

# L'intellectuel et le peuple, ou les aventures de la narration dans « Terre en Transe »

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Volume 13, numéro 1, avril 1980

Cinéma et récit

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500512ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500512ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ropars-Wuilleumier, M.-C. (1980). L'intellectuel et le peuple, ou les aventures de la narration dans « Terre en Transe ». *Études littéraires*, 13(1), 139-178. <https://doi.org/10.7202/500512ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# L'INTELLECTUEL ET LE PEUPLE, OU LES AVENTURES DE LA NARRATION DANS TERRE EN TRANSE

*marie-claire ropars-wuilleumier*

*L'article de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier est extrait d'un ensemble collectif, publié au Brésil dans un recueil consacré à Glauber Rocha<sup>1</sup>. Le groupe de travail qui prépara l'élaboration de cette étude entendait analyser le statut du politique dans Terre en transe en s'interrogeant sur les formes d'écriture mobilisées par les énoncés politiques. À partir d'une base commune (deux séquences du film, dont on trouvera plus loin le découpage analytique), des textes différents furent écrits: celui de Maria-Rosa Magalhaes et Robert Stam<sup>2</sup>, d'inspiration sémiologique, étudie les divers codes mis en œuvre et les réfère à une lecture du populisme brésilien; celui de Marie-Claire Ropars<sup>3</sup>, publié ici sous une forme légèrement remaniée, privilégie une étude de la narration, ou écriture du récit, d'autant plus ambiguë dans le cas de Terre en transe qu'elle emprunte provisoirement, et dans quelle limite? — la voix d'un personnage de ce récit, Paulo Martins, constitué en narrateur.*

*Le cas de Terre en transe invite donc à distinguer nettement le rôle de personnage, la fonction de narrateur représenté — également assurés ici par Paulo Martins — et le discours de la narration, non représentable par définition, et dont les rapports privilégiés qu'il entretient avec le narrateur n'impliquent pas nécessairement que ce dernier constitue le seul meneur du jeu, ni d'ailleurs l'unique enjeu du film.*

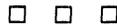
*On trouvera ci-dessous:*

- un bref résumé du film;*
- le découpage des deux séquences qui servent de point d'appui à l'analyse;*
- l'étude proprement dite.*

### Terre en transe

Dans un pays d'Amérique Latine, symboliquement nommé Eldorado, un poète-journaliste (Paulo), tué par les forces de l'ordre au moment d'un coup d'État, se rappelle en mourant l'itinéraire qui l'a conduit à résister à ce coup d'État. Le film est construit sur les oscillations passées de Paulo : d'abord attiré par Diaz, le futur dictateur, il est ensuite amené par une militante communiste, Sara, dans l'équipe de Vieira, candidat populiste au poste de gouverneur d'une province. Mais Paulo quitte Vieira lorsqu'il le voit incapable de s'opposer aux crimes de gros propriétaires terriens qui ont soutenu sa campagne électorale. Il retourne alors vers la ville, la poésie, l'orgie. Il revient du côté de Vieira quand Sara l'avertit du danger qui menace, et il accepte d'attaquer Diaz, qui fut pourtant son ami, et de faire basculer Fuentès, représentant de la grande bourgeoisie nationale, dans le camp de Vieira. Mais il est désormais trop tard : le tout-puissant EXPLINT a décidé de soutenir Diaz. Fuentès se rallie à Diaz, Vieira ne résiste pas, Paulo se fait tuer.

Des deux séquences étudiées ici, l'une (séquence A) intervient dans la première moitié du film, juste après l'élection de Vieira comme gouverneur : elle montre l'attitude de celui-ci face aux revendications paysannes ; l'autre (séquence B), sur la fin du film, précède le coup d'État : dans une scène d'hystérie collective, un homme du peuple est lynché sous la conduite d'un sénateur, d'un moine et d'un autre membre de l'équipe de Vieira.



TERRE EN TRANSE

SÉQUENCE A

IMAGE						SON		
N° plan	Durée	Descriptif	Échelle * et angle de prise de vue	Mouvement dans le plan	Mouvement de caméra	Parole In/off	Bruits	Musique (lyrics ou instruments)
1	23"	Dans la campagne, un paysan (Felicio) de face, montant un chemin. Derrière lui marchent un homme avec un bâton, une femme en fichu puis une foule de paysans, Indiens et métis.	-P.A. et plongée.	Montée lente en ligne ascendante. Felicio se retourne, fait signe à la foule de s'arrêter, continue seul.	-Travelling arrière.			jazz lent et martelé
2	15"	Portière arrière d'une grosse voiture américaine, d'où sort Vieira, cigare aux lèvres, suivi de ¾ dos par la caméra.	-P.P.	Vieira descend de voiture.	-Panoramiques d'accompagnement : droite-gauche puis fixe, droite-gauche puis fixe, gauche-droite puis fixe.			idem
3	5"	Paulo et le militant sur le chemin	-P.M. et contre-plongée.	Descendent le chemin.	-Travelling arrière.			idem
4	10"	Vieira entouré de trois hommes Visage de Vieira	-P.A. et contre-plongée. -G.P.	Vieira fait un signe de tête.	-Travelling avant isolant Vieira.			idem
5	14"	Felicio de dos, montant seul face à une ligne de policiers qui descendent.	-P.E. -P.E. élargi.		-Travelling arrière.			idem

\* LÉGENDE:

P.G.: Plan général.

P.E.: Plan d'ensemble.

P.M.: Plan moyen.

P.A.: Plan américain.

P.R.: Plan rapproché.

P.P.: Premier plan.

G.P.: Gros plan.

T.G.P.: Très gros plan.

IMAGE						SON		
N° plan	Durée	Descriptif	Échelle * et angle de prise de vue	Mouvement dans le plan	Mouvement de caméra	Parole in/off	Bruits	Musique (lyrics ou instruments)
		À l'arrière-plan, en haut du chemin, le militant et Paulo (beaucoup plus haut qu'ils n'étaient arrivés à la fin du plan 4).		Paulo et le militant descendent lentement derrière les policiers.				
6	12"	Vieira se retourne, fait un signe de la tête. Les policiers surgissent, s'avancent, dépassent Felicio, se placent devant la foule pour la contenir. Felicio est face à Vieira, légèrement plus bas que lui, tête baissée. Passage du militant et du reporter de part et d'autre de Felicio dans un mouvement d'encerclement. En profondeur de champ, une ferme.	-P.P. et légère plongée.  -P.M.	Mouvement du militant droite-gauche. Mouvement du reporter gauche-droite.	-Travelling arrière -Léger panoramique.			idem
7	1'	Felicio, tête baissée. À l'arrière-plan : ferme. Des femmes et des enfants, qui ne regardent pas la scène. En amorce droite, micro du reporter ; en amorce gauche, épaulement du militant.	-P.R. de face       -Légère plongée.	Felicio baisse et lève la tête.	-Travelling avant puis fixe.  -Panoramique ascendant gauche-droite sur le reporter puis Vieira. -Caméra fixe. -Panoramique droite-gauche sur Felicio.	<i>Felicio</i> : Notre famille est installée sur ces terres, il y a déjà plus de vingt ans... ...et on a labouré cette terre... on y a planté. Et nos femmes ont accouché sur ces terres... Maintenant, on ne va pas s'en aller d'ici rien que... parce qu'un propriétaire est tombé, Dieu sait d'où avec un papier officiel disant... <i>Felicio</i> : que ces terres lui appartiennent... C'est que je voulais dire Monsieur... On a confiance en vous... <sup>1</sup> <i>Felicio</i> : mais si la justice décide qu'on doit quitter ces terres, on mourra... mais on s'en ira pas.		Musique de fond qui s'efface dès que Felicio parle.

1. Le texte souligné est *off*.

8	17"	<p>Le reporter, Vieira, le militant un peu en arrière, Paulo un peu plus en avant, Felicio de dos.</p> <p>Affrontement Paulo-Felicio.</p> <p>En arrière-plan, le reporter rentre son micro et stoppe son magnétophone. Apparaît Vieira entre le profil de Felicio et une amorce de Paulo. Vieira baisse les yeux.</p>	<p>-P.A. et contre-plongée.</p> <p>-P.R.</p> <p>-P.P.</p>	<p>Felicio se tourne vers Paulo.</p> <p>Paulo avance vers Felicio qui recule.</p> <p>Ils avancent vers la caméra, occupent tout le plan.</p>	<p>-Léger travelling arrière.</p> <p>-Travelling avant et panoramique droite-gauche sur Vieira et le reporter.</p>	<p>Paulo : Calme-toi, Felicio ! Du respect pour le gouverneur !</p> <p>Felicio : Monsieur Paulo!... Monsieur Paulo!... j'ai confiance en vous... ...en vous, mais on doit crier.</p> <p>Paulo : <i>crier avec quoi ?</i></p>	
9	26"	<p>Sur le chemin incliné, cadrés latéralement du haut gauche au bas droit, presque en ligne : Vieira, le reporter, Paulo, devant lui le militant, en bas Felicio.</p> <p>On découvre à gauche, en haut du chemin, le militant, Marinho, et Jeronimo. Ils sont immobiles.</p> <p>Felicio est mis à terre par Paulo.</p>	<p>-Contre-champ à 180°</p> <p>-P.E. et légère plongée.</p> <p>-P.G.</p> <p>-Légère plongée.</p>	<p>Felicio recule devant Paulo qui avance ainsi que le militant.</p> <p>Le reporter avance.</p> <p>Felicio lève le poing sur Paulo.</p> <p>Paulo rejette à terre Felicio.</p>	<p>-Léger travelling arrière.</p> <p>-Panoramique gauche-droite.</p> <p>-Fixe.</p> <p>-Travelling avant.</p>	<p>Felicio : Crier avec ce qui reste de nous, avec nos os!... avec nos...</p> <p>Paulo : Tais-toi ! Toi et les tiens, vous ne savez rien.</p> <p>Felicio : Monsieur Paulo, vous étiez mon ami... vous me promettiez.</p> <p>Paulo : Je ne t'ai jamais rien promis...</p> <p>Felicio : Je suis pas menteur.</p> <p>Paulo : Tu es un pauvre type, faible, bavard, lâche!...</p> <p>Felicio : Monsieur Paulo!... Ne dites pas ça, Monsieur!... Non, ne dites pas ça!</p> <p>Paulo : Tu vois que tu ne vaux rien !</p>	<p>Retour du jazz à tonalité tragique.</p>
10	11"	<p>Un policier de dos retient une femme et la foule.</p> <p>Au fur et à mesure que la caméra se déplace, on découvre les autres policiers qui retiennent hommes, femmes et enfants, noirs pour la plupart.</p>	<p>-P.A.</p>		<p>-Panoramique droite-gauche</p> <p>-Travelling latéral.</p>	<p>Felicio : <i>Monsieur Paulo, ne dites pas ça ! Monsieur Paulo, vous êtes mon ami !</i></p>	<p>Crescendo de la musique de jazz.</p>

TERRE EN TRANSE

SÉQUENCE B

IMAGE						SON		
No plan	Durée	Descriptif	Échelle * et angle de prise de vue	Mouvement dans le plan	Mouvement de caméra	Parole in/off	Bruits	Musique (lyrics ou instruments)
1	12"	Paulo courbé vers le sol, dans l'ombre. Il se redresse, s'adresse à la foule en levant les bras. Autour de lui la femme de l'homme du peuple, Sara, Alto, la foule.	-P.R. de face. -P.A.	Paulo gesticule du bras gauche.	-Léger panoramique vertical. -Travelling arrière.	Paulo : Un candidat du peuple!... Hourrah!...	Cris divers.	Chants populaires. Samba.
2	16"	Vieira, bras au ciel, sous l'arc central de son palais. La foule le salue joyeusement. À ses côtés le prélat, le sénateur, la femme de l'homme du peuple, Jeronimo, le tueur, le reporter, l'étudiant, Alto. On découvre le palais. À l'arrière-plan la forêt. En surimpression, insert d'un titre:  <u>RENCONTRE D'UN LEADER AVEC LE PEUPLE</u>	-P.R. de face puis en contre-plongée. -P.E.	Gesticulation de la foule.	-Suite du travelling arrière.  -Fixe.			Idem
3	20"	La terrasse du palais. La foule danse. 1 <sup>o</sup> plan: trois danseurs de samba (noirs) 2 <sup>o</sup> plan: le prélat, le sénateur 3 <sup>o</sup> plan: Vieira et son entourage À l'arrière-plan, la forêt.	-P.M.  -P.A.	Les danseurs avancent.  Gesticulation de bras. Vieira recule, se retourne indécis.	-Fixe. -Travelling arrière. -Arrêt.  -Léger travelling avant. -Panoramique vertical.			Idem

4	23"	<p>Le sénateur à droite, tourné vers la gauche, entouré par la foule.</p> <p>Il perd ses lunettes qu'il réajuste. À l'arrière-plan, panneau noir coupé. On cadre Vieira indécis. Puis le prélat, (à gauche, tourné vers la droite), à nouveau Vieira silencieux, et le prélat exubérant.</p>	<p>-P.R. de face.</p> <p>-P.R.</p> <p>-P.R.</p>	<p>Gesticulation exubérante du sénateur.</p> <p>Gesticulation du prêtre et du peuple.</p>	<p>-Panoramique droite-gauche</p> <p>-Panoramique gauche-droite.</p> <p>-Panoramique droite-gauche.</p>	<p><i>Sénateur</i> : Accepte mon appui, Vieira! Le nouveau président veut être un nouveau Napoléon et Diaz un nouveau César! Seul, toi, tu peux devenir un nouveau Lincoln.</p> <p><i>Prélat</i> : Pierre a renié le Christ trois fois...</p> <p><i>Prélat</i> : Mais c'est lui qui a fondé l'Église de Dieu. Et Judas, le traître s'est pendu nu... nu!...</p>	<p>Applaudissements.</p>	
5	27"	<p>Le sénateur lit son discours. Derrière lui, Alto et la foule qui danse.</p>	<p>-P.R.</p> <p>-G.P.</p> <p>-P.P.</p>	<p>Gesticulation grotesque du sénateur.</p>	<p>-Travelling avant</p> <p>-Panoramique vers la gauche.</p> <p>-Panoramiques d'accompagnement.</p>	<p><i>Sénateur</i> : Ouvrons des chemins dans les forêts.</p> <p>Fondons mille villes dans des régions incultes! Et des ponts sur les rivières... des routes traversant les déserts... des machines arrachant le minerai à la terre!</p>		
6	20"	<p>Le prélat (tourné vers la gauche) harangue la foule. Derrière lui des porteurs de panneaux, et le reporter noir.</p> <p>Il achève son discours bras levés en extase.</p>	<p>-P.P.</p>	<p>Le peuple danse. Gesticulation du prélat.</p>	<p>-Léger panoramique.</p> <p>-Amorce de travelling arrière.</p>	<p><i>Prélat</i> : Sans les prêtres que seraient devenues les Amériques?... Que seraient devenus les Aztèques, les Incas, les Mayas?... Que seraient devenus les Tupis, les Aïmorsés, les Tamoios et les Xavantès? Que serait devenue la foi?</p>		
7	13"	<p>Vieira au milieu d'une foule compacte de danseurs et de musiciens à tambourins.</p> <p>Micro dans le champ — nombreux bras levés — pancartes. Le reporter de dos.</p> <p>Vieira a le visage joyeux puis inquiet. Derrière lui, pancartes noires et blanches.</p>	<p>-P.P.</p> <p>-P.R.</p>	<p>Le reporter essaie de se frayer un chemin.</p>	<p>-Léger travelling avant.</p>			Samba

IMAGE						SON		
N° plan	Durée	Descriptif	Échelle * et angle de prise de vue	Mouvement dans le plan	Mouvement de caméra	Parole in/off	Bruits	Musique (lyrics ou instruments)
8	28"	Groupe de danseurs (cf. plan no 3). Derrière arrive le sénateur qui danse avec excentricité et exhibitionnisme au milieu des filles. À l'arrière-plan, Vieira.	-P.M. -P.P.	Les danseurs et le sénateur s'approchent de la caméra.  Mouvement de tête d'un danseur noir.  Vieira bouge au milieu de la foule.	-Travelling avant. -Puis travelling arrière très bref. -Reprise travelling avant.			Idem
9	1'35"	Foule qui danse (plus proche). Les danseurs cachent Paulo et Sara. La caméra va les chercher. Ils sont enlacés au milieu de la foule.  Alternativement durant ce plan, Paulo et Sara sont enlacés, séparés, face à face, dos à dos, l'un contre l'autre, la tête de l'un sur l'épaule de l'autre.  Cheveux de Sara, très noirs. Redécouverte de la foule. On perd Sara.  À nouveau Sara et Paulo. Ils rient. Derrière eux, les pancartes.  Réapparition de la foule.  Passage d'une personne devant la caméra.  À nouveau la foule.  Au second plan: l'arche. Escalier qui mène à la terrasse. Vieira est entre l'arche et Paulo. Sara.	-P.M. -P.P. -Angles divers -T.G.P. -P.P.          -G.P. -P.P.	Paulo et Sara s'écartent l'un... de l'autre, Paulo tourne autour de Sara, droite-gauche puis gauche- droite; Sara obstrue l'objectif de la caméra avec ses cheveux.  Paulo va chercher Sara, il l'enlace.  Passage de la foule devant la caméra.  Passage par intermittence de Vieira et du Prélat. Paulo se déplace, rejoint Sara.	-Travelling avant.  -Mouvement circulaire autour de Paulo et Sara de gauche à droite.  -Travelling arrière.  -Travelling avant. -Panoramique droite-gauche.  -Travelling arrière.	<i>Paulo</i> (VOIX INTÉRIEURE) « Quel est le sens de la cohérence ? On dit qu'il est prudent D'observer l'Histoire sans souffrir Jusqu'au jour où, par sa conscience, la masse prend le pouvoir. »  <i>Paulo</i> (VOIX INTÉRIEURE) « dans les rues je vois le peuple Le peuple dérouté Il ne peut croire en aucun parti Ce peuple dont la tristesse a pourri le sang il a besoin de la mort Beaucoup plus qu'on ne pense Le sang qu'en son frère stimule la douleur Le sentiment du néant qui fait naître l'amour La mort en tant que foi et pas en tant que peur. »		Idem (début du plan)  -Symphonie de Villa- Lobos.

10	10"	Le prélat, bras levés au ciel. Derrière lui, la forêt. En amorce droite, Vieira vu de profil, et le tueur. Visage déformé de Vieira (de face), qui a tourné la tête vers la foule. La femme de l'homme du peuple, le syndicaliste, Paulo, la foule applaudissent Vieira au milieu d'eux.	-P.R. (prélat)  -P.P. (Vieira)  -G.P.  -P.R.	Demi-tour de Vieira. Entrée gauche-droite du Prélat; il tourne autour de Vieira.	-Panoramique gauche-droite.  -Travelling avant.  -Travelling arrière.		Bruits de foule. Cris divers.	Symphonie Villa-Lobos mixée à la Samba.
11	47"	Sara accoudée à la balustrade. Derrière, la forêt. Des danseurs au premier plan obscurissent l'objectif de la caméra. On découvre Paulo, couché sur la balustrade.  Passage des danseurs qui se déplacent.  Passage de danseurs au 1° plan. Ils se baissent et cachent Paulo et Sara au centre de l'image.  Sara agrippe Paulo par les épaules et prend la tête de Paulo entre les mains. Paulo agrippe par le col le sénateur qui tire la langue comme s'il étouffait.	-P.R.  -P.P.    -P.R. (Paulo)   -P.P.	Danses.  Passage de danseurs au premier plan droite-gauche et gauche-droite. Ils encerclent Paulo et Sara. Paulo et Sara avancent vers la caméra.	-Travelling avant (sur Sara et Paulo).  -Travelling arrière.    -Travelling avant. -Panoramique gauche-droite.	<i>Sara</i> : Pourquoi Paulo ? Pourquoi te lancer dans ce désordre ? <i>Paulo</i> : Quel désordre ? <i>Sara</i> : Regarde ! Vieira ne peut pas parler. <i>Paulo</i> : Et pendant plus d'un siècle personne ne le pourra. <i>Sara</i> : Tu as jeté Vieira dans l'abîme. <i>Paulo</i> : Moi ! L'abîme est là béant. Nous nous dirigeons tous vers lui. <i>Sara</i> : Ce n'est pas la faute du peuple !... ce n'est pas la faute du peuple !... ce n'est pas... <i>Paulo</i> : Mais le peuple court derrière le premier venu qui brandit une épée ou une croix.		Samba et Symphonie de Villa-Lobos.  Sourdine de la musique sur le dialogue.
12	7"	Jeronimo. À gauche, Sara qui l'incite à parler.	-P.P.  -G.P.	Sara secoue Jeronimo.	-Travelling avant,	<i>Sara</i> : Parle, Jeronimo !... Parle !... Parle, Jeronimo !... Parle !		Symphonie Villa-Lobos et Samba mixées. Sourdine sur le dialogue.

IMAGE						SON		
N° plan	Durée	Descriptif	Échelle* et angle de prise de vue	Mouvement dans le plan	Mouvement de caméra	Parole in/off	Bruits	Musique (lyrics ou instruments)
13	7"	Alto, le militant du parti. Autour de lui, la foule des danseurs. Au fond, la forêt. Alto brandit sa mitraillette, tire en l'air. La foule continue de danser puis s'arrête quand il abaisse sa mitraillette.	-P.P.	Alto avance vers la caméra.			Aucun bruit.	Idem Crescendo.  Silence total.
14	1'8"	Jeronimo parle. Paulo à gauche, le sénateur à droite. Pancartes noires et blanches.  Jeronimo. Jeronimo encadré par le prêtre et le sénateur. Le prêtre et Jeronimo.  Paulo empêchant Jeronimo de continuer.	-P.A.  -P.R. -P.A.  -P.R.  -P.P.	Le sénateur s'approche de Jeronimo.    Paulo se précipite sur Jeronimo par derrière et plaque sa main sur sa bouche pour l'empêcher de poursuivre.	-Panoramique droite-gauche d'accompagnement. (sénateur) -Travelling avant.  -Travelling arrière. -Travelling avant.  -Travelling avant très rapide.  -Léger travelling arrière.	<i>Sénateur</i> : N'aie pas peur, mon fils ! Parle, tu es le peuple, parle !  <i>Jeronimo</i> : Je suis un homme pauvre, un ouvrier. Je suis président de mon syndicat et je participe à la lutte des classes ! et je trouve que tout est mal fait. Et je ne sais vraiment pas quoi faire. Le pays passe par une grande crise et je crois que le mieux est d'attendre les ordres du président!...  <i>Paulo</i> : Tu vois ce que c'est que le peuple ? Un imbécile, un analphabète, un dépolitisé!... Vous avez un instant imaginé Jeronimo au pouvoir?...		Batterie de samba (fin du plan).

15	3"	Sur fond très sombre, l'homme du peuple monte du fond de l'image et tente de se frayer un passage. Il a sa chemise blanche déchirée à l'épaule.	-P.R. en plongée. -P.P.	Déplacement de l'homme du peuple.	-Travelling arrière d'accompagnement.		Batterie très forte très dramatique. (accélérée).
16	9"	L'homme du peuple, sur fond presque noir (faux raccord avec plan précédent dans la position du personnage). Derrière lui, assis par terre, des hommes jouent du tambourin.	-P.R. en plongée presque verticale.		-Panoramique droite-gauche d'accompagnement.		Idem
17	23"	La main de l'homme du peuple sur la main de Paulo.  L'homme du peuple arrache la main de Paulo de la bouche de Jeronimo. Visage de l'homme du peuple.  Visage de Jeronimo.  Visages de Sara et Paulo.	-G.P. -P.P. -P.P.  -G.P.  -G.P.	-Panoramique droite-gauche et vertical. -Panoramique gauche-droite. -Panoramique droite-gauche.  -Panoramique gauche-droite et travelling avant.  -Léger arrêt sur l'image.		<i>L'homme du peuple : Un moment!... un moment, vous tous!... un moment</i>  <i>L'homme du peuple : Moi aussi je vais parler!... Maintenant je vais parler.</i>	Batterie très forte, dramatique.
18	25"	Les deux militants, Vieira, la femme de Felicio. Visages de l'homme du peuple et de Jeronimo. Derrière eux, Paulo et Sara.  Paulo et Sara se détournent et sortent du champ. Ils sont remplacés par un Indien et des gens du peuple.	-P.R. -P.P.		-Panoramique droite-gauche. -Travelling avant.  -Travelling arrière.	<i>L'homme du peuple : Avec votre permission, Messieurs, Jeronimo fait notre politique. Mais Jeronimo n'est pas le peuple...</i>  (crié) Le peuple, c'est moi qui ai sept enfants..., sans maison où habiter!	

IMAGE						SON		
No plan	Durée	Descriptif	Échelle * et angle de prise de vue	Mouvement dans le plan	Mouvement de caméra	Parole In/off	Bruits	Musique (lyrics ou instruments)
19	17"	Le tueur se précipite sur l'homme du peuple, le roue de coups et lui met une corde au cou. L'homme du peuple se plie en deux, met genoux à terre. Le peuple n'intervient pas, mais crie.	-P.A.		-Travelling arrière.  -Travelling avant. (sur l'homme du peuple).	<i>Le peuple criant: Extrémiste! Communiste!... Tuez-le! Extrémiste!... Tuez, Tuez-le!</i>		Samba qui recommence.
20	36"	Le sénateur déclame un discours, qu'il lit.  Derrière le sénateur qui continue à parler, le prêtre empoigne les cheveux de l'homme du peuple en appuyant une grande croix sur son épaule. Le tueur sort un revolver, fait entrer le canon dans la bouche de l'homme du peuple.  Visage de l'homme du peuple.	-P.P.  -G.P. -P.A.   -G.P.	Gestes du sénateur.	La caméra accompagne les gestes du sénateur. -Travelling avant. -Travelling arrière.  -Léger panoramique droite-gauche. -Travelling avant.	<i>Sénateur</i> : Mes amis, mes amis la faim et l'analphabétisme sont la propagande extrémiste! Le communisme est le virus qui contamine les fleurs, contamine l'air, contamine le sang, l'eau, la morale!  <i>Sénateur</i> : À Eldorado, la faim n'existe pas, ni le chômage, ni la misère, ni la violence, ni la laideur.  <i>Sénateur</i> : Nous sommes...	Cris de foule.   Coups de mitraillette.	Samba.

21	5"	Le visage de l'homme du peuple, la corde nouée en boule sur le côté du cou. (Faux raccord avec le plan précédent).	-P.R. en plongée -G.P.		-Travelling avant.	<i>Sénateur : ...un peuple beau, fort et viril, comme les Indiens !</i>	Cris. Mitrail lettes.	Samba.
22	1'22"	Visage de l'homme du peuple mort, allongé par terre. Lorgnon du sénateur qui examine le visage de l'homme du peuple. Ensemble du groupe sur la terrasse (mur dégradé). On découvre des gens assis par terre. D'autres se déplacent latéralement par derrière. On découvre les carreaux de la terrasse. Grande profondeur de champ. Vieira entre dans le champ. Vieira. Sara. Paulo les mains derrière le dos.  Vieira de dos se dirige vers Paulo. Paulo toujours immobile, le visage baissé.  Le militant Alto. Paulo.  L'étudiant. Paulo commence à réagir. Il se met à hurler.	-P.P. de face puis en plongée -P.M. puis -P.E.  -P.A.  -P.R. -P.R.  -P.R.	Mouvements gauche-droite droite-gauche de personnages à l'arrière du plan.  Déplacement de Vieira.	-Panoramique vertical ascendant.  -Travelling gauche-droite. -Travelling latéral d'accompagnement. -Travelling avant. -Panoramique gauche-droite.  -Panoramique droite-gauche.  -Travelling avant.	<i>Alto : L'irresponsabilité politique ! L'étudiant : Ton anarchisme ! Alto : Ton irresponsabilité politique ! L'étudiant : Ton anarchisme ! Alto : Ton irresponsabilité politique ! ...ton irresponsabilité politique !  Paulo : Assez !</i>		Silence.



24	47"	<p>Visage de l'étudiant de profil. Il regarde vers la gauche. Pancartes au fond (en forme de croix).</p> <p>Visages Sara et Paulo en contrejour.</p> <p>Sara avance ses lèvres vers la tempe de Paulo et l'embrasse.</p>	<p>-G.P.</p> <p>-G.P.</p> <p>-T.G.P.</p>	<p>-Panoramique droite-gauche.</p> <p>-Léger travelling avant.</p>		<p><i>Paulo</i> : La transe des mystiques!... Regarde bien nos yeux, notre peau... Si nous commençons à voir les choses clairement, seule la violence des mains...</p>		
----	-----	--	--	--	--	--	--	--

L'analyse qui précède<sup>4</sup> s'appuie sur une comparaison sémiologique des deux séquences, dont elle décrit les diverses composantes codiques. Elle insiste finalement sur la théâtralisation de la séquence B, y voyant une mise en scène des contradictions du populisme et un démontage de son esthétique.

Mon propos ne contredira pas ces conclusions, mais j'en déplacerai seulement l'impact — et le champ — en reprenant les deux séquences sous l'angle unique de leur articulation signifiante. Il ne s'agit donc pas pour moi de recenser les différents codes mis en œuvre, mais de soumettre les matériaux recensés à l'épreuve d'un code dominant, celui de leur montage, entendu ici comme réglage de l'écriture. À travers les formes que prend sa manifestation, ce sont les modes de constitution du réel que j'entends lire, afin de lire dans les formes ainsi libérées la signification des différentes figures politiques qui les libèrent.

Ce choix méthodologique implique plusieurs contraintes : d'une part — pratiquement — reconstruire le parcours de chacune des deux séquences, avant d'en cerner les relations et de les ouvrir sur l'ensemble du film ; d'autre part — sur le plan théorique — distinguer le niveau de la fiction de celui de la narration, et, dans la narration elle-même, faire le départ entre ce qui engage le narrateur représenté (Paulo) et ce qui relève de la seule écriture du film et des réseaux latents qu'elle noue. Par cette méthode je serai amenée à dégager, au-delà des convergences partielles soulignées dans l'analyse précédente, l'existence d'une opposition structurelle entre la séquence A et la séquence B, provenant d'un travail spécifique du montage au début de la séquence A. Et je tenterai alors de comprendre l'hétérogénéité des styles, précédemment signalée à propos de la séquence B, comme la lutte de deux statuts contradictoires du peuple — et de Paulo — inscrits dans le conflit de deux types de rapport à l'espace.

□ □ □

Ce qui caractérise d'abord le fonctionnement de la séquence A, c'est que le plan d'ensemble — donc la vision globale de l'espace diégétique — n'y intervient qu'au terme d'une progression organisée de manière discontinue et conflictuelle

par le montage. Deux séries sont à considérer de ce point de vue.

Une première série relie les plans 1, 3 et 5 par un élargissement continu du champ, qui en rassemble finalement les données dans une vision générale : le plan 1 représente en effet l'arrivée de Felicio et de ses troupes en plan américain, le plan 3 met en place Paulo et le militant dans un plan moyen, tandis que le plan 5 propose en plan d'ensemble le face-à-face des policiers, suivis de Paulo et du militant, et de Felicio, seul cette fois-ci. Ce plan 5, où la scène se constitue dans sa totalité, est donc celui où le conflit se trouve directement visualisé, et vient s'inscrire dans la confrontation plastique des lignes — descendantes de face pour les policiers et ascendantes de dos pour Felicio. Or cette structure conflictuelle d'ensemble a été déterminée par l'opposition des deux plans antérieurs de la série : le peuple et Felicio occupent en 1 une position ascendante, tandis que Paulo et le militant sont en position descendante au plan 3. La contradiction des plans 1 et 3 produit donc une synthèse au plan 5, qui introduit d'ailleurs des éléments nouveaux : si Felicio est toujours en position montante, il est cette fois cadré de dos, alors qu'il apparaissait de face au plan 1, où ses troupes l'entouraient ; en outre, la ligne adverse s'est renforcée des policiers, descendant en rang unique, et reléguant au fond du champ Paulo et le militant qui semblent marcher derrière eux.

La représentation finale du conflit, acquise à travers l'élargissement croissant du cadre, dépend donc en réalité d'un processus dialectique : c'est la mise en place discontinue des rapports de forces, inscrits dans des rapports de lignes, et de points de vue, qui permet finalement la saisie de l'ensemble — un unique chemin où s'affrontent les deux camps ; la dialectique déplace en même temps chaque terme, puisqu'un camp augmente — on notera ici, pour y revenir plus tard, la conjonction de Paulo et des policiers — tandis que l'autre diminue quantitativement, même si, qualitativement, la force de l'affrontement croît. Et c'est un même schéma brisé qui règle le développement des durées : un plan long (1 = 23"), un plan très bref (3 = 5"), et enfin un plan de durée moyenne (5 = 14"). Or non seulement une structure conflictuelle organise ainsi la série des plans 1, 3 et 5, mais en outre chacun d'entre eux, au niveau de sa construction formelle, manifeste

une tension interne : la ligne ascendante du chemin et des hommes au plan 1 est contredite par l'angle vertical descendant que suppose la prise de vue en plongée ; et la ligne descendante des éléments représentés au plan 3 est contredite à son tour par la prise en contre-plongée ; c'est cette contre-plongée que perpétue le plan 5, mais à un moment où la force de la ligne descendante s'est multipliée numériquement.

Développant ainsi un réseau de contradictions actives, cette série entre également en opposition avec la série des plans 2, 4 et 6, que le montage fait alterner régulièrement avec la première. Ouverte par Vieira, et centrée sur lui, cette seconde série ne connaît pas d'autre modification que quantitative, puisque Vieira sort seul de voiture au plan 2, et est entouré de trois hommes au plan 4, pris en champ plus large ; tandis qu'au plan 6, élargi encore par un recul de la caméra, il fait s'écarter les policiers qu'il semblait avoir suscités d'un geste de tête au plan 4. Or la composition plastique de ces trois plans repose sur une orientation latérale droite-gauche, constamment répétée : la sortie de Vieira au plan 2 est accompagnée d'un panoramique vers la gauche ; au plan 4, son signe de tête est également orienté dans cette direction ; et c'est vers la gauche toujours que les policiers s'éloignent, sur son ordre, au plan 6. Il apparaît donc que la composition interne de cette seconde série n'entre pas dans un processus de transformation dynamique : le pouvoir est unique, même sous des formes multiples il se répète. Et la seule modification structurelle provient, au plan 4, d'un déplacement autonome de la caméra, qui avance pour cadrer en gros plan le visage de Vieira, soulignant ainsi, en l'isolant, le poids du leader, qui n'agit pas, mais qui dispose de la force. Cette autonomie de la caméra est d'autant plus remarquable ici qu'elle n'existe pas dans la série Felicio, où les déplacements de la caméra accompagnent seulement ceux des forces en présence. Ainsi dans la série Felicio la dynamique de l'espace est produite par les actants eux-mêmes, dont la rencontre conflictuelle construit progressivement le champ de la scène ; dans la série Vieira au contraire, marquée par une constante répétitive, c'est une intervention narrative, indépendante de l'action, qui constitue, par avancée (en 4) ou recul (en 6) de l'appareil enregistreur, le champ spécifique de la figure représentée.

Le propre de cette figure, dans sa composante latérale, reste néanmoins de développer une opposition permanente à la structure conflictuelle de l'autre série. Le plan 6, à travers le recul autonome de la caméra qui introduit un ensemble encore élargi par rapport au plan 4, propose une première résolution de cette double opposition dans une première représentation globale de toutes les forces en jeu, Vieira compris, qui donne d'ailleurs le point de départ du plan. Or il est symptomatique que ce soit une direction latérale qui détermine ici la composition de l'ensemble : de l'avant gauche à l'arrière droit du plan, une ligne unique, montante, relie et hiérarchise les actants principaux, depuis les policiers en bas et à gauche, retenant la foule, jusqu'à Felicio au-dessus duquel se trouve Vieira, en haut à droite. Avant même d'avoir parlé, et d'avoir été vaincu par Paulo, Felicio est entré dans l'espace de sa défaite : espace statique, donné par un plan d'ensemble et non plus construit par le montage, espace tendant vers l'alignement et non plus l'affrontement, encore que le conflit reste maintenu par le face-à-face de Felicio et de Vieira.

C'est au plan 9 qu'intervient la dernière étape de la résolution, et de l'échec, marquée par un nouveau recul de la caméra, déployant un dernier ensemble, le plus vaste de toute la séquence, et l'un des plus longs (26") : on notera la tendance marquée à l'allongement des durées dans cette seconde partie, celle où précisément une série se reconstitue (1' au plan 7, 17" au plan 8, 26" au plan 9) ; ici encore le rythme est discontinu, même si les enchaînements deviennent continus. Dans ce plan 9, un nouvel alignement apparaît, encore une fois latéral et hiérarchisé, mais en position descendante cette fois-ci, inversant donc la position du plan 6 : tout en haut à gauche le militant, puis Geronimo, Vieira, et en dessous le reporter, puis Paulo et enfin Felicio ; tous avancent, sauf Felicio qui recule. L'affrontement de deux directions opposées, et dynamiques, qui caractérisait le plan 5 s'est ainsi résolu par la dominance d'une ligne unique, Felicio étant pris désormais, malgré son visage tourné vers le haut, dans une orientation descendante ; et le conflit de la montée et de la descente se trouve déplacé par la dominante latérale, d'autant plus frappante plastiquement que le recul accentué de la caméra provoque une mise à distance de la scène, et la

transformation des acteurs ainsi éloignés en un cortège processionnel dont seule la ligne reste perceptible. La chute de Felicio, consécutive à son geste de révolte, s'inscrit au bout de cette ligne. Seule la visée perpendiculaire de la caméra maintient dans la scène la possibilité de sa contradiction.

Pourtant Felicio avait pris la parole au plan 7, le plus long de toute la séquence, et pour un discours formulé en termes politiques : discours de la collectivité, discours du droit des paysans sur la terre qu'ils cultivent. La longueur maximale du plan implique l'audition intégrale de cette parole maîtrisée, en même temps qu'elle marque le passage à un système scénique. Car cette victoire, remarquable si l'on se réfère à une séquence précédente où ce même Felicio tentait en vain de parler à Vieira au cours de sa campagne électorale, reste vouée à l'échec parce qu'elle s'inscrit dans la structure formelle de Vieira : avancée de la caméra pour isoler le visage de Felicio qui parle, comme elle avait isolé précédemment celui de Vieira (plan 4) ; panoramique latéral encore une fois, vers la droite pour cadrer le reporter et Vieira — qui écoutent —, puis vers la gauche pour revenir sur Felicio achevant son intervention : « on mourra plutôt, mais on partira pas ». Felicio parle, et pour un refus qui est l'annonce de sa mort ; mais c'est la caméra qui se déplace, et non plus lui ; il est devenu une figure, coupée de la masse qui l'accompagnait, et saisie dans une construction latérale contraire à la dynamique verticale du conflit. C'est cette construction latérale qui l'emporte une dernière fois au plan 10, où de nouveau un panoramique latéral droite-gauche balaie la foule comprimée par les policiers et définitivement séparée de Felicio. La mort de Felicio, dans la séquence suivante, restera celle d'un individu, pleuré par les femmes et non pas soutenu par le groupe.

L'intervention de Paulo, au plan 8, ne fait donc que précipiter un échec déjà inscrit dans le renversement d'écriture amorcé aux plans 6 et 7. En cela l'analyse scripturale confirme l'explication qu'il donnera ensuite à Sara sur son rôle de provocation volontaire au cours de cette séquence. Ce n'est pas lui qui engendre l'échec ; mais sa tentative pour radicaliser le conflit échoue, précisément parce que Felicio est sorti de l'espace de l'action collective pour entrer dans celui de la parole individuelle — fût-elle celle d'un porte-parole —

où le rapport de force est en sa défaveur : c'est la parole de Paulo qui l'abat d'abord — « ne dites pas cela, Dr Paulo » — même si c'est ensuite un geste de Paulo qui le jette à terre, après son geste, individuel, de révolte violente. Mais il faut noter également que Paulo amorce le premier la rupture définitive du conflit, car c'est lui qui, en faisant reculer Felicio, placé en dessous des politiciens il est vrai, rompt pour la première fois l'élan et la possibilité d'affrontement vertical qui déterminaient encore celui-ci. Le rôle du personnage Paulo se précise ainsi : il accélère, négativement, un processus de destruction implicite jusque-là ; sa volonté de radicalisation positive se retourne contre son objet. La conclusion qu'il en tirera dans la séquence suivante concerne la lâcheté de Felicio et du peuple. Il omet entièrement de prendre en compte les rapports de force, négligeant ainsi l'autre aspect de son propre rôle, toujours double : une conjonction structurale avec le pouvoir (Vieira) et la répression latente (la police). Et ce n'est qu'après la mort de Felicio qu'il démissionne, ayant pris conscience et de la répression déclarée et de sa propre compromission.

L'analyse menée par Paulo en tant que personnage n'est donc, à ce moment du film, que partiellement lucide. Si elle confirme le résultat de la scène, elle en ignore la dialectique initiale et le retournement central. Comme narrateur en revanche — et l'évaluation du rôle de Paulo implique également la délimitation de cette autre fonction — il prend en charge la totalité du déroulement, puisque la séquence a été précédée d'un premier retour, purement auditif, au moment de la narration : « et je me demandais comment répondrait le gouverneur élu aux promesses du candidat — je me demandais surtout, à moi-même et aux autres, comment nous réagirions ». Si cette question est référée au temps diégétique et qualifie l'état d'esprit de Paulo juste avant l'épisode de Felicio, son émission relève néanmoins du discours narratif et non pas du contenu fictionnel. Mis à part le prologue et l'épilogue, la totalité du film prend en effet la forme d'un récit en flash-back assuré par la voix et la mémoire de Paulo au moment de sa mort. La présence de cette instance narrative n'étant perceptible qu'à certains moments du film, sa désignation juste avant la séquence A contribue à associer plus étroitement le rôle de Paulo comme narrateur et la mise en place dialectique du conflit.

Il est intéressant de noter d'ailleurs que, comme personnage de la séquence, Paulo participe de ce processus dialectique, même s'il n'en maîtrise pas l'analyse : il est dans le conflit, il en constitue même un des courants, alors que Vieira, qui s'y oppose structurellement, lui reste diégétiquement étranger — figure immobile et silencieuse du pouvoir, dont seul un geste signale qu'il dispose en réalité de la force, fût-ce pour la retenir et écouter le peuple. Bien que Vieira paraisse ainsi échapper à l'affrontement, et par là même l'effacer, la fonction de la séquence ne saurait être minimisée : elle lie la première apparition du peuple comme force constituée à la manifestation d'un conflit organisé avec le pouvoir. Il s'agit en fait du seul moment du film où le démontage critique du populisme pourrait être pris en charge non pas par l'analyse extérieure de ses contradictions, mais par leur dévoilement interne dans l'action.

Deux éléments donnent la mesure de ce conflit, et permettent d'en mesurer la disparition à la fin du récit (dans la séquence B précisément). La composante rurale du lieu d'affrontement contraste avec la dominante urbaine de la campagne électorale, dont une trace persiste encore dans le plan précédant la séquence : plan d'une place de ville remplie d'une foule silencieuse, immobile, comme enfermée par les immeubles, et portant des banderoles à revendications syndicales ; plan statique, qu'anime seul le dynamisme autonome de la caméra, lorsqu'elle parcourt la place en panoramique droite-gauche. En rompant avec la ville, c'est aussi avec un lieu donné et fixé que rompt la séquence A, où, malgré l'arrière-plan campagnard, l'espace n'existe et n'apparaît qu'en fonction des luttes qui le construisent — la fin des luttes intervenant précisément avec l'apparition d'un plan d'ensemble. La structure de la scène, malgré l'unicité du lieu, procède donc originellement du montage et non pas du décor ; et la positivité initiale du conflit s'inscrit dans la nature dialectique de ce montage — les rapports de ligne déterminant les rapports de force suivant un processus de contradiction productive.

La référence eisensteinienne ne peut être ici occultée — aussi bien le plan 5 (montée de Felicio contre descente des policiers) relève-t-il en fait de la citation (l'escalier d'Odessa, lorsque la mère remonte face aux soldats qui descendent) ; et il prend place dans un montage où la soumission de la plastique à la dynamique, et l'insertion de la dynamique dans

un courant dialectique, correspondent à la pratique théorique la plus affirmée par Eisenstein. C'est seulement avec l'échec du conflit qu'une composante plus brechtienne — désignation de la scène par sa mise à distance — semble prendre le relais, la fonction didactique de l'écriture se substituant alors au tracé dialectique de l'événement. C'est cette composante brechtienne qui marque le début de la séquence B, celle où la rencontre d'un leader avec le peuple dévoile la constitution du leader dans la destitution du peuple.

Un mécanisme inverse de la séquence A détermine en effet, dans la séquence B, la mise en place de la scène : après un geste d'introduction lancé par Paulo au plan 1, le plan d'ensemble, de grand ensemble même, intervient dès le plan 2 ; loin d'être engendré avec le plan lui-même, ce cadrage provient d'un déplacement autonome de la caméra, dont le recul établit progressivement, pendant les 18 secondes que dure le plan, le passage d'une vision rapprochée des personnages (Vieira et la foule sous un arc) à un enfermement lointain de ces personnages dans le décor qui les cerne (les deux terrasses superposées du palais de Vieira). Au cours d'un même plan, un travail spécifique de l'appareil enregistreur opère donc une transformation de perspective, en renvoyant à l'éloignement d'une scène exhibée l'illusoire proximité initiale de ses héros — le leader et le peuple. Ce type de rupture, qui indique au spectateur la voie d'un regard distancé, apparaissait déjà dans la séquence A, mais sur sa fin seulement. La théâtralisation paraît d'autant plus forte ici que le décor dévoilé relève de l'architecture, chaque terrasse dallée faisant office de plateau, comme les pancartes de panneaux — d'ailleurs vides. Enfin l'inscription d'un titre en surimpression — « rencontre d'un leader avec le peuple » — renforce la généralisation ainsi constituée, et accroit, suivant un processus également brechtien, sa mise à distance : il s'agit d'une scène donnée à voir comme telle et dont le sens peut faire l'objet d'un résumé initial.

Or ce n'est pas la première fois, dans le film, que le titrage est utilisé : le reportage télévisé de Paulo sur Diaz a été précédemment introduit de la même manière, encore que son titre — « biographie d'un aventurier » — relève de la vraisemblance diégétique, puisqu'il s'agit précisément d'une émission réalisée par Paulo une fois qu'il a reçu de Fuentès la direction

de la télévision («T.V. Eldorado présente... un reportage de Paulo Martins»). Dans la séquence B en revanche, le titre ne reçoit aucune justification. Mais quoiqu'elle se trouve ainsi rompre davantage avec l'illusion de réalité, son titrage l'inscrit néanmoins dans le prolongement signifiant du reportage de Paulo : le démontage de Vieira répond à celui précédemment opéré sur Diaz. Simplement, lorsqu'il s'agit de la biographie de Diaz, c'est le personnage Paulo qui la prend en charge ; lorsqu'il s'agit de la « scène » de Vieira, c'est la narration qui en désigne le sens, que cette narration procède directement de l'écriture du film, ou — hypothèse également acceptable étant donné la présence de Paulo dans le plan 1 — qu'elle puisse être mise au compte de celui-ci, manifestant ainsi sa fonction de narrateur. La différence des statuts impliqués appelle en ce dernier cas une interprétation. La lutte contre Diaz engage des faits et une action directe du personnage Paulo ; la récusation de Vieira est le produit d'une lucidité rétrospective de Paulo intervenant comme narrateur. La séquence B se situe vers la fin du film, à un moment où Paulo rejoint peu à peu l'instant de sa mort, et le moment de sa narration. Une question se pose alors : l'itinéraire de Paulo consisterait-il à assumer de plus en plus sa charge narrative, en réduisant progressivement ses interventions diégétiques ? De fait, il reste absent du début de la séquence qu'il a pourtant introduite.

Constitué comme spectacle dès l'origine, ce début confirme son origine en fonctionnant par rapprochements progressifs au sein d'un espace préalablement défini : prise dans la scène à partir du plan 3, où des danseurs précèdent les actants principaux, puis s'écartent devant eux comme pour les introduire, la caméra avance et cerne peu à peu les figures de Vieira, du sénateur et du moine ; celles-ci seront dégagées ensuite en premier plan ou en gros plan, par va-et-vient d'abord au plan 4, puis par isolement alterné dans les plans suivants : le sénateur en 5, le moine en 6, Vieira au fond du 7, tandis que le plan 8, reprenant le thème et le cadrage du plan 3, rassemble de nouveau les figures constitutives de cette entrée de scène — Vieira entouré du moine et du sénateur, tous trois précédés de la samba, que le sénateur va danser lui aussi en passant au premier plan. Caractérisée par une structure répétitive, dans laquelle l'actant conflictuel de la

séquence A — le peuple — est désormais réduit à l'état de masse folklorique, la scène du leader ne peut plus progresser que dans l'exagération grotesque de ses données — ici par la danse du petit sénateur à lorgnon et de la fille Noire. Une fois les composantes du populisme fixées dans leurs paroles et leurs gestes symboliques — délire de la foule, hystérie fanatique du moine, mystique du développement chez le sénateur, tous encerclant Vieira qui se tait — la scène, privée de dynamique interne, reste bloquée. Le rythme s'allonge sans produire de changement.

Aussi est-ce par une série de ruptures que la séquence va désormais procéder. La première intervient avec le plan 9 — non pas à son début, qui paraît enchaîner sur la continuité de la danse, mais par une double transformation intérieure, qui ne prend effet qu'au bout de quelques secondes : d'une part, une très longue avancée de la caméra va chercher Paulo et Sara au milieu de la fête, les isole en gros plan et tourne autour d'eux, qui semblent eux-mêmes danser ; d'autre part l'ambiance sonore de cris, de chants et de batterie, prolongée sur le début du plan, disparaît soudain pour céder la place à une musique symphonique qui accompagnera en sourdine un monologue intérieur de Paulo prononcé en voix *off*. Sans être totalement arrachés à la scène, puisque des têtes de danseurs passent parfois devant eux et bouchent complètement le champ, Paulo et Sara introduisent donc une coupure dans sa manifestation diégétique. Par ce changement de registre, articulé sur un décrochement de la bande-son, une opposition se développe à l'intérieur du spectacle, mais au seul niveau subjectif, le monologue de Paulo renvoyant à une vision intérieure autant qu'à un commentaire critique de la fête. Certes — et c'est un fait nouveau dans le film — la réflexion sur la scène pénètre désormais la scène elle-même : dans la séquence A, les explications de Paulo faisaient suite à l'événement, ici elles l'accompagnent ; mais c'est en le supprimant : l'intériorisation produit une rupture, elle ne développe pas un conflit ; la critique est de l'ordre de la méditation, elle fait appel à la poésie et non pas à l'action, déplaçant la danse extérieure dans un tournoiement intérieur, mais la laissant intacte. Aussi bien le plan 10, qui revient à la fête, en poursuit-il le cours visuel et sonore ; tandis que le retour à Paulo et Sara, au plan 11, rassemble sur la même piste leur dialogue, les bruits d'ambiance et la symphonie.

Par le passage au dialogue, Paulo et Sara ont donc rejoint la scène de Vieira que leur isolement avait un instant effacée. Mais à la différence de ce qui se passe dans la séquence A, Paulo n'est plus représenté ici comme un de ses actants. Certes, une réplique de Sara peut laisser supposer qu'il est l'initiateur de la fête : aussi bien est-ce lui qui, au plan 1, a paru sortir de l'ombre pour annoncer, dans un geste largement déployé, le « candidat du peuple ». Mais l'irréalisme de ce plan, qui pourrait indiquer la trace du narrateur dans la fiction qu'il engendre, et l'irréalisation que vient d'introduire son monologue intérieur indiquent nettement un déplacement de son statut actantiel : générateur peut-être, commentateur sûrement, il intervient désormais, comme personnage, au niveau du dévoilement et de la distanciation, non au niveau du développement direct. Son retour à la scène, lorsqu'à la fin du plan 11 il empoigne un des actants — le sénateur —, prétend en désigner le grotesque et non susciter le refus de cette scène. Il faut alors réviser l'hypothèse précédemment émise : si l'activité narrative de Paulo reste toujours repérable, si elle semble même marquer l'origine de la séquence (au lieu de la précéder comme en A) en perturbant la logique de la représentation fictionnelle, le rôle diégétique du personnage n'en est pas pour autant effacé ; il paraît seulement déplacé, d'une intervention active dans le cours politique de l'événement (séquence A) à un repli poétique hors de la scène ou une prise de distance critique à son égard (séquence B). Comme personnage Paulo n'attend plus rien du peuple, même si comme narrateur son intervention organise le démontage du populisme. La seule négation qu'il conçoive reste de l'ordre du retranchement subjectif, tandis que son seul geste positif vise à l'accroissement de la dérision.

Malgré la négativité de Paulo à son sujet, c'est du peuple que va provenir la seconde rupture, qui, cette fois, modifiera le cours diégétique de la séquence. À la scène de Vieira succède en effet, à partir du plan 13, la scène du peuple ; mais celui-ci ne devient opératoire qu'au prix de son dédoublement critique : Geronimo d'abord (plans 13-14), l'homme sans nom ensuite (plans 15-21).

Bien que suscitée par Sara, l'entrée de Geronimo, le syndicaliste, s'inscrit en effet dans la structure scénique du leader, dont il va répéter strictement les formes. L'itinéraire, ici,

mérite d'être souligné : la militante Sara, celle qui croit au peuple, a voulu répondre par un geste positif à l'exhibition nihiliste de Paulo, en saisissant Geronimo comme celui-ci avait empoigné le sénateur. Mais la symétrie des gestes récuse l'antagonisme des intentions : Geronimo procède du même système que le sénateur. La caméra, par son travail spécifique, en désigne de nouveau les composantes : un recul autonome de l'appareil, au début du plan, dévoile la position de Geronimo, encadré par le sénateur et le moine comme l'était tout à l'heure Vieira ; puis un travelling-avant fixe son visage lorsque, pris dans la scène commune, il s'apprête à jouer le rôle que le populisme assigne au peuple : sous un vocabulaire teinté de marxisme (« lutte des classes »), perpétuer la soumission au pouvoir (« attendre les ordres du Président »). Figure symbolique, comme toutes celles qui précèdent, enfermé dans l'espace qu'elles lui ont tracé, il ne peut qu'en prolonger le mécanisme, sous l'égide impuissante — et dupée — des militants alliés du mouvement : l'encouragement de Sara (« parle, Geronimo ») est repris par celui du sénateur (« parle, mon fils »), tandis que la mitrailleuse du militant, brandie vers le ciel, fait le silence dans la foule sans que le bruit du tir soit perceptible sur la bande sonore. La scène du peuple — à ses débuts — paraît frappée d'irréalisme.

Le dévoilement opéré par cette séquence déborde donc largement l'analyse critique menée par Paulo en son sein : par la fixation commune de tous les rôles au sein d'une même scène immobilisée, l'écriture désigne la conjonction objective de tous les supporters du populisme — depuis le peuple lui-même jusqu'aux communistes — dans la perpétuation de l'ordre installé. Il est remarquable que la seconde intervention du peuple échappe précisément à cette structure scénique, à ses actants certes, mais également à Paulo aussi bien qu'à Sara. Paulo reste inscrit dans la scène qu'il refuse : à la fin du plan 14, son geste à l'égard de Geronimo — bondir pour le bâillonner — comme son commentaire sur le peuple (« imbécile, analphabète, dépolitisé ») correspondent au seul rôle de négation critique qu'il assure, au niveau diégétique, depuis le début de la séquence. Toujours sur la fin de ce plan, la caméra recule comme pour fixer de nouveau une image symbolique : la main de l'intellectuel Paulo sur la bouche du syndicaliste Geronimo, tandis que derrière eux un homme brandit une

pancarte vide. Dans la scène du populisme, l'intellectuel lui-même peut tenir un rôle, fût-il de lucidité critique : il fait taire le peuple égaré, mais sans détruire la scène qui l'égaré ; la place reste béante pour une autre parole.

C'est d'un autre espace que naîtra cette parole, introduisant une seconde rupture dans la scène qui s'était de nouveau fixée. La rupture, cette fois, procède d'un montage extérieur, et non, comme au plan 9, d'une transformation intérieure : le retranchement subjectif de Paulo ne relevait que d'un effet de montage — coupure provisoire dans un espace commun et finalement rejoint. La tentative conflictuelle exige la mobilisation d'un espace différent : l'homme anonyme, qui va revendiquer le nom du peuple et parler pour lui, apparaît soudain en premier plan, émergeant de l'ombre sans être appelé par aucun des personnages présents ; sortant donc d'un lieu non défini, ou qui ne se définit que par son origine hors scène. Et c'est le mouvement de l'irruption, reconstruit en faux raccord accéléré par le montage des plans 15 à 17, qui produit l'espace propre d'une action, dont la dynamique brise, le temps de deux plans très brefs (15-16) contrastant avec l'allongement insistant des plans précédents, la scène prédéterminée du populisme ; tandis que son orientation verticale, accompagnée par une élévation de la caméra, contredit l'horizontalité jusque-là dominante d'un appareil enregistreur qui, soit épousait en panoramiques les déplacements des personnages, soit fixait en travellings autonomes leurs positions, comme pour mieux les désigner.

Il s'agit donc, littéralement, d'une montée du peuple, qui tire sa signification de ce qu'elle est, précisément, montée et non représentée. Ainsi, pour un instant, l'homme anonyme ouvre dans la scène l'éventualité d'une contradiction active dont la genèse rappelle les modes de constitution du conflit dans la séquence A : ce n'est pas un hasard si, au moment où il parle (plan 18), on retrouve autour de lui l'entourage même de Felicio — sa femme, et, en arrière-plan, un Indien immobile, tous deux semblant avoir pris la place de Paulo et de Sara<sup>5</sup>, dont les visages en très gros plan avaient été désignés par la caméra au moment où l'homme commençait son intervention. La possibilité d'une autre scène apparaît alors — mais ce n'est qu'une amorce aussitôt contredite : Geronimo, qui appartient à la scène de Vieira, se tient à côté de l'homme ; et le discours

de celui-ci, encore que de révolte, reste un discours de la misère individuelle ; discours symbolique et non pas politique, rejoignant donc la symbolique des paroles et des figures antérieures.

La réinsertion dans la scène populiste ne peut être que mortelle : inscrite au sein de cet espace fermé, la parole du peuple déclenche le meurtre de celui-ci, pris en charge par le retour des actants précédents, et l'action de leurs attributs constitutifs : harangue (puis lorgnon) du sénateur, croix du moine, corde et canon du révolter que le tueur enfonce dans la bouche de l'homme qui a osé parler. Image irradiante, comme celle qui terminait le plan 14 : la prise de parole produit la mort du peuple — mort politique d'un Geronimo dont la main de Paulo doit faire taire la démission, mort symbolique de l'homme solitaire, dont la révolte ne peut s'ancrer dans aucun terrain qui lui donne sa force. Cette autre mort, toutefois, échappe à la scène, dont elle nie la présence, faute de pouvoir en détruire l'existence : l'achèvement du peuple relève du même type de réalisation — ou plutôt d'irréalisation — que son avènement, puisqu'il engage le retour d'un montage en faux raccord sur les plans 20 et 21, dont la répétition (deux fois le geste du meurtre, comme déjà deux fois le mouvement de montée) apporte un surcroît d'abstraction à une scène déjà distancée par la mise en perspective symbolique de ses composantes.

L'action de la figure toutefois, parce qu'elle implique la relation de plusieurs éléments, ne recouvre pas nécessairement le travail de la distanciation. Elle fait intervenir plutôt une double activité, contradictoire. Analysée globalement, donc dans le système de la symbolisation directe, elle pourrait désigner l'irréalité des opposants par rapport à la puissance toute réelle du pouvoir : c'est ainsi que le coup de feu n'est pas perceptible en lui-même, mais que loin de donner lieu au silence — comme au moment où le militant tirait en l'air — il est répercuté sur la bande-son des plans 20 et 21 par le tir de plusieurs mitrailleuses, plusieurs fois répété, qui amplifie son poids, et la force de celui qui tire. Mais en même temps cette distorsion sonore — qui perturbe l'homogénéité du montage audio-visuel comme le faisait Paulo au moment de son monologue intérieur<sup>6</sup> — annonce aussi les rafales qui accompagneront interminablement la mort de Paulo à la fin du récit.

Un réseau souterrain se noue alors, formant un système qui contredit la signification des éléments interprétés isolément : l'éclatement de la bande-son (montage en décalage auditif) comme celui de la bande-image (montage en décalage visuel) inscrit ici l'attaque de la narration contre l'immobilité de la scène; les traces de rupture, rassemblées autour des figures perturbatrices, permettent de construire, par delà la désignation immédiate des actions et des rôles, la représentation scripturale des fonctions et du sens qu'elles libèrent.

Le réseau constitué ici établit une jonction entre Paulo et l'homme du peuple : jonction de leurs morts — on l'a vu — sur le plan sonore; mais conjonction aussi d'un certain type d'émergence visuelle : la montée de l'homme hors de l'ombre au plan 15 semble avoir pris racine dans le plan 1 où Paulo, courbé dans l'obscurité, se redressait soudain comme pour engendrer la scène; et elle pourrait se prolonger dans l'épilogue, lorsque Paulo mourant imagine fantasmatiquement la mort de Diaz, déclenchée par un homme qui jaillit de l'ombre et tire sur fond sonore de mitrailleuse. Si donc Paulo, dans sa manifestation diégétique, reste étranger à l'irruption du peuple, dans son statut scriptural en revanche il en épouse partiellement les modes de représentation et — de ce fait — la fonction. C'est ainsi qu'au cours de la séquence B les deux seules perturbations narratives introduites dans la structuration scénique l'ont été — respectivement — par l'apparition de Paulo et par celle de l'homme. L'un et l'autre en effet — l'un au plan 9, l'autre dans les plans 15-16 et 20-21 — mobilisent pour leur représentation des formes de montage en rupture avec celles qui contribuèrent à l'enfermement initial de la scène : rupture interne au plan chez Paulo — par un effet de montage pris en charge dans un déplacement de la caméra —, rupture externe du côté de l'homme qui, par deux fois, amorce une déconstruction de la continuité visuelle. Par les systèmes signifiants qu'ils mettent en œuvre dans la séquence B, l'intellectuel et l'homme du peuple représentent donc deux types de récusation des formes populistes. L'une est celle de la conscience individuelle, dont la lucidité critique n'exclut pas le refuge dans la solitude du sujet : son intervention soit engage le narrateur en désignant la scène dans un dévoilement de type brechtien (plan 2), soit au contraire efface provisoirement celle-ci dans un refuge en focalisation interne

qui perpétue le personnage (plan 9). L'autre relève, elle, de la négation active, et de l'appel à l'irruption d'un autre espace — et d'une autre force : en cela l'homme sans nom contredit le représentant nommé du peuple, tout en s'inscrivant dans la voie ouverte au plan 1 par un Paulo de signe ambivalent. Mais si le statut du peuple devient ainsi contradictoire, il reste problématique, et régressif par rapport à l'écriture qu'il constituait dans la séquence A. Avec Felicio, l'affrontement opposait le peuple et le pouvoir, dans un montage d'imbrication et de contradiction productive. Ici le peuple succède au pouvoir et en répète d'abord, avec Geronimo, l'entrée en scène : l'affrontement passe désormais à l'intérieur du peuple lui-même, mais sans qu'aucune des deux figures dispose des forces qui, dans la séquence A, permettaient à Felicio de construire dialectiquement le lieu de l'action.

C'est donc un échec que met en scène la séquence B, au terme d'un récit où la séquence A avait ouvert la possibilité d'une autre voie. Échec marqué précisément, après le lynchage allégorique, par le retour à la désignation scénique ; au plan 22, la mort de l'homme vient prendre sa place dans un tableau d'ensemble ; mais celui-ci n'intervient, encore une fois, qu'en cours de plan. Parti d'un cadrage rapproché, représentant seulement l'homme mort et le lorgnon<sup>7</sup> du sénateur, le plan s'élargit progressivement par une élévation puis un recul autonomes de la caméra, qui construisent ainsi les composantes d'une vision théâtrale : dallage du sol sur lequel l'homme est étendu, positions fixées de l'entourage rassemblant les actants des deux parties — la femme à genoux, le sénateur et le moine debout ; tandis qu'à l'arrière-plan le décor devient perceptible, avec le mur, dégradé, de la terrasse, devant lequel passent et repassent lentement, dans un silence complet, les porteurs de pancartes vides. Par cette construction distancée, le plan 22 rejoint la distanciation préalablement opérée au plan 2 : dès son origine, la scène avait été dévoilée comme telle ; il faut noter d'ailleurs que la structure de ce plan 2, déterminée par les deux terrasses superposées, inscrivait déjà le déroulement de la séquence, organisée, nous l'avons vu, autour d'une double scène : la scène du peuple succédant à celle du leader, et se divisant pour la répéter ou pour la contredire. Le parcours de la séquence n'a donc fait que remplir les cadres originellement

désignés, pour en désigner finalement le résultat dans une nouvelle représentation aussi scénique formellement que la première. Avec, toutefois, une modification importante : l'inscription de l'appareil enregistreur dans la scène enregistrée. Un des personnages du tableau est en effet un reporter chargé d'une caméra et qui filme la scène en se dressant progressivement au-dessus d'elle : il semble ainsi représenter l'origine même du travelling vertical qui contribue, au début de ce plan, à amorcer sa transformation en tableau. Désormais la scène n'est plus seulement dévoilée dans sa structure, elle se donne à voir dans ses modes d'élaboration, mettant ainsi à distance son écriture elle-même et la fonction d'inscription qu'elle assure. Si cette représentation de la caméra confirme la piste ouverte par le titrage initial — celle d'une forme télévisuelle adoptée par la narration elle-même et non plus insérée dans la fiction — elle indique en même temps l'apport essentiel de la séquence : passer d'une scène déjà fixée dans ses résultats à une scène démontée dans ses mécanismes, opérer donc sur elle un travail de déconstruction critique, faute d'avoir pu en réaliser la construction active.

Certes la séquence ne s'achève pas sur ce seul dévoilement ; la seconde moitié du plan 22 — l'un des plus longs avec le plan 9 de toute la séquence — ouvre diégétiquement la possibilité d'un changement de parcours, avec l'amorce d'une troisième scène : après celle du leader et celle du peuple apparaît celle des militants, autour de Paulo et de Vieira qui les a rejoints. Ce déplacement de Vieira vers une autre force constitue, sur le plan diégétique, le bilan positif de la scène : après l'explication donnée par Paulo — « si tu veux le pouvoir, tu dois lutter » — l'éventualité d'une radicalisation de Vieira — « il est peut-être trop tard pour revenir en arrière » — et, dans la séquence suivante, la décision de « larguer les amarres, laisser la barque courir ». Mais toute l'organisation du passage contredit la proposition de cette issue : le peuple a disparu et le tueur en noir ne quitte pas Vieira qui, lui, ne quitte pas la scène, au début de laquelle les militants eux-mêmes participaient au délire collectif ; or c'est aux cris de « communiste ! tuez-le ! » que le meurtre a eu lieu. Le déroulement de la scène a démonté cette erreur d'analyse des communistes alliés à un leader soutenu par leurs propres ennemis (la bourgeoisie et la religion, manipulant la masse). Mais le démontage n'est pas

pris en charge par les militants qui accusent Paulo. Il est seulement le fait de Paulo qui, dans un statut proche de celui de narrateur, a provoqué la radicalisation de la scène pour en clarifier les contradictions, mais qui, comme personnage, ne peut envisager encore d'autre issue que l'intériorisation subjective et le refuge individuel : c'est, encore une fois, sur un très gros plan de son visage accolé à celui de Sara que s'achève la séquence au plan 24, dans un dernier effet de montage qui, encore une fois, annule la scène sans pourtant la contredire. Le décentrement critique n'opère que partiellement, sans tenir jusqu'au terme du spectacle. On notera ici la convergence singulière entre la disparition du peuple et le retour du sujet, à l'inverse de ce qui se passait dans la séquence A, où l'activité du peuple reléguait Paulo dans un statut purement actantiel.

La comparaison des deux séquences, en mettant en lumière les composantes scripturales du débat politique, permet d'en mieux cerner le champ. Tout se passe comme si le refus du populisme impliquait la récusation de son espace propre — celui d'une scène qui fonctionne comme un piège, en enfermant le peuple dans la clôture d'un décor étranger. La séquence de Felicio, dans sa première partie, est le seul passage du film, à son début précisément, où cette opération soit implicitement engagée : sur son propre terrain, celui de la campagne, le peuple a pu mettre en œuvre, l'espace de quelques plans, un montage de discontinuité conflictuelle ne donnant aucune prise à la structuration scénique ; et c'est dans le rétablissement de la scène que s'inscrit finalement l'échec du peuple, cette scène se trouvant avec la séquence B — presque au terme du récit — à la fois surdéterminée et dévoilée, mais sans que son démontage ou son refus puisse en changer durablement la structure. L'exacerbation des formes va de pair avec la décomposition des forces : la scène se désagrège dans un décor figé, l'irréalisation ne détruit pas la fixation symbolique ; la seule déconstruction possible reste une opération abstraite de négation. Alors que dans la séquence A aucune scène ne préexiste à l'intervention des masses : c'est leur mise en place et leur conflit dialectisé avec le pouvoir qui constituent le lieu et l'action elle-même, suivant un processus d'inspiration eisensteinienne.

Ce débat de la scène et du montage, qui sous-tend ainsi la

relation des deux séquences, ouvre quelques hypothèses de déchiffrement pour l'ensemble du film. Loin de permettre, comme dans le système brechtien, la constitution du conflit, l'organisation scénique désigne au contraire son effacement devant l'occupation des forces établies, comme le populisme, ou des forces de réaction, dont le populisme prépare en réalité l'avènement. C'est ainsi qu'au fur et à mesure que la scène populiste se décompose tout en s'exacerbant, on voit s'y substituer, dans une structuration rigoureuse, celle d'un Diaz renforcé de sa conjonction avec Fuentès. Relevant initialement d'une approche réaliste dans un cadre baroque (première séquence de rupture au début du film), provisoirement écrasée par Paulo dans le montage audio-visuel du reportage télévisé, puis dans le tournoiement irréal d'un combat en forme d'opéra exacerbé, la figure de Diaz devient celle du pouvoir à partir du moment où elle se réalise dans l'appropriation d'un espace scénique : en l'occurrence dans la clarté géométrique de l'appartement de Fuentès, contrastant avec l'orgie nocturne et les serres fumantes dont celui-ci provient, lorsqu'en trois plans longs, correspondant aux trois étapes d'un retournement construit<sup>8</sup>, Diaz le fait basculer de son côté. La prise de pouvoir s'inscrit ainsi dans la constitution active de la scène, parallèle à la relégation du peuple dans un décor où il ne peut être que passif, parce que soumis à un espace prédéterminé : sa présence dans la scène de Vieira, son absence dans celle de Diaz reviennent au même. C'est hors scène, dans l'invention par le montage d'un espace librement construit, que le peuple pourrait trouver sa réalisation autonome — c'est en tout cas la voie que semble ouvrir, mais dans l'échec, la séquence de Felicio, dont l'intervention de l'homme sans nom ne représente plus que le reflet neutralisé.

Entre ces deux formes d'organisation spatiale, les représentations impliquées par le personnage de Paulo semblent osciller, allant des terrasses extérieures où se jouent les scènes politiques (celle de Vieira puis, lorsque Sara vient le rechercher, celle de son propre appartement, et celle de Fuentès<sup>9</sup>) à l'espace monté du repli sur Eldorado, où la fragmentation de la continuité visuelle révèle l'unification intérieure réalisée par une visée strictement poétique. Son itinéraire final en revanche le conduit à assumer comme

narrateur une politisation du montage, particulièrement perceptible dans la mise en parallèle des deux courants à la fois opposés et semblables qui se disputent le pouvoir — la campagne électorale de Diaz montée en alternance avec celle de Vieira. Par ce montage parallèle la double scène se trouve dévoilée — la scène « populaire », afro-américaine, hystérique de Vieira, que la séquence B vient de mettre en évidence, comme la scène solitaire, coloniale, fasciste de Diaz, qui court souterrainement dans la totalité du film et triomphe à sa fin. Également fixées, également enracinées dans des sous-basements mythiques, également imperméables à une déconstruction interne : le montage ici n'en détruit plus la cohérence, il en démontre seulement la convergence jusque dans la différence, et la substitution progressive de l'une à l'autre. La double récusation, menée par un narrateur désormais absent de la scène, répond ici à la double expérience menée par le personnage, qui passa de l'une à l'autre en rejetant un peu plus à chaque fois de l'une et de l'autre.

Devenu politique, et non plus poétique, le montage finalement libéré par Paulo liquide d'abord la scène de Vieira en l'assimilant à celle de Diaz. Puis il s'attaque, dans l'épilogue, à la liquidation de Diaz lui-même, représenté comme le triomphateur. Il est symptomatique en effet que cet épilogue, qui marque le retour à l'origine, c'est-à-dire au moment de la mort et du flash-back ouverts dans le prologue, déplace scripturalement les composantes de celui-ci. Le prologue, en effet, qui achève l'histoire, mais qui ouvre la narration filmique, met en place scéniquement les rapports de force dans le camp populiste au moment du coup d'État de Diaz ; en revanche l'épilogue, qui semble répéter l'ouverture en revenant au point de départ, ne reprend en réalité que certains plans du début, et pour les abrégés, supprimant les autres ou les morcelant en fragments éclatés, ajoutant enfin un montage parallèle d'origine fantasmatique entre un Diaz couronné et un Paulo mourant qui semble l'imaginer. La modification s'inscrit dans un glissement de l'instance narrative : le prologue appartient à la narration du film, l'épilogue est filtré par la conscience de Paulo narrateur. Toutefois la délégation reste partielle. Certes, le changement d'écriture souligne le rôle que joue Paulo lorsqu'il est en position de narrateur : l'épilogue opère la récusation définitive de la scène par le montage, et l'appli-

cation à Diaz de cette intervention critique ; en cela l'action de Paulo contre Diaz, menée au niveau de la narration, rejoint celle que l'homme du peuple menait contre Vieira au niveau de l'histoire racontée. Mais dans la mise en parallèle des deux adversaires, l'écriture du film vient doubler la voix de Paulo : le montage parallèle renoue ici avec la figure qui assimilait Vieira à Diaz, et construit cette fois-ci une possible assimilation de Paulo à Diaz. Ce dernier se trouve alors désigné par la narration même du film comme le double latent du poète : l'enfer à détruire apparaît aussi comme un envers à exorciser.

L'explosion poétique qui accompagne cet exorcisme désigne peut-être la source de l'équivoque : la poésie a jusqu'ici caractérisé Paulo comme personnage beaucoup plus que comme narrateur, et c'est à l'instance diégétique qu'appartiennent la plupart des récitations de poèmes, fussent-elles intériorisées dans la conscience du journaliste ; elle coïncidait aussi, thématiquement, avec la relation initiale de Paulo et de Diaz. Le narrateur en revanche a exercé une analyse rétrospective dont la visée essentiellement critique tend à démonter les mécanismes qui conduisent au coup d'État de Diaz. Or la contamination des deux rôles apparaît dans cet épilogue, puisque la poésie désormais rejoint l'instant du récit et de la mort<sup>10</sup>. Une dernière rectification s'impose alors dans l'analyse — indispensable à toute lecture du rôle de Paulo — des décrochements entre le narrateur et le personnage. Le personnage s'efface peu à peu devant le narrateur, c'était l'hypothèse posée au début de cette étude, et modifiée par la suite, puisqu'il s'agissait surtout d'un déplacement dans le statut du personnage lui-même ; mais l'épilogue indique la possibilité d'une réciprocité dans le recouvrement des deux fonctions : si le personnage a réussi sa rupture avec Diaz (par le reportage télévisé et le combat qui a suivi), c'est le narrateur qui maintenant, au moment où il renoue avec l'origine de son récit, semble ramené à la fois à la poésie et à Diaz, les deux hantises originelles du personnage. D'où la disparition nécessaire de ce médiateur, dont la fonction narrative permet l'exercice d'une activité critique, trop contaminée toutefois par son objet pour pouvoir rester intacte au terme du récit : avec la mort de Paulo, la narration se dégage de toute représentation du narrateur aussi bien que du personnage.

C'est donc une double interprétation, contradictoire, que

pourrait appeler l'épilogue : si au niveau manifeste, la poésie, et le poète, exaltés par la libération du montage, apparaissent comme le dernier instrument de révolte politique contre la dictature, à un niveau plus latent le parallélisme de Diaz et de Paulo, malgré leur opposition exacerbée, joue comme une mise en accusation des sources mythiques de cette poésie, où l'attrait de la mort semble parfois se confondre avec celui du bourreau<sup>11</sup> — ici le dictateur. Car l'image finale de Diaz n'est plus celle du politicien qui sut capter l'alliance de la bourgeoisie nationale tout en misant sur le soutien des grandes compagnies internationales. C'est celle — régressive — d'une figure émergeant de l'ombre, et du passé, tout imprégnée dans son baroque décadent de l'hystérie formelle qu'elle prétend dénoncer. Pour récuser cette figure, le film, on l'a vu, doit en récuser le générateur — c'est-à-dire en fait Paulo — et finalement abolir toute figure. Car la mort de Paulo n'est pas manifestée diégétiquement. C'est sur la mort du film lui-même, ou plutôt de l'image, que s'achève le film, en projetant toute représentation sur le seul plan sonore : comme si la contamination figurative exigeait son effacement dans la blancheur et son anéantissement final dans le noir ; ne laissant le combat continuer que sur la bande-son, et dans l'absence de toute parole, entre le crépitement des mitrailleuses amplifiant l'arme que brandit Paulo à sa mort, et le chant d'une symphonie qui, au cours du film, accompagna aussi bien la présence de Diaz que celle de Paulo.



S'il faut alors conclure, ce sera en délimitant deux questions ouvertes par l'organisation narrative du film.

On soulignera tout d'abord le statut ambigu de l'intellectuel-poète, à la fois privilégié par la multiplicité des rôles qu'il reçoit, et rejeté par le glissement permanent qui l'expulse d'une position à l'autre, jusqu'à les récuser toutes. Les hésitations du personnage, oscillant entre plusieurs choix, se sont trouvées doublées tout au cours du film par l'affirmation du narrateur — Paulo dans les deux cas — qui structure les conflits et démonte les scènes. Un des itinéraires tracés par le film semble permettre à l'intellectuel de compenser son impuissance diégétique par sa lucidité narrative. Mais ce

refuge est lui-même mis en cause au terme du film, qui ponctue un autre tracé : Paulo ne peut pas plus tenir comme narrateur que comme acteur, car son discours se trouve finalement empoisonné à la source, contaminé par une connivence profonde avec la source, nationale : cette poésie qui à la fois inspire le langage de la narration et hante la parole du dictateur.

Filtre nécessaire, et cependant miné, agent de montage que le montage condamne — l'intellectuel apparaît ainsi placé au carrefour d'une contradiction que le film ne résout que par la mort. La narration du film, en tuant Paulo, met à mort aussi bien le narrateur, et sa lucidité compromise, que le personnage, et sa complicité provocatrice. Aussi bien un narrateur représenté reste-t-il toujours aussi un personnage, d'autant plus difficile à débusquer que la fonction narrative masque le rôle actantiel. Mais l'écriture même du film se trouve atteinte du coup porté à la narration : comme si elle ne pouvait s'exercer en dehors de ce relais mythique dont pourtant elle dévoile l'ambiguïté. Le film, en ce sens, met en scène la contradiction interne à sa propre parole, contradiction qui porte sur l'origine et l'ancrage de cette parole, nourrie aux mêmes sources que cela même qu'elle récuse.

L'enjeu de cette contradiction — et c'est la seconde perspective qu'on voudrait souligner — s'inscrit dans la tension des formes que mobilisent les deux séquences analysées. À travers le jeu des relais narratifs, c'est l'écriture du film qui orchestre le conflit du montage et de la scène. Mais la victoire finale du montage, accentuée jusque dans son déplacement sur le seul plan auditif, reste ambiguë : le peuple en est mort, et le poète doit y mourir sans pouvoir tuer Díaz. Plus le film avance, plus le montage, en passant du peuple à Paulo, est devenu l'agent de la négation et non plus de l'action, puisant parfois sa force d'irréalisation dans les figures mêmes auxquelles il applique le plus son pouvoir de récusation. Mais si la scène, comme désignation théâtrale de l'espace, se retourne contre le peuple, alors que le montage comme construction active lui échappe, ce débat de la scène et du montage laisse finalement suspendue la question du terrain politique : en quel lieu la lutte peut-elle reprendre si le peuple est dépossédé de son espace propre et si la voie ouverte n'est que celle d'un hors-lieu ? L'analyse scripturale engage ici une interrogation

d'ordre idéologique en désignant le choix entre deux formes de révolution, liées à deux formes de détermination spatiale du peuple : c'est le concept même de peuple qui est en cause, et sa définition qui change, suivant que le combat s'enracine concrètement (nationalement?) dans la réappropriation du terrain — mais avec le réinvestissement du mythe que perpétue et dévoile à la fois la parole de l'intellectuel-poète — ou qu'au contraire il se construit dans le refus de ces racines et par l'invention d'un autre terrain, dont le montage théorique et dialectique amorcé dans la séquence de Felicio désigne la possibilité, engendrée hors poète et du seul fait du peuple lui-même. La portée de *Terre en transe* tient à ce qu'il délimite clairement l'enjeu révolutionnaire d'un débat d'écriture, dans lequel la mise en exergue de la voix narrative sert la critique de la narration, mais la détourne de ses objectifs.

*Université de Paris — Vincennes*

#### Notes

- 1 Glauber Rocha, Editora Paze Terra, Brasil, 1977. Voir pages 123-169: «*Sobre Terra em transe: análise de duas sequencias*».
- 2 P. 148-156: «Dois encontros do lider com o povo: una desconstrução do populismo».
- 3 P. 157-169: «A montagem a cena, ou dois estatuos do povo».
- 4 Il s'agit de la lecture, non publiée ici, que proposent Maria-Rosa Magalhaes et Robert Stam dans la première partie de l'étude.
- 5 Paulo est absent de ce plan 18. Et l'entrée de la femme de Felicio dans le champ est suivie du départ de Sara, qui se détourne et s'éloigne: la consécration des deux mouvements peut être lue suivant une relation logique de conséquence.
- 6 Et comme le fait aussi, finalement, le militant qui tire en l'air, et semble appartenir de ce fait aussi bien à la scène qu'il applaudit qu'à la contestation possible de cette scène.
- 7 Lorgnon tout eisensteinien lui aussi, et dont la présence introduit dans la scène le rappel de la viande avariée qui déclencha la révolte du *Potemkine*. Mais la révolte ici est terminée: à l'inverse du médecin du *Potemkine*, le sénateur n'est pas dépossédé de son lorgnon. C'est au contraire à travers ce lorgnon que la scène est d'abord perçue.
- 8 Le contraste avec la dominante tropicaliste de la seconde partie accroît le poids de cette mutation. L'intervention narrative de Paulo (par l'évocation répétée du récit d'Alvaro) tente de rompre l'élaboration de la scène qui finit néanmoins par se constituer en plan fixe.

- <sup>9</sup> La réapparition des terrasses marque, dans la deuxième bobine, le retour de Paulo à la politique ; mais leur blancheur exacerbée et la présence de plantes exotiques les relie au tropicalisme dominant et jusqu'ici nocturne de cette seconde bobine : aussi le montage commence-t-il déjà à les miner sourdement.
- <sup>10</sup> Le même poème accompagnait toutefois la genèse du flash-back dans le prologue, indiquant donc déjà la source poétique du récit. Mais il y manquait la figure de Diaz, cette représentation à la fois inverse et similaire du discours poétique : c'est celle que dévoile l'épilogue.
- <sup>11</sup> Diaz source de mort : le seul moment où le film revient à une représentation de Paulo mourant prend place précisément au milieu des séquences consacrées à l'attaque qu'il va mener contre Diaz.