

Entretien avec Edouardo Coutinho

Michel Euvrard

Numéro 46, novembre–décembre 1989

Cinéma documentaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24481ac>

[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, M. (1989). Entretien avec Edouardo Coutinho. *24 images*, (46), 36–37.

NÉ À SAO PAULO, AU BRÉSIL, EN 1933, EDUARDO COUTINHO EST L'UNE DES FIGURES DOMINANTES DU CINÉMA DE CE PAYS. DIPLÔMÉ DE L'IDHEC, METTEUR EN SCÈNE DE THÉÂTRE, SCÉNARISTE (DONA FLOR ET SES DEUX MARIS DE BRUNO BARETTO), RÉALISATEUR DE TÉLÉVISION, IL A SIGNÉ POUR LE CINÉMA QUELQUES FILMS MAJEURS, DONT LE DOCUMENTAIRE UN HOMME À ABATTRE (CABRA MERCADO PARA MORRER, 1984). NOUS LUI AVONS DEMANDÉ DE PARLER DE SON TRAVAIL, MAIS AUSSI DE DÉCRIRE LA SITUATION ACTUELLE DU CINÉMA BRÉSILIEU.

L'ÉCLATEMENT DU «CINEMA NOVO»

Le «cinema novo» avait consacré l'hégémonie de Rio, mais quand, en 1968, la dictature suspend les dernières garanties constitutionnelles et instaure la terreur et la torture, les réalisateurs du «cinema novo» ne peuvent plus faire les films qu'ils veulent, et on assiste à son éclatement. D'une part, l'accent est mis sur la qualité technique des films dans un effort pour rejoindre le public; cette démarche est encouragée par la création de Embrafilme (1969) et par l'imposition d'un quota qui augmente progressivement jusqu'à cent quarante jours par an.

Le cinéma connaît donc une période faste pendant laquelle l'État, par l'intermédiaire d'Embrafilme, investit assez massivement dans la production; celle-ci passe de 30 longs métrages en 1961 à 94 en 1971, et le nombre de spectateurs pour les films brésiliens de 30 à 61 millions entre 1974 et 1978, tandis que celui pour les films étrangers baisse quelque peu, de 170 à 149 millions; les recettes des films brésiliens passent de 13 à 38 millions de dollars. *Dona Flor*, et d'autres films, vont chercher jusqu'à 10 millions de spectateurs.

On assiste aussi à l'apparition de la «porno-chanchada», comédie populaire bouffonne, avec ou sans musique, agrémentée d'une pornographie surtout verbale.

Enfin de jeunes cinéastes réalisent des films dits «udigrudi» (underground) dans un esprit anarchiste inspiré des oeuvres «tropicalistes» des écrivains Mario de Andrade et Oswald de Andrade (Rogerio Sganzerla: *O bandido da luz vermel-*

ba, 1968; Julio Bressane: *O anjo nasceu*, 1969). Mais ce cinéma «suicidaire» restera très peu diffusé et très peu connu.

DE RIO À SAO PAULO

Cet éclatement du «cinema novo», qui met fin à l'hégémonie de Rio, donne alors leur chance aux cinéastes de Sao Paulo. Il y avait déjà eu un mouvement cinématographique original à Sao Paulo dans les années 60, quand Thomas Farkas, qui avait réalisé des courts métrages documentaires en 64-66, devint le producteur de *La condition brésilienne*, une série de courts métrages sur le Nordeste réalisée notamment par Sergio Muniz, Geraldo Sarno. Mais les jeunes cinéastes des années 70 pratiqueront un cinéma «post-moderne» moins politisé, dont *Anjos da noite* et *La dame du cinéma Shanghai* sont de bons exemples; *Anjos da noite* cherche à rejoindre les tendances internationales, c'est un film qui dit, entre autres choses: «Domage qu'on ne soit pas à New York!» *La dame du cinéma Shanghai* aurait été impossible à Rio, c'est une sorte de pastiche, de récréation du film noir américain. Ce qui domine ici, c'est le goût du cinéma.

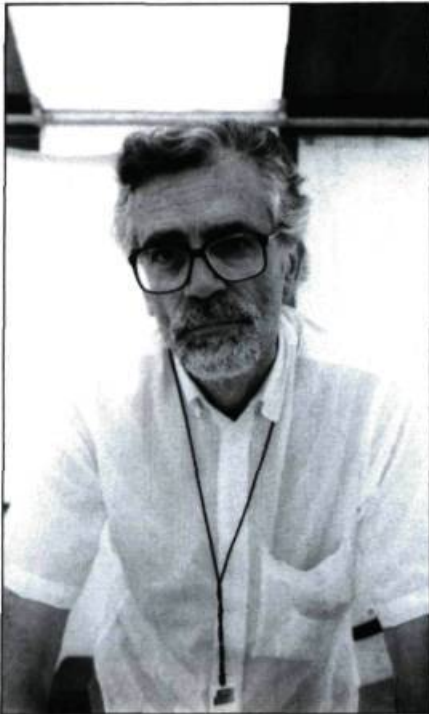
LA CRISE ACTUELLE

Cependant la période faste inaugurée sous la dictature sera brève; à la fin des années 70, la dictature entre en décadence. En 1979, elle est contrainte à proclamer l'amnistie, il y a donc espoir sur le plan politique, mais pour le cinéma il y a crise de marché. Le relâchement de la censure permet l'importation de films pornos étrangers et la «porno-chanchada» se dégrade en porno pure et simple sous l'effet de la concurrence; ces films sans scénario, sans acteurs, sans directeur-

photo en viennent à constituer 70 à 80% de la production. Des 3006 salles en 1969 il n'en reste plus que 2318 en 1979; à Sao Paulo elles passent de 400 à 117!

Aujourd'hui, la crise de production est aiguë: Embrafilme cherche seulement à terminer cinq ou six films commencés; en 1989, on tournera peut-être vingt à vingt-cinq films, dont les pornos et les deux films annuels du comique le plus populaire; on fait des films parlant anglais avec des acteurs américains. Du côté de l'exploitation, le parc de salles n'a pas été modernisé et l'équipement est médiocre. Enfin, en se désengageant et en privatisant — ce que l'on peut admettre — l'État n'a pas défini de règles du jeu ni établi de cahiers des charges pour les distributeurs et les exploitants, ni surtout pour la télévision; si bien qu'à l'heure actuelle, il n'y a aucun accord de réciprocité cinéma-télévision, et aucun espoir qu'une collaboration s'instaure entre eux. Or le Brésil, pays sous-développé, a une télévision super-développée: la dictature a voulu construire (et contrôler) les communications, routes et médias. Il y a donc une chaîne nationale publique, les chaînes des États, et surtout il y a la Globo; c'est une chaîne privée, très puissante, qui réalise ses propres productions, et achète le reste à l'extérieur; elle n'achète pas aux producteurs indépendants brésiliens. En outre, il n'y a pas de règlement imposant un délai entre la sortie d'un film en salle et son passage à la télé et sa vente en vidéo-cassette; en regard, la Globo programme UNE «semaine de cinéma brésilien»; elle paie les films entre 18 000 et 25 000\$, les autres chaînes paient encore moins.

PHOTO : JACQUES DUFRESNE



Edouardo Coutinho.

*Cabra mercado para morrer*

UN PESSIMISTE ACTIF

Je suis donc pessimiste sur la situation actuelle et sur les perspectives d'avenir du cinéma brésilien, mais je suis un pessimiste actif. Pour la dignité, il est indispensable de vivre de son métier, alors je n'ai pas de préjugé: si je ne peux pas travailler en cinéma, je vais travailler en vidéo; je suis en train de tourner un film documentaire de deux heures sur l'esclavage, mais j'ai fait un vidéo pour une compagnie minière d'État, j'ai produit pour la télévision six vidéos d'une heure sur l'environnement, dont la préparation et le scénario étaient faits par un journaliste, et la réalisation confiée à quatre réalisateurs; c'était un cinéma didactique que je n'aime pas, mais ça n'était pas déshonorant! J'ai fait, pour des organismes non gouvernementaux (ONG), un vidéo sur la violence dans la «favela» (les bidonvilles) associé à un projet d'aide juridique; ça m'intéressait, après un film sur les paysans (*Cabra mercado para morrer*), de faire un film urbain. Nous avons tourné vingt-trois heures de film pendant quinze jours et, six mois plus tard, travaillé quatre mois au montage, pour voir le produit final refusé par la TV! Mais il a été vendu à PBS, à Channel 4 et à la TV espagnole.

Maintenant je vais rentrer au Brésil tourner un vidéo sur la violence industrielle et la présence de l'Église, commandité par l'Archevêché avec de l'argent venu d'Europe. C'est une aventure, parce que c'est la télévision qui serait le débouché naturel d'un travail comme celui-là, mais il sera bloqué à la télévision.

La télévision d'État de Sao Paulo, riche, indépendante de la télévision publique du Brésil à Rio, est d'assez bonne qualité. À l'heure actuelle, le nationalisme de développement au Brésil entre en conflit avec les préoccupations écologiques internationales, à propos de l'Amazonie notamment; on pourrait faire des films là-dessus. Mais qui les commanderait? Des compagnies qui participent au «développement»?

Pour la première fois, la Globo envisage de faire appel à des cinéastes pour réaliser des mini-séries sur film; mais elles passeraient D'ABORD à la télé, ce qui exclut qu'elles puissent être programmées sous forme de film dans les salles...

LA FORME EST POLITIQUE

En ce qui concerne les préoccupations esthétiques... il est impossible de ne se préoccuper que du contenu, étant entendu que dans le documentaire le mot

forme n'a pas le même sens que dans le cinéma expérimental par exemple. La forme est politique: par l'éclairage, par le cadre, qui définit le rapport entre celui qui est derrière la caméra et celui qui est devant, la censure s'exerce à travers la forme; les exigences de la télévision, la programmation de type industriel...

On peut montrer cela grâce à un exemple précis, pris dans un bon film, autrement ça ne serait pas intéressant: dans la scène de *A Rustling of Leaves* où on annonce au délateur que le tribunal du peuple l'a condamné à mort, Nettie Wild ne montre pas (et ne s'est pas demandé) comment et pourquoi elle a été, elle, une étrangère, autorisée à tourner la scène, ni comment la sentence a été exécutée; elle n'intègre pas dans le film la contingence du tournage — mais par ailleurs, rien que cet épisode aurait pu faire l'objet d'un film d'une heure!

Il faut chercher quelle forme doit prendre la narration, ou plutôt trouver, pendant et après le tournage, la dramaturgie qui va intéresser les gens au niveau immédiat tout en attirant leur attention sur les autres niveaux... L'avantage de la vidéo, c'est qu'on peut tourner davantage, et donc disposer de plus de matériau; en même temps, dans le vidéo sur l'esclavage, sur les Noirs au Brésil, j'ai peur d'avoir trop de personnages. Je suis tenté de placer au centre du film quelqu'un qui se trouve être un protestant et pas un afro-catholique, un analphabète qui a tenu un journal; au niveau conscient, il est patriote, conformiste, anti-communiste, mais c'est un homosexuel refoulé; il est collectionneur de fragments, de débris, avec lesquels il construit des structures, des palais, mais il ne parle jamais de cette activité. Bref, c'est un personnage extrêmement riche, certainement pas moyen, mais est-il suffisamment typique? Je suis tenté aussi de revenir à des personnages déjà filmés, pour constituer des couches... ■