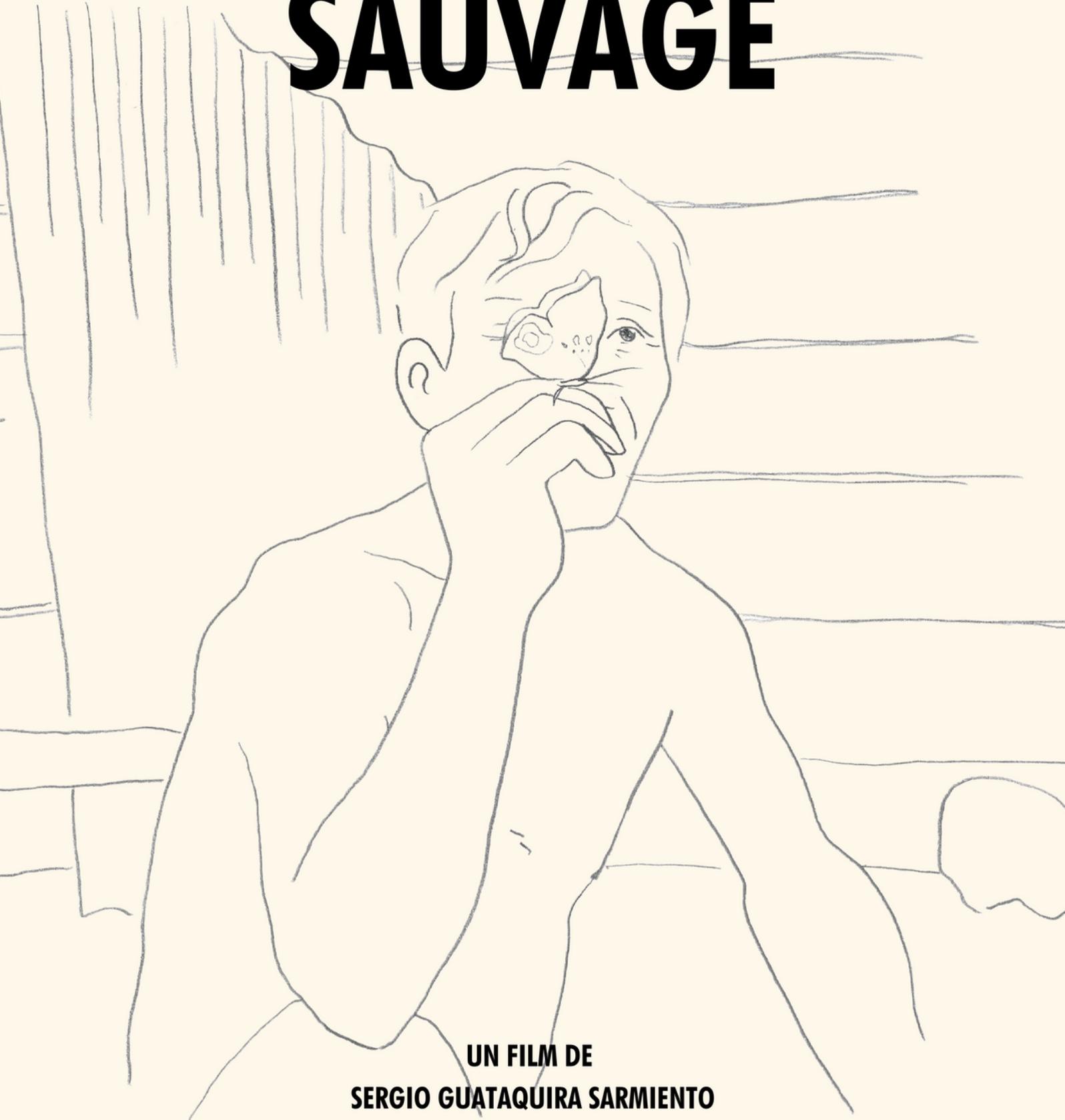


ADIEU SAUVAGE



UN FILM DE
SERGIO GUATAQUIRA SARMIENTO

DOSSIER DE PRESSE

01 Synopsis

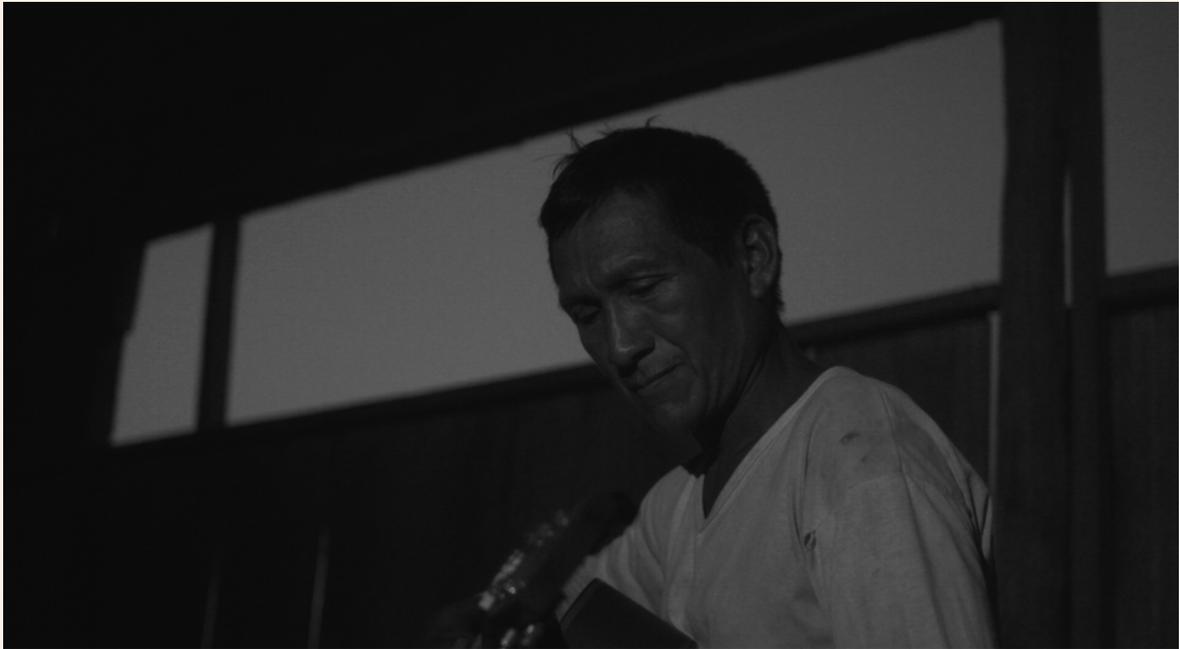
02 Entretien avec le réalisateur

03 Biographie du réalisateur

04 Sélections

05 Informations

SYNOPSIS



En Colombie, les « Blancs » pensent que l'Indien d'Amazonie ne ressent rien car dans sa langue, il n'y a pas de mots pour désigner les sentiments. Est-il possible que tout un peuple ne ressente rien et n'ait aucun mot pour parler d'amour ?

Le réalisateur Sergio Guataquira Sarmiento, lui-même descendant d'une communauté autochtone colombienne presque disparue, part à la rencontre des Cacuas pour parler de leurs sentiments, de leurs amours, de leur solitude. Ce faisant, il renoue avec sa propre indianité.

Tout en humour et en tendresse, les Cacuas tentent de lui apprendre ce que c'est que d'être un autochtone.

Cette quête initiatique est une radiographie émotionnelle de tout un peuple.



ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

par Nicolas Bras, programmeur au cinéma Nova



Sergio Guataquira Sarmiento, avec *Adieu sauvage*, tu pars dans l'Amazonie Colombienne pour réaliser ton premier long-métrage. Qu'est-ce qui t'a amené à te rendre dans ces terres ?

La genèse remonte à plusieurs années. En fait, ça vient d'un article découvert dans la presse colombienne, le journal *El Espectador*. L'article traitait de vagues de suicides frappant les communautés autochtones amazoniennes. C'est cette situation qui est à la base de mon envie de réalisation d'un film. Cette histoire dramatique a aussi fait écho en moi car je suis descendant de communautés amérindiennes qui ont été décimées. Le suicide m'interpellait d'autant plus que c'est une pratique qui n'appartient pas à la culture locale. C'est clairement considéré comme une maladie occidentale qui les affecte désormais.

À un moment dans ton film, tu évoques l'élément sensible du rapport ambigu que les voyageurs, qu'ils soient journalistes, documentaristes ou anthropologues, entretiennent avec ces communautés. Souvent, la manière dont ils se rendent dans ces lieux laisse l'impression qu'ils traitent les habitants d'Amazonie comme des bêtes de foire. Quel dispositif as-tu mis en place avec ton équipe pour éviter cet écueil du chercheur d'exotisme et être toléré par la communauté dans laquelle tu es allé ?

Ça, c'est un point primordial pour nous. Quand nous avons commencé à penser à la meilleure manière d'approcher notre sujet, nous avons rapidement réfléchi à ce que nous représentions et ce que nous faisons là pour ne pas laisser cette impression de faire nos courses, de prendre ce qu'on voulait puis de

partir. C'est un processus de colonisation culturelle voire même de colonisation académique que ça vient d'un réalisateur, d'un sociologue ou d'un anthropologue. Une dynamique où on en vient encore une fois à exploiter ces personnes. Au fond, le point de départ qui était l'épidémie de suicides s'est transformé au fur et à mesure de notre immersion. On a essayé avec le personnage principal de partir sur un pied d'égalité et que mon approche s'adapte à ce que nous expérimentons plutôt que de calquer le réel sur nos désirs. Très vite, la question de l'indianité a été pointée par Laureano Gallego Lopez, le personnage principal. Il m'a dit qu'il sentait clairement mon désir d'appartenir à ce groupe. Par la rencontre, j'ai aussi voulu lui donner la chance de diriger le film, le sujet et lui laisser entamer la discussion ainsi que le mode de relation que nous entretiendrons. Mon apprentissage de l'indianité à leur contact a finalement pris le pas sur la question du suicide. C'était un vrai choix.

Nous leur avons demandé leur accord, ils nous l'ont accordé puis nous avons filmé tout en restant en retrait pour maintenir une distance qui nous semblait saine. Pour autant, on s'est dit que ce n'était pas la voie que nous voulions suivre pour les filmer. Nous avons donc rangé la caméra et on a commencé à vivre avec eux. C'est en vivant avec eux qu'on essaie de trouver une place.

Leur communauté fonctionne comme une horloge suisse.

Dans le film, tu montres à plusieurs moments des rôles qu'on te propose d'occuper et qui ne marchent pas trop. Est-ce que c'était volontaire de ta part comme dynamique pour trouver ta place et, ainsi participer à leur quotidien ?

L'envie de trouver une place est directement liée à la manière d'approcher mon sujet. On cherchait surtout à respecter les gens qui étaient prêts à être filmés.



La question en tant que réalisateur documentariste à ce moment-là, c'était de savoir à quel moment je sors la caméra ; à quel moment le film commence.

Mon chef-opérateur et mon ingénieur son m'ont entièrement fait confiance à cet égard. Je pense par exemple à la scène où les gens se lavent dans le fleuve. C'est un des premiers plans que nous avons filmé. Mon chef-opérateur a montré une certaine réticence à filmer ce moment car on venait d'arriver et qu'il ne voulait pas d'emblée capturer ce moment d'intimité.

Tout est calibré et chaque personne occupe une place déterminée. C'est profondément ancré chez eux. La mort par exemple n'est pas un problème. Le deuil n'occupe pas une place importante. Ce qui est important quand quelqu'un meurt, ce n'est pas tant le chagrin et le vide que ça laisse, mais davantage la question de savoir qui va remplacer cette personne dans la communauté pour effectuer le travail qui était le sien.

Si je voulais gagner la confiance pour réaliser un film avec eux, il fallait que je puisse donner ce qu'ils n'ont jamais reçu de la part d'un occidental. On se chargeait du bois, on allait tailler des arbres dans la forêt, on travaillait dans la maison des habitants et c'est comme ça qu'on a commencé à établir une relation. Après, ils ne m'ont pas trouvé très utile et ont fini par décider que c'est en tant qu'entraîneur de foot de leur équipe féminine que je serais le moins embarrassant mais, très franchement, je ne leur étais d'aucune aide. Dans le même temps, on continuait tous les trois à se parler en se disant que nous perdions toute la matière disponible pendant que nous remplissions ces rôles. L'équipe m'a suivi dans cette envie de d'abord créer un lien personnel et, ensuite, quand la confiance est là, de sortir la caméra.

Quelle place laisses-tu à la mise en scène dans ton film ? Je pense précisément à cette séquence au début du film où tu discutes avec ton taximan.

En fait, je ne suis pas un réalisateur documentariste. Je suis plutôt attiré par la fiction. Pour moi, l'écriture compte énormément et la mise en scène en fait intégralement partie. Quand on a rencontré ce taximan, on a eu des discussions similaires à celles du film. Évidemment, on venait de sortir de l'aéroport et on n'a pas sorti le matériel. On a tourné cette séquence vers la fin du tournage. Nous avons rencontré ce taximan à plusieurs reprises et on a fini par établir une relation de confiance. On a organisé cette mise en scène en lui demandant de faire comme s'il ne nous connaissait pas. C'était possible avec un occidental. L'accident évidemment a eu lieu juste devant nos yeux, ce n'est pas une remise en scène.

Ça ne s'est absolument pas passé de la même manière avec les autochtones de la communauté. Je te donne un exemple très simple. À un moment donné, Laureano est parti chasser pour la famille.

Impossible de savoir s'il revenait après un, deux ou trois jours. On aurait voulu l'accompagner mais il était très embarrassé. Il ne voulait pas qu'on vienne et ne savait pas comment nous en faire part.

C'était impossible pour lui car, à quatre, nous aurions fait beaucoup trop de bruit, nous aurions fait peur à la proie, piétiné son terrain de chasse, etc... Nous avons du coup décidé de filmer la séquence où il revenait de la chasse dans sa famille et que sa femme récupérait l'animal chassé. Au lieu de lui faire un câlin comme ce serait la coutume chez nous, elle regardait s'il avait des poux ou des bestioles. C'est une démonstration d'amour chez eux et nous voulions la filmer.



C'est l'une des pratiques qui diffèrent fortement des habitudes occidentales. À tel point que les occidentaux ont tendance à proclamer que les autochtones ne ressentent rien par incompréhension des marques de tendresse qui circulent dans leurs gestes. Bref, quand il revient, nous n'étions pas prêts à filmer. Un jour, on lui a demandé de refaire l'entrée avec l'animal qu'il venait de chasser. On pouvait aussi imaginer de tourner le lendemain avec un sac et de faire comme d'habitude. Il était très embarrassé par ces propositions et ne voulait absolument pas faire ça. C'était impossible pour lui car il n'avait rien chassé. Je lui ai expliqué que là, c'est l'illustration d'une chasse qu'il aurait éventuellement faite. L'objectif n'était pas de montrer quelque chose de faux mais simplement de remettre en scène pour la caméra. Son refus était catégorique car si un jour un indien voit ce film et qu'il lui demande ce qu'il a chassé ce jour-là, il ne serait pas en mesure de répondre. Il devrait mentir. Le jour où il a décidé que c'était le moment, il revenait de chasse, il a posé son sac et m'a dit : « Je viens de chasser, j'ai un animal, donc, si vous voulez, on tourne dans les cinq prochaines minutes et je veux bien refaire la rentrée mais c'est maintenant ou jamais ». A ce moment-là, il pouvait annoncer, le cœur léger, j'ai chassé tel animal ou tel animal.

Pour autant, il y a deux moments de discussion qui rompent le rythme du film et pendant lesquels tu sembles créer un cadre pour que la parole puisse se libérer. Je pense à deux scènes clefs à savoir celle où Laureano discute avec sa femme et l'une des dernières scènes, le climax, où il pose devant un paysage en contrebas et où des discussions centrales se tiennent. Comment t'es-tu organisé pour mettre en place ces moments-là ? Et aussi, comment ont-ils accepté cette proposition tant la parole semblait compliquée à aller chercher ?

Tout d'abord, il faut saisir les mécanismes à l'œuvre dans la rencontre et la discussion. En d'autres mots, sonder à quel moment ils parlent, à quel moment ils se libèrent, à quel moment ça devient intime... En fait, la manière dont la parole se libère est très spontanée. Il y a par exemple des moments que j'ai trouvés assez justes et très beaux alors qu'on était en train de marcher.

Par exemple, lors de l'un de nos déplacements, il a commencé une discussion qui m'a marqué : « Sergio, je voudrais que tu signes un document comme quoi tu me promets que tu vas revenir ici. » m'annonce-t-il. Il essayait là de reproduire des codes de la société occidentale. Il sait qu'un document signé a plus de valeur que la parole.

Il a reproduit ça un peu maladroitement pour me faire promettre que l'amitié qu'on avait créée à ce moment-là allait perdurer dans le temps. C'était touchant mais c'était impossible de lui demander de rejouer ce moment. On l'a essayé mais franchement, ça ne donnait rien du tout. Ce que j'ai essayé de faire, c'est d'abord de comprendre quels étaient les endroits où il allait parler. La scène avec sa femme est très fidèle au réel.

C'est-à-dire que la lumière ou l'absence de lumière apporte une certaine intimité. C'est souvent autour du feu qu'ils se livrent. Le moment où il se montre le plus vulnérable ou le plus sensible et le plus sincère d'un point de vue émotionnel, c'est quand la lumière n'est plus là. Ce sont des moments où nous ne pouvons plus lire l'expression sur leur visage. L'obscurité les protège. L'autre grand enjeu était de parvenir à déclencher les discussions qu'on peut avoir spontanément en taillant un arbre ou en se déplaçant dans la forêt. À un moment dans le film, il me pose la question de savoir ce qu'est la nostalgie. En fait, c'est une question qu'il me pose après une discussion avec mon père au téléphone mais le matériel de prise de vue n'est pas prêt.

Je lui annonce que je lui répondrai plus tard. J'essayais de ne plus répondre instantanément mais de me réserver certains sujets pour les ressortir et qu'il puisse spontanément en reparler. Plus tard, j'ai intentionnellement parlé de mon père pour qu'il me reparle face caméra de l'appel et qu'il me repose la question. Ce sont des gens qui ont une tradition orale, ils ont une excellente mémoire. Je me suis dit que si je lui parlais de mon père, il allait d'office me parler de l'appel téléphonique. C'était une manière pour moi d'explorer un dispositif qui me permettrait de déclencher des discussions tout en ayant une certaine spontanéité.

Pour la scène de fin, quand on est arrivé, il m'avait annoncé qu'il voudrait qu'on fasse avec lui l'ascension d'un mont en particulier. Pendant les trois mois que j'ai passés sur place, ce mont symbolisait un voyage fondamental que nous allions faire et qui scellerait aussi notre amitié. On a très vite compris que cette scène-là signait la fin du film. On ne savait, par contre, absolument pas ce que ça allait raconter. Je me suis réservé certaines questions - les plus importantes - pour ce moment-là.



Quand on est arrivé au sommet de la montagne vers quatorze heures, on a installé le campement. David, le chef-opérateur, et moi avons ensuite cherché un endroit qui pourrait être cinématographiquement intéressant. On a fini par trouver cette sorte de belvédère sur l'Amazonie et comme Laureano est émerveillé par les paysages impressionnants, je lui ai demandé si ça lui allait qu'on discute là. On a gardé les dix dernières minutes d'une conversation d'un plan séquence qui a duré trois heures. On s'est assis et on a commencé à bavarder le temps nécessaire pour qu'il oublie la caméra et le micro. La lumière déclinait et, à partir de là, j'ai commencé à poser des questions plus intimes. Je savais qu'il commencerait à se livrer. Certes, il y a de la mise en scène, certes il y a l'induction d'un sujet, il y a un point de vue, il y a clairement une envie mais c'était avant tout un dispositif pour déclencher la conversation. J'ai posé les questions sans être maître des réponses. C'était une façon de dire que jusqu'à un certain point, je m'autorise à intervenir mais après, c'est à lui.

Pourquoi avoir choisi de filmer en noir et blanc?

Il y a une raison artistique mais aussi une raison qui touche au sujet du film. Il y a plusieurs années, quand j'étais au Beaux-Arts de Poitiers, j'avais vu l'interview de Robby Müller, le chef-opérateur du film de Jim Jarmusch *Down By Law*. Il évoquait cette question de la couleur dans le cinéma. Il disait à l'époque que la couleur est un élément de lecture d'un film. Quand on présente un film, le son, la couleur, les cadres, les objectifs, le montage, les jeux des comédiens... Chaque élément est une couche d'information. Il faut partir du principe que le cinéma n'est pas la vraie vie mais un élément construit, conçu et réfléchi à l'avance. Pourquoi choisir la couleur si elle ne donne aucune information nécessaire.

Une autre raison importante est que la couleur en Amazonie a souvent été un déclencheur d'exotisation. On voulait retirer cet élément de la jungle pour proposer une lecture plus neutre qui m'amène au troisième point. C'est comme un oignon. C'est en enlevant les couches qu'on arrive au cœur. Mon choix est d'enlever la couleur que le public ne doit donc pas digérer pour aller directement au cœur du propos. C'est une sorte de raccourci.

Ted Grant le photographe canadien proclamait que la couleur, c'était pour photographier des habits; le noir et blanc, c'est pour photographier des âmes.

Tu leur as montré le film ?

Si tout va bien, j'y vais cette année pour leur apporter un cadeau et leur montrer le film. Il faut noter que ce sont de vrais cinéphiles.

Il n'y a pas un jour qui passe sans qu'ils ne regardent un film.

C'est plutôt inattendu comme habitude...

Il faut garder en tête que c'est une culture très visuelle car l'écrit n'existe pas dans leur langue. Vu qu'ils n'ont ni accès à Internet ni à la télévision, regarder un film est un grand moment de réunion dans un lieu commun, l'église en l'occurrence.

Ce sont des gens profondément curieux qui regardent absolument tout. Ils mettent des films achetés en ville au marché noir sur des clés usb qu'ils connectent ensuite à un lecteur dvd alimenté par un groupe électrogène. Je me souviens d'avoir apporté avec moi le film "Monika" d'Ingmar Bergman, nous l'avons regardé ensemble et ils étaient fascinés même s'ils ne comprenaient rien, car il n'y avait pas de sous-titres en espagnol. Ils étaient captivés par cette histoire d'amour d'été et ces paysages qui leur étaient inconnus.

C'était un moment fort de les voir regarder les images en noir et blanc. C'était une expérience unique pour eux.

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

De son enfance, il dira que son nom composé trahissant des origines amérindiennes lui valut d'être souvent moqué.

Sergio Guataquira Sarmiento est né à Bogota, le 5 avril 1987, d'un père avocat et d'une mère ayant plusieurs petits boulots alimentaires. Rien ne le prédestine au cinéma et pourtant à 19 ans, il quitte son pays pour l'Europe et s'inscrit aux beaux-arts de Poitiers avec un visa étudiant. C'est durant ses études qu'il se rapproche du cinéma et qu'il tente avec succès le concours d'entrée à l'IAD en Belgique.

En 2018, son film de fin d'études "Simon pleure" est repéré par le circuit des festivals où il circule abondamment. On y voit un jeune homme qui, suite à un chagrin d'amour, se met à pleurer littéralement toutes les larmes de son corps. Le film révèle une personnalité de cinéaste attachant au public.

Entre burlesque et clown triste, résignation et férocité, Sergio Guataquira Sarmiento souhaite rendre honorable le sentiment de tristesse qui est trop souvent réprimé par la culture latino-américaine.

Dans "Adieu, Sauvage", son premier long-métrage documentaire, Sergio Guataquira Sarmiento se confronte au mal d'amour de la population amérindienne de l'Amazonie colombienne. Dans ce documentaire où un questionnement éthique sur le cinéma ethnologie croise une quête personnelle burlesque et parfois pathétique, il s'intéresse désormais l'Homme "qui ne ressent rien".

Sergio Guataquira Sarmiento, vit actuellement à Bruxelles, en attente de régularisation.



SÉLECTIONS



Cinéma du Réel
2023



Ann Arbor Film Festival
2023



DOK Festival
2023



ÉQUIPE DU FILM

Réalisation Sergio Guataquira Sarmiento
Image David Garcia
Son Nicolas Pommier
Montage image Noé Bries Silva
Montage son Martin Delzescaux
Mixage Rémi Gérard
Etalonnage Jorge Piquer Rodriguez
Musique Clémentine Pacalet
Production Fox the Fox productions
Grand angle productions
CBA (Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles)



INFOS

Format image HD
Format son Stéréo, 5.1
NB/Couleur Noir et blanc
Langues VO ES FR
Sous-titre(s) disponible(s) FR, EN, ES

Copyright photos : David Garcia

CONTACT

Presse	anne@sparklebox.be	0486 24 34 00
Diffusion	laure.bioules@gmail.com info@foxthefox.be	0489 82 64 29

foxthefox.be



GRAND
[ANGLE]

FÉDÉRATION
NATIONALE
DES
CINÉMA



brutele

BELGA
FILMS FUND



PROCIREP

ANGO

Nouvelle-Aquitaine