

De l’Amazonie aux Grands Lacs des Etats-Unis, *Homing* suit la migration des hirondelles noires, une espèce chassée de son habitat naturel par les oiseaux apportés par les colons européens, et leurs rencontres avec ceux qui tentent de les protéger.

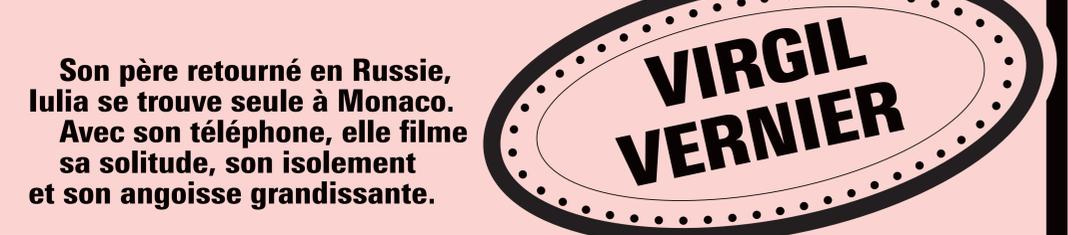
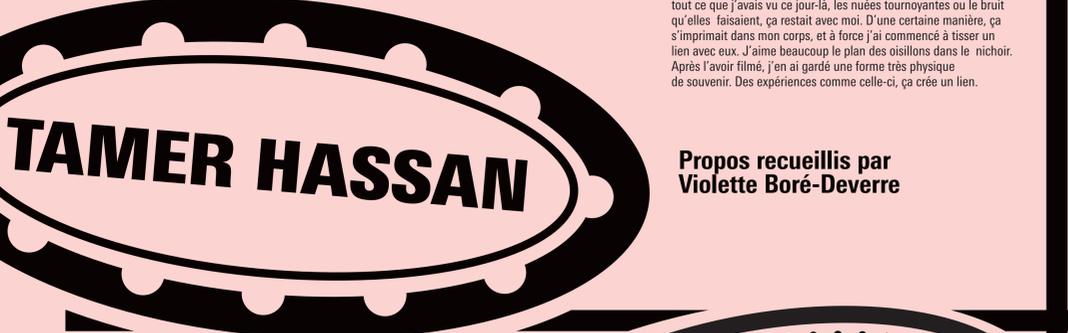


Votre film précédent, *Accession*, aborde également le sujet des stratégies humaines pour la protection d’espèces vivantes. Pour *Homing*, qu’est-ce qui vous a intéressé en premier: les oiseaux ou le travail des scientifiques ?

En fait, la forme est venue avant le sujet, et mon idée initiale était de suivre la migration de n’importe quelle espèce d’oiseau, à travers ses rencontres avec différents personnages. Je pensais structurer le film de cette façon, en différentes scènes le long du parcours de migration. Puis, comme je cherchais un oiseau à suivre, j’ai contacté différents scientifiques, des gens qui équipaient les oiseaux de GPS pour les suivre. C’est come ça que j’ai fini par m’intéresser à cette espèce en particulier, qui s’est révélée être plus intéressante pour d’autres raisons.

Avez-vous vraiment suivi la migration des oiseaux ?

La première scène a été tournée au Brésil, mais le reste n’a pas été tourné exactement dans l’ordre. J’ai juste cherché différents endroits où ils se rencontraient, et j’ai monté le tout pour ce que ressemble à un seul voyage, alors que c’est en fait un assemblage de beaucoup de plans différents. Je pense qu’il est impossible de suivre exactement les oiseaux parce qu’ils se déplacent trop rapidement. J’ai pu trouver ces endroits grâce à une communauté de personnes qui sont très investies dans la protection de cette espèce, puisqu’elle est menacée. Pour survivre, les oiseaux ont besoin de nichoirs construits pour eux. Il y a beaucoup de blogs en ligne, de groupes Facebook, où ils postent des messages comme « les oiseaux étaient là l’année dernière, peut-être qu’ils seront là cette année », donc je me suis rendu dans ces endroits en espérant les apercevoir.



Quelle a été la genèse du film ?

Au départ, j’étais à Monaco pour préparer un long-métrage. Mais les financements ont mis plus de temps à arriver que prévu et le film a été repoussé d’un an. C’est à cette époque que l’invasion de l’Ukraine a eu lieu. Il faut savoir que les Russes adorent Monaco, c’est un lieu historique de villégiature et d’investissement immobilier. Mais d’un jour à l’autre, la principauté a déclaré qu’ils n’étaient plus les bienvenus. Les russes ont commencé à quitter le territoire à mesure que la police commençait à confisquer leurs yachts et leurs appartements.

À quel point le film est inspiré de la vie de Lulia et est fidèle à son histoire ?

Quelque temps avant, j’avais rencontré Lulia à Monaco. Elle n’avait pas quitté la ville. Je l’ai appelée et je lui ai proposé de faire un film sous la forme d’un journal intime. On a inventé l’histoire de cette fille, en faisant des allers-retours entre mes envies et les siennes. On a imaginé ensemble ce que pourrait être sa vie, ce qu’elle serait capable d’incarner. Comme on se connaissait à peine, je ne savais pas ce qui était vrai, si elle était réellement une fille d’oligarque, par exemple. Je ne sais toujours pas. Je ne voulais pas être trop intrusif. Et elle est restée secrète.

Comment avez-vous écrit la voix off ?

On l’a écrite à deux. Au début, elle était entièrement en russe. Mais Lulia paraissait un personnage froid et distant, sa fravente l’histoire de cette fille, en faisant des allers-retours entre mes envies et les siennes. On a imaginé ensemble ce que pourrait être sa vie, ce qu’elle serait capable d’incarner. Comme on se connaissait à peine, je ne savais pas ce qui était vrai, si elle était réellement une fille d’oligarque, par exemple. Je ne sais toujours pas. Je ne voulais pas être trop intrusif. Et elle est restée secrète.

Ton film dresse le portrait de Monaco à travers des plans de lieu filmés par Lulia, tu lui as demandé de les faire ?

Je lui ai demandé, quand elle pouvait, de traîner dans Monaco et de filmer son errance avec son téléphone. Je voulais que toutes les images du film viennent d’elle.

Comme ton film *Sapphire Crystal*, *Imperial Princess* est entièrement tourné au téléphone, ça donne une image très granuleuse et sensible. Pourquoi ce choix ?

J’ai l’impression que ce téléphone est vraiment la caméra



Qu’est-ce que le mot « homing » signifie pour vous ? Il y a un double sens, puisqu’il désigne à la fois l’instinct de retour des oiseaux et leur « logement », l’action de leur procurer un abri.

Le titre est venu très vite, et je l’entendais alors dans le premier sens, comme l’instinct de l’oiseau. Mais plus tard, il a commencé à prendre d’autres sens. « Homing » est aussi lié au suivi GPS des oiseaux (« homing » désigne alors le système d’autoguidage, NDLR). Et aux nichoirs: pour cette espèce, l’habitat est très important parce qu’ils dépendent des nichoirs. Je vois aussi ma façon de filmer comme une sorte de « homing »: trouver ce qui a un ancrage ou un sentiment d’appartenance, non pas nécessairement dans un endroit, mais plutôt dans le contact avec d’autres espèces, avec la terre ou avec la nature.

Les rituels jouent aussi un rôle important dans ce film.

Je ne l’ai pas abordé dans le film, mais beaucoup de peuples autochtones en Amérique partagent une longue histoire avec cet oiseau. J’ai parlé à quelques personnes de deux peuples différents, et ils m’ont raconté qu’ils avaient toutes sortes de rituels autour de ces oiseaux. Au lieu de représenter les rituels d’autres personnes, j’ai essayé de pratiquer mon propre rituel, et de trouver un rapport personnel et plus profond à cet oiseau, différent de celui qu’on aurait dans un documentaire animalier, à travers la réalisation.

On ne voit d’humains dans le film qu’à travers des plans serrés sur leurs mains. Pourquoi ce choix de cadrage ?

Au début, ce n’était pas prévu comme ça. J’ai tourné des séquences avec des visages, des plans moyens, des plans larges de personnes. Mais j’étais plus intéressé par les gros plans, par les mains. Je pense que c’est parce que ça isole leurs corps, en particulier dans la scène de la dissection de l’oiseau: la frontière est brouillée entre la chair de l’humain et la chair de l’oiseau.

Les hirondelles noires sont des victimes collatérales de la colonisation, puisqu’elles sont en concurrence avec les oiseaux importés par les Européens. Mais j’ai l’impression que le film représente une coexistence, plutôt qu’un conflit, entre les différentes espèces.

C’est vrai. Ils se sont adaptés. Ils étaient beaucoup plus nombreux avant. Même si c’est impressionnant d’en voir autant dans le film, d’après ce que les gens racontent, il y en avait des millions de plus, le ciel était noir d’oiseaux. Malgré tout, ils ont trouvé le moyen de s’adapter à leur nouvel environnement. Par exemple, le parking où on les voit n’était pas là avant la colonisation, c’est sûr, il n’était même pas là il y a cinquante ans, mais ils y vont parce que la lumière éloigne les prédateurs. Ils trouvent mille manières de s’adapter à ces environnements laids et industriels, mais les nichoirs sont une forme de coexistence plus délibérée. On dirait vraiment que les gens essaient de réparer les erreurs du passé (l’importation de ces espèces invasives et la violence coloniale en général, avec tous ses effets néfastes) et de créer une forme de relation avec cette espèce très ancienne.

Pouvez-vous m’en dire plus sur votre propre relation à ces oiseaux ?

Elle a commencé avec le projet. Avant de faire le film, je ne savais pas qu’ils existaient. Mais au cours de mon voyage, j’ai commencé à ressentir leur présence dans mon esprit. Quand j’allais me coucher, tout ce que j’avais vu ce jour-là, les nuées tournoyantes ou le bruit qu’elles faisaient, ça restait avec moi. D’une certaine manière, ça s’imprimait dans mon corps, et à force j’ai commencé à tisser un lien avec eux. J’aime beaucoup le plan des osillons dans le nichoir. Après l’avoir filmé, j’en ai gardé une forme très physique de souvenir. Des expériences comme celle-ci, ça crée un lien.



d’aujourd’hui, c’est la plus simple, la plus pertinente par rapport à notre époque. Pas besoin de plus pour enregistrer le monde actuel. Pour le son pareil, un journal intime. Des sensations, des petites pensées qu’on enregistre au son, comme sur un dictaphone, et qui deviennent des voix off.

Cette forme « pauvre » traduit-elle quelque-chose de sa situation et des moyens avec lesquels vous avez fait le film ?

Effectivement, tout est transparent. Quand elle danse et qu’elle tourne à 360 degrés sur elle-même, on voit qu’elle est seule. Il n’y a pas d’équipe, personne d’autre qui la regarde. Il y a des images du luxe de Monaco, mais il est toujours filmé de l’extérieur, de loin, amputé de son glamour. C’est quelque chose de passé, maintenant que Lulia est de l’autre côté du trottoir.

Tu ouvres et tu fermes par le grand prix de Monaco, très symbolique du lieu, pourquoi ce choix et pourquoi avoir choisi d’ouvrir par l’archive d’accident ?

Ça raconte bien le père de Lulia, qui devrait regarder ça quand elle était petite alors qu’elle était terrorisée. C’est un souvenir d’enfance dans lequel on peut tous se reconnaître: le moment où on se rend compte que les adultes aiment des choses bizarres qu’on ne comprend pas. Je me rappelle dans ma famille, il y avait toujours le grand prix qui passait sur une télé avec le son coupé. Je me rappelle de ces images de destruction, de feu, qui passaient en boucle, au ralenti. Ce souvenir permet de raconter sa prise de conscience. Elle ne veut plus être liée à son père.

Il y a une séquence musicale dans ton film, celle avec les bijoux sur fond noir. Pourquoi sortir du journal intime à ce moment-là ?

Au départ, cette séquence racontait que le père revendait leurs bijoux aux enchères pour faire entrer de l’argent. Et puis on a eux-mêmes. On a enlevé la voix off, remplacée par la musique de Laurel Halo.

Imperial Princess se passe pendant la guerre en Ukraine. J’ai trouvé que l’Histoire venait d’un endroit plus direct par rapport à tes autres films, même si ce n’est jamais frontal. Quel est ton rapport à l’Histoire ?

Propos recueillis par Brunelle Lapeyre

À retrouver en version intégrale sur médiapart



MARDI 26 mars 20h30 C1

SAMEDI 30 mars 16h MK2

LA LAGUNA DEL SOLDADO

PABLO ÀLVAREZ-MESA

La Laguna del soldado,

deuxième volet de la trilogie de Pablo Álvarez-Mesa après *Bicentenario* (2021) consacrée à Simón Bolívar, montre comment un paysage devient l’archive vivante des conflits politiques qui l’ont traversé. Le *páramo* colombien, suspendu entre les nuages, fait revenir les fantômes de la colonisation et du mouvement d’indépendance pour questionner la violence de la politique colombienne.

Quel est le lien entre le páramo de Pisba auquel se consacre le film et les indigènes Muiscas ?

Le *páramo* est la terre sacrée des Muiscas. Dans la tradition Muiscas, les esprits imprègnent le lieu et vivent à travers lui. Il s’agit donc d’un endroit spirituel très puissant. Le travail du film ne pouvait pas seulement se réduire à documenter les plantes, il fallait expliquer le pouvoir du *páramo*, à la fois en surface et sous terre. Il était donc important de m’engager dans cet espace, de faire partie de lui et de l’écouter pour ensuite, avec une caméra et des sons, essayer de retranscrire ce que j’y ai vécu. Lorsque nous entrons dans le *páramo*, nous étions toujours accompagnés par quelqu’un. Il y avait un rituel pour y pénétrer. Maria, la voix principale du film, a été notre guide. Il était très important pour moi de partir avec les bonnes personnes. Elle et sa famille vivent dans la région depuis des générations. Elle connaît extrêmement bien l’environnement et son histoire, ainsi que leur enchevêtrement.

Quelle est l’importance du páramo en tant qu’écosystème ?

Soixante pour cent des *páramos* du monde se trouvent en Colombie. Ce sont des écosystèmes très riches en plantes et en eau qui se forment dans les montagnes entre 3000 et 4000 mètres d’altitude. Les *frailejones*, une plante de la famille des tournesols, y jouent un rôle essentiel. Ils retiennent l’eau présente dans l’air et la captent dans le sol qui devient comme une éponge capable de la conserver très longtemps et ensuite de la redistribuer. Le film veut montrer cette interconnexion entre l’air, la terre et l’eau. Il n’y a pas de division entre ces trois entités : l’air pénètre dans les plantes et se transforme en eau.

Pourquoi le film a-t-il lieu dans le páramo ?

La trilogie prend à rebours le trajet de libération de la Colombie par Simón Bolívar au début du XIXe siècle. Pour la concevoir, je suis parti de Bogota dans le troisième film pour arriver jusqu’au lieu où Bolívar a rassemblé son armée, à la frontière avec la Venezuela. Le second volet se déroule dans le *páramo* de Pisba, que Bolívar a traversé en juin 1819. Avec ses généraux, il avait compris que c’était un passage stratégique pour attaquer les Espagnols qui l’attendaient de l’autre côté de la frontière, le long du Rio Magdalena que Bolívar avait échoué à traverser dix ans plus tôt.



Comment le tournage de *Rambo III* est-il devenu le point de départ de votre film ?

Je travaillais sur un autre projet quand je suis tombé sur des documents portant la mention « Rambo » ; j’ai pensé que c’était typiquement le genre de noms utilisés par l’armée israélienne pour les opérations militaires qui se déroulent dans le désert palestinien, puis j’ai compris qu’il s’agissait d’une collaboration entre l’armée israélienne et des boîtes de productions américaines. Le fait que l’armée israélienne prête toutes sortes d’infrastructures, d’armes, d’équipements et puis surtout, ces terres désertiques pour y tourner des films, m’a immédiatement interpellé. J’étais intéressé par l’idée de trouver un moyen de passer du film (*Rambo III*) à la dépossession des Palestiniens de leurs terres, et montrer comme ces questions ont à voir avec la façon dont l’armée et l’État perçoivent ces terres.

Comment avez-vous articulé le tournage de *Rambo III* grâce à l’intervention de l’armée israélienne, à la question plus large de la colonisation des terres palestiniennes ?

Je crois que ce qui m’a fasciné, c’est cette tension entre la manière dont les terres apparaissent dans le film *Rambo III* (elles sont censées représenter l’Afghanistan) et le fait qu’elles sont extrêmement contrôlées dans la réalité. Je trouvais extraordinaire que ce soit un territoire si exposé cinématographiquement, et en même temps complètement arraché à lui-même. La conversation que j’ai eue avec Bachir m’a montré l’urgence qu’il y avait à faire un film prenant en compte cette dimension. Si *Rambo III* fait de ces terres un espace lointain, comment regarder les ruines de la vie palestinienne dans ce contexte ?

Avez-vous l’impression d’avoir réussi à défendre un point de vue palestinien sur ces terres ?

On assiste en ce moment à un génocide à Gaza. Il est fondamental de comprendre que l’expropriation ne date

pas d’il y a trois ou quatre mois, mais est au fondement de l’État d’Israël. Elle fait partie des lois qui créent la séparation entre les populations. Pour moi, cette histoire s’inscrit dans le temps long : elle est à suivre. S’il s’agit de savoir si un film est capable de promouvoir une certaine vision des choses, alors oui, je pense qu’un film peut faire ça. Ce serait très naïf et optimiste de dire que c’est ce que j’attends de ce film en particulier; je crois plutôt à la force du nombre. Si plusieurs films défendent ce point de vue, et travaillent ensemble à exposer la colonisation de ces terres, alors je crois qu’il est possible de faire avancer les choses.

En tant que réalisateur israélien, craigniez-vous de reproduire un geste d’appropriation en filmant ces terres palestiniennes ? Avez-vous cherché à l’éviter ?

Une fois qu’on est derrière la caméra, on est forcément aux prises avec ce problème : qui filme, pourquoi le filme ? Lorsque nous sommes entrés dans ce village palestinien, plongé dans une grande misère, forcément je me suis demandé ce que signifiait ma présence ici. Pour moi, accepter l’ambivalence de filmer dans ma position fait partie de la création du film, et de toute manière il n’y a pas moyen d’y échapper. Mais c’est en effet une question importante, et souvent, quand je regarde mes propres films, je me

Daniel Mann est un écrivain et cinéaste israélien résidant à Londres. Son œuvre a pour principal objet la colonisation et l’occupation militaire, particulièrement en Israël-Palestine. Dans son dernier film, *Under a Blue Sun*, sa rencontre avec Bashir, assistant chargé des effets spéciaux sur le tournage de *Rambo III*, l’amène à interroger les rapports entre fiction et réalité au sein du désert du Naqab.

LA LAGUNA DEL SOLDADO

PABLO ÀLVAREZ-MESA

« On ne peut pas parler de question environnementale sans parler de violence coloniale ». Cette phrase prononcée à la fin du film est-elle le fil directeur de ton travail ?

Le film s’efforce de montrer les effets de la politique sur le paysage. Dans une telle logique, il est impossible de ne pas parler du lien entre la violence coloniale et les questions environnementales. Le *páramo*, plus qu’un simple théâtre des conflits sociaux et politiques de la région depuis la colonisation espagnole, a partie prenante avec eux.

Les images montrent à la fois la puissance immense et cosmique de la nature et sa présence spectrale, presque fantomatique. Comment en es-tu venu à travailler dans cette direction ?

La présence de Simón Bolívar dans le film est avant tout celle d’un fantôme. Elle est d’abord invoquée dans le premier film qui interroge le besoin d’avoir un chef. Et dans le dernier film, un exorciste la conjure. Le deuxième film nous présente quelque chose qui serait comme l’errance et la folie de ce fantôme. Par là, j’entends surtout le délire d’un homme qui cherche à exercer son pouvoir sur le paysage. Je pense particulièrement à la violence avec laquelle cette libération a été menée. En conséquence, notre tradition politique est davantage ancrée sur le pouvoir et la violence que sur le droit constitutionnel. La qualité spectrale est aussi celle des peuples indigènes qui revendiquent l’espace et leur mémoire.

Dans certaines parties du film, tu choisis de nous plonger pendant de longues minutes dans l’obscurité, pourquoi ?

Ce passage par l’obscurité intervient particulièrement dans la mine ainsi qu’au moment où nous sommes plongés dans le noir pour écouter le chant des oiseaux. Cette section porte surtout sur les limites de notre perception, que ce soit celle de la nature, de l’histoire ou du temps. Le spectrogramme à l’écran qui présente les fréquences des cris de chauve-souris en est l’illustration littérale : nous ne voyons pas et pourtant elles sont bien présentes. Les spectres sonores deviennent alors l’équivalent des spectres historiques qui nous traversent et hantent les territoires. Dans le film, plusieurs couches géologiques sont également visibles.

Tous les entretiens sont disponibles sur le blog hébergé par Mediapart



demande si j’ai bien fait.

Vous avez terminé le film juste avant les attaques du 7 octobre. Rétrospectivement, avez-vous des regrets sur ce que vous avez filmé ?

Oui bien sûr. J’ai toujours l’impression que je n’en dis pas assez. Il y a certainement des choses que je ferais différemment aujourd’hui, après le 7 octobre et l’invasion militaire de Gaza. Je ne sais pas s’il y a une chose précisément que je regrette… Je pense que si je pouvais refaire ce film, j’aimerais le lier davantage à Gaza, et aux Palestiniens poussés vers Rafa et l’Égypte, parce que cela veut dire nécessairement être poussé vers le désert, et c’était aussi le sujet du film. Mais les films, une fois qu’ils sont sortis, sont toujours des sortes de documentaires sur les regrets de leur réalisateur.

À un moment dans le film, il est dit que la caméra est une arme. Que pensez-vous de cette affirmation aujourd’hui ? Ne vous semble-t-elle pas un peu légère, dans le contexte actuel ?

Je pense toujours que le cinéma est une arme. À commencer par *Rambo III* : c’est un film qui a été produit en 1986-1987, à la fin de la guerre froide, et il est très visible que ce film a été réalisé à des fins politiques. J’ai été attiré par l’idée d’approcher cette icône du cinéma populaire et de la retourner contre elle-même. L’enjeu n’était pas tant de faire du cinéma une arme, mais de rester fidèle à la multiplicité de sens à l’intérieur d’un document cinématographique. Il y a une différence entre l’usage politique des films en tant qu’armes ou en tant que boucliers. Je crois qu’ici, la caméra sert surtout à se protéger de la violence policière. Je préfère penser le cinéma dans un rôle protecteur, en opposition avec ce que proposent des films à gros budget comme *Rambo III*, ou d’autres films qui fonctionnent politiquement de la même manière. Mais cela reste évidemment une question ouverte.

En tant que réalisateur israélien, craigniez-vous de reproduire un geste d’appropriation en filmant ces terres palestiniennes ? Avez-vous cherché à l’éviter ?

Une fois qu’on est derrière la caméra, on est forcément aux prises avec ce problème : qui filme, pourquoi le filme ? Lorsque nous sommes entrés dans ce village palestinien, plongé dans une grande misère, forcément je me suis demandé ce que signifiait ma présence ici. Pour moi, accepter l’ambivalence de filmer dans ma position fait partie de la création du film, et de toute manière il n’y a pas moyen d’y échapper. Mais c’est en effet une question importante, et souvent, quand je regarde mes propres films, je me



Elles sont le signe de l’empilement des événements historiques qui, sans être perçus, demeurent actifs.

On pourrait aussi le comparer à un archéologue…

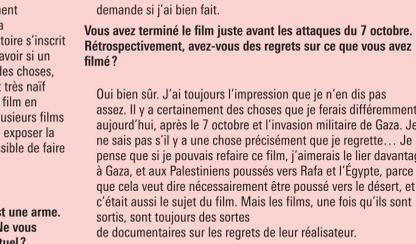
À l’écran apparaissent constamment des images de glaise. Elles suggèrent que les statues et les monuments de Bolívar vont eux aussi fondre avec le temps. La glaise travaillée par des mains de potiers pour former d’autres matériaux fait directement allusion au cycle des récits historiques. Ces derniers peuvent quitter leur forme figée et redevenir malléables, donner lieu à de nouveaux récits. Le respect pour les histoires du passé laisse alors ouvert un engagement critique avec elles. Nous ne pouvons pas nous contenter de célébrer aveuglément les héros, l’histoire est plus complexe. Mais je ne suis pas un historien et ce film est avant tout une expérience émotionnelle de l’histoire. Il met surtout en lumière les conséquences de ces figures mythiques sur le paysage.

Pourquoi la caméra s’arrête-t-elle beaucoup sur les objets ou les choses matérielles, dissociées des conversations humaines ?

On voit beaucoup de mains se toucher, faire des gestes ou travailler. Je n’aime pas que l’on me prenne en photo et me sens par conséquent mal à l’aise avec l’idée d’enregistrer le visage d’autres personnes. Mais j’aime les mains, leur puissance particulière et l’espace intime qu’elles ouvrent. Et j’aime les voix, les respirations et la façon que les acteurs ont de marcher. Dans le documentaire, toutes les personnes sont très présentes : non pas par leurs visages, mais par d’autres formes de présences.



Daniel Mann est un écrivain et cinéaste israélien résidant à Londres. Son œuvre a pour principal objet la colonisation et l’occupation militaire, particulièrement en Israël-Palestine. Dans son dernier film, *Under a Blue Sun*, sa rencontre avec Bashir, assistant chargé des effets spéciaux sur le tournage de *Rambo III*, l’amène à interroger les rapports entre fiction et réalité au sein du désert du Naqab.



Propos recueillis Ariane Guillet

À retrouver en version intégrale sur médiapart



MARDI 27 mars 20h30 C1

VEND. 29 mars 13h15 MK2