

Programme

vendredi 10 mars 2006

CINÉMA 1

14H30

Étoiles de jour - Noujoum A’Nahar
Oussama Mohammad / Syrie – 105’

16H30

La Traversée
Elisabeth Leuvrey / France – 55’

Ado d’ailleurs
Didier Cros / France – 52’

18H30

Rybak i Tantsovshitsa - Le Pêcheur et la danseuse
Valery Solomin / Russie – 54’

The Great Indian School Show
Avinash Deshpande / Inde – 53’

20H30 – Débat

Zorro’s Bar Mizwa - La Bar Mitzva de Zorro
Ruth Beckermann / Autriche – 90’

PETITE SALLE

18H30

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’

20H30 – Johan van der Keuken - Courts métrages

Quatre murs – 22’

Vélocité 40-70 – 25’

Le Chat – 5’

On Animal Locomotion – 15’

L’Enfant aveugle – 24’

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, Briecuc Mével, Vincent Micoud, Raphaël Pillosio, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Clara Schulmann, Sarah Troche / Contact : **journal_du_reel@no-log.org**

CINÉMA 2

14H00

Dans un quartier populaire - Fi Hara Cha’biya
Marwan Haddad / Syrie – 13’

Avant de disparaître - Kabl Al Ikhtifaa
Joude Gorani / Syrie – 13’

Le Clap - Klakeit
Ammar Al-Beik / Syrie – 58’

16H00

Quneitra 74 - Konaytra 74
Mohammad Malas / Syrie – 20’

La Mémoire - Al Zakira
Mohammad Malas / Syrie – 13’

Ombres et lumière - Nouron wa Zilal
Mohammad Malas / Syrie – 52’

17H30 – Débat

Breakdance
Martin Brand / Allemagne – 6’

Wo a Bele – Morinaka - Wo a Bele – Dans la forêt
Daisuke Bundo / Japon – 30’

Bonjour de loin
Francis Brou / France – 27’

Quelques miettes pour les oiseaux
Nassim Amaouche / France – 28’

Un pont sur la Drina
Xavier Lukomski / Belgique – 18’

21H00

Films Lumière – 2’
et Actualités Pathé – 15’

Débuts du Cinéma en Syrie - Bidayat Al Cinama fi Sourriya
Youssef Faadha / Syrie – 25’

Sous le ciel de Damas - Taht Sama’a Dimashq
Ismail Anzour / Syrie – 60’



journal **du réel**

numéro 1

THE GREAT INDIAN SCHOOL SHOW

AVINASH DESHPANDE
Inde, 2005, 53’

180 vidéos installées dans des locaux délabrés pour surveiller des enfants sages, tel est le sujet déconcertant du film d'Avinash Deshpande, The Great Indian School Show. Ici l'installation des caméras n'a besoin d'aucun prétexte sécuritaire pour quadriller les lieux, tout le monde s'accorde sur la bonne discipline de l'établissement. L'objectif est plus large, plus ouvertement politique : il s'agit, comme l'explique le directeur du lycée, de fournir chaque année au gouvernement un lot de « bons citoyens », que l'on reconnaîtra à leur docilité, à leur pas cadencé, et peut-être aussi à ce troisième œil, œil frontal de la sagesse indienne que la technologie moderne tente de transformer en œil interne, en conscience permanente de visibilité absolue.

Insérer sa caméra dans un espace qui en contient déjà 180 ne va pas de soi. Quelle réalité peut-on espérer capter lorsque chaque centimètre de l'espace, des couloirs aux salles d'étude en passant par la cour de récréation, est déjà filmé, lorsque tout individu est déjà sujet d'enregistrement ? Comment produire autre chose que des images sous surveillance ? Dans ce flot d'images quotidiennes, le regard d'Avinash Deshpande se pose de face et de biais : montrer avec obstination les images qui défilent sur les écrans, filmer successivement ce qui filme et ce qui est filmé.

Le titre, avec un brin de dérision, annonce la couleur : c'est un grand spectacle qui se joue chaque jour entre les murs de l'école Gandhi. Le show commence par le rituel matinal : « Levez-vous ! En rang ! Chantez maintenant ! Silence ! On écoute les nouvelles ! ». Le proviseur peut alors endosser son rôle favori, jouer au dieu de la technologie, omniprésent et invisible, qui parcourt son domaine au petit matin. Assis à son bureau face à des dizaines d'écrans, il fait disparaître et réapparaître élèves et professeurs en un clic, et surgit dans chaque salle, grâce au réseau audio, sans crier gare : « Madame, faites lever le meilleur élève, merci, faites maintenant lever les plus mauvais, merci ». Le grand show fonctionne selon une logique inversée : la représentation n'est pas donnée par quelques personnes devant un public large, mais par des centaines de lycéens et professeurs qui jouent pour une seule personne, à la fois public et juge suprême. La direction d'acteurs est assurée par les caméras qui, comme l'a montré Michel Foucault à propos du panoptique, non seulement contrôlent, enregistrent, mais aussi agissent à distance sur le comportement des individus soumis en permanence aux « lois de la

transparence et de l'optique généralisée ». Et la première qualité de ce film est d'abord de prendre le parti des apparences pour en montrer la puissance plastique : si tout est représentation publique, alors il faut jouer le jeu, montrer ce spectacle de l'apprentissage qui côtoie la mégalomanie, la grande mascarade. Les réponses compassées des professeurs, les discours fleuris des départs à la retraite et l'éloge permanent de la modernité technique brossent à grands traits une belle façade de pouvoir filmée, telle quelle, dans la toute-puissance de sa surface.

Si critique il y a, celle-ci n'est pas portée frontalement par un témoignage qui dénoncerait, une image qui accuserait, mais elle fonctionne de façon diffuse, oblique. Elle apparaît par exemple dans les plans fixes qui objectivent les caméras de surveillance, prises au piège de l'absurdité d'un lieu où l'on préfère investir dans les technologies de pointe plutôt que d'effectuer les rénovations les plus sommaires : la caméra, sortie d'un mur décrépi ou accolée à des tuyaux en fonte, est un œil de verre plein de poussière, qui pourrait tomber d'un moment à l'autre. Le malaise est plus général lorsque les plus jeunes enfants arrivent à l'école, dans une charmante petite locomotive ; quelques années et formats plus tard, les élèves marchent au pas main sur la tempe. C'est enfin l'alternance continue des plans enregistrés par les caméras de surveillance avec les mêmes lieux filmés par le réalisateur qui permet à la critique de s'élaborer en contrepoint des images. Rien ne ressemble plus à une image de vidéo surveillance qu'une autre image de surveillance : plans fixes et grisonnants, individus réduits à l'état de silhouettes sans visage, espaces pris de haut. Les caméras de surveillance ne filment pas, elles enregistrent, elles ne captent pas la réalité, elles la détectent, en la filtrant à travers la logique binaire de toute mécanique de contrôle, « en norme, hors norme ». Le réalisateur réinvestit les mêmes lieux en leur rendant leur incarnation : des sourires contenus, des regards absorbés par le tableau, des soupirs, des mains qui se lèvent. Lorsque le directeur annonce son programme (augmenter encore le nombre de caméras et mettre en place un internat pour contrôler les élèves 24 heures sur 24) on peut alors imaginer ainsi le fantasme de toute ambition totalitaire à l'heure des caméras de surveillance : prendre l'image de vidéosurveillance non comme témoin mais comme modèle, réduire l'homme à l'état de silhouette interchangeable, mettre tout groupe en rang, avec en guise de morale des détecteurs de turbulence. Produire un show qui, à force d'amplification, ferait de la réalité « spectaculaire » la seule possible.

Sarah Troche

LA BAR MITZWA DE ZORRO ZORROS BAR MITZWA

RUTH BECKERMANN

Autriche, 2005, 90'

C'est la question du rituel que Ruth Beckermann a placée au centre de son film. Un rituel mis en scène à plus d'un titre : la réalisatrice a suivi l'équipe de tournage des films réalisés à l'occasion d'une bar mitzvah. Différentes familles juives viennoises font en effet appel à des professionnels lors de cette cérémonie religieuse qui célèbre le passage dans la vie adulte des jeunes adolescents. À la mise en scène religieuse s'ajournent les différentes façons de concevoir la fête qui doit clôturer l'évènement, chacune étant enregistrée par la caméra louée pour l'occasion. Différents niveaux de représentation sont ici consignés. L'évènement se doit d'être à la fois marquant et planifié jusque dans ses moindres détails. Le film, en suivant la fabrication de la vidéo censée enregistrer non seulement la fête, la cérémonie religieuse, mais aussi ses préparatifs, traite de la façon dont un souvenir se construit. Toutes les personnes interrogées insistent sur ce point : il s'agit pour tous de fixer dans les mémoires ce qui ne se produit qu'une fois au cours d'une vie. C'est cependant par leurs choix de mise en scène qu'ils se distinguent les uns des autres. Certaines familles décident de célébrer l'évènement en Israël, d'autres se focalisent sur une dimension plus spectaculaire (une famille s'offre un véritable tournage, celui d'un épisode de Zorro incarné par le jeune homme qui fait sa bar mitzva), d'autres se concentrent sur l'aspect religieux de la cérémonie.

Que reste-t-il de la transmission de génération à génération dans une organisation qui frôle parfois l'absurde et l'excès ostentatoire ? À travers la cérémonie religieuse et son prétexte, ce sont des communautés entières qui construisent ainsi leur identité. Que retiennent vraiment les jeunes gens, qui y font ainsi leur entrée, des enjeux culturels ou religieux présents plus ou moins souterainement à chaque étape du rituel ?

Si l'aspect purement religieux semble relever d'un bricolage familial (on compose avec la religion plus qu'on en suit fidèlement et systématiquement les préceptes), la fête est quant à elle l'objet de tous les investissements : affectifs, financiers, narcissiques... Point culminant du rituel, celle-ci est le moment clé où les communautés et les familles s'affichent ou s'exposent. Le film insiste peu sur ces mises en scène finales, estimant sans doute que suffisamment de caméras couvriront l'évènement.

Clara Schulmann

ENTRETIEN « DE LA SYRIE »

AMMAR AL-BEIK, réalisateur de « le clap »

HALA YACOUB, productrice et collaboratrice pour la rétrospective cinématographique « de la Syrie »

"Mon histoire est logée dans ma photographie, et mon image est ma quête du lien entre le son et l'image, c'est-à-dire le cinéma. Quant à l'indépendance au sens absolu, depuis ma personne et jusqu'au cinéma que j'aspire à faire, elle est pour moi une nécessité fondamentale, d'abord en tant qu'individu puis en tant que cinéaste... Ma liberté réside dans mon cinéma."
Ammar Al-Beik (extrait de sa note d'intention).

Pouvez-vous nous parler de la réalisation du film et de sa production, comment cela s'est-il passé ?

Ammar : J'ai travaillé dans une boutique de réparation d'appareils photo pour gagner ma vie. J'ai commencé à connaître les appareils, la technique, et peu à peu j'ai commencé à faire des photos. J'ai fait

trois expositions photos. Et puis, tout seul, j'ai commencé à filmer et à avancer dans mon travail. Je n'ai jamais appris comment on fabrique un film, comment on avance dans un projet pour achever un film : j'ai commencé à travailler tout seul. J'ai fait huit films, sans être conscient de ce que ça allait donner. J'ai quitté mes études universitaires de commerce pour me consacrer au cinéma.

Tout ce que j'ai fait avant *Le Clap*, c'était des essais, des exercices pour capter la lumière et l'émotion dans un espace. Après j'ai fait un film qui travaillait le contenu, sur Barada, la rivière de Damas. Mes précédents films étaient courts (8 min, 3 min, 10 min) et *Le Clap* est mon premier long documentaire. Mais je l'ai fait dans le même esprit. J'ai monté tout seul, chez moi avec mes moyens. C'est mon patron de la boutique d'appareils photo qui a participé à la production, en aidant pour acheter les cassettes.

Y-a-t-il un réseau de jeunes réalisateurs, des gens avec qui vous auriez pu travailler pendant la réalisation et le montage ?

Ammar : Je suis en contact avec les autres jeunes réalisateurs depuis deux ans seulement. Avant j'étais complètement isolé. Il n'y a pas, comme en France, la possibilité de rencontrer d'autres étudiants à la fac ou dans les écoles de cinéma : on n'en a pas, donc les jeunes n'ont pas cet espace évident pour être ensemble. La plupart des jeunes réalisateurs syriens commencent à faire des premiers courts-métrages mais visent rapidement le travail auprès de la télévision pour faire des feuilletons. Ceux qui sont attachés à un travail de cinéma de recherche et d'expression, qui ont le souci de faire du cinéma documentaire ou des fictions, ceux-là sont rares.

Quels sont les films qui ont forgé votre goût du cinéma ?

Ammar : Malheureusement je n'ai pas eu l'occasion de voir beaucoup de films, ni d'être au courant de ce qui se passe dans le monde. Ce qui existe dans des salles ce sont les séries B ou les films d'action américains. Les films syriens, je les ais vus en VHS. À Damas, il y a un seul festival qui est une biennale, organisée par l'ONC. On y montre des grosses productions mais pas les films des jeunes réalisateurs. En revanche, au Liban, il y a une dizaine de festivals de genres différents. Il y a beaucoup d'écoles de cinéma, des facultés, et beaucoup de jeunes qui n'arrêtent pas de faire des films, il y a un vrai produit de vidéo.

Alors malgré tout, il ne faut pas oublier les cinéastes syriens qui ont fait des belles choses. Je pense à 3-4 films intéressants qui représentent le début d'un corps du cinéma syrien : Les dupes (1970) de Tawfiqsaleh, Les rêves de la ville de M. Malas, La vie quotidienne d'un village syrien (1974) de Amiralay, Les poules (1977) de O. Amiralay, Sacrifices de O. Mohammad, et Les figurants de Nabil Maleh. Pour connaître le cinéma syrien, il faut voir ceux-là. Ce sont des films qui ne se ressemblent pas. Dans tous ces films il y a une grande sincérité. On sent un regard d'un auteur, original, distingué. Ces réalisateurs ont été formés dans différentes écoles du monde, ils n'ont pas été fabriqué dans le même moule.

La génération précédente s'est beaucoup appuyée et construite sur des films politiques et en particulier sur le thème du conflit israélo-arabe.

Hala : Je pense que pendant 30 ou 40 ans de fermeture vraiment politique le pouvoir n'avait que ce slogan pour nous faire taire : « Maintenant, il ne faut pas parler, l'ennemi principal c'est Israël, il faut le combattre et il faut penser comme ça ». C'était le seul sujet possible et disponible pour s'exprimer mais il est certain que c'est aussi une question très délicate, très importante et contemporaine. C'est quelque chose qui pèse sur l'esprit des citoyens syriens car il y a une partie occupée et parce qu'il y a la Palestine qui était pendant 50 ans notre blessure. Il n'y avait que cette porte ouverte pour s'exprimer directement et le reste était complètement effacé.

Comment voyez-vous cette nouvelle génération de cinéastes en Syrie, par rapport à la recherche formelle ?

Hala : Il y a eu un petit changement en Syrie depuis une ouverture liée au changement politique qui a eu lieu après la mort de Hafez-el-Assad qui est resté 30 ans. Son fils est arrivé au pouvoir avec un petit changement obligatoire parce qu'on ne peut pas changer de président comme ça d'un seul coup et garder toujours les mêmes surfaces. On a un peu repoussé les marges pour pouvoir travailler, il y a eu une ouverture technique, on a eu accès à Internet et au satellite. Les gens ont commencé à voir une autre image du monde et découvrir qu'il existe des moyens d'expressions différents.

Donc, je pense que cette ouverture technique va laisser un peu la place à l'esprit pour se libérer, pour commencer à s'exprimer. Ca permet aux jeunes de savoir qu'ils peuvent écrire, ils peuvent dessiner, ils peuvent faire des films, avec des petits moyens. C'est très bien pour commencer.

Mais commencer comment ? Ce n'est pas encore clair et ce n'est pas encore précis. Mais c'est sûr, je connais autour de moi 15-20 jeunes, qui sont de la même génération que Ammar, ou plus jeunes. Ils commencent à s'interroger sincèrement pour trouver leurs outils et leurs formes d'expression.

Les gens ne sont pas formés pour pouvoir travailler : ils ont l'envie, la force, ils ont l'intérieur plein de rêves et de possibilités. Et je pense que ça va donner de très beaux films.

On part de rien, il y a le bruit, parce qu'on ne voit pas, mais on entend le bruit, on lit dans les journaux qu'un film syrien a fait tous les festivals du monde, qu'il a été montré partout, qu'il a eu des prix, qu'il a participé à Cannes ou ailleurs, mais on ne sait pas quel est ce film syrien. On lit des articles, on entend à la radio, le réalisateur est parfois applaudi, mais on ne sait pas vraiment de quoi il s'agit. Même au niveau de la production nationale, il n'y a pas de possibilités de voir et d'apprendre avec les films des autres. Alors, le travail des jeunes peut être étonnant, parce qu'ils s'expriment spontanément. Ce sont des jeunes qui touchent les choses, qui essayent de faire sans savoir ce que ça va donner et sans avoir de formation, ni de clichés ou des exemples précis. C'est surtout le besoin et l'envie de s'exprimer qui va pousser les jeunes à faire de très bonnes choses.

Quel est votre point de vue sur la sélection ?

Hala : J'avais envie d'offrir un plateau pour que les jeunes réalisateurs syriens puissent montrer leurs films et faire des rencontres. Malheureusement, on ne peut pas réaliser tout ce qu'on a envie de faire, le festival a des dates et se déroule sur une durée limitée. C'est un festival de documentaires du réel donc il n'y a pas la possibilité de tout rassembler. Mais comme premier pas, je suis assez contente pour la manifestation « Syrie », c'est une première en France.

Ammar : C'est une occasion pour rendre hommage au cinéma syrien. Je suis heureux qu'il y ait eu des beaux films avant ma naissance. J'en suis fier. Ca veut dire que ça n'a rien à voir ni avec les satellites ni avec internet ! Mais maintenant il faut rendre hommage à tous les réalisateurs et pas seulement à un seul.

Un entretien réalisé par Aminatou Echard & Thomas Donadieu

LE PÊCHEUR ET LA DANSEUSE RYBAK I TANTSOVSHITSA

VALERY SOLOMIN

Russie, 2005, 54'

Nordique et romantique, *Le Pêcheur et la Danseuse* tient les promesses d'un titre qui sonne comme celui d'un conte d'Andersen. Dans la taïga sibérienne près du lac Baikal, il était donc une fois Youri, plutôt dur et bourru - l'ours polaire de l'histoire -, et Natalia - la ballerine dont les

trop longues séances de pointes ont cassé les orteils et les rêves. Ils ont deux enfants et, après avoir longtemps cherché « le bon endroit où vivre » dit le carton du générique, travaillent dans une station météorologique au cœur d'un paysage aussi généreux qu'austère. Condamnée à danser avec une bouilloire - à défaut d'un Youri qui n'a pas trop la hanche portée sur le tango -, Natalia exprime peu à peu une mélancolie qui devient ressassement. Ecoutant les airs de sa radio domestique et rompant avec la joie et la douceur qui régnaient jusqu'ici, Natalia fond en larmes, rêve tout haut des attraits de la ville. Le doute et le tourment se formulent alors comme une plainte de variété : « *est-ce que quelque part quelqu'un m'attend ?* ». Plus tard, on saisit que Youri est nourri de la même triste inquiétude, que ses rêves sont également tournés vers un ailleurs. Pour lui aussi, le constat est à la fois fondamentalement simple et vrai : « *plus nous sommes sombres, plus nous faisons peur* ».

Tout en racontant précisément les conditions matérielles d'existence - les maigres salaires qui ne suffisent pas à acheter assez de sucre, le diesel rare et cher qu'on troque contre du poisson, le lourd poids d'un phoque à hisser sur une barque - Valery Solomin documente les rêves. A partir du quotidien concret d'une famille, son souci est bien de faire du cinéma : travail lyrique sur le « off » et le « in » des voix, montage souvent alterné séparant l'homme et la femme, caméra qui tourne et danse autour des personnages montant une tente, découpage précis - notamment dans les séquences en voiture, dont les plans savent quitter l'intérieur du véhicule pour inscrire avec ampleur les personnages dans le décor. Dans une belle séquence, il choisit de rester dans la maison filmer le chat, résistant à l'appel du dehors et de l'action dont on ne peut qu'entendre les sons : le crépitement des feux de Bengale, le crissement des patins à glace. Le cinéaste décide de ce qu'on regarde et de ce qu'on écoute, construit du hors champ, fait de la mise en scène. Le cinéma de Valery Solomin repose sur une réelle croyance dans les histoires qu'il raconte, parce qu'il sait qu'elles détiennent une vérité profonde. Il ne craint pas la naïveté et affirme, avec Youri dans un beau monologue, que les hommes et les femmes sont aussi versatiles que les vents, tantôt chauds, impétueux, capables de soulever des tempêtes, tantôt douces brises mélancoliques, ou encore glacés, venus des hautes terres. Etrangement, je me suis d'abord souvenu du Pêcheur et de la Danseuse comme d'un film en noir et blanc qui aurait pu tout aussi bien être muet. C'est que Solomin garde sans doute en mémoire les films des années 20, qu'il sait la vérité du tragique et connaît la beauté de l'Aurore et du Vent. Il lui importe de raconter, comme dans toute belle fiction, les rêves qui se cognent contre les rêves de l'autre.

Son film ose donner un plaisir qui est d'habitude l'apanage de la fiction. Système à la fois esthétique, idéologique et institutionnel, le labellisé « documentaire de création », préoccupé par la bonne distance, le point de vue et le dispositif, s'il peut parfois avoir une vertu stratégique politique, a fini par fabriquer une doxa et un refoulé : l'imaginaire et l'émotion seraient l'opium du spectateur. Le fantasme de films irréprochables a tué celui de films jouissifs et produit souvent des films secs. Mais tant que le documentaire renonce à jouir, il laisse son spectateur castré ; tant qu'il n'investit pas les puissances du faux, refuse de les prendre en charge dans leur réalité, il achoppe sur un manque. Flaherty et Murnau, Rouch, Keuken, Eustache l'avaient compris. « Le soupçon est porté au lieu même où on avait joui », écrit Daney. Or, il y a besoin de « repasser, encore et toujours pour la dernière fois, sur les traces d'un plaisir inoubliable », de retrouver l'enfance des récits et des mythes tout en les actualisant, pour ne pas laisser ce domaine confisqué par les grosses machines éprouvées et stériles. Aki Kaurismaki, par exemple, est de ceux qui se saisissent de l'héritage lyrique du muet pour en fabriquer quelque chose pour le présent ; Valery Solomin, s'il sait qu'il ne fait pas un film avec Lilian Gish, a lui aussi le cœur de raconter avec foi les histoires terribles et magnifiques de nos élans déchus.

Ce qui manque trop souvent dans le documentaire, c'est la fiction. Et l'envie nous prend que, comme Youri, le documentaire ne soit pas qu'un ours polaire mais qu'il prenne plaisir à danser.

Michaël Dacheux