

PAR JEAN-MICHEL FRODON

ENTRETIEN AVEC STEFANO SAVONA

Comment avez-vous rencontré la famille Samouni ?

Au lendemain du retrait de l'armée de terre israélienne, le 20 janvier 2009, j'ai pu rejoindre le nord de la bande et la ville de Gaza, où j'ai rencontré la famille Samouni, une communauté de paysans jusque-là épargnée par soixante ans de conflits et d'occupation, et confrontée pour la première fois à une tragédie sans précédent. Vingt-neuf de ses membres, femmes et enfants pour la plupart, avaient été tués par une unité d'élite de l'armée israélienne. Leurs maisons et leurs champs avaient été complètement détruits. J'ai commencé à filmer les Samouni immédiatement, mais dès le début, je n'ai eu aucun doute : je devais faire un autre film sur leur histoire, qui n'aurait pas la même forme que *Plomb durci*. Un film qui ne pouvait pas se réduire à un compte-rendu du massacre ou au constat du deuil poignant d'une famille entière. J'ai compris qu'il fallait construire une autre position, un autre point de vue : sortir de cette situation où on arrive toujours juste après, quand l'événement a déjà eu lieu et que les gens n'existent plus que comme victimes, ou en tout cas sous le signe de cette horreur qui s'est abattue sur eux. Ils disparaissent comme personnes dans leur

singularité et leur diversité.

Tout ce qu'ils sont par ailleurs, tout ce qu'ils étaient avant et que dans une certaine mesure ils seront après, disparaît. Je voulais redonner aux Samouni une existence longue, cesser de les ensevelir tous, les vivants et les morts, sous le poids de l'événement fatal.

Vous prenez conscience de cette distorsion dès votre retour en France ?

Oui, plus on travaillait avec Penelope (Penelope Bortoluzzi, productrice des films de Stefano Savona) sur les images tournées chez les Samouni, plus on se rendait compte des limites de la position dans laquelle je me trouvais. Nous ne voulions pas faire un film de dénonciation de plus, nous savons que leur impact est limité et qu'ils risquent souvent de restituer de façon sommaire et réductrice l'ampleur d'un événement complexe. Au fur et à mesure qu'on recevait les traductions, on découvrait des témoignages de grande qualité, allant bien au-delà de la plainte ou de la dénonciation, traçant le portrait d'une communauté spécifique à l'histoire passionnante. Je reconnaissais dans la manière de s'exprimer des Samouni la même façon de raconter, issue d'une culture

de l'oralité, des paysans siciliens auxquels je consacre depuis des années une enquête documentaire, *Il Pane di San Giuseppe*. Ces paysans palestiniens traduisaient un rapport au monde au fond très semblable, à la fois ancré dans la réalité et très imagé.

Comment la situation avait-elle évolué un an plus tard ?

Lorsque je suis revenu en 2010, un an à peine après le passage des bulldozers de l'armée israélienne, les Samouni avaient déjà réussi à rétablir une partie de leurs champs, à transformer une étendue de décombres et de terre rouge en un quartier cultivé et verdoyant. Malgré les immenses difficultés matérielles, renforcées par un embargo très strict, les Samouni avaient pour la plupart résisté au choc existentiel de la tragédie et à ses pesantes retombées idéologiques. Filmer le quotidien de 2010, marqué par la guerre mais presque étonnamment « normal », m'a donné envie de raconter aussi le quotidien de 2008, où la guerre fait irruption dans un quartier paisible comme quelque chose d'imprévu, même si on est à Gaza. Je voulais affranchir les Samouni des rôles qui sont assignés le plus souvent dans les médias aux



Palestiniens, soit de terroristes, soit de martyrs. Je voulais redonner place à la variété de leurs existences, d'hommes, de femmes, d'enfants.

D'une manière ou d'une autre, il vous fallait donc montrer des situations que vous n'aviez pas filmées, celles d'avant la guerre et aussi l'attaque israélienne.

J'ai envisagé la fiction, mais c'était impossible parce que je ne voulais pas faire disparaître les personnes que j'avais filmées derrière des acteurs, ni, en cas de reconstitutions avec eux dans leur propre rôle, les mettre en face d'acteurs qui auraient joué ceux qui sont morts. À ce moment est venue l'idée de l'animation, domaine que Penelope et moi connaissions mal, avec lequel on avait peu d'affinités. On s'interrogeait sur la possibilité de mêler documentaire et animation. C'était avant *L'Image manquante* de Rithy Panh qui a proposé une autre réponse à un problème en partie comparable, l'absence d'images d'« avant la tragédie ». On hésitait, jusqu'à la découverte des animations de Simone Massi.

Qui est Simone Massi et en quoi son travail apportait-il une réponse à ce que vous cherchiez ?

Il a réalisé une dizaine de courts métrages en 20 ans, tous fondés sur la mémoire de sa famille et des autres habitants de son village du centre de l'Italie. Il lui faut en moyenne deux ans pour faire un film de 5 minutes.

Son style est très homogène, ce sont des plans-séquences où les éléments visuels se métamorphosent constamment, tandis qu'on circule entre différentes échelles, d'une manière très poétique. Depuis de nombreuses années, il utilise la carte à gratter, ce procédé qui part d'une surface entièrement noire et, par une succession de traits, comme le burin en gravure, fait apparaître la lumière. Ses dessins ont un côté onirique mais ils sont visuellement très réalistes, très précis, ce qui permet de les raccorder à des prises de vue réelles. Simone travaille entièrement à la main, très lentement. Je crois que l'énorme quantité de temps et de gestes manuels incorporés dans chaque dessin donne aussi une dimension documentaire à ce qu'il réalise.

Comment avez-vous travaillé avec Simone Massi ?

Les animations reconstituent les souvenirs des protagonistes. À l'écriture, nous n'avons rien inventé, tout ce que l'animation raconte est inspiré des récits et des témoignages des Samouni, y compris les séquences de rêve. J'ai voulu poursuivre la même démarche à l'image : les séquences d'animation font revivre un quartier qui a réellement existé et aussi les membres charismatiques de la famille qui ont péri dans le massacre. Il était donc essentiel pour moi que le film reconstitue précisément et presque « archéologiquement » les maisons, la mosquée, les vergers,

“

Les animations reconstituent les souvenirs des protagonistes... Tout ce que l'animation raconte est inspiré des récits et des témoignages des Samouni, y compris les séquences de rêve.

ce paradis perdu dont parlent les protagonistes du film. Il fallait aussi que les personnages réels soient reconnaissables et réalistes dans leur version « animée ». J'ai décidé alors d'avoir recours en amont à la technologie 3D : avec l'équipe 3D, nous avons reconstruit le quartier des Samouni d'avant la guerre et modélisé tous les protagonistes du film (les vivants à partir de mes images, les morts à partir de photos). Grâce à ces modèles virtuels, j'ai pu élaborer la mise en scène des séquences d'animation : nous avons créé des séquences animées en 3D, qui ont été ensuite redessinées par Simone Massi et les animateurs 2D traditionnels. Chaque artiste s'est occupé d'une séquence et l'a interprétée avec sa sensibilité, sous la direction artistique de Simone Massi.

Vous considérez qu'il peut y avoir autant de vérité dans une image d'animation que dans une séquence documentaire ?

Oui. Je lis beaucoup de littérature de non-fiction, dans l'héritage de Truman Capote. Je pense que le cinéma aussi peut associer un respect scrupuleux des faits et le recours aux ressources du roman en termes d'écriture. Un artifice comme l'animation permet de raconter au présent des événements comme ceux qui sont survenus dans le quartier des Samouni, alors qu'on ne peut pas les filmer au présent dans le documentaire. ■ [extraits]

“

Je voulais redonner aux Samouni une existence longue, cesser de les ensevelir tous, les vivants et les morts, sous le poids de l'événement fatal.

