



*Un geste magistral qui résistera à l'épreuve du temps*

**CINEMA SCOPE**

*Une expérience hypnotique et poétique*

**LE MONDE**



# LES TRAVAUX ET LES JOURS

(DE TAYOKO SHIOJIRI  
DANS LE BASSIN  
DE SHIOTANI)

capricci présente

UN FILM DE **C.W. WINTER & ANDERS EDSTRÖM**

AVEC TAYOKO SHIOJIRI, HIROHARU SHIKATA, RYO KASE, KAOJU IMAHANA, MAI EDSTRÖM, JUN TSUNODA. IMAGE: ANDERS EDSTRÖM. ÉCRITURE, MONTAGE, PRISE DE SON: C.W. WINTER. CONSEILLER TECHNIQUE: JAY KETTEL. INVITAGE: ROB WALKER. ÉVALUATION: JASON R. MORFAT, DIRK MEIER, TOBIAS SCHAAFSCHMIDT. PRODUIT PAR C.W. WINTER, ANDERS EDSTRÖM, WANG YUE. CO-PRODUIT PAR HELEN SARA, JONES, NACOM. WRIGHT. PRODUCTEURS ASSOCIÉS: HJU MENOCHI, JAY KETTEL, HIROHARU SHIKATA, YOSHIKO SHIOJIRI, SANDRO PIGNI. RÉALISÉ PAR C.W. WINTER ET ANDERS EDSTRÖM.

MAF KINER capricci

**SR** Groupement National des Cinémas de Recherche

# LES TRAVAUX ET LES JOURS

(DE TAYOKO SHIOJIRI DANS LE BASSIN DE SHIOTANI)

UN FILM DE C.W. WINTER  
ET ANDERS EDSTRÖM

2020 – États-Unis, Suède, Japon, Royaume-Uni – 480min  
Stéréo, Couleur, HD, Ratio 1.5:1  
Langues : Japonais, suédois, anglais

**AU CINÉMA LE 22 JUIN**

DISTRIBUTION  
**CAPRICCI FILMS**  
contact@capricci.fr  
www.capricci.fr

PROGRAMMATION  
**CAPRICCI FILMS**  
programmation@capricci.fr  
www.capricci.fr

RELATIONS PRESSE  
**KARINE DURANCE**  
durancekarine@yahoo.fr

MATÉRIEL PRESSE ET PHOTOS TÉLÉCHARGEABLES SUR [WWW.CAPRICCI.FR](http://WWW.CAPRICCI.FR)

*Les Travaux et les Jours* est un film fait pour être vu dans sa continuité. Cependant, afin de tenir compte de la disponibilité des spectateurs, le film a été divisé en trois grandes parties qui se composent de la manière suivante :

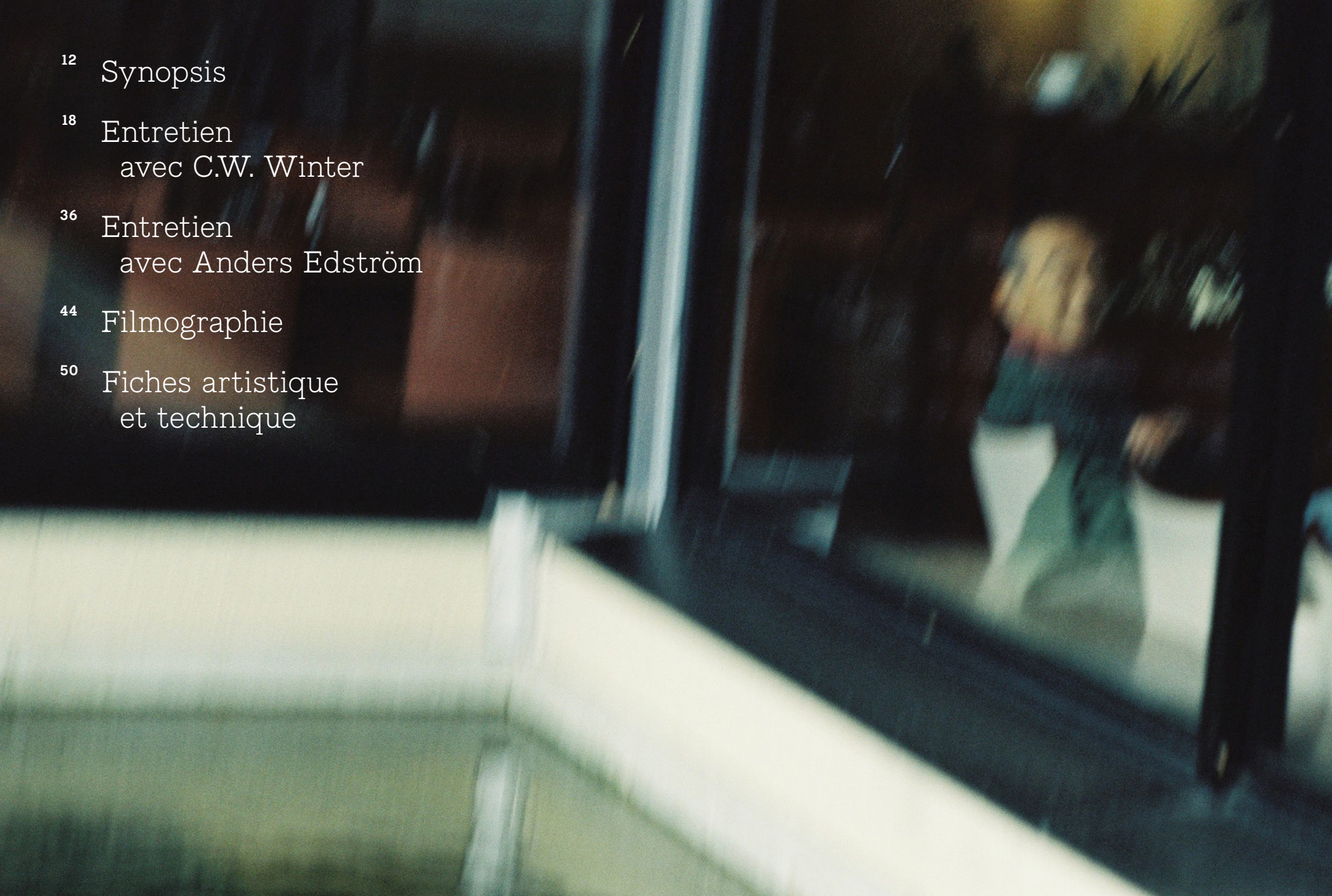
**PARTIE I**  
**Chapitres 1&2**  
durée : 3h33

**PARTIE II**  
**Chapitre 3**  
durée : 2h10

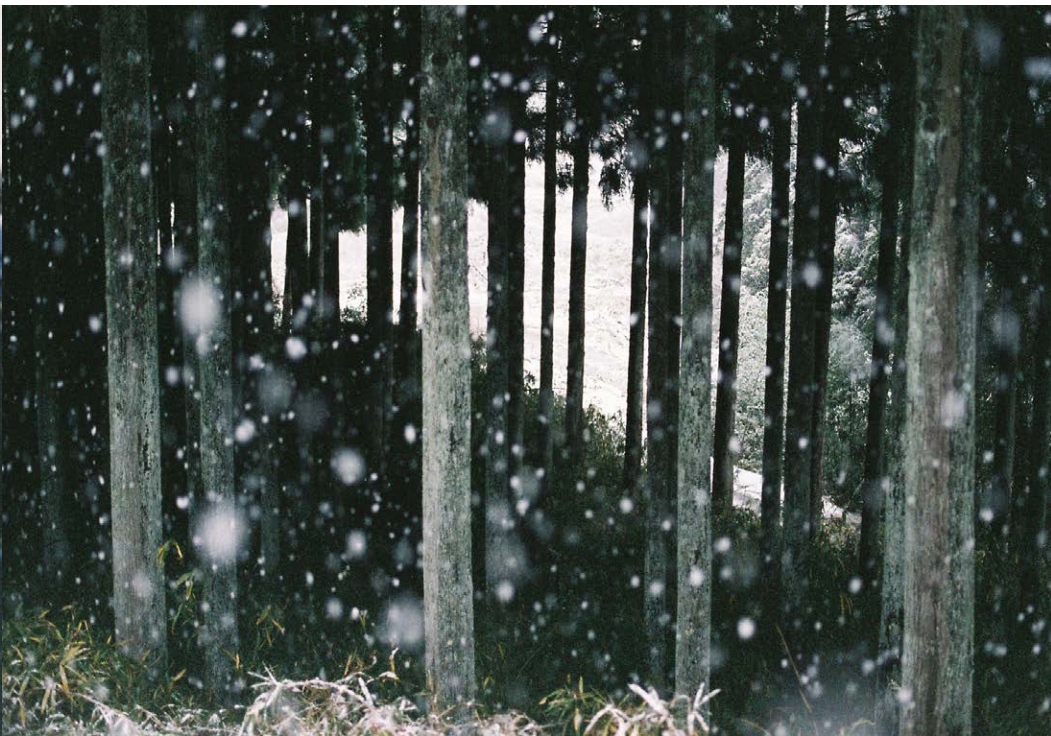
**PARTIE III**  
**Chapitres 4&5**  
durée : 2h28

**Entracte** : Les Chapitres 1 & 2 de la Partie I sont entrecoupés d'un entracte qui survient à 1h41 du film. L'entracte fait partie intégrante du film, il a été conçu par les réalisateurs pour donner la possibilité au spectateur, s'il le souhaite, de sortir de la salle et faire une pause. L'entracte dure exactement 8 minutes, la salle reste dans le noir puis le film reprend au chapitre suivant.

**Paysages sonores** : Pour aider le spectateur à retrouver progressivement le chemin et le rythme du film, chaque chapitre (à compter du chapitre 2) s'ouvre par un paysage sonore sur fond noir, tel un pont ou une transition vers le chapitre suivant. L'image réapparaît après quelques minutes.

- 
- 12 Synopsis
- 18 Entretien  
avec C.W. Winter
- 36 Entretien  
avec Anders Edström
- 44 Filmographie
- 50 Fiches artistique  
et technique





*La première règle en agriculture est de ne pas chercher la facilité. La terre exige des efforts.*

*(Géorgiques, Virgile)*

*Les Travaux et les Jours* est une chronique qui raconte, au fil des saisons, le quotidien d'une agricultrice, Tayoko Shiojiri, dans un village des montagnes de la région de Kyoto, dessinant le portrait d'une femme, d'une famille, d'un terrain, d'un paysage sonore et d'un autre rapport au temps.







D'une durée de 480 minutes, *Les Travaux et les Jours* est le fruit d'un travail de dix ans, s'étalant entre la première période d'écriture et sa première mondiale. Comment le décririez-vous à ceux qui ne l'ont pas vu ?

Le titre du film révèle une inclination pour la géographie. Et un attachement pour un ensemble de familles qui, depuis onze générations, ont cultivé un cône alluvial qui partant d'un ravin situé dans les montagnes de Tamba se déverse dans une rivière formée par la faille de Kanbayashi, suture des zones géologiques de Miyafuku et de Tamba. C'est un terrane et un paysage qui peut évoquer le *temps profond* de Hutton ou la *longue durée* de Braudel. Le film est une description de la vie de celles et ceux que nous avons filmé, mais aussi d'un ensemble de souvenirs - souvent ritualisés - de ceux qui ne sont plus là, d'une famille qui a traversé les guerres et les époques, des temps heureux comme des épreuves. Je dirais que le film est composé de strates de mémoire qui se déposent les unes sur les autres. Les événements et les non-événements du présent, les maisons et les sanctuaires détruits ou laissés à l'abandon, les histoires du passé racontées par les acteurs à l'écran, la mémoire sensorielle - *géorgique* - de coutumes transmises de génération en génération actualisées dans leurs gestes, et les traces de ceux qui étaient là avant (matérialisés dans le film par des personnages qui apparaissent et disparaissent tels des spectres).

C'est une famille et un bassin qu'Anders a commencé à photographier régulièrement à partir de 1993. Un lieu que nous avons visité pour la première fois ensemble en 2003. Mais nous n'avons commencé à filmer qu'en 2014, après avoir accumulé ce que nous estimions être une quantité suffisante de souvenirs personnels, après nous être familiarisés avec les traditions locales, après avoir développé de solides relations. Apprendre. Écouter. Accumuler l'histoire orale. S'astreindre aux corvées. Cataloguer la flore et la faune. Assister aux réunions de la coopérative. Participer aux funérailles, aux mariages et aux rituels religieux. De telle sorte qu'au moment où nous avons commencé à tourner, cet endroit faisait partie de notre vie. C'était comme chez nous. Lorsque nous filmions, nous filmions à partir d'un sens du quotidien. L'ampleur et la durée du film ont naturellement résulté de cet investissement sur le long terme.

Le film est aussi une lettre d'amour au cinéma. Aux moments passés dans les salles, aux souvenirs qui s'y sont accumulés. Aux expériences collectives vécues et aux rencontres que nous y avons faites. Une façon de reconnaître que le monde du cinéma est bien plus accueillant et ouvert

à la discussion que le monde de l'art, par exemple. Notre désir est que ce film soit une expérience cinématographique prolongée. Un film qu'on puisse habiter, d'une certaine manière, le temps d'une journée.

**C'est le deuxième film que vous réalisez avec Anders Edström. Quelle est la nature de votre collaboration ?**

Nous nous sommes rencontrés par hasard dans un bar à Berlin. Quelques semaines plus tard, sur le chemin du retour en Amérique, je me suis arrêté quelques jours à Londres, où Anders vivait avec sa femme et son fils. C'était avant la naissance de leur fille – une de nos actrices, Mai. Ces quelques jours ont été le début de ce qui est devenu une longue conversation sur la photographie. Ce qui fait qu'elle fonctionne ou non. La frontière ténue entre ce qui relève de l'image-marchandise et ce qui n'en est pas. Les images comme forme de résistance au modèle économique dominant et à ce qui est vendeur. Notre indifférence envers ce qui est conçu pour séduire et la prime au « créatif ». Notre préférence pour le banal. Pour l'application de règles récursives plutôt que des choix fondés sur le goût. Les vertus occasionnelles de l'échec. La capacité d'accueillir ce à quoi on accorde généralement peu d'importance, etc.

Nous nous sommes vite découverts un intérêt commun pour la durée et pour ce qui s'inscrit dans le long terme. Une façon de faire tout en retenue qui finit par prendre forme au fil du temps. Peut-être une sensibilité proche de celle du nouveau roman ou du formalisme russe. Beaucoup de descriptions, et un intérêt pour la répétition. C'est très présent dans les photographies d'Anders. Si l'on parcourt ses photos des années 80 jusqu'à aujourd'hui, à l'exception d'indices fortuits comme des coupes de cheveux ou des voitures, il est très difficile de dire quand une photo a été prise. Un observateur occasionnel pourrait les trouver bâclées. Mais lorsqu'on les observe dans la durée, une spécificité très nette, une discipline, une amplitude discrète et une intentionnalité très précise finissent par apparaître.

**Comment avez-vous décidé de la répartition des tâches entre vous ?**

Après mes études, j'ai décroché un boulot de nègre après avoir passé du temps sur des plateaux de tournage à faire des tâches subalternes comme surveiller les camions de matériel la nuit ou aller chercher des cafés.

Lorsqu'on s'est dit qu'on devrait essayer de faire des choses ensemble – des films, probablement – la répartition des rôles s'est faite naturellement. Anders à la caméra. Moi à l'écriture, ou du moins traçant les grandes lignes, en plus d'enregistrer le son. Chacun acceptant d'être critique du travail de l'autre : « trop fort », « trop séduisant », « trop comme un film ». Ce genre de choses. Et on tombait généralement d'accord.

Quand on s'est lancés, on avait peur de s'engager dans quelque chose qui pourrait nous dépasser et qui serait trop coûteux. On voulait garder le contrôle. Faire simplement des images et des sons. On a donc passé une bonne partie d'un été dans la maison familiale d'Anders, dans l'archipel de Stockholm. Par prudence, on avait décidé de réaliser un film sur les mousses et les lichens. On imaginait une espèce de film psychédélique austère. Après quelques semaines de tournage, la mère d'Anders, Ulla, nous a rejoints. Un soir, au cours d'un dîner, elle nous a raconté l'histoire d'un mystérieux chasseur qui, quelques années plus tôt, était arrivé en bateau et avait installé son campement pendant la saison de chasse à l'élan. Elle nous a fait part de l'inquiétude qui s'emparait d'elle lorsque, certaines nuits, elle se rendait compte que le chasseur se promenait autour du chalet, dont les murs étaient totalement vitrés, à la lisière des arbres. J'ai alors compris que ce petit récit, ce fragment d'histoire familiale populaire, constituait un matériau suffisant pour élaborer un film de fiction. Il nous a fallu un certain temps pour comprendre comment, mais trois ans plus tard, en 2006, nous sommes revenus et avons tourné notre premier long métrage, *The Anchorage*. À partir de là, notre intérêt s'est porté principalement sur la fiction.

**Quel a été le point de départ des *Travaux et les Jours* ?**

Comme pour *The Anchorage*, l'idée de *Les Travaux et les Jours* est apparue au cours d'une conversation arrosée qui a suivi un repas. En 2010, nous étions à Shiotani, à la recherche de quelque chose. Sans trop savoir quoi. Un soir, nous buvions du saké autour du kotatsu [table basse japonaise en bois, chauffée par-dessous, autour de laquelle les convives se réunissent pour discuter] avec Tayoko, Hiroharu et Junji. Et soudain, Tayoko s'est mise à raconter une histoire qu'elle avait tenue secrète pendant des décennies. Le récit d'une vie de regrets et de frustrations. D'opportunités manquées du fait d'être une femme. D'une éducation qui lui a été refusée. D'une carrière qui lui a été refusée. Et du remords, à ce stade de sa vie,

de se demander « et si... ». Une histoire qu'elle n'avait jamais osé raconter auparavant. Pourquoi l'a-t-elle donc racontée ? Nous n'en sommes pas sûrs. Était-ce que notre présence valait pour elle comme celle de deux témoins ? Peut-être. En tout cas, il était devenu évident que nous avions assez de matière pour démarrer un nouveau film.

**Vos deux films ont été tournés dans des lieux liés à la famille d'Anders. Quel est le rôle du familier et de la famille dans votre travail ?**

Anders accorde de l'importance au registre du familier. Connaître un lieu au fil du temps. Vous pouvez clairement l'apercevoir dans ses livres, comme *Hanezawa Garden* dans lequel un seul lieu géographique, pas particulièrement notable, est simplement regardé encore et encore dans la durée. C'est une sorte de recherche ininterrompue qui rejoint notre intérêt commun pour les projets d'un certain nombre de compositeurs du XXe siècle axés, d'une manière ou d'une autre, sur la durée et la répétition. Cela ressemble à la manière dont T.J. Clark a écrit *The Sight of Death*. Il a passé six mois à ne regarder que deux tableaux de Poussin et à coucher quotidiennement ses réflexions sur le papier. Bien que dans le cas d'Anders, c'est le point de vue du créateur et non celui de l'historien.

Nous avons passé trente-six ans à apprendre à connaître ce village et un peu plus longtemps encore à connaître Tayoko et Junji. Lorsqu'on arrive dans un nouveau lieu, on est souvent marqué par des impressions dont on se rendra compte, après quelques temps, qu'elles n'avaient qu'un caractère touristique. Des impressions trop évidentes, trop facilement belles ou intéressantes. En passant des années quelque part, on peut dépasser ce genre d'impressions et apprendre à mieux connaître un lieu. Développer un meilleur sens du détail. Comme dit Latour, percevoir comme des « instruments plus sensibles ». Ainsi, pour nos deux premiers films, il nous semblait évident que nous pourrions tirer profit des lieux qu'Anders avait passé des années à photographier. Ce qui nous a conduits aux thèmes du foyer et de la famille.

De manière plus générale, à propos de la famille, c'est du côté de chez Ford et de chez Ozu qu'il conviendrait de regarder. Reprendre leurs arguments en faveur des aspects les plus sains de l'institution. L'amour, la solidarité, la sagesse héritée. Un terreau d'entente comme de dispute. L'unité malgré la différence. L'acceptation des faiblesses. Une éthique

collective comme projet à long terme semé d'embûches. La grâce... La famille résonne avec notre goût pour l'investissement, l'implication et l'observation dans le temps.

**À quoi ressemblait le scénario ? Les photographies d'Anders ont-elles été utilisées comme un story-board ?**

Nous avons démarré le tournage sans scénario préétabli. Et nous n'avons jamais utilisé de story-board. Si quelque chose est écrit à l'avance, c'est plutôt un ensemble de notes et de listes éparées. Des indications et des pense-bêtes assez vagues : aller tourner quelque chose près du rocher dans le ravin, revenir plusieurs fois à l'aube sur le chemin forestier, les promenades, la préparation des repas, le labour, les récoltes, etc. L'écriture se développe petit à petit au fur et à mesure. Comme je l'ai dit plus haut, une importante étape de la préparation a été consacrée à la collecte d'histoires relatives à la famille et aux voisins. Puis à les retravailler, les croiser, les modifier, les répéter. C'était une façon d'impliquer les acteurs dans le processus de pré-écriture afin qu'ils aient le temps d'exploiter ces histoires selon leur propre perspective pendant le tournage. Une fiction finit par émerger et prendre forme à partir de ces éléments.

Anders a pris des milliers de photographies du lieu au fil des ans. Ces photos nous ont bien entendu guidés, mais pas de manière aussi précise qu'un story-board. Elles ont servi à nous donner des indications approximatives sur la façon de regarder. Elles facilitaient la communication : un cadrage comme celui de la photo de Hiroharu près du feu, une lumière comme celle de la photo dans la pièce du fond... L'idée est de différer le plus tardivement possible toutes les décisions relatives à la fiction. Nous travaillons vraiment à partir des caméras et des micros. Comme des outils. Chaque jour, on se rend au travail, on reprend nos outils et on cherche, avec une toute petite équipe qui est dans le même état d'esprit. Chaque jour, on passe le temps à regarder et à écouter aussi attentivement que possible, aussi longtemps que nos forces nous le permettent. On ne sait jamais vraiment quand on doit s'arrêter. On s'arrête quand on sent de manière un peu floue que ça y est, que c'est peut-être ça...

**Quand avez-vous commencé à tourner, et quel était le calendrier de tournage ? Le film est divisé en chapitres qui correspondent aux saisons. Avez-vous tourné dans l'ordre chronologique ?**

Nous avons commencé à filmer fin 2014. La production a duré au total 27 semaines étalées sur une période de 14 mois. Il y a eu quatre sessions de tournage séparées, courant sur cinq saisons. C'est le temps qu'il nous a fallu pour sentir que le film était là. Nous n'avons pas du tout tourné dans l'ordre chronologique. Nous avons commencé par tourner les scènes qui se trouvent à la fin du Chapitre 4. Tout a été tourné dans le désordre. Cela est dû en grande partie au fait que, même si le film est une fiction, il n'a pas été réalisé de manière téléologique. Nous nous lançons dans un tournage sans scénario et nous n'avons qu'une très petite idée de la forme que prendra le film à la fin.

**Comment avez-vous convaincu les gens du village à participer au film ? Quelle a été leur contribution ?**

La famille qui est au centre du film est la famille élargie d'Anders. Tayoko est la belle-mère d'Anders. L'une de nos actrices principales, Mai, est la fille d'Anders et ma filleule, etc. Il s'agit d'un village qu'il a régulièrement photographié depuis 1993. Dès notre première visite ensemble en 2003, nous avions senti qu'un jour nous pourrions y tourner un film. Pendant les 21 années qui ont précédé le tournage, dont les 9 années où il a vécu au Japon, Anders a photographié de nombreux moments de leur vie : les naissances, les décès, les mariages, les enterrements, les vacances et le reste ; et ce travail a été publié en grande partie. Donc, au moment où nous avons commencé le tournage, la famille et les autres villageois étaient déjà habitués à se voir représentés dans des publications. Tayoko nous avait également rejoints en Suède en tant que membre de l'équipe de *The Anchorage*, elle avait donc pu voir Ulla dans le rôle du personnage principal. Elle a ensuite découvert le film lors d'une projection à Tokyo. Ainsi, quand on lui a parlé du projet des *Travaux et les Jours* et demandé si elle voulait jouer le rôle principal, elle était suffisamment familière avec notre travail pour accepter. Le reste de la famille a également accepté parce que je crois que c'était tout simplement excitant pour eux de jouer dans un film. Mais il y a aussi une autre raison. Comme c'est le cas dans les régions rurales du Japon, et dans d'autres parties du monde, ce type de village a tendance à se rétrécir voire à disparaître à mesure que les nouvelles générations se dirigent vers les grandes villes. Pour eux, faire ce film revenait en quelque sorte à constituer un héritage familial : le témoignage d'un village mourant, d'un mode de vie s'éteignant, d'une

économie collective en déclin. Une façon de montrer aux générations futures quelle vie avait pu mener la famille à un moment donné.

Lorsque nous sommes entrés en pré-production, nous imaginions que le film serait, en partie, une sorte de portrait de Tayoko et de son mari, Junji. Or, on venait de lui diagnostiquer une maladie cardiaque avec une espérance de vie d'un ou deux ans. Ce que nous étions sur le point de filmer allait notamment correspondre aux derniers mois qu'ils passeraient ensemble. Mais, deux semaines avant le début du tournage, Junji est mort subitement. On s'est alors dit que si on pouvait assister à la veillée et aux funérailles et les filmer, cet événement serait le point de départ du tournage. Nous sommes donc partis au Japon avec précipitation, avec une équipe et un matériel réduits, pour arriver quinze minutes avant le début de la veillée, le temps d'enfiler des costumes noirs et de nous mettre au travail. Après les deux jours de rituel, nous avons pris une semaine pour réfléchir et définir une nouvelle voie.

**Comment avez-vous donc, dans ces conditions, réussi à convaincre Tayoko de rejouer ces moments difficiles ?**

Tayoko avait une motivation supplémentaire. Elle nous a fait part de quelque chose qui rendait son deuil particulièrement douloureux. Au cours de la dernière année de la vie de Junji, leur mariage avait été marqué par des tensions et des disputes. Le genre de choses qui ne s'étaient pas produites depuis leurs premières années de vie commune. Et Tayoko regrettait que les choses se soient terminées ainsi. Mais dans les jours qui ont suivi sa mort, alors qu'elle parlait à Junji devant l'autel érigé à sa mémoire dans la maison, la ferveur de sa foi nous a indiqué le chemin. Elle était convaincue que Junji pouvait encore voir et entendre tout ce qu'elle faisait et disait : ses marques d'amour, de tristesse, de regret. Devant sa dévotion, le fil directeur du film s'est révélé de lui-même. Dans une certaine mesure, le film pouvait être, pour Tayoko, une seconde chance. Une chance de revenir en arrière, de revivre la dernière année, de faire les choses qu'elle aurait voulu faire avec lui, et de lui dire ce qu'elle aurait voulu lui dire, sachant qu'il la regarderait et l'écouterait. Tayoko a été touchée par cette proposition, et nous nous sommes mis d'accord pour égrener ce type de moment tout au long du film. Nous avons choisi Iwahana, l'ami d'enfance d'Hiroharu, pour jouer le rôle de Junji. Et nous nous sommes remis au travail.

Nous savions que notre approche de la fiction est souvent prise pour du documentaire. C'est pourquoi nous avons pris quelques décisions relatives au casting pour désamorcer ce genre de lecture. Par exemple, l'acteur Ryo Kase, un ami d'Anders, que nous pensions suffisamment reconnaissable par notre public pour l'avoir vu chez Abbas Kiarostami, Hong Sangsoo ou Martin Scorsese. Sa présence récurrente nous paraissait une façon d'inciter le spectateur à s'interroger sur la nature du tournage et la construction du film. Même chose pour l'acteur Motoki Masahiro.

La contribution des acteurs, c'est surtout celle de Tayoko. On lui demandait principalement de vaquer à ses occupations quotidiennes : le travail de la terre, le ménage, les promenades, les excursions en ville, puis de les transformer ensuite en fiction. C'était un va-et-vient incessant de qui dirige l'autre. Par ailleurs, la prose de Tayoko est présente dans le film à travers les extraits de son journal intime. Nous avons passé plusieurs jours à enregistrer la lecture de son journal, et plusieurs passages ont ensuite été montés sur les images comme une ligne de basse.

Pouvez-vous nous parler des natures mortes qui émaillent le film ?

Que peut-on faire dans un film de fiction comme *Les Travaux et les Jours*, qui dévalorise la narration, qui fonctionne dans l'indifférence totale à toute forme d'accomplissement dramaturgique ? N'est-il pas logique que, dans un registre aussi dépressurisé, des formes telles que les natures mortes percolent à sa surface ? Des natures mortes nées de Shiotani. Surgies du temps du film. Et du langage établi par le film. Moins des transfigurations du quotidien que de simples présentations.

Parmi les types d'images qui sont fabriquées dans un but commercial, il y a ce qu'on appelle le *plan produit* (*packshot*). Il s'agit du plan qu'on retrouve généralement à la fin d'un spot publicitaire, quand on découvre de manière isolée le produit et/ou son emballage afin de maximiser l'effet de reconnaissance. C'est le moment où le message, pour ainsi dire, passe. C'est le résultat de l'arithmétique commerciale : créer le sentiment d'un vide, pour ensuite, « voilà », présenter quelque chose qui vienne le combler.

Pour *Les Travaux et les Jours*, nous préférons parler de *plans produit* plutôt que de natures mortes. Mais des *plans produit* envisagés autrement. Pas mercantiles. Ce sont des *plans produit* ratés. Ils ne proposent pas de venir combler des vides. Ce sont des *plans produit* de ce qui est déjà-là. D'objets qui se trouvent là en raison de leur fonction. Donc pas

des produits en tant que tels. De simples sous-produits d'une économie pratique et peu performante de la vie quotidienne. Présentés avec simplicité. Avec franchise. Dépouillés de tout fétichisme et de portée allégorique. « Ceci est un objet. Vous pouvez l'observer. » Pourquoi ces objets ? Que nous disent-ils sur ce lieu et ses habitants ? Pourquoi cette saillance ? C'est un ensemble de questions qui présentent, nous l'espérons, un intérêt. Voire quelque chose comme du plaisir. Une invitation à faire des associations, à laisser sa mémoire vagabonder, à glaner des choses ça et là... Une façon d'offrir au spectateur une matière auprès de laquelle il pourrait souhaiter passer du temps, au cours d'une plongée de huit heures dans cet univers cinématographique.

**Vous disposiez de centaines d'heures d'enregistrement. Comment vous êtes-vous lancé dans le montage ? Y a-t-il eu des choix déterminants en termes d'équilibre entre les images de la nature et celles des gens, entre le jour et la nuit, entre le travail et les loisirs... ?**

Notre intention n'a jamais été de bâtir un monument moderniste ou un test d'endurance pervers pour le spectateur. Au contraire. Les limites du cinéma structurel sont désormais bien connues. De même, nous avons peu d'affinité avec le cinéma contemplatif et ses plans très longs. Le rythme de ce film, dont chaque plan dure en moyenne dix-huit secondes, se situe davantage dans la moyenne des films d'Ernst Lubitsch ou de Billy Wilder. Mais il ne s'agit pas non plus d'un film qui raconterait une histoire dramatique interminable. Nous visons une autre forme de densité. Une forme de légèreté formelle peut-être, qui laisse de la liberté au spectateur.

Les équilibres dont vous parlez sont plutôt issus d'une relation ambivalente à la dramaturgie. Si un plan de buisson fonctionne, alors très bien. Si un plan de personne fonctionne, alors très bien. L'un n'est pas privilégié par rapport à l'autre. La terre et les gens sont à peu près traités à parts égales. Le spectre de Howard Hawks planait sur la salle de montage : « *Un bon film, c'est trois bonnes scènes et pas de mauvaises* », transposé à l'échelle des huit heures. Alors vous avancez en faisant du mieux possible, jusqu'à obtenir quelque chose qui ressemble à un film fini. Et un jour, ça a l'air terminé.

**Quelle est la part de son synchrone ? Et pourquoi avez-vous décidé d'inclure des compositions d'autres musiciens dans la bande-son ?**

Le film est une fiction. Nous ne sommes pas des puristes. C'est pourquoi il y a un gros travail de montage sonore. C'est un travail de création. La bande-son a été confectionnée à partir de centaines d'heures d'enregistrements réalisés sur les lieux de tournage et dans les environs. Elle est plus saillante dans ce film que dans la plupart des autres, car nous l'avons placée au premier plan. Dans le mode de fiction dominant, la bande-son est considérée avant tout comme un moyen de restituer les dialogues, les sons d'ambiance étant généralement relégués au second, voire au troisième plan. La parole, dans nos films, comme dans la vie, est parfois perceptible, et parfois elle ne l'est pas. La parole n'est qu'une composante du paysage sonore. Notre façon de travailler le son vient principalement d'un héritage non-cinématographique. Nous sommes plus proches de Luigi Russolo, Luc Ferrari ou Hildegard Westerkamp que de tout autre film auquel nous aurions pu penser.

Il y a deux types de musique dans le film. Il y a le jazz que l'on entend autour de la maison qui reflète un goût que nous partageons avec Junji : cette musique fait fonction de *soundtrack* mais aussi de fenêtre sur l'intériorité du personnage de Junji, cet homme de peu de mots. Et il y a une partition musicale constituée essentiellement de différentes musiques drones, d'un morceau au piano de Tony Conrad et d'un enregistrement de carillons grecs par Graham Lambkin, qui ressemble davantage à une bande originale (*score*).

Ce n'est pas toujours le cas, mais il arrive souvent au cinéma que la musique soit utilisée comme une simple béquille pour sauver une scène ratée. Un film comme *Chronique d'Anna Magdalena Bach* de Straub et Huillet (1968), dans lequel la musique nous accompagne quasiment du début à la fin, est un des plus grands et des plus puissants gestes de l'histoire de la musique de film. Notre usage de la musique se situe en quelque sorte à l'autre pôle de ce geste : une musique à peine audible. Dans de nombreux plans, elle est quasi imperceptible, de sorte qu'il est souvent impossible de savoir s'il y a de la musique ou s'il s'agit du bruit du climatiseur. C'est une musique conçue pour perturber le moins possible le sentiment d'équanimité.

**Les entractes du film sont suivis, à trois reprises, par des sections noires. Quel est le rapport entre ces sections et les paysages sonores qui les accompagnent ?**

Chaque section noire fonctionne comme un pont ou un enjambement entre les cinq chapitres, et fait la transition entre les enregistrements sonores des différentes étapes de tournage. Cela rejoint nos centres d'intérêts musicaux, et cela permet à l'oreille de se réajuster tout doucement au film pour le moment où les images réapparaissent. Sans l'image, l'esprit est invité à élaborer ses propres souvenirs, ses associations, etc. Il participe activement, plutôt que d'être passivement diverté. Tandis que *The Anchorage* tendait vers une certaine homogénéité formelle, *Les Travaux et les Jours* est davantage hétérogène et décline une panoplie d'approches narratives et de registres.

Dans ces paysages sonores, il y a notamment des drones issus d'appareils ménagers et de machines industrielles. Dont un – peut-être notre préféré et en même temps le plus basique – qui est juste une très basse onde sinusoïdale de 30 Hz téléchargée sur Internet, maintenue pendant quelques minutes : c'est un son qui agit physiquement sur le corps du spectateur. Ce n'est pas le genre de son auquel on s'attend au cinéma. Et il ne sera ressenti que par les spectateurs qui verront le film en salle. La plupart des home cinema et des ordinateurs portables ne peuvent tout simplement pas reproduire un son aussi faible. Et dans le pire des cas, ça peut détruire des écouteurs. Ainsi, la version vidéo comportera nécessairement une bande-son modifiée.

**Que sont les poèmes qui sont intercalés en ouverture de chapitre? Quelle fonction ont ces interventions textuelles?**

Ce sont des *jisei*, des poèmes d'adieu à la vie, écrits par des poètes sur leur lit de mort. Dans une certaine mesure, ils fonctionnent comme des présages. Ici, ça ne peut évidemment pas être des présages narratifs, ce sont plutôt des présages d'états mentaux. Une fatigue. Une résignation. Un état stoïque. Un pressentiment des choses à venir.

Ces poèmes, écrits entre 1734 et 1927, sont également une façon d'inscrire la mort de notre ami Junji, qui fait ici l'objet de notre fiction, dans le quotidien. De montrer qu'il s'agit d'une des innombrables morts survenues au fil du temps sur cette île, dans d'autres lieux semblables au bassin de Shiotani.

Mais, ce qui encore plus important, c'est probablement la manière dont les poèmes sont écrits. Ce sont les derniers poèmes d'un mourant. L'occasion de faire une dernière déclaration. Pour beaucoup, ce serait

l'opportunité de flamboyer avant de partir, de viser le grand geste. Pour ces auteurs, c'est tout le contraire. La discrétion. La simplicité. L'insignifiance. Tout ce qu'il y a de plus ordinaire. Et puis, plus rien.

Dans le synopsis, le film est présenté comme une sorte de Géorgiques en cinq livres. Un mot qui vient du grec *geo-* (la terre) et *ergon* (le travail) et qui caractérise un poème qui parle d'agriculture.

Le titre du film, *Les Travaux et les Jours* (de Tayoko Shiojiri dans le bassin de Shiotani), fait référence au poème didactique sur l'agriculture d'Hésiode datant d'environ 700 avant J.-C., œuvre pionnière d'une tradition de poésie didactique sur l'agriculture qui comprend les *Géorgiques* de Nicandre, le *Traité d'agriculture en trois livres* de Varon et les *Géorgiques* de Virgile.

Notre film décrit la vie d'une agricultrice dans une vallée de la campagne de Honshū. Et bien que cette femme soit mise en valeur par le titre du film, il était en même temps important pour nous que sa vie – une vie qui nous est personnellement chère – soit perçue par le spectateur comme simplement une vie, n'importe quelle vie, extraordinairement et merveilleusement ordinaire. Le titre évoque la vie agraire à travers les âges. L'agriculture est la condition de notre survie. C'est un socle de l'humanité qui remonte à plus de 11 000 ans. Dans une certaine mesure, le titre fait écho à cette histoire.

Si on envisage la sagesse comme un ensemble d'heuristiques fondées sur l'expérience, le titre du film nous rappelle que, bien que nous décrivions le paysage des tâches quotidiennes d'une agricultrice particulière, elle n'est qu'un exemple de tous ces agriculteurs qui, pendant des millénaires, ont appris et exécuté ces tâches sous l'effet de l'habitude.

*Les Travaux et les Jours* est une œuvre en expansion : le film est accompagné d'une monographie photographique d'Anders Edström et d'un album dirigé par C.W. Winter. Peut-on considérer le film comme une œuvre d'art indépendante, ou faut-il parler d'une constellation d'œuvres ? Comment cela affecte-t-il les modes et les idées de distribution ?

Marcel Broodthaers disait que « la définition de l'activité artistique se situe avant tout dans le champ de la distribution ». C'est une idée que nous reprenons à notre compte. *Les Travaux et les Jours* est un projet.

Il représente de nombreuses années de recherche et de production. Le film est l'objet central de cette production. Mais pour nous, il y a aussi d'autres objets : le livre, l'album, et d'autres choses annexes. La monographie est constituée de 677 pages d'images prises par Anders à Shiotani et dans les environs sur une période de vingt-trois ans. C'est une ode à l'investissement sur le long terme. Se plonger dans le livre permettra de mieux comprendre cet endroit et ses habitants. Tout comme il permettra d'approfondir et de rendre plus claires les manières de regarder que l'on trouve dans le film. Ce livre, le sixième d'Anders, peut être considéré à la fois comme une continuation de son art photographique fort de trente-quatre années de pratique et comme une partie du projet protéiforme que constitue *Les Travaux et les Jours*.

Dans le champ du cinéma, les deux types d'albums musicaux dominants sont le *soundtrack* et le *score*. *Les Travaux et les Jours : Les Sections Noires* sera en quelque sorte un peu des deux et en même temps ni l'un ni l'autre. Il ne s'agira pas simplement d'extraire la musique du film, et de la mettre dans un bel emballage pour mieux la vendre. Ce sera un objet en soi. Tandis que dans le film, la musique tend à une certaine forme d'invisibilité, dans l'album au contraire, la musique revient au premier plan, à partir d'un collage sonore réalisé pendant vingt-sept semaines d'enregistrements effectués lors de la production du film dans les environs de Shiotani.

Un autre objet du projet *Les Travaux et les Jours* est une compilation d'enregistrements *a cappella* réalisés en salle de montage, qui utilisent uniquement la voix et un téléphone : un pur délire issu des tréfonds du travail de montage... Certains morceaux de cette compilation seront exposés à l'Association d'arts de Hambourg.

Le projet de départ était que ces objets forment un tout, que leur mise en relation fasse apparaître, chez chacun, de nouvelles propriétés. Que chaque objet informe les autres, que chacun contienne des indices sur la fabrication de l'autre. Au final, chacun de ces objets est une œuvre individuelle qui peut être considérée séparément. Mais faites comme vous voulez.







Comment êtes-vous arrivé à la photographie ? Qu'est-ce qui, dans cet art, vous intéresse ?

La raison principale pour laquelle j'ai commencé à faire des photos il y a plus de 30 ans c'est que je voulais apprendre à faire des tirages, et j'étais fasciné par le fonctionnement de l'appareil photo.

Je suis rapidement tombé amoureux du processus chimique lorsque j'ai vu la première image apparaître dans la chambre noire. C'était magique. J'ai donc eu envie de prendre de nouvelles photos pour avoir des négatifs à développer. Il ne s'agissait pas tant d'essayer de faire de belles images. J'étais surtout curieux de voir comment l'appareil photo capterait la fumée et ce qui se passerait quand je changerais la vitesse d'obturation. Je photographiais les choses qui m'entouraient : les gens qui marchaient, l'asphalte mouillé, la glace, les voitures, les arbres, quelques amis et la famille. Je ne me souciais pas de leur aspect banal.

Un an plus tard, alors que je me formais au métier en tant qu'assistant, j'ai commencé à prendre des photos qui seraient jugées intéressantes par d'autres, pensais-je. J'ai commencé à copier d'autres photographes. J'avais besoin d'apprendre la lumière et la technique, mais trois ans plus tard, je me suis retrouvé dans une impasse. Mes photos n'avaient rien d'original. Je me préoccupais de ce qui plaisait aux autres, et je n'avais plus aucune idée de ce qui me plaisait à moi.

Je suis donc reparti de zéro. Cependant, je me suis rendu compte que les photos que j'avais prises la première année n'étaient pas mauvaises. Elles m'intéressaient parce qu'elles étaient quelconques et détachées. Elles n'avaient pas été prises pour être aimées : elles n'étaient que de pures observations de choses qui m'entouraient. Je les ai trouvées beaucoup plus originales. J'ai donc laissé les choses qui avaient attiré mon attention retenir mon attention. C'était libérateur de lâcher prise. Je pouvais me contenter de regarder le monde.

**Emportez-vous toujours un appareil photo avec vous ? Dans quel état d'esprit et de disponibilité êtes-vous lorsque vous avez l'appareil en main ? Qu'est-ce qui attire votre attention ?**

Oui, j'ai toujours un appareil photo sur moi. Souvent, il ne se passe rien, et puis soudainement, quelque chose arrive et me donne envie de prendre une photo. Parfois, c'est un sentiment que j'éprouve qui m'inspire. Ou



bien je m'ennuie et je réalise que cela fait déjà longtemps que je n'ai pas pris de photo, et je me force à photographier quelque chose, même si le sujet n'est pas si intéressant que ça. Histoire de relâcher la tension. Sur le moment, ça paraît forcé, mais il m'est arrivé à plusieurs reprises de réutiliser ces photos quelques années plus tard. Comme si elles avaient gagné quelque chose avec le temps.

Je me promène souvent seul. Je reviens sans cesse sur les mêmes choses pendant des années. Je cherche constamment de la matière. J'essaie de créer des blocs de construction. J'essaie d'être libre et de me laisser porter vers les choses qui m'attirent sans me demander pourquoi. Les photos se bonifient avec le temps. Surtout celles qui paraissent ennuyeuses au début. On en a parfois besoin pour faire des transitions à l'intérieur de séquences, ou pour diluer les images entre elles.

Et quand je fais ces marches répétées, les endroits où je retourne chaque jour ne sont plus tout à fait les mêmes d'un jour à l'autre. Il y a plusieurs motifs avec lesquels je n'en aurai jamais fini. Je les répète encore et encore. Il y a toujours quelque chose de plus que je peux en tirer, quelque chose que je n'avais pas encore vu ou compris.

**Lorsque vous vous êtes acclimaté à votre nouvelle famille à Shiotani, à ce nouveau paysage, sur quoi vous êtes-vous concentré ?**

Je suis resté ouvert aux choses que je voyais. En faisant beaucoup de promenades, souvent sur les mêmes distances mais en changeant de parcours, et en passant du temps au village, je finis, petit à petit, par filtrer quelque chose qui est plus qu'une première impression. Je commence à voir des choses que je ne pouvais pas voir au début. Souvent, il s'agit de lumière. C'est la lumière qui me donne de l'inspiration, même quand je n'ai pas spécialement prévu de prendre des photos. C'est une espèce de soif de nouvelles images. Une recherche constante, où que je sois. Quand j'aperçois un certain motif, je me dis : oh, ça peut donner quelque chose.

**Comment les gens du village ont-ils accueilli votre présence et celle de votre appareil photo ?**

Je ne crois pas qu'ils aient tant fait attention que ça à l'appareil photo. Je suppose qu'ils me voyaient davantage comme le premier occidental à visiter le village depuis la Seconde Guerre mondiale. Ils se sont montrés curieux tout en demeurant amicaux et accueillants.





C.W. Winter a étudié les Beaux-Arts au California Institute of the Arts et a obtenu son doctorat en Théorie et Pratique de l'Art à l'Université d'Oxford.

Anders Edström est un photographe et cinéaste suédois.

Leur premier film, *The Anchorage*, a remporté le Léopard d'or au Festival de Locarno dans la section Cinéastes du présent en 2009. *Les Travaux et les Jours (de Tayoko Shiojiri dans le bassin de Shiotani)* a reçu l'Ours d'or de la section *Encounters* à la Berlinale 2020.



## SÉLECTIONS EN FESTIVAL

---

BERLINALE  
Berlin, Allemagne  
**Ours d'Or du Meilleur Film,  
Encounters**

TAIPEI FILM FESTIVAL,  
Taipei, Taiwan

BEIJING INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL  
Beijing, Chine

INDIELISBOA  
Lisbonne, Portugal

BELDOCS  
Belgrade, Serbie

NEW YORK FILM FESTIVAL  
New York, USA

BUSAN INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL  
Busan, Corée du Sud

VIENNALE  
Vienne, Autriche

TOKYO FILMEX  
Tokyo, Japon

INTERNATIONAL  
DOCUMENTARY  
FILM FESTIVAL  
AMSTERDAM  
Amsterdam, Pays-Bas

FESTIVAL ENTREVUES  
Belfort, France  
**Prix One+One**

FESTIVAL  
DES 3 CONTINENTS  
Nantes, France  
**Mention spéciale  
du Jury Jeune**

DOCUMENTA MADRID  
Madrid, Espagne

PUNTO DE VISTA  
Pampelune, Espagne  
**Grand Prix du jury**







Tayoko ... **Tayoko Shiojiri**  
Hiroharu ... **Hiroharu Shikata**  
Ryo Sasaki ... **Ryo Kase**  
Junji ... **Kaoru Iwahana**  
Mai ... **Mai Edström**  
Kagawa ... **Jun Tsunoda**

Écrit par ... **C.W. Winter**  
Extraits du journal de **Tayoko Shiojiri**

Image ... **Anders Edström**  
Montage image, son et musique ... **C.W. Winter**  
Mixage ... **Rob Walker**  
Supervision musicale ... **Irma de Wind**  
Produit par ... **C.W. Winter, Anders Edström, Wang Yue**

Une production General Asst.  
Avec le soutien de ... The Clarendon Fund, The Great Britain  
Sasakawa Foundation, The Japan Society of the UK,  
and Hong Kong–Asia Film Financing Forum

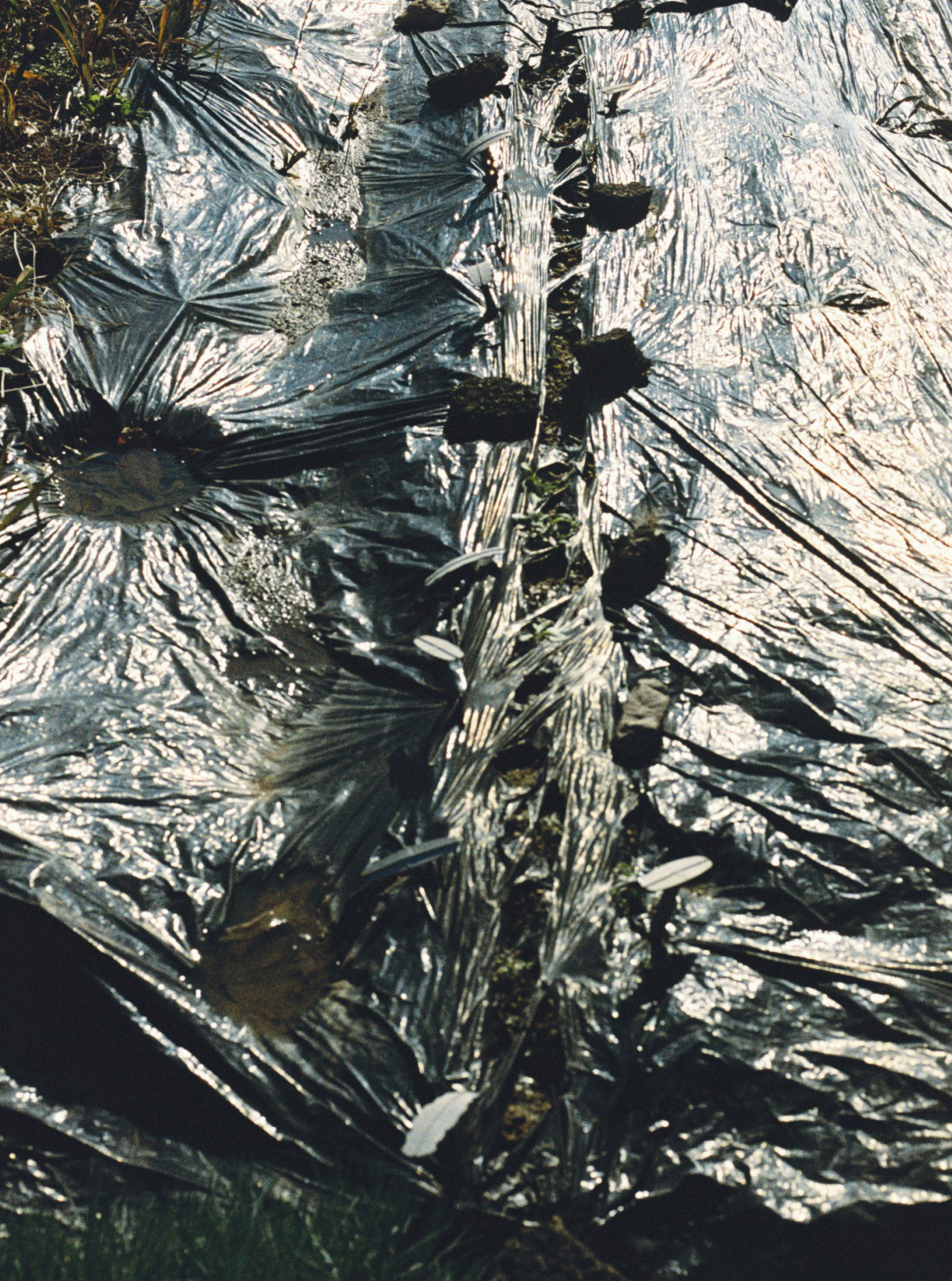
Caméra ... **Blackmagic Cinema Camera 2.5**  
Lentilles ... **16mm & 25mm Zeiss Super Speed for Super 16**  
Enregistreur et mixeur ... **Roland R-88**  
Microphone ... **Sennheiser 416**

Écriture ... **2010-2016**  
Production ... **2014-2016**  
Post-production ... **2016-2020**

Site officiel ... **[theworksanddays.com](http://theworksanddays.com)**







capricci