

UMA PEDRA NO SAPATO
présente



Karlovy Vary 2024
CRISTAL GLOBE
COMPETITION

CARLOTO COTTA

HOJI FORTUNA

BANZO

UN FILM DE MARGARIDA CARDOSO



RÚBEN SIMÕES GONÇALO WADDINGTON SARA CARINHAS JOÃO PEDRO BÉNARD
MARIA DO CÉU RIBEIRO MATAMBA JOAQUIM ROMEU RUNA CIRILA BOSSUET

AVEC LA PARTICIPATION SPÉCIALE DE
BEATRIZ BATARDA
& ALBANO JERÓNIMO

Une production UMA PEDRA NO SAPATO en coproduction avec LES FILMS DE L'APRÈS-MIDI, DAMNED FILMS, BALDR FILM réalisation et scénario MARGARIDA CARDOSO image LEANDRO FERRÃO direction artistique ARTUR PINHEIRO décors PAULO ROUTIER, LUIΣ COSTA costumes SILVIA GRABOWSKI montage PEDRO FILIPE MARQUES son JAAP W. SIBEN design sonore et mixage VICENT SINCERETTI, EVELIEN VAN DER MOLEN maquillage et coiffure MARLY VAN DE WARDT musique RÜTER ZUYDVELT direction de production JOANA CARNEIRO REIS script INÉS GARCIA MARQUES 1^{er} assistant réalisation CESÁRIO MONTEIRO production associée SIMON OFENLOCH coproduction FRANÇOIS D'ARTEMARE, YOHANN CORNU, FRANK HOEVE, KATJA DRAAIJER production FILIPA REIS distribution France DAMNED FILMS





SYNOPSIS

Îles de Sao Tomé-et-Principe, 1907. Le docteur Afonso vient refaire sa vie dans une plantation de cacao, où il doit soigner un groupe de domestiques « infectés » par une maladie connue sous le nom de *Banzo*. Les décès se succèdent les uns aux autres, sans que personne ne semble pouvoir rien y faire. Par crainte que ce phénomène ne soit contagieux, le groupe est envoyé sur une colline isolée au milieu de la forêt.



INTENTIONS DE RÉALISATION

L'esclavage, qui se perpétue après son abolition légale, apparaît dans votre film avec une dimension extrêmement procédurale : une administration des corps et des gestes. Le mal comme institution qui perdure dans le temps sous différentes formes. Ce point de vue donne au film une perspective radicale et dure lorsqu'il s'agit de regarder l'histoire coloniale portugaise, refusant tout fantasme d'exceptionnalité. Pouvez-vous nous parler un peu de cette perspective, dans le contexte du travail que vous avez développé au fil des décennies sur cette histoire coloniale ?

Lorsque j'ai commencé à écrire le film, j'avais déjà passé quelques années à faire des recherches sur les plantations – en l'occurrence celles qui existaient à São Tomé et Príncipe, ancienne colonie portugaise – et ce faisant, j'ai accédé à de nombreuses sources qui avaient été écartées de l'histoire officielle parce qu'elles étaient des récits « sans importance » de la vie quotidienne, de personnes qui n'étaient pas non plus très importantes dans la hiérarchie établie du pouvoir ; les rapports et les journaux des médecins, les plaintes des domestiques déposées

à la curatelle ; les notes, parfois pleines de fautes d'orthographe, que les contremaîtres s'écrivaient entre eux. Toutes ces lectures m'ont révélé un monde de violence banalisée où les relations humaines prennent des formes extrêmement complexes.

Ce qui m'intéressait, et que j'ai essayé de recréer dans le film, c'était cette dimension où les systèmes d'exploitation de la terre et des hommes détruisent et piègent clairement, physiquement et moralement, tous ceux qui y participent, volontairement ou involontairement. Cette dimension procédurale fonctionnait et fonctionne

encore aujourd'hui, par d'autres moyens, comme un rideau mystérieux qui cache une terrible coulisse d'exploitation et de violence. Et encore aujourd'hui, il est difficile de voir clairement derrière ce rideau... On sait ce qu'il y a là, mais on a peur de le déchirer. Le colonialisme portugais était très habile à créer des rideaux et des motifs floraux, une sorte de pureté naïve et simpliste, pour cacher la terreur du système colonial. S'il y a quelque chose d'exceptionnel dans le colonialisme portugais, c'est l'idée cristallisée que «nous n'étions pas aussi mauvais que les autres» qui nous hante encore aujourd'hui, qui nous empêche d'avancer et de reconnaître notre identité.

Quand j'étais enfant, j'ai vécu dans le Mozambique colonial, où les colons étaient non seulement moralement gouvernés par le système colonial portugais, mais n'avaient pas honte de copier fièrement le système d'apartheid des pays voisins, l'Afrique du Sud et la Rhodésie (aujourd'hui le Zimbabwe), car cela leur donnait une apparence plus sophistiquée. Il y avait aussi une terrible guerre coloniale, une guerre de libération, masquée comme un conflit sans importance.

Cette expérience a été frappante et je pense que ce film fait partie du long voyage que j'ai fait dans plusieurs de mes films, où j'ai essayé de voir au-delà de ce «rideau», en jetant un peu de lumière sur les nombreuses zones sombres qui existent dans cette mémoire coloniale. Ce n'est pas une tâche facile car il y a tellement de complexité dans notre passé, fait d'innombrables couches de vies perdues, de peuples décimés, d'exploitation et d'extractivisme, de questions d'identité et, surtout, de beaucoup de violence latente, généralement en ébullition, sur le point d'explorer.

Je doute toujours de ce qui doit rester dans l'ombre et de ce qui doit être éclairé. Non pas parce que je veux cacher quoi que ce soit, mais parce que certaines choses perdent leur essence et se déforment quand on les regarde avec des lumières trop fortes. J'essaie de me déplacer entre ces doutes, dans un territoire très rocailleux, et à cet égard BANZO a été un grand défi. Représenter le mal et la violence du point de vue du pouvoir implique toujours une immersion dans l'esprit et la vision des puissants. J'ai essayé d'être fidèle à toutes les complexités relationnelles, et de ne pas transformer les personnages en instruments d'une vision manichéenne polarisée et réductionniste. Je voulais que le film ouvre un espace de réflexion, où beaucoup d'entre nous sont probablement entraînés dans la position inconfortable de spectateurs impuissants du mal. Il y a beaucoup de zones grises dans le film, beaucoup de questions sans réponse. Le «rideau» qui cache le mal y est représenté de manière inconfortable. Je ne sais pas si je parviendrai à le faire tomber tout seul, mais avec ce film j'ai essayé de rapprocher le spectateur le plus possible,

de le mettre à sa portée. Peut-être que de cette façon, chacun de nous, et collectivement, parviendrons à le faire tomber petit à petit.

BANZO suit deux personnages dont la quête consiste à démêler la réalité. D'un côté, Afonso, le médecin, qui cherche une explication et un remède à la dépression mortelle qui afflige les esclaves, tout en découvrant son impuissance face à l'institution brutale de l'esclavage. De l'autre côté, Alphonse, le photographe, qui se dote d'un sentiment d'urgence pour créer un geste tourné vers l'avenir, en produisant des témoignages par la photographie et la mise en scène. Comment êtes-vous arrivé à ces deux personnages ?

On pourrait dire qu'Afonso est le personnage central. Je n'aime pas parler d'Afonso comme du personnage «principal». Il fonctionne comme un véhicule, un œil, l'alter ego du spectateur passif et impuissant. On sait peu de choses de lui, et d'un point de vue aristotélicien, c'est un personnage passif. Ce



n'est pas lui qui se transforme, mais les autres personnages qui gravitent autour de lui, poussés par un mécanisme, par une succession d'événements, à travers lesquels nous sommes « emmenés » par Afonso. Au cours du film, la seule action qu'il entreprend est de suggérer au photographe Alphonse de photographier « ce qui se passe là-bas ». Il se défait du pouvoir d'agir, d'être le révélateur du crime, le révélateur du mal. C'est le photographe Alphonse qui sera chargé de cette tâche de dénonciation, dans la diégèse du film, et dans le temps historique de changement qui s'annonçait au début du XXe siècle.

Pour moi, il était important qu'Afonso et Alphonse ne soient pas de là-bas ou d'ailleurs. Ils semblent tous deux passer par l'île, par le monde et par la vie, comme nous tous. Mais ils sont tous deux conscients de leur impermanence, et cette conscience leur donne un pouvoir de réflexion qui nous rapproche d'eux en tant qu'êtres humains exceptionnels dans cet univers d'étroitesse d'esprit et d'avidité qui nous est présenté. Ils sont nos guides. Nous en savons plus sur Alphonse que sur Afonso. Nous avons une idée de son passé. De mon point de vue, Alphonse est un « agent secret » dans un monde et un système colonial qui lui sont hostiles, mais dans lesquels il évolue avec précaution, essayant de trouver une occasion de le saper depuis cet endroit, si proche et à l'intérieur du système, où il s'est placé. Ce sont des personnages complémentaires. Chacun dans son propre monde, mais dans le même monde. Chacun avec son propre rôle.



Au final, Alphonse repart avec le témoignage photographique « du mal », qu'il a pu recréer à partir de la réalité. L'« agent secret » se rend compte que ce témoignage n'aura d'impact dans le monde occidental que s'il suit les règles qui formatent une compréhension du mal. Bien que discutable, c'est ce qui est nécessaire pour gagner un combat. Afonso, lui, reste dans un temps et un espace suspendus, après le départ des Mozambicains sur un bateau qui ne les mènera nulle part.

Le film a une grande rigueur formelle, et traite les paysages avec beaucoup de précision – nous sommes dans une île équatoriale, et nous avons un sentiment permanent de danger et de hantise, d'une violence sourde que la nature n'exprime jamais pleinement, ou noie en elle-même. Comment avez-vous travailler le paysage, le son et l'image ?

La genèse de la plupart de mes travaux vient des paysages. Ce sont eux qui émergent en premier, comme un potentiel narratif. Dans ce cas, il s'agissait des paysages des îles de São Tomé et Príncipe. Non seulement la nature, mais aussi tous les éléments humains et architecturaux. L'île a un climat tropical oppressant, des pluies torrentielles brutales, quelque chose qui rejette et empêche clairement toute activité humaine, comme une voix de l'intérieur de la terre. Cette particularité rend encore plus absurde de penser que des centaines de plantations y ont été créées autrefois, ce qui a entraîné la destruction de pratiquement toute la végétation originelle de l'île. «Roça» signifie couper, défricher la terre, et c'est ce qui a été fait là-bas, dans une entreprise avide qui aurait été impossible si ce n'était au prix de nombreux esclaves.

La mémoire et le traumatisme de ces milliers de personnes qui ont vécu une vie de grande souffrance, sont encore présents aujourd'hui dans tout le monde physique, dans les paysages matériels et immatériels. Non seulement il reste

les ruines du modèle des « roças », avec sa « Casa Grande et Sanzala » [« Grande maison et quartier des esclaves »], qui servent aujourd'hui d'abri à de nombreuses personnes, mais toute la mémoire collective est imprégnée d'histoires de violence et de répression.

Dans le film, j'ai essayé de capturer le côté oppressant et étouffant de cette réalité. Une humidité, un manque de lumière qui pénètre dans l'âme de tous les personnages et ne semble pas les lâcher. Un brouillard qui ne leur permet pas de voir clairement la réalité et qui les cache, les faisant disparaître à jamais dans une sorte de grand oubli.

Mon attirance dramaturgique pour les paysages fait qu'il m'est très difficile de reconstruire l'idée de ces paysages dans d'autres lieux, même similaires. Je sais que c'est toujours un effort supplémentaire pour les coûts de production, surtout dans un pays comme le Portugal où les films sont réalisés avec de très petits budgets, mais je pense qu'il est important que dans le processus de tournage, nous soyons tous – équipe, acteurs, figurants – immergés dans Ce paysage hostile, aussi proche que possible de ce monde d'odeurs, de sons, d'animaux, de plantes, de rumeurs, d'histoires du passé et du présent. Ce processus devient également très incontrôlable. Les adversités, la puissance de la nature, ont fini par dicter une grande partie de ce qui a été filmé. Ce que j'apprécie. Après tout, le paysage dans son ensemble, les humains, les animaux et la nature en tant que forces inséparables, ont également créé une bonne partie du film.



MARGARIDA CARDOSO

BIOGRAPHIE

Née au Portugal, Margarida passe son enfance au Mozambique, puis revient à Lisbonne, en 1975 pour étudier l'image et la communication audiovisuelle. D'abord assistante réalisatrice, scrite et photographe de plateau, elle réalise en 1996 le court métrage *Dois Dragões*. S'ensuivront plusieurs documentaires comme *Natal 71* et *Kuxa Kanema*, avant ses premiers longs-métrages *Le Rivage des murmures* – présenté à Venice Days en 2005 - et *Yvone Kane* qui fait sa première à Tallin Black Nights. Elle y explore les thèmes coloniaux et postcoloniaux de la mémoire et des sentiments de perte et de culpabilité.

FILMOGRAPHIE

2024 BANZO

2015 YVONE KANE

2005 LE RIVAGE DES MURMURES



LISTE ARTISTIQUE

AFONSO	Carloto Cotta
ALPHONSE	Hoji Fortuna
ISMAEL	Rúben Simões
RAIMUNDO	Gonçalo Waddington
LUISA	Sara Carinhas
DR FIGUEIRA	João Pedro Bénard
ADELIA	Maria Do Céu Ribeiro
MAIANÇO	Matamba Joaquim
AUGUSTO	Romeu Runa
GUILHERMINA	Cirila Bossuet

Avec les participations de Beatriz Batarda et Albano Jerónimo



LISTE TECHNIQUE

Scénario et réalisation MARGARIDA CARDOSO
Image..... LEANDRO FERRÃO
Décors..... ARTUR PINHEIRO
Set designers PAULO ROUTIER, LUÍS COSTA
Costumes SILVIA GRABOWSKI
Montage PEDRO FILIPE MARQUES
Son JAAP W. SUBEN
Design sonore et mixage... VINCENT SINCERETTI, EVELIEN MOLEN

Maquillage et coiffures MARLY VAN DE WARDT
Musique..... RUTGER ZUYDERVELT
Direction de production ... JOANA CARNEIRO REIS
Production FILIPA REIS
Coproduction FRANÇOIS D'ARTEMARE, FRANK HOEVE,
..... KATJA DRAAIJER, YOHANN CORNU
Production associée SIMON OFENLOCH