'où votre self-control. Vous vous arrêtiez par exemple devant des vitrines pour voir si quelque chose s'y reflétait. Vous bougiez insensiblement la tête dans la direction d'où vous veniez, pour voir si quelqu'un vous suivait ou vous surveillait. Vous continuiez, vous vous arrêtiez à un feu rouge et regardiez dans la direction d'où vous étiez venu. A cet instant, vous reconnaissiez la personne que vous aviez déjà aperçue dans le reflet de la vitrine. Vous étiez alors sûr d'être observé. Ce qui émanait de ce comportement, c'était justement le self-control.»

Tadeusz Chętko a suivi un cours de théâtre à l'académie de théâtre à Varsovie. Après son diplôme, il fut recruté par les services secrets de la République populaire polonaise et suivit une formation au centre de Stary Kiejkuty. Il travailla dans divers postes des services secrets à l'étranger, entre autres à Prague, Zagreb et Bratislava, puis pendant la guerre en ex-Yougoslavie en tant qu'officier de liaison au Proche-Orient. Il fut interrogé par une commission en 1990 et intégré aux services secrets de la nouvelle «troisième République».



«On vous récupère dans une situation fâcheuse. Vous devenez nerveux. Vous subissez un grand stress. Quelqu'un vous tend la main et dit : «Nous pouvons trouver une solution.» Alors, ou vous vous mettez d'accord ou vous aurez de sérieux problèmes. On crée une situation psychologique de domination sur l'autre. En phase de recrutement, il faut d'abord mettre quelqu'un sous choc, et quand il s'y est habitué, on augmente la pression. Seulement après, on lui tend la main. L'intéressé va ensuite saisir cette main et se réjouir de cette main tendue. S'il n'était pas sous le choc, il refuserait la collaboration. Mais sous la contrainte, ça marche.»

Zbigniew Siemiątkowski étudia les sciences politiques et était membre du Parti ouvrier unifié polonais PZPR. Après 1990, il fut délégué au parlement, secrétaire d'Etat dans l'administration présidentielle et devint en 1992 chef de l'organisation qui succéda aux services secrets – le département de la sécurité de l'Etat –, puis ministre et coordinateur des services secrets. En 2012, une enquête fut menée sur Siemiątkowski dans le contexte des prisons secrètes de la CIA en Pologne. La procédure resta apparemment sans suites. Les prisons de la CIA se trouvaient dans l'ancien centre de formation des services secrets polonais à Kielkuty. Actuellement, Siemiątkowski enseigne et effectue des travaux de recherche dans diverses universités sur le thème de l'organisation de l'Etat et des systèmes de sécurité.



«Je veux te raconter une histoire qui me concerne. Quand j'avais 12 ou 13 ans mon père m'a dit que je devais me taire, si quelqu'un critiquait le Shah dans un bus, un supermarché ou dans d'autres lieux publics. Je lui demandais pourquoi. Il a dit que cela pouvait être un agent secret qui cherchait ainsi à trouver des opposants au Shah. Et si tu participes à la critique, il va t'arrêter et t'emmener. C'était la première fois que j'ai eu peur de la police secrète. Et cette peur était répandue dans toute la société.»

Amir Hassan Cheheltan, ingénieur électricien et écrivain. Aucun de ses livres n'a pu être publié en Iran au cours des 20 dernières années. Cheheltan a effectué des recherches sur la première année de la révolution en Iran pour son livre «Der standhafte Papagei» [Le perroquet résistant] (paru en

allemand en 2018). Il y raconte comment en l'espace de peu de temps les chefs islamiques autour de l'ayatollah Khomeini accaparèrent le pouvoir et repoussèrent les autres groupes participant à la révolution, de la gauche aux nationalistes séculaires. Après un attentat contre sa personne et une série d'assassinats d'écrivains, Chehelan partit en 1999 pour deux ans en Italie. Il vit de nouveau à Téhéran depuis 2001.



«Hannah Arendt parle du «trésor perdu de la révolution», quand elle analyse des poèmes de René Char – un poète français qui écrivit sur la Résistance, sur le mouvement de résistance en France. Il décrit quelque chose que nous avons perdu. Hannah Arendt appelle cela «le trésor perdu de la révolution». Mais en quoi consiste ce trésor ? Au moment de la révolution, nous surmontons ces peurs existentielles et sortons de ce cadre existentiel. Nous vivons dans un état d'euphorie où tout est possible. L'espoir revient que le monde puisse devenir meilleur. La grève en Pologne pendant l'été 1980 correspondait à cet état d'esprit. Moi-même, j'ai vécu dans un tel état d'esprit. Cela m'a marqué pour toute la vie: on peut vivre autrement.»

Józef Pinior a étudié le droit et les sciences sociales à Wrocław. Pendant et après les grèves de l'été 1980, il s'engagea dans l'édification du nouveau syndicat Solidarność en Basse-Silésie. Son action de décembre 1981, quelques jours avant la déclaration de l'état de guerre, le fit connaître dans tout le pays: il retira de la banque centrale et cacha la totalité des fonds de Solidarność (80 millions de Złoty). Pinior échappa à l'emprisonnement et devint le chef du syndicat Solidarność devenu clandestin. Il fut arrêté en avril 1983 et condamné à quatre ans de prison. Il travailla plus tard en tant que chercheur à la *New School* à New York et au Brésil sur les questions de la transformation des systèmes autoritaires. La nouvelle arrestation de Pinior en Pologne en novembre 2016 soi-disant pour corruption suscita une vague de protestation – on a craint que la justice, contrôlée par le parti Droit et Justice (PIS) lui fasse une parodie de procès avec des «preuves» fictives.



«– Je vous ai contacté en tant que membre de notre ambassade et vous êtes donc venu voir un employé de l'ambassade.

– C'est vrai, mais j'ai reçu mes dossiers des services secrets et il est évident que vous avez travaillé pour les services secrets.

– Monsieur le rédacteur, pourrions-nous passer à la question suivante?»

On sait très peu sur la biographie de **Stefan Piwowar**. Il étudia l'histoire à l'université de Varsovie, puis fut recruté par les services secrets de la République populaire de Pologne. Il travailla – en tant que "collaborateur diplomatique » – dans diverses «résidentoures», antennes des services secrets à l'étranger, entre autres à Berne en Suisse, où il était officiellement attaché de presse de l'ambassade. Il avait des contacts avec les journalistes et correspondants de presse qui lui présentaient leurs projets de voyage et demandaient des visas de journalistes. Il fut intégré en 1990 aux services secrets de la nouvelle «Troisième République».



«Ils parlaient de choses fondamentales qui, jusque-là, se disaient derrière des portes fermées. En famille ou entre amis, à voix basse. Et là, ils parlaient soudain devant des caméras et des micros. Ils parlaient de valeurs fondamentales, comme la liberté, la démocratie, comme des vrais... Ces ouvriers parlaient de censure, ce qui était inhabituel.

Je croyais toujours que la censure était un sujet d'intellectuels. Et soudain les ouvriers disent: nous ne voulons pas de censure, parce que nous voulons savoir ce qui se passe réellement dans notre pays.»

Jacek Petrycki étudia le métier de cameraman à l'école cinématographique d'Etat de Łódź. Il travailla en tant que cameraman dans les studios de films documentaires WFDiF à Varsovie et tourna de nombreux films avec Krzysztof Kieślowski, entre autres *Robotnicy 71*, *Amator* et *Gadające głowy*. Il fut ensuite cameraman pour des films d'Agnieszka Holland, Krzysztof Zanussi, Marcel Łoziński. C'est Jacek Petrycki qui filma en août les scènes extérieures sur la grève des chantiers navals de Gdansk pour le film *Robotnicy 80*.



« Les étudiants (qui occupaient l'ambassade américaine) ne pensaient pas qu'ils pourraient entrer dans le bâtiment de l'ambassade. Ils s'attendaient à une résistance et que nombre d'entre eux seraient tués, après quoi ils allaient se retirer et faire de ces morts des martyrs, victimes des gens de l'ambassade...

Je veux dire par là qu'ils pensaient que toute l'action du début à la fin n'allait durer que sept, huit ou dix heures, depuis la pénétration sur le site jusqu'à la fin de l'action. Les étudiants ne pouvaient pas du tout imaginer qu'ils allaient entrer dans l'ambassade, y rester longtemps et prendre en otage les employés de l'ambassade. Ils se sont retrouvés dans une situation qu'ils n'avaient pas prévue.

C'est ce qu'on voit clairement dans les images que j'ai tournées. Je filmais tout le temps et je me concentrais sur des détails. Je pouvais voir qu'ils ne savaient pas se servir d'une arme. Ils les avaient simplement trouvées sur place. Personne ne leur avait montré comment s'en servir.»

Kamal Tabrizi filma les étudiants qui grimpèrent sur les clôtures de l'ambassade des Etats-Unis à Téhéran le 4 novembre 1979 et qui prirent en otage les employés de l'ambassade. Il était l'ami de quelques étudiants participant à cette action, censée imposer l'extradition du Shah (aux Etats-Unis à ce moment-là). Kamal Tabrizi avait étudié à l'université des Beaux- Arts à Téhéran. Il devint un metteur en scène connu pour des films et comédies critiques sur la société islamique, comme *Leily is with me* et *The Lizard*. C'est lui qui a tourné les scènes de la prise de l'ambassade présentées dans notre film.



«Pouvons-nous rester des révolutionnaires et en même temps critiquer ce qui se passait à l'époque? Pouvons-nous entrer dans une approche autocritique et rester fidèle aux valeurs de la révolution? Puis-je, en tant que révolutionnaire fidèle, me permettre de critiquer ce que je pensais, disais et faisais à l'époque? 30 années plus tard? Tout en restant fidèle aux valeurs essentielles de la révolution? Ce sont des thèmes qu'il faut aborder dans chaque société, pour être capable de réfléchir sur ce qui s'est passé, sur le passé qu'on a vécu.»

Masoumeh Ebtekar a été nommée vice- présidente de l'Iran en 2017, responsable des questions relatives à la femme et la famille (elle est une des 12 vice-présidents). Elle est reconnue en tant que politicienne réformatrice ainsi que pour son parcours personnel. Elle fut porte-parole des groupes d'étudiants qui s'emparèrent de l'ambassade des Etats-Unis à Téhéran et prirent les employés en otage. Elle a vécu pendant son enfance six ans aux Etats-Unis avec ses parents à Philadelphie/USA et parle couramment anglais. Masoumeh Ebtekar étudia la biochimie et fut professeur d'immunologie: Elle fut déjà vice-présidente de 1997 à 2005, sous la présidence de Mohammed Chatami.



«Je pense que les gens qui avaient déjà plus de 20 ans à l'époque décidaient pour eux-mêmes: «Je vais sortir par cette porte et aller à ces manifestations, personne ne peut m'en empêcher.» Ceux qui participaient aux manifs n'étaient plus des enfants et quand ils voient ces images, ils ont probablement des sentiments que je ne peux malheureusement pas avoir. C'est qu'ils vont se chercher eux-mêmes dans ces images. Je ne sais pas comment ça se fait, je n'existais pas encore à l'époque et mes parents n'ont peut-être pas participé. En fait, où étaient mes parents ce jour-là? Je ne sais pas pourquoi, je me cherche moi-même dans ces images. Il y a quelque chose de très étrange avec ces images où on peut voir beaucoup de gens et où tu peux te chercher toi-même. Un sentiment très personnel, et j'en parle peut-être pour la première fois... Je sens dans ma bouche un goût de sang.»

Negar Tahsili est née juste après la révolution et a grandi pendant les «années de fondation». Elle dit que la révolution l'a beaucoup marquée, même si elle ne s'en est rendu compte qu'à l'âge adulte. Sa profession principale est inventeuse, Elle a étudié le design industriel et a entre autres déposé des brevets pour une invention sur la désinfection d'instruments chirurgicaux. Par la suite, elle commença à réaliser des films documentaires et artistiques, comme *Wee-men or Women*, dont le rôle principal est une chauffeuse de taxi à Téhéran et *Private P.art*, qui aborde les thèmes de genre et de sexualité dans les œuvres d'artistes féminines. Dans ses travaux les plus récents, elle effectue des recherches sur les images prises pendant la révolution.

Remarques du metteur en scène

Mon film traite du pouvoir et de la révolution. Des gens qui surmontent leur peur et s'insurgent contre le pouvoir établi que l'on croit éternel et invincible. Il traite également du *trésor perdu de la révolution*, dont parle la philosophe Hannah Arendt dans ses écrits. Comme il est difficile de décrire ce trésor avec des mots, il s'égaré facilement, disparaît des mémoires. Pour l'approcher à nouveau, il faut considérer de plus près l'échec de la révolution – dont il est aussi question dans mon film. Il s'agit aussi de moi-même, de l'auteur, qui s'est retrouvé quelque part dans l'histoire de cette époque en tant que sujet observé par les services secrets sous le nom de *Hassan*. Hassan est surveillé. Il est censé être lui-même recruté par les services secrets.

Pour le montage du film, j'avais intitulé une prise de vue historique de l'époque de la révolution en Iran: *Haus im Bau* [Maison en construction]. Pourquoi cette dénomination? On voit dans cette séquence un groupe de jeunes femmes, d'hommes et d'enfants disposés comme pour une photo de groupe. Puis il y a un zoom arrière et on voit de plus en plus de personnes, assises ou debout, serrées les unes contre les autres, réparties sur six étages d'un immeuble en construction, le bras levé et scandant des slogans. Tous regardent dans la même direction, vers la caméra. Vers la fin de la scène, on voit un cortège de manifestants qui passe devant le bâtiment et qui en reprend les slogans comme en écho.

J'avais vu cette scène pour la première fois dans une salle de montage du Ministère de la culture et de la direction islamique à Téhéran. J'en voulais absolument une copie pour mon film. Pour moi, cette séquence était comme une représentation iconographique de la révolution, mise en scène par quelqu'un. Quelques jours plus tard, je rencontrais l'un des cameramen qui l'avait tournée. Pouvais-je le croire, quand il disait que les gens s'étaient spontanément rassemblés dans le bâtiment? N'avaient-ils pas été dirigés? Est-il possible que des gens se regroupent pour une scène comme s'ils suivaient les indications d'un metteur en scène?

Je ne croyais pas à la *véracité* de cette scène. C'est peut-être pour cela que j'ai donné le titre bizarre de *Haus im Bau*, interdisant ce faisant toute possibilité d'interprétation. Pendant longtemps, je ne savais pas comment ni où monter cette scène dans mon film. Finalement, je la plaçais au début d'une séquence qui pose la question de la narration dans l'analyse d'une révolution.

Beaucoup de questions qui m'ont occupé l'esprit pendant le montage de ce film restent à l'état de questions. Pourquoi voit-on surtout des films et des photographies de foules pendant la révolution en Iran? Et pourquoi ces scènes sont toujours si semblables à ce qu'on imagine d'une révolution? Et pourquoi ai-je cherché en vain dans les archives polonaises des films correspondant à notre représentation de la révolution?

La révolution en Pologne: je vois des visages aux traits tirés, pensifs, j'entends des phrases d'ouvriers en grève: *Nous en avons assez des mensonges, les chefs du Parti doivent parler aux ouvriers, s'ils veulent raisonnablement vivre avec nous ...* Je vois des hommes, en groupe, sur les chantiers navals de Gdansk, ils écoutent les discussions entre le comité de grève et la délégation du gouvernement, diffusées par des haut-parleurs sur tout le chantier. Personne ne scande des slogans, on ne voit pas de marches de protestation dans les rues, pas de poings levés, seulement des visages graves, et pourtant ces images sont les témoignages cinématographiques d'une révolution historique.

Peut-être que tout ceci est en rapport avec le genre de pouvoir auquel s'opposent les révolutionnaires. Le pouvoir du Parti dans le *socialisme réellement existant*, qui s'appuie lui-même sur une révolution sociale, sur la masse du prolétariat. Seul le Parti est responsable de manifestations de masses dans l'espace public. Cela suffit-il, si ce prolétariat s'organise lui-même, fait grève et occupe les usines?

De l'autre côté, le souverain d'Iran, le *Roi des Rois*, qui se légitime par ses origines, la tradition monarchique et l'histoire. Peut-être les masses sont-elles nécessaires ainsi que leur intrusion décidée dans l'espace public, pour détruire cette tradition, cette histoire, cette légitimation de règne?

Et quelles sont les conséquences?

Les mots de Kapuściński me trottent dans la tête. Il a écrit dans son livre «Le Shah» sur la révolution en Iran:

La révolte libère du quotidien, du moi, qui semblent désormais petits, médiocres, étrangers. ... Stupéfié, on découvre en soi des ressources d'énergie insoupçonnée, on est capable de

comportements si nobles qu'on en est soi-même admiratif. Mais arrive le moment où cet état d'esprit s'éteint et où tout se termine. [...] Soudain notre communauté se désagrège, chacun retourne à son moi quotidien qui, au début, le gêne comme un costume mal taillé, mais on sait que ce sont nos vêtements et qu'on n'en aura pas d'autres. On se regarde dans les yeux de mauvais gré, on évite les conversations, on a cessé d'être utiles les uns aux autres.

Kapuściński réussit dans ce passage une description belle et dense de l'atmosphère qui saisissait les gens à l'époque, et qui m'a aussi saisi, pendant la révolution en Pologne, peu avant et après la déclaration de l'état de guerre. Oui, en Pologne. Kapuściński a-t-il en fait décrit dans son livre sur la révolution en Iran ce qui se passait dans son propre pays?

Pendant mes recherches pour ce film, j'ai pu consulter les dossiers des services secrets polonais sur ma personne. J'ai découvert un matériel abondant et étrange. J'ai trouvé ce que certains de mes amis avait prédit: un monde de fictions. Comment et pour quelles raisons le directeur d'un département des services secrets décide-t-il de surveiller un jeune journaliste (moi) pendant un mois, par douze agents en trois équipes, 24h/24? Comment expliquer qu'un analyste des services secrets parvienne à la conclusion que je travaillerais pour un des services secrets de l'OTAN? Comment se fait-il qu'un général des services secrets développe un plan détaillé pour me mettre sous pression et me contraindre à collaborer à la sécurité de l'Etat et aux services secrets?

Hormis le fait que l'importance accordée à ma personne me semble parfaitement ridicule, la question se pose quant au fonctionnement et aux rouages d'une institution qui tente de justifier son existence par des décisions ou des actions absurdes, irrationnelles, parfois extrêmement dangereuses. Peut-être pour se rassurer quant à sa propre importance? Ou bien est-ce l'expression d'une impuissance majeure, dont est saisie un organe étatique face à une révolution naissante?

La *beauté de l'indéfini*. J'ai lu récemment cette expression dans un article de magazine. Ces trois mots m'ont fait retrouver un sentiment qui m'avait saisi en Pologne à l'époque. A la fin des années 1970, lorsque j'avais une bourse de recherche à Varsovie. Je ressentais que le passé de ce pays se retrouvait dans d'innombrables fissures de son présent. Et que ce présent était seulement un état provisoire, précaire et fragile. Il était inimaginable que ce présent puisse se développer en continuité vers un lendemain. Quelque chose d'énorme et d'inattendu allait se produire, avec une cassure complète avec le présent. Ce sentiment vécu de l'indéfini et de l'inimaginable avait bizarrement quelque chose de profondément libérateur et je me suis souvenu de cette beauté particulière en travaillant à ce film. Peut-être ai-je cherché à mieux comprendre cette beauté, et que c'était là le véritable motif – ou du moins l'un des plus importants – qui m'ont entraîné à réaliser ce travail.

Andreas Hoessli, janvier 2019



Andreas Hoessli a étudié l'histoire de l'économie et des sciences sociales à Zurich et à Paris. Bourse de recherche à Varsovie. Doctorat à l'université de Zurich. Correspondant pour l'Europe centrale et de l'Est pour divers journaux et magazines suisses et allemands. A partir de 1985, rédacteur pour l'étranger auprès de la télévision suisse. Depuis 1993, Andreas Hoessli réalise en auteur indépendant des films documentaires pour le cinéma et la télévision. Il dirige depuis quelques années des ateliers et séminaires pour des fondations, sur des thèmes relatifs aux formes de la mémoire dans les films documentaires (Beyrouth, Lusaka). Il est membre de l'Académie du Cinéma Suisse.

Sélection de films

- 2019 Le roi nu – 18 fragments sur la révolution
- 2006 Swiss Sans-Papiers
- 2004 Wall Street
- 2002 Epoca – The Making of History
- 1997 Nachrichten aus dem Untergrund
- 1995 Devils Don't Dream – recherches sur Jacobo Arbenz Guzmán
- 1990 Die letzte Jagd
- 1987 Verwischte Spuren

Eberhard Köhler: «Le roi nu» est-il le même conte que «Les habits neufs de l'empereur»?

Andreas Hoessli: Oui, le titre y fait écho. Je l'ai choisi seulement dans une des dernières phases du montage. *Le roi nu* renvoie à un phénomène fondamental de toutes les révolutions: le pouvoir, incarné par un empereur ou un roi, ou par une élite du Parti comme dans le cas de la Pologne, perd sa légitimité, devient «nu». Les rituels de l'exercice du pouvoir paraissent vidés de leur sens. Ce n'est pas le résultat de la révolution mais un préalable à celle-ci, comme l'écrit Hannah Arendt dans son livre sur la révolution.

E.K.: Ryszard Kapuściński est un élément central liant les deux trames du récit. Tu as relu son livre sur l'Iran pendant ton premier voyage là-bas.

A.H.: J'ai relu Kapuściński plusieurs fois dans ma vie. Et j'avais pris son livre *Le Shah* pour mon voyage en Iran – j'étais invité à un festival du cinéma à Téhéran avec mon film *Epoca*. J'ai simplement eu envie de prendre ce livre et de voir sur place s'il pouvait m'expliquer ce que j'allais voir et vivre dans ce pays. Le livre m'a profondément déçu. Il me semblait qu'il n'éclairait rien, qu'il était une construction idéologique sur l'histoire de l'Iran. C'est seulement plus tard, au cours de mon travail sur le film que mon attitude a changé et que j'ai trouvé et trouve encore que le livre de Kapuściński est une grande œuvre sur la révolution – et pas seulement sur la révolution en Iran. (...)

E.K.: Je perçois Kapuściński dans ton film comme un point de fuite dans la perspective qui relie ces deux révolutions. Par le fait qu'il voyage en Iran et que les grèves commencent en Pologne à son retour.

Y a-t-il d'autres éléments qui relient spécifiquement ces deux révolutions, en Iran et en Pologne?

A.H.: Le fait que c'étaient probablement les révolutions de l'histoire de l'humanité mobilisant le plus les masses. En Iran, les historiens calculent que 20% de la population était impliqué directement. Certains jours, des millions de personnes protestaient dans la rue contre le règne du Shah. En Pologne, dans les quatre mois qui suivirent les accords de Gdansk, dix millions de personnes adhèrent au nouveau syndicat indépendant Solidarność. C'était presque un tiers de la population de 34 millions de gens à l'époque. C'est un nombre incroyable de gens. Immense par comparaison à la participation à d'autres révolutions.

En Iran, l'ancien pouvoir avait en quelque sorte implosé. Et c'était semblable en Pologne. Une implosion. Mais encore autre chose relie ces deux révolutions. Je parle maintenant de Kapuściński et aussi de mon film. Kapuściński a écrit sur la révolution en Iran dans *Le Shah*, et en même temps sur la révolution en Pologne. La troisième partie du livre – sous le titre *La flamme morte* – est une description et une étude de la révolution s'essouffant et s'éteignant elle-même. Une analyse d'une grande profondeur, qui ne se présente pas sous forme d'analyse mais se compose de fragments d'observations, de parcelles de pensées et de réflexions. Kapuściński a écrit cette troisième partie alors qu'il était déjà revenu d'Iran, vers la fin des premiers mois de 1982, après la déclaration de l'état de guerre en Pologne. On le ressent. Le thème du livre est l'Iran, mais en même temps il parle de la révolution vaincue – aussi en Pologne. Je le sens clairement dès que je feuillette quelques pages de cette troisième partie du livre *Le Shah*.

E.K.: Madame Masoumeh Ebtekar, une des protagonistes iranienne du film se voit encore aujourd'hui en révolutionnaire et pose la question suivante: peut-on rester fidèle à soi-même en tant que révolutionnaire et en même temps critiquer ce que l'on a pensé, dit et fait à l'époque ?

A.H.: Madame Ebtekar était pour la presse le porte-parole des groupes d'étudiants qui occupaient l'ambassade des Etats-Unis et avaient pris les employés en otage. Critiquer l'occupation de l'ambassade revient à franchir une ligne rouge encore aujourd'hui en Iran. Je suppose que Madame Ebtekar dirait maintenant: C'était une erreur et nous n'aurions pas dû mettre des gens dans cette

situation, ils ont été en otage presque un an et demi, c'était indigne. Dire cela publiquement est encore tabou, on n'en a pas le droit. En fait elle dit – et c'est sincère – *je souhaite rester fidèle aux idéaux de la révolution, et il serait bon d'analyser d'un regard critique la révolution réelle existant à l'époque*. Elle pense aux idéaux qu'elle avait en tant que jeune femme, et qui ont fait d'elle une révolutionnaire. Les gens que j'ai connus en Iran diraient: la révolte contre le Shah était justifiée et nécessaire. Leurs critiques porteraient sur l'institutionnalisation de l'Etat islamique qui a suivi la révolution.

E.K.: Le fait que tu parles le polonais mais pas le farsi a-t-il influencé tes recherches?

A.H.: Bien entendu, cela a une influence. Et aussi le fait qu'il est beaucoup plus difficile de tourner un film en Iran. Il faut des autorisations pour chaque lieu de tournage. Nous avions prévu de tourner à beaucoup plus d'endroits pour ce film que nous n'en avons eu les autorisations. Il faut aussi compter sur la présence des services secrets. J'ai été arrêté deux fois sur des lieux de tournage pour lesquels j'avais pourtant une autorisation officielle.

J'ai appris un peu de farsi pour les recherches et les tournages. Je ne sais pas faire des phrases mais je comprends un peu. J'avais déjà filmé des entretiens avec une petite caméra, à l'aide d'une organisation technique facile et rapide à monter et de la traduction simultanée de mes questions ou interventions. Je dois ajouter à ce sujet qu'à mon grand étonnement au début, cette culture iranienne est très proche de la nôtre. On le ressent tout de suite. Et ce, même dans les plus fines nuances qui distinguent normalement les cultures, comme l'humour. Cela m'a surpris.

E.K.: Quand on voit ton film, on est impressionné par la liberté avec laquelle les gens parlent. Je pense en particulier aux trois agents des services secrets polonais.

A.H.: Au début, je n'étais pas convaincu que ces contacts et ces entretiens allaient donner quelque chose. J'ai lancé une sorte de filet, sur la base des informations que les services secrets détenaient sur moi. Grâce à des relations, j'ai également eu accès aux vrais noms et aux numéros de téléphone. Ce qui m'a toujours fasciné en Pologne, c'est ce caractère narratif, cette impulsion à raconter, à transmettre les informations et les contacts. Je crois que cela tient à cette histoire difficile du pays où des réseaux se construisent très vite. Je veux dire presque 150 ans d'inexistence en tant qu'Etat; et le narratif en tant que stratégie de persévérance.

Par exemple Monsieur Piwowar. Au début des années 1980, il était attaché à l'ambassade de Pologne en Suisse. Nous nous connaissions depuis ce temps-là car tous les visas de journaliste passaient par lui. Il n'a pas été difficile de déchiffrer son pseudonyme dans mon dossier: Midak. Je voulais le revoir, je voulais filmer un entretien avec lui. J'ai trouvé son numéro de téléphone et je l'ai appelé. Il a fallu plusieurs tentatives pour le joindre. J'ai mis un message sur son répondeur. Puis je l'ai joint, je lui ai expliqué qui j'étais, et il m'a tout de suite reconnu. Nous avons convenu d'un rendez-vous dans le studio où je me trouvais au moment du tournage à Varsovie.

Il sonne, j'ouvre la porte et c'était comme si nous nous étions vus récemment. Il y avait là une sorte de sympathie mutuelle. J'ai fait un café et je lui ai montré mon dossier en lui demandant s'il voulait le feuilleter. Il l'a fait et après un moment il a dit: *Je suis désolé*.

Je ne sais pas ce qu'il voulait vraiment dire. Le fait que les services secrets avaient fait des rapports aussi détaillés sur moi? Il était d'accord pour une interview devant la caméra. Pourquoi, je ne sais pas non plus. Mais cela avait sûrement à voir avec le fait qu'il voulait parler de sa version de cette histoire. Même si dans le film il essaie de se comporter comme s'il n'avait rien à voir avec l'agent secret Midak. Finalement, en évoquant la destruction des dossiers, il parle quand même de lui-même en tant qu'ancien agent secret.

Je crois que quelque chose est toujours sous-estimé. Le fait que chaque personne a une histoire personnelle et particulière et que chacun cherche à s'en accommoder – bien sûr il y a des différences, justement dans le monde relativement clos des services secrets, mais un tel besoin est toujours perceptible.

E.K.: Passons au sujet de la forme et de la dramaturgie. Je vois par exemple que la circulation en rond joue un rôle. Quelque chose tourne en rond. Ou bien ce long travelling de la caméra de droite à gauche, en parallèle à un avion qui roule au sol.

A.H.: Si je te comprends bien, tu penses que j'ai essayé de glisser des métaphores dans ces images. Non, je ne travaille pas avec des métaphores. Les images du film sont évidemment lourdes de signification mais le deviennent seulement au montage. Comment t'expliquer: quand je planifie un tournage et que je me trouve sur le lieu prévu, je suis en quelque sorte *poussé*, c'est difficile à décrire. Ce qui me pousse est bien entendu lié à une idée du film, mais à une idée qui se matérialise d'une façon difficile à expliquer, d'une façon qui n'est pas abstraite, mais plus corporelle qu'on l'imagine normalement. Et qui a plus à voir avec le besoin de voir et explorer autour de soi qu'avec des concepts réfléchis à l'avance.

Au sujet de la circulation en rond. Ces images du film prennent un sens selon la manière dont l'intériorité et le monde extérieur sont mis en lien. On les voit à travers une fenêtre sur la ville, elles sont filmées depuis un studio d'un immeuble de Varsovie. De même, les séquences en voiture dans la nuit à Varsovie, aussi celles de la circulation de jour et de nuit à Téhéran. J'ai eu très tôt l'idée de ces scènes, j'en ai tourné des semblables moi-même pendant mes recherches. Cela m'a *poussé* à ce type d'images. Que l'élément de tourner en rond joue et doive jouer un rôle particulier, je l'ai compris seulement au montage.

E.K.: Le film se déroule souvent aux lieux mêmes qui ont joué un rôle pendant les révolutions. Ils deviennent des fragments du souvenir.

A.H.: Lorsque j'ai commencé ce projet, je pensais qu'il y a des lieux qui doivent apparaître comme des espaces concrets dans le film. Le chantier naval de Gdansk en est un. La rue de parade *Marszałkowska* à Varsovie. La rue de la Révolution à Téhéran, qui s'appelait autrefois rue du *Shah-Reza* ...

E.K.: Et l'ancienne ambassade des Etats-Unis à Téhéran.

A.H.: Oui, l'ancienne ambassade des Etats -Unis à Téhéran. Et un autre lieu à Téhéran, le cimetière *Behesht-e-Zahra*, dont il n'y a plus de prise de vue maintenant dans le film, sauf celles historiques du retour de l'ayatollah Khomeini en Iran. A l'origine, je voulais ces lieux comme point de tournage et d'ancrage dans le film, où l'histoire et le présent se rencontrent, je voulais les établir dans le film comme lieux et espaces. Je voulais utiliser la rue *Marszałkowska* à Varsovie et la rue *de la Révolution* à Téhéran comme des charnières dramaturgiques entre les passages en Iran et en Pologne et inversement. Je n'ai pas poursuivi cette idée au montage, ces deux rues de parade ont reçu un autre rôle dans le film. Elles sont liées aux passages sur les souvenirs du narrateur.

E.K.: Il y a aussi ce leitmotiv de vues récurrentes, comme un moyen de structure...

A.H.: Il y a plusieurs éléments qui se répètent. Pas les mêmes images, mais des images tournées aux mêmes endroits ou qui s'y associent. Cela permet de percevoir certaines images sous une autre perspective au cours du film. Comme la courte séquence avec les lourds rideaux dans le mausolée Khomeini au tout début du film. Les prises de vue au studio de l'immeuble à Varsovie. Et aussi les séquences en couleur avec les ouvriers en grève des chantiers Lénine à Gdansk. C'est un élément particulier, les seules images en couleur du matériel d'archives en Pologne.

E.K.: On a l'impression de lire sur les visages qu'ils se perçoivent eux-mêmes, avec la possibilité de tout faire autrement ou plus précisément: la possibilité d'aménager le futur.

A.H.: Ces visages pensifs sont très intéressants pour moi. Ils ont une sorte de profondeur. Ils sont là, sur le chantier, à un moment historique. Des pourparlers se déroulent dans une salle entre le gouvernement et le comité de grève. Les discussions sont transmises par haut-parleurs sur le chantier. Personne ne sait comment cela va continuer. L'armée va-t-elle marcher contre les grévistes? Tirer sur eux, comme dix ans auparavant lors des manifestations à Gdansk? Le visage des ouvriers montre une détermination réfléchie. La détermination que les choses ne peuvent pas continuer comme avant

La résolution d'agir soi-même pour construire l'avenir, en conscience du risque que l'on est prêt à prendre.

E.K.: La proclamation de l'état de guerre, la répression militaire de la révolution en Pologne sont introduites dans ton film par une séquence qui paraît presque comme un rêve, un paysage couvert de neige, un train qui passe, on entend une chanson off...

A.H.: C'est une chanson de Federico García Lorca, où il joue lui-même du piano et que chante la célèbre chanteuse *La Argentinita*. L'enregistrement date de 1931. Je ne sais pas pourquoi, mais dès le début, je voulais cette chanson dans le film. La séquence sur l'état de guerre a pris cette forme relativement tard dans le montage. Pendant longtemps, elle était trop détaillée, avec encore plus de documents d'archives, entre autres des extraits du discours à la télévision du général et premier secrétaire du Parti à l'époque, Wojciech Jaruzelski. (...)

Dans le montage initial, cette séquence sur l'état de guerre contrariait le déroulement du film. Elle était trop racontée du point de vue des événements de l'époque. Nous devons casser cela. Dans la séquence d'introduction, tu le dis bien *comme dans un rêve*, nous sommes partis du résultat de l'histoire, du paysage en ruines. La musique indique peut-être à cet endroit la tentative de chercher quelle histoire se tient derrière cette histoire, ce paysage.

E.K.: La jeune femme iranienne du film, Negar Tahsili, introduit pour moi un motif particulier, à savoir qu'on peut aussi raconter l'histoire de la révolution comme une histoire sur soi-même.

A.H.: Ce qui m'intéressait surtout, c'est que lorsqu'on se préoccupe de l'histoire aujourd'hui, on le fait toujours comme si on n'y était pas. L'histoire est toujours en-dehors de nous. Même si on vivait déjà à l'époque. Même si on était en quelque sorte *présent* soi-même. Negar Tahsili, la jeune iranienne, renverse cette perspective d'une manière personnelle et très particulière. Elle explique que l'histoire de cette révolution l'habite, qu'elle *est* cette histoire, même si elle n'existait à ce moment-là. Cela se montre aussi dans le curieux phénomène qu'elle se cherche dans les prises de vue du temps de la révolution alors qu'elle sait très bien qu'elle n'était pas encore née.

E.K.: A propos de la fin du film ... car on conclut facilement de la fin au tout. Une sorte de clé d'interprétation pour tout.

A.H.: J'avais plusieurs variantes pour la fin du film. La première était sur Kapuściński. Il a écrit de très beaux textes alors qu'il était déjà à l'hôpital, peu avant sa mort. Dont une petite note dans son journal sur les amis qui lui rendaient visite à l'hôpital et qui avaient convenu de ne pas parler de sa maladie, ni d'aucun sujet lourd, et qui avaient donc réfléchi à la question suivante: comment peut naître une girafe qui mesure déjà un mètre cinquante à la naissance? Et il a écrit sur cela. Un texte court et très beau. Lui qui avait vécu des années en Afrique et qui ne savait pas la réponse.

Plus tard, j'ai pensé que je devais conclure mon histoire avec les services secrets à la fin du film. Raconter le dernier jour de mon dernier voyage en Pologne, la fouille intégrale, l'avion raté et soudain cet homme qui surgit et dont je sais qu'il est chargé de me faire *retourner ma veste* ce dernier jour encore.

C'était trop peu ouvert, il était trop question des services secrets. C'était trop peu personnel, encore trop plongé dans l'événementiel. J'ai enregistré deux variantes au studio avec Bruno Ganz, l'une qui poursuit encore l'histoire avec les services secrets, et l'autre avec le rêve. C'est seulement après que nous avons décidé de finir le film avec le récit du rêve.

Mira Film

Mira Film a été fondé en 2002 par Vadim Jendreyko et Hercli Bundi. Tous deux sont auteurs, metteurs en scène et producteurs. Avec des partenaires en Suisse et à l'étranger, ils produisent depuis 1990 de nombreux films primés, largement diffusés à la télévision et au cinéma.

Filmographie

- 2018 «Eisenberger – Kunst muss schön sein, sagt der Frosch zur Fliege» de Hercli Bundi, 94 min.
- 2018 «Blue Note Records: Beyond the Notes» de Sophie Huber, 85 min.
- 2018 «Beyond the Obvious» de Vadim Jendreyko, 52 min.
- 2017 «Les Dépossédés» de Mathieu Roy, 90 min.
- 2016 «Zaunkönig – Tagebuch einer Freundschaft» de Ivo Zen, 78 min.
- 2016 «The Beekeeper and his Son» de Diedie Weng, 85 min.
- 2016 «Calabria» de Pierre-François Sauter, 116 min.
- 2016 «Ama-San» de Cláudia Varejão, 99 min.
- 2015 «Le patrimoine mondial de l'UNESCO en Suisse» 34 courts métrages documentaires pour UNESCO Switzerland
- 2014 «The Chimpanzee Complex» de Marc Schmidt, 75 min.
- 2014 «Padrone e Sotto» de Michele Cirigliano, 72 min.
- 2014 «Eine Familie kämpft - Leben mit einer unheimlichen Krankheit» de Michael Werder, 51 min.
- 2013 «Everyday Rebellion» de Arash & Arman T. Riahi, 110 min.
- 2013 «Die Reise zum sichersten Ort der Erde» de Edgar Hagen, 100 min.
- 2012 «Where the Condors Fly» de Carlos Klein, 90 min.
- 2012 «Zwei Flüsse – Zwei Lieder» de Sarah Derendinger, 52 min.
- 2011 «Marchesa» de Hercli Bundi, 26 min.
- 2011 «Flying Home» de Tobias Wyss, 80 min.
- 2010 «The House in the Park» de Hercli Bundi, 86 min.
- 2009 «Die Frau mit den 5 Elefanten» de Vadim Jendreyko, 93 min.
- 2008 «Geheiligt Gebein» de Dominik Wessely, 57 min.
- 2005 «Play – don't Play» de Manfred Ferrari, 52 min.
- 2005 «La savur dil palc» de Manfred Ferrari, 25 min.
- 2004 «Leistung am Limit» de Vadim Jendreyko, 53 min.
- 2004 «Pastiziers - Zucker, Heimweh, Abenteuer» de Manfred Ferrari, 25 min.
- 2003 «Transit: Zürich – Flughafen» de Vadim Jendreyko, 53 min.

Cast & crew

Avec	Tadeusz Chętko Zbigniew Siemiątkowski Parviz Rafie Amir Hassan Cheheltan Negar Tahsili Mohsen Rafiqdoost Jacek Petrycki Kamal Tabrizi Masoumeh Ebtekar Józef Pinior Stefan Piwowar
Metteur en scène	Andreas Hoessli
Montage	Lena Rem
Caméra	Peter Zwierko
Son	Hassan Shabankareh Marcin Lenarczyk Marcin Popławski Zofia Moruś
Producteur Production Producteur associé	Peter Zwierko Mira Film (CH) Hercli Bundi Vadim Jendreyko
Marketing et diffusion	Susanne Guggenberger
Coproducteurs	Pawel Kosun Jacek Naglowski Agnieszka Janowska
Coproduction	Centrala (PL)
Coproductrice Coproduction	Anna Martensen TM Film (DE)
Online/DCP Eclairage Mixage son Studio son	Redspace AG Hannes Rüttimann Dominik Avenwedde Bewegte Bilder
Coproduction TV Rédaction TVP	Telewizja Polska S.A. Marta Duzbabel
Coproduction TV Rédaction ARTE	ARTE G.E.I.E. Sabine Lange

Avec le soutien financier de

Office fédéral de la culture
Zürcher Filmstiftung
Polish Film Institute
MFG Filmförderung Baden-Württemberg
Fonds Suissimage
Fondation UBS pour la culture
Fondation Ernst Göhner
Fondation Robert Bosch
Succès Passage Antenne
Films pour un seul monde

Téléchargements

A télécharger: photos du film, affiche, interview et portrait du metteur en scène:
<https://www.the-naked-king.com/de/presse-kontakt/#downloads>

