

Stefano Savona, réalisateur (S. S.)

Christophe Postic, co-directeur artistique des États généraux du documentaire de Lussas (C. P.)

Texte de présentation de la leçon, catalogue

Une journée pour s'installer vraiment dans une rencontre privilégiée avec un auteur. Comprendre grâce à l'échange qui chemine, comment naît un désir de film, comment se font les choix au tournage, au montage, quelle est la raison d'être d'une oeuvre dans un parcours singulier.

Cette leçon de cinéma sera animée par Christophe Postic, producteur et co-directeur artistique des États généraux du film documentaire de Lussas.

Né à Palerme en 1969, Stefano Savona est d'abord archéologue, puis photographe. Depuis 1999, il se consacre à la réalisation de films documentaires et d'installations vidéo.

Il se reconnaît dans le travail de grands cinéastes italiens : Luchino Visconti, par exemple, avec *La Terre tremble*, et Vittorio De Seta, documentariste italien à qui *Traces de Vies* a rendu hommage en 2010.

Très vite, ses films ont été remarqués et primés dans les plus grands festivals, prix international de Cinéma du Réel 2006 pour *Carnet d'un combattant kurde*, prix du jury à Locarno en 2009 pour *Plomb durci*.

Cette année *Palazzo delle Aquile*, co-réalisé avec Alessia Porto et Ester Spatire, a remporté le grand prix du Cinéma du Réel et le Human Rights Award à Buenos Aires. Les trois cinéastes ont investi pendant un mois le palais municipal de Palerme, occupé par dix-huit familles de mal logés. Sans dogmatisme, jouant avec finesse du comique et de l'épique, le film met en scène une véritable tragédie humaine

Le cinéma de Stefano Savona est généreux, engagé et esthétiquement très maîtrisé. Il excelle à donner corps à ces combats humains. Un regard sans doute forgé par ses deux activités premières. Son dernier film, *Tahrir* immerge le spectateur place de la Libération au Caire pendant son occupation. Une plongée au coeur de ce désir collectif de révolution qui se constitue, dans et par cet espace public.

«La plus belle rencontre à Locarno, la plus impressionnante, la plus cinématographique aura sans doute été avec un film intitulé *Tahrir, place de la Libération* (...). La singularité du travail de Savona s'impose comme une évidence. Sens du placement et de l'organisation des points de vue (...), sens de la profondeur de champ et sens de la durée (...). Son geste proprement artistique est exemplaire des possibilités de penser le présent grâce aux ressources spécifiques du cinéma.» (Jean-Michel Frodon, *Projection publique*)

Une journée pour rencontrer ce cinéaste talentueux et audacieux.

Présentation de la journée :

De 9 h 00 à 12 h 00 Échange entre Stefano Savona et Christophe Postic : le parcours du cinéaste, ses références filmiques, présentation du film projeté, *Tahrir, liberation square (Tahrir, place de la Libération)* de Stefano Savona :

De 13 h 30 à 16 h 15 Échange entre Stefano Savona et Christophe Postic avec de nombreux extraits de films.

Panorama de l'œuvre

Carnet d'un combattant kurde, 2006

Spezzacatene, 2010

Palazzo delle Aquile, 2011

Tahrir, place de la Libération, 2011

Matinée, 9h30-12h30

S. S. Merci à Traces de Vies et bonjour.

C. P. *Merci à Traces de Vies pour cette invitation. J'ai envie de qualifier cette leçon de cinéma de rencontre, j'espère que cela le sera. On va surtout beaucoup t'écouter, Stefano.*

Je voulais situer comment on s'est rencontrés. Je vois Carnets d'un combattant kurde au festival Cinéma du Réel en 2006, il reçoit le grand prix de la compétition internationale. On se rencontre plus tard à Lussas en 2009, et tu me laisses le DVD de Plomb durci, qui vient d'être primé au festival de Locarno. On décide ensemble de présenter ton travail dans le cadre d'une programmation consacrée aux jeunes auteurs, "Fragments d'une œuvre" aux États généraux du documentaire de Lussas, en 2010. À ce moment-là tu avais commencé à tourner Palazzo delle Aquile. En 2011, on a projeté Tahrir à Lussas ; il venait d'être terminé. On va pouvoir évoquer ensemble la forte cohérence de tous ces films.

Quelques éléments biographiques : tu dis toi-même que tu viens tardivement au cinéma. Il y a d'abord des études d'archéologie et d'anthropologie à Rome, celles-ci te mènent sur différents chantiers archéologiques. À un moment donné, survient l'envie d'images qui passe d'abord par l'idée de faire de la photographie de reportage sur le terrain. De ces expériences naîtra un désir d'images en mouvement. Comment ces deux approches archéologiques et anthropologiques continuent-elles d'influencer fortement ton regard ? Comment ton regard s'est-il construit dans ce parcours ?

S. S. Un parcours plutôt long et accidenté. J'ai grandi toute mon enfance, avec l'idée d'être archéologue, de découvrir des choses du passé. Un rêve exotique d'enfance qui m'a mené après à être archéologue en Égypte, au Soudan ; des endroits inconnus et magnifiques, quand on a dix-neuf ans. C'était au début des années 1990, au Moyen-Orient. Juste après la première guerre du Golf, c'était un monde qui était en train de changer. C'était très troublant, à mon âge, de sentir que ce qui se passait au niveau politique, social et culturel était très fort. Je quittais mes tombeaux et mes squelettes pour aller voir ; j'allais rencontrer des gens et j'éprouvais le besoin de raconter cela. Je faisais des photographies, je prenais une caméra, mais j'étais encore marqué par la grande photographie de reportage des années 1960-1970. J'étais aussi sans doute encore dans le monde de l'exotisme, de l'orientalisme.

Après environ quatre années, notamment en Égypte, en Palestine, au Kurdistan, avec leurs conflits, je revenais avec mes images et me demandais : suis-je encore archéologue ?

C. P. *Mais quelles histoires racontais-tu alors ?*

S. S. Il y a toujours un décalage entre les choses : les événements qui nous touchent et la vision contemporaine. Dans les années 1970 on était convaincus qu'on pouvait raconter le monde avec de grands reportages photographiques dans les magazines. En 1990 ce n'est plus le cas. J'ai réussi à vendre mes photos. Ma première photo vendue, c'était un vieil homme pakistanais au Caire, il étudiait son Coran à la mosquée. Cette photo a été publiée dans un magazine avec l'évocation d'un attentat islamique en Algérie. Là j'ai commencé à comprendre que peut-être je n'avais pas pu raconter vraiment l'histoire, la complexité de cet homme, cela se téléscopait.

J'arrive au Kurdistan, où j'avais fait des recherches archéologiques, et je publie un livre avec des photos. Je les considère comme mon premier documentaire. C'était en 1997, j'achète ma première caméra, non professionnelle, dans un magasin où tous les téléviseurs montrent la même scène : l'arrivée de réfugiés kurdes en bateau, en Italie, dans un petit village du sud (1 500 Kurdes chassés par la guerre).

Je suis parti dans ce village au sud de l'Italie. Le maire du village accueillait les Kurdes pour

repeupler son village de Calabre, vidé par l'émigration. Je voulais fixer comment l'Italie s'installait déjà dans la peur de l'autre. C'était le début de mon parcours.

Le cinéma documentaire était un mythe en Italie, dans ces années-là, il n'y avait que quelques films dont on parlait. Van der Keuken était comme un ancêtre mythique. Nous avons vu aussi les films de Vittorio de Seta, on était à la fin des années 1990 et on voyait que dans les années 1950 il y avait un vrai cinéma documentaire. En fait c'est plutôt la photographie qui a construit mon regard avec Cartier-Bresson, Werner Bischof, William Klein. Sinon c'était le cinéma de fiction de Visconti, Kurosawa ou Rossellini.

C. P. *Quel est ton premier souvenir de cinéma ? Ça peut même être un souvenir de télévision, mais un film.*

S. S. *Tarzan, peut-être ?* Mes premières séquences de cinéma, ce ne sont pas de vraies séquences de cinéma. C'est la découverte des images des tombeaux. La tombe de Toutankhamon. J'y pensais quand je filmais les gens qui mettaient en danger le musée du Caire, pendant la révolution, en lançant des cocktails molotov. Je pensais que cela pouvait détruire le musée, alors que j'avais rêvé de ce lieu pendant toute mon enfance. Ils sont entrés et ont volé beaucoup de choses, dont les copies en plastique !

C. P. *Évidemment ce désir de récit filmique vient tard et passe par la photographie. Mais y a-t-il un film qui t'a fait aimer le cinéma, un film qui transforme notre rapport de spectateur au cinéma ?*

S. S. J'ai vu *Les 400 coups* et *Vivement dimanche !* de François Truffaut. Son premier et son dernier film, lors d'un hommage en 1994. Ça m'a beaucoup troublé.

J'ai vu aussi *Taxi driver* de Martin Scorsese, un film qui m'a fait longtemps rêver. J'ai grandi dans une ville, Palerme, où il n'y avait pas vraiment d'espace pour le cinéma d'auteur.

Après mon retour en Italie, après mon voyage au Caire, j'ai vu un film de Youssef Chahine sur Le Caire¹. C'est un petit chef d'œuvre avec une liberté de mise en scène qui m'a sorti de mes tentations d'exotisme et d'orientalisme. J'ai compris que le documentaire pouvait raconter un lieu et détruire nos représentations. Il pouvait le faire grâce à une construction cinématographique très complexe. Dès que je commence à filmer, il me faut faire un travail de déconstruction des stéréotypes au début. Même si on n'a jamais filmé soi-même des choses pareilles, on est porteur de l'histoire des images précédemment filmées. Le documentaire contemporain est marqué à 95 % par la télévision. Cela pollue le regard, qu'on le veuille ou non. Je me retrouve constamment en train de chercher à rendre mon regard le plus vierge possible. Les stéréotypes de l'image sont plus prégnants que ceux de la pensée, et ils sont aussi dans les yeux des spectateurs. Les images que l'on propose doivent, au fur et à mesure de l'avancée du film, détruire les a priori des spectateurs.

C. P. *Déconstruire les représentations et ce qui le permet, c'est la construction d'un récit filmique.*

S. S. Oui, absolument. La spécificité d'un récit c'est, en effet, avec ses personnages et leur réel, la clé de cette destruction. Si je fais un film sur un immigré tunisien en Italie, je peux savoir que cet immigré est surtout autre chose qu'un immigré. Il est un homme, avec son histoire, ses contradictions, ses relations et les histoires qu'il raconte. Il est aussi un immigré tunisien et dès que je commence à filmer, le stéréotype est là. Il faut peut-être un tiers du film pour amener le spectateur au-delà. À la rencontre d'un homme, de son histoire, c'est une lutte constante pour sortir les personnages d'une prétendue typicité, surtout avec les interlocuteurs à la production. On peut raconter une histoire même collective en sortant de l'emblématique. Je fais du cinéma pour résister à cela.

¹ *Le Caire raconté par Youssef Chahine*, 1991

C. P. C'est une tension là qu'on retrouve dans tous tes films. Dans tous tes films, il y a un aller et retour entre du collectif et des individus, de l'institutionnel et du particulier. Tes films parlent de conflits, de liberté, de lutte armée, de résistance. Revenons sur ce moment où tu commences à filmer. Tu achètes ta caméra et tu vois l'arrivée d'un bateau à la télévision. Dans tous tes films, la télévision est présente. Dans *Carnets d'un combattant kurde*, les soldats sont en train de regarder un reportage de propagande à la télé, qu'ils commentent. Dans *Plomb durci*, il y a une intervention de Benjamin Natanyahou qui s'adresse aux Palestiniens, pour leur dire que ce n'est pas contre eux qu'il en a, c'est contre le Hamas. Dans *Tahrir*, les gens regardent sous une tente les interventions télévisuelles. Ce sont des contrepoints marqués, des oppositions.

Qu'est-ce qui se joue au moment où tu décides de tourner *Carnets d'un combattant kurde* ? Quelle décision intime ?

S. S. C'est toujours l'envie de raconter des histoires. Il s'agit aussi, un peu, d'amour pour ce peuple. Lors de mon premier voyage au Kurdistan, cinq ans avant, on me disait : « tu ne comprendras pas si tu ne vas pas à la montagne ». Pour moi, « aller à la montagne », dans l'histoire sicilienne, c'était partir à la lutte, pour défendre la liberté contre les fascistes, en 1943-44.

Pour les Kurdes, c'est encore plus ancien, c'est engager la lutte contre ceux des villes, de la plaine. Je n'avais pas l'habitude de marcher dans la montagne. L'amour rend un peu aveugle, ça m'a servi pour filmer. Je n'avais pas d'images d'eux dans la montagne. Je n'avais pas de stéréotypes. J'ai filmé sans beaucoup comprendre. Le film prend beaucoup d'énergie. Avec les Kurdes je suis tombé amoureux, mais après je les ai détestés, j'ai dû faire avec ces quatre ans de ma vie. L'aveuglement au début s'est transformé en connaissance. J'ai mis quatre ans à faire un film avec ces images.

C. P. *Il y a une idéologie très forte au Kurdistan.*

S. S. Oui, totalitaire, même.

C. P. *Eux-mêmes ils doutent, on le voit dans ton film. Il y a tension entre une idéologie qui est, pour beaucoup d'entre eux, leur façon de se revendiquer Kurdes, de sceller leur amour pour ce territoire. Ils en débattent. Il y a un désir d'identité, le désir de pouvoir parler leur langue.*

S. S. En même temps qu'ils trouvent leur espace, ils le perdent. J'avais envie de raconter la liberté, dans un espace qui n'est pas libre : le camp de PKK avec ses règles. Un désir d'espace politique.

C'est là, néanmoins, que j'ai trouvé la parole libre. J'avais envie de faire des films sur la parole politique. Ici, nos mauvaises habitudes nous empêchent d'habiter l'espace politique. On a nos habitudes. Dans un espace très précaire comme la montagne kurde, ça paraît contradictoire mais il y a une vraie parole politique. Depuis 1990-2000, on a ressenti le manque très fort d'espace pour la parole politique.

C. P. *On reparlera de cette parole politique avec Tahrir. Nous allons en venir à l'extrait du film de Visconti que tu as choisi, La Terre tremble. Nous avons parlé de ce film à Lussas et tu venais de terminer Palazzo delle Aquile. La révolte des pêcheurs, dans le film de Visconti, fait beaucoup penser à Palazzo. Dans ce film italien, au milieu de la précarité, on voit les tensions entre les hommes. Dans Palazzo, les occupants connaissent des tensions, des rivalités, alors qu'ils partagent la même lutte.*

S. S. Ce film de Luchino Visconti est une commande du parti communiste italien, à un grand bourgeois de l'Italie du nord. Ça se situe entre les frontières pas très claires du documentaire et de la fiction. Entre idéologie et constat de la réalité. Il y a une gestation très hybride mais il y a une

grande valeur documentaire. C'est un film qui est tourné avec de vrais pêcheurs de la côte sicilienne. Là le film est sorti en sicilien, personne en salle n'en a compris un mot, et en plus c'était un film de commande du PC, scandale ! Film de propagande ! Visconti a voulu être, là, plus néo-réaliste que les néo-réalistes. C'est tourné en son direct, témoignage historique et anthropologique. Il y a une qualité de l'image et de la mise en scène incroyable, moment hybride dans l'histoire du cinéma où se cache le vrai intérêt du cinéma.

Projection d'un extrait de 8 mn, 2ème séquence du film.

C. P. *On va enchaîner avec Tahrir, en le présentant très brièvement, la résonance fonctionnera. Tu te rends là-bas, au sixième jour d'occupation. Tu as, nous l'avons vu, un attachement à l'Égypte, qui provoque le sentiment fort de nécessité d'aller tourner là-bas ; sans savoir ce que tu pourras filmer.*

S. S. Là, c'était à nouveau le versant de l'amour, cette fois-ci pour l'Égypte. Dans mes trois films précédents, je n'ai parlé que de mouvements politiques hors l'Égypte. Je n'aurais jamais imaginé qu'une révolution puisse se passer au Caire. Je me trompais évidemment. Pour moi, c'était impératif d'y aller. J'ai pris mon appareil photo/caméra, un enregistreur de son, sans vraiment trop penser. Je suis arrivé sur cette place pour vivre ce moment et risquer de faire un film avec tout ça. C'est normal que quand tu aimes quelque chose tu veuilles être là. Pendant qu'on parle, ces gens sont à nouveau dans la rue.

Présentation dans le catalogue du film projeté, *Tahrir, liberation square (Tahrir, place de la Libération)* de Stefano Savona :

Contrepoint des plans larges, souvent flous, que les médias ont transmis de l'occupation de la place Tahrir, cette chronique tournée jour et nuit pendant plus de dix jours, saisit la flamme et le sens de toutes les aspirations des Égyptiens. Elsayed, Noha, Ahmed, jeunes étudiants ou salariés parlent, crient et chantent, discutent avec d'autres milliers de manifestants tout ce qu'ils n'ont pu dire à voix haute jusque-là. On peut suivre l'émergence d'une pensée et d'une parole politique collective. Qu'est-ce que la démocratie ? Faut-il aller jusqu'à obtenir l'abrogation de la constitution ? La place des hommes et des femmes dans la société ? Une unité et une liberté d'expression inégalées se déploient, peut-être parce que les débats et divergences des partis n'envahissent pas la place.

Slogans et chansons traduisent, souvent dans le détail, les critiques adressées au régime de Moubarak et ce qu'il a fait vivre à chacun. Au final c'est le texte même de la pensée révoltée qui se dégage. Un universel apparaît peut-être sur cette place : la jeunesse vivante et instruite ne laissera pas son avenir s'enliser dans le chômage et la répression. Après *Carnet d'un combattant kurde* Stefano Savona signe à nouveau un film qui épouse le rythme de la lutte, qui fait corps avec les êtres engagés, tout en touchant une intimité et une humanité sensibles à chaque plan.

Italie/France - 2011 - Vidéo - vostf - 90' - P Picofilms

Projection de *Tahrir*

Après-midi, 14h-17h

C. P. On démarre autour du film que vous avez vu en fin de matinée, *Tahrir*.

Ce qui est important, c'est ce mouvement du collectif, l'excitation, l'affrontement et la libération de la parole. Parole à la fois simple, banale mais qui s'approprie totalement une réflexion sur ce qui se passe et quel rôle il faut tenir, jusqu'au départ de Moubarak, ce qui est la raison de la présence là. Peux-tu nous expliquer comment cette parole se libère ?

S. S. C'est la chose la plus émouvante, sur cette place, le fait que ces gens parlent politique n'était pas présent pour eux la veille. Aristote disait que ce qui nous différencie c'est que l'homme est un animal politique, c'est ce qu'il y a de plus humain.

Une victoire était déjà là : la libération de la parole. Ce n'est pas la parole du quotidien, je n'avais jamais vu cela avant l'Égypte. Tout le monde parlait avec tout le monde. Tout le monde avait le droit de parler à n'importe qui, pour dire ce qu'il voulait. Je n'avais qu'à ouvrir la caméra, c'était enthousiasmant pour un documentariste, presque un spectacle. Ils étaient un million sur la place.

Il y avait aussi la sensation de la peur. Au Kurdistan, j'ai appris ce que c'était la peur de mourir le lendemain. La proximité du danger. C'est un état d'esprit, une fois qu'on l'a vécu, c'est un peu comme une drogue. Avoir la sensation plastique que la vie a un terme. Une accélération du temps. Il y a un sentiment d'urgence que j'ai retrouvé place Tahrir. La peur est un sentiment utile pour faire quelque chose avec la vie. Notre système marcherait, si c'était une caméra, à 5 000 images/seconde. Quand tout le monde vit ce même sentiment de danger extrême, c'est comme une drogue collective.

Cette ivresse d'être en vie, là, peut singulariser la démarche du film documentaire. La liberté était déjà conquise, au premier moment, place Tahrir. Une force énorme concentrée sur la place. Quand Hosni Moubarak a démissionné, c'était la victoire et en même temps le deuil de cette liberté. La démocratie, c'est un combat beaucoup plus long.

C. P. *Dans Carnets d'un combattant kurde, une femme dit: « Ma peur c'est qu'on m'empêche de m'exprimer, peur de ne pas avoir la force de résister, d'être politiquement morte ». Ça me fait dire : qu'avons-nous peur de perdre qui nous pousse à nous battre ou bien nous en empêche ?*

Dans Tahrir, il y a plusieurs régimes de parole :

- *la parole politique institutionnelle ou le discours*
- *la parole qui circule entre eux*
- *la parole qui s'adresse à la caméra. Ce n'est pas à toi qu'on s'adresse, mais il y a cette conscience du fait d'être filmé et de pouvoir exprimer quelque chose.*

Dans le second registre, comment trouves-tu une sorte de médiateur pour rencontrer ces personnes et que la parole vienne ?

S. S. Il faut en effet trouver quelqu'un à filmer sur la place. On ne filme pas une place. Est-ce que je vais trouver quelqu'un à filmer que je trouve beau ? Il faut incarner la révolution dans des relations réelles. J'ai rencontré des jeunes que j'ai trouvés beaux et dont j'ai pu tomber amoureux d'une certaine façon. Ce n'est pas de l'esthétisme.

Ils ne sont pas emblématiques des protagonistes de cette révolution, comme on me l'a dit. El Fayed n'est pas emblématique, pas typique. Je me mets à le suivre, ainsi que ses amis. Ils pouvaient jouer ce rôle de médiation. Je les sentais proches de moi, mais ils m'amenaient vers une autre chose. L'enthousiasme avait besoin d'être incarné. Je retrouvais mon émotion en eux.

C. P. *Dans quelle mesure pourrais-tu dire que tu provoques des discussions, l'objet des discussions ? Soit directement en posant des questions ou en imaginant que ton personnage juge cette discussion intéressante pour toi.*

S. S. J'utilise une sorte de maïeutique. Je cherche ce qui se passe, mais j'ai quelque chose à dire aussi. C'est un échange et je donne des choses, des clés. On parle beaucoup hors caméra, on analyse beaucoup, avant et après. Cela s'intègre ensuite dans le discours des gens. Je veux le rendre naturel et intégrer certaines de mes curiosités dans le discours des gens. C'est peut-être une séduction en acte.

C. P. *Qu'est-ce que la présence de la caméra, du réalisateur transforme ? Tu disais que c'est une amplification.*

S. S. J'ai un amour pour la politique et pour la pensée d'Anna Arendt. La lecture d'Anna Arendt m'avait donné l'idée de filmer à Palerme, pour *Palazzo delle Aquile*. L'idée, je l'amplifie avec un contexte. Le contexte me donne quelque chose et je l'emmène ailleurs. Il y a une deuxième amplification de focalisation au montage. Il faut aider le spectateur à suivre le récit. Il y a un nouveau travail d'amplification qui fait que le bouillon de la réalité devient une sauce où les saveurs sont plus concentrées. Une réalité concentrée en une heure et demie.

Cela a un rôle capital dans mon travail. C'est comme le travail de l'archéologie où l'on est confronté à des restes. En soi, ce n'est pas intéressant, des petits ossements ou autres. Mais c'est à partir de cela que l'on reconstruit une civilisation.

Même si on a une caméra puissante et un son génial, ce n'est pas comme ça qu'on amène la réalité. Il faut qu'à partir des choses que l'on capte, on arrive à construire, à focaliser à amplifier pour arriver à quelque chose qui a le goût de la chose originelle, et le seul témoin pour cela, c'est le réalisateur et sa mémoire.

C. P. *Ta mémoire antérieure ou la mémoire de ce moment que tu as vécu au tournage ?*

S. S. La mémoire du moment vécu. C'est pourquoi je tourne tout seul, pas avec toute une équipe. On vit dans le contexte qu'on filme. C'est nécessaire, pour la survie même, de parler avec les gens qui sont là. Si on amène quelqu'un de privilégié avec soi, ce n'est pas la même relation, on n'est pas obligé de faire confiance et de se laisser aller.

C. P. *On verra dans Plomb durci où ta place est plus difficile. Tu atterris là, sans contact et cette mise en réalisation est plus complexe. On le verra tout à l'heure. Y a-t-il des questions dans la salle ?*

Public *J'ai des questions pratiques à vous poser. Vous avez fait le choix de filmer avec un appareil photo qui se transforme en caméra. Ce n'est pas très pratique quand on est tout seul, car il y a un problème de mise au point. Mais ça donne quand même une image cinéma. Comment faites-vous pour le son, puisque c'est un appareil photo ?*

S. S. J'ai emporté un appareil photo pour pouvoir accéder à la place, je l'avais chez moi. J'avais un enregistreur de son : du « mach 4 ». Je l'ai bricolé pour l'adapter à l'appareil. Je me suis dit « si j'emporte une caméra ou un micro professionnel, ça ne passera pas ». Les problèmes ont commencé sur place. Heureusement l'objectif était petit, mais très lumineux, même la nuit. Si personne ne bougeait, tout était génial. Beaucoup de gens avaient autour de quatre-vingts ans, mais ils bougeaient beaucoup.

Dès que les choses commençaient à bouger, il n'y avait plus du tout d'images. Il n'y a pas de profondeur de champ, pas d'autofocus, presque pas de bague de mise au point. Qu'est-ce que je fais ? Est-ce que je fais des plans d'ensemble de la place ? Là, le point, ça marche. Les choses les plus intéressantes se passaient la nuit. J'ai quitté toute prudence : il fallait faire le point à cinquante centimètres, je me réglais physiquement sur cette distance. C'était une solution technique : attraper le visage au moment où il est à bonne distance. J'ai compris que je pouvais donner la sensation d'être là. Réellement le processus de focalisation, je l'ai découvert en le faisant. C'est le moment où le film a son image. Il faut que la caméra ne soit pas à plus de cinquante centimètres, c'est plus de complicité.

J'ai eu un micro HF aussi, que je pouvais laisser aux gens, y compris dans leur poche, puisque moi je devais garder la distance. Ces contraintes font le film.

J'aurais pu avoir une caméra plus puissante, mais ça aurait été un autre film et je suis presque sûr qu'il aurait été moins intéressant. Chaque contrainte a été positive.

C. P. *Je pense à deux filmeurs assez connus, qui tiennent deux positions opposées. L'un dit : « Quand je cadre avec un seul œil, je vise l'autre, l'autre œil est fermé parce que je veux que la personne que je filme regarde la caméra. » L'autre dit : « Moi, précisément, je garde les yeux ouverts parce que je veux que la personne que je filme ne regarde que moi. » J'évoque cela, parce que tu dis que tu te libères des contraintes, c'est presque une sensation physique comme tu le décris.*

S. S. *C'est une relation physique qui passe par le regard. Je cherche à ne pas garder la caméra à hauteur des yeux, je la mets plus bas. Je n'ai rien contre le fait que les gens regardent la caméra, parce que la caméra c'est beau. Cette hauteur de caméra, pour moi, c'est la complicité du regard. On partage cette excitation. Sur la place Tahrir, j'étais surexcité d'avoir trouvé cette façon de filmer. C'est une excitation cinématographique.*

C. P. *Ça, c'est une autre forme d'amplification.*

S. S. *Oui, tout à fait et ensuite ça explose encore plus au montage, ces moments forts.*

Public *Ces images de l'intelligence politique, est-ce que ça n'impose pas de retourner recueillir la suite de l'aventure de Tahrir, des Égyptiens ?*

S. S. *Merci de me poser cette question. J'ai mon billet pour dans quelques jours. Est-ce que je dois y aller demain après-midi ? Est-ce que j'y ai ma place à nouveau ? Je suis en contact cinq à six fois par jour avec ceux qui sont sur la place. Être là-bas, c'est encore autre chose. Peut-être demain j'y serai à nouveau.*

C. P. *Dans ce que tu précises là, tu y retourneras parce que tu as cette relation avec eux. Dans Plomb durci, tu es retourné plusieurs fois à Gaza, tu rencontres une famille. On est dans une situation politique complexe et qui dure.*

S. S. *Ma monteuse, Pénélope, qui est aussi ma productrice et ma compagne, m'a dit à propos de Tahrir : « Tu as ton film, il faut que tu assumes le fait que tu n'es pas Égyptien. Tu peux faire du bien à leur cause avec le film. » Pour Gaza, c'est différent, j'y retourne, le film n'est pas fini. J'y retournerai une troisième fois. Après le montage une certaine distance se met en place. La relation est active avec les personnes que je filme, mais il est toujours difficile de trouver la place du cinéma une fois le film fini. À partir de là quelque chose d'universel s'installe. Au-delà de ça, j'ai peur de les faire entrer dans la banalité. Je ne veux pas non plus en faire des héros, mais néanmoins il y a quelque chose de transfiguré.*

C. P. *Une autre question du public ?*

Public *Maîtrisez-vous cette langue ? Est-ce que vous comprenez tout ou est-ce que vous le découvrez a posteriori ?*

S. S. *Je ne maîtrise rien. Parfois je n'entendais même pas, j'étais trop loin. Je me concentrais sur autre chose, sur les images. La parole, je ne la comprenais pas, je suivais la tension de ceux qui écoutaient. Le son synchrone, c'est une contrainte énorme, après on n'a pas le plaisir de travailler le son et l'image séparément. Cette facilité est une limite. Beaucoup de gens sur la place parlaient très bien anglais, nous le parlions ensemble.*

Public *Qu'est-ce que cela fait de filmer la mort ?*

S. S. Il y a la possibilité de la mort. Quand elle arrive, on l'a intégrée dans le champ des possibles. Je peux avoir tendance à tourner la tête de l'autre côté. Dans *Plomb durci*, j'ai croisé un enfant mort, à la morgue. Je me dis qu'il est souvent inutile de montrer le visage de la mort. À la télévision, on montre souvent les morts pour ne pas raconter leur histoire. Là, j'ai filmé et j'ai assumé cela, c'était la première fois.

C. P. *Mais tu es là parce que tu accompagnes le père qui va voir le corps de son enfant, avant l'inhumation.*

S. S. Il y avait de la beauté dans cet enfant et ce n'était pas un combattant du Hamas, comme on le disait. Si je ne l'avais pas vu, j'aurais enregistré ce discours.

C. P. *Peux-tu reprendre ton arrivée place Tahrir ? Cette situation, l'homme que tu suis sur la place...*

S. S. On m'a souvent demandé s'il y avait des chefs. Je venais de perdre de vue mes protagonistes, je me suis retrouvé devant le musée égyptien, à côté d'une barricade. Il y avait un jeune homme, d'une trentaine d'années qui donnait des ordres. Il me demande : « -Vous êtes journaliste ? - Non.- Vous voulez que je vous montre la première ligne ? » J'ai dit OK, je l'ai suivi, il me montrait les cocktails molotov, les prisonniers à qui il posait des questions. Il me dit : « Jusqu'à hier au soir, je ne pensais pas avoir ce pouvoir-là. Je suis instituteur, je ne me fais même pas entendre de mes élèves, j'ai une voix basse ; je suis venu hier, je ne sais pas pourquoi je donne des ordres, mais ça marche ! » Il m'a contacté par la suite sur Facebook : « Le film, c'était bien. » Je lui demande s'il est encore sur la place. Il répond : « Non, ma mère m'a dit : " si tu y retournes, je te tue." Je ne suis plus sorti, mais ça m'intéresse toujours. » J'ai donc remis ma vie entre les mains de quelqu'un qui n'était pas un chef de la révolution, mais à ce moment de notre rencontre, il assurait.

C. P. *Je vous propose d'enchaîner et de regarder un extrait de Carnets d'un combattant kurde. Tu mets trois ans à obtenir l'autorisation.*

S. S. J'ai dû attendre 2003, après la chute de Bagdad, pour pouvoir filmer. Je suis parti seul, encore une fois, je n'avais pas de producteur. Le film a été monté en 2005.

C. P. *Le film dure 1h20, il est difficile d'isoler des séquences de ce récit qui se construit. Tu accompagnes un groupe de combattants qui monte au front, jusqu'au point où tu es autorisé.*

Projection d'extraits de *Carnets d'un combattant kurde*.

C. P. *Dans le second extrait, on voit les contradictions qui sont à l'œuvre dans ce groupe. Ils se demandent : qu'est-ce que je fais là à combattre ? Quelle est ma place ? Il est question du doute.*

S. S. Je peux reprendre l'histoire du film. J'avais une fascination pour ces femmes kurdes. Akif, mon traducteur, imposé par le PKK, devait me montrer, mais aussi me cacher, des choses. L'échange était permanent, il était curieux et moi aussi. C'était un voyage pour lui aussi et il y prenait plaisir. J'ai fait un premier montage avec le matériel que j'avais rapporté. Je sentais que j'avais monté, de bonne foi, un film qui montrait la réalité. J'ai rencontré un producteur qui m'a dit qu'on pouvait faire autre chose avec ça. J'ai appris qu'Akif était en Europe, on s'est revus : « Il me

faut ton aide pour traduire ! » Pendant quatre à cinq mois, on a travaillé ensemble. Il avait quitté le PKK, tout en gardant des liens. Akif avait écrit son journal qui avait disparu en prison. Je lui ai demandé de le réécrire, ce qu'il a fait. Le film qui s'intitule *Carnets d'un combattant kurde* vient de ce long processus. Pour toucher à l'universel, il faut s'attacher à l'univers réel, rhétorique, et idéologique de ce milieu. Il faut mettre le discours des combattants. Celui-ci se tient dans un cercle fermé, mais on lui donne une amplification. L'universalité se gagne au bout d'un parcours très long. Le public est libre d'entrer dans cette réalité.

C. P. *La voix off, c'était pour la version Arte ?*

S. S. Oui. Le frère d'Akif a prêté sa voix pour la version française d'Arte ; c'est la voix la plus proche d'Akif. Il habite en Allemagne et n'avait jamais compris ce que faisait son frère, à la fin il nous a dit avoir compris. C'est déjà une victoire. Sur le DVD il y a la voix d'Akif en kurde, et pour la version française c'est la voix de son frère.

C. P. *Le film est presque un huis clos. Il y a une unité de temps, cela densifie la relation et accélère les choses. On est ensemble le temps du parcours dans la montagne. Le chef de groupe demande à Akif de ne pas traduire une réponse, or il le fait et le chef ne dit rien. Une femme aussi dit son point de vue, sur le PKK ; le film devient un lieu de parole qui est aussi le leur. Elle dit : « Je le pense et je peux le penser. »*

S. S. Il y a deux contraintes temporelles, celle du tournage et celle du film 1h30. Une caméra, c'est comme un théâtre ambulante. Je monte une scène, mais je n'apporte pas de scénario, chacun peut se saisir de cette scène, alors que je tourne. On joue son propre rôle dans le quotidien de la vie sociale et on le joue amplifié devant la caméra. La caméra ouvre un espace et le rend public. Le documentaire, c'est du théâtre, c'est la part théâtrale de la réalité. Il y a une parenté plus forte entre théâtre et documentaire qu'entre documentaire et fiction. La fiction traditionnelle veut faire oublier la caméra.

L'acte de regarder produit quelque chose. Il y a la réalité de l'acte d'être regardé. La caméra a la même place que le public dans une salle de théâtre.

C. P. *Pour moi, c'est une position fondamentale. L'acte de filmer transforme quelque chose de la réalité. La conscience qu'a le cinéaste de cette transformation est importante, c'est une question de représentation. La présence de la caméra change et transforme la situation, même si, dans l'intensité de la situation, parfois la caméra est oubliée. C'est le cas dans Palazzo delle Aquile.*

S. S. Dans *Palazzo*, il y a des moments forts où cinquante personnes sont là. C'est du théâtre, ces moments-là. Avec cette théâtralisation extrême, presque baroque. Là, la caméra n'avait pas de difficultés à saisir cela. Il faut rappeler au spectateur que quelqu'un regarde.

C. P. *Pour revenir sur la contrainte de la durée :*

- *Un mois de tournage pour Carnets d'un combattant kurde.*
- *Pour Plomb durci, dix jours à la frontière et cinq jours à Gaza.*
- *Pour Tahrir, c'est treize jours.*
- *Un mois pour Palazzo delle Aquile, et trois personnes pour filmer.*

Ce sont des temps courts, avec des situations dures. Dans Plomb durci, on va voir que cette immersion était difficile, voire quasi impossible.

S. S. Pour *Plomb durci*, c'est la rage que j'avais de montrer comment les caméras télé restaient à distance de ce qu'il y avait à raconter. Des images débitées sans conteste, alignant les morts, c'était

insupportable. Mon producteur me disait : « Tu ne pourras peut-être pas rentrer à Gaza. » L'Égypte était une voie d'entrée, je vais y aller. Je connaissais la question palestinienne, mais je craignais de ne pas comprendre.

Projection d'un extrait de *Plomb durci*.

C. P. *C'est une matière assez brute. Le film est composé de blocs, l'arrivée est brutale avec des plans de destruction massive. À partir de la première séquence où tu attends en Égypte d'entrer par les tunnels, il y a une espèce d'errance dans la ville. On peut sentir une hésitation dans ton regard. Qu'est-ce que je regarde ? Qu'est-ce que je filme ? La réalité s'impose tellement brutalement. Quelle représentation donner de tout cela ?*

S. S. Sortir de Gaza et entrer dans Gaza, c'est la chose la plus difficile au monde. C'est la plus grande prison à ciel ouvert au monde, il y a 1 million 500 000 personnes qui ne peuvent aller nulle part, 40 kilomètres sur 4 ! On peut avoir quatre-vingts ans et être sans espoir d'en sortir jamais. Si le fait d'y être était important, il fallait en faire quelque chose. Au début, je pensais communiquer de petits reportages sur internet, en montant les images chaque soir.

Montrer qu'on peut entrer et qu'il y a une réalité des derniers jours à raconter. En regardant ces images en ligne, après, je voyais mon errance. Elle était vraie. On voit des gens qui sortent de chez eux, hébétés, et qui ne reconnaissent pas leur quartier, après la fin des bombardements. C'est un témoignage fort. J'ai travaillé beaucoup sur le son, pour présentifier la guerre. Les avions, les drones qui tournent sans arrêt. Un effet d'être regardés de partout. J'ai choisi ces bruits plutôt qu'une parole, je les ai reconstitués de manière archéologique. C'était ça la sensation d'être là, j'en avais fait mon but. C'était ça la vie de la majorité de la population de Gaza, le quotidien d'1 500 000 personnes, pendant la guerre.

On entend les explosions partout sans pouvoir les spatialiser. Tu entends ces bruits proches, sans pouvoir deviner ce qui va arriver. Je voulais restituer un temps, un espace qui donnent la sensation d'être là, j'en ai fait un film.

C. P. Tu es sur la frontière égyptienne. Les caméras de télévision sont là, les blessés arrivent en ambulance. L'espace de la télé c'est la télé elle-même, tout est ramené à son espace et à son temps. Alors que le cinéma travaille sur la construction de l'espace et du temps. Il y a le champ des caméras de télé, toi tu filmes le contrechamp des interviewees de deux ou trois questions. Physiquement tu es de l'autre côté, et tu montres ce que la télévision attend, choisit. Il y a aussi des images de la télévision israélienne. Ils interrogeaient seulement les mourants, et pour cause, seuls ceux-ci franchissaient la frontière égyptienne. « Pourquoi êtes-vous blessés ? » Les enfants sont les bons blessés, ils sont innocents. « Est-ce que vous avez combattu ? » « Qu'est-ce que vous pensez du Hamas ? » Je ressentais un malaise incroyable. Qu'est-ce que je filme de tout cela ? Au montage j'ai décidé de montrer ces images-là.

C. P. *Il nous reste seulement dix minutes, on ne pourra pas montrer l'extrait de Palazzo delle Aquile, mais il a été projeté hier soir.*

Public *Je me suis demandé si des personnes autres que précaires et familles avaient été dans ce palais, des étudiants, par exemple, il y aurait eu une autre atmosphère. Les personnes n'arrivent pas à sortir de leurs conflits personnels. Cela aurait été plus militant, peut-être, avec des étudiants ?*

S. S. Ce sont des familles sans logement qui occupent ce palais, le film raconte qu'ils sont d'abord des familles plus que des citoyens. À un moment du film, il y en a un qui commence à découvrir

comment débattre, comment gérer la parole sans aucune culture politique. Ils essaient, faute d'espace pour la parole politique dans le quotidien : c'est le palais qui devient un espace pour cela. Même les enfants se rappelleront cet endroit, ce qui y a été différent de leur quotidien. Heureusement, j'ai tourné *Tahrir* après ; après ce constat que la démocratie est si difficile au quotidien, à l'ordinaire.

Public *Ce que vous avez dit de votre travail de photographe, l'articulation entre le théâtre et le cinéma, se retrouve dans vos documentaires. C'est-à-dire que les corps y sont essentiels, le discours politique s'incarne. Votre cinéma, c'est du cinéma documentaire à la Caravage. Dans Palazzo delle Aquile, il y a partout des corps assis, avachis, étendus. Ce n'est pas qu'esthétique, c'est une vraie dimension politique.*

S. S. Pour moi, Le Caravage est un grand documentariste, quelqu'un qui avait une capacité de transfigurer les personnes. Il aimait les gens qu'il mettait dans ses tableaux. Chaque tableau montrait un morceau de vie, avec ses vraies lumières, ses vraies sensations. Je pense aussi au cinéaste Pedro Costa, un nouveau Caravage.

Oui, ça m'intéresse de montrer les corps des gens et ça m'intéresse encore plus de filmer les visages. Je cherche un peu l'infini dans le visage des autres. Je pourrais ne faire un film qu'avec des visages. Un ami m'a dit : « Tu fixes les gens comme ça parce que tu es documentariste ? » « Non, je suis documentariste parce que ça donne l'occasion de regarder dans les yeux les gens que je ne connais pas. »

Transcription faite par Annie Chassagne, janvier 2021

f

Filmographie :

2002 *Un confine di specchi*

2006 *Dans le même bateau* (court métrage)

2006 *Carnets d'un combattant kurde*

2008 *Il tuffo della rondine*

2009 *Plomb durci*

2010 *Spezzacatene*

2011 *Palazzo delle Aquile* (coréalisateurs : Alessia Porto et Ester Sparatore)

2011 *Tahrir, place de la Libération*

2018 *Samouni Road*