

## Eduardo Coutinho ou un cinéma du « hors-cadre »

André Pâquet

---

Numéro 176, février–avril 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80964ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Pâquet, A. (2016). Eduardo Coutinho ou un cinéma du « hors-cadre ». *24 images*, (176), 34–35.

# Eduardo Coutinho ou un cinéma du « hors-cadre »

par André Pâquet

*Le grand mérite du documentaire  
doit être non pas d'apporter la vérité,  
mais de poser le problème de la vérité.*

Edgar Morin



EN NOVEMBRE 2015, LES RIDM PRÉSENTAIENT **ULTIMAS CONVERSAS**, LE DERNIER FILM DU Brésilien Eduardo Coutinho, disparu en 2014. Montée par sa collaboratrice de longue date Jordana Berg et terminée par le réalisateur João Moreira Salles, cette œuvre posthume est pour nous l'occasion de revenir sur la pratique d'un cinéaste qui a inscrit l'histoire du documentaire dans la modernité.

Toute l'œuvre de Coutinho constitue la base d'une réflexion à plusieurs voix/voies sur le Brésil actuel et celui de demain, donc sur l'identité de ce pays. Sa méthode cinématographique repose sur un jeu d'oppositions et de contrastes refusant toute affirmation ou représentation du réel qui ne conduirait pas à une méditation de type dialectique sur cette réalité et la façon de l'aborder. Cette réflexion traverse toute l'œuvre à partir de **Santo Forte** et ce, jusqu'à **Ultimas Conversas**, dévoilant au passage une réflexion sur un avenir espéré, ou du moins prévisible. En revoyant ces films, je n'ai pu m'empêcher de penser à **Talking Heads**, un court métrage de Kieslowski tourné en 1980, où le cinéaste pose deux simples questions à des personnes qui ont entre 3 ans et 100 ans et qui sont cadrées, comme chez le Brésilien, en caméra frontale : « *Qui êtes-vous ? Qu'attendez-vous de la vie ?* ». Les images fortes résultant de ce dispositif sommaire, avec Coutinho dans le rôle de l'interlocuteur « *on camera* », donne lieu à un incroyable échange affectif. Il y a là une somme de confidences sur le Brésil dont nous devenons alors les témoins et les complices privilégiés. Symboliquement peut-être, dans **Ultimas Conversas**, son œuvre posthume, Coutinho demande aux personnes interviewées de laisser la porte ouverte en sortant de la pièce où ils ont échangé avec lui !

Cette porte ouverte résume l'extrême économie et la simplicité du dispositif de Coutinho. Elle synthétise l'intimité et la sincérité des rencontres auxquelles le cinéaste nous convie dans ses films. Le décor minimaliste, le plus souvent limité à deux chaises, crée un

dépouillement au sein duquel le cinéaste et son « sujet » sont confrontés à eux-mêmes. C'est cette altérité démultipliée qui caractérise selon moi la quête inlassable de l'artiste basée sur l'attention. Et la simplicité de la démarche fait partie intégrante du jeu complexe qui caractérise la qualité d'écoute chère à Coutinho.

C'est à partir de 1999 que le cinéaste va aborder le réel en approfondissant une forme qui, dès 1984, l'avait déjà placé à l'avant-garde du documentaire brésilien avec **Cabra Marcado Para Morer**. Ce film, dont il avait amorcé le tournage dans les années 1970, fut brutalement interrompu par le coup d'état militaire de 1976. Presque vingt ans plus tard, ayant retrouvé les négatifs de ce tournage sur les luttes des paysans sans terre, Coutinho reprendra ce travail où les protagonistes deviennent alors leurs propres personnages. Inspiré par la démarche d'un Pierre Perrault et partant de ce matériel retrouvé, le cinéaste va réaliser un film qui, selon sa propre définition, sera un « *documentaire sur un documentaire inachevé* ». **Cabra Marcado para Morer** deviendra un monument du cinéma brésilien et lui vaudra une reconnaissance internationale.

Mais son écriture va véritablement se forger dans les années 1990. Le cinéaste est alors embauché pour réaliser une enquête télévisuelle intitulée **Identités Brésiliennes**. Basée sur une dizaine de thèmes différents, cette enquête devait être menée à travers tout le Brésil. Le projet fut toutefois abandonné avant même le début du tournage. À partir de l'un des thèmes qui devaient y être abordés, Coutinho eut alors l'idée de

faire un film sur les croyances africaines, religieuses et autres, qui sont légion au Brésil. Avec un budget de 300 000R\$ provenant de la Riofilme, une boîte de distribution alors dirigée par le critique de cinéma Jose Carlos Avellar, et avec l'aide du Centre de création d'image populaire, il entreprend en 1999 la production de *Santo Forte*. Coutinho choisit résolument de tourner dans un lieu unique et selon une approche minimaliste. Déjà ici, comme dans tous ses autres films par la suite, son dispositif réfute les codes convenus du documentaire. Ce processus risqué, qui lui vaudra plusieurs critiques, va alors se transformer en un outil doté d'une infinie puissance de révélation. Cette démarche, il l'avait déjà amorcée en 1993 dans *Boca do Lixo*, un film réalisé sans préparation où il avait choisi de promener sa caméra dans un dépotoir de la grande région de Sao Paulo, y interpellant de façon impromptue les gens qui se cherchent des moyens de survie. Le cinéaste affirmait par là sa volonté de faire un film *qui serait l'enquête même du film!* C'est l'acte même de filmer qu'il veut révéler ainsi. Pour lui, un documentaire n'est jamais terminé, ce doit être un objet imparfait, il doit avoir des lacunes. À trop chercher à s'approcher du réel, certains documentaires deviennent alors de la fiction. Cherchent à *mimer* la fiction. Selon sa formule préférée, il veut prendre les autres « *en flagrant délit de fabulation!* ». « *Je veux faire mes films avec les gens et non pas sur les gens* », dit-il. C'est en ce sens qu'il affirme que ses films sont issus d'une construction mutuelle. « *Mes personnages sont les acteurs d'une seule prise de vue!* », ajoute-t-il.

Dans tous ses films depuis *Santo Forte*, la même leçon : non pas celle d'un certain cinéma vérité qui brosserait le portrait objectif d'une société à un moment donné de son histoire, mais autant d'histoires, de confidences d'individus ancrés dans une société où la puissance *fabulatrice* de la parole, ou de *l'imaginaire*, va broser le portrait d'un Brésil en pleine mutation. Autant d'œuvres où le cinéaste est assis à notre place et *échange* avec ses personnages. Ce qui fait dire à son ami Avellar : « *que... le cadrage chez lui, se réfère plus que dans toute autre démarche filmique, au hors cadre* ».

Tout au long de ce parcours que l'on peut qualifier d'identitaire, Eduardo Coutinho a donc mis au point ce qu'il nomme dans plusieurs de ces entretiens, un « *cinéma de conversation* ». La simplicité de ce cinéma n'est donc ici qu'apparente. Je garde de nos quelques rencontres à Rio ou ici à Montréal, l'image d'un personnage affable, enjoué et



Cabra Mercado Para Morer (1984) 1-2 | *Ultimas Conversas* (2015) 3

rieur qui savait susciter la confiance et engager des conversations teintées de son humour proverbial. C'est alors que contre toute attente, il devenait lui-même personnage du film.

C'est pourquoi, plutôt que de « mise en scène », j'aime parler de sa méthode comme celle d'une « *mise à l'aise!* ». C'est là d'ailleurs la base de son dispositif. Son rapport avec les gens s'effectue tout en douceur, à la faveur d'une mise en confort avec le dispositif. Coutinho sait très bien que la caméra est un déclencheur. Ce qu'il cherche c'est la rencontre amicale, celle de la confiance entre amis bavardant à la fin d'un bon repas. Il veut que l'image des gens soit représentative de ce qu'ils sont. C'est pourquoi il dit faire ses films *avec* les gens. Et cette parole, il la respecte scrupuleusement d'un film à l'autre. Les silences y sont, et un rythme se crée captant les différentes tonalités des glissements anecdotiques, tout comme les regards et les expressions faciales, et ce jusqu'au sourcillement des yeux. Ce qui est raconté ici n'a pas la prétention de l'être comme si la caméra était absente. Celle-ci fait au contraire partie intégrante du processus, elle le suscite, le provoque. Nous sommes dans le cadre!

Au final, cette démarche est à rapprocher, selon moi, de celle de l'historien et essayiste Sergio Buarque de Holanda et de son *Racines du Brésil*, paru en 1936 et qui s'est avéré le livre fondateur de la pensée nationale du pays. Cet ouvrage classique de la littérature brésilienne, (c'est Coutinho lui-même qui m'avait

conseillé de lire ce livre lors de l'une de nos rencontres), m'est revenu à l'esprit en revoyant l'œuvre du cinéaste, car il est impossible de ne pas penser à ce jalon littéraire tout au long des conversations intimes avec ses compatriotes. Coutinho cherche, comme l'a fait Buarque de Holanda, à tenir un registre du passé, qui est celui de son propre vécu et qu'il exprime en parlant avec ses interlocuteurs, eux qui participent aujourd'hui d'une autre vision du monde et du temps. Le cinéma de Coutinho fouille ainsi à fond les tensions qui traversent le Brésil d'aujourd'hui. Son travail se bâtit à partir de la mise en pratique de concepts d'écriture cinématographique souvent situés à des pôles opposés. Son élucidation de la société brésilienne ne s'élabore pas par la pratique de telle ou telle théorie, mais bien par la subtile mise en place d'un jeu dialectique entre celles-ci. La vision unique qui en résulte est *affective*. Certains aspects de la réalité du Brésil y sont révélés par une méthode qui questionne la forme même du documentaire. Chez Coutinho, « cadre » et « hors cadre » se confondent inexorablement. 24