

Entretien avec Paulo Branco

Janine Euvrard

Numéro 110, printemps 2002

Les cinémas du Portugal

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25146ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Euvrard, J. (2002). Entretien avec Paulo Branco. *24 images*, (110), 14–18.

ANNÉE 2000: QUELQUES STATISTIQUES

Films produits	
longs métrages	10
courts métrages	14
documentaires	10
animation	5
Exploitation	
nombre de salles	428
nombre d'écrans	590
salles Paulo Branco	48
Films sortis au Portugal	
Films portugais	13
Films européens	69
Films américains	136
Films autres	22

source: ICAM

Pedro Vasconcelos), lorgnant du côté des superproductions européennes prestigieuses à la Claude Berri ou à la Luc Besson. Repoussant cette course illusoire au succès et à la rentabilité, bon nombre de réalisateurs se sont mobilisés pour sauvegarder les acquis d'un cinéma d'auteur à petit budget qui favorise notamment l'émergence de nouveaux artistes. Par ailleurs, la télévision est devenue avec le temps un autre partenaire incontournable dans le montage financier des films. Et si les chaînes publiques (par la voix de Fernando Lopes et Alberto Seixas Santos, titulaires de postes décisionnels) ont accompagné pendant longtemps le cinéma d'auteur, l'arrivée des chaînes privées a aujourd'hui complexifié la donne. En 1996, l'Institut du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia (ICAM) a succédé à l'IACA et reconfiguré les systèmes de soutien financier au monde des images. L'organisme a mis en place de l'aide à la projection (création de nouvelles salles et achat d'équipement) et à la distribution (tirage de copies). Sont offertes également de l'aide à la formation (bourses à l'étranger et programmes de sensibilisation au cinéma et aux nouvelles images dans les écoles), à la promotion et à la diffusion, ainsi que des programmes de coopération à l'échelle internationale (ex.: accès au fonds Eurimages). Ainsi, la production cinématographique peut-elle s'appuyer aujourd'hui sur des concours annuels supervisés par des jurys qui déterminent le financement des projets. Il existe trois systèmes d'aide financière: l'aide automatique (sorte de prime à la performance qui «prend en compte les revenus obtenus par l'exploitation du film précédent du même producteur»), l'aide directe destinée aux fictions et aux documentaires de création («conditionnelle à l'existence d'un pourcentage minimum de financement extérieur») et l'aide sélective qui considère «le contenu de la production, ses propositions esthétiques, techniques et artistiques» et qui s'applique aux premières œuvres, aux coproductions, aux courts métrages, à l'animation et aux documentaires. ■

Sources: documentation de l'ICAM, entretien avec Raquel Freire et comptes rendus des *Cahiers du cinéma* n° 422 (1989) et 455-456 (1992).

Entretien avec **PAULO BRANCO**

PROPOS RECUEILLIS PAR JANINE EUVRARD

À cheval entre Lisbonne et Paris, l'itinéraire de Paulo Branco depuis plus de vingt ans est assez particulier. Il a fait tous les métiers du cinéma, commençant par animer une salle dans le quartier de la République à Paris dans les années 70. C'est en programmant un nombre impressionnant de films qu'il a acquis une grande connaissance du cinéma, faite surtout d'élan et de coups de cœur. Se situant en marge du système, il a toujours aimé rapprocher les auteurs isolés, s'évertuant à donner à leurs films toutes les chances d'être découverts par un public petit mais fervent. Dès le début des années 80, il produit tous les films de Manoel de Oliveira, son alliance avec ce grand cinéaste représentant un élément essentiel de sa trajectoire. Parmi les 12 à 14 films par an que Branco produit, on compte autant ceux de la plupart des cinéastes portugais (des vieux routiers aux plus jeunes) que ceux de Raoul Ruiz, d'Alain Tanner, de Danièle Dubroux, de Sharunas Bartas, de Laurence Ferreira Barbosa, de Jean-Claude Biette et de beaucoup d'autres. Il faut savoir que durant toute sa carrière de producteur, jamais Paulo Branco n'a interrompu un film en cours de route.



BENJAMIN BALTHAZORE

Paulo Branco.

24 IMAGES: *Comment définiriez-vous la profession de producteur indépendant? Comment arrivez-vous à maintenir une structure légère et artisanale?*

PAULO BRANCO: C'est un miracle de tous les jours! J'ai, bien sûr, une base un peu plus importante grâce à mes salles et à la distribution. Mais c'est un métier qu'il faut faire par passion, le reste est une bataille permanente. Les films que je produis sont singuliers. Je ne cherche pas le succès à tout prix, j'essaie de produire des œuvres qui restent, que j'ai envie de voir moi-même comme spectateur. Dans une petite structure indépendante, je peux me battre pour chaque film, territoire par territoire, en établissant des relations privilégiées avec certains acheteurs ou des distributeurs d'autres marchés. Il est vrai aussi qu'au Portugal nous sommes assez protégés. Nous produisons à présent une dizaine de films par an pour lesquels la subvention est assez importante, environ quatre millions de francs. Cela permet d'assurer une grande partie du budget des petits films. Bien sûr, quand vous vous lancez dans un film comme *Parole et utopie* de Manoel de Oliveira, il faut savoir prendre des risques, il faut trouver pas mal d'argent, on est loin d'une production à quatre millions. L'avantage de ma façon de travailler, c'est qu'elle me permet de maintenir une structure artisanale. Je prends seul et vite les décisions, ce qui, dans une structure plus lourde, serait plus long. La complicité que j'ai avec les cinéastes facilite beaucoup de choses. Par ailleurs, les équipes techniques ont déjà fait plusieurs films avec moi, et ma propre expérience de terrain date de l'époque où je faisais moins de films, mais où j'étais soit directeur de production, soit premier assistant. Cette expérience de la fabrication d'un film est capitale.

Comment choisissez-vous les auteurs avec qui vous travaillez au Portugal? Comment arrivez-vous à établir la structure de production adéquate pour chaque projet? N'y a-t-il pas aussi chez vous une part d'utopie?

Chaque projet pour moi est une aventure particulière. Je vis chaque film comme un cas unique. Je peux aussi bien faire des films à très petit budget avec cinq ou six personnes, que me lancer dans une production où j'ai une équipe de 80 personnes. Je donne autant d'attention à l'un qu'à l'autre et chaque expérience m'apporte autant de plaisir. Ce qui m'est propre, c'est mon rapport au cinéma, aux auteurs, aux films que j'aime en tant que spectateur. Je me sens avant tout proche des films et des auteurs. Comment ai-je découvert des metteurs en scène au cours de mes années d'apprentissage comme producteur? Certains me contactaient, je voyais les films de certains autres, enfin, j'en découvrais de nouveaux parce qu'ils avaient commencé comme stagiaires chez moi, il y en a aussi qui

venaient me voir à un moment précis. Ça souvent été le hasard, il n'y a pas de règles, plutôt des complicités. Lorsque je fais un film avec quelqu'un, c'est toujours avec l'envie que la relation soit bonne pour les deux, de façon à pouvoir développer cette relation à travers le temps. Les réalisateurs dont je n'ai produit qu'un seul film sont rares.

Vous partagez votre temps entre le Portugal et la France depuis les années 70. Pouvez-vous nous dresser un portrait actuel des structures de production du Portugal? Sur quel soutien gouvernemental et pri-

Les noces de Dieu (1998) de João César Monteiro.



vé le cinéma portugais peut-il compter? Quelle place la production indépendante occupe-t-elle dans ce paysage?

La seule production qui existe au Portugal est la production indépendante; il n'y a pas de groupes, à moins qu'on puisse me voir, moi et tout ce que je représente, comme un groupe! Il existe au Portugal une structure qui s'appelle l'ICAM (Institut de cinéma et d'art audiovisuel), comparable en France au CNC (Centre national du cinéma), qui existe depuis à peu près 1980, date à laquelle j'ai commencé à faire de la production. Les autres sources de financement sont, d'une part, les apports de la télévision ou de l'État, très variables ces vingt dernières années, ainsi que les avances sur recette. Mais ces aides dépendent des gouvernements et des apports de la propre structure de financement de l'ICAM. À part ça, il n'y a pratiquement pas d'autres possibilités de financement. C'est pourquoi, lorsque je me suis installé au Portugal pour produire, j'ai tout de suite compris qu'il fal-

On remarque qu'à travers les festivals, le cinéma portugais, toutes générations confondues, semble faire preuve actuellement d'une vitalité exceptionnelle. Comment expliquez-vous ce phénomène? Quel regard portez-vous sur la nouvelle génération?

Pendant des années le Portugal a produit très peu de films, parce qu'il y avait très peu d'avances sur recette. Durant longtemps il n'investissait pas d'argent public dans son cinéma, ce qui empêchait pratiquement les films d'exister. Malgré ça, un ou deux grands réalisateurs comme Manoel de Oliveira ont pu travailler et ont donné un renom international au cinéma portugais, permettant ainsi à d'autres pays de s'intéresser à d'autres cinéastes de chez nous, tels Teresa Villaverde, Pedro Costa, João Botelho, João César Monteiro. Tous ces cinéastes ont pu faire des films grâce à un peu d'argent qui venait de l'extérieur. Le gouvernement socialiste a investi plus d'argent dans la culture, cela s'est reflété directement sur l'ICAM qu'on appelait à l'époque «Studio portugais de cinéma», je continue parfois à l'appeler comme ça. L'ICAM bénéficie aussi d'une taxe de 4 % prélevée sur les revenus de la publicité diffusée sur les chaînes. Il est évident que lorsqu'il n'y avait que la télévision publique, la publicité était moindre; maintenant qu'il y a quatre chaînes, les ressources de l'ICAM ont augmenté, cela permet d'aider plus de films, et de ce fait, une plus grande diversité est apparue avec des jeunes qui font des films dont certains ont été montrés au Festival du nouveau cinéma de Montréal (Raquel Freire, Inês de Medeiros, Catarina Mourão).



Eau et sel (2001) de Teresa Villaverde.

Vous êtes au Portugal le seul distributeur indépendant et vous avez un parc de salles que vous exploitez. De combien de salles disposez-vous? Quelle programmation se retrouve sur vos écrans? Pourquoi une telle stratégie existe-t-elle aujourd'hui dans votre pays d'origine?

En 1985-1986, j'ai traversé un moment très, très difficile à cause de l'arrêt presque total de la production portugaise en raison du manque d'investissement de la part de la télévision, et aussi à cause de la réduction draconienne des sub-

ventions concédées aux films. J'ai eu l'occasion d'acheter un petit miniplex de trois salles. J'ai fait cet achat quand je me suis aperçu que c'était la seule façon de défendre mes propres films et de ne pas être complètement dépendant des aléas de la production portugaise. Cela me permettait aussi d'exercer une activité d'exploitant et de distributeur. À cette époque-là, en dehors des films des majors américaines, rien n'était montré au Portugal, et j'ai senti qu'il y avait un espace à occuper. C'est vers 1989 que je me suis lancé dans l'exploitation et que j'ai pu sortir tous les films européens et portugais que je trouvais importants. Puis j'ai élargi mon parc de salles qui sont devenues les salles les plus fréquentées de Lisbonne. J'ai construit des salles à une époque où personne n'en construisait au Portugal parce qu'on disait que le cinéma était mort. J'ai à présent un complexe de huit salles dans le centre de la ville, trois complexes de trois salles qui me permettent d'avoir une programmation complètement éclectique. Je continue à montrer des films européens, indépendants et américains, des cinématographies asiatiques, des reprises

lait que j'aie une activité ailleurs, de façon à pouvoir développer des coproductions européennes, et cela même avant que l'Union européenne n'existe. Curieusement d'ailleurs, c'était plus facile avant qu'elle n'existe. À part ça, il y a eu du financement épisodique, par exemple au moment de «Lisbonne 1994, capitale de la culture», certaines sommes ont été dégagées pour des productions audiovisuelles. Lors de l'événement «Porto 2001», il s'est passé la même chose. À un certain moment il y a eu «La Commission pour les Découvertes» pour célébrer la découverte du Brésil il y a 500 ans. À cette occasion un tout petit peu d'argent a été débloqué, mais ce sont des choses très épisodiques, par le biais de sociétés qui n'existaient que pendant une courte période. Nous n'avons rien d'autre. La situation en France n'est pas très différente, mais il existe plus de chaînes, alors qu'au Portugal les chaînes privées ne mettent pas un centime dans la production de films. Mon activité ne consiste pas uniquement à produire, mais aussi à gérer financièrement un catalogue et à protéger les parts de négatifs que je possède dans chaque film.



Voyage au début du monde (1997) et
Porto de mon enfance (2001) de
Manoel de Oliveira.

et en même temps je passe des films comme *Le seigneur des anneaux*. Je suis le seul à programmer ces salles toutes les semaines.

Quelle est la situation des salles au Portugal? Quel est leur taux de fréquentation? Existe-t-il une génération de jeunes cinéphiles?

La fréquentation des salles s'est accrue énormément. Avant, les films européens faisaient 1000 à 2000 entrées, maintenant il y a même des films comme certains Almodóvar qui ont fait 170 000 entrées et, en ce moment, David Lynch fait presque 100 000 entrées. C'est très particulier, parce qu'à présent une société appartenant à Portugal Telecom représente toutes les maisons américaines. De plus, il y a deux ou trois indépendants qui s'occupent surtout de chercher des films américains. Je continue à ne pas avoir de concurrence. Je sors aussi bien *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, David Lynch, Woody Allen, Jean-Marie Straub et les films que je produis. Je dispose même de films qui n'arrivent pas à sortir en France, comme ceux d'un grand cinéaste espagnol, José Luis Guerín. Je jouis d'une grande diversité tant en distribution qu'en production. Je distribue à peu près 50 films par an et mon souci est



de montrer les films importants qui se font dans le monde. Sans moi, ces films ne seraient jamais montrés.

Le paysage de la production a beaucoup changé depuis vingt ans. La situation est-elle de plus en plus alarmante pour un cinéma des marges ou l'Europe selon vous, a-t-elle su se doter des structures



La déchirure (2001) de Raquel Freire.

nécessaires à la survie et à la diversité de son cinéma? Au début vous m'avez dit: «C'est presque pire avec l'Union européenne», est-ce que vous pourriez développer votre remarque?

Dans un sens, les pays sont en train de se refermer sur eux-mêmes au lieu de s'ouvrir à l'échelle de l'Europe. Plus on parle de l'Europe et des modes de production européens, plus les chaînes de télévision se referment et refusent nos films. En France, à l'exception de la Sept-Arte, quels sont les films non français et non américains programmés sur les chaînes publiques? C'est une situation dramatique pour les producteurs indépendants, et aussi pour le public, qui perd l'habitude de voir des films étrangers. Avant, un film portugais était sûr d'avoir une diffusion dans les diverses chaînes allemandes, italiennes, anglaises, etc., ce qui permettait aux distributeurs de prendre le risque de les sortir en salle et de les montrer, maintenant avec cette espèce de blocage qui existe sur ces chaînes-là, il est pratiquement impossible de voir un film qui ne soit pas allemand en Allemagne, ou américain. À part deux ou trois grosses machines, les films français ont en ce moment énormément de difficulté à être exportés en Allemagne, en Italie, etc. Cette année a été exceptionnelle pour la France, il y a eu deux ou trois films qui sont sortis, mais ça ne veut pas dire que l'année prochaine on arrivera à exporter un film français. Les grands succès commerciaux allemands n'arrivent pas en France, c'est pareil pour les succès commerciaux italiens. Les petites cinématographies, comme le cinéma portugais, sont très particulières, et c'est leur force: comme elles n'ont de toute façon pas de véritable marché, elles ne sont pas préoccupées d'obtenir un succès immédiat en salle. Cela nous donne une grande liberté artistique; nous savons que même si nous faisons un énorme succès, le marché est tellement petit que cela ne veut rien dire pour un producteur puisqu'une vente à Canal +¹ est dix fois plus importante que 150 000 entrées au Portugal. C'est donc cette diversité et cette liberté que nous avons qui nous permettent d'être présents dans cette espèce de vitrine européenne que sont les festivals. À partir de là nous trouvons des petites niches de marché où nous pouvons encore survivre, mais cela devient plus difficile à présent. Il est vrai aussi qu'aujourd'hui le Portugal a

acquis une conscience de l'importance culturelle de son cinéma, ce qui facilite bien sûr la production, qui était bien plus ardue il y a vingt ans, mais il n'y a pas de véritable conscience européenne. Voyez des pays comme l'Angleterre: aujourd'hui c'est la catastrophe, alors qu'il y a deux ans tout le monde disait que ça allait très bien. Regardez ce qui se passe maintenant dans les pays nordiques, ce qui se passe en Italie avec Berlusconi. Tout dépend de plus en plus de la politique de chaque pays. Les frontières des pays européens sont de plus en plus refermées sur elles-mêmes, chacun est préoccupé par sa petite survie. Il y a de moins en moins d'intérêt et de curiosité de la part des Européens pour cette diversité, c'est ce qui est terrifiant.

Vous avez créé récemment une maison de production avec Humbert Balsan et Gilles Sandoz: «Les Films Pirates». Objectif: mettre en chantier des films d'auteur en vous affranchissant de la tutelle financière des télévisions. Pouvez-vous nous en parler?

Ce n'est pas une maison de production, c'est un label. On fait des projets qu'on estime très ambitieux et qui demandent des conditions financières très particulières, des projets qui théoriquement ne pourraient pas exister, car ce sont des projets qui au départ n'ont pas intéressé les chaînes de cinéma, n'ont intéressé personne. Nous prenons le risque de les réaliser dans une économie très, très restreinte, après on les sortira en salle avec le label «Les Films Pirates». Chacun de nous est libre de son choix, chacun produit un film par an, chacun a une participation dans les films des autres. Dans le cas où il y aurait un succès, nous partageons les recettes mais c'est surtout un label pour la distribution.

D'après vous, la télévision représente-t-elle un réel danger pour la liberté de création au cinéma?

Au contraire, mais le problème est qu'au lieu d'essayer de formater les films, la télévision devrait repenser sa manière de cohabiter avec le cinéma et se demander en quoi elle a besoin du cinéma. Elle devrait accepter la grande diversité de la production cinématographique. Au lieu de ça, je pense que la télévision est en train de tout perdre dans son obstination à vouloir tout formater.

Quelles sont les formes que pourrait prendre aujourd'hui la résistance face à la frilosité du milieu de la production?

Faire ce que nous faisons déjà tous les jours, ce que je fais: continuer à produire les films impossibles! (rires) ■

1. «La chaîne Canal+ est aujourd'hui tombée dans la besace du boulimique JM6 (Jean-Marie Messier Moi-Même Maître du Monde), le patron du conglomérat audiovisuel Vivendi Universal (il a acquis récemment EchoStar et USA Networks) qui ne demande qu'à enterrer l'exception culturelle française pour lui substituer le «concept mou» de diversité. Se pose toute la question de la place que réservera à l'avenir la multinationale de plus en plus américaine à la production et à la diffusion des films d'auteur. Il y a, bien sûr, tout lieu de s'inquiéter.»