

le cinéma

AU MUSÉE DE L'HOMME

Le mouvement documentaire de Sao-Paulo

Une sélection de courts-métrages brésiliens, réalisés par le mouvement documentaire de Sao-Paulo, a été présentée à Paris (au Musée de l'Homme), au début de ce mois.

Jean Rouch n'hésite pas à comparer cette expérience (de longue haleine) à celle poursuivie depuis 1939 au Canada par l'Office national du film. Leurs buts sont identiques : faire connaître le pays, un pays également immense à l'échelle d'un continent, mettre au point un instrument maniable, parler franchement, sans provocation gratuite, de ce qu'en haut lieu on ignore volontiers.

Avec une différence capitale : l'initiative est venue d'un particulier, Thomas Farkas, directeur d'un grand magasin de photo de Sao-Paulo, qui a su grouper autour de lui, avec des moyens plus modestes, quelques-uns parmi les cinéastes les plus doués du Brésil. L'aventure a commencé en février 1964. Dès le premier Festival de Rio, en septembre 1965, le groupe présentait quatre films, dont deux déjà réalisés en partie ou en totalité au Nordeste, la région du sertão, la plus pauvre du pays. *Memoria do cangaço*, de Paulo-Gil Soares, qui obtint un peu plus tard un grand prix au Festival de Tours, et *Viramundo*, de Geraldo Sarno, sur la migration des paysans vers Sao-Paulo. Sergio Muniz, à la même époque, montre de son côté un film très court sur la « littérature de corde » (littérature populaire imprimée en petits volumes qu'on suspend avec une corde à l'étalage des marchands ambulants).

Arrêtée par le manque de moyens, l'expérience a repris en 1969. Thomas Farkas réussit à créer une infrastructure technique : tables de montage, caméras Eclair, Nagras pour le son. Afonso Beato, opérateur de prises de vues, et Eduardo Escovar, monteur, qui ont été associés aux efforts du *cinema novo*, à Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, rejoignent le groupe. Dix-neuf films sont ainsi tournés en 16 millimètres, d'une durée globale de 4 h. 40, la plupart en couleurs et avec son synchronisé. « Pour nous, explique Sergio Muniz, de passage à Paris, le but est de tracer le portrait le plus complet possible d'un certain moment de notre réalité au Brésil. On a commencé par le Nordeste parce que c'est plus facile pour les raisons, pour la recherche des informations et des bibliographies spécialisées. Après six mois de travail on a obtenu une trentaine de thèmes, on n'en a tourné que dix-sept ou dix-huit parce que (par exemple) ce n'était pas la saison de la canne à sucre ou de la production du sel. Pour la première fois nous avons eu trois mois de tournage. »

Geraldo Sarno, qui accompagne Muniz, précise la méthode de travail : « Je connaissais bien les gens avec qui j'ai tourné. Mais je n'avais pas de scénario au départ. Pour *Viva Carici*, je suis parti d'une chanson ou romancero populaire, sorte de vision d'un paradis de la faim. Ensuite on a

beaucoup de surprises — comme cet homme qui traîne la croix. Le travail de création s'efforce surtout au montage. Le personnage central du film est le Père Cleora, un prêtre modeste qui accomplit des miracles à la fin du siècle dernier pour devenir, dans les années vingt, un puissant personnage politique, vice-président de l'Etat de Ceara, et un des plus gros propriétaires terriens de la région... grâce aux cadavres des fidèles. »

Paulo-Gil Soares expose dans deux de ses films le travail du cuir et la vie des vachers. Sergio Muniz décrit dans *Buste* (l'Arbalète) la fabrication d'une arme avec des moyens primitifs. Son film le plus étonnant, *Rastefador* (le « dépesteur »), est — selon ses propres termes — l'histoire d'un homme qui, au temps des cangaço, savait reconnaître, à des traces invisibles au profane, à une feuille verte tombée, à un buisson abîmé, à une pierre rayée, si quelqu'un était passé par là, s'il y avait une ou deux personnes, à pied ou à cheval : « Je n'ai connu il y a quatre ou cinq ans, dit Soares, il m'a expliqué beaucoup de choses. Les rastefadors, la police les engage pour poursuivre les « bandits » là où mitrailleuses et flics se rendent impuissants. Le rastefador utilise un savoir empirique accumulé au cours de longues années. »

Les films ne sont distribués qu'en milieu universitaire, à Rio, de Janeiro, Sao-Paulo, Bahia, Brasilia. C'est le seul moyen, avec l'exportation, pour rentabiliser cette production. La télévision n'a pas encore l'habitude de ce genre de documentaire. « Pourtant, conclut Geraldo Sarno, on a beaucoup de projets : filmer le monde industriel, les villes développées comme Sao-Paulo, Pernambuco, qui est la grande inconnue. Nos films sont plus que des films de spectacle ou des œuvres strictement ethnographiques. Ce sont des revendications d'un ordre culturel plus vaste, une réflexion sur le modèle de développement économique actuel, à un moment où toutes les structures des moyens de communication du pays, cinéma, télévision, sont mobilisées pour donner une vision « politique » et optimiste. »

LOUIS MARCORELLES.