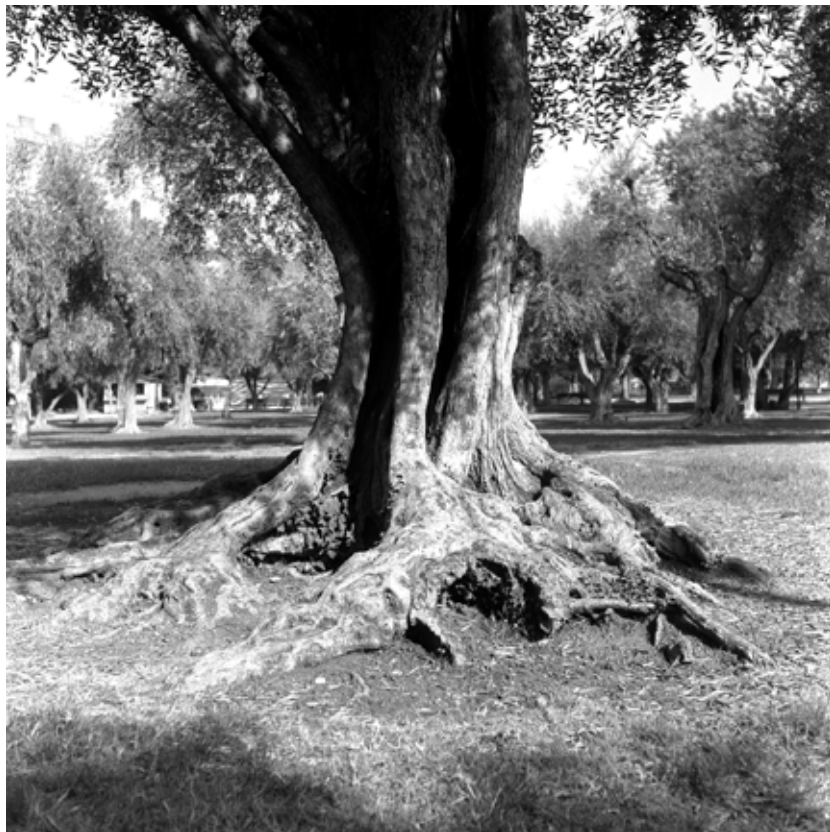


CINÉMASCOPE DES OUBLIÉS



«Dix courts métrages ont imposé Vittorio De Seta comme un des plus grands cinéastes de la géographie humaine, dix documentaires réalisés entre 1954 et 1959, dont il assurait seul toutes les étapes: production, prise de vues, montage, sonorisation. Tous sont filmés en technicolor, le plus souvent en cinémascope, et mettent en scène, sans commentaire, accompagnés seulement des bruits du travail ancestral et des mélodies des chants populaires, pêcheurs, bergers, paysans et ouvriers mineurs des terres arides de l'Italie du Sud, de la Sicile, de la Sardaigne ou de la Calabre.» Ainsi Patrick Leboutte présentait-il en 2005 Vittorio De Seta, invité cette année-là des Etats généraux du documentaire.

Au soir de sa vie, le réalisateur revient sur son travail de docu-

mentariste ethnographe, avec la distance apportée par l'âge et par l'existence retirée qu'il mène désormais dans sa propriété de Calabre plantée d'oliviers. Au rythme de la récolte que l'on suit en contrechamp ou de son apprentissage tâtonnant du montage numérique, ce chroniqueur du monde paysan évoque ses différents films, de *Pasqua in Sicilia* (1956) à *Un uomo a meta* (1966) et *Diario di un maestro* (1972). Il évoque son travail «d'artisan» et, au fil des entretiens, livre des éléments personnels et ses réflexions sur l'évolution de la société ou du cinéma, à partir des bandes son de ses films qu'il réécoute, assis sous les arbres.

Le son, chez De Seta, est en effet un élément primordial du travail de documentariste. Qu'il s'agisse de la restitution

de chants traditionnels, de cris de bergers ou de pêcheurs, il préexiste à l'image, au plan qu'il introduit plus qu'il n'en émane. Dans le premier des nombreux extraits diffusés entre les entretiens, on est presque assourdi par une pulsation violente, celle des rames soulevées par les pêcheurs, dont la cadence est soutenue par leurs cris d'encouragement. «L'action des rames, explique le réalisateur, a été montée en fonction du son». Ce parti pris d'un son hyperbolique, presque saturé, est le corollaire de la suppression de tout commentaire *off*, dans une volonté de rupture avec la tradition du documentaire de cette époque. Il vaut même comme sa négation. «C'est la vie elle-même qui s'exprimait», énonce le cinéaste en guise de manifeste.

Soucieux d'immerger le spectateur, de manière presque brutale, dans la scène qui est filmée, Vittorio De Seta n'exclut pas non plus le recours aux truquages du cinéma de fiction pour rehausser certains effets sonores naturels; dans *Isole di Fuoco* (1954) par exemple, les explosions spectaculaires du volcan sont reproduites dans une forge. La reconstitution de scènes de travail ou de la vie

**Le cinéaste est un athlète,
Conversations
avec Vittorio de Seta**

*de Vincent Sorrel
et Barbara Vey*

INCERTAINS REGARDS

Lun - 10h15 - Salle 3

Mar - 10h30 - Salle 4

quotidienne est également employée à des fins naturalistes. Dans *Contadini del mare (Paysans de la mer)*, la pêche à l'espadon n'est pas saisie en direct,

mais fait l'objet d'une reconstruction. Il s'agit d'élaborer un récit à partir d'images à la forte puissance narrative: «l'arc d'une journée est une histoire.» Cette narration implicite est soutenue par des gros plans sur les visages burinés, sur les actes ou les phénomènes les plus simples (le pain qui gonfle dans le four) dans un style qui confine parfois à l'épure.

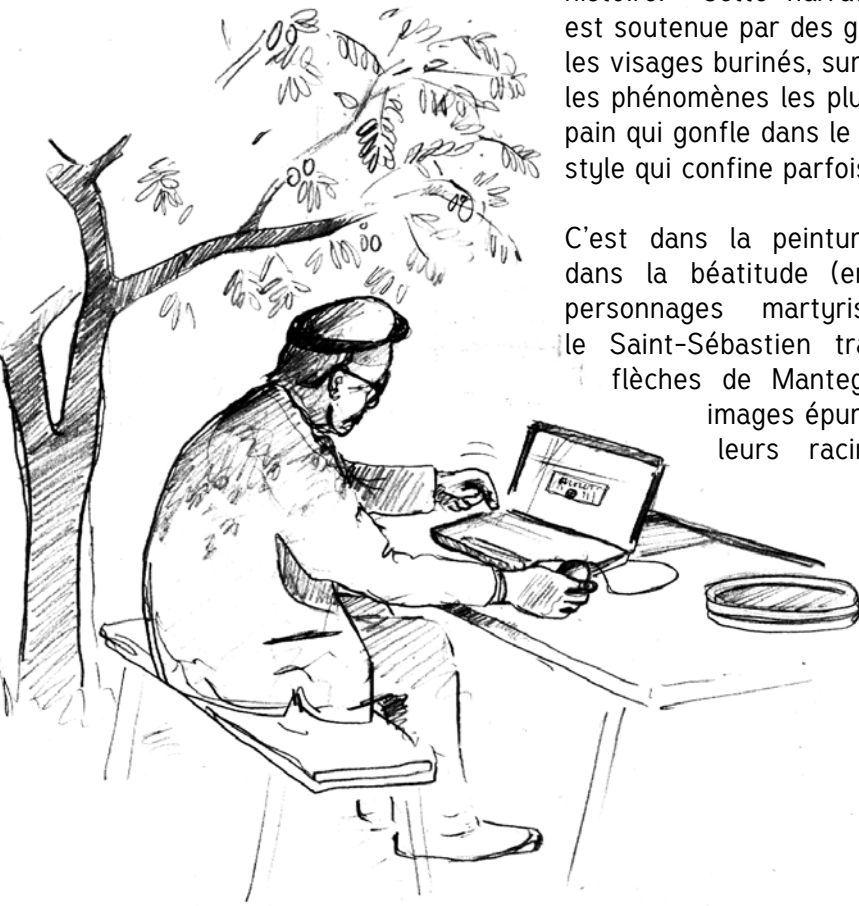
C'est dans la peinture religieuse, dans la béatitude (enviable?) de personnages martyrisés comme le Saint-Sébastien transpercé de flèches de Mantegna que ces images épurées trouvent leurs racines. Parfois

les gestes du quotidien ralentissent ou s'arrêtent, les visages se figent, le cinéaste élabore un tableau au cadrage très soigné. Le montage, souvent rapide, rythmé par les chants traditionnels ou par la cloche d'une église, superpose ces différents plans en leur conférant une dimension mystique. À l'encontre de Joris Ivens qui, dans *Borinage*, aurait supprimé un plan «trop beau», De Seta revendique un cinéma esthétisant. Car filmer en couleurs et en cinémascope ces «oubliés», ces presque esclaves que sont les travailleurs du sud de l'Italie, leur donner une place magnifiée dans le cadre, c'est bien, pour le cinéaste aristocrate au parcours tourmenté, leur rendre leur noblesse originelle et peut-être trouver son propre apaisement en se rangeant à leurs côtés...

Isabelle Péhourticq

Photo: Magali M

Dessin: David Caubère



FOI EN L'AMOUR

L'apparition d'un nouveau modèle de camionnette, la Renault Savien Voltigeur, coïncide avec l'indépendance du Sénégal. Soixante ans après, le même «car rapide», fier symbole de l'émancipation d'un peuple, parcourt les rues de Dakar. C'est cette histoire que conte, à sa manière contemplative, *Un peuple, Un bus, Une foi*: la fidélité d'un amour qui maintient opiniâtrement en circulation un véhicule que la marche du progrès échoue à faire oublier.

L'objet élu par cet amour nous est étrangement familier. C'est que l'automobile anthropomorphe est un personnage récurrent du cinéma américain, depuis les «car-movies» des années soixante-dix, dont *Bullit* est l'archétype, jusqu'à son érotisation dans *Crash* de Cronenberg. Plus encore, le film de Simplicie Ganou évoque *Christine* de John Carpenter. Dans cette

adaptation du roman de Stephen King, un mécanicien amoureux reconstruit sans cesse sa voiture, qu'un entourage jaloux s'acharne à détruire. Avec la même ténacité, le peuple sénégalais lutte contre l'usure et l'obsolescence de son bus qu'il répare indéfiniment. Variations autour du mythe de Pygmalion dont s'inspirent les récits fantastiques du dix-neuvième siècle (*La Morte amoureuse, La Vénus d'Ille*), *Christine* et *Un Bus, un peuple, une foi* célèbrent l'amour comme principe vital qui anime son objet et le rend éternel.

Le beau film de Simplicie Ganou, pour mettre en scène cette relation qui élève à l'immortalité, ne convoque pas directement le surnaturel mais le suggère. Pour cela, il mêle deux séquences: le parcours d'un bus à travers la ville, et la reconstruction d'un autre à partir de sa carcasse évidée. À ce

montage croisé, correspondent deux types de plan: le travelling (la vie), mené depuis sa place de passager et le plan fixe (la mort), dans les ateliers à ciel ouvert. Puisque chaque séquence met en scène le même modèle de camionnette, il semble au spectateur que ce sont les deux visages d'une même créature. Dès lors, l'affairement des mécaniciens autour du châssis dans le vacarme brûlant des marteaux et des scies électriques, prend narrativement une valeur de *flash-back*: exhumé de son



« Enlever le bruit de fond du réel »

Les quatre films de Stefano Savona projetés à Lussas éclairent des dimensions méconnues de luttes collectives ou individuelles, de situations d'oppressions passées ou présentes. Si *Plomb durci* a une valeur de témoignage, document exceptionnel sur les derniers jours du bombardement israélien sur Gaza de janvier 2009, les autres films de Stefano Savona sont le produit d'un long travail d'enquête et de recherche, et d'une volonté de saisir des histoires qui n'auraient pas encore été racontées.

Revenons dans un premier temps sur *Carnets d'un combattant kurde* (2006), dans lequel vous suivez le parcours initiatique et militant d'un jeune militant du PKK à travers les montagnes irakiennes.

Stefano Savona – En 1992-93, j'étais un jeune étudiant en archéologie et je faisais des fouilles au Kurdistan en Turquie. Il y avait une guerre extrêmement meurtrière entre la guérilla kurde et l'armée turque. J'ai commencé à m'intéresser de plus en plus à cette histoire. J'ai pris une caméra, ce qui me paraissait être le meilleur moyen de comprendre et d'interroger ce qui se passait autour de moi. J'ai fait mon premier film sur les Kurdes en 1997. Chez les Kurdes, j'entendais souvent parler d'histoires de lutte armée, de montagne. J'ai demandé des autorisations pour suivre la guérilla; en 2003, au moment de l'invasion américaine de l'Irak, ils m'ont appelé et m'ont dit: «soit tu y vas maintenant, soit jamais». Très vite je me suis senti assez proche de mon traducteur, Akif, qui est devenu ensuite le personnage principal du film. Même s'il avait la fonction, pour le parti, de contrôler ce que j'avais le droit de voir et de ne pas voir, j'ai eu immédiatement l'impression, à ses côtés, d'une certaine liberté. Akif était une sorte de double de moi-même. Pour lui aussi, ce voyage était l'occasion d'apprendre beaucoup de choses et de poser des questions qu'il n'aurait pas pu poser par ailleurs.

Ma seconde chance fut de le retrouver par hasard trois ans plus tard, au moment du montage du film, alors que je cherchais à nouveau un traducteur à Paris et que je le croyais encore dans les montagnes. Il avait quitté le parti quelque temps auparavant et m'a finalement accompagné tout au long du montage. Sans l'aide d'Akif à ce moment-là, j'aurais fait un film beaucoup plus superficiel. Il y a des choses que j'avais mal interprétées quand j'étais dans la montagne. A Paris, libéré des contraintes de la guérilla, Akif pouvait m'expliquer que les choses étaient plus complexes que je ne les avais perçues, et donner une profondeur différente aux images. Ce film a été comme une révélation pour moi. Je me suis rendu compte que les images ne sont jamais aussi évidentes qu'elles le paraissent, qu'il faut aller chercher ce qui est derrière.

Vous disiez avoir appris beaucoup sur le tournage de ce film. Qu'est-ce que *Carnets d'un combattant kurde* vous a apporté?

Tout d'abord, il y a ce décalage entre le mythe de la lutte armée dans la montagne, qui est fondamental chez les Kurdes, et la réalité de cette guérilla. Au fond il n'y a pas d'images de la réalité de cette lutte, qui est bien plus complexe, contradictoire et tragique que les Kurdes ne l'imaginent. Le film a également été l'occasion de comprendre cette relation particulière qu'ils entretiennent avec la montagne, dont on me parlait toujours avec beaucoup d'émotion. La montagne fait partie d'une mythologie kurde, c'est une sorte de mère, de crèche, un endroit où le peuple kurde se sent chez lui, qui autorise une certaine liberté d'esprit et d'être. Enfin, c'était la première fois que je vivais dans un groupe dans lequel il n'y avait pas d'espace privé: dans la guérilla, les militants ne vivent que dans l'espace public. Cela m'a intéressé et m'a poussé à commencer un autre film sur la politique en Sicile, que je suis en train de monter.

***Plomb durci* (2009) a été tourné à Gaza pendant les derniers jours du bombardement israélien en janvier 2009. Comment avez-vous fait pour y entrer?**

Je n'avais pas prévu de faire ce film et je n'étais pas prêt. Je savais que ce serait difficile d'entrer par la frontière israélienne. Je me disais qu'en Egypte cela serait peut-être plus facile. On a commencé des négociations pour emprunter le tunnel et, finalement, on a pu passer la frontière au dernier moment, sans que je comprenne vraiment pourquoi, et bien avant que la frontière soit ouverte du côté israélien. *Plomb durci* est un film très étrange, que j'ai fait d'une façon très différente de mes autres films. Je suis parti avec la nécessité, ou la rage, de témoigner alors qu'on n'avait pas le droit d'être là-bas. Mais à ce moment-là, je ne connaissais rien à l'histoire locale. Je suis donc resté un peu plus longtemps et j'y suis retourné récemment pour tourner un film qui raconte ce que je n'ai pas pu saisir dans *Plomb Durci*. Pendant la guerre, on ne comprend rien, les gens ont une attitude ►

différente vis-à-vis de la réalité; tout le monde se rassemble autour des morts et on ne voit plus les différences, les contraintes et les subtilités du jeu politique.

Dans le même bateau (2009), beaucoup plus court, montre des immigrés arrêtés par la garde côtière italienne et révèle un engagement plus important de votre part, dans l'interprétation de l'histoire personnelle de ces immigrés...

En fait, j'ai tourné ces images en 2001, avant tous les autres films, et je ne les avais pas montées. En 2007, durant un été où beaucoup de bateaux ont fait naufrage dans le canal de Sicile avec de nombreux morts, j'ai senti la nécessité de reprendre ces images et d'en faire quelque chose. A la télévision, on les montre sans histoire, sans contexte, sans rien d'autre que leurs corps souffrants. J'ai imaginé les souvenirs qu'ils pouvaient avoir et j'ai rajouté des images que j'avais tournées en Inde en 2004-2005, de façon un peu artificielle. Je voulais donner une profondeur à ces images d'hommes et j'ai fait ce montage très personnel, très intime, qui ne devait, au départ, être vu par personne.

Le dispositif de L'Orange et l'Huile (2010), qui repose sur une série d'entretiens avec de vieux paysans en Sicile, est très différent de celui des autres films. Dans quel type de projet s'inscrit-il ?

Il s'agit, avant tout, d'un travail d'archive. On a réalisé des centaines d'entretiens avec des personnes âgées de plus de 83 ans. J'aimerais recueillir la mémoire de cette civilisation paysanne alors qu'elle va bientôt disparaître, et qu'elle a toujours été ra-

contée d'une façon folklorique. Les entretiens se sont construits autour de la nourriture, il s'agit à chaque fois de faire le compte d'une vie à partir de la nourriture, ce qui permet de raconter les guerres, l'immigration, la lutte pour la terre, le travail.

Tous les films projetés à Lussas sont issus d'une même volonté de donner à voir des situations mal comprises ou méconnues...

Je n'arrive pas à parler des choses que je connais très bien. En revanche, l'idée de faire parler des gens qui ne sont pas représentés m'apparaît comme une nécessité. Je ne me pose pas de questions stylistiques, je cherche simplement le dispositif le plus pertinent. Avec les paysans siciliens, par exemple, je voulais saisir ces paroles et montrer ces visages comme des paysages; il me semble que leurs rides deviennent alors des moments de leur histoire, et que les entretiens se modifient; ils prennent une forme plastique liée aux traits de ces visages. Je cherche toujours à enlever le bruit de fond de la réalité, à faire de belles images, et de les fabriquer, avec un texte très complexe, comme des bandes dessinées.

Propos recueillis par Nathalie Montoya

Films de Stefano Savona
programmés :

Carnets d'un combattant kurde
Dans le même bateau
L'Orange et l'Huile
Plomb durci

SUR-LE-CHAMP par David Caubère





cimetière de tôles, l'être aimé est ressuscité par les gestes savants où la magie se mêle à la mécanique. Les inscriptions religieuses peintes sur sa carrosserie, achèvent de donner à son immortalité une dimension fantastique. Ainsi, sur l'épave qu'on entreprend de sauver, on peut lire la promesse: «Dieu est grand. Tout est possible». Et sur le front orgueilleux de la belle ressuscitée, en guise de tiare, s'énonce la gratitude de tous: «al hamdoulilah: merci, mon dieu.». La providence divine qui assure la pérennité miraculeuse du «taxi-brousse» s'entend encore dans le chant lointain des muezzins. Le réalisateur n'appuie jamais ce lien entre la toute-puissance de Dieu et le triomphe d'un amour sur le temps. Il met simplement en regard deux fidélités, dont il recueille les expressions. Notre imaginaire fait le reste.

Comme dans le film de Carpenter, la force de cet amour ne tient pas seulement dans l'attention aimante qui prête vie. En retour, l'aimée s'emploie à toujours séduire. Ainsi, la scène climax de *Christine* est le moment où elle se répare toute seule. Se défaisant d'un manteau de

cesndres et de verre brisé, elle dévoile, au long d'une mélodie lascive, le galbe lisse de son chrome flamboyant. La camionnette sénégalaise, pour sa part, est moins provocante. Sa séduction est davantage affaire de parure et d'atours. Apparaissant d'abord dans l'essoufflement de son grand âge, ses ornements, quelques colifichets dérisoires claquant au vent de sa préciosité, la ridiculisent un peu. Fixé par un grossier bandage à la branche du rétroviseur, la prothèse d'un miroir au cadre dentelé de plastique rose, pointe, moqueuse, cette coquetterie de vieille dame enrubannée. Mais la revoilà bientôt rendue à sa jeune beauté, ressuscitée par l'amour artiste, apprêtée comme une courtisane par quelques mains expertes qui ornent sa carrosserie de motifs colorés. Le coup de pinceau est précis, le découpage des sigles (losanges, téléphone) dans un canevas de sparadrap blanc, inventif. La touche bressonienne de la réalisation qui, par un cadre serré, fait tenir les êtres dans l'habileté de leur main

ou la précipitation bondissante de leurs pieds, achève d'unir l'homme et la machine, le chauffeur à son volant, le garagiste à la tôle qu'il redresse.

Rechignant à démarrer si la main qui l'en prie est trop brutale, se frayant un chemin dans le chaos poussiéreux des pistes, saisissant au vol les passagers pressés, le bus de l'indépendance se mêle à son peuple, le soulève et le dépose, l'avale et le recrache, au gré de sa puissante bienveillance. Alentour, les femmes élégantes refusent en riant la caméra, les hommes échangent des noix de cola et des interjections plus ou moins polies, un employé perché sur le marche-pied presse les passagers en retard. Aimant du même amour qui la fait vivre, la Renault Saviem Voltigeur, semble, à son tour le principe d'animation des rues de la ville dont elle fait danser l'affairement bigarré.

Les derniers plans présentent l'arrivée d'une nouvelle venue, fraîchement sortie des ateliers. Sur son flanc, dont la rutilance écarlate aguiche comme un clin d'œil, se lit la promesse d'un transport... en commun.

Antoine Garraud
Photo: Julien Potéreau
Dessins: David Caubère

Un peuple, un bus, une foi

de *Simplice Ganou*

AFRIQUE

Lun - 10h - Salle 1



Salle **1**

matin

10h - AFRIQUE
On n'oublie pas, on pardonne
 Annette Kouamba Matondo
 2010 - 26'
Le Prix du sang
 Anne Elisabeth Ngo Minka
 2010 - 26'
Un peuple, un bus, une foi
 Simplicie Ganou - 2010 - 33'
Changer de peau - Salamatou
 Adamou Gado - 2010 - 7'
Cris du chœur - Sébastien
 Tengend - 2009 - 21'

après-midi

14h30 - FRAGMENT D'UNE
 OEUVRE: Jørgen Leth
Stop for Bud - Jens Jørgen
 Thorsen, Ole John, Jørgen
 Leth - 1963 - 12'
Near Heaven, Near Earth
 Jørgen Leth, Ole John
 1968 - 26'
Good and Evil
 Jørgen Leth - 1975 - 77'
66 Scenes fra America
 Jørgen Leth - 1981 - 42'
New Scenes from America
 Jørgen Leth - 2002 - 35'

soir

21h - FRAGMENT D'UNE
 OEUVRE: Stefano Savona
La terre tremble - Luchino
 Visconti - 1948 - 160'

Salle **2**

matin

10h - ÉCRITURES
 NUMÉRIQUES: Les Trois
 Écritures

après-midi

14h30 - ÉCRITURES
 NUMÉRIQUES: Expérimenter
 avec le web

soir

21h - INCERTAINS REGARDS
Qu'ils reposent en révolte
 Sylvain George - 2010 - 155'

Salle **3**

matin

10h15 - INCERTAINS
 REGARDS
Greek Salad - Jean-Claude
 Taki - 2010 - 25'
La Dernière Île - Margherita
 Cascio - 2009 - 25'
**Vittorio De Seta: le cinéaste
 est un athlète**
 Vincent Sorrel, Barbara Vey
 2010 - 80'

après-midi

14h45 - AFRIQUE
L'Ombre des marabouts
 Cheikh N'Diaye - 2010 - 52'
**Au nom du Père, de tous,
 du ciel**
 Marie-Violaine Brincard
 2009 - 52'
Dance to the Spirits
 Ricardo Íscar - 2009 - 78'

soir

21h15 - FRAGMENT D'UNE
 OEUVRE: Jørgen Leth
Motion Picture - Jørgen Leth,
 Ole John - 1970 - 20'
**Eddy Merckx in the Vicinity
 of a Cup of Coffee**
 Jørgen Leth - 1973 - 29'
A Sunday in Hell
 Jørgen Leth - 1976 - 111'



Quelle folie ! Un numéro
 de HORS CHAMP sans
 Sébastien Galcéran... :o(

Salle **5**

matin

10h15 - FRAGMENT D'UNE
 OEUVRE: Jørgen Leth
Perfect Human (The)
 Jørgen Leth - 1968 - 13'
Five Obstructions (The)
 Jørgen Leth, Lars von Trier
 2003 - 87'

après-midi

14h45 - FRAGMENT D'UNE
 OEUVRE: Stefano Savona
**Carnets d'un combattant
 kurde**
 Stefano Savona - 2006 - 78'
Dans le même bateau
 Stefano Savona - 2006 - 9'
Plomb durci
 Stefano Savona - 2009 - 80'

soir

21h - AFRIQUE
Kafka au Congo - Marlène
 Rabaud, Arnaud Zajtman
 2010 - 59'
Kinshasa Symphony - Martin
 Baer, Claus Wischmann
 2010 - 95'

PLEIN AIR

21h30
Les Films rêvés - Eric Pauwels - 2010 - 180'

En cas d'intempéries, la projection aura lieu en salle 5 à 23h45.