

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS



*Un film de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana
2008, 90 minutes*

Brésil. Nordeste. État du Pernambouc.
Une immense station-service au milieu
d'une terre brûlée, traversée par une route
sans fin. Cocada et Nego ont 14 et 13 ans.
Cocada a un rêve, devenir chauffeur routier.
Il dort dans une cabine de camion, rend
service et fait des petits boulots le jour. Son
père est mort assassiné, alors il s'est trouvé
un père de substitution, Mineiro, un routier.
Nego, lui, vit dans une favela, entouré
d'une nombreuse fratrie. Après le travail
des champs, sa mère voudrait qu'il aille à
l'école pour qu'il ait une éducation, mais
Nego veut partir, gagner de l'argent. Le
soir, il rode à la station, fasciné par les
vitrines éclairées, les commerces aux den-
rées abondantes.

Avec son copain Cocada, ils regardent le
mouvement incessant des camions et des
voyageurs.

Tout leur parle de ce grand pays dont ils ne
savent rien. Avec cette singulière maturité
qu'on acquiert trop tôt dans l'adversité, ils
s'interrogent sur leur identité et leur avenir.
Leur seule perspective : une route vers São
Paulo, vers un ailleurs.

Désir #19 de film

*Des ateliers organisés par les auteurs & réalisa-
teurs de l'ARBRE, en collaboration avec Films en
Bretagne et avec le soutien du Conseil régional de
Bretagne.*

*Cet entretien a eu lieu dans le cadre des
Rencontres de Mellionnec le 28 juin 2009.*

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 2

Tout d'abord il y eu ROMANCES DE TERRE ET D'EAU puis LE RÊVE DE SAO PAULO. Le cinéma de ce couple franco-brésilien m'avait conquis tant par sa proximité au sujet que le traitement qu'il en a fait.

À la sortie de PUISQUE NOUS SOMMES NÉS, j'y suis allé avec l'enthousiasme du souvenir des deux premiers films de cette trilogie.

Avec simplement un lieu ou plus exactement un univers, une station-service, et deux gamins comme personnages, Jean-Pierre Duret et Andréa Santana nous proposent un film où l'expression même de cinéma documentaire prend tout son sens. Ils réussissent, avec le réel de ces deux enfants, à créer par la beauté des plans et la justesse du témoignage - j'allais dire des dialogues - une construction cinématographique proche de la fiction.

En sélectionnant le film à Mel-lionnec l'équipe des Rencontres nous a offert la possibilité d'un échange. En tant que réalisateur, j'avais bien envie de comprendre ce qui animait leur travail et la manière dont ils oeuvraient tant au niveau de l'écriture de leur projet que dans la mise en œuvre du film.

Avec PUISQUE NOUS SOMMES NÉS, Jean-Pierre Duret et Andréa Santana nous livrent une vraie leçon de cinéma.

JEAN-JACQUES RAULT



BÉNÉDICTE PAGNOT

Qu'est-ce qui vous a amenés au premier film qu'on a vu hier soir, ROMANCES DE TERRE ET D'EAU ?

ANDRÉA SANTANA

Je suis Brésilienne et architecte de formation. Je suis tombée dans le cinéma un peu par hasard lorsque j'ai rencontré Jean Pierre, qui lui était déjà dans le cinéma. On a décidé de faire un premier film ensemble, *ROMANCES DE TERRE ET D'EAU*. C'est un film sur les petits paysans au Nord Est du Brésil, région où j'ai vécu une grande partie de ma vie. Ce premier film c'était un peu l'école du cinéma pour moi.

C'est là où j'ai appris à tout faire, parce qu'on a tout fait.

JEAN-PIERRE DURET

On n'est pas expert dans l'auto analyse des films mais on va essayer parce que c'est vrai qu'on a des raisons, des motivations profondes pour faire des films, sinon il n'y a pas de film, ça c'est évident.

Mon histoire à moi, c'est que je suis né dans une petite ville en Savoie où mon père était paysan. Il nous a élevés à dix personnes sur sept hectares de terres. J'ai travaillé jusqu'à vingt ans sur l'exploitation, tout en allant faire

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 3

des études normales, mais toutes les vacances je les passais avec eux. Et ça c'est fondateur pour moi parce que je me suis assez vite rendu compte qu'il y avait un hiatus à l'époque où j'étais enfant et que mon père était tout petit paysan. À soixante ans il nous avait encore tous à charge. C'était en 68, époque où déjà la communauté européenne avait décidé de liquider tous les petits paysans. Donc il y avait quand même un hiatus entre ce que j'étais, ce que j'ai connu de mon enfance, ce que j'ai vécu avec mon père, ce que j'ai aimé de cette vie, ce que j'ai compris de cette vie, de ces relations sociales, de ces fêtes, de ces chants, de ces retrouvailles, de ces travaux en commun, de ce que porte un peu ce monde paysan. Mais c'était déjà largement en train de disparaître, donc il y avait un hiatus entre ça et moi. Entre ce qu'on me poussait à devenir et ce que je voyais de la société en train de se faire. Il y avait aussi ce qu'on disait des petits paysans, dans quelle espèce de parc réservé on commençait à les mettre. Ça m'a beaucoup interrogé tout en étant pas complètement conscient à quinze ans, mais j'avais quand même le sentiment qu'il y avait quelque chose qui était injuste, faux et que ce n'était pas normal. Et puis j'ai fait mes études. J'étais militant aussi après 68. Militant d'origine chrétienne parce que mes parents étaient chrétiens. J'ai rencontré un homme de théâtre : Armand Gatti, anarchiste libertaire qui faisait du théâtre et ce qu'on appelait des expériences de création collective. Je l'ai suivi pendant six ans et puis un jour il a fait un film et il a dit aux professionnels du cinéma qu'il voulait prendre un cadreur, un ingénieur du son, un directeur photo. Il a dit : « on vous prend, on vous paye à votre tarif mais vous prenez les gens avec qui

je travaille. » On m'a dit : « toi tu es grand, tu feras la perche. » Voilà comment j'ai fait mon entrée dans le cinéma.

Je suis devenu perchman grâce à un ingénieur du son formidable qui m'a initié au métier. J'avais déjà vingt-huit ans et la soif d'apprendre quelque chose qui m'inscrive dans la vie. J'avais depuis longtemps envie de faire des films sur les petites paysanneries du monde, pour expliquer, pour montrer ce qu'ils sont, quelles sont leurs valeurs et que c'est pas normal de se débarrasser d'eux comme ça. Petit à petit, en travaillant comme perchman, je me suis formé. J'ai eu la chance de travailler avec de très grands metteurs en scène, de comprendre de l'intérieur ce que c'était que le cinéma, de voir des images. Je me suis formé en voyant des rushes, ce que chaque jour on tourne sur un plateau de cinéma. A l'époque, on voyait tous les deux ou trois jours ce qu'on tournait, quel était le désir du metteur en scène et comment ça s'imprimait sur la pellicule. On voyait ce que c'est qu'un cadre et comment on peut raconter une vie, une histoire, un récit avec un cadre, déjà, sans même parler de lumière. Donc toutes ces choses là, je me les suis un peu appropriées, modestement. Et puis j'ai réussi à faire un premier film sur mes parents grâce à une autre rencontre, un homme qui s'appelle John Berger, un écrivain anglais. J'avais lu de lui un récit sur les paysans qui était extraordinairement moderne pour l'époque, quelque chose où il contait vraiment la richesse, l'importance de cette vie... Ça rejoignait totalement ce que je cherchais. Grâce à lui j'ai osé faire mon premier film, ensuite il y a eu la rencontre avec Andréa au Brésil qui nous a donné le courage de commencer ce chemin qui nous

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 4

a amenés aux films que vous avez vus hier.

La vie est faite de rencontres. Quand on les cherche, je crois qu'on peut les trouver. C'était des rencontres formatrices pour moi qui vient de nulle part finalement, sauf de ce qui me fonde, je veux dire la campagne.

HUBERT BUDOR

Entre ROMANCES DE TERRE ET D'EAU et PUISQUE NOUS SOMMES NÉS, il y a une distance dans le temps et aussi une distance dans le travail cinématographique. On a l'impression qu'il y a tout un parcours dans l'écriture documentaire. Je pense que le dernier film est un film qui se rapproche énormément de la fiction de part son esthétique, par la mise en scène aussi, moi j'aimerais bien vous entendre un peu parler de comment on travaille un documentaire en relation avec la fiction ?

JEAN-PIERRE DURET

Ces longs débats qu'il y a autour de ces mots, je n'ai jamais voulu trop m'attarder dessus parce que je me sens impuissant devant tout ça. Finalement l'histoire de nos films c'est une histoire où on se sent très humble. Déjà il faut lier ça à l'arrivée de techniques nouvelles. Si on n'avait pas eu l'arrivée des petites caméras vidéo, nous n'aurions jamais fait de documentaires parce que travailler à partir du 16 mn ou du 35, c'est impossible et puis nous sommes timides, nous ne savons pas si ce que nous avons à dire est si important que ça.

Alors qu'est-ce qu'on met dans les films ? Et bien forcément on met tout ce qu'on est. C'est sûr que notre dernier film est le résultat, d'une part, de tout notre parcours, mais aussi de notre vie, de toute notre histoire. C'est aussi le résultat

des deux autres qui étaient, je le crois, moins aboutis formellement. Nous nous sommes autorisés à nous poser des questions de formes seulement sur le dernier parce que nous nous sommes aperçus que si on voulait aller plus loin dans les sujets qu'on traitait, il fallait véritablement se poser les questions de la forme, qu'on n'y arriverait pas seulement par la parole, par le langage, par la conviction. Il ne suffit pas de vouloir dire les choses.

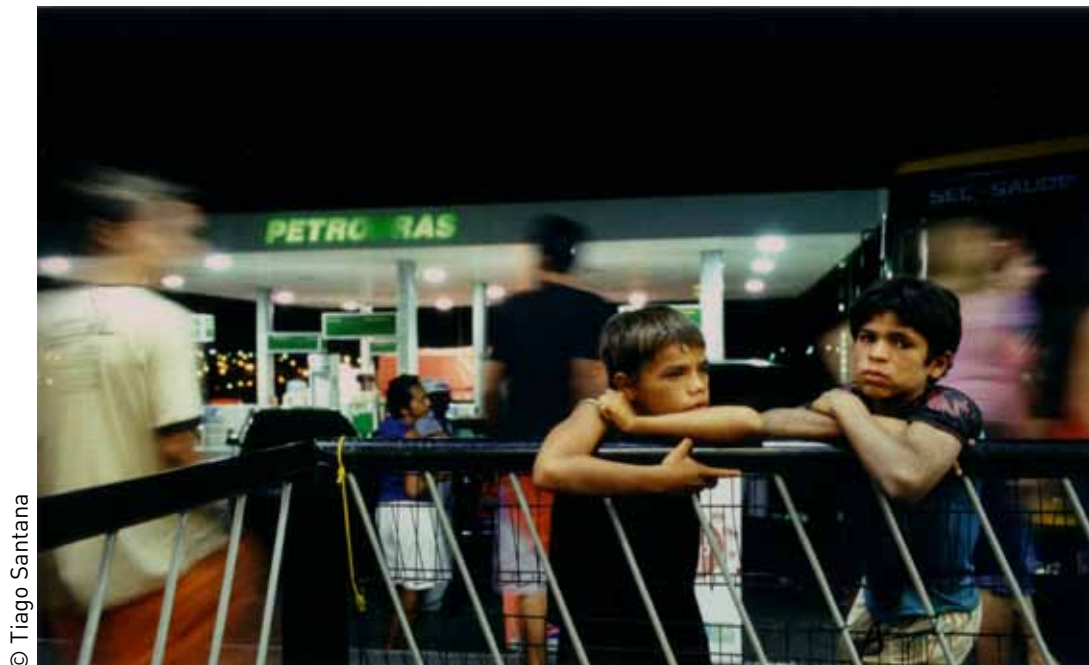
Je suis un homme de la campagne. Mon père parlait magnifiquement la langue française. Dans le milieu paysan on aime beaucoup les beaux orateurs, ceux qui parlent bien. C'était une tradition des hommes politiques, aujourd'hui ils parlent comme des sagouins. Mais à cette époque, on se déplaçait pour voir un homme politique parler parce qu'on disait celui là il parle bien, on voulait dire par là qu'il racontait véritablement quelque chose de la vie. Donc finalement dans les premiers films, il y a beaucoup de choses qui passent par la parole et puis en se faisant critiquer par les autres, en écoutant les réactions, on s'est aussi aperçu que si on se fondait beaucoup sur la parole c'était aussi parce qu'on avait une certaine peur, un manque de confiance en nous-mêmes.

Mais comment faire confiance à son regard ? Ça doit s'appivoiser ça, c'est une longue histoire, c'est une longue aventure, on ne l'a pas tout de suite. On peut avoir une idée de ce qu'on cherche mais pas forcément la manière d'y arriver. Vous vous approchez des autres et il faut avoir très clair à l'esprit qu'ils ne vous ont rien demandé. Donc il faut s'approcher petit à petit, lentement, avec tendresse et

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 5



© Tiago Santana

puis on a peur à un moment donné de les trahir. On a peur des raisons mêmes qui font qu'on vient les filmer. Surtout quand il s'agit de plus pauvre que soi. Comme très clairement on n'est pas des journalistes, on ne fait pas de l'investigation, on est à la rencontre de quelque chose de plus important qui s'apparente beaucoup plus autour du mystère de la vie, des hommes, de qu'est-ce qui illumine parfois la vie de chacun ? qu'est-ce qui les enferme ? qu'est-ce qui les empêche de s'illuminer plus ? ... Ça a quand même toujours à voir avec quelque chose de l'illumination, de l'étincelle, de ce qui fait que cette magnifique vie sur terre est vécue par l'Homme. Et qu'il n'est pas seul, il est en liaison avec la nature, avec les animaux, avec toutes ces choses qu'on sent très fort quand on vient de la campagne. Les paysans ont toujours été très liés au monde, à l'univers complet, non segmenté. Ils savent ce que c'est que la terre, d'où on vient et que la nature, une plante, sont très importantes, qu'il n'y a pas de hiérarchie. La vie, la mort, dans le milieu paysan ça a toujours

été extrêmement lié.

Quand on aborde un sujet on a d'abord peur, d'une certaine manière, parce que la vie des autres, elle est complexe, toujours. Sinon à quoi bon faire des films si c'est pour être réducteur ? La majorité des images qu'on voit aujourd'hui, ou les discours qu'on entend, sont réducteurs. Ils cherchent à nous faire aller quelque part, à nous diriger. Ils ne nous disent que des bribes de vérité, ou des vérités intéressées. Il faut à tout prix éviter ça aujourd'hui quand on essaie de faire un film. On est jamais sûr d'y arriver. Et quand on voit la vie de ces gens... Pour rester pauvre, simplement pauvre, il faut faire preuve d'une activité extraordinaire. Sinon vous tombez dans la misère. Pour rester juste au niveau de la survie il faut être très intelligent. Il faut regarder partout autour de soi ce qui peut arriver, où est-ce qu'il faut aller pour essayer de s'en sortir. Et on arrive avec notre caméra, un cadre qui est quand même très limité, un cadre de caméra, comment filmer ça ? Comment rendre compte de ça ? C'est très éprou-

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 6

vant. Donc nous faisons énormément confiance au temps passé. Il faut passer beaucoup de temps pour essayer de s'imprégner de tout ça avant même de commencer à pouvoir trouver quelques images qui soient justes.

BÉNÉDICTE PAGNOT

Andréa on a vu au générique que tu as signé l'image et le son avec Jean-Pierre sur le deuxième film, ce qui n'était pas le cas du premier, donc ça veut dire aussi qu'il y a eu une évolution pour toi ?

ANDRÉA SANTANA

Oui, il y a eu une grande évolution pour moi et pour Jean-Pierre aussi. Pendant presque dix ans on a réfléchi au sujet, à ce qu'on voulait montrer. Je pense qu'il y a une différence entre ces trois films, une progression par rapport à ça aussi. Dans notre travail, c'est Jean-Pierre qui fait l'image. Le son c'est souvent un micro couplé à la caméra. Moi je le fais parfois, comme sur le dernier, j'utilisais un DAT pour enregistrer quelques HF qui sont sur les personnes mais l'image et le son sont faits par Jean-Pierre. Après, le reste du travail est vraiment très partagé entre nous. On discute beaucoup, tout le temps. On regarde tous les soirs les images. Et puis après pour le travail de montage, il n'y a pas vraiment de règle. Évidemment lui il est arrivé avec toute son expérience de plusieurs années de cinéma et moi je ne savais rien. Je peux même dire que c'était lui mon grand maître. C'est avec lui que j'ai tout appris mais on a aussi appris beaucoup de choses ensemble, en faisant.

JEAN-PIERRE DURET

Il faut raconter aussi qu'on se forme beaucoup en voyant les films des autres. Et puis quand on fait

un film, on le montre, on a des réactions. Les gens vous renvoient des choses, donc ils vous chargent de quelque chose, ils vous chargent d'un regard, ils vous chargent de toutes les choses qui vous ont échappé. Ils vous apprennent des choses sur votre film et sur leur vie à eux aussi, et le suivant s'enrichit de ça. On est en recherche, on essaie de comprendre comment on peut franchir un peu plus la distance au delà de la réalité. On s'aperçoit très vite en voulant filmer la réalité qu'il faut trouver des passages qui racontent d'une autre manière ; on se heurte à une surface, on se heurte aux apparences et il faut trouver le moyen d'aller derrière les apparences, parce que sinon, on reste sur quelque chose d'objectif et dans lequel celui qui fait le film, qui a le désir de film, n'est pas assez présent, ne donne pas assez, n'apporte pas assez à celui qu'il filme. Or je pense que pour véritablement aboutir à un film commun, entre celui qui filme et ceux qui sont filmés, il faut beaucoup donner de soi même. Et ça passe par le regard forcément. Toujours ce fameux regard mais qui est si important.

Pour le dernier film, on s'est dit qu'on ne voulait plus d'interview. Si on veut réussir à aller un peu au delà de ce qu'on a fait jusqu'à présent, de ce que les gens disent d'eux-mêmes par la parole, il faut qu'on filme beaucoup plus des situations de vie. Il faut qu'on trouve dans les événements qui leur arrivent quotidiennement, des choses qui racontent peut-être plus que des mots ne sauraient le faire. C'était ça l'objectif.

Ensuite il y a aussi les lieux choisis qui sont très importants. Il se trouve qu'on a choisi un lieu qui est extrêmement cinématographique

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 7

© Tiago Santana



déjà. Et surtout on s'est dit : « ce lieu on ne le quitte pas », alors que pour les autres films on avait beaucoup bougé. On est resté six mois dans ce lieu de 5 km carré avec les contraintes que ça veut dire. Il y a aussi le fait qu'on a changé de cadre ; jusqu'alors on filmait en 1/33 parce qu'on aimait bien. C'est le format télévision qui vous permet assez facilement de filmer la terre et le ciel en même temps dans un plan, alors que le format letter box, le format scope, c'est tout à fait autre chose. D'autre part, on voulait beaucoup plus s'approcher, filmer les visages, essayer de pénétrer dans l'intimité des personnes, dans leur intimité. Tout d'un coup, on est dans une forme plus cinématographique parce que vous avez une chose sur laquelle vous faites le point et derrière, très vite on est dans ce qui fait le charme du cinéma c'est à dire la profondeur de champ, avec des choses qui sont moins visibles. Vous ne donnez pas à voir la totalité de ce que vous filmez. L'intérêt même de l'image c'est qu'il y a du visible et du moins visible. Il y a

aussi l'idée d'être proche du regard des gens, des gosses. D'être dans leur regard. Donc il faut être proche d'eux, à l'affût comme eux-mêmes le sont constamment pour voir ce qui peut leur arriver de bon dans cette station service.

Tout ça s'est mis en place assez rapidement. Il faut dire que je ne filme jamais en dehors du tournage. Je ne peux pas. Je ne filme rien, ni ma famille, ni mon gosse, rien. On arrive à un endroit et on filme tout de suite. Parce que j'ai besoin de me remettre la caméra dans les mains. Et puis on est là pour faire un travail et on le manifeste tout de suite aux gens. On ne fait pas de repérages. On arrive, on demande l'autorisation et on filme. Et après les gens se déterminent par rapport à ça. Ceux qui viennent vous voir, ceux qui restent à distance. Souvent beaucoup de documentaires se fondent sur des personnalités, des gens exceptionnels. Nous, nous ne savons pas ce que nous allons trouver dans cette station. Ça fait aussi parti du pari, pour être sûr qu'on est dans

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 8

quelque chose qui n'est pas une exception. Et le temps aussi, les six mois, qui sont une donnée de départ, un temps que nous nous donnons, qui nous semble fondamental. La première scène a été tournée la dernière semaine de notre présence là-bas, au bout de six mois. Cette scène, nous aurions été incapables de la voir au bout de deux mois, de trois mois de présence. Nous serions passés à côté. Nous l'avons vue la dernière semaine parce que nous étions pleins de tout ce que nous avons vécu, regardé, observé, douté. Et tout d'un coup, un âne dans un fossé, des enfants qui jouent au bord de la route, le fossé lui-même, la route, les camions qui passent, vous font une scène beaucoup plus forte que n'importe quel discours et compréhensible par chacun. C'est très important. Cette scène, quand on la filme, on ne sait pas ce qu'elle va devenir. On ne sait pas si elle contient en elle les éléments qui vont faire qu'au montage vous allez la garder. Mais, ce qu'il y a de sûr, c'est que intuitivement, vous sentez que c'est quelque chose qui appartient au film. Il y a tout là dedans. Et cette scène elle a longtemps été à la fin du film, ou presque vers la fin. Elle est montée au début parce qu'à un moment donné il est apparu qu'elle contenait en elle tout le film. Il y avait en deux minutes tout le film. Donc comme je disais, les enfants, leur fragilité, leur équilibre entre deux, le ravin, la route, dangereuse mais en même temps tellement porteuse d'espoir pour eux et pour leurs pensées vagabondes qui cherchent à interroger leur futur et à voir quelle place ils auront à l'intérieur. Cet âne mort, peu importe de quoi il est mort mais il est mort et il est là. Il y a les mouches. Il y a les gens qui s'arrêtent pour regarder. Même eux ne sont pas blasés de ça. Les enfants qui regardent... enfin tout ça, c'est le lieu même du film.

PASCALLE MANDONNET

Comment cette présence longue et surtout la présence de la caméra - qui est un objet inhabituel pour ces gens j'imagine - peut modifier leur quotidien, et peut modifier leurs places d'enfants, leurs places d'Hommes, leurs places d'acteurs, je vais jusque-là, au fur et à mesure de la durée du tournage et du film. Est-ce qu'ils ont vu des rushes au fur et à mesure ? Et est-ce qu'on peut imaginer comment ça change leur perception de leur propre réalité et leur projection d'eux-mêmes dans l'avenir ?

ANDRÉA SANTANA

On n'a jamais, peut-être une ou deux fois, montré les rushes. Ce sont des enfants, des adultes aussi, qui sont d'une certaine façon habitués aux images parce qu'ils ont la télé. C'est quand même une façon de voir des films. Avec Télénovela ils sont habitués à ces images là. Comme le disait Jean-Pierre, au début, quand on arrive, cette intimité avec la caméra elle vient assez vite parce qu'on explique que d'abord, on veut les filmer, on veut filmer des situations de vie, qu'on ne veut pas de regard caméra par exemple, dans le cadre de ce film là. Assez vite ils intègrent ça mais au début ils essayent quand même de montrer quelque chose d'eux qui a un rapport avec ce qu'ils voient comme image. Ça veut dire qu'il faut un temps pour qu'ils puissent donner quelque chose d'intime et d'eux-mêmes et qui ne soit pas lié à cette chose qu'ils peuvent vouloir montrer. C'est vrai que le temps est très important pour ça, parce qu'à cause de cette intimité, ils arrivent à sortir des choses d'eux-mêmes, qu'on veut vraiment qu'ils sortent. Ils ont vu le film un an après. Ils ont vu une histoire qui est racontée, leur histoire avec les autres. Ils font partie d'une histoire commune et ils comprennent des choses d'eux-mêmes.

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 9

© Tiago Santana



JEAN-PIERRE DURET

Cette histoire de fiction, il faut vite l'abandonner. Il n'y a aucune fiction dans ce film. La première chose qu'on a filmée au bout de quinze jours, où on s'est dit : « là on a un point de départ, on a quelque chose qui peut être dans le film », c'est la vache mourante avec toute la famille autour. Ça, évidemment pour moi ça a fait sens très vite.

Qu'est-ce qu'on fait d'un scénario dans ce genre de cas et comment on obtient de l'argent d'une commission d'avance sur recettes qui normalement reçoit des films destinés à la fiction, qui vous accorde quand même son aval et vous donne de l'argent ? Donc là aussi il y a une ambiguïté si on veut.

Mais disons qu'on arrive et que ce scénario on le jette derrière nous, même si d'une certaine manière, il est quand même là quand vous êtes complètement perdus pour vous maintenir une petite lueur dans la tête, une petite direction.

Mais donc, au bout de quinze jours à rencontrer les gens, voir les lieux, les choses se sont imposées assez vite : les deux enfants, le fabricant de briques et la famille de Nego.

On ne voulait pas s'éparpiller. Dans ce film là on s'est dit : « On n'essaie pas de filmer tout le monde. A partir du moment où on a quelques personnages, on s'y cantonne. » Même six mois c'est court déjà pour essayer de filmer quelques personnes. On essaie avec tout ce temps qui passe d'installer notre présence dans le lieu parce que pendant deux mois et demi déjà vous allez avoir des gens qui chaque fois qu'on filme quelqu'un dans la station service vont dire : « ahhh, il te filme, tu vas être célèbre, tu vas être famoso !! Tu vas passer à TV Globo. » Vous êtes en train de filmer et tout le temps, tout le temps, vous avez des choses comme ça qui vous arrivent. Donc il faut vaincre toutes les rumeurs, qu'on est communiste, qu'on va filmer les gosses parce qu'on va en faire des objets sexuels quand on va retourner en Europe, ou qu'on va les adopter ou ceci ou cela. Donc c'est notre présence longue qui fait un peu taire tout ça. Il faut suffisamment travailler la relation avec les gens avec qui on est en train de tourner pour

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 10

qu'ils ne se dégonflent pas. Parce que la pression de la communauté est forte pour qu'ils se mettent en retrait. Un gamin comme Nego avait très peur de ça. A un moment donné il voulait presque arrêter. Il disait « mais moi je ne veux pas être célèbre, je ne veux pas qu'on me regarde comme ça ». Donc il y a aussi le courage des gens mais ce courage il tient parce que nous, nous tenons aussi et dans cette relation petit à petit on force le respect. Ce sont des gens que jamais personne ne vient voir, écouter. Ils comprennent qu'avec ce que nous sommes ils ont aussi quelque chose à y gagner, alors les choses s'établissent dans cette confiance là, réciproque, petit à petit, de plus en plus forte. Il ne faut pas croire que ça se passe facilement. Avec Cocada, on s'est fâché vingt fois. Je l'ai envoyé paître vingt fois, il m'a envoyé paître vingt fois, mais à chaque fois, on est revenu l'un vers l'autre. Mais c'était le prix de la relation. Ce ne sont pas des gosses qu'on attache avec un repas qu'on va prendre avec eux ou je ne sais quoi. Vous êtes partie prenante de la vie qu'ils ont, qu'ils mènent et donc c'est ça qui est intéressant. C'est à travers ça que se dénouent des choses, que viennent des choses. Il y a des opportunités qu'il ne faut pas lâcher. Il faut réagir très vite. Il y a des choses encore une fois qui viennent lentement et il y a des choses qui viennent très vite.

Si un matin vous arrivez et vous voyez Cocada triste, tu lui dis « qu'est-ce qu'il y a Cocada ? ». Il le dit lui-même dans le film à un moment donné : « je pense à ma vie », il dit « ça ne va pas ». Il est en colère. On lui dit « c'est quoi, c'est ton père ? Tu veux nous emmener là où il est mort ? » Il dit « oui ». On y va et après ce qui se passe, c'est ce que vous voyez à l'image.

Il n'y a pas plus de préparation que ça. Si vous êtes en train de filmer le visage de ce gosse qui, lui, ne triche pas avec son état du jour, avec la tristesse que lui apporte la mort de son père et puis vous descendez et vous voyez avec l'autre œil qu'il est en train de faire quelque chose avec la poussière, alors vous allez le voir avec la caméra. Vous voyez que c'est une croix. Et après il l'efface. Quelqu'un arrive. Il se trouve que, par chance, le documentaire, quand vous restez longtemps, vous offre des opportunités comme celle là : c'est la mère de Négo qui arrive avec sa charrette et son âne. Quand vous avez filmé ça, vous avez franchi un pas de plus dans la relation avec ce gosse qui fait que la prochaine fois, il est mûr pour plus de choses, pour donner encore plus.

Et la scène de l'eau par exemple. Vous passez cinq heures, sept heures, à attendre, comme tout le monde que ce fameux camion arrive, sous la chaleur, sous les trente-cinq degrés. Vous vivez avec les gens l'attente et vous, vous n'êtes pas concerné par ce manque d'eau qu'ils vivent quotidiennement, mais quand même vous la vivez avec eux cette attente, cette tension qui se cache. Vous la sentez, vraiment très impalpable mais elle est forte. Et quand ce camion arrive, vous ne vous posez pas de questions. Je ne me suis pas dit à l'avance « quand le camion va arriver, je vais me mettre là, et puis je vais le filmer, et puis je vais attendre qu'il soit là. » Non. On ne pense pas. On sait juste que, dicté par la situation, c'est ça qu'il faut filmer. Et il ne faut pas lâcher. Il faut rester là et affronter ce camion qui arrive. On ne risque rien. On sait bien que le chauffeur ne va pas vous écraser. Tenir, tenir, tenir, parce que c'est ça qui fait

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 11



© Tiago Santana

sens. Parce que dans ce camion, il y a le bien le plus précieux que ces gens-là sont en train d'attendre depuis sept heures. Et en même temps, ce camion arrive et il y a ce Christ sur le pare-brise. Vous voulez le filmer parce que d'abord ça raconte quelque chose sur le Brésil, le Brésil catholique et ensuite, accessoirement, pour moi qui suis issu de milieu catholique, vous savez très bien que le Christ n'aurait jamais aimé assister à la scène qui va suivre. Donc ça fait partie de l'image et de ce que raconte l'image. Et puis après vous n'avez qu'à vous laisser engloutir dans la bagarre, dans la foire d'empoigne, mais sans oublier nos personnages, sans oublier les gens qui portent le film, qui portent le récit. C'est là où peut-être il y a quelque chose qui a à voir avec une réflexion. Si nous ne voulons pas filmer la misère, c'est parce que nous sommes convaincus que les gens, dans des situations de misère et pour résister à la misère, à la pauvreté, ont en eux des forces qui les font supporter ce genre de choc, non pas avec notre pitié

à nous, mais avec leurs forces profondes à eux, leurs racines profondes. Et si nous montrons cette scène de l'eau, c'est parce qu'à la fin, il y a cette mère qui porte son bidon vide et qui s'en va avec panache, dans tout ce merdier. Qui s'en va en nous montrant sa fierté, avec sa petite robe rose. Et sa fille avant elle, avec le seau sur la tête et cette force qu'elle a en elle. Il n'y a pas une scène du film qui ne s'appuie pas sur ce que sont les gens, sur la manière dont ils résistent à, d'une certaine manière, l'horreur de leurs vies quotidiennes et de ce qu'ils doivent y assumer.

Nous nous sommes chaque fois bien gardés de mettre le doigt dans des images, et par le son aussi, qui pourraient faire qu'on s'apitoie ou que l'on se sente voyeur. Par exemple lorsque le paysan va brûler sa vache - qui est une chose complètement impromptue, non répétée -, on suit trois personnes qui vont quelque part avec trois bouteilles d'essence et tous les spectateurs découvrent en

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 12

même temps que moi ce qui est en train d'arriver. Parce que tout va très vite, on ne va pas demander aux gens de s'arrêter : « Ah non, attend, je vais faire un autre plan, attend avant de craquer ton allumette ! » Donc tout ça c'est la rage. À un certain moment vous savez qu'il faut être investi complètement. Vous ne savez pas si vous allez réussir mais vous avez en vous tout ce que vous avez vécu, et qui est difficile à transmettre. Vous ne pouvez pas être assez innocent pour pleurer, mais vous savez que vous avez la responsabilité de montrer au plus près possible et au plus juste possible ce que ces gens-là vivent.

Il y a un énorme travail de montage son sur ce film, au moins autant que pour un film de fiction. C'est volontaire bien entendu. Par exemple, quand il verse l'essence, il y a plein de mouches qui s'en vont. Et puis après, il y a ce plan où il craque l'allumette. Il n'y avait pas de mouches à ce moment-là, puisque les mouches sont parties à cause de l'essence qui les a fait fuir. Le monteur son avait mis des mouches partout. Quand on a écouté ça, plusieurs fois, à un moment donné on s'est dit : « pourquoi on met des mouches là ? » Si on laisse les mouches comme le monteur l'avait fait, alors on continue sur cette idée de la mort. Mais on n'est plus avec le type qui est en train de craquer l'allumette. Il fait un geste très concret, très simple et juste, brûler une vache pour des raisons d'hygiène et bien plus que ça pour lui. Et si on laisse les mouches, on laisse tout passer sous une espèce de fausse représentation de la mort telle que nous on la connaît, telle que nous on l'envisage, telle que nous, elle nous arrange de la voir. Ce sont des choses comme

ça qui font qu'à chaque fois vous construisez un objet qui est le plus pur possible, autant que faire ce peut. De ce que vous avez ressenti et de ce que vous voulez montrer. De ce que les personnes vous laissent voir d'eux-mêmes, parce que c'est ça qui est très important ensuite. Vous n'avez rien s'ils ne veulent pas vous le donner, jamais.

NATHALIE MARCAULT

Je voudrais revenir sur la question du scénario. On sait que l'avance sur recettes est une aide très sélective et très difficile à obtenir, qu'est-ce que vous aviez écrit et à quel moment vous avez écrit ?

JEAN-PIERRE DURET

Pour *PUISQUE NOUS SOMMES NÉS*, notre productrice nous a dit : « la télévision ne veut plus du tout ce type de sujet. Il faut du franco-français, ou plein d'autres choses mais pas ça. Donc il n'y a plus que le cinéma. Il faut essayer de présenter un scénario à l'Avance sur Recettes. » On a écrit un scénario pendant assez longtemps, quatre ou cinq mois, et ce scénario a été refusé une première fois. On a eu le droit de le représenter. On a réussi à comprendre que, pour eux, c'était trop documentaire et pas assez fictionnel, pas assez de récit, que ça ne donnait pas assez à voir où on voulait aller. On avait écrit quelque chose qui était peut-être plus du côté de la note d'intention et des idées. On parlait des personnages, mais pas dans le détail, pas dans le concret. Et bien sûr pour un documentaire, comment faire ? Parce que vous ne savez pas ce que vous allez filmer, d'autant plus que nous avons pour seul point de départ la phrase qu'un garçon de la station service nous avait dit : « je n'ai rien, je n'ai que ma vie ». Nous avons une connaissance générale

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 13



© Tiago Santana

des stations service et de ce lieu qui pour nous était important parce que quand on voyage au Brésil, on sait que les stations service sont des lieux magnifiques où plein de choses arrivent. Deux mondes se côtoient. Celui des riches, même s'ils ne sont pas très riches, mais des riches quand même, qui ont des voitures, qui passent, qui peuvent acheter de l'essence, des camionneurs qui transportent des tas de marchandises et puis ceux qui n'ont rien parce que forcément des lieux comme ça attirent tous les pauvres.

Alors on a réécrit assez vite en imaginant des dialogues, en présentant d'une autre manière nos personnages ; on s'est fait aider par quelqu'un qui a l'habitude de lire des scénarios. Il nous a donné quelques conseils, de mise en forme, de mise en page et sur le contenu. On a écrit des scènes dialoguées. Une partie de ces scènes sont dans le film. Comme par exemple le dialogue entre la mère et la fille. On avait écrit quelque chose parce qu'on sait qu'au Brésil la plupart des mères vivent seules

et que les pères sont très absents, que les enfants ne connaissent pour la plupart pas qui les a mis au monde. Donc on avait écrit un petit dialogue. C'est une idée qui est restée et, quand on est arrivé à l'intimité où on est arrivé avec la famille de Nego, on a proposé à la mère et à la fille : « est-ce que vous seriez d'accord pour un échange entre vous sur les pères, sur l'amour, sur l'homme ? »

ANDRÉA SANTANA

Je pense que la présence de la camera était très importante dans cette conversation parce que Galega n'aurait sûrement jamais eu le courage de poser certaines questions à sa mère si on n'était pas en train de filmer et pourtant il y a un dialogue entre les deux qui est merveilleux.

JEAN-PIERRE DURET

Et le scénario a été accepté parce qu'on avait plus fictionnalisé. Mais en même temps, moi je ne suis pas contre ce travail d'écriture. On peut dire tout ce qu'on veut, ça nous oblige à travailler, ça nous oblige à

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 14

réfléchir, à penser, ça nous oblige à arriver sur un film en étant moins en attente de ce qu'on va y trouver, et d'avoir nous-mêmes déjà, notre propre engagement, vision. Donc il y a des images qu'on écrit, il y a des choses qu'on voit, qu'on essaie d'écrire. Par exemple les gamins en contre-plongée qui marchent au bord de la route et qui luttent contre le vent des camions, c'est quelque chose qu'on avait écrit. Donc quand vous rencontrez cette scène, cette image vous revient et vous la filmez. Mais le scénario ce n'est pas plus que ça. Après quand on arrive sur place on l'abandonne, on le jette. Mais il est quand même là, il a fait son travail. Et puis oser faire un film, c'est beaucoup de peur. Enfin pour moi, c'est beaucoup d'angoisses, de doutes. Je ne suis sûr de rien. On n'est jamais sûr de réussir à faire un bon film. Jamais. Il faut au moins que tout le travail soit juste, même si on n'y arrive pas.

PASCALE MANDONNET

J'ai été frappée par l'écart qu'il y a entre le premier et le dernier film qui devient vraiment un objet cinématographique. La forme fait basculer dans quelque chose qu'on lit comme un objet plus artistique, plus esthétique. Les gens deviennent de fait des personnages.

JEAN-PIERRE DURET

Les personnes deviennent des personnages parce qu'ils sont emblématiques de quelque chose. Ils ne sont plus seuls. Ils deviennent les représentants de quelque chose qui est plus large qu'eux. Bien entendu ils n'en savent peut-être rien. Ces gosses ne savent ni où est la France, ni ce que c'est qu'un globe terrestre. La dernière fois on a amené à chacun un globe terrestre pour essayer de leur montrer où sont les mers, qu'il y a des mers, qu'il y a des

continents. Ils n'ont pas vraiment conscience de ce qu'on fait comme film. Ce n'est pas ça qui les intéresse. Par contre, très vite ils comprennent qu'ils peuvent se saisir de nous dans cet échange. Il y a quelque chose à comprendre, quelque chose sur lequel ils peuvent grandir, par rapport à toutes les questions qu'ils ont en eux. C'est un hasard heureux dont ils vont se servir pour comprendre un peu mieux, pour comprendre qui ils sont. Et c'est notre devoir de répondre à cette attente. Et c'est notre devoir d'affronter ça. Moi je sais que j'ai appris quelques techniques avec Armand Gatti, quand j'ai travaillé avec lui de 22 à 29 ans, pas loin d'ici en Loire Atlantique, dans des villes nouvelles, au théâtre. Des petites choses que j'ai apprises dont je me sers pour travailler avec les enfants. Donc le travail c'est quoi ? C'est de l'improvisation aussi parce que sinon eux, dès qu'ils ont été filmés une minute, ils ont envie de passer à autre chose, ils ne savent pas comment faire, comment atteindre ce qu'ils ont en eux, donc c'est à nous d'essayer de faire accoucher ça.

Par exemple, un jour on leur a dit : « on va là, on va s'asseoir sur la pierre ». C'est déjà un lieu qu'on connaît, c'est bien parce que c'est sur le bord de la station, on est à la fois dans la station et à la fois au bord de la route, des camions qui passent. Il faut penser à la lumière, il faut penser à tout. J'ai une caméra mini-dv dont chaque cassette coûte trois euros de l'heure, avec une sensibilité extrêmement réduite. Je ne vois presque rien dans l'œilleton mais c'est là qu'il faut être. Donc je leur dis : « vous dites que vous mentez, enfin surtout Cocada, tu dis que tu mens beaucoup, vous pouvez faire une improvisation là-dessus, dire pourquoi vous mentez, qu'est-ce que c'est que le mensonge dans vos vies ? » Et puis là vous restez

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 15



© Tiago Santana

deux heures. Vous filmez. Pas tout le temps. On déconne, on blague, ils rigolent. On filme, des choses, la plupart du temps inutiles et puis à un moment donné il y a quelque chose qui se passe. Il y a ça qui arrive et c'est une concordance miraculeuse entre ce que moi je sens de l'instant, de la situation, de la place où je me suis mis, à cet endroit précis. Cette magnifique dualité des deux têtes qui n'en font qu'une, qui font partie du même corps quasiment. L'un avance, l'autre recule. Vous sentez les choses. Même si je n'y vois presque rien, je vois bien les yeux un peu humides de Nego qui est un être extrêmement sensible. Dès qu'on lui laisse le temps de profiter d'un peu de solitude et de réfléchir sur son destin, c'est presque immédiat, quelque chose en lui s'humidifie et devient tendre. Ça tu le sens, et tu l'imposes avec ta caméra. Le cadre l'impose presque et finalement je suis à peine surpris de ce qui sort à ce moment là. Ce n'est absolument pas des mots de moi : « Il faut qu'on parte pour mieux se connaître », je n'ai jamais parlé de

ça. Je n'aurais jamais pu l'imaginer. D'ailleurs je n'ai pas compris tout de suite. C'est Andréa qui m'a traduit l'échange extraordinaire qui a lieu à ce moment là parce que j'ai du mal à entendre dans tout ce boucan. Ce sont des choses que vous avez obtenues par obstination, par confiance, parce que vous placez les enfants très haut, pas du tout comme des gamins des rues qui n'auraient que leurs vicissitudes à vous raconter. Vous cherchez autre chose. Mais souvent il ne se passe rien. Il faut y croire, tout le temps. Les choses naissent comme ça, par confiance, par désir réciproque. Bien entendu si c'était que notre désir à nous on n'aurait jamais ça.

Je ne me fais pas beaucoup confiance alors je suis toujours émerveillé quand il y a une adéquation entre ce que vous cherchez, ce qui se passe et ce que vous filmez. C'est incroyable comme ça va vite. Ce plan où on arrive au marché, il existe de cette façon seulement parce que j'ai marché comme eux, pendant quatre kilomètres avec les brouettes. Et puis marcher

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 16

comme eux, ça veut dire marcher deux fois plus vite qu'eux parce qu'ils vont vite. Ils ne s'arrêtent pas pour vous. Ils ne vous attendent pas ! Ils n'ont jamais compris qu'à un moment donné il faut ralentir, parce que nous on court derrière. Donc nous, on fait trois fois plus de course qu'eux. Quatre kilomètres ça veut dire douze. Il faut filmer les brouettes et après il faut courir en avant pour avoir un plan un peu plus large puis revenir à leur hauteur. Cette fatigue là, elle joue dans la manière de filmer. Il y a ce plan, je pense que vous l'avez vu, mais si vous ne l'avez pas vu c'est encore mieux : il y a les deux brouettes et je les suis. On arrive sur cette grande place. Il y a les scooters qui passent, il y a une voiture et puis on remonte sur eux. Je me remets dans leur axe et puis j'aperçois au loin ce marché qui s'approche. Je me dis que tous ces gens vont regarder la caméra et ça va être foutu. Je calcule à toute vitesse et au moment où ça se passe, je bascule pour éviter les regards des gosses qui attendent. Je tombe sur une grande rangée de brouettes qui racontent l'arrivée au marché d'une manière extraordinaire. Je suis toujours émerveillé par ça. Ça vous ne le calculez pas. C'est juste que, physiquement, c'est en vous. C'est comme ça, c'est ce que la situation vous a donné. Ça c'est vraiment votre regard. Ça vous ne pourrez pas le chercher ailleurs, le refaire. Vous ne pourrez pas le découper. Vous pouvez le découper par dix mille plans, ça sera toujours moins beau que cette espèce d'élan qui vous a amené là, qu'il a fallu accepter de vivre. Rien ne vous dit que ça va être réussi. Rien ne vous dit que vous avez trouvé le bon truc. Il faut accepter l'incertitude.

Vous êtes sans filet mais c'est la moindre des choses. On est largement avec plus de filet qu'eux qui le vivent quotidiennement.

ALEXE POUKINE

Je voulais parler de la tension dans la narration. Quand est-ce que, en écrivant le scénario, vous avez imaginé la fin? Parce que dans une fiction il y a une énigme, on va d'un point à un autre. Dans un documentaire parfois on est un peu dans ce qui est de l'ordre du constat et de plus en plus de documentaristes justement essaient de créer une tension dans leur film. On a l'impression qu'on résout quelque chose au terme du film. Moi pendant tous le film je me suis dit : « Il va partir avec le camionneur ». Et il ne le fait pas. Alors je me suis demandé si, quand vous avez écrit votre scénario, vous aviez imaginé qu'il y ait une issue ?

ANDRÉA SANTANA

A vrai dire je ne me rappelle pas très bien de ce qui était écrit dans le scénario. La fin c'était le camionneur qui partait tout seul et Cocada allait rencontrer son ami paysan pour lui parler. Il faisait « ciao » du bord de la route au camionneur qui passait mais il ne partait pas avec lui. Pendant le tournage Mineiro disait à Cocada qu'il allait l'amener faire un tour à Recife. C'est la grande ville la plus proche. Mais il n'a jamais alimenté l'espoir qu'il allait l'emmener pour toujours parce qu'il savait que ce n'était pas possible.

JEAN-PIERRE DURET

On a quand même tourné cette fin écrite. On a filmé dans le camion de Mineiro avec Cocada et c'était magnifique parce que

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 17

© Tiago Santana



Cocada n'en croyait pas ses yeux. Les deux étaient magnifiques. Mais très vite, il nous est apparu que ce n'était pas juste du tout. Là on rentrait véritablement dans la fiction. Là on rentrait dans quelque chose qu'on aurait créé nous-mêmes : une fausse fin, une fin à laquelle on n'a pas le droit en documentaire.

On n'a pas le droit d'inventer de l'espoir là où il n'y en a pas. La jolie fin est incertaine et encore pour longtemps. La jolie fin ne viendra que d'eux, si un hasard ou quelque chose de la vie vient les aider, mais sinon, il n'y aura pas de jolie fin. C'est impossible. Donc finalement on a très vite écarté ça.

L'histoire du récit c'est très compliqué. Le tournage a été douloureux, difficile, sans que jamais nous soyons sûrs de ramener quelque chose de juste. Pour le montage, je me disais qu'on allait pouvoir se reposer, retrouver nos marques, les intuitions qu'on avait eues. Eh bien, comme le tournage était tellement dense et tellement

intense, ça a été très douloureux de nous séparer de choses auxquelles nous croyions. Effectivement vous ne pouvez pas partir d'un point et arriver au même point. Sinon ça ne sert à rien de faire un film. Il y a quelque chose qui doit avoir bougé, aussi bien dans la perception du spectateur que dans ce que les gens filmés vivent. Et c'est très compliqué. Ce sont des vies extrêmement ordinaires qu'on filme. Et nous avons aussi beaucoup de personnages dans ce film mine de rien. J'ai dit qu'on en filmerait très peu mais au final, et c'est toujours la marque un peu de nos films, nous filmons une communauté, un milieu, qui est le milieu de la terre, où on ne vit pas tout seul. On y vit ensemble, on vit avec d'autres. On vit avec des animaux. Ils sont très importants dans le film.

Donc ça a été très long au montage de trouver comment chaque chose pouvait petit à petit progresser. Comment faire en sorte que, à défaut d'avoir une fin radicalement différente du début comme pour un film policier, quelque chose se passe, quelque chose bouge. Ça

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 18

traduit bien la manière dont nous nous sommes installés pendant six mois dans cette station et ce que ça a créé avec les gens et en eux. Je crois que le film témoigne de ça. C'est juste la marque, je crois, que nous avons bien travaillé ensemble. Et bien sûr quand on s'en va au bout des six mois, ils ne peuvent même pas savoir si on va revenir. Nous avons eu la chance et le bonheur de pouvoir leur montrer le film et de témoigner par là même que nous n'étions pas des escrocs.

ANDRÉA SANTANA

Le travail à deux c'est merveilleux parce qu'on se soutient, on échange. Faire un film tout seul c'est une solitude qui est énorme et cette solitude vécue à deux, elle est plus facile, plus intéressante. Il y a eu aussi beaucoup de moments où on n'était pas d'accord. Pour moi c'était très difficile d'accepter qu'il faille écrire des scènes alors que c'était un documentaire. C'est une folie. Pourquoi est-ce qu'on va maintenant scénariser quelque chose d'imprévisible ?

Quand on fait nos films, on y passe beaucoup de temps. Pas seulement au tournage, qui est possible parce qu'on est deux et qu'on part avec peu de choses et qu'on prend le temps de faire ça. On passe aussi beaucoup de temps au montage et à la post-production. Ce n'est pas l'argent qu'on gagne avec le film qui nous fait vivre. Si on le partage sur trois ans que dure le film, on ne peut pas vivre de ça. Alors c'est un choix qu'on fait de s'arrêter de travailler un peu et de mettre de côté pour pouvoir faire des films.

JEAN-PIERRE DURET

Je vous déconseille de travailler en couple ! (rires) C'est affreux ! Sinon, il y a des matins où vous pleurez. Vous ne savez pas ce

que vous allez faire. Vous êtes dans une telle solitude. Ce n'est pas facile, il faut bien se rendre compte de ça. Je suis très inquiet de ce qu'on peut réussir à faire. Je pense que cette inquiétude se traduit aussi dans les images. C'est dur à tel point que lorsqu'on a fini le tournage du dernier je me disais : « C'est fini, on n'en fera plus ! » et puis vous arrivez par chance à faire un bon film et vous ne le savez pas vous-même. Vous le savez quand vous l'avez montré aux autres.

Au final, les trois films racontent quelque chose d'important d'une communauté. On a réussi, je crois, à ce que les spectateurs, quand ils voient le film, se sentent concernés d'abord pour eux-mêmes et ressentent le film à travers leur propre vie. Ils font le chemin vers les autres à partir d'eux-mêmes et ils se rendent compte que cet autre est très proche d'eux. Ce n'est pas un étranger. Ce n'est pas quelqu'un qui a des choses si différentes dans sa vie que celles que nous avons nous. Mais par contre il a d'autres visions qui laissent entrevoir des choses de lui que peut-être nous, nous avons perdues, nous avons oubliées. Effectivement ça existe encore des gens de ce courage là.

BÉNÉDICTE PAGNOT

Vous pourriez nous parler un peu de la distribution du film et de ce que c'est de sortir un documentaire comme le vôtre aujourd'hui ?

JEAN-PIERRE DURET

Si vous avez la chance de passer au cinéma, il faut vous bagarrer pour que ce soit un succès parce que si personne ne va le voir, alors c'est très mauvais pour les suivants. Et ça c'est compliqué aujourd'hui parce que si on veut préserver la diversité du cinéma français, la diversité de regard

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 19



© Tiago Santana

et l'accès à cette diversité de regard pour tout le monde, il faut continuer à se bagarrer très fort. Des films comme le nôtre, s'il ne marche pas alors qu'on a eu une presse d'enfer, entre autre grâce à Jamel Debbouze, eh bien les distributeurs peuvent dire : « tiens ça, ça ne marche plus donc c'est fini, on ne sortira plus de films comme ça. » On s'est bagarré énormément autour de ce film, les affiches, les bandes annonces, les sites. Il faut bien se rendre compte que notre société de consommation est en train de nous bouffer la tête qu'on le veuille ou non. Tout est accessible facilement ; finalement on devient de plus en plus éparpillés et c'est de ça dont il faut se méfier. La bagarre pour des films comme ça est très importante. Moi je crois que c'est un problème de liberté. Nous ne saurons pas agir sur notre monde si nous ne préservons pas

notre liberté intellectuelle. Et la liberté intellectuelle elle se façonne de jour en jour, et moi je ne me sens pas particulièrement au-dessus de quiconque ici. La manière dont les paysans se battent, pour moi c'est la même chose. Je ne mets pas plus en avant notre film que ce qu'un paysan va faire pour sa ferme. C'est ça qui est à l'oeuvre aujourd'hui. Mais il semble qu'il y a une sorte de désertion face à l'idée que nous pouvons agir sur le monde dans lequel nous sommes. Si nous faisons nous, notre petite part en faisant ce film c'est parce que nous sommes convaincus que nous devons préserver ce lien qui nous lie aux gens que nous avons filmés. Nous devons le garder précieusement comme un lien extrêmement important. Il nous apprend quelque chose d'eux mais il nous apprend quelque chose de nous-mêmes aussi. Cette chose là me semble fondamentale.

Merci à Sarah Balounaïck pour la retranscription de cet entretien,
à Charlotte Avignon (Films en Bretagne) pour sa mise en page.

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p 20



Bio-filmographie

Jean-Pierre Duret

Né en Savoie, France, en 1953, dans une famille de paysans. Après une longue expérience de théâtre avec Armand Gatti, il devient perchman, puis ingénieur du son.

Ingénieur du son pour :

Maurice Pialat, Luc et Jean-Pierre Dardenne, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Jacques Doillon, Agnès Varda, Nicole Garcia, Agnès Jaoui, Claude Mouriéras, Christophe Ruggia, Jacques Audiard, Arnaud Desplantes, François Ozon, Cédric Kahn, Andrzej Wajda, Claude Chabrol, Andrzej Zulawski, Yolande Zaubermann...

Réalisateur :

UN BEAU JARDIN, PAR EXEMPLE
(DOCUMENTAIRE, 52', 1986)

LES JOURS DE LA LUNE (FICTION,
52', 1990)

ROMANCES DE TERRE ET D'EAU
(DOCUMENTAIRE, 78', 2001)

LE RÊVE DE SÃO PAULO (DOCU-
MENTAIRE, 100', 2004)

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS (DO-
CUMENTAIRE, 90', 2008)

Andrea Santana

Née dans le Nordeste, au Brésil en 1964. Architecte et urbaniste de formation. En 2000, avec Jean-Pierre Duret, elle devient réalisatrice de documentaires.

Réalisatrice :

ROMANCES DE TERRE ET D'EAU
(DOCUMENTAIRE, 78', 2001)

LE RÊVE DE SÃO PAULO (DOCU-
MENTAIRE, 100', 2004)

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS (DO-
CUMENTAIRE, 90', 2008)

Andréa Santana & Jean-Pierre Duret

PUISQUE NOUS SOMMES NÉS

Désir de film # 19- p. 21

Fiche film

Un film de JEAN-PIERRE DURET & ANDREA SANTANA
Producteur Délégué : MURIEL MEYNARD
Image et Son : JEAN-PIERRE DURET & ANDRÉA SANTANA
Montage : CATHERINE RASCON
Montage Son et Mixage : ROMAN DYMNY
Etalonnage : CHRISTINE SZYMKOWIAK
Musique Originale : MARTIN WHEELER - Piano : EDDA ERLENDSDÓTTIR
Son : DANIEL DESHAYS
Traduction et Sous-titres : ANDREA SANTANA, JEAN-PIERRE DURET
Assistante de production : MARIE WILLAUME
Postproduction : PIERRE HUOT
Direction Administrative et Financière : MARC BORDURE
Administration générale : GILLES BAUDOIN, CARINE NATCHEYAN, SOPHIE FLAMENT
Exploitation : MARIA DEWAILLY, JULIE RHÔNE
Régie Technique : GUILLAUME DEBOISSEUIL
EQUIPE KISSFILMS : ATIKA DEBBOUZE, CDKI/CLAIRE DABROWSKI
EQUIPE MIKROS IMAGE
REPORT FILM : JEAN-BAPTISTE LE GUEN, MATHIEU LECLERCQ
Coordination : ETIENNE GRANDOU
Générique : MANU GONDEAU
Chargée de Production : MARIE-ANGE ROUSSEAU

Une production EX NIHILO : MURIEL MEYNARD
KISSFILMS : JAMEL DEBBOUZE

En coproduction avec MIKROS IMAGE : MAURICE PROST

Avec la participation du CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE et le soutien de La RÉGION ILE DE FRANCE
LA SCAM - Société des Auteurs Multimédia (Bourse Brouillon d'un Rêve)

Studios Postproduction : LES PRODUCTIONS DE L'ORDINAIRE, POLY-SON POST-PRODUCTION, AUDITORIUM PALO ALTO
Etalonnage et Kinescopage : MIKROS IMAGE
LABORATOIRE ARANE
Matériel Son : TOUTOUÏ
Report Optique : STUDIO L'EQUIPE

SON DOLBY SRD
Sous-titrage : B.B.COM - PARIS

90 mn - 35mm - 1.85 - Couleur - Dolby SRD/SR
Langue originale: Portugais
Sous-titrages : Français/Anglais/Italien
© France/Brésil, 2008 - Visa n° 116 991