

Réalisation : Athiná-Rachél Tsangári
Scénario : Joslyn Barnes et A. R. Tsangári,
d'après le roman de Jim Crace
Image : Sean Price-Williams
Décors : Nathan Parker
Costumes : Kirsty Halliday
Montage : Matt Johnson, Nico Leunen
Son : Nicolas Becker, David Bowtle-McMillan
Musique : Nicolas Becker, Ian Hassett, Caleb
Landry Jones & Lexx

Formats :
Producteurs : Rebecca O'Brien, Michael
Weber, Pascal Caucheteux
Production : Sixteen Films, Louverture
Films, The Match Factory, Why Not, Haos
Films
Distribution : Shellac
Avec : Caleb Landry Jones (Walter Thirsk),
Harry Melling (Charles Kent), Rosy McEwen
(Kitty Gosse), Arinzé Kene (Quill), Thalissa
Teixeira (Mistress Beldam), Frank Dillane
(Edmund Jordan) ...



« JE VOULAIS DÉMOLIR L'IDÉE MÊME D'INTRIGUE »

En rupture avec les schémas du film historique comme de la fable morale, **Harvest**, en salles le 16 avril, est une proposition cinématographique inédite. Au principe du film, la question des enclosures et celle, centrale, des communs qu'elles ont détruits ; une question contée par la mise en scène d', dont les inventives stratégies de tournage composent une aventure extraordinaire.

Il est absurdemment passé inaperçu lors de sa première mondiale au Festival de Venise, en septembre dernier. Le troisième long métrage de la cinéaste grecque révélée en 2010 par **Attenberg**, film qui était sans conteste le titre le plus important du jeune cinéma grec qui s'est alors surtout fait remarquer avec les réalisations tape-à-l'œil de Yorgos Lanthimos, **Harvest**, est une œuvre exceptionnelle à plus d'un titre. Il l'est par l'événement historique qui l'inspire, comme par la mise en scène sensuelle et troublante qui le porte.

Au cœur du récit se trouve ce qui est considéré comme l'acte fondateur, ou du moins un des actes fondateurs du capitalisme, le mouvement des enclosures, ce processus qui a vu, en Angleterre de manière exemplaire et coordonnée avec les *Inclosure Acts* à partir du début du XVIIe siècle, mais en fait de façon très répandue en Europe, les seigneurs progressivement privatiser les terres communales et interdire les pratiques collectives de culture, de pâturage et de glanage. Ce processus s'est accéléré avec le développement de l'élevage industriel en lieu et place de culture vivrières, déclenchant destructions des communautés, exodes ruraux, grandes migrations et création d'une classe ouvrière surexploitée.

La mise en œuvre des enclosures dans un petit village d'Écosse est le principal ressort dramatique du film, film dont la beauté et la richesse consistent précisément à ne pas se laisser modeler par ce seul mécanisme, fut-ce sur le mode de la dénonciation. Aux côtés d'un personnage central, le paysan Walter interprété par Caleb Landry Jones, qui n'a assurément rien d'un héros, la complexité des situations portées par de multiples protagonistes déploie un rapport à la nature, au désir, à la violence et au pouvoir d'une richesse sidérante.

En rupture avec les schémas du film historique comme de la fable morale, **Harvest** invente un ensemble de propositions cinématographiques directement liées aux conditions de tournage et aux stratégies mises en œuvre par son autrice. Si la question des enclosures, et désormais celle, redevenue centrale dans les combats politiques, des communs qu'elles ont détruits, est bien au principe du film, c'est la grande aventure de sa réalisation, que conte ici Athina-Rachel Tsangari, qui fait à son tour de la vision du film qui sort en salles le 16 avril une aventure extraordinaire.

Neuf ans se sont écoulés depuis votre précédent film, Chevalier. Qu'avez-vous fait depuis tout ce temps ?
Oh... j'ai vécu (*Rires*). Je ne suis pas une rapide, il me faut du temps avant de mettre en œuvre un nouveau film. J'ai enseigné, j'enseigne toujours, à CalArts. J'ai aussi participé à la conception et à la réalisation d'une série, **Trigonometry**, pour gagner ma vie. Mais j'ai aimé ça, j'aime tout ce qui me donne l'occasion de mettre mon œil dans le viseur d'une caméra. Et sans cette expérience, je n'aurais jamais pu faire **Harvest** : en travaillant pour la télévision, je me suis habituée à tourner vite, ce qui a été indispensable pour le film. De plus, dans la série, j'ai travaillé avec le chef opérateur Sean Price Williams, on a appris à se connaître et cela a été très important pour le long métrage. Nous avons systématisé ensemble une manière de procéder, en filmant chaque scène en entier, sans arrêter la caméra, ce qui a été une des

conditions décisives pour la réalisation de *Harvest*.

Avant de faire tourner ainsi en plan séquence, vous répétez avec les acteurs ? Oui, beaucoup. Pour le film, nous avons établi une règle commune à tous les interprètes : qu'ils seraient tous présents en permanence durant quatre semaines de répétitions, et ensuite pendant toute la durée du tournage. C'est très rare, d'ordinaire les acteurs viennent quelques jours, quand ils ont une scène à jouer, ils repartent, ils reviennent... Mais pour *Harvest*, tout le monde est resté ensemble, comme une troupe de théâtre. Et au cours des répétitions, le scénario évoluait, je le transformais à partir de ce qui se passait au cours de ces séances et ensuite nous répétons la nouvelle version...

Avez-vous une méthode particulière pour organiser ce travail en amont ? On a commencé les répétitions avec une danse collective – qui est une des scènes du film. Et d'une certaine manière, je dirais que cette danse ne s'est jamais arrêtée. Nous avons littéralement dansé le scénario, sans prononcer un mot. Les dialogues ne sont intervenus qu'au cours de la troisième semaine. Les deux premières semaines, le travail est uniquement corporel. C'est assez proche de la transe. *Harvest* aurait été infaisable si, tous ensemble, interprètes et équipe technique, nous n'étions pas entré dans cette sorte de transe collective.

Ce qui modifie aussi la nature du récit. Exactement. Je voulais démolir l'idée même d'intrigue, de ressort dramatique (*plot*). Ce travail collectif est possible parce qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les premiers rôles et les autres acteurs et actrices, ni entre les différents postes techniques. Nous avons tous dansé ensemble, on parle de soixante-deux personnes, lorsque l'équipe technique nous a rejoints sur le décor. À ce moment, nous avons organisé une sorte de rite de passage pour les intégrer, nous avons toutes et tous marché à travers la campagne et le long du lac, on s'est proménés, on a mangé, on a dormi sur place, on a reçu la pluie et le soleil. Et on était prêts. Nous avons constitué une communauté, dans un rapport très intense avec la nature environnante, qui est à bien des égards le personnage principal du film. Ce processus a créé les conditions nécessaires pour ce projet. Cela a permis de tourner ensuite très vite, en cinq semaines : c'est très peu pour un film en costumes avec beaucoup de personnages. Mais on n'avait pas le choix.

Vous aviez peu de temps de tournage pour des raisons financières, ou à cause de la saison, de la météo ? Les deux. Il y avait la contrainte de la saison, on était obligé de tourner à la fin de l'été, c'est la date des moissons, on n'y peut rien. Toute l'histoire se déroule à ce moment, en quelques jours. De plus, il n'y a jamais eu beaucoup d'argent pour la production, mais pour ne rien arranger nous avons perdu une partie du budget à cause des grèves à Hollywood, qui ont bloqué des mécanismes de financement, mis des partenaires en difficulté. À ce moment, il était impossible de retarder le tournage, il aurait fallu attendre un an de plus alors qu'on travaillait depuis des mois avec les acteurs et les techniciens.

A l'origine, le projet de *Harvest* ne vient pas de vous, il vous a été apporté. Oui, il m'a été envoyé par Joslyn Barnes, qui est à la fois productrice avec la société Louverture Films, et scénariste. Elle avait acquis les droits de *Moisson*, le roman de Jim Crace et en avait écrit une adaptation. Elle me l'a envoyée en me proposant de le réaliser, sachant dès le début que je réécrirais en grande partie le scénario, ce qui lui convenait très bien. C'était juste avant le début de la pandémie, donc j'ai eu du temps pour retravailler. Je me suis tout de suite sentie en affinité avec le monde agricole et isolé que décrit le livre, moi qui suis fille de paysans, et qui vis dans une petite île grecque, Syros dans les Cyclades. Lorsque j'y suis, je cultive aussi la terre.

Connaissez-vous le livre, et le contexte historique auquel il se réfère ? Je ne connaissais pas le livre, j'avais lu un autre roman de Jim Crace, *Quarantaine*. J'aime sa manière de se démarquer d'un rapport littéral à l'époque historique, d'ajouter du fantastique, même des éléments de science-fiction dans des récits qui renvoient pourtant à des situations qui se sont produites. Et j'aimais, dans *Moisson*, le point de vue à certains égards primitifs du narrateur, et de devoir essayer de transcrire cela au cinéma. De privilégier une approche délibérément naïve.

Vous aviez connaissance du phénomène des enclosures, et de leur importance historique ? J'en connaissais l'existence, mais c'est après avoir lu le livre que j'ai fait des recherches sur le sujet. Il s'agit d'un processus historiquement décisif, d'un tournant dans l'organisation économique, les injustices sociales, le déclenchement des phénomènes migratoires massifs, et ce processus n'a jamais été raconté comme tel, au cinéma en tout cas. Lorsque j'ai rencontré Jim Crace, je lui ai demandé à quelle période il situait l'histoire de *Moisson*, il a répondu qu'il avait pris grand soin de ne pas être explicite sur ce point. Le processus des enclosures, de l'appropriation des communs agricoles par les propriétaires fonciers s'est déroulé sur plusieurs siècles, de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle. En Écosse, ça a été plus tardif qu'en Angleterre. **À certains égards, le processus d'enclosure est toujours en cours, au sens d'appropriation privée de ce qui était jusqu'alors accessible à tous.** Donc je voulais bien comprendre le processus, mais je ne voulais pas l'inscrire dans une datation précise. J'avais besoin de connaître les faits historiques, mais pour pouvoir les évoquer de manière plus générale, plus abstraite, pas en prétendant reconstituer un moment spécifique de l'histoire. De manière délibérée, il y a dans le film des petits anachronismes dans la description de la vie des personnages, et, plus encore, dans les dialogues. Je ne cherche pas une reconstitution scrupuleuse, l'authenticité se joue ailleurs. Ce rapport indirect aux faits se traduit aussi par la position de Walter, le personnage principal, qui est le narrateur unique dans le roman et le personnage central du film. La plupart du temps, Walter ne se trouve pas sur place quand ont lieu les événements, il les décrit de seconde main, on lui a raconté, ou il devine ou croit deviner. Et moi, je raconte cette histoire d'une manière comparable, je suis comme une glaneuse qui ramasse les traces de ce qui s'est produit. Ou ce qui a été imaginé, rêvé, cauchemardé.

Le mouvement des enclosures est associé à l'Angleterre, même s'il ne s'y est pas limité, et le roman ne donne aucune indication

précise de lieu. Pourquoi avoir choisi de tourner en Écosse ? Je voulais échapper aux codes des reconstitutions filmées si courantes dans le cinéma anglais, tout le côté antiquaire et touristique. L'Écosse est bien moins domestiquée, à tous égards, c'est vrai des paysages comme des gens, et plus encore dans la partie occidentale. En outre, j'ai su très vite qu'une de mes références principales serait le western, en particulier ce qu'on appelle les westerns crépusculaires, exemplairement le *John McCabe* de Robert Altman. Les westerns anti-héroïques. Il y a de fait une continuité entre l'histoire que je raconte et l'univers du western, puisqu'à la suite du mouvement des enclosures en Écosse, beaucoup de paysans sont partis, ils ont formé, avec les Irlandais, le gros des troupes de la conquête de l'Ouest américain. Ceux qui ont donné naissance à la mythologie de la frontière américaine étaient pour la plupart écossais ou irlandais, venus de villages comme celui du film.

Vous ne cherchez pas une reconstitution historique impeccable, mais il émane du film une impression d'authenticité rare. Cela tient à la fois au lieu et à la manière dont nous avons travaillé. Dans la région où j'ai tourné, près du Loch Nell, les paysages ont un aspect idyllique, quasi-paradisique, mais peuvent devenir très âpres et sauvages. De même pour la météo. Dans cette région, nous avons trouvé ce lieu qui a été une propriété agricole comparable à celle du seigneur dans *Harvest*, mais qui n'avait plus été cultivé depuis deux siècles. Nous avons recréé les champs, nous avons travaillé avec des archéologues spécialistes des anciennes semences, nous avons planté des grains similaires à ce qui poussait autrefois à cet endroit, du seigle et du lin. J'ai vécu deux ans dans la région, je faisais le casting sur place en même temps, la grande majorité des gens qu'on voit dans le film sont des habitants des environs. Je ne voulais pas de figurants venus d'ailleurs, je voulais des acteurs impliqués, même pour les petits rôles. Chaque membre de la communauté villageoise de *Harvest* a un nom et une histoire, même si ce n'est pas énoncé. Nous avons construit le village ensemble, nous nous sommes occupés des bêtes et des champs. Beaucoup de celles et ceux qui jouent ont dans la vie les mêmes relations familiales qu'ils et elles ont à l'écran. Certains savaient déjà s'occuper des chèvres ou des cochons. Ils ont aussi apporté beaucoup d'objets du quotidien qui étaient utiles pour le tournage, des paniers, des ustensiles de cuisine, des vêtements... Ce film aurait été impossible à réaliser si je n'y avais pas passé tout ce temps et développé ces relations avec toutes ces personnes. C'est un processus continu, qui va de la réinvention *in situ* de cette vie de village à ce qu'on voit sur l'écran. S'il y a un exemple dans le cinéma qui m'a servi de référence de ce point de vue, c'est tout ce qu'avait expérimenté pour ses films Peter Watkins, de *Culloden* à *La Commune*.



Cela implique donc une manière particulière de travailler avec les acteurs. Durant les auditions pour les rôles, je n'explique rien du rôle ou des détails de l'histoire, même si on se parle pendant des heures. Je suis attentive à leur sensibilité, à ce qui les touche, à comment il ou elle le manifeste. C'est comme ça que je les choisis. Ensuite, je ne parle jamais de la psychologie des

personnages avec les acteurs, je discute beaucoup avec eux mais de tout autre chose, de l'actualité, de leurs goûts musicaux, de plats qu'on aime manger, etc. Et le scénario ne donne pas beaucoup d'indications non plus à cet égard, c'est véritablement un squelette narratif.

À commencer par Walter, tous les personnages du film sont complexes, avec des zones d'ombre. Oui, il n'y a pas vraiment de « gentil » dans le film, chaque personnage a des côtés troubles. Et quand les forces hostiles arrivent de l'extérieur, la communauté est déjà en mauvais état, les récoltes sont insuffisantes, la population décroît. On n'est pas du tout dans une situation idyllique. J'ai moins insisté sur la situation économique du village que dans le roman, même si c'est brièvement indiqué au détour d'une conversation, de même que je n'ai pas d'emblée mentionné le processus alors en cours de remplacement des cultures vivrières par l'élevage industriel de mouton, contrairement au livre de Jim Crace. Je voulais qu'on soit davantage aux côtés de Walter dans son rapport particulier à la fois à la nature, de manière très physique, et à la communauté, dont il n'est pas issu mais où, venu de l'extérieur, il avait trouvé sa place.

L'ouverture du film avec uniquement la présence physique de cet homme au corps puissant en communion avec les éléments instaure cette relation particulière, grâce aussi à l'alchimie entre le personnage et la caméra. En effet. Cela repose sur une capacité à s'abandonner. C'est dès le début du film, où il est là entièrement nu, on le voit de très près, son corps, sa peau. Cette scène n'est pas dans le livre, et elle n'était pas dans le scénario non plus, mais elle s'est imposée lorsque le tournage a commencé. On l'a filmée le premier jour de tournage, Walter, mais en fait Caleb Landry Jones nous emmène, il va nous montrer son lieu secret, qu'en effet personne ne

connaissait, même pas moi. C'était essentiel à mes yeux de déplacer les distances et les manières de s'inscrire. Et cela fonctionne grâce à la relation singulière entre lui et Sean Price Williams. Ils se ressemblent beaucoup, ils sont très physiques, et ils ne posent pas de question.

Plus généralement, on perçoit une forme de symbiose entre les éléments matériels, corporels et émotionnels du film. Un tournage de film est, très couramment, une opération violente, un acte de barbarie contre le milieu où il a lieu. J'ai consacré énormément d'efforts et de temps pour que le film échappe à cela, et devienne comme un produit naturel d'un ensemble de dispositifs que nous avons mis en place, avec les gens, avec la nature, avec les activités quotidiennes – tout en racontant l'histoire. Sur le plateau, pendant le tournage, je suis très silencieuse. On a beaucoup répété avant, on a beaucoup parlé entre les répétitions, après il faut que les choses se passent à un autre niveau. Personne ne discute, ni les techniciens ni les acteurs, et on bouge tous ensemble. C'est comme un corps de ballet en action. Je ne dis jamais « action » ni « coupez », on filme. Les acteurs ne savent pas s'ils sont ou pas dans le champ de la caméra, ils font ce que leurs personnages ont à faire dans la situation donnée. Je suis à côté du chef opérateur, sans vidéo de contrôle, on filme sur pellicule, sans retour image, donc c'est un peu un saut dans le vide en permanence, d'autant qu'un acteur comme Caleb ne refait jamais deux fois la même chose. Il faut réagir constamment, en temps réel. Ça signifie être constamment à 100% vivants. Ce qui est assez éloigné de ce qui se produit sur tant de tournages, où tout le monde est dans un état de relative passivité, comme des exécutants. À ce moment mon rôle est plutôt celui d'un modulateur d'énergie, à l'intérieur de cet organisme vivant que nous formons collectivement. Et mon intervention est souvent pour faire baisser la tension, éviter les surcharges dramatiques.

On imagine que l'équipe technique est réduite. Souvent, il n'y a que trois techniciens avec moi, d'autant que Sean tient lui-même la caméra. Sauf pour les scènes collectives, comme celle de l'incendie ou celle du banquet, où l'équipe est plus nombreuse mais quand même moindre que ce qu'on trouve sur la plupart des tournages. En outre, sur mon film, tout le monde a plusieurs fonctions, s'occupe de plusieurs choses différentes... ce qui est interdit (*rire*).

Mais cela se sent en regardant le film. Je crois, oui. Et cela me rend très fière. Cela nous rend fières, Rebecca O'Brien, la productrice, et moi. Rebecca travaille avec Ken Loach depuis plus de trente ans, elle a parfaitement compris les dimensions politiques de cette manière de faire.

Il y a aussi une dimension fantastique dans le film, avec des formes d'onirisme, et le travail sur les masques. Les masques résultent d'un phénomène de syncrétisme, où se croisent des influences gaéliques et grecques. Je me suis beaucoup documentée sur des rituels liés aux saisons et aux récoltes, dans différentes parties du monde. Ensuite j'essaie d'oublier tout ce qui serait trop littéralement une citation, avec le décorateur et la costumière, nous jouons à tout réimaginer. Mais avec une règle : n'utiliser que des matériaux disponibles dans cette région à cette saison. Sur cette base, on apporte des tissus, des dessins, des objets, des photos, ensuite chaque personne qui, dans le film, porte un masque au cours de la fête des moissons l'a créé elle-même au cours d'un atelier dédié, auquel toute la troupe a participé, en utilisant ce que nous avons apporté.

Par rapport au roman, vous avez beaucoup modifié le personnage du cartographe, et dans le film, ce qu'il fait en créant des images du territoire qui vont contribuer à la prise de contrôle du propriétaire capitaliste, convoque aussi une relation avec le cinéma, avec les usages possibles des images de la réalité. Oui, le cartographe, à la fois savant et artiste, est au service du pouvoir, et en même temps il est d'une certaine manière mon alter ego à l'écran. La richesse du personnage doit beaucoup à son interprète, Arinzé Kene, qui est un grand acteur de théâtre, un dramaturge, un musicien, un spécialiste des arts martiaux, un artiste total et un *homo universalis*. Entre lui et Caleb, lors de cette promenade à travers la campagne pour cartographier les terres, scène qui est un tournant décisif du film, ils ont longtemps marché ensemble en bavardant, à ce moment il n'y avait plus rien qui les guidait. Les dialogues n'étaient pas écrits, ils avaient énormément de sujets possibles, et en deux prises c'était bon, tout ce qu'il fallait était là.

On imagine qu'un tel processus, avec ses aléas, implique ensuite un important travail de montage. Pas tellement, parce que la dramaturgie s'est élaborée durant les répétitions. Depuis *Attenberg*, je travaille avec un assistant qui note chaque jour durant les répétitions ce qui se produit de plus intéressant, et le soir on l'ajoute au scénario et on s'en sert le lendemain pour la répétition suivante. Pour moi, c'est comme utiliser du levain pour faire du pain. Chaque répétition devient du levain pour la journée suivante. Et on continue ce processus jusqu'au moment où je sais que tout le monde, les acteurs et les techniciens, est dans le même monde. À ce moment, on commence à tourner. C'est là que les qualités de Sean, à la caméra, mais aussi de David Bowtle-MacMillan au son, se révèlent. Il y a des séquences avec soixante-deux personnes qui bougent et qui parlent en même temps, l'opérateur et le preneur de son doivent enregistrer de manière à la fois lisible et rendant justice au caractère collectif de la situation cette matière incroyablement complexe.

Lorsque le film est projeté, l'image est entourée d'une sorte de cadre fait d'impuretés... Savez-vous combien ça coûte pour enlever ça ? Des sommes absurdes. Ces saletés au bord de l'image existent sur tous les films tournés sur pellicule puis transférés sur support numérique, d'ordinaire on paye, cher, pour nettoyer les bords, en fait pour réduire les images en enlevant les marges. Mais moi, ça ne me gênait pas du tout, j'aime bien cet effet de matérialité. Comme on était sur un budget ultra-serré, j'ai été ravie de faire cette économie. Mais il ne s'agit pas que d'une question d'argent, dès que Sean Price Williams et moi avons vu ces traces sur les rushes on a aimé ça. C'est là, ça fait partie du film. J'ai fait indiquer comme consigne impérative aux projectionnistes de ne pas faire disparaître ces traces en utilisant un cache.