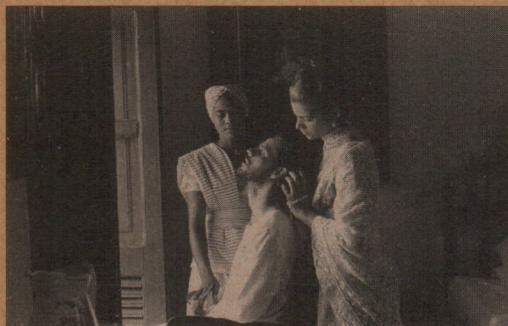


TRAFFIC

■ **Sylvie Pierre** *Lettre aux amis du Brésil* ■ **Jonathan Rosenbaum** *Greed en vidéo*



interactive ■ **Luc Moullet** *DeMille, vers la fiction pure* ■ **Anne-Marie Garat** *L'obscurité du sujet* ■ **Peter Wollen** *Temps – Image – Terreur* ■ **Michael Lavin** *Docteur Loach et Mister Hill* ■ **Patrice Blouin** *Du bon usage des imitations* ■ **Marcos Uzal** *L'avant-goût de l'épilepsie* ■ **Olivier Gallon** *Dans les interstices des films* ■ **Jean-François Buiré** *Violence et passion, expérimental* ■ **Yvette Biró**

Quand un regard nous atteint ■ **Albrecht Betz** *Eisler et Hölderlin à Hollywood* ■ **Nicolas Donin** *Note anachronique sur Du jour au lendemain* ■ **Roberto Arlt** *Le cinéma et les chômeurs* ■

36

HIVER 2000

REVUE DE CINÉMA. P.O.I.

Extrait de la publication



Il faut, en tout dialogue et discours, qu'on puisse dire à ceux qui s'en offensent : De quoi vous plaignez-vous ?

BLAISE PASCAL

Fondateur : Serge Daney

Comité : Raymond Bellour, Jean-Claude Biette,
Sylvie Pierre, Patrice Rollet

Secrétaire de rédaction : Jean-Luc Mengus

Maquette : Paul-Raymond Cohen

Directeur de la publication : Paul Otchakovsky-Laurens

Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre

Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Katia Adler, Sylvia Hadley, Jacqueline Laurence, Alayde Maria Eulalio Neves, Pierre Rusch, Orlando et Conceição Senna.

En couverture : *Castro Alves, Retrato Falado do Poeta* (« Castro Alves, portrait parlé du poète »), de Silvio Tendler.

TRAFIC 36

<i>Lettre aux amis du Brésil</i> par Sylvie Pierre	5
<i>Greed en vidéo interactive</i> par Jonathan Rosenbaum	23
<i>DeMille, vers la fiction pure</i> par Luc Moullet	35
<i>L'obscurité du sujet</i> par Anne-Marie Garat	49
<i>Temps – Image – Terreur</i> par Peter Wollen	63
<i>Docteur Loach et Mister Hill</i> par Michael Lavin	74
<i>Du bon usage des imitations</i> par Patrice Blouin	87
<i>L'avant-goût de l'épilepsie. A propos des films de Georges Franju</i> par Marcos Uzal	91
<i>Dans les interstices des films</i> par Olivier Gallon	102
<i>Violence et passion, expérimental</i> par Jean-François Buiré	110
<i>Quand un regard nous atteint. Les secrets des portraits du Fayoum</i> par Yvette Bíró	119
<i>Eisler et Hölderlin à Hollywood</i> par Albrecht Betz	124
<i>Note anachronique sur Du jour au lendemain</i> par Nicolas Donin	133
<i>Le cinéma et les chômeurs</i> par Roberto Arlt	140

Trafic sur Internet :
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement
www.pol-editeur.fr

© Chaque auteur pour sa contribution, 2000.

© P.O.L éditeur, 2000, pour l'ensemble.

ISBN : 2-86744-799-2

N° de commission paritaire : 1003 K 78495

Lettre aux amis du Brésil

par Sylvie Pierre

Chers amis,

C'est déjà rentrée du Brésil que je passe à l'acte de vous écrire, comme vous me l'aviez demandé. Je suis encore un peu là-bas, c'est vrai, car la *saudade* crée un goût du revenir qui est bien plus puissant, croyez-moi, que cette « nostalgie » qui sert souvent, faute de mieux, à traduire en français ce mot si riche de sens compactés. Par ce qui m'attache encore à ce pays, se maintiendra donc ici la fiction du « from Brazil », mais par la distance qui m'en sépare, cette lettre essaiera de documenter les nombreuses réflexions que j'échange toujours avec lui.

Comme l'ami italien si regretté Gianni Amico, ami du Brésil lui aussi, s'écriait dans *Prima della Rivoluzione* (1964) de Bernardo Bertolucci : « *Senza Rossellini, non si puo vivere !* », le Brésil est d'abord pour moi une réalité, plus de réalité peut-être, sans laquelle je ne puis vivre. Vous avez peut-être ainsi, en quelque ou plusieurs autres coins du monde, un « ailleurs plus » où vous aimez renaître, vous aussi. C'est le lieu d'où j'aimerais que vous me lisiez.

Mais c'est aussi l'intelligence qui me passionne, de ce pays qui fit dire à Fernand Braudel, après qu'il eut fondé, avec Lévi-Strauss, au début des années trente, le département de sciences humaines de l'université de São Paulo : « *C'est au Brésil que je suis devenu intelligent.* » Longtemps je me suis couchée tard, d'ailleurs, à essayer de comprendre ce que pouvait bien vouloir enseigner cette nouvelle histoire.

Prendre le choc, donc, à chaque voyage, des réalités si contrastées, et intelligences autrement rationnelles de ce pays immense, puis tâcher, au retour, de demeurer critique des choses vues et ressenties, sans pour autant trahir l'affection des personnes rencontrées, est une quadrature d'énorme triangle en petit hexagone où je mesure souvent l'insuffisance de ma géométrie. Envers le Brésil, que je n'ai jamais fini de découvrir ni de comprendre, et où j'ai tant d'anciens et de nouveaux amis qui sont le sel pour moi de cette terre, je revendique mon droit, réfléchi, à beaucoup de complaisance. Vous m'en ferez solde de tout compte d'apothicaire, mes amis, si vous avez pour moi autant de respect et d'affection que j'en ai pour vous.

Souvenez-vous donc d'abord avec moi, car c'est une question d'histoire de et du cinéma qui touche notre génération, que Pier Paolo Pasolini et Glauber Rocha furent des hommes d'Écritures, et dialoguèrent en tant que tels dès le début des années soixante. Lorsqu'ils présentèrent ensemble au Festival de Karlovy Vary, en 1962, l'un son *Mamma Roma*, qui dut répondre d'une accusation d'obscénité devant les tribunaux italiens, l'autre son *Barravento*, déjà très suspect dans son propre pays de cubano-marxisme, les deux hommes se sont connus comme des apôtres commettant ensemble quelques actes nécessaires, ou déjà écrivant chacun leur version d'un évangile. C'est moins le même genre de renommée sulfureuse et provocatrice, dont le médiatique et le pouvoir, leur vie durant, les affubla et accabla, qu'ils ont aimé partager, que la même option militante pour un cinéma de poésie et de politique qu'ils pratiquèrent en auteurs pour appliquer des principes communs (entre eux, et entre autres) de liberté pour les cinémas du monde, et de fraternité entre ces cinémas libres.

En tout cas, la réalisation de *Il Vangelo secondo Matteo* (quelques semaines autour du mois d'avril 1964) coïncide exactement avec le moment du coup d'État militaire qui installa une dictature de vingt ans au Brésil. Ce synchronisme intercontinental entre un geste artiste de libération et l'inauguration d'une oppression réelle ne pouvait manquer d'impressionner Glauber Rocha lorsqu'il vint présenter en Europe, pour y remporter un succès qui sauva son propre film de la censure brésilienne, son *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, qui, à ce jour, avec *Limite* (1930) de Mario Peixoto, représente un sommet révolutionnaire de la cinématographie brésilienne.

Ainsi l'Évangile de Pier Paolo fut longtemps celui de Glauber, et la figure pasolinienne du dieu fait homme sur une croix d'articulation dialectique entre corps et esprit mérita longtemps de sa part d'être saluée comme signifiant un « Christ du Tiers Monde », susceptible que son blasphème, des deux côtés de la frontière entre monde développé et sous-développé, fût pareillement utile à secouer l'oppression de toute autorité qui, réactionnaire, n'érigerait l'incarnation (y compris cinématographique) en mystère que pour mieux s'en servir d'alibi idéaliste pour ne rien changer à l'inégalité du monde.

Or l'inégalité, à cette époque de prise d'indépendance de l'Algérie et d'autres nations africaines, d'union encore existante de républiques socialistes soviétiques, de surgissement dans le monde de cinémas jeunes, nouveaux, indépendants et contestataires, n'apparaissait pas encore comme cette fatalité de l'inégal dont s'accommode aujourd'hui une diversité globalisée, une liberté ultralibérale dogmatiquement prétendue universelle de reconnaître toutes les différences pour feindre de les réduire, alors qu'on sait bien qu'elles sont irréductibles, et pourraient même s'accroître entre les riches et les pauvres, les sujets singuliers et les sexes opposés.

Rocha et Pasolini commencèrent donc par répandre ensemble la même bonne parole : le seul Christ fait homme qui nous sauvera, ce sera la conscience de notre chair d'histoire et de sujets, insoumise et demandant son dû, sa part de fromage : la « Ricotta ».

Puis entre ces deux beaux hommes de même trempe, charisme, intelligence, possédant chacun un don exceptionnel d'articulation conceptuelle et poétique, à l'oral comme à l'écrit et à la caméra, et dont les figures s'étaient probablement entre-séduites, se produisit quelque malentendu appartenant, je le suppose, au champ de l'affrontement fatal entre frères trop égaux, ou encore quelque contentieux œdipien où les dix-sept ans arithmétiques de plus dont Pasolini avait l'âge ne devaient pas constituer le seul motif symbolique de relation père-fils.

Toujours est-il que le dialogue entre les deux hommes, qui fut constant jusqu'au début des années soixante-dix, se mit à devenir moins limpide. La mort de Pasolini en 1975, survenant à un moment où Rocha était déjà pas mal clivé par sa situation d'exilé hors du Brésil, de mari brésilien en Italie d'une Française (Juliet Berto), et où il commençait à souffrir de la croissante marginalisation publique et critique de ses derniers longs métrages (*Der Leone has sept cabeças*, *Cabeças cortadas*, *Historia do Brasil* et *Claro*, réalisés entre 1970 et 1974 au Congo, en Espagne, à Cuba et en Italie, ne furent absolument pas vus au Brésil, et très peu en Europe, surtout les deux derniers), le partagea entre une indignation politiquement correcte contre l'assassinat culturel et idéologique dont son ami venait d'être la victime, et qui préfigurait selon lui sa propre mort, survenue six ans plus tard, et un désir plus compliqué, plus ambivalent, en ce qu'il relevait de certaine rivalité mimétique avec son aîné italien, d'accomplir lui, et différemment, sa propre mission christique.

Ce « Christ du Tiers Monde », dont à titre en réalité provisoire et métaphorique il avait jusque-là crédité son ami de l'avoir inventé, Glauber Rocha voulait le ramener vers son propre monde, non pas tiers mais premier pour lui. C'est encore plus loin pour sa part qu'il voulait pousser l'aspect illuministe de son matérialisme dialectique, le caractère eucharistique d'un don de soi volontaire en la double espèce du corps et de l'esprit, et bien entendu le sacrifice de la crucifixion auto-appliqué.

Au fond, cette expiation de l'homosexuel communiste et romain sur l'autel (selon les propres mots de Glauber) de « *la dure loi armée des mâles* » fascinait, bouleversait et choquait à la fois le puritain latin, le protestant macho que ne cessa jamais d'être Glauber Rocha. Dans le jardin-cimetière du bien et du mal, initié naturel au syncrétisme afro-chrétien, il connaissait, avec cette mort, de son frère, de son double et de son père, qui le touchait de si près, l'heure des retournements du minuit vaudou. Après la mort de Pasolini, il voulut donc réinventer un nouveau Christ inspiré d'un Dieu Shango, foudroyeur et foudroyé, mais sur sa propre terre du soleil où s'affrontaient Dieu et le Diable, où il revint lui-même en 1976, dans un état de transe qui ne lui permit pas d'atteindre la sereine vieillesse du Titien.

L'intérêt et l'avenir de cette invention religieuse et irreligieuse (en ces contraires rejoints Rocha est très proche de son ami Buñuel, dont l'aventure mexicaine à ses

yeux n'était pas un hasard), c'est qu'elle n'imagine pas un dieu qui se fait homme, quitte à en blasphémer l'excès d'humanité, mais un qui l'est déjà, et que cette absence de dieu à laquelle vient se substituer son humanité crucifiée ne rassure pas (à la Hölderlin/Lang/Godard/Le Mépris). Un Christ qui ne monte pas sur la croix, qui y est dès sa naissance, et dont la passion est en chaque instant de vie dont il a l'espérance sur un continent difficile où l'on meurt plus jeune qu'ailleurs.

Ce Christ se présente donc dans *A Idade da Terra (L'Age de la Terre, 1981)* sous bien des visages humains :

- d'Indiens exterminables, privés de leurs propres dieux qui leur promettaient « l'oiseau de l'éternité »,
- de nègres encore esclaves,
- de femmes décoratives ou souffrantes réduites à des rôles de putains ou de bonnes sœurs,
- d'ouvriers constructeurs de Brasilia condamnés aux travaux forcés d'ériger à la sueur de leur front, en cette ville métaphore de toutes les cités radieuses du futur, l'architecture d'un rêve démocratique dont le réel les exclura toujours,
- de guerilleros bourgeois complexés d'Œdipe et mis en pièces, soit par la répression fasciste, soit au lit par leur putain de mère,
- et même, histoire, pour Rocha, de ne jamais oublier d'en rajouter une couche du côté de la dialectique, de militaires, dont le sacrifice christique consiste, selon lui, à offrir leur corps à la science de la guerre contre tous les troubleurs d'ordre, et d'être cloués d'angoisse panique devant la peur d'une « *implosion au centre de la terre* » dont la subversion apocalyptique serait bien au-dessus de leurs moyens de la réduire par la force des baïonnettes.

Il fallait au moins être protestant (ce que Rocha, avec sa grande gueule, fut toujours littéralement) pour avoir l'idée d'inventer un Christ pareil, aussi radicalement désacralisé en tant qu'idole adorable que réinvesti de sacré comme référence absolue de la seule croyance possible, et nouvelle source de morale et de religion sans image (l'invention plastique, si raffinée soit-elle chez Rocha, est paradoxalement iconophobe, car jamais elle n'adore les images ; un peu comme Godard elle en construit le mur comme l'énigme d'un splendide non-sens visible, dont le seul bruit de la bande-son pourrait inciter à se désenchanter) : celle de l'homme toujours révolté d'un continent toujours sacrifié.

De cette évolution du Christ pasolinien vers le Christ glaubérien, il importe surtout de comprendre le cheminement nationaliste, et son option militante plus large, mais néanmoins régionalisée d'un point de vue géopolitique, en faveur de ce qu'il faut inventer d'assise symbolique spécifique pour l'imaginaire (réel) du continent latino-américain.

Cet acte de guerre d'indépendance, où Glauber s'auto-immola d'ailleurs, tant son message fut d'abord mal compris et mal reçu presque partout dans le monde à l'époque où il fut émis, est à mon avis une sorte de clé, d'une importance fondamentale, non seulement pour comprendre Glauber Rocha (dont personnellement, à

l'heure même où je semble encore y sacrifier, je me moque bien de perpétuer le culte, tout en saluant l'initiative opportune du Festival des Trois Continents de Nantes qui a enfin organisé, en novembre 2000, une rétrospective complète de l'œuvre), mais aussi les distances que prennent aujourd'hui les cinématographies d'Amérique latine, et celle du Brésil en particulier, par rapport aux modes ou instances critiques du reste du monde, qui ont tendance à leur faire payer cher, en monnaie de condescendance, de méconnaissance, cause et conséquence d'une raréfaction de l'espace de diffusion, ou de marginalisation dans les ghettos culturels – heureusement qu'ils existent –, le péché contre l'air virtuel du temps qu'elles commettent en tentant de réincarner le cinéma.

L'homme nu

Les temps ont changé (et pas changé) au Brésil depuis la mort de Glauber Rocha en 1981, à quarante-deux ans. La dictature militaire a été remplacée par une social-démocratie inégalitaire qui fait ce qu'elle peut, c'est-à-dire peu, pour changer l'inégalité profonde, sociale, économique, culturelle, qui continue de sévir dans ce pays, paradoxalement, car de nombreux index de croissance (industrie, éducation, recherche, commerce, finance, télécommunications) ont fait depuis longtemps que la notion de tiers monde ne lui soit plus du tout pertinente, globalement, alors que si on sort dans la rue elle vous saute aux yeux, avec tous ces pauvres gens qui crèvent encore de faim au pied des immeubles de luxe et devant les supermarchés (bien mieux achalandés qu'il y a vingt ans) dont les entrées sont grillagées, vigilisées, pour se défendre d'eux et de leurs assauts de colère.

Les pratiques de corruption n'ont pas changé non plus. Les chefs de l'Etat successifs et ministres promettent d'y mettre fin, sans jamais y parvenir, les pratiquant parfois eux-mêmes, à l'occasion du pouvoir qu'ils ont pris, qui les transforme en larrons.

L'humain trop humain inhumain règne toujours dans ce pays exceptionnellement affable, et beaucoup d'arbitraire.

Le cinéma brésilien a failli en mourir, à la fin des années quatre-vingt, lorsque le président Fernando Collor, saisi d'un prurit autoproclamé de « *mani pulite* », prétendit s'opposer à de supposées magouilles maffieuses pratiquées au sein de l'organisme étatique de gestion du cinéma, l'*Embrafilme*, tout simplement en le supprimant, et, avec lui, toute intervention directe de l'Etat dans la production et la distribution du cinéma. Une fois Collor liquidé par le scandale enfin découvert de sa propre corruption, mais le vide institutionnel s'étant bel et bien installé au cœur de la dynamique productive du cinéma, une situation de véritable catastrophe « naturelle » a affligé pendant quelques années la production cinématographique brésilienne, qui, autour de 1990, était tombée à pas loin de zéro long métrage par an. On n'osait même plus compter : un, deux, trois films, on ne savait plus, on

n'additionnait que les morts, les grands projets avortés, y compris les plus prometteurs des plus grands cinéastes (le « Casa grande e Senzala » de Joaquim Pedro de Andrade, qui mourut en 1988 avant d'avoir pu réaliser son projet, dont seulement aujourd'hui Nelson Pereira dos Santos a repris le flambeau). A l'extérieur du Brésil, plus rien du cinéma n'arrivait à se faire voir, même par les Grecs.

Il faut comprendre ce moment d'objective presque mort clinique du cinéma brésilien pour avoir une idée du « sauve qui peut la vie » qui constitue aujourd'hui son credo de survie, et des réclamations, forcément sauvages, et pas forcément sublimes, où doit s'user une part considérable de l'énergie créatrice des cinéastes dans la *via crucis* de la chasse au financement des films, dont la seule possibilité repose aujourd'hui sur une remise en vigueur d'une « loi d'aide à l'audiovisuel » datant de 1983, qui prévoit des déductions fiscales pour les entreprises qui investiraient dans la création cinématographique ou multimédiatique. Un phénomène curieux s'est d'ailleurs développé au Brésil : les épouses des cinéastes deviennent les productrices de leur mari, et ce sont elles (il en faut, de l'amour ! et retrouver sa Mme Zanuck sur l'oreiller le soir doit créer quelquefois d'étranges situations domestiques) qui se tapent le chemin de croix. Certaines y sont d'ailleurs plutôt douées : Renata Magalhaes a produit *Orfeu*, de Carlos Diegues, cette année, et Ana Maria Nascimento Silva deux longs métrages de Paulo Cezar Saraceni, *O Viajante* et *A Banda de Ipanema*. Enfin le *Villa Lobos, uma Vida de Paixão*, produit par Vera de Paula, épouse de l'auteur, Zelito Viana, qui fut en son temps producteur de Glauber Rocha et d'Eduardo Coutinho, a été réalisé et a pu sortir dans les salles, tandis que Marisa Leão, qui semble avoir été pionnière en ce bienheureux devoir conjugal, produit les films de son mari Sergio Rezende, dont le très beau *Quase Nada* (« Presque rien » serait en effet un beau titre, s'il n'était déjà pris, pour que le film sorte en France, car ce film a un je-ne-sais-quoi : la générosité et l'intelligence avec laquelle il ne pardonne pas les offenses qui sont commises à l'égard du peuple et du patrimoine brésiliens, par exemple), qui vient de sortir au Brésil.

Les femmes vous disent donc aujourd'hui au Brésil, parlant du film de leur mari : « *Il faut absolument que tu voies "mon" film !* », ce qui est une très étrange et inédite remise en perspective de la politique des auteurs, vous ne trouvez pas, les amis ?

En ce qui me concerne, en tout cas, je la trouve assez intéressante. Et je suis donc allée voir *Villa-Lobos* de Vera de Paula dans un très beau cinéma de Botafogo, dont le hall comprend à la fois librairie et cafétéria, ce qui me permit de converser agréablement un moment avec mon amie Vera avant et après la projection d'un film qui est sien pour autant, je l'ai constaté, qu'il est aussi de son mari, ainsi que de son fils, le très beau et bon jeune comédien Marcos Palmeira qui dans le film interprète le rôle de Villa-Lobos jeune homme.

Cette projection avait lieu pour une occasion surprenante : dans le cadre d'un programme d'enseignement de l'Institut Benjamin Constant pour les jeunes aveugles du Brésil. Dans la salle, à côté de moi voyant le film, j'étais entourée d'aveugles, qui faisaient d'ailleurs un boucan infernal : les mieux-voyants d'entre eux expli-

quaient à haute voix (on dit gueuler comme un sourd, mais gueuler comme un aveugle, c'est quelque chose aussi) aux non-voyants ce qu'ils percevaient du film... J'en ai été tellement bouleversée que je n'ai fait qu'écouter Villa-Lobos dans ce film. Et Villa-Lobos, c'est forcément sublime, comme disait Marguerite.

Je serais donc plutôt d'avis, comme vous le voyez, enfin, le lisez, que le cinéma brésilien ne va pas mal du tout en ce moment, et qu'il reprend un sacré poil de la bête.

Orfeu de Carlos Diegues, c'est un très beau film. N'écoutez pas les crétins ou les crétines qui pourraient vous en dire du mal. C'est comme le film de Zelito : c'est un film musical, dont la bande sonore a été écrite par un et même deux très grands musiciens brésiliens, Vinicius de Moraes et Caetano Veloso, en l'occurrence.

Je le connais, l'ami Caca (diminutif affectueux de Carlos, par lequel il est souvent nommé par ses amis), il faut toujours qu'il ait des comptes à régler avec la France, qu'il adore pourtant, jusqu'à avoir importé temporairement Jeanne Moreau dans le sertão de sa terre natale d'Alagoas pour interpréter sa « Joana a Francesa », en 1973. Ce qui était donc un petit clou depuis longtemps dans sa chaussure, c'est qu'un certain Marcel Camus, en 1959, ait réalisé cet *Orfeu Negro*, d'après une célèbre pièce musicale de Vinicius de Moraes chère à son propre cœur, et qu'il en ait fait une bluette sans grand caractère – musical en tout cas, à l'aune d'exigence brésilienne –, qui avait remporté qui plus est un succès mondial, et donné à tout jamais au public du monde entier l'idée que le Brésil était représentable par un chromo de favela, où la misère dorée s'épanouissait en poésie et avait donc beaucoup de sex-appeal touristique, et pas beaucoup de remèdes. Caca s'est fait un point d'honneur de redresser un peu les torts de ce double cliché, car c'est un incorrigible moraliste. Et c'est d'ailleurs ce que j'aime en lui et dans son *Orfeu*.

Qui plus est, le film de Carlos rend hommage au film de Marcel Camus. C'en est respectueusement et affectueusement le remake brésilien, qui simplement reprend ses billes, du côté des droits d'auteur musicaux. Et en tant que tel c'est une radicale réussite, qui demande simplement du spectateur un peu plus d'oreille, ou bien une encore plus ingénue, que le film de Camus.

Oui, j'ai l'impression que le cinéma brésilien est en pleine renaissance, je le sens plus vivant et combatif que jamais, mieux prêt à se battre.

Il y a quelques mois, Gustavo Dahl (un des articulateurs de politique cinématographique les plus intelligents que j'aie connus au Brésil avec Glauber Rocha, David Neves, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos et Leon Hirszman, sans oublier le producteur Luis Carlos Barreto, père de deux fils cinéastes, Bruno et Fabio) organisait à Porto Alegre, dans le sud du Brésil, un grand Congrès de la profession cinématographique où il invitait délibérément plusieurs générations de producteurs et professionnels divers de la profession. Si je n'étais pas aussi bête avec l'internet (il va vraiment falloir que je m'y mette, malgré mes sosottes réticences), j'aurais pu trouver les actes du colloque en question, dont Gustavo m'a déjà signalé l'intérêt,

sur le site paraît-il inauguré à la suite de ce congrès et pourrais vous en citer d'intéressants extraits. J'y reviendrai le cas échéant, un autre jour.

La politique festivalière du cinéma brésilien devient également plus intelligente. Ainsi le festival de Gramado, autre ville du grand Sud, a eu l'idée depuis quelques années d'élargir ses programmation et compétition, jusque-là exclusivement nationales, aux cinémas de l'ensemble de l'Amérique latine. C'est ainsi que j'ai vu débarquer, retour de Gramado, des amis cubains de mes amis cariocas à Rio pendant mon séjour d'août 2000, par exemple le cinéaste Pastor Veiga et son épouse Daisy, comédienne (primée à Gramado), et la veuve de Tomas Gutierrez Alea (« Titon »), qui danse divinement. Connaître les Cubains, ça fait comprendre des choses tout à coup. On sent que de l'expérience communiste il ne leur reste que la danse, celle qu'a subie leur idéal. Mais leur idéal, maintenant, passe toujours par leur corps, la seule aspiration au bonheur que le matérialisme dialectique ne risque pas de leur bafouer. Ils continuent donc à danser, ceux qui savent et qui aiment le faire. Il était aussi beau et émouvant de voir, lors de fêtes chez des amis, la joie réelle qu'ils éprouvent, à manger de la viande, dont chez eux leur quotidien est privé depuis bien longtemps.

L'imprécation glaubérienne prétendait, je vous l'ai dit, rendre à l'homme d'Amérique latine la maîtrise de sa propre fonction symbolique, le droit de s'inventer lui-même comme son propre dieu : il me semble que certaines réussites sont désormais atteintes en ce domaine sur ce continent. Le message glaubérien, dans le fond, était tout ce qu'il y a de terre-à-terre. En se sacrifiant de manière aussi mégalo-messianique, il se peut que Rocha en ait un peu perdu de vue lui-même l'obligation de réussite réelle. Il n'empêche qu'il annonçait peut-être en effet des temps meilleurs, pour l'avènement desquels il fallait qu'il meure.

On le voit sur les écrans brésiliens, où les affaires du cinéma reprennent. Certes les figures humaines continuent d'y procéder d'un écart si exacerbé, semble-t-il, entre le rêve qui les conçoit et la réalité qui les entoure, que le sol réapparaît toujours (dans le moindre court métrage, et il s'en fait de très grands au Brésil actuellement, ce sont les vrais paysages urbains ou ruraux ou culturels du Brésil qui apparaissent), qui ramène celui-là, le rêve, aux contraintes de celle-ci et à son principe.

Mais c'est en cela, je crois (« *Ich Glaube* »), que le cinéma brésilien renaît, et qu'il continue d'innover.

La nudité par exemple, j'y viens enfin, a toujours quelque peu hanté le Cinema Novo. Je pense aux films de Ruy Guerra *Os Cafajestes (La Plage du Désir, 1962)*, ou bien *Os Nus e os Mortos (Les Nus et les Morts, 1970)*, à *Como era gostoso o meu Francês (Comme il était bon mon petit Français, 1971)* de Nelson Pereira dos Santos, ou encore à *Toda Nudez sera castigada (Toute nudité sera châtiée, 1973)* d'Arnaldo Jabor, ou à *Xica da Silva* de Carlos Diegues, en 1976, et *Luz del Fuego* de David Neves, en 1982.

Mais ces nudités-là étaient en général plutôt féminines, et rêvées par des hommes. Même lorsque Joaquim Pedro de Andrade, dans son merveilleux court métrage de

1977, *A Melancia (La Pastèque)*, déshabillait son protagoniste, pour le faire s'adonner à la fornication avec le fruit-titre, amoureusement décortiqué au préalable d'une parcelle de son hymen de peau vernie, on voit bien que ce qu'il voulait pénétrer en cette pulpe rose, c'était de la chair fraîche féminine à l'état pur. Il s'agissait encore d'un rêve.

Or j'ai enfin pu voir à Rio, sur une chaîne formidable du réseau câblé qui s'appelle Canal Brasil, et qui ne passe que des films brésiliens ou des informations sur le cinéma national à longueur de journée (c'est vous avouer ma tentation d'y rester scotchée des heures, à laquelle il m'a fallu résister pour voir autre chose que de la télé pendant mon séjour), un film que je savais réalisé depuis deux ans par mon ami Hugo Carvana, *O Homem Nu*.

Toute l'histoire, la généalogie, de l'imaginaire érotique brésilien se fonde sur un regard de l'homme blanc sur la nudité « de nature » de l'Indienne ou de la femme noire, qu'il s'agissait de soumettre à sa concupiscence (n'excluant pas l'affect enthousiaste), et d'engrosser pour peupler la colonie en attendant l'arrivée des femmes blanches, ou même après leur arrivée. Ce n'est que plus tardivement que le regard se porte sur la femme blanche, qui fascine autant qu'elle fait peur, sainte ou prostituée, amour de protection ou de perdition : l'imaginaire fondateur, ou en tout cas dominant, est portugais, colonial. Dès l'origine le cinéma brésilien porte la marque de cette fascination scopique pour le corps féminin, qu'on trouve aussi bien chez Humberto Mauro que chez Mario Peixoto.

Mais l'homme nu, c'est une autre histoire du Brésil, toute nouvelle.

Depuis quarante ans Hugo Carvana est acteur de cinéma, et depuis vingt acteur de télévision et réalisateur. Dans son dernier film il a délégué au fin acteur Claudio Marzo le rôle pas facile de se dénuder des vêtements d'amuseur public que lui-même il quitte en n'interprétant plus le protagoniste de son propre film. Le film en est un peu moins désopilant que les précédents de Carvana, bien qu'il le demeure à un autre niveau, mais un peu plus manifestement tragique, dans l'humour noir, comme son scénario tiré d'une nouvelle de Fernando Sabino. Un petit bourgeois sort d'une aventure galante adultère au petit matin, et un drôle de concours de circonstances matérielles l'empêche de récupérer ses vêtements après sa sauterie. Il doit traverser la ville entièrement nu pour réussir à rentrer au domicile conjugal où une surprise l'attend. On imagine son angoisse, on ne peut plus concrète.

La nudité devient donc enfin un sujet d'humanité même, non sexiste. La pathétique fragilité physique et sociale de l'animal humain déshabillé est une affaire qui engendre tout sauf des réflexes de convoitise (sans vouloir vexer Claudio Marzo), ou de punition d'un objet trop désirable. C'est plutôt celle d'un sujet trop désirant (tous sexes confondus) qui se trouve ainsi manifestée. Je vois bien ici une innovation imaginaire importante relevant de cette renaissance des procédures de l'incarnation cinématographique que je crois caractéristique du cinéma brésilien actuel.

L'homme nu de Carvana c'est lui, c'est moi ou c'est vous, c'est une créature ordinaire à laquelle il arrive une drôle d'histoire drôle ou pas drôle : question de

regard qu'on porte sur elle. La fiction qui en crée la figure consiste à ne pas la rendre remarquable, à peaufiner même, en quelque sorte, son « qualunquisme », ce qui contribue à la rendre universelle. La procédure est à la fois très caractéristique d'une certaine tradition populiste du cinéma brésilien qui est en réalité très ancienne (la comédie musicale des années cinquante, la *chanchada*, y appartenait déjà), et que le Cinema Novo a voulu revivifier en la compliquant légèrement quelquefois : les figures chez Rocha, par exemple, ses pêcheurs de Bahia, ses cangaceiros du sertão, ses militants de base ou du sommet de la politique, etc., sont plutôt idéalisés dans l'opératique et le mythologique. Reste que la volonté délibérée de faire du personnage un « représentant du peuple » est ici reconstituée, mais sans aucune distanciation, plutôt par un renforcement ou une réinvention de stratégies d'identification avec le spectateur.

La *telenovela*, que Carvana est bien placée pour connaître puisqu'il y a été beaucoup employé comme acteur par la Globo, est passée par là, bien sûr, l'ogresse, la dévorante, qui a bouffé au cinéma brésilien l'audience populaire massive qu'il n'avait jamais réussi à capter, elle qui a tout simplement réinventé l'eau tiède, ou parfois très chaude (certaines *telenovelas* sont géniales : le rêve hollywoodien du cinéma brésilien, c'est là qu'il se réalise), du vieux complexe militaro-industriel vomi en son temps par la théoricienne Claudine Eizykman, c'est-à-dire le « NRI », le cinéma « narratif-représentatif-industriel ».

En effet, s'il veut saisir son ultime chance de survie commerciale, lui qui a déjà, je vous l'ai dit, failli mourir, le cinéma du Brésil doit arracher à la force du poignet à la *telenovela* ses secrets d'envoûtement du public, et les lui reprendre, là où il veut être pris, à l'identification, quelque part au-dessous de la ceinture. De cet effort-là, qu'il est peut-être d'ailleurs déprimant, répugnant, humiliant d'envisager quand on s'intitule cinéaste, le film de Hugo Carvana est au moins la très émouvante métaphore du déshabillage moral qu'il nécessite. Et surtout je sais gré à Hugo Carvana d'avoir réussi, déjà avec ses précédents longs métrages, depuis *Vai trabalhar Vagabundo* jusqu'à *Bar Esperança*, la réinvention d'un naturel qui redonne dignité à ses acteurs, si l'on compare leurs prestations subtiles dans ses films avec celles des marionnettes speedées aux amphétamines dramaturgiques et électro-scénaristiques dont, à la tonne horaire, les télévisions brésiliennes, et la Globo en particulier, déversent la horde jacassante et cabotinante sur des spectateurs gâteux d'identification avec elles.

Le cinéma brésilien continue d'innover parce qu'il continue de résister, parce qu'il continue de croire à une nécessité d'affirmation et d'expression authentique d'un imaginaire spécifique de l'homme brésilien fondé sur les réalités de sa vie matérielle, de son histoire et de sa culture.

J'accompagne depuis quinze ans la carrière cinématographique passionnante d'Eduardo Coutinho, qui, malgré l'immense succès remporté en divers festivals nationaux ou internationaux par son film *Cabra Marcado para Morrer* (Vingt ans après, 1984), continue d'être mal connu du public français, à l'exception des habi-

tués du Festival du Réel où ses films, devenus exclusivement documentaires, sont régulièrement présentés depuis quelques années. Je n'ai pas pu voir malheureusement à Rio son ultime opus en cours de montage, *Babilonia 2000*, dont j'attends la cassette, mais déjà *O Santo Forte*, réalisé en 1999, confirme ma certitude que Coutinho est actuellement l'un des plus grands cinéastes survivants du Brésil.

Son titre est difficile à traduire : « La force du Dieu » ne serait pas mal, car il s'agit d'une succession d'entretiens, plutôt que d'interviews, entre le réalisateur et plusieurs habitants d'une favela de Rio au sujet de leur religion. Jusque-là rien d'extraordinaire, penserait, dubitatif, quelque programmeur des « Planète » et « Arte » de la vie avant d'acheter cet apparemment énième documentaire anthropologistant sur la diversité des croyances au Brésil. Mais l'inouï en ce film (pour le vu, on y voit les personnes parlantes, et c'est tout ce qu'il faut), c'est le niveau de sincérité, de lucidité et de précision énonciative jusqu'auquel il parvient à mener le discours des personnes qu'il filme. Je ne vexerai pas tous les autres capteurs de paroles humaines, nombreux, sensibles et talentueux, qui travaillent dans le secteur richissime (en contenu plus qu'en moyens) du documentaire brésilien, en employant des superlatifs désagréables pour eux. Mais ce que sait faire comme personne l'animal de Coutinho, c'est préparer ses tournages de façon à s'adresser d'emblée au caractère singulier de l'expérience dont il veut saisir la trace. A propos de l'expérience religieuse, en l'occurrence, c'est moins envers quels dieux ou selon quels rites la personne pratique qui intéresse Coutinho que le chemin imaginaire qu'elle a dû parcourir pour élaborer subjectivement la puissance de sa croyance et son mode particulier de relation avec la transcendance. Pour employer une référence rouchienne, c'est moins le rite de possession ou la chasse au lion à l'arc qui l'intéresse que de faire dire à un possédé où à un chasseur, dire lui-même (l'enquête anthropologique n'ayant été qu'un préalable à la saisie de ce dire), pourquoi il a besoin d'être possédé, pourquoi cette chasse lui est nécessaire à tel moment de sa vie, sans aucun rapport avec la circonstance du filmage, ni avec aucun automatisme d'appartenance à tel groupe social ou ethnique à qui s'imposerait le choix de tel dieu ou la perpétuation de tel rite. On découvre ainsi par ce film qu'il n'est pas rare, au Brésil, qu'une personne change de religion, et parfois plusieurs fois au cours de sa vie, que née catholique elle devienne umbandiste (adepte du culte afro-chétien pratiqué à Rio, apparenté au candomblé de Bahia), et que de là, un beau jour, elle se tourne vers le spiritualisme kardéciste. Une jeune femme raconte comment, danseuse nue dans un cabaret de Rio, elle a éprouvé le besoin de recourir à l'Umbanda, pour soulager la charge quotidienne sur son âme de tant de regards troubles et lourds posés sur elle pendant qu'elle faisait le métier qui gagne sa vie et celle de sa famille. Ou comment, pour filer la comparaison rouchienne, Coutinho pourrait bien filmer aujourd'hui non pas la raison qui ferait devenir maître-fou, mais le parcours de la solitude subjective qui cherche, dans le cavalier divin qui la chevauche, son propre maître d'au-delà pour lui obéir, s'y soulager, et y trouver force et réconfort. En cette

posture, l'observation analytique de l'opium du peuple se renverse en écoute fraternelle d'une sœur ou d'un frère humains (c'est ce qui rend les films de Coutinho si émouvants) soutenus par d'autres délires organisés et vitaux que le cinéaste lui-même, qui, lui, visiblement carbure au dialogue entre les classes et entre les hommes, dépourvu lui-même d'esprit religieux, sauf à considérer comme christique l'abnégation désintéressée de son propre travail, où, bien entendu, il ne s'enrichit pas, si ce n'est de l'estime qu'on lui porte. Espérons que celle-ci en tout cas deviendra assez forte pour que les moyens lui soient toujours donnés de continuer à travailler.

Je suis brésilien, j'ai de l'or

Ma connaissance du Brésil et du cinéma de ce pays est encore très incomplète, bien que je m'y consacre depuis plus de trente ans. Mais plus j'ai l'occasion de l'approfondir et plus je suis convaincue que l'affirmation de la puissante originalité de l'être brésilien au monde constitue la priorité de contenu d'un cinéma dont non seulement l'existence même est menacée par la télévision, par le retrait (criminel) de l'Etat dans son financement et sa déontologie d'organisation, mais aussi par la fameuse globalisation déjà évoquée en « vertu » de laquelle l'identité brésilienne, qui fut toujours une problématique d'écart et de synthèse difficile entre tant de diversités et inégalités régionales, sociales, etc., risque aujourd'hui de se trouver diluée dans un béni-oui-ouïsme désastreux au principe de tant de droits mondiaux à la différence que le réseau qui leur permet de « s'exprimer » leur aménage en même temps l'imposition raciste d'aller *plus vite* – c'est toute la question de vitesse qui hante aujourd'hui la communication mondiale – et plus schématique pour faire la preuve de sa consistance et de sa force.

Naturellement je me suis réjoui du succès mondial récemment remporté par le film de Walter Salles *Central do Brasil*, qui contredisait avec éclat la constatation statistique que le cinéma brésilien ne fait plus aujourd'hui recette dans le monde. Enfin la misère du Brésil et son fameux cortège de réalités inhumaines (analphabétisme, trafic d'enfants, trafic d'organes, gangstérisme, opium mystique du peuple) auraient trouvé avec ce film de bonnes bases universelles pour sa communication. Mais je me demande surtout si la reconnaissance mondiale dont ce film a été salué ne consiste pas à lui savoir gré de montrer un Brésil affreux, mais tellement digne, de montrer ses vilaines plaies, sale, mais si méritant de ne pas lésiner sur ses dépenses de savon, et méchant, mais tellement bon enfant lorsqu'une conscience pure a aussi des mains pour se faire recevoir cinq sur cinq dans le monde entier qui en veut bien encore de ce Brésil-là, affreux, sale et méchant. Si bien qu'en dehors de la maturité professionnelle et de la lucidité géostratégique qu'y a personnellement atteintes le cinéaste Walter Salles, je me demande ce qu'il y a de vrai du Brésil dans son film, à part sa réussite, qui ne ment pas.

Tant d'autres films, longs ou courts métrages, qui n'auraient aujourd'hui pas la moindre chance de remporter dans le monde le succès de *Central do Brasil*, me paraissent plus « vrais », et ce grand mot lâché je dois le justifier, je veux donc dire plus susceptibles de mettre à nu certaine spécificité de l'imaginaire brésilien.

O Viajante (« Le voyageur »), de Paulo Cezar Saraceni, qui est un vrai film difficile, pour une spectatrice féminine en particulier, d'ailleurs, élabore en fiction terrifiante le délire sadomasochiste dans lequel peut être vécue la relation hétérosexuelle dans un Brésil dont les régions intérieures sont encore sauvagement machistes et sexuellement refoulées. Dans la passion selon Saraceni, la guerre amoureuse des sexes opposés est littéralement meurtrière. Seule la grâce de Dieu (ou de l'art) peut sauver ce monde de damnés où une grande bourgeoise va jusqu'à l'infanticide à la recherche de sa vérité passionnelle et sexuelle, où une jeune vierge, qui vient d'être souillée par la libido mâle, tombe sous les coups (de hache !) d'un sacrificateur qui commettra par amour, comme un prêtre, cet acte de sauvagerie aztèque. Si ce film-là était compris et apprécié à la même mesure *artiste* qui a fait se précipiter les foules culturelles à la splendide exposition d'art baroque récemment organisée au Grand Palais de Paris, quelque progrès serait fait vers une véritable compréhension de l'imaginaire brésilien.

Amelia, d'Ana Carolina Teixeira Soares, que j'ai vu à Rio en août le soir de son lancement en salle, est un vrai film, qui prend à bras le corps, avec armes et courage, et haut degré de professionnalisme, l'éternelle question fondatrice intime de la culture brésilienne, soit celle de la confrontation avec la culture étrangère. Un scénario admirablement articulé à partir du fait divers historique dont il fait son point de départ, soit l'accident grave à la jambe dont souffrit l'actrice Sarah Bernhardt lors d'une tournée au Brésil en 1906, imagine la rencontre de la diva avec trois savoureuses mégères inapprivoisables, des paysannes brésiliennes de l'intérieur, dont les pensées, le langage, et les manières de table plus que sauvages, auront peut-être cependant la générosité d'enseigner à la grande-dame-du-théâtre-français le courage d'assumer le fléau handicap de sa propre jambe de bois et de son grand âge, une fois qu'elles l'auront accompagnée à son retour en France. La fable est délicieuse et grave, le film désopilant.

Eu, tu, eles (« Moi, toi et eux », 2000), du jeune réalisateur Andrucha Waddington, avec une histoire de paysanne bien en chair (l'excellente actrice Regina Casé) qui fait mieux que Dona Flor, puisqu'elle a trois maris à la fois, pour l'un la protéger, l'autre lui rendre service, et le troisième lui faire l'amour, réussit à pousser sa logique d'élaboration d'un imaginaire brésilien spécifique jusqu'à la conséquence amusante d'une sorte de constatation *de facto*, hésitant entre la vérité de La Palisse et la réaffirmation aristotélicienne du principe d'identité : les Brésiliens sont ce qu'ils sont et non pas ce qu'ils ne sont pas, ils désirent beaucoup, ce sont des bêtes humaines.

Castro Alves, Retrato Falado do Poeta (« Castro Alves, portrait parlé du poète », 1999), de Silvio Tendler, fait, à la première personne, la ciné-biographie du grand poète romantique brésilien qui vécut une vie de création et d'amours passionnées,

fulgurante et brève (1847-1871), consumée de désir permanent, de militance abolitionniste, et de phtisie galopante, sous l'Empire de Dom Pedro Segundo. Je laisse le film définir lui-même son credo poétique (à moins qu'il n'ait été écrit par l'épouse du réalisateur, Tania Fusco, qui cosigne avec lui le scénario) :

« Je suis poète, voici mon identité ; je défends le droit de vote des femmes. Je chante l'Abolition et la République. L'artiste a un compromis avec son peuple et avec son temps. Je suis brésilien, un homme du continent américain, qui, je le sais, a un destin de grandeur et de liberté. Le front des Andes et l'humble Atlantique s'étendent à ses pieds. Je bois aux sources du savoir de la vieille Europe libertaire... Je suis tout enthousiasme, je suis l'épée, je suis la flamme... La poésie, enfin, doit être le reflet de cette terre. »

On ne saurait mieux dire.

J'aurais aimé vous parler longuement aussi de plusieurs spectacles de théâtre que j'ai vus à Rio. Je n'en retiendrai que le plus spectaculaire, et celui qui m'a le plus touchée, moi qui vais peu au théâtre, dont j'ai le goût instinctif et très peu cultivé, probablement filtré par ma cinéphilie. Au théâtre ce sont les plans qui m'intéressent, comme au cinéma. Qu'il soit parlant ou pas, cela m'est un peu égal, pourvu qu'il soit produit, mis en scène, en profondeur ou articulation des volumes et surfaces de son champ, découpé, cadré, monté, mixé, joué par des acteurs sensibles et convaincus, et qu'il me dise, comme le cinéma, quelque chose du monde réel et imaginaire dont il fait procéder son texte et sa représentation, son élaboration poétique.

Cette pièce, *O Incrível Encontro* (« L'incroyable rencontre »), de ce point de vue dont j'avoue humblement la naïveté non experte, m'a enchantée. Comme ses auteurs, metteurs en scène, interprètes, décorateurs et maquilleurs le déclarent eux-mêmes, il s'agit d'une création collective, et d'un « *opéra populaire* », chanté et dansé, fait de tableaux successifs évoquant en deux heures toute l'histoire du Brésil depuis la découverte de la terre, le 22 avril 1500, par le navigateur portugais Pedro Alvares Cabral, dont le Brésil fêtait cette année, en même temps que le Portugal, d'ailleurs, le cinq centième anniversaire.

La rencontre dont il s'agit est celle des différents sangs des différentes ethnies qui se sont mêlées pour créer la génétique si originale de la race brésilienne, la question continuant à se poser de l'âge véritable de la terre, puisqu'elle était déjà peuplée d'Indiens, comme on le sait, avant que ne soit déclaré l'an zéro de la nation, bien après la découverte, d'ailleurs.

C'est cette énigme, ou ce scandale, qu'à sa manière le spectacle interroge ou dénonce en faisant commencer la pièce avant le lever de rideau (dans un théâtre qui n'a pas de rideau de scène, d'ailleurs), avec le maquillage du corps et des visages des Indiens, auquel le public qui arrive est autorisé à assister, et même à se mêler s'il le désire.

Une fois le public installé à sa place, dans un hémicycle situé au même niveau que celui de l'espace scénique qui lui fait face, la pièce commence avec l'arrivée des



9 782867 447990

Maquette : Paul-Raymond Cohen
992356-8
ISBN : 2-86744-799-2
12-2000



DIFFUSION C.D.E.
DISTRIBUTION SODIS

95 F (14,48 €)

Extrait de la publication