

Programme

samedi 11 mars 2006

CINÉMA 1

12H30

Le Rêve - Al Manam

Mohammad Malas / Syrie/Liban – 45’

Il y a tant de choses encore à raconter - Hounalika achya’a kana youmken an yatahadath anha al mar’e
Omar Amiralay – 50’

14H30

Jetoj - En vie

Ervis Eshja et Mattia Soranzo / Italie / Albanie – 18’

Carnets d’un combattant kurde

Stefano Savona / France – 80’

16H30

Babooska

Tizza Covi, Rainer Frimmel / Autriche – 100’

18H30 – Débat

Nosotros, los de allá - Pas possible chez nous

Anna Klara Áhrén, Anna Weitz & Charlotta Copcutt
Suède / Bolivie / Chili – 46’

Minsk

Cheng Xiaoxing / Chine – 52’

20H30

Wangque de Yitian - Ce Quatre juin-là

Liu Wei / Chine – 13’

Les Âmes errantes

Boris Lojkine / France – 80’

CINÉMA 2

13H30 – Débat

L’Aménagement du territoire

Jean Breschand / France – 43’

Das Haus und die Wüste - Maison et désert

Anna Faroqhi / Allemagne – 57’

16H00 – Débat

Le Poids de la neige

Xavier Dancausse / France – 45’

Vacances au Sénégal

François Christophe / France – 66’

18H30 – Débat

Le Témoin - Al Chahed

Raymond Boutros / Syrie – 20’

Le Jeu - Al La’eib

Haytham Hakki / Syrie – 20’

D’elle - Anha

Samir Zikra / Syrie – 40’

Aujourd’hui et chaque jour - Al Yawm wa Kol Yawm

Oussama Mohammad / Syrie – 20’

Pas à pas - Khotwa Khotwa

Oussama Mohammad / Syrie – 22’

21H00 – Débat

Between the Devil and the Wide Blue Sea

Romuald Karmakar / Allemagne – 90’

PETITE SALLE

14H00

Histoire du mandat

Jean Baronnet / France – 2 x 52’

16H00

La Vie quotidienne dans un village syrien

Al Hayat Al Yawmiya fi Qariya Sourriya

Omar Amiralay – 85’

Le Plat de sardines - Tabaq Al Sardine

Omar Amiralay – 17’

18H00 – Débat

Closing your Eyes

Robin Hunzinger / France – 53’

Une journée dans la République Populaire de Pologne

Maciej Drygas / France/Pologne – 52’

21H00

La femme paysanne - Al Mar’a Al Rifiya

Maamoun Al Bounni / Syrie – 18’

Les Poules - Al Dajaj

Omar Amiralay – 40’

Le Malheur des uns - Masa’ibo Qawmen

Omar Amiralay – 50’



journal **réel**
numéro 2

LA FEMME PAYSANNE AL MAR’A AL RIFIYA

MAAMOUN AL BOUNNI

Syrie, 1980, 18'

La chose est belle. Et assez surprenante pour être notée. En 1980 la télévision d’état syrienne produit ce que l’Union de la Gauche n’aura jamais osé faire avec les antiques FR3, Antenne 2 ou TF1 du vieux service public français. De quoi s’agit-il ? Le titre le dit : *La Femme Paysanne*. Femme d’abord, paysanne ensuite, et conjointement les deux. C’est qu’être ces deux choses-là, dans la Syrie de 1980, ce n’est pas rien. Etre paysanne d’abord, cela veut dire ne pas être une citadine, et aux yeux de ces dernières, être arriérée, une sorte de bête de l’ancien temps. Femme ensuite, cela veut dire être au service de l’homme qui, pendant qu’elle travaille aux champs, la surveille ou la regarde, assis. Mais si les femmes ne s’en plaignent pas - elles restent dignes et il ne leur viendrait pas à l’esprit de se plaindre, elles ont leur fierté - elles ne sont pas pour autant dupes de leur condition. Elles savent qu’elles seules abattent le gros du travail d’une journée, aux champs ou à la maison. Jeunes ou vieilles, la condition est la même. Les questions très directes d’un intervieweur interrogeant tour à tour paysannes, vieilles et jeunes, bourgeoises libérales (dont une représentante de l’Union des Femmes, MLF local) et paysans confrontent les discours des jeunes citadines sur la condition féminine à la parole des femmes paysannes et des paysans et dévoilent pas à pas contradictions, mensonges et non dits. Film didactique au sens noble du terme (« qui s’efforce d’instruire sous une forme agréable et poétique »), *La Femme paysanne* déroule son sujet avec une grâce trop rare dans les produits télévisuels. Et parce qu’il s’attache au point de vue de chacun - juste ou dicté par l’idéologie - sans vouloir défendre une thèse, il échappe à la tare habituelle du documentaire : tenir un discours sur les choses.

La Femme Paysanne est donc pour nous un exemple : exemple d’un travail d’artisan modeste, sans prétention, loin des « gestes artistiques » désormais trop récurrents. Exemple d’un film dont la dialectique imparable réussit en 17 minutes à dresser le tableau clair, juste et émouvant des paysannes dans la société syrienne du début des années quatre-vingt, dix-sept années après la prise de pouvoir par le parti Baas.

En 1980, un cinéaste syrien, digne petit-fils de Vertov, nous donne une leçon de politique et de cinéma.

Christophe Clavert



samedi 11 mars 2006

PAS À PAS KHOTWA KHOTWA

OUSSAMA MOHAMMAD

Syrie, 1979, 22'

Lorsqu’il termine *Pas à pas* en 1979, Oussama Mohammad est jeune diplômé de l’Institut des Hautes Études Cinématographiques de Moscou, le célèbre VGIK. Il a 25 ans. Entre enquête et mise en scène, le film décrit l’enfance et la vie dans la campagne syrienne avec une sensibilité poétique proche du *Miroir* de Tarkovski, un même goût pour l’humidité de la terre et un art remarquable du montage.

À quoi rêvent les enfants qui rentrent de l’école à travers champs et collines ? Ils rêvent d’être docteur, professeur ou ingénieur. Ils sont la promesse d’un avenir qui se construit pas à pas, d’un progrès fondé sur l’éducation. Un vieil homme le dit : « Seul Dieu a la connaissance absolue, l’homme et la femme ont été créés pour s’élever par degrés ». L’éducation est un devoir envers soi-même, un père le dit à son fils : « Nous voulons que tu étudies, pas que tu travailles, comment pourrions-nous te respecter, si tu ne te respectes pas toi-même ? » Le soir, après avoir ramené les vaches à l’étable, les enfants font sagement leurs devoirs à la lueur d’une lampe. Mais pour celui qui n’aime ni l’école ni les travaux des champs, quel avenir ?

Il y a dans *Pas à pas* un partage entre la parole et le silence. L’enfance est un univers silencieux. Les enfants ne parlent pas. Ils répètent la comptine apprise à l’école. Ils écoutent, regardent, sourient. Ils sont tout entier tournés vers le monde qui les entoure. Ils courent à travers champs au son d’une musique qui les emporte. Musique et silence tissent dans ce film une même trame de rythmes et d’impressions. L’accent joyeux ou mélancolique des chants populaires, l’eau fraîche qui coule dans la gorge d’un paysan, le bruit de la pluie, la solitude des pas, se détachent d’un silence qui permet l’écoute du monde.

Pourtant ce silence devient tragique lorsqu’en lui se fait entendre l’absence de voix. La petite fille qui ne répond pas à la question est giflée par le maître d’école. Le père rejette le fils qui ne veut pas apprendre. Que signifie le silence du jeune homme ? La promesse est-elle brisée ? Dans quelle solitude le tient cette incapacité à répondre ? Lorsqu’il part à la ville, ce n’est pas avec des paroles que l’accueillent les ouvriers, mais avec un geste, l’échange tacite et fraternel d’une cigarette. Qui parle et pour dire quoi ? D’où vient la voix ?

Le **journal du réel** est réalisé par Bijan Anquetil, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Michaël Dacheux, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Thomas Donadieu, Aminatou Échard, Antoine Garraud, Elise Heymes, Sylvain Maestraggi, Brieuç Mével, Vincent Micoud, Raphaël Pillosio, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Clara Schulmann, Sarah Troche / Contact : **journal_du_reel@no-log.org**

D'où vient la parole ? Dans *Pas à Pas*, la parole est collective, c'est celle d'une nation en marche, celle qui descend des haut-parleurs de la ville pour s'adresser aux travailleurs. La parole est un mot d'ordre. Comme on répond à l'école, il faut répondre de ses actes. Ainsi le vieil homme, lorsqu'on l'interroge sur sa récolte, répond qu'il est un vrai socialiste. Là, comme ailleurs, les rêves de l'enfance se heurtent aux difficultés de la vie. Devenir adulte, c'est chercher sa place au gré des désirs et des échecs, des fuites et des rencontres. Il y a dans *Pas à pas* un fils déchu et un fils prodigue. Parce qu'il n'aimait ni l'école, ni la rudesse des travaux des champs, lui aussi a quitté la campagne, pour s'engager dans l'armée. Obéir à un ordre, c'est encore servir une parole. Triomphant, il rentre au village sur un air de fanfare.

	Sylvain Maestraggi	
--	---------------------------------	--

BETWEEN THE DEVIL AND THE WIDE BLUE SEA

ROMUALD KARMAKAR

Allemagne, 2005, 90'

Karmakar ne pouvait pas mieux rendre hommage à la musique électronique, en nous la donnant à voir et entendre ainsi, dans sa diversité, à travers une succession de longs plans-séquences montrant des artistes électro au travail, devant leur table-outil.

Le cinéaste ne juge pas, il montre. Il montre de la manière la plus simple possible comment on fait la fête au début du XXI^{ème} siècle en Occident. Il laisse une trace pour le futur, un document presque ethnographique sur une tribu étrange. Les plans sont fixes pour la plupart, et nous laissent le temps et l'espace pour regarder, écouter dans le détail ce qui se passe là. Et cette patience nécessaire du cinéaste devient celle du spectateur. Un rythme particulier s'impose au fur et à mesure et l'attention grandit à chaque nouveau plan. Le regard s'attarde sur les corps, happés par le mouvement, tendus ou langoureux, les gestes précis, le rapport charnel des musiciens à leur établi, la chorégraphie des corps, son mystère.

Un premier plan fixe sur le duo *Alter Ego*. Devant eux, leurs machines à son. Derrière eux, un écran vidéo. Sur lequel l'aiguille d'une montre épouse les pulsations de leur son minimal et énergique. Plan bleu. Avec quelques touches de rouge. Pas de transition pour nous donner à voir et à entendre le duo *Captain Comatose*. Cette fois le bleu dévore l'image. La caméra tourne autour des deux musiciens, pour finalement embrasser leur point de vue, leur horizon, leur raison d'être là et de mixer : le public. Il faut attendre le plan suivant sur le duo *Fixmer et McCarthy*, pour que le public occupe le champ. Plan rouge. Le film construit sa tension dramatique dans son effort à tirer parti des lumières pour colorer les sons. Et il recèle autant de nuances de couleurs que de variations sonores, compose autant de tableaux, pour mieux nous montrer les enjeux de la fête électro, où les sons et les lumières s'épousent pour mieux séduire la foule. L'inviter à danser dans cette multiplicité des possibles sensoriels. Artistes et public y participent au même ensemble vivant, à l'expression d'une même transe. *Mund auf, Augen zu* (littéralement Bouche ouverte, yeux fermés) chantent les *Cobra Killer*. Invitation au voyage intérieur, à la quête, au fond de soi, de quelque chose qui ne demande qu'à s'épanouir : le plaisir. Sortir de soi et vivre cette extase, propre au plaisir du partage, de l'échange entre un artiste et son public.

Mais là, l'œuvre est collective : c'est de fête dont il s'agit. Pas d'artiste posé sur un autel, en apesanteur, porté aux nues. Pas de dieu, pas de messe. Pas de message. La finalité de cette fête n'est autre que le plaisir d'être ensemble, à travers le corps, réceptif et actif dans le présent. La jouissance du moment présent, l'emportement des sens, contre les carcans, les lois qui régissent une

société toujours plus obsédée par ses projets d'avenir. Aux dépens d'un présent qu'elle oublie, qu'elle sacrifie. La fête comme jouissance du présent, loin du temps consacré à la vanité d'une croissance tyrannique et aux impératifs de confort « moderne ».

La fête qui naît de la musique électronique opère un retour - et non un repli - sur soi, et par conséquent sur les autres. En se renouvelant perpétuellement, elle réinvente le rapport à soi, aux autres, au monde. Elle crée un espace où l'incommunicable, parce qu'inconnu au « regard social », se dit et se danse. Cette fête, c'est certainement l'espace d'un autre langage. Cosmopolite parce que fondé sur l'imagination du corps, des sens. La fête comble la béance du sacré en lui donnant une nouvelle forme : par l'extase cathartique de la danse, le domaine du sensible fait sens.

	Elise Heymes	
--	---------------------------	--

LES AMES ERRANTES WANDERING SOULS

BORIS LOJKINE

France, 2005, 80'

Comment juger de la supériorité d'un film sur un autre ? Dans un festival par exemple, à quels critères d'élection un jury peut-il faire appel ? Les documentaires ont ceci de commun qu'ils sont l'enregistrement et le montage d'une réalité donnée. Le degré de refoulement de cette réalité nous révèle dans quelle mesure ce qui est projeté devant nous est un film. Parfois en effet, il n'y a rien sur l'écran que fuite du filmeur devant la réalité, rien d'autre que l'étalage complaisant de sa paresse, de sa peur et de sa lâcheté. La réalité étant ce qu'elle est, toujours plus riche que l'imagination humaine la plus riche, comment faire en sorte de refouler le moins possible ce qui nous est offert ? En s'en remettant à ce qui déborde l'intention qu'on avait, à ce qui la contredit et la dépasse. Mais à la condition de savoir recueillir le débordement. Quand on ne sait pas, on peut toujours s'en remettre à ce qui s'ordonne tout seul : traditions, rituels, cérémonies - cette modestie fait par exemple la grandeur du cinéma de Jean Rouch.

Les Âmes errantes accompagne, au Vietnam, aujourd'hui, des soldats partis à la recherche des âmes de leurs camarades tués pendant la guerre. Ils veulent retrouver les lieux où les corps sont enterrés pour s'y recueillir et demander pardon. Chaque séquence est en deux temps : le temps du pèlerinage et celui du souvenir, à travers la parole abondante, libérée, des anciens soldats qui racontent dans le moindre détail les combats et la chute de leurs amis sous les balles américaines (on apprend, entre autres choses, que les Américains piégeaient les cadavres pour qu'ils explosent à la figure des Vietnamiens venus les récupérer - atrocités dont aujourd'hui les Américains accusent les « terroristes » irakiens). Un « film culte » comme *Voyage au bout de l'enfer* ne vaut strictement plus rien, dès lors qu'on a vu l'émouvante maladresse et la simplicité avec lesquelles ces anciens Viêt-Congs se mortifient de n'être pas tombés à la place de leurs camarades.

Ainsi va le film, jusqu'au moment où leur chemin croise la femme d'un de ces soldats disparus. Ils lui disent l'endroit - un cimetière lointain - où repose, selon eux, la dépouille de son mari. Elle s'effondre, et raconte : trente-cinq ans auparavant, il la quittait pour se rendre à la guerre en lui promettant de revenir ; ils venaient tout juste de se marier. Les soldats ont rouvert une blessure profonde, la blessure de sa vie. Le film, alors, ne peut plus que les abandonner pour accompagner cette femme, et suivre son pèlerinage jusqu'à la tombe supposée de son mari. Devant la pierre, elle commence par demander, tremblante, à des pièces de monnaie de lui confirmer, en retombant du bon côté, que c'est bien son mari, qui repose ici. Oui, répondent-elles. La caméra se détourne maladroitement pour

filmer un train qui passe dans le fond du plan. Alors la douleur de cette femme déborde, et fait basculer le film. Elle fond en larmes, se laisse tomber sur la pierre, exhibe sa rancœur et sa colère. Ceux qui l'accompagnaient restent impuissants devant cette explosion de tristesse et d'amertume. Sa plainte recouvre le film, qui n'est plus le même. Le périple des anciens combattants laisse la place à un beau visage de femme qui se contracte et nous déchire. Un peu plus tard, un piroguier chantera : « La poésie arrive sans prendre de rendez-vous ».

	Mehdi Benallal	
--	-----------------------------	--

HIER ET AILLEURS

Une journée en République Populaire de Pologne

MACIEJ DRYGAS, France / Pologne, 2005, 52'

Closing your eyes

ROBIN HUNZINGER, France, 2005, 53'

Dans *Une journée en République Populaire de Pologne*, Drygas adopte le point de vue de l'Etat communiste polonais pour mieux en dénoncer le caractère totalitaire. Avec *Closing your eyes*, Hunzinger veut témoigner du malheur palestinien en donnant la parole à des habitants de Cisjordanie. Ces deux films proposent une description de la vie quotidienne sous les jougs israélien d'une part, communiste de l'autre. Hunzinger et son équipe sont partis filmer en Cisjordanie, tandis que Drygas et la sienne ont travaillé seulement à partir d'archives. L'un a tourné des plans, l'autre pas. Au final, pourtant, les choix de montage se recoupent, donnant à ces deux films une structure semblable, circulaire.

L'ordre

Closing your eyes parcourt successivement trois villes : Naplouse, Hébron et Qalqiliya. La traversée est chaque fois identique : on s'arrête d'abord à un check-point, puis à différents endroits de la ville ; on écoute le témoignage de Palestiniens sur leurs conditions de vie ; enfin, chacune des étapes se clôt sur des habitants posant silencieusement devant la caméra, pour des sortes de portraits-souvenirs.

« Rien de particulier ne s'est passé ce jour-là en République Populaire de Pologne. Le ciel était plutôt couvert. 1600 personnes sont nées et 600 sont mortes. Un jour comme tant d'autres... » C'est ainsi que le carton d'introduction du film résume la journée du 27 septembre 1962. Les événements de cette journée nous sont ensuite rapportés, dans un ordre apparemment chronologique, par des extraits d'émissions de radio et la lecture de documents historiques : archives d'entreprises d'Etat et de la police, mais aussi lettre d'une femme à son mari emprisonné. Gouvernées par le commentaire, les images d'époque défilent, prises dans la rue, les usines, les campagnes... C'est ainsi que quelques rapports de l'Etat, pris dans différents services, dans des lieux parfois éloignés et concernant diverses affaires et divers individus, créent l'impression que la population est sous surveillance tout au long de la journée et partout dans le pays.

Ici comme là, le voyage est immobile, chaque séquence ressemblant à la précédente, la ville d'Hébron à celle de Naplouse, la filature de cette femme Polonaise à la surveillance de cette usine.

Discours/image

Dans *Closing Your Eyes*, chaque Palestinien parle de son expérience de l'occupation, c'est-à-dire : la dépossession, la privation (par exemple cet employé qui travaille dans un hôtel vide et doit nourrir 37 personnes de sa famille), l'impuissance (le père, en présence de son fils, dit qu'il est normal qu'en sortant de l'école il jette des pierres, sa mère qu'elle ne veut pas le perdre mais qu'elle comprendrait que la situation en fasse un martyr). Aucun d'entre eux ne semble douter que son sentiment est partagé par l'ensemble du peuple palestinien. La question de la propriété privée n'est posée que par un seul : quand les autres défendent leur dignité en tant que peuple, lui

défend sa maison. C'est l'exception qui confirme la règle. Celle qui veut que tous, qu'ils soient commerçants, employés ou paysans, disent au réalisateur la même chose : « nous sommes empêchés ». Ils sont filmés pour témoigner du sort palestinien. Par extension, et forcément, ceux qui ne parlent pas mais sont seulement montrés (sous forme de portrait-souvenir ou passant dans la rue) témoignent du même sort. D'où ressortent plusieurs vérités irrécusables : que l'occupation israélienne existe, puisque même la parole palestinienne est occupée (par le ressentiment), et qu'apparemment les Palestiniens partagent tous le même constat d'impuissance. Le problème étant que le film s'en tient à la simple expression de ce constat, à la sélection et la répétition d'un même discours.

Une fois seulement, le danger existe à l'écran : les chars israéliens occupent la rue, à Naplouse. Que s'est-il passé ? Le film ne l'explique pas. Mais à ce moment, entre un plan de camions israéliens et un plan de char, un homme dit quelques mots au réalisateur : « Les gens ont peur. » Tous les autres Palestiniens du film rediront la même chose, et cette identité des discours les rend, à force, ambigus. Mais certaines choses dans le plan sur ce Palestinien ne mentent pas : le ton pressé de sa voix, la sueur sur son front, l'inquiétude dans son regard.

D'autres plans débordent le film, car on n'y comprend pas ce qui se passe, et donnent envie d'en voir et d'en savoir plus : celui par exemple des juifs armés jusqu'aux dents traversant tel quartier arabe de la ville d'Hébron, ou celui, long et muet, où l'on voit une mère frapper et embrasser son fils.

Une journée en République Populaire de Pologne. Première séquence : on entend, off, la lecture d'un rapport de la milice de Varsovie concernant un acte de dégradation sur les murs de l'ambassade de Chine, tandis qu'on voit des hommes en imperméable devant une façade d'immeuble et des ouvriers travaillant au conditionnement dans une usine de lait. Quel rapport entre le travail en usine et la surveillance policière ? Simplement leur simultanéité ? Qu'en penser ?

Ailleurs dans le film, on entend l'énoncé d'un « rapport confidentiel » sur un slogan anticommuniste écrit à la craie dans les toilettes d'une entreprise d'Etat. A l'image, des noms écrits à la craie sur un tableau de présence. Ici, les images illustrent le texte à la lettre. Mais que prouvent-elles ? Le réalisateur a pioché dans les archives visuelles de quoi faire correspondre l'image au texte, mais quand il n'y est pas parvenu, cela donne des décrochages entre les deux qui, dans une certaine mesure, laissent le champ libre à l'interprétation (même si les images d'archive défilent toutes très rapidement). Quand il y parvient, par contre, l'image n'a que le sens que lui donne le texte, et aucun autre.

Ciblée ou ignorante de ce qui se passe, la population polonaise apparaît comme la victime d'une oppression générale. Le choix d'archives muettes et d'un défilement rapide d'images ne laisse aux individus filmés que ce seul statut, que leur assigne le réalisateur. A l'exception d'une séquence, tirée des archives sonores de la télévision, où l'on voit des passants pris à parti par un reporter qui leur demande : « Etes-vous heureux ? ». Document brut, qui fait exister fugitivement l'époque.

Ici et aujourd'hui

Le voyage n'a pas eu lieu. C'est depuis leurs préoccupations d'ici et d'aujourd'hui que les réalisateurs jugent d'un hier et d'un ailleurs. *Closing your eyes* a voyagé dans l'espace pour nous parler de la Palestine, en tout cas de celle dont rêve le réalisateur. *Une journée en République Populaire de Pologne* a voyagé dans le temps pour nous raconter la Pologne, celle en tout cas dont le réalisateur ne veut plus. De retour de ces voyages, c'est dans la France de 2006 que nous nous retrouvons, aujourd'hui et ici, et c'est là que prennent place ces films, partagés entre l'obsession qui les travaille et la vie qui parfois y éclate.