

## LE CINÉMA ET LES PAYSANS BRÉSILIENS VINGT ANS APRÈS

Ana Maria GALANO

Combien de paysans furent assassinés au Brésil en 1984 ? Jusqu'en octobre, on estimait<sup>1</sup> que plus de 50 travailleurs ruraux, délégués ou présidents de syndicats agricoles avaient été éliminés. A quoi correspond cette statistique macabre ? Il y a eu un développement progressif de l'organisation de travailleurs à la campagne, la résistance aux expulsions de terres augmente et la violence s'accroît contre les conquêtes obtenues par les travailleurs agricoles, au moyen de grèves à la veille des récoltes.

Depuis la suppression de la censure sur les journaux (1978), on en sait plus sur les mouvements sociaux à la campagne. Mais on en sait encore très peu. Ce n'est pas en ce sens qu'est orientée l'information de la grande presse, et encore moins celle de la télévision.

Avec son film « Un gars désigné pour mourir » (*Cabra marcado para morrer*), Eduardo Coutinho fait atteindre au cinéma brésilien une certaine approche de la thématique de la violence à la campagne. Son point de départ fut la dénonciation d'un fait réel : l'assassinat, en 1962, de João Pedro Teixeira, président de la Ligue Paysanne de Sapé, État de Paraíba. Assassinat dont l'instigateur était connu, exécuté par des hommes de main connus et tous impunis. Un assassinat rural typique.

*Cabra marcado para morrer* aurait dû être achevé en 1964 – l'année même où les images de « Le Dieu Noir et le Diable Blond » (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), le film de Glauber Rocha, provoquèrent comme une explosion dans le langage du cinéma brésilien en reconstituant le massacre de milliers de paysans par l'armée de la 1ère République au début du siècle. Dans la grande communauté mystique de Canudos, les paysans se défendirent avec les techniques de la guérilla, pendant plusieurs années. Euclides da Cunha, un ingénieur militaire qui accompagna quelques-unes des expéditions contre Canudos, mit sur le papier dans *Os Sertões* le formidable soulèvement paysan, où l'horreur de l'ennemi se mêle à l'admiration. De ce récit d'une guerre civile oubliée par les manuels d'histoire, Glauber Rocha tira un fil narratif qui s'étendit aux années postérieures du « *cangaço* », petites bandes de justiciers dont les actions se perdaient dans la confusion des conflits entre latifondistes. Comment traiter les couches superposées de terreur des luttes paysannes au Brésil ? La réponse esthétique de Glauber Rocha fut celle d'une exacerbation émotionnelle maximale : la pitié, la douleur délirante d'impossibles projets de salut, le confort absurde de la foi inondant les corps au soir de la mutilation physique, finale, irrémédiable de l'oubli : Montesanto, plein de vies, terrain de liberté pour des milliers de paysans, redeviendra une montagne inhabitée, parcourue par le vent, rien que de la pierre.

La réaction d'Eduardo Coutinho face à l'assassinat de João Pedro Teixeira fut d'une espèce complètement différente<sup>2</sup>. Cette réaction qui ne fit que s'ébaucher – le tournage fut interrompu par le coup d'État militaire du 31 mars 1964 – était imprégnée des conceptions de l'éducation politique pour le peuple alors élaborées par le Centre Populaire de Culture (CPC) de l'Union Nationale des Étudiants. L'éducation politique par l'art fut le champ dans lequel put se réaliser l'élan de générosité militante d'une partie de la jeunesse intellectuelle de l'époque. L'art impliqué dans les luttes sociales et investi d'une mission politique : dénonciation, formation de la conscience populaire. Création artistique pédagogique. Eduardo Coutinho, apprenti d'un réalisateur pauliste, choisit comme tant d'autres le Nordeste – alors considéré par beaucoup comme le laboratoire de la révolution. Depuis le milieu des années 1950, le mouvement social dans les campagnes du Nordeste connaissait un nouvel élan avec la création des Ligues Paysannes et le développement de l'action revendicative des salariés de la canne.

Pour raconter la vie et la mort de João Pedro Teixeira au cinéma<sup>3</sup>, Eduardo Coutinho localise l'action du film là où il y avait des conditions de sécurité pour les tournages : les terres de la Ferme Galileia, État de Pernambouc, où une communauté paysanne organisée avait réussi à obte-

1. Estimation de la Campagne Nationale pour la Réforme Agraire, organisme qui regroupe des représentants de la Confédération Nationale des Travailleurs Agricoles, de la Conférence Nationale des Événements du Brésil, de la Commission Pastorale de la Terre, du Conseil Missionnaire Indigéniste, etc.

2. Non seulement différente, mais perçue à l'époque comme étant opposée. Certains membres du CPC et certains réalisateurs du Cinéma Novo ont développé des polémiques féroces dans les années qui ont précédé le coup d'État militaire. Dans un contexte déjà différent, en 1966, et en comparant son *Dieu Noir et le Diable Blond* à *Le Curé et la Jeune Fille* (de Joaquim Pedro de Andrade), Glauber Rocha affirmait l'intérêt vital de la variété de thèmes et de styles dans l'art brésilien « Notre art serait médiocre, encore plus médiocre qu'il est, si tout ce qu'on faisait n'était que des épopées (...) nous ne pouvons pas vivre uniquement d'exceptions. Nous devons vivre la complexité féconde des expériences parce que c'est seulement ainsi que nous pouvons dévoiler notre mystère brésilien... » (*Revolução do Cinema Novo*, p. 148).

3. Le titre *Cabra Marcado Para Morrer* est originalement celui d'un poème de Ferreira Gullar sur le même thème, publié en 1963 par le CPC. Le poème reprenait la structure du vers, des rythmes et du récit de la littérature de colportage du Nordeste.

nir la désappropriation<sup>4</sup> du sol qu'elle cultivait. Dans ce « territoire libre », les acteurs étaient les paysans eux-mêmes, y compris *dona* Elisabeth, veuve de João Pedro Teixeira. Quelques rouleaux de pellicule furent sauvés par des impératifs techniques — ils avaient été envoyés à Rio pour être développés. Les plans de la dernière séquence filmée étaient prémonitoires. *Dona* Elisabeth, dans son rôle d'épouse, servait le café aux autres paysans-acteurs au cours d'une réunion politique. On entendit des bruits à côté, à l'extérieur de la maison: « il y a du monde par là », dit le dialogue. Seule la terreur des nuits à la campagne peut expliquer cette appréhension de bruits inattendus. Peur bien fondée : avec le coup d'État militaire commencèrent des années de prison et de clandestinité, l'assassinat dans l'ombre des directions paysannes de Pernambuco et de Paraíba. João Virginio da Silva, l'un des fondateurs de la Ligue Paysanne de la Ferme de Galileia, resta prisonnier six ans dans un pénitencier de Recife, d'où il sortit mutilé, et après avoir enduré les pires humiliations. Disparurent deux dirigeants paysans de Sapé et leurs corps furent probablement ceux qu'on trouva dans une rivière de Paraíba. *Dona* Elisabeth se cacha dans un village perdu de Rio Grande do Norte. Après quelques moments difficiles, l'équipe du film se tira d'affaire et se dispersa.

Les chemins d'Eduardo Coutinho et de ses personnages demeurèrent éloignés pendant longtemps. Dix-sept ans passèrent entre le premier et le second film. Tout changea : les paysans-acteurs avaient vieilli, on avait vu disparaître l'euphorie de la perspective de rapides et profondes transformations de la société brésilienne et se transformer la perception esthétique de la réalité par Eduardo Coutinho. Ce n'était plus seulement par le cinéma, mais aussi par son apprentissage de la télévision qu'il revint filmer en 1981. Le retour fut filmé en tant que reportage sur des rencontres, redécouvertes du Nordeste et révision de certitudes sur lesquelles il importait d'informer au plus tôt. Et cette fois, la manière même de filmer permit la révélation des limites de l'esthétique politisante du CPC et les éventuelles potentialités de la télévision.

Après avoir travaillé une demi-douzaine d'années à *Globo Reporter* (le magazine d'information de la principale chaîne de télévision brésilienne), Eduardo Coutinho se fait filmer arrivant à l'endroit des interviews, physiquement présent au reportage : la distance réelle dans une possible conversation entre deux personnes, bien que se sachant filmées. Et il laissa courir le rouleau entier de la pellicule pour quelques témoignages, récupérant le temps nécessaire pour qu'une émotion — parfois jusqu'à l'insupportable pour le spectateur — se condense, qu'un silence devienne réellement inconfortable.

Comment chacun voit-il son image d'il y a près de 20 ans ? La projection, en 1981, du film de 1964, pour la

communauté de la Ferme Galileia, provoqua des sourires timides, de franches rigolades — hé, Untel, regardez Machin — et plus encore les souvenirs de ces années au cours desquelles un mouvement politico-culturel venu de la ville avait cherché à se rapprocher des paysans. La banalité des exclamations se transforme peu à peu en commentaire sur les premiers temps de la répression, en chronique de destruction d'un rêve, et de survie. Pour certains, dans le refuge d'une foi absolue en un autre royaume ; pour d'autres, dans la migration vers le sud industriel et, encore, dans la résistance par la mémoire d'un passé de luttes victorieuses. *Dona* Elisabeth, veuve oubliée du martyr, fut aussi retrouvée. Comme d'autres clandestins, elle changea de nom et se refit une biographie : elle survécut en faisant des vaisselles, en lavant le linge et comme institutrice improvisée pour les enfants de la commune. Pendant le tournage lui-même, elle va réapprendre à parler en public. Dans un adieu à l'équipe du nouveau film, elle parle déjà de la lutte qui doit continuer... comme avant le coup d'État militaire de 1964.

Une photo a survécu au désastre de la famille de *dona* Elisabeth. Une photo du deuil pour le père assassiné, et la dernière image des deux enfants réunis avec la mère. Dispersés par la terreur et aujourd'hui, adultes, ils ont refait l'itinéraire de diaspora de tant de familles populaires au Brésil. Trois fils ont émigré vers le Sud, avec le mirage d'un monde (industriel) meilleur. Perdus dans la jungle urbaine de Rio de Janeiro, ils ont trouvé des maris passagers, des emplois temporaires, ils supportent une marginalité à laquelle sont condamnés les pauvres des grandes villes du Brésil.

Combien de gars sont aujourd'hui désignés pour mourir ? La ville apparaît comme engloutissant, transformant les fils de paysans — l'énorme brèche qu'a ouverte le film d'Eduardo Coutinho pour qu'on comprenne le pays plus unifié par le développement du capitalisme sous le régime militaire, pour qu'on pense au cinéma fait de la mémoire de l'histoire vivante et traversé par la télévision<sup>6</sup>.

4. Avec *Galileus de Galileia* (1960), Antonio Callado a présenté la lutte de ces paysans pour tout le Brésil. Premier grand reportage sur les mouvements sociaux dans les campagnes du Nordeste, le livre d'Antonio Callado reste un des documents les plus significatifs de la vie culturelle et politique de l'époque.

5. Exilé en France, le réalisateur chilien Raúl Ruiz a développé une réflexion analogue sur le temps et la qualité de l'information véhiculée par la télévision. Pour rendre matériellement explicite sa critique du montage de la désinformation à travers les bulletins d'information, il présente quatre versions d'un même film — sur les élections municipales de 1977 dans le 18<sup>ème</sup> arrondissement de Paris — jusqu'à la version « flash », notre pain quotidien.

6. Ce film *Cabra Marcado Para Morrer* obtint le 1<sup>er</sup> Prix de film documentaire au Festival de La Havane en 1984, le 1<sup>er</sup> Prix au Festival national de Rio de Janeiro en novembre 1984, et récemment le 1<sup>er</sup> Prix au Festival du Réel à Beaubourg, Paris, en 1985.