



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2024

Sélection Officielle

PRIX DU SCÉNARIO

CANDIDAT DU BRÉSIL À
L'OSCAR DU MEILLEUR FILM
ÉTRANGER

JE SUIS TOUJOURS LÀ

UN FILM DE WALTER SALLES

AVEC
FERNANDA TORRES SELTON MELLO FERNANDA MONTENEGRO

AU CINÉMA LE 15 JANVIER 2025



CONTACT STUDIOCANAL :
SOPHIE FRACCHIA
SOPHIE.FRACCHIA@STUDIOCANAL.COM
TÉL. : 06 24 49 28 13

CONTACT DE PRESSE :
MONICA DONATI
MONICA.DONATI@MK2.COM
TÉL. : 06 23 85 06 18

STUDIOCANAL
A CANAL+ COMPANY

SYNOPSIS

Rio, 1971, sous la dictature militaire.
La grande maison des Paiva, près de la plage, est un havre de vie, de paroles partagées, de jeux, de rencontres.
Jusqu'au jour où des hommes du régime viennent arrêter Rubens, le père de famille, qui disparaît sans laisser de traces.
Sa femme Eunice et ses cinq enfants mèneront alors un combat acharné pour la recherche de la vérité...



ENTRETIEN avec Walter Salles

Comment avez-vous eu connaissance de l'histoire d'Eunice Paiva et de sa famille ?

J'ai connu la famille Paiva, Rubens, Eunice et leurs cinq enfants Veroca, Eliana, Nalu, Marcelo et Babiú, à la fin des années 60. Ils étaient venus vivre à Rio, ville dans laquelle je revenais après 5 ans à l'étranger. J'ai donc passé une partie de mon adolescence dans la maison qui est au centre du film.

C'est dans ce lieu fondateur que j'ai découvert des courants musicaux comme la Tropicália, que j'ai entendu des débats enflammés sur la situation politique pendant la dictature, que j'ai croisé des personnes qui m'ont profondément marqué.

La maison des Paiva, comme aussi, différemment, le cinéma, m'a permis de comprendre que le monde était bien plus vaste que je ne pouvais l'imaginer à partir de la réalité de ma propre famille.

Qu'incarnait cette famille pour vous ?

Un des mes souvenirs d'adolescence les plus forts est celle d'une maison où les portes et les fenêtres étaient constamment ouvertes, où des tribus d'âges différents se rencontraient. Cette possibilité était étonnante dans un pays sous dictature. Puis les affects dans cette famille, la proximité des corps, étaient très différents de ceux que je connaissais dans ma famille.

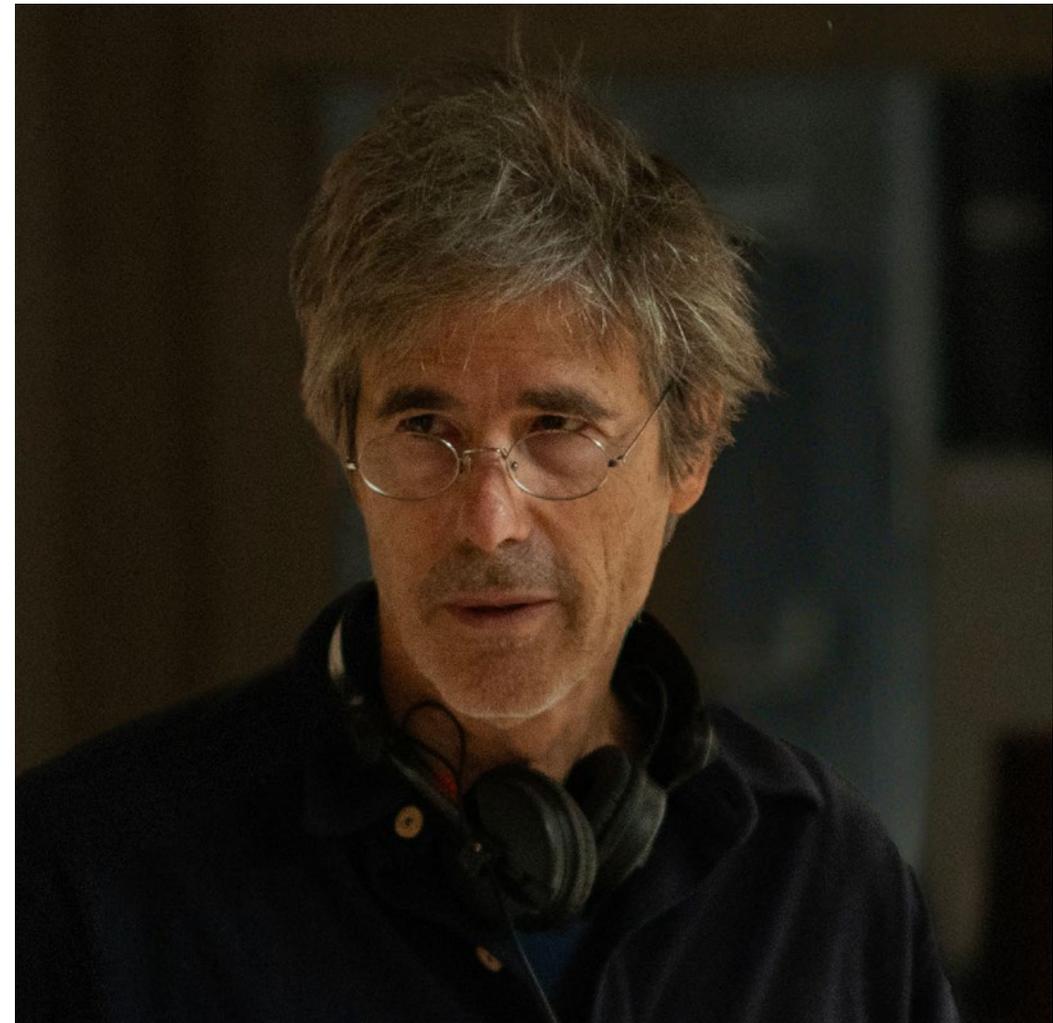
Pour l'adolescent que j'étais, ce contraste était marquant.

Peu à peu, je me suis rendu compte que l'histoire des Paiva est celle d'un désir de pays qui a été brisé. Dans leur maison on sentait la vibration des idéaux du début des années 60 au Brésil.

C'est à dire des idéaux qui se voulaient essentiellement libres et inclusifs, comme il en a émergé dans de nombreuses parties du monde à cette époque, mais formulées selon nos propres critères, brésiliens. C'est aussi l'époque où naissaient une nouvelle architecture avec Niemeyer et Lucio Costa, une nouvelle musique

avec Caetano Veloso, Gal Costa et Gilberto Gil, le Cinéma Novo avec Nelson Pereira dos Santos et Glauber Rocha...

Pour la famille Paiva, vivre selon ces critères était une forme de résistance. C'est ce Brésil possible, ce projet de pays qui a été détruit. L'enlèvement et l'assassinat de Rubens Paiva sont comme un concentré de cette destruction, qui à l'échelle du pays était déjà en cours au moment où commence le film, en 1971.



Vous avez pu tourner dans la véritable maison ?

Non, elle n'existe plus. Mais l'architecture des années 40 de la maison où nous avons tourné était semblable à celle que la famille Paiva louait à Rio, dans le quartier de Leblon.

Nalu nous a envoyé des photos et des informations précises sur la disposition des chambres, l'emplacement et la couleur des meubles issus du modernisme brésilien. C'est à partir de ce matériel que Carlos Conti, notre chef décorateur, a travaillé.

Vous êtes né en 1956, vous aviez donc 14-15 ans quand les événements qui constituent la plus grande partie du film ont lieu. Quels sont vos souvenirs de cette époque? Avez-vous été particulièrement proche d'une des filles de Rubens et d'Eunice Paiva. Le film est en particulier attentif à Eliana, la deuxième sœur.

Ce personnage a-t-il tenu une place particulière pour vous dans la construction du film ? Ou plutôt la sœur aînée, qui utilise une caméra ce qui tend à la rapprocher de vous ?

En fait, mon amie la plus proche dans la famille était Nalu, qui avait 13 ans comme moi en 69. Veroca et Eliana étaient plus âgées que nous, et Marcelo 3 ans plus jeune.

La présence relative des trois sœurs dans le film correspond à ce qui permettait de raconter l'histoire au mieux, à partir du regard de chacune sur la situation. Eliana est au centre du récit.

Le fait qu'une mineure ait été emprisonnée avec Eunice, à 16 ans, montre que la violence militaire n'avait pas de limite.

Quant à la caméra Super 8mm utilisée par Veroca, l'aînée de la famille, elle fait renvoyer aux nombreux films de famille que nous avons trouvés lors des recherches pour le film. Ce support permet des approches d'une rare intimité, mais il traduit aussi la sensation d'un temps marqué par la tension et l'urgence. Dans le film, la plupart des scènes en Super-8 sont effectivement tournées par l'actrice qui joue Veroca, Valentina Herzage.

Elle est elle-même photographe, et travaille en analogique. Mais il est vrai que cet usage de la caméra renvoie aussi au fait que j'ai commencé à tourner en Super 8 à cette époque, au début des années 70.



Dans quelle mesure le film suit-il le livre de Marcelo Paiva, qui a écrit la biographie de sa mère, paru sous le même titre, *Ainda estou aqui* ? Ecrivain et dramaturge, Marcelo est lui-même aussi scénariste, a-t-il collaboré au film ?

Le film est d'abord issu de mon rapport personnel à cette histoire : la disparition de Rubens a été un choc, le premier père d'amis porté disparu.

Je ne l'ai jamais oublié. La publication du livre de Marcelo Rubens Paiva sur ses parents et le récit sur la reconstruction que sa mère fait de la mémoire familiale m'a profondément touché.

Le livre, paru en 2015, n'a néanmoins pas été suffisant pour déclencher mon envie de réaliser *Je suis encore là*.

La proximité avec la famille, la perception que la reconstruction du passé dépend des fragments de mémoire si différents pour celles et ceux qui ont vécu ces faits, ces éléments dans leur diversité m'ont fait réfléchir longtemps avant de commencer cette aventure, il y a 7 ans. Ce qui m'a finalement libéré est le fait que Marcelo Paiva a accompagné le travail de scénarisation entrepris par Murilo Hauser et Heitor Lorega.

Cette collaboration a été marquée par son regard exigeant mais aussi par sa capacité à prendre une certaine distance, parce qu'il est lui-même écrivain et scénariste.

Qui sont Murilo Hauser et Heitor Lorega ?

Murilo est un jeune dramaturge qui travaille avec le groupe Sutil Companhia de Teatro, autour du metteur en scène Felipe Hirsch. Murilo a notamment scénarisé *La Vie invisible* d'Eurídice Gusmão de Karim Ainouz. Nous travaillons sur le projet d'adaptation depuis 2017.

Heitor Lorega est un jeune scénariste talentueux qui a rejoint le projet il y a deux ans.

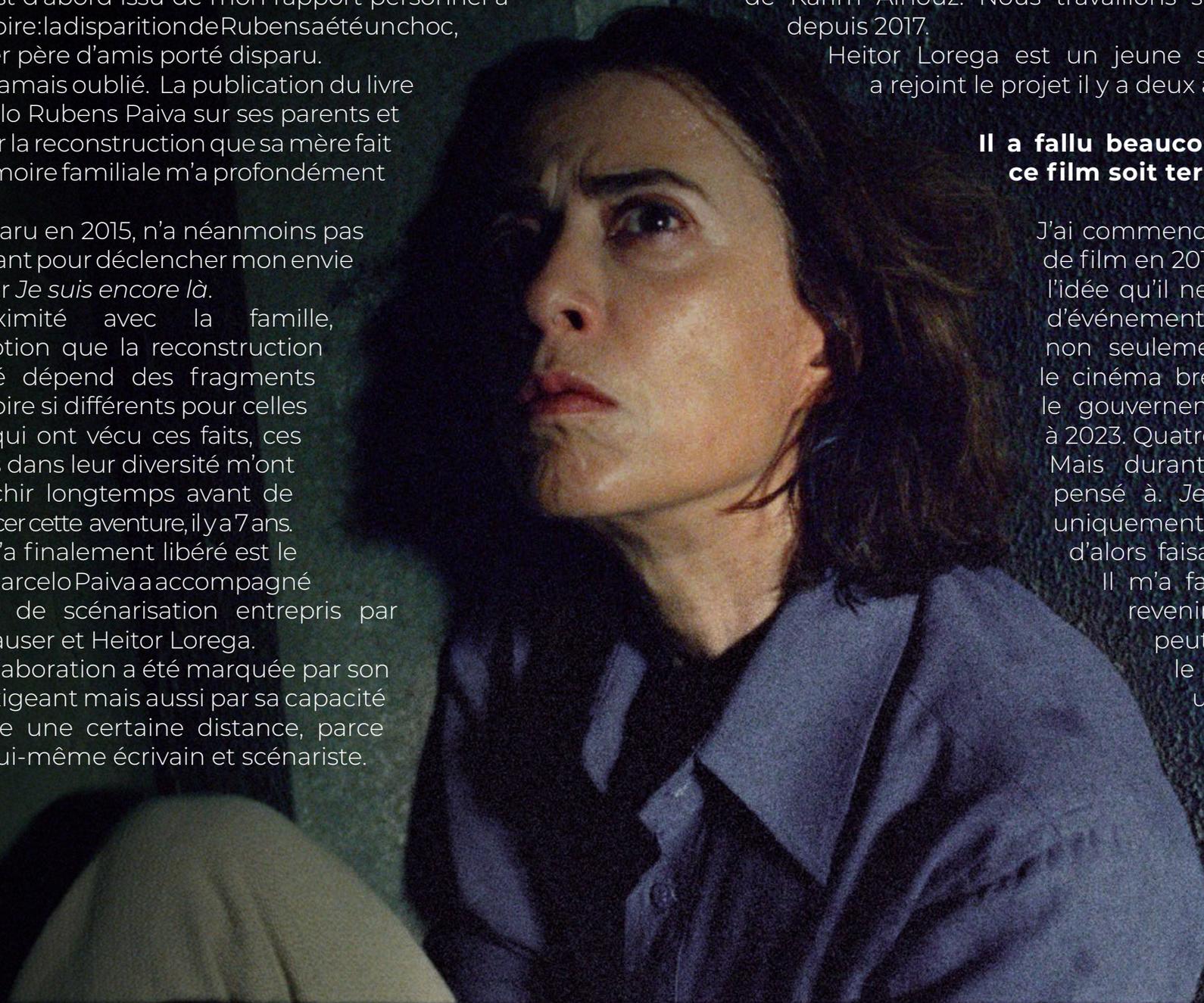
Il a fallu beaucoup de temps pour que ce film soit terminé. Pourquoi ?

J'ai commencé à travailler sur ce projet de film en 2017. Avec clairement en tête l'idée qu'il ne s'agissait pas seulement d'événements du passé. Mais ensuite, non seulement mon film mais tout le cinéma brésilien a été paralysé par le gouvernement Bolsonaro, de 2019 à 2023. Quatre ans de silence.

Mais durant lesquels j'ai beaucoup pensé à *Je suis encore là*, et pas uniquement parce que le président d'alors faisait l'éloge de la dictature.

Il m'a fallu aussi du temps pour revenir aux années 70, et c'est peut-être providentiel dans le sens où ce film demande une maturité que je n'avais sans doute pas.

Le temps, l'attente, la lente reconstruction des vies de cette famille, tout cela demandait du recul pour mieux comprendre.



Quels ont été vos décisions dans la construction du récit pour l'écran, à partir des éléments factuels dont vous disposiez ?

D'abord, il a fallu faire des choix, le livre ayant suffisamment de matière pour donner lieu à une série avec de multiples épisodes. Avec Murilo et Heitor, mais aussi Daniela Thomas qui est une collaboratrice très proche, nous avons pris l'option d'un récit elliptique, où l'on pouvait reprendre les personnages après deux décennies sans devoir expliquer les hors-champs.

A partir de ce choix, nous avons plongé dans les photos et les récits de chaque membre de la famille, et de leurs amis, au-delà du livre. J'ai rencontré la plupart des personnes encore vivantes qui sont au cœur de ce récit. Pour mieux comprendre avant de raconter cette histoire. Puis au montage, Affonso Gonçalves a été fondamental pour rendre ces ellipses encore plus radicales.

Le film lui doit énormément.

Vous avez fait le choix de raconter l'histoire au côté d'Eunice Paiva. Pourquoi ? Que représente-t-elle aujourd'hui au Brésil ?

Le livre de Marcelo Paiva nous invite à regarder cette histoire depuis le point de vue d'Eunice. Au centre de ce récit, il y a une femme qui a dû se réinventer, refuser ce que le destin lui imposait, et rompre avec les liens patriarcaux qui régnaient dans les familles brésiliennes, y compris les plus progressistes. Eunice incarne, trace une forme de résistance peu commune.

Le livre et le film peuvent être vus comme un récit sur la reconstruction d'une mémoire individuelle menée par cette femme (la mémoire d'une famille brisée), qui se superpose à la quête de reconstruction de la mémoire d'un pays, le Brésil.

Cette superposition entre le personnel et le collectif est une des raisons pour laquelle j'ai voulu tourner ce film.

Cette quête de ma famille Paiva a duré 30 ans, et se confond avec la lutte pour la redémocratisation du Brésil.

En quoi était-il important que le film ne se contente pas du récit des années 1970 mais se poursuive jusqu'à une date récente, avec plusieurs épisodes postérieurs à l'événement central qu'est l'enlèvement de Rubens Paiva ?

D'abord, l'histoire a son propre temps interne, que j'ai voulu respecter. Les différentes vies d'Eunice, la lente reconstruction d'une mémoire familiale et collective, se sont étalées sur plusieurs décennies. Le fait que ses enfants reprennent ce flambeau fait de *Je suis encore là* aussi un film sur la transmission.

De là ce repas familial qui réunit plusieurs générations de la famille Paiva à la fin du récit, qui est en miroir avec le premier repas du film. Cette construction en boucle incorpore sa propre sphère politique. La scène où Eunice âgée, qui est en train de perdre la mémoire, reconnaît la photographie de son mari lors d'un reportage télévisé sur la Commission des Disparus Politiques, n'est pas fictionnelle. Elle est décrite avec précision dans le livre.

C'est ce qui a permis à Fernanda Montenegro, qui joue le rôle d'Eunice âgée, de revivre ce moment dans le film.

Dans quelle mesure le choix des interprètes était-il guidé par la ressemblance physique avec leurs modèles, ou par d'autres critères ?

D'abord, il fallait retrouver l'esprit de cette famille. C'est cette quête qui nous a guidée dans la recherche des acteurs : des gens qui partagent au moins en partie les rapports au monde qu'incarnaient les Paiva. Par exemple, je crois que ce n'est pas un hasard si les jeunes acteurs du film aiment la lecture, la musique, ne sont pas accrochés aux réseaux sociaux. D'où les liens qui se sont tissés entre eux, et la concentration sur le plateau.

La ressemblance physique n'était ni un désir, ni un obstacle. Selton Mello, qui joue Rubens, ne lui ressemblait pas au premier abord. Il a pris 20 kilos pour s'approcher du Rubens que j'ai connu.



Qui est Fernanda Torres, qui joue le rôle principal ?

Fernanda est une des grandes actrices de sa génération, et une complice depuis *Terre Lointaine*, que Daniela Thomas et moi avons écrit et réalisé en 1995. J'aime l'intelligence de son jeu, qui vient de la compréhension profonde que Fernanda a de ses personnages. Elle est également écrivaine et une voix importante des débats politiques et culturels au Brésil.

Je suis encore là est un film sur une famille, réalisé par une famille de cinéma, celle composée par Fernanda Torres et Fernanda Montenegro, par Daniela Thomas qui est productrice du film, par moi-même. Et qui maintenant s'élargit avec des nouveaux complices.

Au début du film, les membres de la famille semblent ne pas avoir conscience de la réalité de la dictature...

En fait, la famille connaissait mieux que d'autres les méfaits de la dictature militaire et la censure qui régnaient au Brésil, Rubens ayant été exilé politique pendant les quatre premières années de la dictature, de 1964 à 1968. Ils en étaient donc conscients, mais ne se laissaient pas abattre. Rubens, ex-député du Parti travailliste brésilien (PTB), avait reconstruit sa vie et exerçait le métier d'ingénieur de travaux publics.

La maison qu'ils louaient à Rio ne cessait pas pour autant d'être un lieu de rencontre pour les milieux de la culture et de la politique qui résistaient au coup d'état.

Il faut ajouter que jusqu'à la fin des années 60, les interrogatoires et les prisons extra-judiciaires existaient, mais ceux qui étaient arrêtés sans être impliqués dans la lutte armée, ce qui était le cas de Rubens, étaient pour la plupart relâchés. Ce fût notamment le cas du père de mon amie la cinéaste Daniela Thomas, Ziraldo, emprisonné puis relâché après deux mois sans nouvelles...

À partir de 1970, la violence de la dictature militaire connaît une escalade. Torture et assassinats deviennent une politique d'État, sous prétexte d'étouffer les groupes armés pour la plupart issus des milieux étudiants et des syndicats ouvriers. Rubens Paiva en a été une des centaines de victimes. Son assassinat scelle le début des années les plus sanglantes de la dictature militaire.





Quels ont été vos choix de mise en scène concernant l'extrême violence, la torture et le meurtre subis par Rubens Paiva ?

La disparition de Rubens, l'absence du corps, ouvrent des hypothèses qui hantent la famille Paiva jusqu'à aujourd'hui. Comme dans le livre, la torture est vue et surtout ressentie depuis le point de vue d'Eunice. Nous sommes partis du principe que nous savions autant qu'elle, au moment où ces faits sont racontés. C'est ce point de vue qui m'a semblé le plus juste.

Les différentes formes de torture qu'Eunice entend et imagine pendant les 13 jours où elle est emprisonnée sont celles qui sont à l'origine de l'assassinat de son mari. L'une des hypothèses souvent évoquées, celle que le corps de Rubens ait été jeté d'un hélicoptère dans la mer après avoir été torturé et assassiné dans un bâtiment militaire, est anticipée dans le premier plan du film.

Nous sommes d'ailleurs allés plus loin et avons tourné une scène d'un corps jeté violemment d'un hélicoptère militaire, au large de Rio.

Au montage, Affonso Gonçalves et moi avons supprimé ce plan qui semblait prétendre élucider une question qui ne l'est toujours pas aujourd'hui, et reste une plaie ouverte.

Plus globalement, aviez-vous des règles de mise en scène (choix des cadres, des mouvements de caméras, usages du son, principes de montage) ?

Le début du film, celui qui précède la disparition de Rubens, est celui qui correspond à la mémoire que j'ai des espaces et des personnages. En mouvement constant, passant d'un personnage à l'autre, dans une maison habitée par des éclats de voix, les sons de l'extérieur, la musique omniprésente.

La caméra épouse les corps. Les photos de famille de l'époque nous ont inspiré pour la lumière, mais aussi pour la proximité physique des personnages. Puis, quand les policiers militaires occupent cette maison, je me suis vu face à quelque chose que je ne connaissais pas, et qu'il a fallu imaginer :

un lieu subitement dépourvu de lumière, les volets fermés, dans une pénombre opaque. Cette inversion nous a fait travailler avec des plans fixes ou des plans séquences où le temps s'écoule beaucoup plus lentement.

Les sons extérieurs sont filtrés, les bruits internes sont presque inexistant, un silence hanté prend le dessus. La relation entre les corps, les personnages, se modifie.

Désormais, chacun garde des secrets, ils ne peuvent plus se parler ouvertement. Les corps deviennent en conséquence plus distants, les personnages se scrutent du regard. Pendant que je tournais cette partie du film, j'ai souvent pensé aux tableaux du peintre danois Vilhelm Hammershoi. Leur matière est l'absence, les espaces qui furent habités mais qui maintenant ne gardent plus que les traces d'une présence.

Quel est le sens de ces multiples séances de photo qui scandent le film?

Et de cette injonction récurrente de sourire, même quand les circonstances sont particulièrement tragiques ?

Les séances photo marquent le passage du temps, mais aussi une forme de résistance. Dans son refus de se laisser victimiser par le régime militaire, Eunice demandait à ses enfants de sourire lorsqu'ils étaient pris en photo. Aucune larme ne serait livrée. Ce geste, elle l'a repris dans ses multiples vies, et ses enfants aussi.





Comment avez-vous conçu l'usage des images super-8?

Depuis le début de cette aventure, les choix du 35 mm et du Super 8 m'ont paru organiques au récit.

Le Super 8 amène la texture et les imperfections des films familiaux dont on se souvient immédiatement. Un support léger qui est donc mémoire, avant tout.

Le 35 mm amène la matière et le grain qui nous projettent dans une époque, sans la facticité du grain artificiel inséré dans les images numériques.

Les musiques, et les chansons, jouent un rôle majeur dans l'inscription du film dans un contexte historique et politique aussi bien que comme éléments émotionnels.

Pouvez-vous expliciter ce choix, qui mêle musiques d'époque et compositions originales ?

Les musiques du film font écho à un moment où toute une génération de jeunes compositeurs et interprètes brésiliens créent à fleur de peau.

Ces mouvements musicaux deviennent la meilleure traduction de ce que l'on vivait au présent, avec urgence.

En même temps, ces musiques qui appartiennent à ce qu'on nomme la Tropicália, et qui s'opposent à une conception nationaliste de la culture, sont essentiellement sensorielles et marquent la rencontre entre les courants afro-brésiliens, comme la samba, et le rock anglais, le blues, et plus tard la musique jamaïcaine.

Depuis Londres où ils étaient en exil, Caetano Veloso et Gilberto Gil nous envoyaient des nouvelles de cette collision féconde entre samba et guitare électrique.

La collaboration avec Warren Ellis, qui outre sa trajectoire musicale et son compagnonnage avec Nick Cave, est aussi un compositeur de musiques de film que j'admire profondément, est en quelque sorte la traduction de ce même désir, et son prolongement contemporain.

Les morceaux que Warren a composé sont souvent scandés par des intervalles, des moments de suspension qui renvoient à cette absence qui fonde le film.



Selon vous, que représente ce film pour le Brésil d'aujourd'hui ?

Ma génération est arrivée au cinéma après 21 ans de dictature militaire, de 1964 à 1985. Beaucoup d'histoires n'ont pas pu être racontées pendant ces années de plomb. Il aurait été logique de se pencher sur elles, mais le désastre du gouvernement Collor au début des années 1990 nous a obligés à prendre en charge une réalité immédiate d'un pays à nouveau en crise.

D'où, en ce qui me concerne, *Terre Lointaine* puis *Central do Brasil*. Quand l'extrême-droite a repris de l'ampleur au Brésil, quelques années avant la victoire de Bolsonaro, il est devenu clair combien notre mémoire des années de dictature militaire était fragile. Proposer des rappels de cette période m'a semblé vital pour mieux comprendre un vécu traumatique, et ne pas sombrer dans les mêmes erreurs du passé.



Dans *Je suis encore là*, l'État envahit le cœur d'une famille, décide qui va vivre ou mourir, fait disparaître un corps.

En 2021, un président a donné des médailles d'honneur à des tortionnaires de cette époque.

Ce film, entré en gestation avant les années Bolsonaro, semble malheureusement être non seulement un film sur un passé révolu, mais aussi et surtout un film sur les dangers des nouvelles formes d'autoritarisme qui rongent le Brésil.

LISTE ARTISTIQUE

Eunice Paiva : Fernanda Torres / Fernanda Montenegro

Rubens Paiva : Selton Mollo

Veroca : Valentina Herszaje / Maria Manoella

Eliana : Luiza Kozovski / Marjorie Estiano

Nalu : Barbara Luz / Gabriela Carneiro da Cunha

Babiu : Cora Mora / Olivia Torres

Marcelo : Guilherme Silveira / Antonio Saboia

Maria José : Pri Helena

Baby Bocayuva : Dan Stulbach

Lino Machado : Thelmo Fernandes

Felix : Humberto Carrão

Dalva Gasparian : Maeve Jinkings

Martha : Carla ribas

Dalal Achcar : Camila Mardila

Raul Ryff : Daniel Dantas

Fernando Gasparian : Charles Fricks

Beatriz Ryff : Helena Albergaria

Ritor : Marcelo Várzea

Pimpao : Caio Horowicz

Cristina : Maitê Padilha

Helena Gasparian : Luana Nastas

Laura Gasparian : Isadora Gupert

Dr Schneider : Luiz Bertazzo

Interrogador 1 DOI CODI : Lourinelson Vladmir

Interrogador 2 DOI CODI : Alexandre Mello

Soldado DOI CODI : Augusto Trainotti

Jornalista Manchete : Alan Rocha



LISTE TECHNIQUE

D'après le livre 'Ainda Estou Aqui' par Marcelo Rubens Paiva

Réalisateur : Walter Salles

Scénario : Murilo Hauser and Heitor Lorega

Directeur de la photographie : Adrian Teijido

Montage : Affonso Gonçalves, ACE

Chef décorateur : Carlos Conti

Costumes : Cláudia Kopke

Musique : Warren Ellis

Son : Laura Zimmerman

Mixage son : Stéphane Thiébaud

Effets maquillage : Luigi Rochetti

Maquillage : Marisa Amenta

Effets spéciaux : Cláudio Peralta

Directrice de casting : Amanda Gabriel

Casting : Leticia Naveira

Productrice déléguée : Lili Nogueira

Productrice associée : Daniela Thomas

Producteurs exécutifs : Guilherme Terra,

Thierry de Clermont-Tonnerre

Lourenço Sant'anna, Renata Brandão

Juliana Capelini, David Taghioff

Masha Magonova,

Producteurs : Maria Carlota Bruno, Rodrigo Teixeira

Martine de Clermont-Tonnerre

Sociétés de production : VideoFilmes, RT Features, and MACT Films

Coproducteurs : ARTE France Cinéma, Conspiração, Globoplay

