

# Cesar Paes



*Cesar et Marie-Clémence Paes, co-auteur de **Saudade do Futuro***

Né en 1955 à Rio de Janeiro, Brésil. Il réside à Paris depuis 1980

## Marie-Clémence Paes

Née à Madagascar, elle crée «Laterit Productions» en 1988 après une maîtrise de sociologie à Nanterre et un diplôme en marketing à la Sorbonne.

# Filmographie

## documentaires

---

Saudade do Futuro	2000
Le Bouillon d'awara	1996
Haïti «un temps mis en conserve»	1993
Aux guerriers du silence...	1992
Angano... angano... Nouvelles de Madagascar	1989

# résumé du film

## ***Saudade do Futuro***

*São Paulo chantée par ses bardes Nordestins, leurs vers acérés pour découvrir la mégapole au rythme des forros et des tam bourins.*



*Extrait de Saudade do Futuro (DR)*

2000, 35 mm, 94 min

Production :  
Laterit Productions  
41, rue Planchat  
75020 PARIS  
Tél. 01 43 72 74 72

# Le brésilien, la française et le cinéma

Conte traditionnel recueilli en Bretagne par Emmanuel Audrain

**E**n 1989, Cesar Paes (brésilien vivant en France) et Marie-Clémence (sa compagne et productrice) partent vers Madagascar pour leur premier film ensemble.

Sujet : la tradition orale, les contes...

Maintenant, vous qui me lisez, supposez que vous êtes responsable d'une Unité documentaire... Oui, vous !

- Est-ce que vous prenez le risque d'embarquer avec eux ?

- "Faut réfléchir, dites-vous prudemment..."

Oui, mais Madagascar est le pays d'enfance de Marie-Clémence.

Et Cesar a quelques idées sur le film qu'il souhaite ramener.

"Je réalise moi même les images ; c'est très important dans ma démarche d'approche et de rapport aux gens.

En général, je ne filme pas avant qu'on me le "demande", ou qu'il n'y ait un réel désir de l'autre, d'être complice."

Cesar et Marie-Clémence tournent pendant 3 mois et demi dans cette île lointaine.

Ils en ramènent un film savoureux, attachant. *Angano*, *Angano...*

"Dans le reportage, on sait à l'avance, ce qu'on veut ramener, dit Cesar.

Dans le documentaire, c'est autre chose.

Il faut du temps... Le temps, c'est le grand luxe !"

Oui, mais à leur retour, les partenaires espérés ne les suivent pas, et les dettes s'accumulent. 800 000 F !

Comme dans les contes, l'histoire n'en reste pas là.

Le film est remarqué et primé au Cinéma du Réel, à Beaubourg.

La RTBF, et la Sept-Arte souhaitent le diffuser.

Mais aussi, certaines télévisions scandinaves.

En quatre ans, les dettes sont épongées.

**"Et aujourd'hui, précise Cesar, ce film se vend toujours !"**

## Rennes, le 27 mars 2001...

### Philippe BARON

*Dans **Saudade do Futuro** comme dans **Angano... angano...**, il y a un fil qui paraît te tenir à cœur, c'est celui de la culture orale. D'où cela vient-il, pour toi ?*

### Cesar PAES

Cela vient de mon premier film : **Angano... angano...** que j'ai fait en 1989 avec Marie-Clémence qui est ma compagne, ma productrice et qui vient de Madagascar. Au départ Marie-Clémence et moi, nous voulions faire les films que l'on avait envie de voir. Cela vient de ce désir là. On voulait parler, soit de Madagascar soit du Brésil, c'est-à-dire du Sud, d'une manière un peu différente, on voulait rompre avec ce que l'on voit habituellement dans les médias. On voulait traiter Madagascar à travers une richesse, alors que d'habitude, on en montre seulement la misère, la pauvreté, et éventuellement les animaux. Marie-Clémence m'a souvent raconté les histoires qu'elle a entendues lorsqu'elle était toute petite ; moi aussi au Brésil j'ai eu cette même expérience, c'était avant que la télévision n'arrive partout. Peu à peu l'idée a surgi d'essayer de montrer Madagascar, parcourir l'île, et mieux la connaître à travers sa littérature orale. En Malgache, «lovan'tsofia» veut dire : l'héritage des oreilles. Et cela rejoignait notre idée de rechercher une richesse dont ce pays avait héritée et que le Nord avait quasiment perdue.

A travers cette expression, la pertinence de notre idée était devenue une évidence, pour nous, explicite. Mais les rares producteurs et diffuseurs que nous avions réussi à aborder étaient sceptiques ; pour eux filmer ce pays à travers des histoires anciennes impliquait nécessairement de la mise en scène, bref, que l'idée d'en faire un documentaire ne marcherait pas. Finalement le film s'est fait, en auto-production complète et sans télévision. Lors de sa première projection publique, au Festival du cinéma du Réel le film a été primé, et ensuite il a continué à circuler partout dans le monde. Pour nous c'est le film qui a le mieux marché commercialement.

Nous nous sommes rendu compte que cette littérature orale, cette oralité, fonctionnait très bien avec le cinéma. Il y a quelque chose dans le temps de la narration orale qui colle avec le cinéma, mieux qu'avec la littérature classique. Il arrive que de grandes œuvres littéraires adaptées à l'écran ne donnent pas forcément de bons films. Curieusement la littérature orale fonctionne assez bien avec le cinéma. Je n'ai pas analysé ce phénomène scientifiquement, mais j'en ai le sentiment.

Pour nous, chaque film que l'on fait vient du précédent. A la fin de **Angano... angano...** il y a un vieil homme qui conclue le film avec ceci : «Emmenez ces histoires avec vous, il y a peut-être des histoires semblables dans d'autres pays...» Ce vieux pêcheur qui n'a jamais quitté son pays avait conscience de l'universalité des contes. Cela nous a donc donné l'idée du 2<sup>e</sup> film : **Aux guerriers du silence...** C'est un film que l'on a tourné à la fois au nord de la Scandinavie chez les Saamis (ou Lapons), et au Brésil. L'idée, au départ, était de réunir sept régions différentes dans le monde autour d'histoires orales. C'était plutôt une série que l'on voulait faire. D'ailleurs il était prévu de tourner une partie en Bretagne, parce qu'il y a ici une importante tradition du conte. On avait prévu de croiser les histoires, faire un montage croisé, non pas par pays mais par sujet. Aucune télévision ne nous ayant suivi, nous avons été contraints de réduire notre projet à deux pays : la Laponie et le Brésil. Deux peuples qui ont une culture orale et qui parlent de leur rapport à l'environnement. C'est un film «écologique» mais à travers la langue, plus précisément à travers le rapport de la langue de ces peuples avec la connaissance qu'ils ont de leur environnement.

Avec **Le Bouillon d'awara**, je m'approche à nouveau du Brésil. C'est un film sur le métissage, les migrations, vues à travers une recette de cuisine créole en Guyane, un plat , le bouillon d'awara, qui comporte une trentaine d'ingrédients. Une légende raconte que celui qui mange ce plat, à Pâques, ne quitte plus jamais la Guyane. On a donc pris cela comme une métaphore de l'intégration française

en Guyane. Un pays où plus de 50 % de la population est arrivé dans les 20 dernières années. On a tourné dans un bourg de 1500 habitants où l'on parle treize langues. Dans cette commune qui se dépeuplait, le maire a décidé d'accueillir des réfugiés Surinamiens lorsque la guerre au Surinam a éclaté. Nous avons trouvé intéressant de décrire cet exemple d'une immigration prise, pour une fois, comme quelque chose de positif.

Enfin il y a **Saudade do Futuro**. Je ne suis pas de São Paulo, je ne suis pas Nordestin, mais j'ai beaucoup de choses en commun avec ces gens, du fait d'être moi-même un émigré, puisque je vis à Paris. Chaque film nous ayant mené au suivant et il est pour nous de plus en plus clair que nous sommes en train de faire des films sur nous-mêmes. L'histoire de la migration, du métissage, l'importance de la langue... ce sont des choses que Marie-Clémence et moi nous vivons quotidiennement.

### Philippe BARON

*Que ce soit à Madagascar ou à São Paulo, tu utilises la littérature, les histoires et les chansons de rue, les contes, tout cela pour que les gens que tu filmes se retrouvent dans leur propre histoire.*



*Cesar Paes*

### Cesar PAES

Et pourtant c'est nous qui parlons, car il y a le montage, la réécriture. Depuis le début nous faisons des films sans commentaire off ou narration de notre part. C'est le propre de notre travail de création en documentaire : éviter le commentaire. Quand on fait le film il y a un très grand respect des gens que l'on filme et pourtant, on ne peut pas revendiquer d'objectivité par rapport à ce qui est raconté. Pour moi il s'agit d'une histoire ; la seule différence avec la fiction c'est qu'il n'y a pas de comédien professionnel, on ne répète pas, je ne dirige pas mais il y a une mise en scène du réel. C'est notre vision, très souvent je fais l'image moi-même, Marie-Clémence est toujours très proche, elle me dit ce qui se passe dans mon dos et à côté. Bien sûr il est très important pour moi que les gens qui ont été filmés se reconnaissent à l'écran, que cela leur pose des questions, aussi. La caméra déclenche des choses. Les gens savent qu'ils sont filmés et ils aiment cela. Au Brésil ils sont toujours un peu déçus lors-

qu'ils apprennent que ce n'est pas pour la télévision, parce que dans ce cas ils seraient vus le soir même. Tandis que le cinéma, c'est dans longtemps et ils ne s'y verront peut-être jamais. C'est un loisir très élitiste.

### Philippe BARON

*Est-ce que tes films sont passés à la TV au Brésil ?*

### Cesar PAES

Mes films ne sont jamais passés à la télévision brésilienne. J'ai déjà eu des demandes, mais chaque fois c'était : « donnez-nous le film gratuitement, nous ferons sa promotion ! » Au Brésil il n'y a pas de réglementation qui oblige les chaînes à participer à la production cinématographique ou indépendante. Sur les 60 chaînes disponibles (sur le câble) il n'y en a qu'une seule qui passe des films brésiliens. La principale chaîne, TV Globo, n'a

pas besoin du cinéma pour vivre, elle produit ses propres « novelas » et 90 % de ce qu'elle diffuse .

La meilleure proposition que l'on ait eue de la part des TV, pour **Saudade do Futuro**, par exemple, c'était de partager la commercialisation des écrans publicitaires qui encadreraient le film ; à nous de trouver les annonceurs qui paye-

raient la TV, qui, ensuite, nous reverserait une partie de la somme... C'était intéressant, comme dispositif mais cela voulait dire qu'il fallait engager un intermédiaire spécifiquement pour cela et pour « capter » des capitaux privés...

En effet, il existe une loi sur les abris fiscaux, qui permet aux entreprises de mettre entre 3 et 5 % de leurs impôts dans la culture. C'est comme cela que l'on finance les films au Brésil. Au lieu de demander des financements auprès des télévisions, on va voir Coca Cola, Carrefour, etc... toutes les entreprises qui ont des impôts à payer. Il y a évidemment une procédure pour labelliser un « produit culturel », un organisme public détermine le montant et si l'on peut bénéficier des abris fiscaux. Le mot « capter » est très populaire au Brésil parmi les producteurs ! C'est la « captation » qui compte, pas les images ! Combien on peut « capter » d'argent !

Pour **Saudade do Futuro**, les moyens que nous avons eu au Brésil c'est plutôt de l'industrie que du numéraire. Nous avons obtenu l'autorisation de filmer dans le métro sans payer ; nous avons pu utiliser le dirigeable de Goodyear pour les vues aériennes de la ville, que l'on voit au début du film, nous avons aussi bénéficié de quelques heures de vol en hélicoptère offert par des radios et le droit d'utiliser gratuitement un studio son très bien équipé dans un centre culturel important.

Mais pour revenir à la diffusion de nos films à la TV au Brésil, actuellement, je lutte plus pour la sortie en salle du film. Même en France je m'intéresse de plus en plus au cinéma documentaire, plutôt qu'au documentaire pour la télévision. En France tout le système de production des documentaires, est subordonné à la participation des chaînes de télévisions. Le paradoxe est qu'il y a quantitativement plus d'espaces pour le documentaire à la télévision, mais ils sont de plus en plus formatés et il semble qu'il ait aujourd'hui un peu plus de liberté au cinéma, tant au niveau de la création que de la prise de risque.

### **Franck DELAUNAY**

*Tu parlais de «mise en scène» documentaire. Moi j'aurais plutôt tendance à parler de «mise en situation» documentaire. Peux-tu développer ce que tu entends par «mise en scène» documentaire ?*

### **Cesar PAES**

En fait il s'agit pour moi de «mise en scène du réel». C'était d'ailleurs le thème du cours que j'ai donné à Lannion. Quand on choisit une optique, la distance que l'on va avoir avec un personnage, si l'on va poser des questions ou simplement discuter, converser avec quelqu'un, la façon de filmer induit une façon de voir, donc déjà une mise en scène. Le regard que l'on porte, tout d'abord, et ensuite l'écriture du montage, constituent la mise en scène. La réalité n'existe pas à l'image. A partir du moment où l'on fait une image, c'est une représentation de quelque chose et cela induit une façon de voir.

### **Philippe BARON**

*Il y a aussi un contrat implicite avec les gens que l'on filme. Pour toi, quel est le contrat que tu passes avec les gens que tu filmes, avec les musiciens de rue par exemple ?*

### **Cesar PAES**

Dans tous les dispositifs de tournage ce «contrat moral» se passe dans les premiers rapports avec eux, dans le fait de leur faire comprendre que ce que l'on vient chercher est autre chose que les discours «tout fait» que les reporters TV viennent habituellement chercher. Chacun a son éthique dans le documentaire : pour ma part, j'ai de plus en plus de mal à couper un entretien, parce que ce qui m'intéresse c'est tout ce qui est autour et comment le personnage en est arrivé à dire telle chose, comment une idée est venue, comment elle se construit progressivement. Je n'aime pas parler à la place des gens, d'où l'absence de commentaire de tous mes films. Je crois qu'il y a une diffé-



rence entre information et connaissance. Je pense que la connaissance est plus importante. On peut noyer les gens avec de l'information, c'est ce que fait la TV au journal télévisé. J'aime que le spec-

tateur puisse construire sa propre histoire à l'intérieur de l'histoire qui est racontée. Même à Arte on me disait qu'il fallait qu'à la fin du film, tout le monde ait entendu la même histoire, l'histoire que je veux raconter. Moi je veux que le spectateur voyage à l'intérieur de mon histoire, pense à autre chose, par exemple quand on parle des Nordestins au Brésil, qu'il pense aux Turcs en Allemagne ou aux Maghrébins en France... J'ai vu des gens qui sont sortis de la projection en me disant : mais alors, São Paulo c'est la capitale du Nordeste ! Et au fond je me disais que ce n'est pas cela l'important. La connaissance que je veux transmettre, ce qui m'importe c'est ce que peut ressentir quelqu'un qui vient du monde rural quand il arrive dans une grande ville.

Pour *Saudade do Futuro* les chanteurs de rue avaient surtout l'idée d'être reconnus par les médias. En même temps, on leur disait qu'à partir du moment où ce qu'ils faisaient allait être reconnu par les télévisions, cela perdrait de la spontanéité, en l'absence du public, de l'interaction avec lui. Cela s'est confirmé quand on a essayé de les faire chanter en studio pour avoir un meilleur son, cela n'a pas fonctionné, parce qu'il n'y avait pas de public. Leur rêve, c'est de devenir des personnages de novelas ; c'est peut-être ce qui arrivera pour certains d'entre eux, mais au niveau de la création, ce sera beaucoup moins fort. Quand on a évoqué le projet avec les musiciens des rues, à vrai dire ce qui les a le plus intéressés, c'est la sortie de la bande originale du film, en CD, parce qu'ils peuvent l'écouter et la vendre dans la rue.

On m'a également reproché que les noms n'apparaissent pas sous chaque personnage. A cela je réponds que si l'on écoute attentivement le film, les principaux personnages disent leur nom, en chantant. Dans un film de fiction on n'a pas cette exigence, on découvre les noms des personnages au fur et à mesure de l'histoire.

### **Emmanuel AUDRAIN**

*Entre le projet que vous aviez, Marie-Clémence et toi, dans la tête et le tournage, est-ce que le film a beaucoup bougé ?*

### **Cesar PAES**

D'une façon générale, on a toujours beaucoup de mal à écrire un projet de film documentaire. Ce que l'on peut écrire auparavant, c'est plutôt la description d'un dispositif, on peut décrire comment on va attraper le poisson, mais on ne peut pas décrire précisément le poisson qu'on va avoir... On écrit en se disant que le film va évoluer, mais il faut

écrire, pour nous et pour les financeurs du film ; et curieusement le film bouge beaucoup, notre façon de voir les choses évolue, mais lorsque le film est abouti, on s'aperçoit qu'il y a finalement énormément de choses qui étaient déjà dans le projet initial. Bien souvent d'ailleurs les textes écrits pour l'écriture du projet sont réutilisés comme textes de promotion, en adaptant juste le temps des verbes, en mettant au passé ce qui était au futur !

Ce qui a évolué, dans *Saudade do Futuro*, c'est tout d'abord ma façon de voir la ville. Au départ j'avoue que j'avais une intention très critique, parce qu'étant de Rio de Janeiro, et ayant très peur de São Paulo, mon idée était de critiquer la ville pour sa démesure et son côté inhumain. Or le film fait apparaître les gens et donc l'humanité de São Paulo. Je n'ai plus cette terreur de São Paulo, ce n'est toujours pas une ville que j'aime, et je n'irai pas vivre là-bas mais je n'ai plus de barrière contre elle, parce que maintenant j'y connais des gens que j'aime bien, et je me suis aperçu qu'ils pouvaient l'aimer, cette ville. Le discours que j'avais depuis Paris, et qui consistait à dire que les Nordestins feraient mieux de retourner dans leur campagne, a changé, parce qu'aucun des Nordestins que j'ai rencontré ne regrette d'être venu à São Paulo. Ils disent tous qu'un jour ils retourneront dans le Nordeste, lorsqu'ils auront de l'argent, mais ils disent aussi qu'à São Paulo ils mangent 3 fois par jour, qu'ils ont une chemise de rechange et des écoles... Ce n'est pas un hasard si 16 millions de personnes décident de vivre ensemble. Ce que je croyais être seulement un mythe : la possibilité de se hisser dans l'échelle sociale, n'est pas seulement un mythe, c'est fortement enraciné dans la réalité. Au Brésil on est moins prisonnier de sa classe sociale, on peut en 2 ou 3 ans devenir riche. La preuve, il y a maintenant une catégorie de gens que l'on appelle les «émérgeants». Avant on disait «nouveau riche» et personne ne voulait apparaître comme tel. Aujourd'hui dire : je suis un émergeant, c'est très valorisant. Cela veut dire que l'on s'est fait soi-même, c'est un concept très nord américain.

### **Philippe BARON**

*Les «émérgeants» correspondraient-ils aux «bobos» en France ?*

### **Cesar PAES**

Non parce que les «bobos» français sont des bourgeois cultivés, alors qu'être émergeant c'est avoir de l'argent, beaucoup d'argent et donc pouvoir tout avoir, mais ce n'est pas nécessairement avoir du goût, ni être cultivé !



## Philippe BARON

*Peut-être est-ce parce qu'en Europe notre matière première c'est encore la culture, alors qu'au Brésil ce sont les diamants !*

## Cesar PAES

Et les paillettes ! Il ne faut pas oublier que l'émergent peut aussi être celui qui a gagné de l'argent de façon illégale. Peu importe d'où vient son argent, l'important c'est qu'il ait réussi.

## Emmanuel AUDRAIN

*Cet amour pour les Nordestins, est-ce qu'il était déjà dans le projet du film avec autant de force ? J'ai vu le film il y a longtemps et j'ai oublié São Paulo mais je n'ai pas oublié ces gens : ils sont magnifiques, vivants.*

## Cesar PAES

Quant nous avons tourné *Aux guerriers du silence*, c'était notre première approche de la Culture Nordestine, et nous filmions les Nordestins chez eux. Et en les retrouvant à São Paulo, c'est-à-dire en suivant ceux qui sont partis à la ville, j'ai ressenti pour eux un amour et une empathie très forte. De même que je suis venu du Brésil en France, eux ils ont fait à peu près la même chose en allant du Nordeste à São Paulo. Ce que j'admire c'est leur capacité à rebondir, tout en étant conscient de la précarité de leur situation, du système d'exploitation qui existe au Brésil. Ils ne s'attardent pas là-dessus, métaphoriquement ils font le tour et ils s'élevaient en chantant. C'est cette capacité d'improvisation, dans le sens aussi d'improviser leur propre vie, qui m'a énormément impressionné.

## Philippe BARON

*L'amour de la langue aussi...*

## Cesar PAES

Oui bien sûr, et plus je me suis éloigné du Brésil, plus ce plaisir de la langue est devenu évident. Lorsque l'on retourne dans son pays, on est plus

attentifs aux gens qui sont considérés comme n'ayant pas de culture. Peut-être cela tient-il aussi à l'idée qu'avec ce film il ne fallait pas faire une sorte de thèse, où l'on donne une conclusion de ce qu'il faut penser de São Paulo. D'ailleurs *Saudade do Futuro* commence par une citation de Walter Benjamin qui dit : «Savoir s'orienter dans une ville ne signifie pas grand-chose. Mais, s'y

perdre, comme on se perd dans une forêt, demande tout un apprentissage». A un moment je me suis senti perdu dans la fabrication du film. C'est seulement lorsque je me suis dit : mais ce doit être cela la caractéristique de São Paulo, on doit pouvoir s'y perdre et ne pas le vivre seulement comme un inconvénient. Le film ne doit pas démontrer une thèse du type «il faut que vous pensiez que São Paulo est inhumain», ou bien «il faut que vous pensiez que São Paulo est magnifique». Il y a les deux dans le film. A chacun de

construire son rapport au sens du film. En cours de post-production, on a eu des réactions de techniciens qui disaient : «jamais je ne mettrai les pieds dans cette ville», et d'autres qui la trouvaient superbe !

## Philippe BARON

*Mais tu prends aussi le risque de perdre le spectateur.*

## Cesar PAES

C'est une question qui nous nous sommes posée au montage, parce que dans ce film plus que dans les précédents, l'écriture du montage a été fondamentale. Il y a eu 6 mois de post production. On avait 20 heures d'images (120 boîtes de super 16 mm.), ce qui n'est pas énorme pour 3 mois de tournage. Par contre il y avait 70 heures de son. Dans le projet écrit, quelques séquences avaient été scénarisées, pour aider les décideurs à imaginer ce que cela pouvait donner. Par exemple le début a été intégralement écrit, comme une fiction : «Extérieur nuit, on survole São Paulo...». Et le film commence effectivement comme cela. C'est une bonne façon d'arriver à São Paulo, parce que c'est une belle ville la nuit, alors que dans la journée on voit trop les contrastes et les failles



Illustration de l'affiche par J. Borges (DR)

d'urbanisme. La nuit, c'est comme si la ville était maquillée, on n'en voit pas les rides !

On a donc commencé comme ceci : la nuit, on vient de l'extérieur, d'en haut, et puis on approche peu à peu la terre jusqu'à rencontrer l'être humain. Et le film se termine sur deux personnes qui marchent dans la rue, la caméra étant toute proche d'eux. J'avais en tête cette structure qui est restée jusqu'à la fin : au début on voit beaucoup d'images de la ville et au fur et à mesure que l'on avance dans le film et que l'on rencontre des personnages, on a de moins en moins d'illustrations «ville» et de plus en plus de gros plans de personnages. Dans mon prochain film, j'ai envie de travailler sur le portrait, parce que c'est l'un des paysages les plus fantastiques qu'il y ait. Les Nordestins portent sur leur visage des choses que l'on n'arrive pas à dire en mots. L'idée de passer du « paysage ville» au «paysage visage»... C'est quelque chose qu'on a transmis à l'illustrateur de l'affiche du film, J. Borges (illustrateur de littérature de «cordel» : petits livres pauvrement imprimés, qui transcrivent les histoires en vers improvisées par les «cantadores»). Ces livres sont vendus sur les marchés, suspendus sur des ficelles ou de très fines cordes, d'où



*Désir de film en action...*

le nom de «cordel»). Nous lui avons raconté le film par téléphone en lui disant : c'est São Paulo racontée par les Nordestins, il y a des Repentistas, des emboladores et beaucoup de monde, et il a créé cette illustration, qui est l'affiche.

Dans la construction du film, pour faire le portrait de cette ville il y avait bien cette idée de mosaïque, parce que pendant les repérages, on avait rencontré des gens de milieux sociaux très différents : le galeriste, l'ancien maire de la ville, les «cantadores», les gens de la Bourse mais aussi les gens de la rue... São Paulo c'est tous ces gens à la fois ils devaient arriver en même temps dans le film.

### **Brigitte CHEVET**

*Et pourtant il y a des ruptures dans le ton de ton film, avec parfois des montages cut, des interviews...*

### **Cesar PAES**

Au début on se disait : il n'y aura pas d'entretien. D'ailleurs ceux qui ont été filmés sont plus de l'ordre de la conversation que des interviews questions/réponses. Et lorsque l'on est arrivé à la moitié du montage du film, on s'est demandé s'il ne manquait pas quelque chose, on ne voulait pas construire le film uniquement sur la musique et risquer l'effet de clip. La musique prend de la valeur si elle n'est pas là constamment. On avait donc le choix entre monter des situations où les musiciens se mettaient eux-mêmes en scène, se parlaient entre eux, ou alors ces contacts directs comme avec la mère et la fille. Dans cet exemple, la proximité avec l'équipe de tournage est intéressante, elle permet de montrer le dispositif d'une petite équipe de tournage, tout en témoignant d'une relation chaleureuse.

### **Philippe BARON**

*Pour revenir à la construction du film, je trouve que c'est très ambitieux de faire un film dans lequel il n'y a pas d'histoire, pas d'approche psychologique des personnages. C'est une construction mosaïque dans laquelle on peut se perdre comme on se perd dans une ville.*

### **Cesar PAES**

C'est vrai que dans *Saudade do Futuro* il n'y a pas de dramaturgie qui tende vers un dénouement. Dans notre film précédent : *Le bouillon d'Awara*, il s'agissait d'une recette de cuisine, on allait donc de la récolte des ingrédients à sa consommation en passant par la confection du plat. Là, dans *Saudade...* c'est chaque petite histoire qui maintient le spectateur en haleine jusqu'à la suivante. C'est dans l'idée de la structure des Mille et une nuits, c'est-à-dire une petite histoire qui amène une petite histoire, qui amène une petite histoire, etc... Parfois il y a des ruptures, qui soulignent les contrastes sociaux : par exemple une séquence de danse dans un forró populaire est suivie d'un vernissage où l'on parle français. Je crois que le film fonctionne plus par une approche affective que rationnelle. Au Brésil, les spectateurs sont émus, parce qu'ils prennent conscience de la façon dont on traite quotidiennement les Nordestins.

chauffeur de taxi.

## **Philippe BARON**

*Comment as-tu monté le film ? Est-ce que tu as fait des ours successifs de 8 heures, 4 heures, 2 heures ?*

### **Cesar PAES**

J'ai fait un premier derushage où j'ai classé les différents types de séquences que j'avais. J'ai séparé les personnages, les plans de la ville, les plans de danse, etc... J'ai fait ce travail sur un banc DV, en bout à bout, à partir du Beta. Cela a duré 1 mois. Pour le son, nous étions 4 à transcrire les dialogues. Les séquences ont été classées par sujet et déjà quelques idées d'associations arrivaient. Ensuite, de toutes ces petites K7 DV, il y a eu un tri des séquences qui allaient être numérisées dans le banc de montage AVID. Sur le papier j'avais noté quelques séquences qui devaient se suivre. Puis on a commencé à monter tous les 3, c'est-à-dire Marie-Clémence, Agnès Contensou, la monteuse, et moi. On a commencé à faire un montage linéaire, en partant du début du film. Je savais que je voulais commencer par la nuit. Le premier montage faisait presque 2 heures.

Ce qui tend à se confirmer au fur et à mesure des films, c'est qu'au lieu de mettre 5 plans pour raconter quelque chose, je recherche le plan unique qui raconte tout, quitte à le laisser plus longtemps. Pour le début du film, il y avait plus de 20 minutes d'images filmées de nuit, depuis le dirigeable, et toutes étaient magnifiques. Pendant un certain temps nous avions gardé 5 plans et puis finalement 3 plans sont entrés dans le montage définitif. Comme je fais moi-même les images, je m'attache à certains plans, pas seulement pour leur esthétique, mais pour toute une autre raison, par exemple j'ai senti une odeur agréable au moment où je les ai faites ! Il y a un plan au début du film qui est comme un reflet à travers un miroir, de gens que se croisent. J'avais beaucoup voyagé visuellement sur ce plan. Je trouve qu'au début du film ce plan a un sens, parce que c'est la ville, sans en être encore une image très claire, on est encore dans l'anonymat. Et puis tout à coup je me suis dit : là il faut un personnage, un personnage principal, un gros plan de visage, il fallait entrer dans le vif du sujet et commencer à aborder la question du racisme et des préjugés contre les nordestins et leur culture. On a beaucoup travaillé sur la notion d'improvisation, notion qui est au coeur de cette culture. Et le montage s'est aussi fait parfois selon cette approche. Il y a aussi des histoires qui posent encore problème, par exemple la femme

## **Brigitte CHEVET**

*C'est la seule chose que je n'ai pas comprise, dans le film...*

### **Cesar PAES**

Cette dame blonde, chauffeur de taxi, elle a un sens à São Paulo et au Brésil mais ailleurs on perçoit mal son caractère «entre deux mondes». Il faut savoir qu'à São Paulo, dès qu'on prend le taxi on se perd, on est toujours en train de chercher où l'on va. Par le visage et sa façon de parler, les Brésiliens reconnaissent tout de suite qu'elle est Nordestine, mais qu'elle a des pointes d'accent du sud. Elle se perd, comme tous les chauffeurs de taxi, elle raconte une histoire de braquage, ce qui est courant au Brésil, mais il n'y a pas vraiment de chute à cette séquence. Elle termine en disant qu'il ne faut pas avoir peur et tandis qu'elle parle, on a passé la rue qu'elle cherchait. Cette séquence sert aussi l'idée du trajet, du voyage pour se perdre dans la ville. Après coup on s'est demandé, qu'est-ce qu'elle vient faire dans le film ? Alors que pendant la séquence, cela fonctionne : il y a l'histoire qu'elle raconte, il y a la première séquence avec elle lorsque la radio donne des nouvelles de la Bourse.

Donc, pour résumer, le montage s'est fait à un moment de façon linéaire, avec le souci de : qu'est-ce qui peut faire avancer l'histoire ? notre trajet dans la ville vers ces gens ? et il y avait aussi cette idée de l'improvisation. La plus grande difficulté a été le montage des musiques. Car souvent lorsqu'il y a 2 chanteurs, le second commence avant que le premier ait fini. Lorsque l'on voit 3 minutes de chanson, elles sont parfois montées à partir d'extraits qui font chacun 30 minutes. Le choix a dû se faire non seulement sur les thèmes abordés par les chansons «quelque chose sur São Paulo», mais on a aussi gardé les scènes où ils se défient en s'insultant parce que cela fait partie de leur art pour séduire un plus large public.

## **Philippe NIEL**

*Comment s'effectue la distribution d'un film documentaire au Brésil ?*

### **Cesar PAES**

Avant même d'évoquer la question du cinéma documentaire au Brésil il faut parler de la distribution du cinéma brésilien qui est quasi sinistrée

au Brésil. Je me souviens de cette question d'une dame à la caisse du cinéma où passait **Saudade do Futuro** : «Est-ce que c'est un film national ?» Comme si elle demandait si c'était un whisky brésilien, c'est-à-dire pas du vrai ! Le public brésilien ne va pas voir les films brésiliens. Au mieux on associe ce cinéma au «cinéma novo» que les Européens ont adoré mais pas les Brésiliens. De plus, la place de cinéma coûte cher au Brésil. Si on va au cinéma, là-bas, c'est pour voir des grosses productions américaines qui sortent au Brésil avant de sortir en Europe. Il y a eu 2 films documentaires, réalisés par Edouardo Coutinho qui ont fait 50 à 60 000 entrées au Brésil, un vrai succès, mais c'est une exception.

### Brigitte CHEVET

*Comment travaillez-vous ensemble, Marie-Clémence et toi ?*

### Cesar PAES

Nous sommes tous deux co-auteurs de nos films. C'est-à-dire que nous écrivons et nous concevons le projet ensemble. Ce qui ne veut pas dire que nous écrivions en même temps sur l'ordinateur, nous avons découvert la fonction «enregistrer sous» ! L'un écrit, l'autre fait une autre version, et ainsi de suite.

Sur le tournage, Marie-Clémence s'occupe de toute la partie production et moi je m'occupe de la réalisation. C'est une répartition un peu théorique mais elle a le mérite de rassurer les télévisions ! C'est également utile pour notre petite équipe, qui a besoin de savoir qui décide pour quoi. Nous travaillons donc vraiment ensemble, simplement pour le public et pour l'extérieur il y a cette répartition des rôles. Dans la pratique, lorsque je tourne, Marie-Clémence est toujours très proche de la caméra, parce que les gens filmés s'adressent aussi bien à elle qu'à moi. Souvent elle me dit ce que je ne vois pas, parce qu'étant à la caméra je ne vois pas l'autre côté. Le moment le plus délicat de ce travail de co-auteurs, c'est au montage. C'est là que les vrais choix se font.

À ce stade, arrive un 3<sup>e</sup> mousquetaire, c'est Agnès Contensou, la monteuse. Elle a commencé avec

nous comme assistante de production, elle n'avait jamais fait de montage et puis elle a pu se former sur un banc AVID. Comme elle a connu chaque projet depuis le début, en nous aidant à écrire les textes, c'est un vrai travail de complices. C'est elle qui nous départage lorsqu'il y en a un qui quitte la salle de montage furieux !

### Brigitte CHEVET

*Est-ce que vous faites vraiment le montage à 3 ?*



*Ville de São Paulo (DR)*

### Cesar PAES

Il y a eu plusieurs phases ; tout d'abord la transcription, là Agnès ne participe pas autant parce qu'elle ne parle pas brésilien. Ensuite il y a la sélection thématique, que je fais tout seul. Puis on commence à monter de façon linéaire, et là, on est tous les 3, ou au moins 2. On a eu beaucoup de plaisir à monter **Saudade do Futuro**.

Personnellement j'aime beaucoup le stade du montage, alors qu'au tournage j'ai toujours l'angoisse de rater quelque chose, de ne pas filmer ce qu'il faut ; lorsque j'arrive sur un lieu où je dois tourner, la première impression que j'ai c'est une impression de déception. Parce que même si l'on est ouvert à ce qui va arriver, on ne peut pas s'empêcher d'idéaliser la scène. De plus en plus, je me dis qu'il faut faire confiance à ce que l'on trouve qui est sûrement plus fort que ce que l'on a imaginé. Je pense que la réalité a plus d'imagination que soi. Quand je vois les rushes, je me dis que c'était génial et que je ne m'en suis pas rendu compte sur le moment. Au montage, tout est là et il faut faire avec. Il suffit de mettre la contrainte de son côté. Par exemple, lorsque l'idée de se perdre à São Paulo a cessé d'être une inquiétude pour moi, j'ai trouvé le fil rouge de ce film mosaïque où l'on passerait d'une histoire à une autre.

C'est là que le travail à trois prend tout son intérêt, car il y a un aller-retour, un dialogue dans la cons-

truction du récit. Avant, je recherchais un fil plus linéaire, une dramaturgie. Et je me suis également dit que la ville aussi était un personnage, un personnage éclaté, avec une multitude de choses intéressantes à filmer. Pendant le tournage certains jours je disais : il n'y a pas de rendez-vous, on va filmer la ville. Il suffisait que je dise cela et je ne voyais plus rien ! C'est inhérent à tout tournage. Les matinées où il n'y avait rien à tourner, je choisisais des thèmes, par exemple les avions qui survolent les immeubles. Je ne trouvais pas forcément ces images, mais je trouvais autre chose et je pouvais tourner parce que je n'avais pas de rendez-vous juste après.

### **Franck DELAUNAY**

*C'est ce que moi j'appelle la « mise en situation », par rapport à ce que toi tu appelles la « mise en scène ». En allant chercher ton plan d'avion, tu mets la ville en situation de t'apporter ce que tu n'attendais pas et qui sera peut-être très important dans le film.*

### **Cesar PAES**

Alberto Cavalcante disait : « Ne faites pas un film sur la poste, faites le film sur une lettre ! » Et dans le projet sur São Paulo, le choix avait été de faire un film sur la Poste, d'où la difficulté.

Pour en venir au « désir de film », pendant le tournage de **Saudade do Futuro**, parce que je fais l'image, il y a là quelque chose qui se rapproche le plus du plaisir physique. J'avais envie, cinématographiquement, de filmer une ville. J'avais eu envie de faire un film sur l'Amazonie à travers une ville, ensuite j'ai pensé faire un film sur Paris. En 1992 en faisant le film **Aux guerriers du silence** nous avions rencontré des « repentistas » (musiciens du Nordeste qui chantent en duel, en s'affrontant à coup de strophes rimées et improvisées). Depuis notre premier film, Marie-Clémence et moi nous travaillons en utilisant la littérature orale comme prétexte, et non en faisant des films « sur » la littérature orale. L'idée de prendre la tradition la plus ancienne au Brésil pour traiter la ville la plus moderne, c'est cela le point de départ de **Saudade do Futuro**. Puis est venue l'idée de filmer les Nordestins, puisqu'ils constituent la main d'œuvre de base de São Paulo.

### **Franck DELAUNAY**

*Pour reprendre la formule d'Alberto Cavalcante, dans ton film, la lettre c'est un peu les Nordestins...*

### **Cesar PAES**

Oui, Le Nordeste à Sao Paulo. Même si en fait il a eu plusieurs lettres : le Nordeste c'est vrai, mais aussi la musique, Parallèlement au contenu de la musique, la ville même, comme personnage avec son fonctionnement : la circulation, l'héliport, le métro, les bus, les guetteurs qui observent les bouchons autoroutiers, etc. Il s'agissait de filmer la ville presque comme pour un film institutionnel : la nourriture sur les marchés, le gouvernement de la ville, la police, les médias, etc...

### **Brigitte CHEVET**

*C'est également un film sur l'exil. Le savais-tu en commençant le tournage ?*

### **Cesar PAES**

Non. Mais je m'en suis rendu compte en fin de tournage et au début du montage. Je me suis dit que c'était là le point commun que j'avais avec les Nordestins, ce sentiment de l'exil.

### **Brigitte CHEVET**

*Pour moi c'est ce qui fait que l'on adhère au film sans y comprendre grand chose.*

### **Gilles PADOVANI**

*Pourquoi as-tu choisi São Paulo, qui est une ville que tu n'aimes pas ?*

### **Cesar PAES**

Pour moi, « la » ville, au Brésil, c'est São Paulo. Rio est une grande ville mais la nature y est plus présente. Je voulais montrer ce sentiment qu'on les Brésiliens par rapport au futur. On est tourné vers le futur là-bas, on est convaincu que le futur va résoudre les problèmes que l'on n'a pas résolus jusque là. En Europe on a parfois l'impression que le meilleur est déjà passé, d'ailleurs, on parle « d'acquis », alors qu'au Brésil, tout reste à acquérir ! Mais je vais arriver, un jour, à faire un film sur Rio ! Je m'en approche : la Guyane française (avec **Le bouillon d'Awara**), São Paulo (avec **Saudade do Futuro**)...

### **Emmanuel AUDRAIN**

*Toi tu es un homme d'image avec le plaisir de filmer la ville, comment la co-réalisatrice, Marie-Clémence, partage-t-elle ton désir de film ?*

## Cesar PAES

Il faut lui demander ! Mais je peux dire qu'elle est pour beaucoup dans la décision de filmer São Paulo.

*C'est ce que nous avons fait... (cf. notes de Marie-Clémence PAES en fin de ce document)*

## Gilles PADOVANI

*Quand elle te pousse à filmer São Paulo, elle fait plus son travail de productrice ou de co-auteur ?*

## Cesar PAES

Les deux ! Quand je fais un film je prends un assistant image et un ingénieur du son. Ils se retrouvent avec deux personnes qui portent le projet depuis 2 ou 3 ans, qui en parlent toutes les heures de la journée et de la nuit. Marie-Clémence et moi, nous devons donc faire un effort pour les intégrer dans notre démarche. Mais c'est important qu'ils soient deux, eux aussi ils forment une sorte de duo.

## Emmanuel AUDRAIN

*Combien de temps mettez vous pour faire vos films ?*

## Cesar PAES

Pour **Angano... angano...** miraculeusement nous n'avons mis que 14 mois, entre le moment où on a commencé à écrire le projet et la fin du tournage. Nous n'avons jamais réussi à aller aussi vite pour les films suivants. Pour **Aux guerriers du silence** comme pour **Le bouillon d'Awara** on a mis 4 ans et pour **Saudade do Futuro**, 3 ans.

## Emmanuel AUDRAIN

*Mais Angano... angano... C'est toute une enfance... et pas seulement 14 mois !*

## Cesar PAES

Au début des années 80 je travaillais comme cadreur, avec le statut d'intermittent. J'ai également fait un peu de production, sur des films de brésiliens ou de japonais qui venaient tourner en France. Pendant ce temps, Marie-Clémence finissait ses études de marketing et de sociologie, et elle allait pouvoir travailler dans une agence de publicité. De mon côté j'en avais assez de faire des images que je ne voyais jamais, puisque le mon-

tage était fait au Brésil. Même si ce fut la période où j'ai le mieux gagné ma vie ! On a tous les deux eu envie de faire un voyage à Madagascar. Je voulais mieux connaître le pays de Marie-Clémence. Il nous a semblé très difficile d'essayer de convaincre un producteur extérieur que notre idée de film sur Madagascar pourrait être une réussite. Cela nous a paru plus simple de monter une société, une structure de production, et de négocier directement. C'était la force de l'innocence !

## Emmanuel AUDRAIN

*Et du désir...*

## Cesar PAES

Et du désir... oui ! et nous courons après ce désir-là depuis !

Ce qui s'est passé avec **Angano... angano...** c'est que dès sa sortie, le film a eu un prix au Festival du Réel et la Sept l'a acheté 20 000 Francs pour la diffusion sur le câble. On se retrouvait avec 700 000 Francs de dettes ! On avait tourné 3 mois 1/2 avec une Beta, ensuite la maquette était faite sur un banc Beta. On a passé 3 ans à vendre ce film. Aujourd'hui 20 chaînes l'ont acheté.

## Emmanuel AUDRAIN

*Pour cette rencontre, j'avais écrit un petit texte intitulé : «Conte traditionnel : Le brésilien, la française et le cinéma». Et je m'aperçois en t'entendant que c'est bien ça ! J'avais entendu parler de ce film Angano... angano... par ton ingénieur du son, Raoul, je savais que vous étiez parti, sans le sou, et on se revoit 10 ans après, et le film est là, et tu nous dis qu'il s'est vendu et que les dettes très lourdes ont été payées... C'est donc bien un conte traditionnel que l'on se raconte dans le milieu du cinéma, pour garder confiance !*

## Cesar PAES

Par contre, **Aux guerriers du silence** n'est toujours pas entièrement payé. Du fait d'avoir 2 pays dans le même film, cela a empêché l'achat par beaucoup de chaînes, à commencer par Arte qui aurait souhaité un autre montage avec une partie sur la Laponie et une autre sur le Brésil. Pour **Saudade do Futuro**, on bénéficiait du compte automatique, généré par la production du **Bouillon d'Awara**. Comme on avait dénommé notre projet : «opéra urbain», la chaîne musicale «Mezzo» (sur TPS) a mis un peu d'argent et nous a fait rencontrer une autre chaîne câblée, «Voyage» (sur Canal Satellite). Ils ont décidé de faire une coproduction. La RTBF nous a fourni tout

le matériel de tournage et des moyens de post production. La télévision portugaise a également participé. Il y a aussi eu des fonds suisses et enfin, une aide d'une fondation néerlandaise, qui aide les jeunes auteurs. Il a fallu 3 ans pour boucler le financement de cette production. Pendant ce temps, on a travaillé sur la campagne d'information sur le SIDA, pour les départements d'outre mer. 2 films de 30 secondes qui nous ont pris 6 mois et fait tenir pendant presque un an !

### **Philippe BARON**

*Pour arriver à faire sortir le film en salle, comment cela s'est-il passé ?*

### **Cesar PAES**

Nous avons rencontré le distributeur Jacques Mercier et finalement c'est sa société, Cara M qui le distribue. Mais **Saudade do Futuro** est passé d'abord sur les chaînes «Mezzo» et «Voyage» nos co-producteurs, ce qui nous pose des problèmes, puisque étant passé à la télévision, on ne peut pas obtenir l'agrément, ce qui veut dire que la projection en salle ne peut pas générer de fond pour le prochain film. Mais nous n'avons pas non plus le compte automatique que génère la TV, parce que les chaînes «Mezzo» et «Voyage» sont trop petites compte tenu de leur diffusion et de leur apport.

### **Philippe BARON**

*Quel est le rôle du distributeur, dans un cas comme celui de **Saudade do Futuro** ?*

### **Cesar PAES**

Il achète le film, c'est-à-dire il paye le tirage des copies (10, pour **Saudade do Futuro**), l'attachée de presse, les affiches, les dossiers de presse, la promotion. Cara M nous a aidé pour le financement de l'internégatif alors que d'habitude, c'est totalement à la charge du producteur. Le super 16 est un piège si l'on veut sortir le film en salle, à cause du coût des copies film. Je suis de plus en plus attiré par les tournages film. Pour le prochain, soit je tourne en petite DV, si je cherche l'intimité, la proximité, s'il n'y a pas beaucoup de paysages ; soit je tourne directement en 35 mm. Avec de la pellicule, on écoute ce qui est en train de se passer, alors qu'en vidéo, la tendance est de se dire prenons toute la conversation, on verra au montage. J'ai l'impression que cette énergie et cette attention que l'on met, d'une certaine façon elle passe à la personne qui est filmée. Ce n'est pas la différence film/vidéo, c'est le fait qu'il y a plus d'enjeu dans le rapport avec la personne filmée.

Il y a une douzaine d'année, lorsque nous avons fait **Angano... angano...** il y avait plus de liberté dans la forme. Après il y a eu l'émission «Océaniques». Aujourd'hui, on peut presque reconnaître un documentaire d'Arte, ou de Canal+, on sent un formatage, une façon de raconter, qui est parfois intéressante mais qui reste un format. On sent vraiment la différence entre les documentaires produits par Arte et ceux qu'ils ont achetés une fois terminés.

### **Philippe BARON**

*Mais il y a des espaces nouveaux qui se sont ouverts, notamment avec le câble et les satellites.*

### **Cesar PAES**

A l'époque du tournage de nos deux premiers films (**Angano... angano...** et **Aux guerriers du silence**) on avait parié sur cet effet, en se disant qu'il allait y avoir tellement de chaînes qu'il y aurait de la place pour tout le monde. Mais en fait, lorsque l'on rencontre les responsables de programme des télévisions, leur première question ne porte pas sur le sujet du film, mais sur le format, la durée du film. Il faut rentrer dans des créneaux de 26', 52' ou 60'. Le deuxième critère, c'est l'année où le film a été fait, alors qu'il y a des films intemporels.

**Saudade do Futuro** est déjà disponible en 3 versions, sous-titrées en anglais, français, espagnol. Si le film a un certain succès en salles en France, (il sortira en salles à New-York pendant une semaine en juin) on fera sans doute un DVD en ajoutant quelques séquences, sans les monter, qui sont des documents plus que du film. J'ai l'impression d'avoir été un peu brouillon, non ?

On me demande souvent si je ne vais pas faire une fiction, parce que **Saudade do Futuro** est sorti en salle, que 10 000 entrées c'est déjà un bon score ; c'est vrai que jusqu'ici je n'ai pas un désir de fiction. Mais le système financier mondial du cinéma pousse vers la fiction, parce que c'est aussi difficile de trouver 20 millions de francs pour faire une fiction que 2 millions de francs pour faire un documentaire. La raison en est que tout finit à la télévision, et la télévision c'est l'«entertainment».

Il me semble qu'il y a beaucoup plus de genres différents dans le documentaire : de Wiseman à Van der Keuken... il me semble que le spectre est plus large, car chacun a son histoire, sa façon de voir la réalité, avec sa culture, ce qu'il a vécu... A la

sortie d'une fiction, tout le monde a à peu près vu le même film, alors que le documentaire offre des visions multiples. Dans le reportage par contre, on sait déjà ce que l'on va ramener, de préférence une seule version des faits, déjà prête à digérer.

### **Emmanuel AUDRAIN**

*Quelle aventure a représentée la décision de faire **Angano... angano...** dans les conditions d'auto-production que vous avez choisies ?*

### **Cesar PAES**

Disons, le fait de survivre en faisant ce que l'on a envie de faire ! Ce que l'on a obtenu en faisant **Saudade do Futuro**, c'est le fruit des films précédents. A chaque fin de film, on a un nouveau désir de film qui se met en place, même si en terminant le film nous n'avons pas de projet immédiat. Nous faisons aussi le travail de distribution, au niveau mondial, c'est un travail très ingrat. On rencontre des gens pour qui c'est un film de plus, alors que pour nous c'est 4 ans de notre vie. Les anglo-saxons peuvent être très dur, mais ils donnent une réponse claire. Alors qu'en France, on ne dit pas non clairement, on reste dans une absence de décision.

**Saudade do Futuro** fait 94 minutes, en France

il n'y a que l'émission «grand format» sur Arte qui pourrait le diffuser, mais presque tous les films qui passent dans ce cadre sont produits par Arte. Par contre on envisagera de réduire le film à une heure, pour passer à la télévision. C'est ce que l'on a déjà fait pour **Le bouillon d'Awara** : la version originale est de 70' et on a fait une version de 60' pour Arte. C'est peut-être bien ainsi, le téléspectateur n'a pas l'attention qu'il a au cinéma.

### **Philippe BARON**

*Mais il reste la petite contradiction de vouloir toucher le public populaire dont sont issus les gens de ton film...*

### **Cesar PAES**

En cinéma on a besoin de presque moins d'équipe qu'en vidéo. Dans **Saudade do Futuro** il n'y a que quelques scènes de danse qui sont éclairées. Dans le prochain film je pense que je n'emploierai pas du tout de lumière. On peut aussi compter avec les nouvelles sensibilités de pellicule : la 500 asa et même la 800 asa Kodak. La caméra Aaton n'est pas plus grande qu'une Beta. Sur le tournage on est toujours 4, pas plus. La contradiction vient du système de financement. Si on avait voulu produire **Saudade do Futuro** en cinéma, nous n'aurions pas eu l'avance sur recette, parce qu'elle ne s'applique que pour les films tournés en français. Les seuls fonds accessibles auraient été les fonds «sud». Mais dans la commission finale de



## Marie-Clémence Paes

*Productrice des films de Cesar PAES, elle a rédigé les notes suivantes, après lecture de cet entretien :*

Nous avons retrouvé avec ce film l'oralité comme fil narrateur puisqu'il s'agissait de raconter la plus grande ville d'Amérique du Sud à travers les joutes musicales improvisées, forme ancestrale de poésie orale, mais qui se transmet et qui s'adapte au monde contemporain.

Le rôle de producteur au Brésil est différent aujourd'hui : il doit être inventif, et bien connaître la fiscalité, expliquer aux responsables financiers des grandes entreprises le mode d'emploi des abris fiscaux et des différentes lois, comment remplir les papiers... en même temps il a potentiellement autant de sources de financement à rechercher qu'il y a d'entreprises qui paient des impôts. Le revers de la médaille c'est qu'il existe une nouvelle catégorie d'intermédiaire, des avocats d'affaires, qui connaissent très bien les deux «milieux» (celui des affaires et celui du cinéma), qui sont très gourmands, qui prennent en général 15 % de ce qu'ils «captent» et qui ne s'intéressent par conséquent qu'aux gros budgets, ce qui défavorise fortement le documentaire.

J'avais le sentiment dès le départ que ce film parlerait «entre les lignes» de tous les Nordestins du monde entier, chaque pays a son Nordeste : ici on a les gens du Maghreb ou du Mali, aux USA il y a les Mexicains, en Allemagne il y a les Turcs, en Angleterre les Pakistanais, au Japon les Coréens.

A la différence de Cesar, j'ai toujours été fascinée par São Paulo, mais si je suis productrice c'est pour tout mettre en oeuvre afin de mener à bien notre démarche qui est d'une folle exigence. Et donc le choix de São Paulo n'est pas du tout une décision prise pour le «glamour» ou pour des raisons uniquement commerciales afin de répondre à une

demande du marché ou des télévisions, c'est la ville la plus adaptée à l'ambition du projet. São Paulo est une véritable mégapole, c'est l'urbain dans tous ses excès. Il y a lieu de croire que la majeure partie des habitants de la planète vont, dans l'avenir, vivre dans des villes de cette taille.

Naturellement c'est la recherche de financement qui nous prend le plus de temps, et jusqu'ici malgré le refus des «grandes» chaînes, nous avons continué à persévérer sur chaque projet, ce qui oblige à multiplier le nombre de co-financeurs et le temps d'attente des réponses et des contrats augmente en conséquence. Pour «fabriquer» le film en soi, en général un an suffirait.

livrets parus :

*Charles Najman*  
***La mémoire est-elle soluble dans l'eau ?***

*Jean-Michel Carré*  
***Beaucoup, passionnément, à la folie***

*Robert Bozzi*  
***Les gens des baraques***

*Henri-François Imbert*  
***Sur la plage de Belfast***  
***Doulaye, une saison des pluies***

*Christophe de Ponfilly*  
***Massoud, l'Afghan***

2001

Cet atelier s'adresse d'abord aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de Bretagne et d'ailleurs...

Cette 5<sup>e</sup> édition de «désir de film» a été rendue possible grâce à la collaboration de Films en Bretagne - union des professionnels, Comptoir du Doc, du TNB (Théâtre National de Bretagne) et de la Direction Régionale Jeunesse et Sports de Bretagne.

**publication** arbre  
**maquette** cécile pélian pour films en Bretagne - union des professionnels  
**adresse** 50 bis, rue Jules le Grand-56000 Lorient  
**contacts** 02 97 84 00 10  
mail@films-en-bretagne.com