

Stefano Savona : « Le cinéma ne raconte pas le quotidien »

Ballast

9 mai 2018

Entretien inédit pour le site de Ballast

Des jeunes crient, dansent et chantent sur une place du Caire ; dix-huit familles sans-abri occupent la mairie de Palerme ; des combattantes et des combattants du PKK marchent à travers les montagnes et les hommes y luttent contre « le mâle en eux » ; une famille laboure ses champs à Gaza : depuis 2008 se forme ainsi le fil rouge d'une œuvre, celle du réalisateur italien Stefano Savona. Rencontre à Paris, à l'occasion d'un festival de cinéma documentaire.



Vous vous engagez physiquement dans vos films : la marche dans les montagnes du Kurdistan pour *Carnets d'un combattant kurde*, l'entrée à Gaza pour *Plomb durci*... Cette démarche physique est-elle porteuse d'une politique ?



Politique au sens [arendtien](#) du terme. Il faut être là pour raconter une situation politique. Cela ne signifie pas nécessairement prendre le parti de la situation que je décide de filmer. Mais pour parler d'un sujet politique — car l'organisation des luttes est un sujet politique —, il faut le faire à hauteur d'homme, à l'intérieur du groupe dont j'ai envie de parler. Ça a peut-être commencé avec *Carnets d'un combattant kurde*, où j'ai compris que je voulais filmer le politique dans le sens d'« espace politique ». Là, j'ai vu à quel point cet espace était différent par rapport à d'autres — celui de la famille ou de l'intime, par exemple. Je me suis dit que le documentaire ne peut que filmer ça, sans vraiment que la caméra ne change complètement la donne. Quand on filme l'intime, il faut trouver des dispositifs déplacés pour ne pas détruire l'objet du film. Par contre, les discours et la lutte politique, par leur nature, ne sont pas abîmés par la caméra : la caméra a juste une valeur d'amplification. Elle peut convoquer d'autres publics, mais ne change pas la valeur de la confrontation. Je me suis dit que c'est ça que je devais filmer : mettre en scène, mettre en cadre l'espace politique. Je l'ai fait sans vraiment me rendre compte dans *Carnets d'un combattant kurde*, puis plus tard à Tahrir¹ beaucoup plus consciemment. Avec *Palazzo delle Aquile*, en 2011, c'est peut-être là où je l'ai le mieux fait, dans le sens où j'ai réussi à pousser plus loin ce théâtre du politique. À Gaza, c'était encore différent : la guerre, par sa nature, n'est pas un espace politique, c'est un espace de survie. L'idée d'y entrer avec mon corps était surtout un défi lancé à l'impossibilité d'y rentrer et de le filmer : il fallait y aller pour en parler. Cet engagement physique est nécessaire pour filmer, faire du cinéma, de la photo, des reportages. Mais dans le cas de Gaza, que je connaissais très peu avant de partir, c'était surtout une réaction par rapport à l'idée qu'on pouvait raconter ça de l'extérieur. Je suis allé là-bas sans vraiment savoir, un peu inconscient, naïf, pour lutter contre l'idée qu'on ne pouvait pas y entrer. Braver l'interdiction, voir si c'était vraiment impossible, était le moteur initial de cette histoire — et elle n'est pas encore terminée. Le film que je viens de finir² porte encore sur Gaza ; il est né d'images que j'ai prises juste après l'opération [Plomb durci](#).

Dans chacune de vos réalisations, sauf peut-être dans *Plomb durci*, justement, vous suivez les mêmes protagonistes pendant presque la totalité du film. Comment les choisissez-vous, comment vous faites-vous accepter par eux ?

« Les discours et la lutte politique, par leur nature, ne sont pas abîmés par la caméra : la caméra a juste une valeur d'amplification. »

C'est d'abord lié à la nature de l'espace dans lequel je les filme. Si je les avais filmés chez eux, ça aurait été différent. Sur la place Tahrir, il y avait des milliers de caméras.



Tout le monde filmait. Si je sortais la mienne, je pouvais être interprété comme un reporter de télé. Mais comme j'étais tout seul, c'était évident que ce n'était pas le cas, que les choses ne sortaient pas en temps réel, que c'était un film. Le concept de film est compréhensible par tout le monde ou presque : c'est une manière de dire « C'est comme au cinéma, dans dix ans vous pourrez vous revoir ». Ça m'est arrivé plusieurs fois que des gens, pendant que je filmais, me disent « On verra bien si j'avais raison ou tort ». On n'est pas forcément du côté des gens, mais à côté, au moins. J'ai toujours senti que j'étais accepté comme quelqu'un qui partageait les risques, l'histoire, sans jamais adhérer complètement à leurs points de vue. Et ça, c'est impossible dans d'autres univers : à l'intérieur d'une famille par exemple. C'est pour ça aussi que j'ai eu tellement de mal à filmer à Gaza après la guerre ; pendant, je le pouvais, parce qu'il n'y avait plus d'espace privé, tout était détruit. Mais le film que j'ai voulu faire ensuite, pour raconter Gaza en temps de paix, m'a obligé à filmer les familles, des relations qui n'avaient pas cours dans l'espace public. Là, c'était bien plus difficile. J'ai dû faire appel à d'autres moyens, à des séquences en animation, à des récits plutôt qu'à des situations filmées. J'avais tourné avec les mêmes personnes en 2009, et tout était naturel, même dans la tragédie. En 2010, une fois la reconstruction commencée avec la paix revenue, ce sens de la famille où on n'est pas censé entrer était de nouveau en place, et chaque chose était plus délicate. Filmer l'intime, à part sa propre famille, est souvent un pari perdu...

Trois de vos films se déroulent au Moyen-Orient, de même que celui sur le point de s'achever. Pourquoi privilégiez-vous cette région ?

Parce que c'est là où j'ai été archéologue avant de devenir cinéaste. J'ai connu le monde à cet endroit. Ces tensions, j'en ai fait l'expérience dix ans auparavant. Quand on travaille à des fouilles archéologiques, il est interdit de poser des questions — c'est pour cela, d'ailleurs, que j'ai quitté l'université, pour sortir de ce système presque néocolonialiste. Tu vas là-bas dans un but bien spécifique, tu ne cherches pas à te mêler au contemporain... Et comme j'ai eu la chance — ou la malchance, je ne sais pas — de connaître d'abord le Soudan, l'Égypte, Israël, la Palestine, le Kurdistan turc, l'un après l'autre, à travers tous ces travaux archéologiques, il m'est apparu chaque fois qu'il y avait quelque chose de plus intéressant que le passé lointain auquel je ne pouvais pas accéder à cause de mon statut professionnel. Quand j'ai commencé à faire de la photo, et plus tard des films, il était évident pour moi de retourner dans ces lieux. Je n'ai pas cessé d'y revenir ensuite. J'ai commencé à travailler en Inde récemment, dans une certaine mesure pour quitter cet endroit qui était devenu un peu obsessionnel. Mais ce n'est pas non plus un choix définitif. Avec le temps que m'a prit ce dernier film à Gaza, je me suis un peu emprisonné dans ce sujet.



□Carnets d'un combattant kurde□

Ce dernier film est en partie constitué de cinéma d'animation. Pourquoi ? Cela transforme-t-il votre rapport au réel ?

Non, pas du tout, car j'ai décidé de faire de l'animation après avoir filmé Gaza. Je ressentais un manque dans ce que j'avais filmé. Je me suis rendu compte que je voulais changer de perspective pour raconter l'histoire des personnes que j'avais côtoyées. On arrive toujours à Gaza le lendemain de tragédies. Par conséquent, on se trouve face à des gens dans la plus grande détresse, au fond du désespoir. Cela devient un *topos*. Mettre en scène leur douleur, comme si c'était la seule et dernière chose qu'ils possédaient — comment d'ailleurs faire abstraction de cette douleur ? — ne répond aucunement à l'injonction qui nous est faite dans cette situation. Cela parce qu'on n'a pas connu ces personnes dans une vie et un quotidien « sans guerre ». On se trouve du même coup dans l'incapacité de comprendre la tragédie qu'ils traversent, pas plus qu'à les individualiser. Les paysages de décombres, les corps qui marchent dans de tels paysages... tout cela paraît normal, parce qu'on l'a toujours vu comme cela. De façon inconsciente, on en vient à penser que c'est une situation normale à Gaza, alors même que c'est exactement le contraire. La guerre bouleverse tout : c'est un état d'exception mental, qui ne témoigne en aucun cas de la vraie vie des gens, de leurs opinions, de leurs désirs. J'avais été à Gaza en pleine guerre, en 2009, mais quand je suis revenu en 2010, tout avait déjà complètement changé : s'y racontait le passé, la personnalité des



gens qui avaient disparu... Je me suis demandé comment témoigner de ces récits, comment articuler ces souvenirs d'avant la guerre pour arriver jusqu'au moment où elle éclate et où, même à Gaza, elle surgit dans une violence inattendue.

« Mon rêve serait d'être presque transparent, et en même temps non : si tu es transparent, tu trompes ton monde. »

Je me suis dit que la seule manière de raconter cela passait par la fiction. Je voulais néanmoins garder le visage des vrais protagonistes de l'histoire, je ne pouvais dès lors pas mélanger la fiction avec le documentaire. L'autre choix était donc de recourir à l'animation, mais de manière très réaliste. J'ai exclu d'emblée la 3D — que je déteste — et j'ai travaillé à partir d'une technique très organique, laissant la possibilité de reconnaître les personnages. Il m'a fallu produire près de quarante minutes d'animation : un travail assez colossal, et plus encore pour quelqu'un qui débutait dans cette technique. Je connaissais un animateur qui réalisait des courts-métrages que j'aimais beaucoup. La technique que j'ai choisie est en gros la sienne, mais il fallait trouver une manière de l'utiliser qui soit compatible avec les images documentaires. J'ai dû rendre l'animation la plus aléatoire possible, c'est-à-dire faire intervenir du hasard dans l'animation, des mouvements de caméra, de la matière, des éléments bruts. J'ai trouvé une technique grattée qui fait que, dans chaque image, il y a toujours une part d'imprévisible. J'ai adapté cette technique à des images que j'avais tournées caméra à la main : les animateurs ont travaillé en **rotoscopie**, une technique très réaliste et non numérique — tout est fait quasiment à la main.

Même dans l'animation, vous avez voulu garder une forme de retrait. On ne sent jamais votre présence à l'image — sauf peut-être dans cette scène de *Plomb Durci* où un enfant vous montre les décombres de sa maison.

Dans *Tahrir* aussi il y a des moments où l'on s'adresse à moi ; ce n'est jamais interdit. J'ai même des regards caméra dans l'animation de mon dernier film. Je ne sais pas si c'est un hasard, mais je les ai gardés. Mon rêve serait d'être presque transparent, et en même temps non : si tu es transparent, tu trompes ton monde. C'est facile de dire « Ne me regardez pas, faites comme si je n'étais pas là », mais cela produit des choses artificielles — surtout dans les films où il y a moins d'affrontements. Dans *Palazzo delle Aquile*, les familles étaient toujours en train de s'entretuer ; à la limite, il était normal que les personnages ne regardent pas la caméra. Ce n'est pas pareil dans mon dernier film. J'ai cherché à rendre la partie documentaire la plus propre possible : faire de l'animation avec le documentaire et du documentaire avec l'animation ; rendre les

images documentaires plus plastiques, et faire entrer l'incertitude du réel dans les images animées, de manière à rendre les deux univers compatibles.



□Tahrir, place de la Libération□

Vous avez dit chercher des « situations sans anecdotes ». Pourtant, les événements auxquels vous prenez part n'ont rien d'anecdotiques. Pourquoi chercher la quotidienneté des événements quand ceux-ci apparaissent plutôt comme extra-ordinaires ?

Je ne cherche pas le quotidien ; le quotidien, c'est chiant. Truffaut disait que « *le cinéma c'est la réalité sans les moments d'ennui* » ; autrement, cela devient de l'esthétisme. Le cinéma doit être en accélération par rapport à la réalité : un film dure une heure et demie. Tu n'as jamais une heure et demie de réalité. Je ne fais pas des films sur le réel pour qu'on les regarde comme si on prenait un médicament pour se laver la conscience. Je ne cherche pas à montrer la souffrance des autres, mais je crois que tout le monde a des histoires intéressantes à raconter. Le cinéma, le théâtre, la littérature, en général, ne racontent pas le quotidien. Ils racontent la règle — le quotidien à partir d'un moment exceptionnel. C'est donc la situation d'exception qui sert à rappeler la règle. L'anecdote, c'est encore différent : ce ne sont pas des moments anecdotiques que je raconte, mais des moments-clés, des moments auxquels les personnages se trouvent confrontés à des choix essentiels. On n'arrive pas toujours à filmer ces moments-là, pourtant si on n'y



arrive pas, on n'a pas de cinéma. C'est aussi pour cette raison que, dans mon dernier film, j'ai fait accélérer la narration par le biais de l'animation. La narration ne doit pas n'être faite que de coups de théâtre, mais il faut quand même qu'il y ait une marche narrative comme au théâtre ou dans les mythes.

Vous parlez de narration alors que vous dites également ne rien écrire à l'avance. Comment le film se construit-il, alors ?

Il faut d'abord attendre que les choses se passent. Ce n'est pas un hasard si j'ai filmé des guerres, des révolutions : il y avait moyen d'attendre qu'il se passe quelque chose. Filmer des sujets différents demande beaucoup plus de temps. Il y a aussi le fait que la caméra, en arrivant, produit des choses : il faut assumer ce rôle de la caméra. Il faut assumer le fait que les gens ont envie de se mettre en scène, de se raconter, que la caméra produit une scène. Presque immédiatement, ça produit des désirs, des envies, des fantasmes : c'est une opportunité de transformer leur quotidien, de créer des exceptions. Je pense que le théâtre est très proche du cinéma documentaire, à la limite plus que du cinéma de fiction. Au théâtre, je cherche le côté documentaire, l'imprévu entre les répliques. Le documentaire aussi est une scène : pour les autres, pour moi... Il faut assumer que la caméra crée cet espace-là. Si les gens s'emparent de cet espace de manière consciente, je pense qu'il y a plus de possibilités qu'advienne des choses intéressantes. Si au contraire je disais : « Sois toi-même », oui d'accord, mais soi-même quand, comment ?

Pourquoi ne pas filmer du théâtre, alors ?

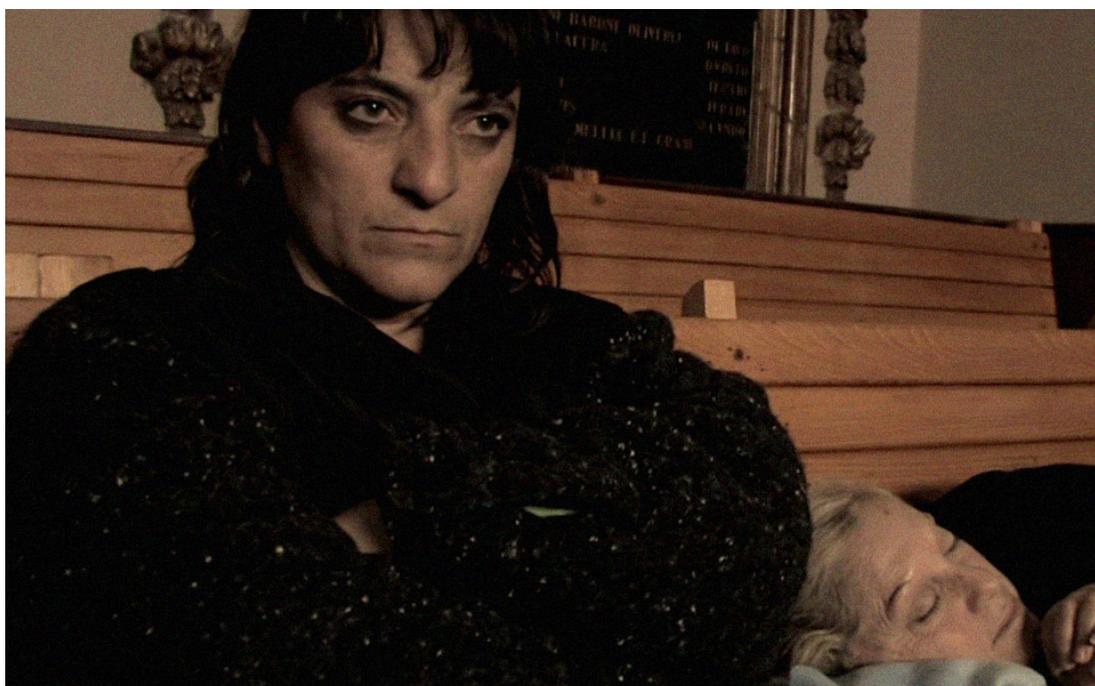
« Je ne fais pas des films sur le réel pour qu'on les regarde comme si on prenait un médicament pour se laver la conscience. »

Ça m'intéresse ; j'ai toujours écrit pour ça, mais pas encore vraiment réalisé... J'ai fait une fiction en Inde, où j'ai filmé un groupe de jeunes comédiens — je ne l'ai pas encore montée. C'était une mise en scène de *La Tempête* de Shakespeare, avec des comédiens qui n'avaient pas souhaité la faire eux-mêmes. Je suis arrivé là-bas et j'ai cherché ces comédiens, j'ai fait des castings et je leur ai expliqué l'idée : eux jouent d'autres comédiens, tout près d'eux-mêmes, avec des bribes de scénarios. Ils avaient la liberté de se retrouver, c'était très intéressant. J'apprécie beaucoup dans le documentaire le *reenactment* : faire réinterpréter des situations à des gens qui ont des profils similaires, et voir ce que ça donne. Je me demande si un comédien — professionnel ou pas — se retrouve, dans le cadre d'un documentaire, en train de jouer une histoire.



Si vous vous attachez à des destins singuliers, les espaces dans lesquels évoluent vos personnages et pour lesquels ils se battent ont aussi leur importance. Quoi de commun entre l'appropriation de la place Tahrir, du Palazzo delle Aquile et les luttes pour la reconnaissance de territoires comme la Palestine ou le Kurdistan ?

C'est quelque chose que je trouve en soi très cinématographique : filmer des gens en train de s'approprier un espace. C'est du cinéma à l'état pur — tout comme les contes d'aventure que je lisais enfant, comme *L'île mystérieuse*. Dans ces moments-là, les gens n'ont pas le temps de s'occuper de toi et de ta caméra. Je filme sans connaissances ni repérages préalables. Partager ces états d'âme avec les protagonistes de mes films, partager cette fragilité, est le seul enjeu de ma démarche. Je partage les difficultés, les découvertes. Les personnages que je cherche ne sont pas héroïques, ils me ressemblent, comme un double improbable dans le contexte qui nous réunit. Sur la place Tahrir, tout le monde était ainsi, des révolutionnaires improbables. Et pourtant, ensemble, ils ont fait une révolution — les choses ont mal tourné depuis, mais c'est une autre histoire. Je filme des gens un peu maladroits, qui font des choses avec une maladresse qui est aussi la mienne. Je ne pense pas que n'importe qui puisse faire n'importe quoi, mais on vit dans une zone de sécurité dont on n'explore pas les limites ; on est gâtés par l'Histoire et la géographie. On ne sait donc pas ce qu'on ferait si on était confrontés à quelque chose d'imprévu et qu'il nous fallait prendre des décisions difficiles. Pendant des années, j'ai rêvé de filmer la résistance armée à la fin de la Seconde Guerre mondiale, des gens de 18 ou 19 ans qui essaient de prendre les armes contre un ennemi mille fois plus fort, parce que je me disais « Qu'est-ce que je ferais moi, à 20 ans ? Comment on trouve le courage ? ». C'est ce que j'ai filmé à Tahrir, même si ce n'est pas ce à quoi je m'attendais. C'est rare de trouver des situations comme celle-ci. Beaucoup de gens à Tahrir sont devenus mes amis. Retournés à la vie quotidienne, ils ont perdu tout héroïsme, cette espèce de magie qui était là, arrivée du jour au lendemain grâce à leur présence sur la place. C'est quelque chose d'aléatoire, de fragile, dû au contexte. Et le cinéma, surtout le cinéma documentaire, est la forme d'expression la plus à même de raconter cela, parce que dans sa nature même il est lié au présent. La littérature y parvient aussi, mais avec un point de vue différent.



□Palazzo delle Aquile□

Quand vous voyez l'actualité telle qu'elle est relatée dans un endroit que vous avez déjà filmé, est-ce que vous souhaiteriez y retourner pour montrer une réalité différente de celle qu'on nous donne à voir chaque jour ?

Y retourner, je ne sais pas. Évidemment, j'ai toujours envie d'y aller. Mais revenir dans une situation similaire à celle que j'ai filmée me dérange un peu. Parfois je me dis que je devrais, précisément parce que j'ai une certaine connaissance du terrain et de la situation géopolitique ; mais je n'ai pas envie par exemple de retourner filmer en Égypte aujourd'hui. Ce sont des histoires dont je dois me débarrasser intimement pour pouvoir faire d'autres films. À [Afrin](#), au [Rojava](#), la situation est assez compliquée. Tout ce qui touche à la situation des Kurdes est souvent très mal raconté : il y a peu de documents qui relatent exactement ce qui se passe, on reste dans une ignorance assez complète par rapport à la complexité de cette lutte, qui tend à s'aplatir sur des concepts un peu vagues (la résistance, la liberté...). Alors que les choses sont plus complexes, en Syrie notamment. Il y faudrait des livres entiers — les films sont un moyen de narration très basique. J'aurais envie d'écrire un livre sur les Kurdes. Un film est puissant mais « bête », en même temps...

La narration de vos films est généralement linéaire, chronologique. Cherchez-vous, au montage, à reconstruire une trame temporelle ?



« Si je n'ai pas la certitude qu'une ligne peut être suivie par les spectateurs, je sais que la plupart d'entre eux n'iront pas au bout du film. »

Le montage est toujours un travail de construction. L'idée qu'on met tout sur une *timeline* et qu'ensuite on réduit, comme un bloc de marbre que l'on taille, n'est pas du tout vraie. C'est plutôt d'argile qu'il faudrait parler : on a la structure des choses qu'on a envie de dire, on connaît sa matière et on cherche à l'adapter à cette structure, celle qu'on a vécue, connue — bien entendu, la matière n'est jamais à la hauteur de l'expérience. Il n'empêche qu'il faut quand même toujours raconter l'histoire. La narration est pour moi un acte. L'histoire est un parcours à travers lequel il faut guider le spectateur : il y a un nombre infini de parcours possibles, et c'est donc forcément une construction. Avant le film, on a déjà en tête une idée de narration, qu'on change mille fois ensuite. Pour *Tahrir*, j'ai immédiatement senti la structure narrative ; je n'avais pas anticipé le montage, mais il a été magique ensuite. Pour d'autres films, c'était plus difficile : je ne savais pas comment raconter ce qui était pourtant évident pour moi au tout début — *Carnets d'un combattant kurde* par exemple, a été très douloureux, de même que *Palazzo delle Aquile*, avec ses mille et une histoires à l'intérieur d'une plus grande.

Est-ce pour ça que vous vous êtes focalisé sur un homme politique, dans *Palazzo delle Aquile*, plutôt que sur les familles ?

Oui. Il était nécessaire d'être sûr qu'au moins quelqu'un soit reconnaissable, sinon, on est perdu. Avec la linéarité de la narration, on sent une évolution qui, avec l'homme politique, est plus nette. Si je n'ai pas la certitude qu'une ligne peut être suivie par les spectateurs, je sais que la plupart d'entre eux n'iront pas au bout du film. Il faut toujours construire sur du solide pour après avoir des choses très légères à côté. Je me donne toutes les libertés du monde pour reconstruire. L'histoire est celle que subjectivement je veux faire passer ; une fois que je suis bien avec ça, je n'ai aucun problème à utiliser des choses qui ne soient pas exactement à leur place, pour les déplacer dans l'espace ou dans le temps... C'est un travail de construction, pas d'enregistrement.

1. *Tahrir, place de la Libération*, 2011.[↔]

2. *La Route des Samouni*, 2018.[↔]