



journal ^{du} réel

numéro 2

samedi 5 mars 2005

COMPÉTITION COURTS MÉTRAGES

BLEU-GRIS, MOHAMAD AL ROUMI

Syrie, 2004, 23 minutes

DOCUMENTAIRE EN ESPAGNE

GALICIA, CARLOS VELO

Espagne, 1936, 8 minutes

En Syrie, une région de la Mésopotamie du Nord est bientôt engloutie par les eaux d'un barrage. Les gens quittent les lieux, font leurs paquets, tandis que d'autres, pas encore pressés, travaillent encore quelque peu dans les champs ou bien vaquent sur le marché encore bien vivant et animé, comme si on préférerait ne pas croire à la fin, à ce moment où plus rien ne serait plus.

Le réalisateur revient sur les lieux de son enfance et réalise un portrait durant les derniers jours de cette région. Sans voix-off, sans parole, il montre juste les lieux : les champs, les terrains détruits et préparés aux grandes eaux, les maisons qui commencent à être envahies par les eaux, les habitants, le marché. Des visages souriants, d'autres scrutant le regard du caméraman, ou le nôtre, en attente. Les cadres sont précis et posés. Les séquences sont peu découpées et les plans longs. Le son est ténu, étouffé et lointain, comme si la vie s'en allait déjà ailleurs. Le son ne semble d'ailleurs pas être le son direct, comme si certains sons synchrones avaient déjà disparu sous les eaux, et que seuls restent en lice les sons produits par les habitants eux-mêmes. Mohamad Al Roumi a choisi ce silence des mots, jusqu'à tendre vers le silence des bruits. Ces gens n'ont pas eu la parole et ne l'auront pas. Le film n'explicite pas un sujet, il constate, comme un témoignage de cette vie qui s'est déroulée durant des siècles dans cette région. Il ne filme pas les départs, il filme les gens qui sont encore là en sursis, et dont l'histoire, en quelques semaines, sera balayée par les besoins modernes.

Galicia, présenté dans la programmation espagnole, est un très-court-métrage dans la même veine que *Bleu-Grise*, mais réalisé presque soixante ans plus tôt, en Espagne, dans un petit village de Galice qui ne savait pas, lui, que la guerre dérangerait cette vie tranquille, paisible et ordonnée. Ce film est en noir et blanc, en pellicule. Le réalisateur avait lui aussi cette envie de retourner

dans son village natal et de filmer cette terre et ces gens qu'il aimait. Il décrit la région dans le même style de plans longs du paysage, de la plaine, les arbres, la rivière, le village, la vie quotidienne faite de travail, de moments de repos, et il est ainsi très proche des visages des femmes, des enfants, de vieux, qui scrutent sans mot dire la caméra. Mais en 1936, ce sont les contraintes techniques qui dictaient les modes de tournage de ces films documentaires, avec entre-autres la séparation du son et de l'image. Il n'était pas possible d'enregistrer la parole directe. Le son, enregistré de façon non synchrone, est travaillé et monté en studio, lors de la postproduction du film. Pourtant, dans *Galicia*, le son nous rapproche des gens et de leur terre. Ils sont présents, non pas parce qu'ils sont plus forts ou plus faibles, mais parce qu'ils sont chauds, ronds, entiers, clairs et rythmés. Les années 30 sont marquées par l'école documentaire britannique et leur importante attention portée aux rapports entre voix, image et son-musique. La voix off est descriptive et emphatique à l'égard des habitants, ces jeunes travailleurs qui sont la force du pays et qui vont survivre à la guerre. Mais cette voix off avec la distance passe à un autre registre et l'aspect informatif est surpassé par l'agencement des sons et le rythme de cette voix.

Galicia, film de huit minutes, est ainsi un portrait poétique et sensible. Sa durée fonctionne parfaitement avec son propos puisqu'il n'a pas pour ambition de porter au-delà du simple témoignage et de l'enregistrement d'une vie à un temps donné. À la fin du film, on regrette cependant qu'il ne dure pas plus longtemps. Et *Bleu-Grise*, avec ses vingt-trois minutes, nous donne le temps de regarder et nous laisse voir; il devrait avoir la bonne durée, sauf pour le spectateur impatient trop assoiffé d'histoires et de mots.

Aminatou Échard

ENTRETIEN avec Erwann Briand, réalisateur **LES FEMMES DU MONT ARARAT (THE WOMEN OF MOUNT ARARAT)**

France, 2004, 86 minutes

Quelles étaient tes intentions en allant filmer ces combattantes kurdes ?

J'avais envie de faire un film sur des femmes qui luttent et d'aller à leur rencontre. Dans nos sociétés occidentales, nous avons un certain nombre de types de luttes : il y a des exclus, des gens qui se battent pour essayer de faire respecter leur culture. Ici les situations sont complexes, il est difficile de se positionner, tout est ambivalent. Je voulais aller voir ailleurs et rencontrer des gens qui ne sont pas dans cette ambivalence, parce que pour eux il s'agit d'une lutte entre la vie et la mort. L'idée m'est venue en 2001, au départ je voulais me rendre en Afghanistan : dans les troupes du commandant Massoud, des femmes faisaient partie de la guérilla. Mais au moment de réaliser ce film, les Etats-Unis sont intervenus, le commandant Massoud a été assassiné. Je savais que chez les kurdes, il y avait aussi des femmes combattantes. Le sujet a mûri, j'ai pris mon temps, et puis à nouveau, les américains se pointent : je me suis dit « Je ne vais pas me faire avoir une deuxième fois, je vais faire ce film ». Je connaissais l'existence de *Flight Movie*, des producteurs capables de ce genre de folie. Très vite on a décidé de faire ce film quels que soient les moyens : financement télévisuel ou pas. Et malgré l'invasion américaine en Irak on est partis filmer les femmes guérilleros kurdes du mont Ararat dans le nord de l'Irak.

Comment avez-vous pris contact avec ce groupe de femmes ?

En France, j'avais rencontré un sans papier kurde qui avait été torturé en Turquie, on avait sympathisé et je lui ai fait découvrir les Pyrénées. Pour un kurde, la montagne est un élément très important, c'est l'essence de sa culture, de son pays. Plus tard il m'a invité dans sa famille. Et là, j'ai vu des photographies de guérilleros femmes et je me suis dit : « Ca y est, j'ai une piste ». Je suis tombé en plein dans la filière politique du PKK en France. Avec ces gens-là, on a élaboré le projet, et par un jeu de relations très compliqué France/Allemagne/Turquie, j'ai été en contact avec des guérilleros du PKK en Irak. Après ce fut difficile de trouver une façon de s'y rendre. À ce moment-là les turcs les avaient complètement encerclés. Des filières du PKK en Europe ont réfléchi au meilleur chemin. Cela a duré quelques mois. On ne savait pas tellement où on allait, mais on leur faisait complètement confiance. Ils avaient intérêt à nous faire pénétrer cette zone mais aussi être capable de nous en sortir.

L'une des combattantes s'exprime en français. Le saviez-vous avant de rencontrer ce groupe ?

Je savais pertinemment que faire un film documentaire avec des gens qui ne parlent pas ma langue serait difficile. Je connaissais bien la situation et je savais qu'il y avait des étrangers ou des kurdes de l'immigration qui faisaient partie de la guérilla. J'avais lu avec beaucoup d'intérêt le journal de guerre d'une allemande

Andrea Wolf (Andrea Wolf est longuement évoquée dans le film *November* d'Hito Steyerl programmé dans la compétition courts métrages), et j'avais mis comme condition *sine qua non* pour intégrer le groupe de guérilleros, le « manga » (groupe autonome composé de cinq à six combattantes), qu'il y ait au moins une femme qui parle français. Je ne voulais pas d'un interprète extérieur.

Ne pouvait-il pas s'agir d'une sorte de casting, un groupe formé par le PKK pour les besoins du film ?

C'est une question que je me suis posée avant le tournage. Je savais que j'allais dans un groupe politique, et forcément la question de la manipulation était présente. En plus à cause de la langue, il était encore plus facile de me manipuler. Assez rapidement, je me suis rendu compte que ça n'avait absolument aucune importance. Les personnages du film sont très bien, mais même avec d'autres, le résultat n'aurait pas été tellement différent. Ces gens avaient des choses à dire et j'ai été le récepteur. Je ne n'y suis pas allé pour leur imposer ma logique, une vision politique ou personnelle. Le film repose sur une rencontre entre des gens de cultures différentes. Cela dépasse la question de la politique, de la manipulation.

En même temps c'est un film éminemment politique, davantage sur le combat de l'émancipation de femmes que sur la question de l'indépendance du Kurdistan ?

Le documentaire parle de l'émancipation de femmes, de gens qui essaient de prendre leur destin en main, qui essaient de se libérer. Le discours politique traditionnel serait de parler de l'indépendance du Kurdistan, d'une lutte « nationaliste », « stalinienne », « marxiste » tout ce qu'on veut... C'est un film qui parle d'êtres humains qui luttent pour leur humanité. Est-ce que c'est de la politique ? Je pense que ça la dépasse.

Ces femmes tu les as aimées. Dans ces montagnes, il y a des moments d'ivresse, de joie, une sorte d'état de grâce ?

La vie de ces femmes est basée sur l'amour. Durant le tournage, il y a une chose ahurissante qui s'est passée : ce sont des femmes qui ont été violées, mutilées, torturées, toujours en butte avec des hommes, que ce soient des soldats ou une famille de type patriarcal qui ont tout fait pour anéantir leur dimension féminine. Et là, pendant trois, quatre semaines, elles se retrouvent face à deux hommes occidentaux, alors qu'elles vivent à l'écart des hommes kurdes. Elles n'ont jamais vraiment connu d'hommes dans leur vie, et nous découvrent. Et nous, on découvre des femmes qui sont dans tous les sens du terme, vierges. Durant le tournage, entre nous et ces femmes, il y a une véritable histoire : la cohabitation de deux cultures, de deux sexes, de deux regards sur le monde. Très vite une sorte de magie s'est instaurée. Malgré l'obstacle de la langue, beaucoup de choses sont passées par le regard, par des gestes, par le silence. C'est une vie où l'on est tout le temps confronté au danger, à la mort, la montagne est extrêmement éprouvante, la chaleur terrible. Quand on partage les mêmes conditions difficiles, des liens se créent.

Quelles sont les armées en présence qui s'affrontent ?

En 1998 quand les kurdes de Turquie se sont repliés dans les montagnes irakiennes, ils se sont retrouvés confrontés aux kurdes irakiens qui n'étaient pas spécialement contents qu'ils occupent leur montagne. C'est un endroit stratégique avec beaucoup de commerce légal ou illégal et le contrôle de ces montagnes est un enjeu important. Il y a eu une guerre fratricide entre le PKK, le UPK (kurde pro-iranien) et les kurdes du KDP (kurde pro-irakien). Quand je suis allé là-bas les trois partis avaient signé une sorte de cessez-le-feu à cause de l'invasion américaine.

Un des moments d'affrontement du film a lieu lors de la discussion entre les femmes et les hommes du PKK.

Je voulais montrer leur combat à elles, en tant que femmes. Elles ne se battent pas pour un territoire, mais pour une cause beaucoup plus profonde et fondamentale. Elles ont un projet de société basé sur l'idée que la femme est l'avenir de l'homme. Une femme, pour elles comme pour moi, a un autre rapport à l'autre. Notre société est basée sur la rivalité, la lutte. Elles considèrent ces notions comme typiquement masculines et essaient de construire une société où il n'y ait pas ces rapports. Elles ont énormément de mal et c'est pour cela qu'elles se tiennent à l'écart des hommes guérilleros, envers lesquels elles sont très méfiantes. L'idée de ce film était aussi de balayer les clichés sur la femme terroriste, montrer que ces femmes ont une réflexion, une philosophie, de la tendresse.

Propos recueillis par Bijan Anquetil et Raphaël Pilloso

DOCUMENTAIRE EN ESPAGNE LAI - NÚRIA AIDELMAN ET GONZALO DE LUCAS Espagne, 2004, 42 minutes

La première exigence de l'homme, pour Bergson, étant la satisfaction de ses besoins, nos sens et notre conscience « ne nous livrent de la réalité qu'une simplification pratique ». Ce n'est que par l'art, qui nous propose un nouvel agencement des formes, que l'on peut échapper au caractère réducteur de cette perspective utilitaire. Le cinéma paraît alors une propédeutique idéale en vue d'une telle émancipation du regard, en cela qu'il permet de réorganiser le réel, instaurant par le cadre et le montage de nouveaux rapports entre les choses. C'est, selon nous, ce que parvient à faire le beau film de Nuria Aidelman et Gonzalo de Lucas.

Un texte introductif nous annonce que nous allons assister à la restauration d'un retable. On s'attend donc à un documentaire classique. Mais d'emblée la caméra fragmente le visible de façon déroutante : un morceau d'arbre au premier plan, une façade de pierre, ne permettent pas de définir un lieu. Nous sommes tentés par une lecture métonymique, mais les fractions de réel qu'on nous présente ne suffisent pas à reconstituer un tout. Puis, le dos d'un chevalet laisse surgir entre son bord et celui de l'écran une main tenant un pinceau, des corps sans têtes se déplacent, des ouvriers s'affairent sur un échafaudage, une pelleuse s'avance

derrière les colonnes d'un cloître, des personnages peints, aux postures hiératiques, arborent les auréoles et les couleurs mordorées des icônes. On comprend seulement que le lieu même qui abrite la restauration du retable est en réfection. Mais on ne peut en savoir d'avantage tant est parcellaire la représentation, tant sont brisés les rapports de cause à effet, le sens et la chronologie, au fil d'un montage apparemment aléatoire. La voix off explicative propre au documentaire se fait entendre dès les premiers plans, mais il s'avère qu'elle n'explique rien : elle conte un lai de Marie de France, en anglo-normand du XII^e siècle sous-titré.

Cependant, tandis que le retable, originellement figuratif, est morcelé par le cadrage en compositions de plus en plus abstraites, le montage propose de nouvelles analogies formelles et sonores : au balayage des pinceaux qui vernissent le tableau répond le ratisage des graviers de la cour et les aller-retours d'une serpillière dans un couloir. La touche du peintre rendue apparente par le grossissement de l'image présente des stries parallèles tandis qu'en contrepoint se fait entendre la pluie. Le visage d'un garde endormi en armure acquiert une valeur d'illustration en se superposant au passage du lai qui met en scène un chevalier. Chaque nouvelle image est ainsi appelée par la précédente selon un ordre réinventé. Lequel est autant à créer qu'à découvrir : toutes les analogies sont finalement possibles pour le spectateur invité par l'auteur à se débarrasser du présupposé d'un langage commun. Ce n'est plus tant le sens du film qui résiste que le film qui résiste au sens, en nous proposant de jouir de la pure beauté d'une image qui se métamorphose, et en nous installant dans une attitude contemplative au delà de la « simplification pratique » du monde. Libre à nous dès lors d'investir ces images d'une valeur symbolique, à l'instar du héros du poème pour qui un rossignol mort dans un coffret en or vient signifier son amour perdu.

À partir de la simple histoire d'une restauration d'un retable, *Lai* fait émerger une réalité d'une toute autre nature, bâtissant un nouveau monde tout en conservant l'ancien. C'est pourquoi il importe que ce film soit d'abord présenté comme un document sur un métier : l'abstraction n'y est pas un ailleurs du réel mais bien une plongée en son cœur selon l'aspiration de Bergson. Il nous indique donc la voie d'une déconstruction, comme la poésie de Mallarmé où l'on perçoit les choses et les affects en deçà ou au-delà du sens. Notre intimité peut enfin se réfléchir dans ces objets dépouillés de leur valeur d'usage en les découpant et les agençant selon son goût. Et cet enjeu d'une valorisation libre et personnelle du sensible, se retrouve dans la morale du lai. Les amants y sont victimes de l'ordre social qui interdit l'amour extra-conjugal. Le chevalier, privé de la consolation de voir sa belle chaque nuit à la fenêtre après la mort du rossignol qui leur servait d'alibi, porte toujours contre son cœur, sous la forme du coffret, l'objet de son amour. On peut y voir un pis-aller misérable, ou le triomphe d'une imagination puissante qui contourne la loi par la production de symboles.

Antoine Garraud



Programme

Samedi 5 mars

Cinéma 1

12h00 E

España 36 *Espagne 36*

Luis Buñuel, Jean-Paul Le Chanois/Espagne 35'

Torero Carlos Velo/Espagne 80'

14h30 C

November *Novembre* Hito Steyerl/Autriche 25'

Ravintola Pekingissä Le Troquet de Zhang (Zhang's Diner)

Mika Koskinen/Finlande 56'

16h30 F

Le Grand jeu – Algérie, présidentielle 2004 Malek

Bensmail/France 90'

18h30 C

Za Wydma *Derrière la dune (Behind the Dune)*

Jerzy Kowynia/Pologne 18'

A Alma do osso *L'Âme des os (The Soul of the Bone)*

Cao Guimarães/Brésil 70'

21h00 C

To Kouti *La Boite (The Box)* Eva Stefani/Grèce 12'

Following Sean Ralph Arlyck/États-Unis 88'

Cinéma 2

12h30 E

Duende y misterio del flamenco *Charme et mystère du flamenco*

Edgar Neville/Espagne 85'

14h30 E Débat

El desencanto *Le désenchantement* Jaime Chávarri/Espagne 95'

16h30 E

Tríptico elemental de Españ *Triptyque élémentaire de l'Espagne*

Acariño galaico-De barro, José Val del Omar/Espagne 24'

Aquaespejo granadino, José Val del Omar/Espagne 23'

Fuego en castilla José Val del Omar/Espagne 17'

Tiurana Ariadna Pujol, Marta Alborná/Espagne 28'

18h30 C Débat

Pour vivre, j'ai laissé *(To Live, I've Left behind)* Ergün Elerci, Zeki

Gürarlan, Umar Jibirin, Mustafa Mahaman, Masoumeh Mousazedeh ,

Bénédicte Liénard/Belgique 30'

Rond-point Chatila *(Shatila Round-about)* Maher Abi-Samra/Liban 51'

21h00 C Débat

Les femmes du mont Ararat *(The Women of Mount Ararat)*

Erwann Briand/France 86'

Petite salle

15h00 C

Azrak-ramadi *Bleu-gris (Blue-Grey)* Mohamad Al

Roumi/Syrie 23'

Piré marde va baghé sangui ash *Le vieil homme et son jardin de pierres (The Old Man and his Stone Garden)*

Parviz Kimiavi/Iran/Débat 52'

18h00 E

Lai Núria Aidelman, Gonzalo de Lucas/Espagne 42'

Gaudí Manuel Hueraga/Espagne 57'

21h00 E Débat

Animación en la sala de espera *Animation dans la*

salle d'attente Carlos Rodríguez Sanz, Manuel

Coronado/Espagne 80'

Précision

Le film **To Kouti** (*la Boîte*) sera diffusé samedi 5 à 21h en salle Cinéma 2,

avec les **Femmes du mont Ararat** au lieu de Cinéma 1.

Les projections seront suivies d'un débat.

Following Sean sera donc projeté seul à 21h en salle Cinéma 1



Le **journal du réel** est réalisé par Bijan Anquetil, Devlin Belfort, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Aminatou Échard, Antoine Garraud, Boris Mélinand, Briec Mével, Raphaël Pilloso, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Pierre Thévenin, Sarah Troche.

Maquette : Anita Lau

journal.du.reel@no-log.org