

## Fernão Pessoa Ramos

### *Un homme à abattre* d'Eduardo Coutinho (1964-1984): de la docufiction au cinéma-vérité, vingt ans après

#### **La production brésilienne, ou quand le réalisateur est aux commandes**

Le débat sur les “ versions réalisateur ” peut être pensé d’une façon particulière au Brésil et dans d’autres pays en voie de développement où la figure du producteur n’existe pas de la même façon que dans les pays développés. Dans l’histoire du cinéma brésilien, la figure du producteur est une figure vide, absente. On n’y trouve pas (et je pense que je peux faire cette affirmation pour d’autres cinématographies du tiers-monde) des producteurs qui ont l’importance de Pierre Braunberger, Anatole Dauman ou Georges de Beauregard pour le cinéma français. Et moins encore quelqu’un qui puisse avoir la dimension des producteurs hollywoodiens comme Irving Thalberg ou David O. Selznick. Le système de production brésilien est différent de celui des pays européens ou nord-américains. Ces différences déterminent des relations singulières entre l’œuvre cinématographique et son auteur.

La première chose que l’on doit constater, dans ce mode de production, c’est la prolifération de la dimension d’auteur. Au Brésil, celui qui fait le film, depuis les années 50 jusqu’à aujourd’hui, c’est le réalisateur, qui est le premier et le dernier responsable. Le réalisateur est non seulement celui qui tourne le film, mais aussi celui qui le produit. Autrement dit, qui veut faire du cinéma doit, avant tout, réunir l’argent nécessaire. Une fois trouvé la façon de produire, on peut, plus ou moins, faire le film que l’on veut, avec une liberté considérable (questions de censure mises à part). Si le producteur n’intervient pas dans la forme du film, c’est parce que l’argent n’est pas à lui, même s’il a le contrôle de la dépense. L’argent qui meut le cinéma vient dans sa grande majorité de l’État. Depuis quarante ans, nous avons en effet eu deux systèmes de production successifs fondés l’un et l’autre sur l’argent public.

Le premier, et le plus traditionnel, a été mis en place pendant les années 70 et 80 : la production cinématographique est centralisée dans la structure bureaucratique de l'État, à la façon d'une entreprise nationale pétrolière (Petrobrás) ou téléphonique (Embratel). L'organisme public du cinéma, Embrafilme, créé en 1969, dépendant du ministère de l'Éducation et de la Culture, a rassemblé pendant presque trente ans entre le quart et, à son sommet, près de la moitié de la production nationale de longs métrages. Il avait en mains tout le processus de la production exécutive du film, mais pas à la façon classique d'un studio américain. Embrafilme ne déterminait pas les grands choix de production, de scénario, de décors, de prise de vues, de mise en scène. Quelle était alors sa fonction ? Si l'on veut être un peu critique, et pour simplifier les choses, on peut dire qu'elle était principalement – et c'était quand même très difficile – d'établir des références qui donnent une légitimité à la distribution d'argent, à partir des demandes des cinéastes-auteurs. Ensuite, le réalisateur-auteur était presque entièrement libre de développer son film comme il lui plaisait, et le souci du retour de l'argent investi dans le film était secondaire. Si j'exagère un peu la caricature, les contours sont assez exacts.

Le second système de production, mis en place au début des années 90 et toujours en vigueur aujourd'hui, est bâti sur la distribution décentralisée de l'argent de l'État au moyen de mécanismes d'exemption fiscale. On ne travaille plus avec un organisme étatique dont les fonctionnaires ont pour mission de gérer une production cinématographique, mais avec une structure décentralisée toujours étroitement dépendante des apports financiers de l'État. Ce système repose sur une loi culturelle qui assure l'exemption d'un pourcentage des impôts. En d'autres termes, le producteur, public ou privé, transfère sur le film l'argent qu'il allait donner à l'État, sans courir aucun risque financier. Son intérêt dans le succès du film est assez relatif.

Ce système est principalement fondé sur l'exemption fiscale de grandes entreprises publiques : Petrobrás, Eletrobrás, la banque BNDES, Banco do Brasil, etc., qui sont actuellement les grands producteurs du cinéma brésilien. Les ressources de production de l'ancienne Embrafilme ont été divisées en plusieurs entreprises étatiques et la liaison entre la figure du producteur classique et le résultat du film est encore plus faible. Du côté de l'entreprise privée, on trouve aussi une participation importante, même si elle est moins significative. Certains réalisateurs se plaignent d'être obligés de demander l'argent de leurs films à des directeurs de marketing, qui ne seraient pas qualifiés pour juger la qualité et le potentiel d'un scénario. Il est vrai

que l'aide financière n'est pas attribuée suivant les qualités du projet ; il est vrai aussi que le projet n'est pas jugé en fonction des intérêts économiques immédiats de l'entreprise privée que l'on sollicite. On reste dans la zone un peu obscure des rapports sociaux qui, au Brésil, tourne autour des relations personnelles et familiales. Autour des groupes d'intérêt, pourrait-on dire. Un sociologue assez connu de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Sergio Buarque de Holanda, a défini ces rapports comme la dimension *cordiale* du caractère brésilien. *L'homme cordial* est la figure qui reste derrière cet échange de faveurs qui définit, en dernière instance, la concession de l'impôt au citoyen particulier pour qu'il puisse faire son film.

Si l'on résume la situation de la production cinématographique au Brésil aujourd'hui, on peut dire que :

- 1) il n'y a pas de risque, il n'y a pas de pression sur le réalisateur, une fois qu'il est parvenu à capter l'argent auprès d'entreprises publiques ou privées ;
- 2) cette captation est faite de façon prioritaire dans de grandes entreprises publiques ;
- 3) si l'on capte des impôts auprès d'entreprises privées, la compagnie et son directeur de marketing ne manifestent pas un intérêt prioritaire pour diffuser le produit ;
- 4) ce qui détermine la concession de l'aide à la production, c'est surtout un ensemble de relations personnelles et de faveurs.

On voit alors que, dans le système de production actuel fondé sur l'exemption fiscale comme dans le système institutionnel étatique précédent, la figure centrale est le réalisateur et sa capacité d'articuler la production autour de lui.

Cette hypertrophie de la dimension auctoriale est une des raisons (mais certainement pas la seule) de la difficulté qu'ont aujourd'hui la plupart des films brésiliens à être distribués et rentabilisés. Une bonne partie des quarante à cinquante films produits annuellement reste inédite. La distribution et l'exploitation sont des secteurs qu'on a laissés de côté dans la nouvelle politique de production. Cette politique répond assez bien aux intérêts créatifs du réalisateur et de l'équipe qu'il dirige, au détriment d'autres secteurs importants de l'économie du cinéma. Ce sont les réalisateurs (ou du moins les plus importants d'entre eux) qui distribuent les cartes dans le financement du cinéma aujourd'hui au Brésil et non pas les intérêts des distributeurs, des exploitants et moins encore des producteurs. Parviennent-ils ou non à exploiter leurs films ? C'est une autre question, mais, de toute façon, le film est déjà fait. La figure du producteur puissant, en

conflit avec la dimension créative du réalisateur, empêchant celui-ci d'élaborer la version finale de son film, doit donc être relativisée dans l'analyse de cinématographies du tiers-monde. On peut toujours trouver des cas singuliers (et j'en aborderai un ici avec *Un homme à abattre*), mais le conflit producteur/auteur n'est pas une dimension structurelle dans le système de production brésilien. Il serait difficile de penser le concept de "version réalisateur" dans un cinéma où la figure du réalisateur-auteur occupe l'avant-scène. Au demeurant, on ne trouve pas au Brésil d'œuvres exploitées avec le label "version réalisateur" ou *director's cut*, ni dans le marché DVD ni dans les salles. Cette idée semble même un peu étrange dans une cinématographie dépourvue de tension structurelle entre création et exigences du capital.

### **Une genèse mouvementée**

Si l'on élargit le concept, on pourra aussi penser la "version réalisateur" en tant que seconde chance, un second dialogue de l'auteur-réalisateur avec sa propre œuvre. C'est sous cet angle que je vais aborder le long métrage documentaire d'Eduardo Coutinho *Un homme à abattre* (*Cabra marcado para morrer*). Ce n'est pas un cas typique de version réalisateur au sens le plus courant, mais je crois qu'il peut servir comme exemple de retravail *a posteriori* sur la version première d'un documentaire. Ici, le tournage n'a jamais été achevé, mais quand, vingt ans plus tard, le temps est venu de monter le matériau filmé, le résultat ne reflétait plus la vision du producteur (en l'occurrence, un syndicat étudiant), mais celle du metteur en scène, devenu entre-temps un autre auteur de son film.

*Un homme à abattre* est un film tourné en deux étapes : en 1964, puis en 1981, avec la terminaison du montage en 1983 et la sortie en salles l'année suivante.

La version 1964 d'*Un homme à abattre* a été entreprise à la demande du CPC (centre populaire de culture) de Rio de Janeiro, organisme culturel liée à l'Union nationale des étudiants, un puissant syndicat étudiant qui avait créé des CPC's dans les principales capitales du pays. Ce syndicat avait déjà produit en 1962 *Cinco vezes favela* ("Cinq fois favela" ou "Cinq fois bidonville"), film collectif composé de cinq épisodes sur les favelas de Rio. La réalisation d'*Un homme à abattre* a été confiée à Coutinho (le directeur de production de *Cinco vezes favela*). C'était, à l'âge de trente et un ans, le premier travail comme metteur en scène, de celui qui est aujourd'hui le principal documentariste brésilien. Dans un pays dont la production

cinématographique était spécialisée dans les *chanchadas* ou mélodrames (les films du premier Cinema Novo venaient à peine de sortir), des films produits par un syndicat étaient une nouveauté radicale. D'où la dimension singulière qu'ont prise *Cinco vezes favela* puis *Un homme à abattre*, avec dans ce dernier cas un sujet tabou, le meurtre d'un syndicaliste.

Le scénario retraçait en effet l'assassinat d'un leader syndical paysan fameux dans le Nordeste, João Pedro Teixeira, par les hommes de main de grands propriétaires latifundiaires. À l'époque, des coopératives ou "ligues paysannes" (*ligas camponesas*) venaient d'apparaître. Le gouvernement populiste de gauche avait commencé à mener une réforme agraire, principalement dans le Nordeste. On a créé les ligues paysannes, dont chacune était un groupement de travailleurs qui possédaient en commun un morceau de terre qu'ils exploitaient ensemble et qui partageaient les profits. Teixeira était le fondateur de la plus grande ligue du Nordeste, celle de la ville de Sapé, dans l'État de Paraíba, qui comptait plus de sept mille adhérents. Le 2 avril 1962, il est assassiné par un meurtrier que la police n'identifiera jamais. Or à cette date, Coutinho voyage dans le Nordeste avec un "commando" culturel de l'Union Nationale des Étudiants afin de réaliser un documentaire sur la région, développant des contacts politiques pour la production de spectacles culturels variés (pour les CPC, la principale activité n'était pas le cinéma, mais la chanson populaire et le théâtre). Par hasard, l'équipe arrive dans le Paraíba quelques jours après le meurtre, et Coutinho choisit de filmer les manifestations de protestation qui sont organisées dans le courant du mois d'avril. C'est ainsi qu'il rencontre Elizabeth Teixeira, la veuve de la victime, qui a succédé à son mari à la tête de la ligue paysanne de Sapé, et qu'il établit les premiers contacts pour *Un homme à abattre*. Ce sera une "docufiction", une fiction historique marquée par l'esthétique néo-réaliste de l'école italienne, sur les conquêtes sociales de la ligue paysanne de Sapé et l'assassinat de son leader.

Avec l'appui de l'Union Nationale des Étudiants et une équipe de *cariocas* (habitants des plages de Rio), Coutinho retourne sur les lieux un an et demi plus tard, en janvier 1964, pour préparer un tournage en noir et blanc qui commence à la fin du mois suivant. Il ne peut pas filmer à Sapé car la tension sociale y est déjà très forte. Il tourne alors dans une ligue voisine, celle de Galiléia, dans l'État de Pernambuco. Il demande à Elizabeth Teixeira de tenir son propre rôle et aux paysans de Galiléia d'interpréter les paysans de Sapé. Cependant, alors que le tournage est à moitié accompli, le coup d'État militaire du 31 mars 1964 porte au pouvoir le maréchal Humberto

Castello Branco. Dans la nuit même du coup d'État, l'équipe se disperse d'une façon assez clandestine, pour ne plus se rencontrer. Des troupes envahissent bientôt la propriété où logeait l'équipe, à la recherche de prétendus " cinéastes cubains " barbus en train de tourner un film destiné à l'entraînement de la guérilla. La majeure partie des rushes avaient été envoyés au laboratoire Lider de Rio et développés. Selon la légende, ils restent dissimulés sous le lit du général Neves, père de David Neves, un des jeunes réalisateurs du Cinema Novo. Pendant les années de la dictature militaire, Coutinho, parallèlement à des activités pour le cinéma, travaille comme monteur puis comme un des principaux réalisateurs à TV Globo, dans un célèbre et ambitieux programme de reportages, *Globo Reporter*. Elizabeth Teixeira vit sous un nom d'emprunt dans le sertão. Seul son fils aîné connaît son sort, tandis que ses neuf autres enfants se dispersent à travers le Brésil. Et le mythe d'*Un homme à abattre*, film engagé, inachevé et persécuté, ne cesse de grandir.

En 1981, au début de l'ouverture politique vers la démocratisation, Coutinho voit la possibilité de reprendre son vieux projet et de le terminer avec des procédures narratives tout à fait différentes. Il trouve les conditions et la maturité stylistique pour retourner aux rushes, vingt ans plus tard. Il est son propre producteur, en compagnie de la société Mapa Films créée en 1965 par les ténors du Cinema Novo. L'*Un homme à abattre* de 1964, outre qu'il est incomplet, n'a plus la densité pour se suffire à lui-même et les rushes qui ont survécu servent de matériau de départ pour un second film.

Le projet est devenu tout autre : non plus une docufiction reconstituant l'assassinat de Teixeira, mais un documentaire d'auteur sur la destinée tragique, vingt ans après, de la famille et des proches de Teixeira. Coutinho s'attache particulièrement à la figure charismatique d'Elizabeth dans la clandestinité, une clandestinité dont elle sort pour l'occasion, retrouvant enfin son nom.

Le second *Un homme à abattre*, marqué par la confrontation du passé et du présent, a le premier comme boussole. Coutinho, avec une nouvelle équipe technique, part à la recherche des paysans de Galiléia qu'il avait filmés en 1964. Il leur projette les images noir et blanc du premier *Un homme à abattre* (qui du début à la fin resteront clairement à l'état de rushes) et filme ses discussions avec eux sur pellicule couleur. Il cherche à savoir ce qui est arrivé depuis, et parvient à retrouver la trace d'Elizabeth. Le film est bâti sur une série de retrouvailles : celles d'Elizabeth avec des membres de sa famille, celles des anciens amis et combattants paysans face à l'écran de

projection, et surtout, à mesure que le film se développe, celles d'un pays avec lui-même (reflété dans l'image d'une famille éparpillée un peu partout dans le grand territoire du Brésil), après vingt ans de régime militaire. Ce sont aussi les retrouvailles de Coutinho avec son film.

Il faut encore ajouter les retrouvailles du cinéma avec lui-même. Un cinéma qui, en 1964, pensait un film sur l'assassinat d'un leader paysan sous la forme du réalisme dramatique néo-réaliste est transformé par la rencontre avec le style mûr du cinéma direct, issu de l'expérience télévisuelle du réalisateur. L'acte même des retrouvailles avec le premier *Un homme à abattre* est étroitement lié à la stylistique du cinéma direct, dans sa capacité à ouvrir la narration sur le monde en train de s'écouler, indéterminé qu'il est au moment de la prise de vues. L'analyse du film de Coutinho montre l'évolution de l'auteur vers un style documentaire qu'il ignore en 1964 (même s'il est déjà clairement présent dans le cinéma brésilien de l'époque) et qu'il retrouve en 1981 : le cinéma direct.

### **Une version tendue vers l'avenir, une autre contemplant le passé**

La "docufiction" de 1964 est tournée à partir d'un scénario assez détaillé, présenté et approuvé par une sorte de conseil artistique de l'Union nationale des étudiants qui choisit les projets. Le style est celui du film politique des années 60, avec la préoccupation didactique d'enseigner au peuple la vérité de l'exploitation capitaliste. C'est une époque où l'on a encore une Vérité à transmettre. L'avant-garde du cinéma brésilien, le Cinéma Novo, ne trouve pas son expression la plus forte chez les CPC's de la UNE. Certes, plusieurs réalisateurs du Cinema Novo participent d'assez près aux débats et aux activités du CPC (Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Carlos Diegues, Marcos Farias et Leon Hirszman sont les coréalisateurs de *Cinco vezes favela*) et d'autres en sont proches, comme Vladimir Carvalho, Arnaldo Jabor, Nelson Xavier ou Coutinho. Pourtant, le style des films produits par le syndicat étudiant est assez traditionnel pour l'époque. Il ne s'apparente guère à celui d'un film comme *Le Dieu noir et le Diable blond* de Glauber Rocha (1964), ouvert déjà à l'incorporation d'une dimension intertextuelle qui allait donner lieu au mouvement tropicaliste. *Cinco vezes favela* et le premier *Un homme à abattre* ont peu à voir avec la modernité du cinéma tropicaliste de la fin des années 60, ni avec le cinéma direct qui arrive au Brésil en 1962 avec les premiers magnétophones Nagra et le son synchrone.

Le nouveau style documentaire du cinéma direct investit des films comme *Integração racial* de Paulo César Saraceni en 1963 (sur le racisme au Brésil) ou *Maioria absoluta* de Leon Hirszman en 1964 (sur la misère et l'analphabétisme dans le Nordeste). La même année 1964, Thomas Farkas produit avec des cinéastes paulistas, des proches du Cinema Novo et l'école argentine de Santa Fé,, quatre épisodes documentaires, (*Nossa Escola de Samba; Viramundo; Subterrâneos do Futebol; Memória do Cangaço*) entièrement dans le style du cinéma direct, qui sortiront en 1968 sous le titre *Brasil verdade. Un homme à abattre* et Coutinho passent étrangement à côté de ce moment-là, pour le trouver, après l'interruption forcée de 1964, vingt ans plus tard. Même si Coutinho n'est pas éloigné du groupe du Cinema Novo, dont le cinéma politique est moins didactique et plus audacieux, son film s'inscrit dans une vision assez traditionnelle de la docufiction. *Un homme à abattre* est un film marqué par la demande d'un producteur syndical, réalisé autour de préoccupations politiques assez immédiates. Il comporte un certain didactisme brechtien, mais sans l'esthétique de rupture du dramaturge allemand (reprise à son compte, au contraire, par un Glauber Rocha). Le didactisme du film du CPC a une visée pragmatique très immédiate : promouvoir la conscience politique du peuple brésilien à partir d'un savoir révolutionnaire qui appartient au cinéaste.

On pourrait dire que l'*Un homme à abattre* de 1964 est un film de producteur, l'Union nationale des étudiants, et que le jeune Coutinho tourne un film de commande. La préoccupation majeure du syndicat est de penser le cinéma politique, ou la politique dans le cinéma, avec pour objectif premier la *praxis* : le cinéma est l'outil de la *praxis* politique. La souveraineté du producteur sur les choix du réalisateur doit ici être pensée dans la sphère politique, une sphère où le producteur exige (non sans conflit) que la personnalité auctoriale du réalisateur soit laissée de côté et qu'une dimension didactique politique plus immédiate soit instaurée. Ce conflit, dans les activités du CPC, n'est pas réservé au cinéma ; il s'exerce aussi, avec plus ou moins d'intensité, dans le théâtre, la littérature ou la chanson populaire. Dans le cas du cinéma, une des raisons de la rupture progressive, avant 1964, entre le groupe du Cinema Novo et le CPC est précisément cette demande d'un cinéma où la créativité du réalisateur-auteur serait contrôlée.

Si l'on comprend le terme " version réalisateur " comme l'expression du retour de l'auteur sur un ancien matériau originel, on peut dire que la relation réalisateur/producteur dans *Un homme à abattre* a été au moins ambiguë. Une autre donnée extrafilmique, cependant, construit l'histoire



singulière de ce film. Si Coutinho était en 1964 un jeune cinéaste en début de carrière en train de tourner un film politique qui s'ouvrait sur un Brésil nouveau, en 1981 c'est un cinéaste mûr, sûr de son style, même s'il est encore peu connu, et son film amorce sa carrière des années 1990 et 2000. Le jeune homme de trente et un ans qui regardait l'avenir avec espoir est désormais un quadragénaire qui regarde le passé avec mélancolie. Le propos du second *Un homme à abattre* n'est plus d'enseigner la révolution au peuple, mais d'écouter ce dernier, dans une position de retrait, ayant pour modèle l'éthique du cinéma direct/vérité. Le style du film change aussi de façon radicale. La "docufiction" néo-réaliste de 1964 est présente avec une telle distance, dans le documentaire direct de 1981, qu'elle peut être incluse à la façon de plans d'archives. La fiction de jadis devient document d'époque.

### **Le monde à filmer change**

La confrontation des deux versions d'*Un homme à abattre* peut-elle servir d'exemple pour la réflexion sur la "version réalisateur" dans le cinéma documentaire ? En d'autres termes : si l'on pense le concept de "version réalisateur" comme un retour de l'auteur sur son œuvre dans un contexte de production plus favorable, quelles en sont les particularités dans le champ du documentaire ? Vingt ans, c'est beaucoup pour revenir sur un film. On pourrait dire que la question centrale de la "version réalisateur" d'*Un homme à abattre*, si on veut l'appeler ainsi, c'est la dynamique d'une seconde version auctoriale. Mais que signifie avoir une dimension plus auctoriale dans le documentaire ? Peut-on penser la révision d'une version originelle par le réalisateur de la même façon pour un documentaire et pour un film de fiction ?

La "version réalisateur" d'un film documentaire, et c'est le cas d'*Un homme à abattre*, peut conduire le metteur en scène à un rapport existentiel différent avec le monde qui, devant la caméra, laisse son empreinte dans le dispositif cinématographique. On a comme matière première non seulement le monde qui s'offre en tant que tel à la caméra et au sujet qui la manie, mais doublement ce monde dans le temps, dans sa durée étendue, en tant que figure (image) et *chair* d'un monde vivante. Cette question est plus pressante si on tourne dans un style proche du cinéma direct ou du cinéma-vérité.

Qu'est-ce que signifie retravailler un film, vingt ans plus tard, lorsque l'auteur a toute latitude pour lui donner sa marque, et même qu'il existe une demande à cet égard ? Dans la fiction,

cela signifie surtout bénéficier d'un mûrissement stylistique, ou encore savoir exprimer certains choix qui n'étaient pas très clairs pour soi-même dans la première version. Dans le documentaire, on trouve en outre une sorte de fenêtre ouverte sur le monde, où l'écoulement du temps est un facteur décisif. C'est particulièrement le cas d'*Un homme à abattre*. Revenir sur le film ne veut pas seulement dire trouver un nouveau style avec sa caméra, mais aussi trouver une réalité transformée, et mettre l'accent sur ce changement au cœur de la nouvelle version.

Peut-on dire que ces déterminations sont analogues dans tous les documentaires ? Pas nécessairement. Il existe beaucoup de sortes de documentaires et la plupart d'entre eux peuvent se passer de la pression du devenir du monde dans sa durée. Mais d'autres ont dans leur centre narratif ce corps-à-corps avec le monde. Dans ce cas, un film qui a été conçu pour être fait, et vu, en proximité avec la respiration du monde projette un espace particulier au moment où l'on retourne sur sa chair pour le faire revivre. C'est cette sorte de défi qu'offre *Un homme à abattre*. Comment dialoguer avec ce défi, c'est une question qu'on doit décider à chaque cas, dans chaque retour au passé déposé dans la matière finie du film.

Si les procédures de la "version réalisateur" peuvent être vues comme le retour sur la grammaire du texte, sur les brouillons perdus que, pour la littérature, on trouve à la Bibliothèque nationale ou dans les tiroirs des écrivains, dans le cas du documentaire cette grammaire du temps perdu peut être prise en tant que trace de l'intensité du monde, dans sa façon de s'offrir à la caméra. Revenir sur ses propres traces, c'est rencontrer et manipuler la face du monde. *Un homme à abattre* fait de ce mouvement son sujet même.