

Dossier de presse trigon-film

# BIRDWATCHERS

de

**Marco Bechis**

**(Brésil, 2008)**



## DISTRIBUTION

trigon-film

Limmatauweg 9

5408 Ennetbaden

Tél: 056 430 12 30

Fax: 056 430 12 31

info@trigon-film.org

www.trigon-film.org

## CONTACT MÉDIAS

Régis Nyffeler

077 410 76 08

nyffeler@trigon-film.org

## MATÉRIEL PHOTOGRAPHIQUE

www.trigon-film.org

## FICHE TECHNIQUE

Réalisation:	Marco Bechis
Scénario:	Marco Bechis, Luiz Bolognesi
Avec la collaboration de:	Lara Fremder
Image:	Hélcio Alemão Nagamine
Montage:	Jacopo Quadri
Musique:	Domenico Zipoli (1688-1726), Andrea Guerra
Son:	Gaspar Scheuer
Décors:	Clóvis Bueno, Caterina Giargia
Costumes:	Caterina Giargia, Valeria Stefani
Coach:	Luiz Mário Vicente
Production:	Gullane (Brésil), Classic (Italie)
Langue:	Guarani, portugais f/a
Durée:	108 minutes

## FICHE ARTISTIQUE

Abrísio Da Silva Pedro	Oswaldo
Alicélia Batista Cabreira	Lia
Ademilson Concianza Verga (Kiki)	Ireneu
Ambrósio Vilhalva	Nádio
Matheus Nachtergaele	Dimas
Fabiane Pereira Da Silva	Maria
Eliane Juca Da Silva	Mami
Claudio Santamaria	Roberto
Nelson Concianza	Nhanderu, le chaman
Chiara Caselli	Beatrice, l'épouse du propriétaire de la plantation
Leonardo Medeiros	Lucas Moreira, le propriétaire de la plantation
Inéia Arce Gonçalves	Neo, la jeune fille
Poli Fernandez Souza	Tito

## PRIX & FESTIVALS

Unesco Prize, Mostra del Cinema Venezia 2008

## SYNOPSIS

La région du Mato Grosso au Brésil, de nos jours. Après le suicide de l'un des siens, Nadio, chef d'une tribu Guarani-Kaiowa, décide de dresser un campement sur les terres des Blancs. Pour lui, comme pour le chaman, il s'agit de réparer une terrible injustice: récupérer les terres dont ils ont été spoliés autrefois.

Malgré les menaces et les intimidations des propriétaires terriens, les Indiens décident de rester sur place pour reprendre leurs droits, coûte que coûte. Désormais, deux mondes se font face, sans jamais cesser de s'observer.

Alors qu'une idylle se noue entre la fille d'un riche fermier et Osvaldo, le disciple du chaman, l'hostilité des Blancs monte d'un cran. L'affrontement semble inévitable...

## NOTE D'INTENTION DU RÉALISATEUR

«Ce film est dédié à la mémoire de mon ami et mentor Enrique Ahriman, décédé à Buenos Aires en 2002. Nous avons beaucoup discuté de nos projets. Enrique était un artiste aux multiples talents, mais nous autres, ses amis, étions ceux qui comptaient le plus à ses yeux. Son esprit était constamment en ébullition, mais il s'intéressait davantage à nos propres réflexions qu'à ses créations. Alors qu'il était mourant, nous avons souvent évoqué l'un des plus grands génocides de l'histoire – celui de la conquête de l'Amérique.

Un an plus tard, je me suis rendu dans la Cordillère des Andes pour faire connaissance avec les communautés indiennes qui vivent au Pérou et en Equateur. Ensuite, j'ai pris un petit avion pour aller en Amazonie équatoriale, en compagnie d'un groupe d'ornithologues amateurs, pour rendre visite aux Shuars, qui n'ont eu leurs premiers contacts avec les Blancs qu'il y a une quarantaine d'années.

Cela faisait plusieurs années que je m'intéressais de près aux campagnes de l'organisation Survival en faveur de la défense des populations indiennes. Je me suis rendu dans leurs bureaux de Londres et de Milan. J'ai réuni de la documentation sur les communautés qui vivent encore en Amérique latine, et j'ai déniché des documentaires extrêmement rares sur des tribus qui venaient d'être découvertes. J'ai ensuite entendu parler des suicides qui touchent les jeunes Indiens Guarani-Kaiowa de la région du Mato Grosso et du combat de cette tribu pour récupérer ses terres – c'est ce qu'on appelle les «retomadas». J'ai aussitôt pris conscience que les Guarani-Kaiowa correspondaient à la communauté que je recherchais depuis longtemps. J'ai mis le cap sur Dourados, l'une des villes les plus importantes de la région, à la fois moderne et prospère: c'est aussi le site de production du soja transgénique de Monsanto. Nous avons retrouvé Nereu Schneider, avocat engagé dans la défense des Guarani-Kaiowa depuis vingt ans. Il nous a permis de rencontrer les communautés indiennes de la région, et la première que nous ayons vue était celle d'Ambrosio – qui, par la suite, a inspiré et incarné Nadio, le personnage principal du film. Les humiliations qu'il a subies tout au long de sa vie dans la réserve de Carapo, l'occupation d'une ferme construite il y a une soixantaine d'années sur sa terre natale, et les combats quotidiens avec les propriétaires terriens, sont autant d'événements qui ont servi de matière au scénario que j'ai commencé à écrire. L'histoire d'Ambrosio m'a semblé exemplaire. Cinq siècles après la conquête, le conflit était toujours d'actualité: il ne se manifestait plus de la même manière, mais les enjeux étaient les mêmes. Le film que je voulais faire devait parler de cela, mais la question était de savoir comment trouver les comédiens capables d'incarner de tels rôles – et d'ailleurs, y avait-il des acteurs professionnels qui pouvaient le faire? J'ai obtenu la réponse à cette question un après-midi, après une réunion avec les représentants du gouvernement: ces Indiens que j'écoutais plaider leur cause d'une voix tonitruante auprès des fonctionnaires de Brasilia étaient doués d'un talent inné pour la rhétorique. Ils étaient éloquents et convaincants, et savaient parfaitement quels mots utiliser et quelle posture adopter.

J'ai demandé au jeune Indien, Osvaldo, appartenant à la communauté d'Ambrosio, si cela lui plairait de jouer dans un film. Il m'a alors demandé ce que signifiait d'être acteur dans un film, et je lui ai répondu que cela consistait à jouer un rôle, et qu'il lui faudrait apprendre à jouer la comédie. Il a réfléchi un instant et il m'a dit, «Mais je joue un rôle tous les jours». «Quand ça?», lui ai-je demandé, l'air étonné. «A chaque fois que je prie.» Les rituels des Indiens s'apparentent à des représentations «théâtrales», à des spectacles et des conversations avec leur dieu Nhandêru. Jouer la comédie fait partie de leurs traditions ancestrales.

Nous avons entamé la préparation du film fin 2006, et nous avons alors commencé le casting. Il nous fallait environ 230 acteurs, rôles principaux, seconds rôles et figurants confondus. Urbano Palacio, qui parle parfaitement la langue Guarani, a sillonné les communautés indiennes du Mato Grosso et fait passer des auditions à 800 personnes. Nous nous sommes ensuite intéressés à trois importantes communautés des environs de Dourados. Nous devons nous limiter aux tribus vivant à proximité de la ville car nous ne voulions pas que les interprètes soient coupés de leurs

familles pendant trop longtemps. Pendant le tournage, on conduisait les Indiens sur le plateau tous les matins, et on les ramenait chez eux tous les soirs.

Nous avons sélectionné nos interprètes sur plusieurs critères: outre leurs qualités intrinsèques d'acteurs, nous avons pris en compte une dimension qui n'a pas lieu d'être dans un casting classique – nous voulions nous assurer, avant le début du tournage, que les Indiens que nous avons retenus n'abandonneraient pas en cours de route. Notre plus grande crainte était que le tournage soit interrompu. Tout le monde me répétait que je n'arriverais pas au bout du tournage, que les Indiens nous abandonneraient à mi-parcours, qu'ils se mettraient en grève comme ils l'avaient fait sur *Aguirre, la colère de Dieu* et *Fitzcarraldo* de Werner Herzog et sur *Mission* de Roland Joffé. Mais ces inquiétudes étaient infondées: l'ensemble des Indiens que nous avons choisis ont respecté le plan de travail jusqu'à la fin du tournage.

Dans *Mission*, les Indiens colombiens Waunana qui incarnaient les Guarani étaient réduits au rôle de figurants, aux côtés des protagonistes campés par Robert De Niro et Jeremy Irons. Dans mon film, j'ai voulu renverser le cliché en donnant aux Indiens les premiers rôles et en faisant des comédiens professionnels blancs les figurants.»

Marco Bechis

## BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né à Santiago du Chili le 24 octobre 1955 d'une mère chilienne et d'un père italien, Marco Bechis a grandi à Sao Paulo et à Buenos Aires. En 1977, il est expulsé d'Argentine pour des motifs politiques et s'installe à Milan. Avant de se tourner vers le cinéma, il a fait des études d'économie à l'université Bocconi de Milan, puis a débuté comme instituteur en Argentine, photographe sur appareil Polaroid à Paris et vidéaste à New York.

En 1981, il intègre l'école de cinéma d'Albedo de Milan. En 1982, il est l'auteur, en collaboration avec Amnesty International, d'une installation vidéo intitulée *Desaparecidos, dove sono?*, autour d'un camp de concentration. Cette œuvre lui inspirera par la suite *Garage Olimpo*. En 1985, il écrit un scénario, *Chip*, tiré des nouvelles de J. L. Borges (1899-1986). Il en discute avec l'écrivain et s'attelle à la préparation du film, mais ce dernier décède l'année suivante et le projet est interrompu. De 1983 à 1986, il travaille au sein du Studio Pontaccio de Milan, où il réalise et produit des courts métrages expérimentaux pour la RAI. En 1984, il tourne en vidéo *Absent*, qui remporte le prix du festival de Salsomaggiore. En 1985, il est consultant vidéo sur *Ginger et Fred* de Federico Fellini. En 1987, il signe pour la RAI *Storie Metropolitane*, série de courts métrages tournés dans sept villes du monde.

En 1991, il réalise son premier long métrage, *Alambrado*, sélectionné au festival de Locarno. De 1994 à 1996, il tourne en Inde un documentaire, *Luca's Film*, autour de son ami Luca Pizzorno, sculpteur, artiste et photographe, qui est décédé la même année. Le film est également sélectionné au festival de Locarno.

En 1995, il écrit le scénario de *Il Carniere*, qui s'attache à la guerre de Bosnie. Le film décroche le Premio Amidei du meilleur scénario italien de l'année. Il signe en 1999 son deuxième long métrage, *Garage Olimpo*: sélectionné au 52<sup>ème</sup> festival de Cannes, le film évoque un camp de concentration pendant la dictature militaire en Argentine. Dans *Figli-Hijos*, son troisième film, il retrace le parcours des enfants de personnes disparues pendant la dictature argentine. Le film a été sélectionné à la Mostra de Venise en 2001.

Les films de Marco Bechis ont remporté 14 prix internationaux. En 2004, le réalisateur crée KARTA FILM et commence la préparation de *Birdwatchers*.

## FILMOGRAPHIE

2008	BIRDWATCHERS
2001	FIGLI/HIJOS
1999	GARAGE OLIMPO
1994	LUCA'S FILM
1991	ALAMBRADO
1981-1988	Courts-métrages et vidéos

## PRODUCTEURS

### AMEDEO PAGANI (CLASSIC)

Amedeo Pagani est né à Addis Abeba en Ethiopie. Il décroche une bourse d'études pour la Brandeis University où il se spécialise en littérature anglaise: il a notamment Herbert Marcuse et Philip Rahv comme enseignants. Après avoir décroché un diplôme de droit à Rome, il débute sa carrière comme journaliste, puis est recruté par la maison d'édition Marsilio Editori.

Membre de plusieurs commissions et jurys d'événements culturels et cinématographiques, il a par ailleurs été président de la Commissione Premi Qualità per il Cinema, président de Producers on the Move, membre du jury du Premio Solinas et membre fondateur de la European Film Academy.

Il se met ensuite à écrire pour le cinéma: on lui doit ainsi les scénarios de *Portier de nuit* de Liliana Cavani, *Le Maître et la marguerite* de Alesksandar Petrovic, *Ernesto from Saba* d'Ernesto Samperi et les dialogues de *Liza* de Marco Ferreri.

Il crée la société de distribution Beam (plus tard rebaptisée Bim) et lance son activité de producteur indépendant. Il a ainsi produit ou distribué une quarantaine de longs métrages depuis 1988. Il s'agit le plus souvent de films réalisés par de prestigieux metteurs en scène, ayant décrochés de nombreuses distinctions dans les plus grands festivals du monde. Citons notamment *2046* et *In the Mood for Love* de Wong Kar-Wai, *Eleni*, *L'Éternité et un jour* et *Le Regard d'Ulysse* de Theo Angelopoulos, *Sans nouvelles de Dieu* d'Augustin Diaz Yanes, *Le fils d'Elias* de Daniel Burman et *Garage Olimpo* et *Figli-Hijos* de Marco Bechis. Il a reçu de nombreux prix en tant que producteur, dont le David di Donatello pour *Garage Olimpo* de Marco Bechis.

### GULLANE

Fondé en 1996 par Caio Gullane et Fabiano Gullane, Gullane est aujourd'hui considéré comme l'une des plus importantes maisons de productions du Brésil. La société a notamment produit *L'année où mes parents sont partis en vacances* (en compétition au festival de Berlin en 2007), *Carandiru* (en compétition au festival de Cannes en 2003) et *Brainstorm* (sélectionné aux festivals de Locarno et de Toronto en 2001). Gullane cherche à développer des projets ambitieux, susceptibles de rencontrer un succès commercial et d'être sélectionnés dans les plus grands festivals du monde.

La société s'est spécialisée dans les coproductions internationales. En 2008, elle a coproduit, outre *Birdwatchers* avec l'Italie, *Plastic City* de Yu Likwai avec la Chine et Hong Kong, qui ont été présentés à la Mostra de Venise cette année.

Gullane collabore également avec la télévision. Elle assure actuellement la postproduction d'une série pour HBO, *Alice*, qui sera diffusée en septembre en Amérique latine. Enfin, la société participe à un projet humanitaire financé par l'Unicef et intitulé Oficinas Querô: il s'agit de promouvoir l'intégration sociale d'adolescents issus de quartiers défavorisés.

## REPÈRES

### LES INDIENS GUARANI-KAIOWA

A l'arrivée des Européens en Amérique du Sud, les Guarani furent parmi les premiers peuples qu'ils rencontrèrent. A cette époque, on compte plus de 1,5 millions d'Indiens guarani répartis sur les territoires actuels du Paraguay, du Brésil, de la Bolivie et de l'Argentine. Aujourd'hui, seule une infime partie de ce peuple est encore en vie. Au Brésil, on trouve trois groupes guarani, dont les Kaiowa sont les plus nombreux: ils sont estimés à 30 000. Ils habitent dans l'Etat du Mato Grosso do Sul, au sud du Brésil, près de la frontière avec le Paraguay.

Les Guarani-Kaiowa sont les descendants des Indiens qui, à la fin du XVIIe siècle, refusent d'intégrer les missions jésuites. Bien qu'ils soient en contact avec le monde extérieur depuis plusieurs siècles, ils ont réussi à préserver leur identité propre et sont animés d'un profond sentiment religieux. La plupart des communautés partagent une maison de prières et le même chef spirituel – le pajé – dont l'autorité est davantage liée à son prestige qu'à son pouvoir. Dans leur religion, les Guarani accordent tous une importance suprême à la terre, origine et source de vie, et don du «Très-Haut» Nãnde Ru. Pour les Guarani, la spoliation de leurs terres n'est pas seulement un vol, mais une atteinte extrêmement grave à leur identité.

### À QUELS PROBLÈMES SONT-ILS CONFRONTÉS ?

Les Guarani du Brésil souffrent considérablement de la spoliation de la quasi totalité de leurs terres dont se sont emparés – et qu'ont détruites – les propriétaires terriens depuis la fin du XIXe siècle. «Mato Grosso» signifie «forêt touffue», mais la région est aujourd'hui presque entièrement déboisée. Depuis une quinzaine d'années, le peu de terres que les Kaiowa tentaient désespérément de conserver ont été réduites pour ne représenter aujourd'hui que 25 000 hectares. Certains d'entre eux vivent dans de modestes réserves gouvernementales, entourées par les fermes et les plantations, d'autres dans des bidonvilles en bordure des villes.

Aucune communauté ne possède suffisamment de terre pour vivre des fruits de la chasse, de la pêche ou de l'agriculture, et de nombreux enfants souffrent de malnutrition aiguë. Pour survivre, les adultes et les jeunes sont contraints de travailler comme saisonniers dans les plantations de cannes à sucre et les distilleries d'alcool qui entourent leurs terres. Le Brésil est en tête des pays producteurs de biocarburants depuis plusieurs décennies, et la plupart des voitures roulent à l'éthanol.

Par ailleurs, le pays cherche à devenir le premier exportateur mondial d'éthanol, espérant atteindre 26 milliards de litres par an d'ici à 2010. L'essentiel de la canne à sucre, à partir de laquelle on fabrique l'éthanol, est cultivée sur les anciennes terres des Guarani, aujourd'hui totalement déboisées. Dans le seul Etat du Mato Grosso do Sul, on compte onze sucreries et distilleries d'éthanol. Une trentaine d'usines du même type sont en construction: le chiffre devrait atteindre soixante au final.

Surexploités dans des conditions de travail déplorables, les Indiens gagnent à peine quelques dizaines de dollars en trois mois. Et pourtant, même ce moyen de gagner leur vie est désormais menacé par la mécanisation croissante: la main-d'oeuvre, nombreuse jusque-là, devient progressivement inutile.

Depuis 20 ans, 517 Indiens Guarani-Kaiowá – pour la plupart des jeunes – se sont suicidés. La plus jeune d'entre eux, Luciane Ortiz, n'avait que 9 ans. Lassées d'attendre l'intervention des pouvoirs publics, les communautés indiennes réoccupent leurs terres depuis quelques années (on appelle leurs actions "retomadas"): les propriétaires terriens et leurs hommes de main réagissent en intimidant, frappant et parfois tuant les Indiens.



## LE CONTEXTE

Quelques chiffres: 460 000 Indiens; 225 peuples; entre 40 et 60 communautés isolées; les terres indiennes officiellement reconnues représentent 12% du territoire brésilien, mais ne sont toujours pas la propriété des Indiens. La population indienne du Brésil est composée d'une grande variété de peuples, répartis sur l'ensemble du territoire – des forêts tropicales aux plaines et à la savane. Certains, comme les Guarani ou les Yanomami, se chiffrent en dizaines de milliers de personnes. D'autres ont presque totalement disparu: on ne compte plus, par exemple, que six Akuntsu.

Tout comme le Suriname, le Brésil est le seul pays sud-américain qui ne reconnaît pas le droit de propriété des Indiens sur leurs terres, en violation du droit international. Bien qu'il existe un département des Affaires indiennes [FUNAI - Fundação Nacional do Índio] et que certaines initiatives gouvernementales aient été prises en faveur des populations indigènes, les pouvoirs publics, dans la plupart des cas, n'interviennent guère pour protéger les Indiens qui, tout au long du XXe siècle, ont progressivement disparu, au rythme d'environ un groupe tous les deux ans. Aujourd'hui, l'existence même des Indiens est sérieusement menacée par le racisme et l'impunité dont jouissent les auteurs de crimes commis à leur encontre, la déforestation, l'exploitation minière, les projets de centrales hydroélectriques, la construction des routes et l'intensification croissante de la culture des biocarburants, tout particulièrement du soja, de la canne à sucre et du maïs. La survie des Indiens du Brésil dépend de la reconnaissance officielle de leurs droits territoriaux et du respect de la Convention 169 de l'Organisation Internationale du Travail (charte internationale sur les droits des peuples indigènes).

Source: Survival International

## ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR MARCO BECHIS

### **Comment avez-vous imaginé les personnages principaux? Vous êtes-vous inspiré de la personnalité des Indiens qui les interprètent?**

Ambrosio, qui incarne Nadio, est l'acteur principal. Je l'ai rencontré en 2004, quand je suis allé à Dourados dans le Mato Grosso Do Sul. Je voyageais avec ma décoratrice Caterina Giargia et l'avocat spécialisé Nereu Schneider, engagé depuis longtemps dans la défense des communautés indiennes de la région. Quand nous sommes arrivés sur place, Ambrosio était parti chasser dans une forêt – ou ce qu'il en reste – assez éloignée. Nous avons alors aperçu un petit groupe de jeunes Indiens, en jeans et torsos nus, armés d'arcs et de flèches: ils ne semblaient pas agressifs à notre égard car ils ont reconnu Nereu, même s'ils ne savaient pas qui d'autre était avec lui. Le lendemain, nous sommes retournés sur place. Ambrosio était là: son visage et son sens de l'éloquence nous ont immédiatement fascinés. Cela faisait trois mois que lui et sa tribu occupaient cette terre – leur terre – et il était légitimement en guerre avec les propriétaires terriens. J'ai aperçu des tentes en plastique, comme celles qu'on voit dans le film, et Ambrosio m'a montré une petite cabane en bois, de l'autre côté de la rivière, où vivait un ouvrier blanc de la fazenda (l'exploitation agricole) censé les surveiller. Mais le type se sentait seul et venait souvent boire du maté avec eux. J'ai su alors quel film je voulais faire et quelle histoire je voulais raconter: j'avais trouvé là des comédiens en puissance.

Pour l'ensemble des personnages du film, je me suis inspiré d'Indiens que j'ai rencontrés ou dont on m'a parlé. En m'entretenant avec des chamans et des anthropologues, j'en ai appris davantage sur leur religion car je souhaitais aborder cette histoire de leur point de vue, et non du mien.

### **Et les Blancs?**

Si l'histoire des Indiens s'inspire des recherches que j'ai menées pendant quatre ans, j'ai totalement inventé celle du propriétaire terrien – même si mes scénaristes et moi sommes partis de ce que les Indiens nous ont raconté sur les «fazenderos» (les fermiers). Par exemple, pour les costumes de la famille blanche, j'ai demandé aux Indiens de me dire comment ils les imaginaient: j'ai pris des notes, ce qui m'a permis de savoir quel type de costumes concevoir pour eux.

Tout le film est envisagé du point de vue des Indiens: mon propre point de vue de cinéaste n'a été forgé qu'après avoir parlé avec eux et satisfait ma curiosité.

### **Quel a été le travail de préparation avec les Indiens?**

Au terme de la première phase de la sélection, nous nous sommes retrouvés avec une centaine d'Indiens prêts à tourner. J'ai souhaité leur faire faire des essais, avant de décider qui tiendrait les rôles principaux. J'ai rencontré un directeur de théâtre, Luiz Mario, qui m'a aidé tout au long des préparatifs. Ce que je lui proposais était tout nouveau pour lui. Nous ne voulions pas demander aux Indiens de se prêter à de rituels exercices d'art dramatique parce qu'on savait que cela nuirait à leur spontanéité et à leur fraîcheur. Il fallait qu'on parte de leur univers culturel. Et il fallait qu'on se souvienne qu'ils savaient déjà jouer la comédie: leur inculquer les techniques de diction, de démarche et de gestuelle ne ferait que casser leur élan. Nous avons donc décidé, Luiz Mario et moi, de les préparer en travaillant à partir de leur gestuelle traditionnelle et de leur registre de voix. Nous avons entamé une série de «répétitions théâtrales» avec eux.

### **Cette méthode a-t-elle été efficace?**

Au bout d'un mois de travail, j'ai visionné les improvisations sur bande vidéo et j'ai constaté qu'il y avait encore quelque chose qui clochait: les Indiens parlaient constamment, comme si le silence était proscrit, et comme s'ils n'avaient que la parole à leur disposition pour s'exprimer. J'ai repensé à leurs traditions orales, mais aussi au fait que la plupart d'entre eux regardent beaucoup la télévision. J'ai alors pris conscience qu'il fallait leur expliquer davantage le fonctionnement du cinéma car personne ne l'avait fait jusque-là. Dans une salle de projection improvisée, je leur ai montré deux séquences presque sans dialogue (*Les oiseaux d'Hitchcock* et *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone), sous trois angles différents: telles qu'elles existent dans le film d'origine,

la séquence entrecoupée à chaque changement de plan par deux secondes d'écran noir, et la même séquence encore avec le son coupé. Je leur ai ensuite montré ce qui se produit à chaque changement de plan, pour leur faire comprendre que la scène est composée de plusieurs plans et que ce sont justement ces plans que nous allions tourner. Grâce aux deux secondes d'écran noir, ils ont mieux compris les notions de scène et de plan et, surtout, ils ont saisi l'importance du rythme.

### **Qu'est-ce que cela leur a apporté?**

Ils ont peu à peu cerné ce que signifiait le montage. Mais je voulais surtout mettre l'accent sur les silences. Dans une scène sans dialogue de *Il était une fois dans l'Ouest*, je leur ai expliqué l'importance de ces silences et je leur ai dit que, très souvent, un silence est plus fort qu'un dialogue. Je les ai prévenus que, bien qu'ils soient les protagonistes du film, les seconds rôles étaient tenus par des comédiens professionnels qui savaient parfaitement mettre à profit les silences et prendre leur temps avant de lancer leur réplique. Grâce aux films de Leone et d'Hitchcock, ils ont immédiatement compris ce que je voulais dire. Pendant le tournage, il me suffisait de leur dire «Rappelez-vous de *Il était une fois dans l'Ouest* ... » et Ambrosio me répondait alors, «Je vois ce que tu veux dire, Marco.» et il marquait alors une longue pause en observant son partenaire blanc, avant de lancer sa réplique. La rapidité avec laquelle ils ont acquis ces notions m'a stupéfait. Ils sont devenus comédiens en l'espace de cinq mois.

### **Vous montrez deux mondes diamétralement opposés qui se font face. Comment peuvent-ils communiquer?**

Lorsque deux mondes se font face comme cela, ils ont tendance à s'épier car la curiosité pour «l'Autre» est un comportement profondément ancré chez l'être humain. Les civilisations du passé qui ont perdu toute curiosité pour autrui ont fini par disparaître. Je pense que les Indiens éprouvent une vraie curiosité pour les Occidentaux. Mais la curiosité n'est pas synonyme de contamination. Comment se fait-il que lorsque nous autres Blancs nous intéressons à une autre culture, nous cherchions à tout prix à préserver notre identité – alors que lorsque d'autres peuples s'intéressent à nous, nous réagissons immédiatement en nous imaginant qu'ils perdent leur propre culture? Pourquoi avons-nous une vision aussi limitée des choses?

La fille du propriétaire terrien s'intéresse au jeune disciple du chaman: il lui fait une démonstration de rites chamaniques, mais on ne sait pas s'il s'intéresse vraiment à elle ou à son scooter. Pour autant, l'intérêt d'Osvaldo pour elle et son univers ne signifie pas qu'il renonce à sa propre culture.

### **L'affrontement et la violence sont-ils inévitables?**

Les Indiens n'aiment pas la violence. Comme tous les êtres humains, ils ont peur en passant à l'offensive et en occupant leurs anciennes terres. En général, les propriétaires terriens blancs attaquent les Indiens quand ceux-ci sont sur leurs terres. Mais, une fois encore, les Indiens ne sont pas violents: ils veulent juste récupérer leurs terres, un point c'est tout.

### **Comment avez-vous travaillé le rythme du film?**

Le rythme devait être celui des Indiens. Pour les Incas, par exemple, le rapport à l'histoire n'est pas le même qu'en Occident: le temps est cyclique et découpé en tranches de 20 ans.

D'autre part, je souhaitais que le tempo rappelle celui des westerns classiques. Du coup, il fallait que les Indiens aient le sentiment d'être des comédiens à part entière, surtout quand ils tournaient une scène avec des acteurs blancs professionnels.

D'ailleurs, les Guarani étaient conscients que, sur le plateau, tout était «pour de faux» et que leurs personnages étaient de pures constructions imaginaires: même leurs noms sont imaginaires. En revanche, ils ont joué un rôle fondamental sur le tournage, puisqu'ils étaient non seulement les principaux comédiens, mais qu'ils nous ont servi de «conseillers» pour la vraisemblance de l'histoire. Tout au long des préparatifs, c'était là ma préoccupation majeure: faire comprendre à l'équipe que notre film s'inscrivait dans un contexte bien particulier. D'autant que la plupart des techniciens venaient des grandes villes du Brésil et n'avaient jamais entendu parler des Guarani-Kaiowas.

Je ne voulais donc pas filmer la vie des Indiens à la manière d'un documentaire, mais mettre en place un dispositif leur permettant de travailler comme des acteurs professionnels et de s'approprier des personnages qu'ils connaissaient. La distance entre leurs personnages et eux leur a permis d'être plus précis dans leur travail d'acteurs.

**La «présence» inquiétante de l'esprit maléfique qui harcèle le héros oriente le film vers le fantastique...**

Les Indiens adorent les films d'épouvante. C'est pour cela que je voulais qu'il y ait un «esprit» dans le film et que seuls les Indiens puissent le voir nettement. Le spectateur, lui, ne le voit pas. L'esprit se confond avec la caméra et c'est pour cette raison que lorsque les Indiens l'aperçoivent, ils fixent la caméra. J'avais montré plusieurs effets aux Indiens et j'ai utilisé celui qui les a le plus terrorisés.

**Quels étaient vos choix en termes de lumière et de couleurs?**

C'est ma chef décoratrice, Caterina Giargia, qui a eu l'idée de la palette de couleurs. Quand nous sommes allés dans la région du Mato Grosso, pour la première fois, en 2004, elle m'a dit que les costumes des Indiens devaient être dans des tons neutres, pour qu'ils se rapprochent le plus possible des teintes de la terre. Car ils ont le sentiment profond de faire partie de cette terre. Il n'y aurait que de petites touches de vert à cause de la forêt, puis des couleurs plus éclatantes lorsque les Indiens occupent leurs anciennes terres.

On n'a pas cherché les effets esthétiques, mais on a voulu montrer que la déforestation a considérablement affecté le paysage et qu'il y a donc un sentiment d'absence et de manque très important: tout comme les Indiens sur leurs terres, la forêt a disparu...

**Vous utilisez l'humour comme un contrepoint musical: les Indiens qui remettent leurs vêtements occidentaux après avoir posé pour les touristes, la séduction de «l'épouvantail» par une femme indienne, etc.**

Les Indiens ont un formidable sens de l'humour dont ils font preuve même dans les situations les plus tragiques. C'est une leçon de vie qui m'a marqué à jamais.

**La musique baroque de Domenico Zipoli se marie merveilleusement bien avec le contexte du film et lui donne une dimension mystique. Comment avez-vous eu l'idée d'utiliser une telle partition?**

Domenico Zipoli (1688-1726) était compositeur, organiste et missionnaire de l'ordre des Jésuites. Il s'est porté volontaire pour travailler dans les missions jésuites du Paraguay où sa connaissance de la musique a permis aux Guarani de développer leurs propres talents musicaux. Zipoli a longtemps été joué par des chœurs guarani.

J'ai voulu utiliser la musique comme un contrepoint à la brutalité des images. D'où l'emploi d'un rythme doux sur une scène de violence. Pour moi, l'utilisation du contrepoint signifie symboliquement que la volonté d'intégration des Indiens – comme en atteste le travail de Zipoli auprès des Guarani dans les missions jésuites – s'est soldé par un échec.

**Aviez-vous des références picturales ou cinématographiques pour le film?**

Je n'aime pas m'appuyer sur des références autres que celles de l'expérience du tournage. En revanche, la «géographie» des visages indiens, les tatouages qui ornent leurs corps et les idées qu'ils m'ont données tout au long du tournage m'ont servi de sources d'inspiration.