



SAUVAGES

Un film de Claude Barras

Festival de Cannes 2024 – Special Screenings

Anncy Festival 2024 – Compétition

Locarno 2024 – Piazza Grande

Sortie 16 octobre 2024

Durée 90 min

Download pressmaterial <https://www.frenetic.ch/espace-pro/details//++/id/1233>

RELATIONS PRESSE

Eric Bouzigon
eric@filmsuite.net
079 320 63 82
www.filmsuite.net

DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG
Lagerstrasse 102
8004 Zürich
www.frenetic.ch



SYNOPSIS

À Bornéo, près de la forêt tropicale, Kéria recueille un bébé orang-outan dans la plantation où travaille son père. Au même moment, Selaï, son cousin, vient trouver refuge chez eux pour échapper au conflit qui oppose sa famille nomade aux compagnies forestières. Ensemble, Kéria, Selaï et le bébé singe baptisé Oshi vont alors braver tous les obstacles pour lutter contre la destruction de la forêt.



ENTRETIEN AVEC CLAUDE BARRAS

Xavier Kawa-Topor : *Savages* est, selon tes propos, un film très personnel. Bien que son histoire se déroule de nos jours dans l'île de Bornéo, il trouve son origine dans tes souvenirs d'enfance en Suisse. De quelle manière ?

Claude Barras : Mon enfance a été marquée par les récits de mes grands-parents qui viennent tous à peu près de la même région des Alpes. Nés dans les années 1910, ils étaient encore reliés à l'« ancien temps » : celui d'avant les automobiles et des routes, où l'on se rendait à la ville deux fois par an pour acheter un peu de sel. Le reste du temps, on vivait en autarcie en fabriquant soi-même ses meubles et ses outils restés finalement assez proches de ceux du néolithique. Les communautés villageoises de cette civilisation alpine bien connue des anthropologues, vivaient selon les cycles des saisons, à différentes altitudes, en passant d'un village à l'autre. L'hiver, on le passait en plaine avec les bêtes dans l'étable. Au printemps, on montait au village supérieur pour les cultures céréalières. L'été venu, on menait collectivement les troupeaux sur les alpages puis à l'automne on récoltait la vigne. L'entraide était de règle. On appelle cela le « semi-nomadisme », parce que les villages étaient bâtis en dur, mais le principe est à peu près le même pour tous les peuples qui vivent de manière autarcique des ressources d'un territoire.

X.K-T. : Tes grands-parents vivaient un nomadisme proche de celui des Penans ?

C.B. : En un sens oui. On considère toujours le nomadisme comme quelque chose de très exotique mais en réalité, il y a deux générations en Europe, bien des gens vivaient et se déplaçaient selon le cycle de la nature. Dans le cas des Penans, ils établissent leur campement pour trois à quatre semaines, le temps de cueillir les fruits du coin et de chasser quelques sangliers. Puis ils repartent, afin que la nature reconstitue ses ressources pour leur prochain passage. C'est à la fois une manière de s'inscrire dans le temps et d'habiter un territoire. Mes grands-parents, comme les Penans, étaient des gens qui vivaient dans la nature, qui regardaient le ciel et savaient dire en fonction d'un nuage s'il allait faire beau le lendemain. J'ai appris d'eux quelques petits « trucs » comme ça. Après eux, mes parents se sont vraiment inscrits dans la modernité. Ils se sont installés dans un village, se sont occupés de domaines viticoles en utilisant les méthodes modernes et les produits chimiques.

Lorsque j'étais enfant, il y avait encore des lièvres, des couleuvres à collier, des lézards verts et des perdrix des vignes. Mais, à force d'arroser la terre d'herbicides et de fongicides, la vie sauvage a disparu pour laisser place à un vrai désert. C'est le propre des monocultures, qu'il s'agisse de la vigne ou de l'huile de palme. Heureusement depuis quatre ou cinq ans, une nouvelle génération d'agriculteurs, souvent des femmes, reprennent les domaines viticoles avec des méthodes plus écologiques. Ils commencent par remettre les terres en friche pour inviter la faune à se réinstaller... et c'est réjouissant ! Pour moi qui adorais la nature, ça a été une grosse source de conflit avec mes parents qui, bien que sensibles et en empathie avec les animaux, ne voyaient pas trop le problème : la modernité, en simplifiant la façon de travailler et en libérant du travail manuel, était pour eux un facteur de progrès. De fait, c'est toujours difficile de dire ce que la modernité a apporté aux sociétés traditionnelles et ce qu'elle a détruit. C'est avec ces questions très intimes que je suis allé à la rencontre des Penans.

X.K-T. : Pourquoi Bornéo aujourd'hui et non les Alpes de tes grands-parents ?

C.B. : Il y a plusieurs raisons à cela. La première est qu'il existait déjà à mes yeux une œuvre rendant admirablement compte de la vie des Alpes d'autrefois, la série « Heidi » réalisée par Isao Takahata, une œuvre définitive ou tout au moins après laquelle il était difficile de passer. D'autre part, la civilisation de mes grands-parents a presque totalement disparu aujourd'hui : la langue qu'ils parlaient, le franco-provençal, s'est éteint, sauf dans quelques fonds de vallée. La façon de travailler la terre aussi a disparu. S'il reste quelques petites survivances folkloriques, dans les faits, le mouvement s'est achevé. Au contraire, il y a une forme d'actualité, d'urgence même, dans les enjeux de Bornéo. La déforestation y a déjà fait des ravages à grande échelle, mais il reste encore là-bas 10% de forêts primaires non exploitées, des gens qui vivent de manière traditionnelle, peut-être pas de façon complètement autarcique mais qui ont envie de conserver leur mode de vie et leur forêt. En face, il y a des politiciens corrompus et des multinationales qui tentent de les spolier de leurs droits pour transformer la forêt en stocks de bois précieux et exploiter l'huile de palme. Nos politiques néo-libérales sont complices de ce désastre : elles rendent hypocritement obligatoire l'indication « huile de palme » sur les denrées alimentaires, la plus petite part du marché, mais pas sur les cosmétiques ni sur les biocarburants, censés être plus respectueux de l'environnement. Cette situation prêterait aussi nos paysans qui produisent une alternative locale plus onéreuse avec le colza, culture qui ne trouve plus de débouchés. C'est un combat très actuel. Au regard de toute l'énergie que mobilise la création d'un film, j'avais besoin que celui-ci réponde à une forme d'utilité sociale, d'engagement politique.

X.K-T. : Bornéo, c'est aussi les orangs-outans, une espèce en voie de disparition, victime de cette déforestation intensive que tu dénonces.

C.B. : Précisément. C'est aussi pour eux que j'ai situé mon histoire là-bas. J'ai gardé de l'enfance une fascination pour les grands singes.

Des figures comme les primatologues Jane Goodall et Diane Fossey m'ont beaucoup marqué. Il y a également cet activiste écologiste suisse Bruno Manser qui, lorsque j'étais enfant, avait fait plusieurs grèves de la faim et était très impliqué dans la défense de la forêt de Bornéo, avant de disparaître de manière très suspecte au début des années 2000. Toutes ces références ont nourri mon projet. Et comme l'animation en stop motion est une technique coûteuse, j'ai une obligation de m'adresser aux enfants pour espérer financer mon film. Cette contrainte de départ est devenue pour moi une vraie source de plaisir et de créativité. En fait, j'adore m'adresser aux enfants avec des sujets qui peuvent paraître parfois un peu complexes. Pour cela, j'avais besoin dans Sauvages d'un animal mignon qui puisse guider et accompagner le jeune spectateur. C'est ainsi que Oshi, le personnage du bébé orang-outan, est apparu dans mon histoire.

X.K-T. : Mignon certes, mais il n'en dévore pas moins devant nos yeux des sangsues !

C.B. : Ça contrecarre un peu la vision assez édulcorée que l'on peut avoir habituellement de la faune sauvage où un gentil petit animal ne peut pas tout à coup se révéler comme un redoutable prédateur ! C'est un parti pris de réalisme que j'assume complètement, comme le fait de montrer cette petite tache de sang sur la jambe de Kéria qui a bien sûr également une portée symbolique.

X.K-T. : Ne penses-tu pas que le choix même de la technique du stop motion pour réaliser tes films est lié à ton héritage familial ?

C.B. : Quand tu me poses la question, ça me fait frissonner. Donc oui je pense. En tout cas le rapport à la terre, à la matérialité, à la nature et à l'artisanat, m'a été transmis, c'est certain. Mes grands-parents étaient des paysans traditionnels qui fabriquaient pas mal de choses de leurs mains. Puis mon père aussi, non seulement bricolait mais récupérait beaucoup, car ça ne se faisait pas de jeter.

Aujourd'hui heureusement, on essaye de recycler, d'être dans des économies circulaires. Cette idée d'artisanat, de récupération, c'est quelque chose que j'ai en héritage certainement et qui m'accompagne dans ma pratique. Pour aller plus loin, je crois que le stop motion est pour moi une forme de résistance au monde de la virtualité et des ordinateurs. Malgré la complexité technique du tournage d'un film comme *Sauvages*, jamais je ne pourrais imaginer le réaliser en images de synthèse. Le chemin en effet m'importe beaucoup plus que le résultat final. J'ai besoin d'être en prise directe avec la réalité, de côtoyer physiquement autour du plateau le chef opérateur, les animateurs, de me confronter à la matérialité et aux contraintes physiques des décors et des marionnettes. Tous les liens qui se tissent entre les personnes sont essentiels pour moi. Pour *Sauvages* les choses se sont passées idéalement bien, avec une fluidité et une simplicité que l'on ne rencontre qu'une fois dans sa vie !

Le film a indubitablement bénéficié de la bonne expérience de *Ma vie de courgette* qui avait posé un univers, une façon de faire et remporté un succès attirant forcément de la bienveillance. Avec les producteurs, nous avons porté une attention particulière à la constitution des équipes en réunissant des collaborateurs expérimentés des quatre ou cinq grands pôles de stop motion en Europe mais aussi de jeunes talents pleins d'envie en prêtant attention à la compatibilité des personnalités sur le temps long de la fabrication du film. Environ 30 % de l'équipe avait déjà travaillé sur mon film précédent. L'équipe de tournage s'est installée en nomade, durant plusieurs mois, dans la petite ville de Martigny, entre Chamonix et Lausanne, pas trop loin de chez moi, ce qui a vraiment créé un esprit de communauté, et je crois ça se ressent dans le film. Mais là où la modernité a le dessus sur toute forme de résistance, c'est que tout a l'air toujours plus simple avec les ordinateurs : on peut toujours revenir en arrière et cette souplesse est tellement attirante que c'est difficile de résister.

X.K-T. : Le film questionne précisément cette irrésistible attirance de la modernité qui touche même les Penans les plus ancrés dans leur tradition. Je pense en particulier au grand-père de Kéria adepte du téléphone portable...

C.B. : J'ai voulu rendre compte de la complexité des choses. Lorsque l'on se frotte à la réalité, on se rend compte que tout ne se résume pas à un combat entre des « gentils » qui voudraient préserver la planète et des « méchants » occupés à la détruire par l'appât du gain. On ne peut pas uniquement pointer du doigt l'action destructrice de l'industrie agroalimentaire, l'exploitation outrancière des ressources en matière première, les agissements criminels des milices armées, même si tout cela existe bel et bien. Ce n'est pas uniquement la civilisation qui va de l'avant et colonise, c'est aussi la modernité qui attire les gens et les transforme. Il y a des individus qui résistent et d'autres pas du tout. Mon propos était de dépasser une vision manichéenne en essayant de respecter le point de vue de chacun afin d'inviter le spectateur à réfléchir par lui-même et à évoluer dans son appréhension du réel. Pour cela, j'ai cherché à

ne pas asséner un jugement avant d'entrer dans le sujet. La lecture des anthropologues et des philosophes du vivant comme Bruno Latour, Baptiste Morizot et Vinciane Despret m'a beaucoup aidé à poser un regard plus ouvert sur la modernité. Morizot pose bien la complexité inhérente à la critique de la modernité. Le paradoxe de l'extrême réussite de notre civilisation est qu'elle est en train de tout détruire ! Mais c'est également elle qui, par l'extraordinaire connaissance à laquelle elle nous donne accès, nourrit notre point de vue. Non seulement, on ne peut pas rejeter en bloc la civilisation mais il serait parfaitement hypocrite de prétendre ne pas en faire partie.

X.K-T. : Une ambivalence qu'illustre l'usage du smartphone par Kéria : il y a au début, du film cette scène où la fillette, perdue dans la forêt, tente vainement de retrouver son chemin avec l'aide de son GPS, puis, à la fin, l'alerte lancée sur les réseaux sociaux qui permet un retournement de situation salvateur.

C.B. : J'ai beaucoup hésité sur ce dénouement car les réseaux sociaux sont aussi un outil à double tranchant et on les montre ici de façon un peu idéalisée. Ce qui est vrai, c'est que la résistance qui s'organise sur place entre les communautés qui vivent dans la forêt ne pourrait se faire sans les smartphones et sans les drones. Entre leurs mains, la technologie est vraiment un outil de résistance. Je me suis dit que c'était bien de montrer qu'il y avait du positif, que l'outil n'est pas en lui seul le problème : c'est évidemment l'usage que l'on en fait, bien que certains outils soient évidemment configurés pour aller dans un sens. Je suis frappé par le profond déni qui entoure l'usage des technologies et des écrans. Ainsi, tous les spécialistes de la petite enfance ont beau nous alerter depuis longtemps sur les effets dévastateurs des écrans sur la santé psychologique des plus jeunes, rien ne change ou si peu dans nos comportements. On pourrait dresser le même constat concernant l'écologie. Le problème auquel nous sommes confrontés aujourd'hui de façon si urgente était posé depuis les années 1970. On ne peut pas dire que l'on ne savait pas. Mais on se comporte finalement comme devant un simple spectacle. On se plaint de notre perte de rapport au réel, que le monde s'effondre à cause de nos actions aveugles, et à la fois on poursuit comme si de rien n'était la trajectoire qui nous mène droit au mur. Voir des enfants plantés devant des séries animées dès 6 heures du matin me donnerait parfois envie de changer de métier. Mais je me dis que si faire des films peut être une manière industrielle de divertir les gens de la réalité, cela peut être aussi autre chose.

X.K-T. : Une incitation à agir ?

C.B. : Oui, la vraie pierre d'achoppement, c'est le passage à l'acte. Pour la sortie du film, nous préparons une campagne d'impact avec plusieurs associations engagées dans la sauvegarde de la forêt et ses habitants. Ce qui m'intéresse, c'est comment on peut agir ici : en choisissant de consommer de façon responsable, plus locale et plus sobre. Je crois que c'est là que réside l'acte politique le plus fort, le plus efficace que l'on puisse faire dans notre société telle qu'elle est organisée : arrêter de surconsommer, c'est devenir riche et prendre conscience, sans culpabilité aucune, que nous avons du pouvoir. Ce pouvoir, il faut l'utiliser parce que ça fait du bien de se sentir actif et de sentir qu'à son niveau, on peut agir et être en prise avec la réalité. Au final, ces choix ont un impact positif pour notre santé personnelle et pour celle de la planète. On a quand même tout à gagner !

X.K-T. : Pour autant, le film ne donne pas de leçon.

C.B. : Il présente effectivement une forme de responsabilité de chacun à l'endroit où il se trouve. C'est le fruit d'un long travail d'élaboration du récit. J'étais au départ inspiré par une volonté militante de montrer les choses, de les expliquer, avant de me rendre compte que ce didactisme était non seulement ennuyeux mais qu'il produisait l'effet contraire à celui escompté. En travaillant avec la scénariste Catherine Paillé, j'ai réfléchi à la façon dont le film,

qui n'est pas un documentaire, pouvait être plutôt un point de départ à la discussion en me concentrant sur les articulations politiques dont j'avais envie de parler et de la façon dont elles étaient actives dans la vie de tous les jours de mes personnages.

X.K-T. : Il me semble que le propos écologiste du film passe aussi par l'émerveillement qu'il suscite devant la beauté de la forêt, comme le fait à sa manière Frédéric Back dans *L'Homme qui plantait des arbres*.

C.B. : Tout à fait. *L'Homme qui plantait des arbres* est l'un des premiers films d'animation que j'ai vu quand j'étais tout jeune. C'est aussi l'un des enseignements de ma lecture des livres de Bruno Latour et de Baptiste Morizot. À un moment du projet, j'ai ressenti le besoin de trouver la lueur d'espoir, une brasse sur laquelle souffler, pour pouvoir raconter cette histoire aux enfants et y croire moi-même, sans mentir. Il y a d'une part, comme je disais, notre pouvoir d'agir chacun à notre niveau en tant que consommateur ; mais il y a aussi, j'y crois très fort, le fait de ne pas perdre notre capacité d'émerveillement sur ce qui reste debout. L'émerveillement, ce n'est pas seulement être admiratif : c'est se nourrir et être en lien. C'est un peu le parcours que j'ai fait faire à Kéria, ma jeune héroïne : elle part d'une réalité « par écran interposé » avant d'être amenée à ouvrir les yeux. Elle a d'abord peur, avant de se laisser envahir par la beauté qui l'entoure. Comme Kéria, une bonne partie de l'humanité, si elle se trouvait seule dans une forêt, serait prise de panique. Parce que l'on ne sait plus écouter, on n'est plus habitués à la réalité du monde sauvage. La génération de mes grands-parents comptait 70 % de paysans. Ils sont à peine 3% aujourd'hui. Plus de la moitié de l'humanité vit aujourd'hui dans des villes en ayant oublié qu'avant la brique de lait du supermarché, il y a une vache qui mange l'herbe qui a poussé à la faveur de la pluie et du soleil....

X.K-T. : Avant même les premières images à l'écran, le film invite le spectateur à l'éveil de ses sens en lui donnant à écouter, dans la nuit de la salle de cinéma, les sons de la forêt. C'est une expérience proprement extraordinaire...

C.B. : C'est le fruit de ma découverte du travail de Bernie Krause. Compositeur de musiques de film à l'origine, Krause a fait une belle carrière à Hollywood avant de s'intéresser au chant des oiseaux. En enregistrant des environnements sauvages avec des outils informatiques, il s'est rendu compte qu'il pouvait analyser très précisément la bande sonore et déterminer quelles espèces étaient présentes, dans quel milieu, en quelle saison, à quel moment du jour et de la nuit. Depuis quarante ans, il parcourt ainsi le monde.

Sa démarche de « bio-acousticien » a montré que les ondes émises par le vivant, dans ses différentes composantes, ne sont jamais anarchiques mais constituent une véritable partition d'ensemble : que chacun, pour être vivant doit trouver un endroit, un moment, et une fréquence, où il est entendu pour rencontrer ou échanger des informations. La construction d'une route, par le seul bruit des voitures, suffit ainsi à la disparition des animaux qui occupaient la même fréquence sonore. Le son est une manière hyper douce et poétique d'approcher le monde vivant. J'ai ainsi voulu concevoir la bande sonore du film comme la partition musicale d'un être vivant aux multiples visages. J'ai eu beaucoup de chance de travailler avec Charles de Ville, concepteur sonore, qui est parti trois semaines dans la forêt de Bornéo avec ses micros pour en rapporter des enregistrements réalisés dans des lieux et moments proches de ceux du film. Au montage, l'association de ces captations sonores in situ aux images s'est avérée de toute beauté. Charles a pu avec son spectromètre « éteindre » ou « allumer » tel ou tel animal pour accompagner les tensions dramatiques et sculpter sa matière sonore. À partir de certaines sonorités, il a élaboré une forme musicale plus construite qui émane elle aussi de la forêt.

X.K-T. : Tu t'es également rendu sur place, n'est-ce pas ?

C.B. : Je suis parti au moment de l'écriture, au moment où j'avais déjà élaboré un premier synopsis long. J'ai alors contacté l'association que Bruno Manser, avant de disparaître, avait créée pour lutter contre la déforestation. Baptiste Laville, qui y travaille et est devenu un ami, m'a accompagné tout au long du projet. Il m'a fait rencontrer l'un des leaders de la résistance penane et m'a permis d'assister à la réunion annuelle des chefs de famille et chefs de clan. Puis j'ai pu partir dix jours dans la forêt avec l'une des dernières familles vivant encore dans un nomadisme vraiment traditionnel.

Le plus étonnant pour moi, alors que je m'attendais à vivre une expérience très exotique, c'est d'avoir eu l'impression de retrouver mes grands-parents ! Et puis je suis tombé sur une petite fille qui, telle l'héroïne de mon premier scénario, vivait avec ses grands-parents dans la forêt après s'être enfuie de l'école du village. À partir de là, je me suis senti vraiment légitime pour raconter cette histoire. J'ai souhaité associer les gens sur place à l'élaboration du film notamment pour la confection des accessoires des personnages. Je leur ai parlé de ce que je voulais faire, leur ai montré quelques photos de *Ma vie de Courgette*, leur ai expliqué ma façon de travailler. J'ai fait un dessin à l'échelle de la marionnette pour préciser ce dont j'avais besoin. Il s'avère qu'eux-mêmes avaient l'habitude de confectionner, sous forme de jouets pour leurs enfants, des petites maisons en bois et des petits sacs à dos tressés à la mode penane. Cela n'a donc pas été compliqué de leur confier la fabrication de tous les sacs et sarbacanes, selon leur méthode traditionnelle.

X.K-T. : **Et sur le scénario ? Y a-t-il eu à un moment donné, un échange, un partage avec eux ?**

C.B. : À travers ce voyage, je me suis rendu compte que raconter des histoires de notre point de vue ou de celui des Penans, ce n'est pas du tout la même chose. Pour eux, cela implique une responsabilité et relève d'un acte de magie. Une histoire peut attirer le bonheur ou le malheur sur les personnes qu'elle met en scène et leur famille. Lorsque j'en ai pris conscience, cela m'a fait assez peur : je me suis dit que je touchais là quelque chose de plus fort que moi, contre lequel je ne pouvais pas aller. Par chance, il s'est avéré que j'avais choisi le bon angle, un mode de narration qui selon eux allait attirer du bonheur. À partir de cet instant, selon leur usage qui interdit d'appeler quelqu'un par son prénom à la chasse, ils m'ont nommé « Laki Kouyu » qui signifie « Celui qui fait bouger les ombres ». J'ai aussi eu la chance de faire la rencontre de Nelly Paysan, une femme penane incroyable, débordante de vie qui a accompagné Bruno Manser en Europe dans les années 80. Elle s'est mariée avec un Français, vit aujourd'hui à Dijon et parle parfaitement notre langue. Nelly et sa fille Sailyvia ont pu non seulement lire le scénario mais aussi traduire les dialogues en penan et finalement interpréter les rôles de la grand-mère et de la mère de Selaï. Cela a apporté une énergie mais aussi une légitimité au film très importante à mes yeux.

X.K-T. : **Le choix de ne pas traduire ni sous-titrer les dialogues en langue penane a-t-il été difficile à imposer ?**

C.B. : Oui, mais heureusement il y avait l'exemple de *L'Île aux chiens* de Wes Anderson qui avait fait la preuve que le concept pouvait tenir la route. Dans *Sauvages* je pense être parvenu à un bon équilibre, qui permet d'ancrer le film dans le réel sans perdre pour autant le spectateur. Cela a demandé un travail tout à fait particulier de la part des comédiens principaux comme Pierre-Isaïe Duc et Benoît Poelvoorde qui, ne parlant pas le penan, devaient rendre leurs dialogues compréhensibles dans cette langue grâce au coaching de Nelly et Sailyvia. Les deux jours que nous avons passés chez Pierre-Isaïe Duc pour enregistrer dix lignes de dialogues ont été un moment très riche au point de vue des échanges culturels et également très drôles !

X.K-T. : Comme Kéria, comme un voyageur en pays étranger qui n'en connaît pas la langue, le spectateur doit chercher à comprendre le sens des paroles par la situation, l'expression non verbale des personnages. C'est un choix cohérent avec le projet de « conte réaliste » qui est le tien.

C.B. : Tout à fait, c'était vraiment le point de vue que j'avais envie de défendre. Je me suis attaché, de manière générale, à ce que le film soit le plus réaliste, le plus documenté possible. Séquence après séquence, chaque situation, chaque micro-événement qui fait avancer le récit est directement inspiré soit d'une lecture soit d'une personne rencontrée, soit d'une photo : l'histoire toute entière est construite sur des « briques » de réel qui ont été agencées autour des personnages de fiction, mais qui résultent eux-mêmes de l'amalgame de personnes réelles. Mon voyage sur place a été documenté par Laura Morales qui a beaucoup filmé, tourné des interviews, afin de réaliser des modules vidéo thématiques sur la forêt, la vie nomade etc. Ces modules documentaires ont été d'une grande aide aussi bien à la fabrication des décors qu'au travail scénaristique de Catherine Paillé pour se plonger dans un univers qui peut paraître assez exotique. En définitive, le film fonde avant tout son réalisme sur l'écriture et le son, et peut-être un petit peu moins sur l'aspect visuel des choses. Même si tout est précisément documenté, notamment le mode de vie traditionnel des Penans auquel je tenais particulièrement, une part est laissée à une certaine fantaisie, notamment dans la représentation de la forêt inspirée, dans ses couleurs et sa picturalité, des tableaux du Douanier Rousseau. Ailleurs, on peut deviner l'influence du peintre David Hockney et de l'artiste peintre japonaise Miroko Machico. Pour des questions de confiance artistique, les décors du film ont été fabriqués à Rennes chez Vivement lundi ! par une équipe très solide réunie autour de Jean-Marc Ogier qui avait déjà travaillé sur *Ma Vie de courgette*. Comme je venais d'être papa et que j'habite en Suisse, j'ai travaillé pour l'essentiel avec lui à distance, en échangeant des photos, des dessins, en lui accordant une grande liberté mais aussi la grande responsabilité d'essayer de s'inscrire dans une forme de continuité par rapport au film précédent. L'un des challenges étant également d'utiliser le moins possible de produits chimiques – silicone, polystyrène et autres dérivés du pétrole, dans la fabrication des marionnettes et des décors, nous avons trouvé plus intéressant de mettre la contrainte de ce côté-là plutôt que d'un réalisme à tout prix.

X.K-T. : Je reviens au Douanier Rousseau que tu évoquais à l'instant et qui me renvoie subjectivement à l'apparition de la panthère la nuit dans la forêt...

C.B. : J'ai eu la même sensation en visualisant la scène au moment du tournage. Je ne sais pas si c'est le fruit du hasard ou de l'inconscient, toujours est-il que c'est la dimension onirique de la nuit qui se reflète puissamment à ce moment-là, notamment par la lumière. Il y avait à cet endroit un enjeu particulier pour le film. La nuit occupe une place importante dans le récit. Je ne sais pas si c'est sensible pour le spectateur mais l'histoire se déroule en trois jours et deux nuits, dans une continuité temporelle. Du coup, sur soixante séquences, une dizaine sont nocturnes. Il y a aussi quelques séquences de levers de soleil. Et puis lorsqu'on est dans la forêt, c'est le règne du clair-obscur. Avec le chef opérateur Simon Fillot, dont c'était le premier long-métrage, nous avons passé quelques jours ensemble à échanger des idées, des photos de références, puis tout s'est passé dans une connivence exceptionnelle.

X.K-T. : Concernant la représentation des animaux et des orangs-outans en particulier, quelle est la part d'observation et de libre interprétation de leur comportement dans le film ?

C.B. : Il y a d'abord un parti pris assumé : bien qu'il s'agisse d'un film d'animation où une certaine habitude est prise de faire parler les animaux comme des êtres humains, j'ai choisi au contraire de conserver leur statut d'animaux, d'« autres vivants » comme dirait Baptiste Morizot. C'est une question de crédibilité dont dépend tout le reste. Ensuite, j'ai travaillé avec

la primatologue Emmanuelle Grundmann qui a beaucoup étudié les orangs-outans de Bornéo, au moment où l'huile de palme a commencé à détruire les forêts. Les ravages dont elle a été témoin ont été tels – il faut savoir que la population d'orangs-outans est passée de 80 000 au début des années 60 à 8 000 à peine aujourd'hui – qu'elle a décidé de quitter la primatologie pour devenir journaliste d'investigation et alerter l'opinion publique. Son livre *Un fléau si rentable*, une étude sur le commerce de l'huile de palme, explique comment une simple plante au petit goût de noisette est devenu un produit industriel dont la réussite économique mondiale détruit tout sur son passage. Comme Emmanuelle écrit également des livres pour enfants et connaît bien les contraintes narratives qui s'y rapportent, son aide m'a été très précieuse pour être le plus fidèle possible au réel, tenter de conserver l'essence dans le comportement des primates, tout en prenant des libertés de détail pour les besoins du récit et les contraintes techniques de l'animation. Ainsi, contrairement à ce que l'on observe dans la nature, dans le film, les orangs-outans marchent avec les pieds à plat. Le réalisme est pour moi une question de degré. Poussé trop loin, cela devient du maniérisme encombrant. J'ai également eu la chance de rencontrer Ian MacKenzie, un linguiste canadien qui vit avec les Penans la majeure partie de l'année et connaît à peu près toutes les communautés. Il a établi un dictionnaire penan-anglais qui m'a beaucoup servi. Lorsque je lui ai fait lire le scénario, il m'a fait remarquer que, dans la réalité, les Penans et les orangs-outans ne vivent pas vraiment sur le même territoire. Je lui expliquai qu'il s'agissait d'un récit de fiction mais j'ai malgré tout fait en sorte que dans *Sauvages* les orangs-outans sortent de la forêt de plaine, près de la ville et que ce soit Kéria qui emmène le bébé chez les Penans, dans la montagne. Il reste que depuis quelques années, on voit les orangs-outans fuir les forêts de plaine qu'on détruit pour se réfugier dans les zones montagneuses plus préservées. La réalité rattrape la fiction. En ce qui concerne le son, autant nous avons été dans une approche très réaliste pour ce qui est de la forêt, autant, pour les animaux qui sont en interaction avec les humains, nous avons dû faire appel au doublage, les sons enregistrés ne fonctionnant pas toujours. Nous sommes restés dans le même registre, mais en jouant un petit peu plus à l'image. Charles De Ville a révélé à cette occasion des talents de doubleur animalier.

X.K-T. : Nous évoquions tout à l'heure L'Homme qui plantait des arbres mais il semble qu'un autre film ait joué un rôle important dans la genèse de *Sauvages* : il s'agit de *Princesse Mononoké* de Hayao Miyazaki

C.B. : Lorsque j'ai vu ce film pour la première fois, il m'a complètement habité pendant une semaine. C'est vraiment un film qui a rencontré toute ma sensibilité mais aussi fait écho aux questions que je me posais alors. Ce qui m'a profondément marqué, c'est le choix de Miyazaki de déplacer dans le passé les problèmes de la modernité et d'en faire un récit d'aventure. Qu'un tel parti pris soit possible m'a porté à tenter à mon tour un « pas de côté » pour raconter quelque chose de politique, d'actuel et d'intime en me déplaçant ailleurs. Dans le film de Miyazaki et le mien, c'est un peu la même rencontre entre le monde sauvage et la civilisation avec des motifs qui se répondent comme ce personnage féminin central qui fait la jonction entre les deux mondes. Il y a également la plongée dans l'eau du héros inconscient et sa renaissance avec un baiser animal que l'on pourrait mettre en parallèle. Mais tout n'a pas été si conscient de ma part, notamment cette scène de renaissance qui m'a profondément ému au moment du tournage, comme si j'en découvrais la signification, alors même que je l'avais écrite dans cette intention. Je crois qu'elle touche aux frontières entre la vie et la mort inscrites si profondément en nous que souvent nous les ignorons.

X.K-T. : D'où vient ce personnage extraordinaire de Tepun ?

C.B. : J'ai fait sa connaissance par l'intermédiaire d'un petit livre pour enfants de Nelly Paysan qui réunit des contes penans où apparaît le personnage. Dans la tradition, Tepun est plutôt un tigre, mais comme je trouvais que la panthère nébuleuse était un animal tellement beau, j'ai

mélangé les deux. Cette créature imaginaire ayant la faculté d'apparaître sous les traits d'une personne connue, j'en ai fait la mère de Kéria, ou tout au moins une projection fantasmée. Ce jeu de superposition permet de glisser d'une interprétation à l'autre sans jamais savoir très bien ce qui est vrai. Plus tard, en rencontrant Sailyvia, la fille de Nelly, j'ai appris qu'elle se fait appeler Tepun quand elle milite pour la cause des Penans. La boucle est bouclée.

X.K-T. : Le film se termine avec la chanson de Daniel Balavoine Tous les cris les S.O.S. Pourquoi ce choix ?

C.B. : Tout remonte à la fête donnée après la projection de *Ma vie de Courgette* à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes. C'était à la fois la première projection publique et la première projection avec une partie de l'équipe : un moment émotionnellement presque violent tellement il était fort. Céline Sciamma, qui a écrit le scénario et dont je découvrais les talents de DJ, s'était installée aux platines. Elle a terminé son set avec cette chanson sans savoir que c'était la préférée de ma sœur, dont je suis très proche, que l'on écoutait lorsque j'étais enfant. Je me suis mis à pleurer. Aussi, lorsque j'ai commencé à travailler sur ce projet en cherchant à placer, comme sur *Ma vie de Courgette*, quelques musiques que j'aime bien dans des moments cruciaux en jouant sur un léger décalage avec le propos pour faire émerger une émotion inattendue, *Tous les cris les S.O.S* m'a paru une évidence car j'ai cette relation très personnelle à cette chanson mais qu'aussi, ces paroles des années 80, qui résonnent à la fois du côté du désespoir et de l'espoir, qui collent bien au ton du film. Et il se trouve que la fille de mon voisin et associé l'écoutait l'été dernier à plein tube, la fenêtre ouverte, ce qui a fini de me convaincre que cette chanson marche aussi auprès de la jeune génération. Enfin, *Tous les cris les S.O.S* renvoie à ce déni de réalité de l'urgence écologique dont nous parlions tout à l'heure. On a réussi à perdre une génération. J'espère que c'est le moment où l'on va pouvoir enfin agir, même s'il commence à devenir tard. J'ai conscience de n'avoir fait qu'un film. Mais je crois à la force des récits. Si mon film peut rencontrer des volontés, fédérer des idées, alors je serai content de moi.

CLAUDE BARRAS

Né le 19 janvier 1973 à Sierre, Claude Barras est un réalisateur et producteur suisse. Fils et petit-fils de paysans, il se forme à l'illustration pour enfant au sein de l'école Emile Cohl, à l'anthropologie et images numériques à l'Université Lumière de Lyon et l'infographie 3D à l'école cantonale d'art de Lausanne.

Après ses études, il co-réalise avec Cédric Louis, *Banquise*, son premier court-métrage d'animation, sélectionné en Compétition Officielle au Festival de Cannes 2006. Claude Barras produit et réalise ensuite, pour le collectif d'animation Hélium Films, une dizaine de court-métrages d'animation, sélectionnés et primés dans de nombreux festivals. Il enseigne également l'animation aux Arts appliqués de Genève et à l'école de la Poudrière de Valence. C'est en 2013 qu'il débute la réalisation de son premier long-métrage en stop motion, co-écrit avec Céline Sciamma. *Ma vie de Courgette* est dévoilé à Cannes en 2016, à la Quinzaine des Réalisateurs. Le film, distribué dans plus de 60 pays, cumule à ce jour plus de 175'000 spectateurs en Suisse, 800'000 en France et a été honoré de nombreux prix dont deux César et une nomination aux Oscars en 2017.

En 2018, avec Nancy Huston et Morgan Navarro, il développe l'idée d'un nouveau long-métrage animé qu'il co-écrit ensuite avec Catherine Paillé. *Sauvages* sera présenté en Séance Spéciale de la Sélection officielle du Festival de Cannes 2024.

Claude Barras développe actuellement une série documentaire sur les excréments et une adaptation, co-écrite avec Christelle Berthevas, de la bande-dessinée *Ce n'est pas toi que j'attendais* de Fabien Toulmé.

TANA PENGURIP - La forêt vivante des Penan

Les Penan, comme d'autres peuples autochtones, entretiennent depuis des temps immémorables une relation unique avec l'environnement dans lequel ils vivent. Pour les Penan, la forêt tropicale humide n'est pas une forêt primaire, une « jungle » vierge et sauvage comme les Occidentaux aiment à l'imaginer, mais représente un territoire profondément identitaire, culturel, historique, social et spirituel qu'ils entretiennent et défendent avec vigueur pour assurer leur existence et perpétuer leurs traditions.

Les Penan appellent leur territoire Tana Pengurip, la forêt vivante. Tana signifie « terre » ou « forêt » et Pengurip signifie « vécu » ou « vivant », une forme grammaticale dérivée de la racine du mot Urip qui désigne la vie. Oui, la forêt des Penan est vivante pour plusieurs raisons !

D'une part, grâce à l'extraordinaire diversité et complexité biologique que les Penan connaissent jusque dans les moindres détails et dont ils ont besoin pour rechercher l'ensemble des animaux et plantes nécessaires à perpétuer un mode de vie traditionnel nomade de chasseurs-cueilleurs. Par exemple, le sagoutier sauvage Uvut (*Eugeissonia utilis*) joue un rôle particulier comme source d'amidon, comme matériel de construction et comme matière première pour la préparation d'artisanat.

D'autre part, la Tana Pengurip, selon la tradition animiste que les Penan cultivent encore aujourd'hui et dont l'importance ne doit pas être sous-estimée, regorge également d'esprits (Balei) et de fantômes (Sahé or Beruen), qu'il faut impérativement respecter voire même craindre selon les signes (Oroo), les tabous (Kilin) et les augures (Omen) qu'ils manifestent ou prescrivent !

Par exemple, l'esprit Balei Liwen transformera en pierre toute personne qui oserait se moquer d'un animal. Encore aujourd'hui, les noms et prénoms des personnes ne sont pratiquement jamais utilisés à voix haute par peur d'attirer l'attention d'un mauvais esprit sur un membre de la communauté.

Une vigilance toute particulière est requise dans certains endroits, comme les cascades (O'ong) ou aux abords des figuiers étranglants (Mutan), qui sont des lieux connus pour être habités par les esprits.

Enfin, dans une tradition où l'histoire orale est l'essence même de la transmission culturelle entre les générations, la Tana Pengurip représente le grand livre du savoir dans lequel vit l'ensemble des récits historiques, contes et mythologies qui constituent l'identité intrinsèque des Penans.

La destruction de la Tana Pengurip, la forêt tropicale humide des Penan, représente donc bien plus qu'une perte écologique. L'identité Penan étant indissociable de la forêt, l'exploitation de cette dernière par des compagnies forestières et sa conversion en plantations s'apparente ainsi à un ethnocide qui détruit l'histoire, la culture, les traditions et la spiritualité d'un peuple. Conscients de ces enjeux existentiels, les Penan s'engagent depuis plus de quarante années contre la destruction de la forêt tropicale humide et luttent toujours pour qu'un jour, leurs droits coutumiers sur la Tana Pengurip et leurs pratiques pour une gestion extensive de cette dernière (Molong) soient reconnus par les tribunaux et les autorités.

Bruno Manser Fonds

www.bmf.ch

LEXIQUE PENAN

Jian Kenin : merci. Traditionnellement les Penan ne connaissent pas de mot pour dire merci car le partage égalitaire des biens entre tous était la norme. Le néologisme Jian Kenin, littéralement bon (Jian) cœur (Kenin), fait désormais partie de la langue Penan pour dire merci.

Kuyang : Orang-outan (*Pongo pygmaeus*). A cause de la déforestation, les Orangs-outans n'occupent plus les territoires Penan mais l'existence de ce mot dans la langue Penan ainsi que de nombreuses histoires orales attestent de la présence historique de cette espèce menacée d'extinction.

Bilung : Panthère nébuleuse (*Neofelis nebulosa*). Par sa discrétion et sa force, la Panthère nébuleuse fait partie des animaux mythiques de la tradition des Penan. Selon les croyances des Penan, l'esprit de la panthère transmet de ors pouvoirs magiques aux personnes qui les acquièrent.

Belengang : Calao rhinocéros (*Buceros rhinoceros*). Ne pouvant vivre que dans des écosystèmes bien préservés, cet oiseau est une espèce bio-indicatrice de la santé des orêts de Bornéo. Là où se trouvent le Belengang, le nature se porte bien !

Taha : Béliau ou Bois de fer de Bornéo (*Eusideroxylon*). Un genre d'arbre émergent de la famille des Lauraceae quasi imputrescible qui résiste dans le sol jusqu'à 100 ans après sa coupe. Ces arbres sont menacés de disparition à cause de leur surexploitation par les compagnies forestières.

Ranga : Shoréa ou Meranti (*Shorea*). Un genre d'arbre de la famille des Dipterocarpacea qui regroupe plus de 200 espèces différentes. Les arbres de cette famille sont tellement présents que l'on parle souvent de « forêt de diptérocarpes » pour dénommer les forêts de Bornéo.

Tanyit : Tualang ou Arbre à miel (*Koompassia excelsa*). Pouvant atteindre une hauteur de plus de 80 mètres, il s'agit de l'arbre le plus imposant de toute l'Asie du Sud-Est et du troisième plus grand arbre au monde. Le nom Arbre à miel vient du fait que les abeilles géantes (*Apis dorsata*) construisent d'énormes nids suspendus aux branches émergentes de cet arbre.

Tajem : Arbre à poison (*Antiaris toxicaria*). Le Tajem est l'arbre duquel les Penan extraient le poison qu'ils utilisent pour chasser le gibier avec leurs sarbacanes. Un latex toxique issu de l'écorce est mélangé et cuit avec d'autres plantes pour former une pâte qui sera appliquée sur la pointe des fléchettes de leurs sarbacanes.

LISTE ARTISTIQUE

Kéria BABETTE DE COSTER
Selaï MARTIN VERSET
Jeanne LAËTITIA DOSCH
Mutang BENOÎT POELVOORDE
Along Segá PIERRE-ISAÏE DUC

FICHE TECHNIQUE

Réalisé par CLAUDE BARRAS
Scénario CATHERINE PAILLÉ, CLAUDE BARRAS
développé en collaboration avec MORGAN NAVARRO, NANCY HUSTON
Directrice d'acteur EMMANUELLE NICOT
Assistante de réalisation DORIEN SCHETZ
Directeur de production LUDOVIC DELBECQ
Chef animateur ANTONY ELWORTHY
Chef opérateur SIMON FILLIOT
Chef électricien RÉMI BRISSAUD
Chef fabrication marionnettes GRÉGORY BEAUSSART
Cheffe peintre marionnettes SHOKO ROSTI
Cheffe costumes ANNA DESCHAMPS
Chef décorateur JEAN-MARC OGIER
Cheffe set dresser DIANE DE RIBAUPIERRE
Cheffe accessoiriste DELPHINE DAUMAS
Animateur stop motion ELIE CHAPUIS
Montage image ANNE-LAURE GUÉGAN, CLAUDE BARRAS
Montage animatique VALÈNE LEROY
Chef compositing CYRILLE DREVON
Montage son VALÈNE LEROY, CHARLES DE VILLE
Musique CHARLES DE VILLE, NELLY TUNGANG
Mixage FRANCO PISCOPO
Produit par NICOLAS BURLET
Coproduit par LAURENCE PETIT, BARBARA LETELLIER, CAROLE SCOTTA, VINCENT TAVIER, HUGO DEGILAGE, ANNEMIE DEGRYSE, OLIVIER GLASSEY